

O DISCURSO CINEMATOGRAFICO DE *LAVOURA ARCAICA*.

Deise Ellen PIATTI (UNIOESTE/Bolsista CAPES/FUNDAÇÃO ARAUCÁRIA)¹
Acir Dias da SILVA (Orientador - UNIOESTE)

*A base e a possibilidade de uma arte do cinema
residem no fato de que todas as pessoas e todas
as coisas pareçam o que são.*

BÉLA BALÁZS.

O filme *Lavoura Arcaica* (2001)² é transposição das imagens poéticas do livro de Raduan Nassar, com toda sua riqueza visual, para a linguagem de imagens em movimento. Na obra literária o significado de cada palavra é um resgate de sentidos primordiais, mas que não estão ‘dados’ ao leitor. Desta forma suas palavras possibilitam o alcance de novos significados, dão origem a novas imagens no momento da atualização de sua leitura. Mas que imagens produzem estas palavras, qual o significado de tantas, e lindas, metáforas? Que histórias teriam estas imagens? São imagens interiores, blocos da memória e fluxos da consciência, paisagens interiores reveladas por meio do estado emocional de André, o narrador-personagem, e que criam um verdadeiro transe narrativo. No filme a câmera é este olho de André, e está voltada para seu interior. E Luiz Fernando Carvalho estrutura estas imagens de modo a provocar um diálogo entre o interior do narrador com interior do espectador e sua imaginação. Por meio da montagem uma nova imagem é gerada a cada encontro de planos, de seqüências. Luiz Fernando diz que

No percurso da montagem acabei por acreditar que, eliminando ao máximo os planos de André, talvez pudesse alcançar este sentido de subjetividade, como se o próprio filme oferecesse o lugar do personagem ao espectador, e, no melhor dos momentos, misturando-os, como quem joga uma pergunta no ar: “Como você estaria se estivesse ali, passando por aquela travessia?” tentei levar a câmera e a montagem por este caminho. É a linguagem não excedendo uma ação ditatorial na condução da narrativa (FILHO, 2002, p. 37-38)³.

É isso: o discurso daquele que padece pelas ações ditatoriais do pai – enquanto entidade que representa o poder, não como a pessoa em si – clama por uma materialização discursiva que dê um novo curso às idéias de seu interlocutor. Conforme Serguei Eisenstein

Quando forma e conteúdo se tornarem indiscerníveis, uma unidade em que não se é possível mais explicar como as idéias se encarnam formalmente para atuar emocionalmente; é, então, descoberto o processo do discurso interior como lei básica de construção da forma e da composição (IN: XAVIER, 1983, p. 204)⁴.

Enquanto tradutor Luiz Fernando traduz o livro para a língua do cinema por meio de uma recriação estética intuitiva. Mas ao estudarmos um processo de tradução, é-nos bastante relevante considerarmos os conceitos de Erwin Panofsky, segundo o qual diferentemente de um objeto natural, cuja decisão de experimentá-lo esteticamente é pessoal; no objeto feito pelo homem a experiência estética passa pela intenção do criador (PANOFSKY, 2007, p. 32).

Panofsky diz que a experiência estética se unem os três componentes da obra: a forma materializada, a idéia (tema) e o conteúdo. Mas esta experiência recreativa depende também da bagagem cultural do observador. Esta experiência entre a obra e o observador se dará de três modos: primeiramente, observar-se-ão os princípios formais que controlam a representação do mundo visível, de modo a constituir a história dos “motivos” da obra. Em seguida, observar-se-á a interligação entre as influências das fontes estéticas e discursivas e os efeitos de dependência mútua das tradições representacionais, a fim de estabelecer a história das fórmulas iconográficas ou “tipos”. Por fim, o observador buscará se familiarizar com as atitudes religiosas, sociais e filosóficas de modo a “corrigir” sua própria apreciação subjetiva do conteúdo. Ao fazer isso, sua percepção estética mudará, e cada vez mais, se adaptará à intenção original da obra, desenvolvendo assim sua experiência recreativa.

As imagens de *Lavoura Arcaica* reciam a cultura visual primordial que outrora vigorou nos crespos do homem religioso. São imagens visuais e sonoras que não apenas traduzem as palavras da obra de Raduan Nassar, mas sim transbordam de emoções que só podem ser expressas por meio da língua do cinema, composta de formas e imagens, gestos, feições, ou mesmo pelo silêncio: há várias seqüências destituídas de qualquer fala; Ana não pronuncia uma palavra sequer durante todo o filme, mas seu silêncio é repleto de sentido, revela um discurso gritante que transmite não conceitos que possam ser expressos por palavras, mas que são experiências interiores, emoções não racionais que repousam no nível mais profundo de sua alma. O que aparece na face de cada personagem e em suas expressões faciais é uma ‘experiência espiritual visualizada’ em seu estado primordial, ou seja, antes mesmo de serem limitados a conceitos expressáveis somente por meio de uma palavra. Esta linguagem não é uma linguagem de signos substituindo as palavras da obra literária. Conforme Béla Balázs desde a ascensão da imprensa nossa alma foi concentrada e ossificada na palavra, de modo que os meios mais sutis de expressão oferecidos pelo corpo não são mais necessários; razão pela qual nossos corpos cresceram sem alma e vazios. O cinema surge, então, como outra língua, “um meio de comunicação visual sem a mediação de almas envoltas em carne. O homem tornou-se novamente visível” (In: XAVIER, 1983, p. 79)⁵. A linguagem dos gestos é muito mais pessoal do que a linguagem das palavras: é por meio das feições de rostos e gestos de cada um que aprendemos a sentir as emoções do outro.

A língua do cinema, mais precisamente o *close-up*, é-nos capaz de revelar qualidades existentes num gesto manual, ou mesmo a face dos objetos a qual nunca havíamos nos apercebido, dada a banalização do nosso modo de olharmos para o mundo. O *close* é o meio mais curto para se materializar as experiências espirituais visualizadas do homem: o *close* da parede de uma casa pode nos revelar o mais íntimo do interior humano, pois o que torna os objetos expressivos são as expressões humanas projetadas nesses objetos. Os objetos são apenas reflexos de nós mesmos. Panofsky diz que o homem é o único ser capaz de deixar “registros” – denominados por Jeanne Marie Gagnebin (2006) de “rastros” – pois suas marcas, suas “pegadas”, são capazes de evocar à mente idéias que se distinguem da existência material destas marcas, destes registros.

Outros animais empregam signos e idéias estruturas, mas usam signos sem perceber a relação da significação e idéias estruturas sem perceber a relação da construção. Perceber a relação da significação é separar a idéia do conceito a ser expresso dos meios de expressão (PANOFSKY, 2007, p. 23-24).

Um filme torna-se poético na medida em que seus *close-ups* revelam as partes mais recônditas de nossa vida polifônica, e também na medida em que nos ensina a vermos não só os intrincados detalhes visuais da vida, mas também o mais profundo interior do homem, aquilo que adormece em seu inconsciente. Béla Balázs diz que o *close-up* é dotado de um charme lírico, porque irradia uma atitude humana carinhosa ao contemplar as coisas escondidas, um delicado cuidado, um gentil curvar-se sobre as intimidades da vida em miniatura, o calor de uma sensibilidade.



FOTOGRAMA: Todo lirismo do encontro de André e Ana revelado por meio do *close* do toque de suas mãos: André num instante de reza, e Ana aceitando sua oferenda.

“Os bons *close-ups* são líricos; é o coração, e não os olhos, que os percebe” (XAVIER, 1983, p. 91). Balázs ainda acrescenta:

Close-ups são as imagens que expressam a sensibilidade do diretor. Mostram as faces das coisas e também as expressões que, nelas, são significantes porque são reflexos de expressões de nosso próprio sentimento subconsciente. Aqui se encontra a arte do verdadeiro operador de câmera (XAVIER, 1983, p. 91).

Lavoura Arcaica é uma obra suprapessoal que transcende o alcance da compreensão consciente. Com *closes* de imagens dotados de estranheza de formas, a narrativa representa pensamentos que só podem ser compreendidos intuitivamente. Sendo a câmera conduzida pelo fluxo de imagens que provêm do inconsciente de

André, sua linguagem é impregnada de significados cujas expressões têm o valor de autênticos símbolos, porquanto expressam conteúdos ainda desconhecidos que são pontes lançadas a uma longínqua margem invisível. O símbolo significa possibilidade e início de um sentido mais amplo e elevado, que está além da nossa capacidade de compreensão naturalizada.

Em *Lavoura Arcaica* redescobrimos outros poetas que, por meio de Raduan Nassar e Luiz Fernando Carvalho, nos dizem algo novo. Raduan e Luiz Fernando nos revelam nada mais do que aquilo que já estava contido em criações de outros poetas das artes, aquilo que era um símbolo escondido e que só nos foi permitido ler após uma renovação do espírito da época, aquilo que só nos foi revelado a partir de outros e novos olhares, pois os antigos só poderiam ver o que estavam acostumados a ver. *Lavoura Arcaica* é o tipo de obra que grita fortemente “eu entendo para além de mim”.

Com relação à pintura, Luiz Fernando cita como referência pintores como El Greco, Caravaggio, Ticiano, Van Gog, Degas, Murch, Millet, Cézanne e outros (FILHO, 2002, p. 101). De Ticiano vemos na fotografia de Iohána, o Pai, a forte presença do belo, daquilo que é mais aprazível e menos comovedor. Por outro lado, o momento do acesso convulsivo de André no quarto de pensão, é constituído por uma visualidade excitante e diferente, de modo que o espectador sente a emoção e dramaticidade intensa dos eventos que se sucedem naquele instante; forma estética esta que faz alusão ao estilo predominante da pintura européia de fins do século XVI, momento em que a arte se encontra em crise, e os pintores empenhavam-se numa pintura cheia de significado e sabedoria – tanta sabedoria que suas obras eram obscuras. Pintores como Tintoretto e El Greco faziam suas obras menos naturais, menos óbvias, menos simples e harmoniosas do que as criações dos grandes mestres – Miguel Ângelo, Ticiano, Rafael etc. Tintoretto queria explorar caminhos ainda não trilhados. Considerava terminada a sua pintura desde o momento em que tivesse transmitido uma visão pessoal acerca da matéria pintada. Tintoretto não buscava um acabamento meticuloso para suas pinturas; isso porque queria deixar espaços em aberto para que as pessoas tratassem de usar a imaginação e os completassem da forma como achasse apropriada (GOMBRICH, 1999). De fato, Luiz Fernando Carvalho parece compartilhar em muito dos objetivos de Tintoretto.

Assim como Tintoretto, El Greco era um homem devoto que sentia grande necessidade de contar histórias das Sagradas Escrituras, mas de um modo novo e mais emocionante. A arte de El Greco superava até a de Tintoretto no audacioso descaso por formas e cores naturais, em sua visão dramática e emocional. É, pois, esta visão, e também as formas alongadas da pintura de El Greco, que Luiz Fernando Carvalho incorpora à fotografia de *Lavoura Arcaica*. Vejamos mais detalhadamente uma possível aproximação entre o estilo de El Greco e uma sequência de do filme.

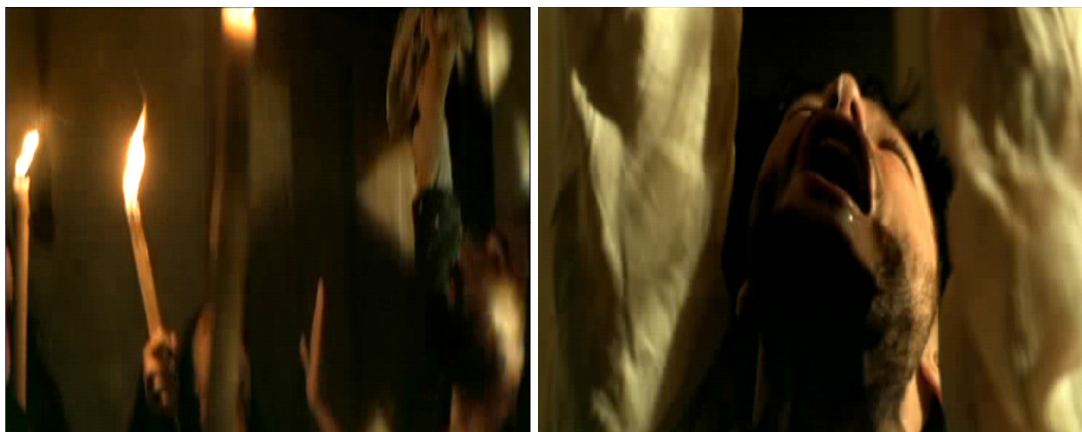
A tela *A abertura do Quinto Selo do Apocalipse* (1608-14) é uma das pinturas mais importantes de El Greco. Representa a passagem do Apocalipse de São João, e é o próprio santo que vemos ao lado do quadro em êxtase visionário, erguendo olhos e braços aos céus num gesto profético. A passagem é aquela em que o Cordeiro intima São João que “venha e veja” a abertura dos sete selos. “E quando ele abriu o quinto selo, viu debaixo do altar as almas daqueles que foram mortos pela palavra de Deus e por causa do testemunho que sustentaram. Clamaram em grande voz dizendo; ‘Até quando, ó Soberano Senhor, santo e verdadeiro, não julgas nem vingas o nosso sangue dos que habitam sobre a terra? Então, a cada um deles foi dada uma vestimenta branca’” (Apocalipse, 6, 9-11). Na tela, as figuras nuas, com gestos excitados, são, portanto, os

mártires que se levantam para receber a prenda celestial dos mantos brancos. Por certo, nenhum desempenho perfeito e preciso poderia jamais expressar com força tão convincente e sobrenatural essa terrível visão do Juízo Final, quando os próprios santos clamam pela destruição do mundo. Não é difícil ver que El Greco tinha aprendido muito com os métodos de composição não-ortodoxo e medonho, soturno, beirando ao fúnebre, de Tintoretto, bem como as formas exageradamente alongadas (GOMBRICH, 1999).



EL GRECO. *A abertura do Quinto Selo do Apocalipse*. Óleo sobre tela, 224,5 X192,8 cm; Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Apocalipse, em grego, significa “desvelar”, “revelação”. Gênero literário florescente em épocas de crise; sendo o mais conhecido, o que São João escreveu em Patmos, que completa o novo testamento (LELOUP, 2006, p. 148). Em *Lavoura Arcaica*, o momento em que André, transfigurado, num caudaloso espasmo, revela a Pedro ser um “epilético, um convulso, um possesso” (NASSAR, 1989, p. 41-42), é este momento apocalíptico no qual é revelado ao irmão primogênito os segredos da alma daquele irmão acometido, exasperado, cuja vida lhe fora amputada pelas palavras e leis do Pai. A seqüência é composta pela montagem de planos que registram André e Pedro no quarto de pensão e por imagens que são “devaneios” do inconsciente deste narrador em processo rememorativo. Neste momento, imaginação e lembrança se fundem em formas desconexas, alongadas, em cores fúnebres de uma estética tétrica, modo pelo qual a linguagem manifesta o cosmo do caos interior de André. Assim, toda esta aparente “desordem” das imagens, nada mais é que a ordem secreta do inconsciente de André, “pois em todo caos há um cosmos, em toda desordem uma ordem secreta, em todo capricho uma lei permanente, uma vez que o que atua repousa no seu oposto” (JUNG, 2000, p. 41).



FOTOGRAMA: Momento da revelação: num acesso convulso, André revela a Pedro a sua doença e toda sua ira contra o pai.

Antes mesmo de ser exteriorizado, o discurso interior é alógico, está no estágio da estrutura-imagético-sensorial, que contém particularidades estruturais e suas leis próprias.

Contrapondo à sintaxe do discurso manifesto, as imagens de *Lavoura Arcaica* são materializações da sintaxe do discurso interior de André, e que, portanto, caracterizam-se como discurso alógico e com estrutura específica. Eisenstein diz que as leis de construção do discurso interior são base para a construção das leis e das formas que regem a composição das obras de arte. Isso porque toda criação formal se baseia num processo de pensamento por imagens sensoriais. A noção inicial de dado tema é traduzida para uma cadeia de imagens sensoriais.

Enquanto materialização do discurso interior do narrador-personagem a representação artística deve estar em acordo com os elementos do tema representado: o vestuário, cenário, música, iluminação, cor etc. Esta é uma exigência não só da “Ilusão naturalista” a que se busca, mas exigência de “reforço” da expressão emocional. Todos os elementos que encarnam a representação devem soar no tom da expressão emocional.

Este reforço consiste, por exemplo, na tempestade interior de André, que percute na tempestade no quarto de pensão.

Sua linguagem simbólica é um desafio à nossa reflexão e compreensão; razão pela qual ela toca com intensidade nosso íntimo e não permite que cheguemos a um deleite estético puro. Aliás, seguindo os passos de Jung, talvez possa-se dizer que *Lavoura Arcaica* seja “como a natureza que simplesmente é e não ‘significa’” (JUNG, 1985, p. 67). Assim sendo, há que se interpretar na obra o que ela nos oferece enquanto imagem elaborada num sentido mais amplo, buscando aquilo que está para além do que ela aparenta ser.

Enquanto tradução poética *Lavoura Arcaica* deixa ressoar por detrás das linguagens visual e sonora a imagem primordial que vige na esfera da mitologia inconsciente, cujas imagens primitivas pertencem ao patrimônio comum da humanidade. Jung diz que a imagem primordial é uma figura que reaparece no decorrer da história, resultante de inúmeras experiências típicas de toda uma genealogia. Elas são o resíduo de inúmeras vivências do mesmo tipo. Este sentido primordial, enquanto manifestação da alma do homem, e que é origem de toda ação humana, não pode ser encontrada em parte alguma, mas a percebemos e a compreendemos em suas múltiplas formas de manifestações que se dão pelas múltiplas formas de linguagem. Já Pasolini diz que a “linguagem primeira”, esta linguagem primordial do homem, é a linguagem na qual se expressam os revolucionários.

Foi na “montagem de atrações”, sobretudo, que Luiz Fernando Carvalho encontrou um modo de se expressar que não desse respostas imediatas ao leitor do filme, mas provocasse um diálogo reflexivo entre obra e espectador. Conforme Carvalho o princípio de contestação e a busca pela experiência espiritual visualizada como elementos que se materializam pela linguagem permearam todo o trabalho de produção do filme. Esta contestação da naturalização dos sentidos e busca pela linguagem primordial é também discurso gritante na obra de Raduan Nassar, que parte da necessidade do narrador-personagem, André, de se colocar no mundo e se expressar, fazer valer o seu ponto de vista. O discurso do filme é a liberação de uma verdade, de um ponto de vista, razão pela qual Luiz Fernando o traduz de modo menos estereotipado e mais humanizado. O diretor do filme diz ver em *Lavoura Arcaica* uma missão de reeducação visual a partir de imagens e conteúdos. O movimento expressivo, a expressão por meio da música, dos gestos, essa língua-mãe da raça humana é restaurada tornando-se capaz de expressar por meio da língua do cinema coisas que escapam aos artistas da palavra, e trazer novamente à superfície os conteúdos submersos, tornando as experiências humanas interiores visíveis. E é por meio da montagem que se chega a este efeito.

As seqüências de *Lavoura Arcaica* estão em constante diálogo umas com as outras. Existe entre elas um efeito de imagem já contido na seqüência anterior, que corporifica a seqüência que está por vir. Este efeito de imagem pode ser qualquer elemento do conjunto da linguagem que faz brotar a seqüência seguinte. Em muitas cenas os cortes desaparecem por meio do som, de modo que este, o som, atua também como imagem, nos revelando coisas. Esta forma de montagem se dá de tal forma que os cortes deixam de ser um efeito de sentido para se transformarem em ilusão, em elemento dramático. É assim que se materializa por meio da montagem a linguagem tubular do livro, no qual há o convívio simultâneo de quatro tempos da vida do narrador-personagem: André menino, André adolescente, sua estadia na pensão e o momento do retorno para a fazenda; todos estes momentos surgem enquanto imagens

rememoradas num tempo distante por este narrador, e que escreve *em memória* de seu pai. A montagem obedece o fluxo com que tais imagens surgem à memória deste narrador; e é este movimento no qual uma imagem, uma lembrança sai de dentro da outra para gerar o todo é que origina esse movimento sensorial da montagem. É a linguagem particular do inconsciente de André que dá o tom da narrativa. O momento certo da passagem das seqüências, o jogo de luz e sombra, cada movimento da câmera, enfim, todo o jogo da narrativa cinematográfica privilegia o mundo interno de André, que é revelado num tempo da reflexão, e não da contemplação. Montagem é reflexão, como aponta Luiz Fernando Carvalho. Nos momentos em que, de fato, o diretor opta pela aparição do corte, isso se faz de modo autêntico, com o uso do corte brusco, para que o espectador sinta este corte emocionalmente. Tudo no filme está decidido como emoção, espírito, e não como concepção de estrutura. Por meio destes espaços existentes no momento da passagem de uma seqüência a outra, nos momentos de total negritude ou de claridade ofuscante, o espectador é convidado emocionalmente para tecer a rede de significados do filme – bem como de sua própria vida – à vontade. É também por este motivo que o filme transcende a adaptação de uma obra literária para o cinema e torna-se tradução-poética para o cinema, cuja linguagem não é representação, mas revelação criativa.

Todos os elementos contidos no filme são traduções à sua referência verbal contidas no livro. É por meio da verbalização que as imagens literárias produzem uma fotografia. Desta fotografia se extrai sua “visualidade”, elemento que objetivamente não está no livro, mas é gerado por suas imagens literárias. A visualidade está na história da própria arte, na forma como os contrastes, o branco, o preto absoluto, ressurgem em nossa memória estética. Assim, Luiz Fernando Carvalho privilegiou não o pictórico que não gera os desaparecimentos de imagens necessários ao fluxo da imaginação, este pictórico meramente formalista e egocêntrico. As imagens de *Lavoura Arcaica* descendem de pintores e diretores que, também eles, trabalham na criação de uma fabulação do real. A este respeito Carvalho diz:

“quando você entra numa sala de cinema, você entra para reencontrar a vida, mas, se não houver uma mínima diferença entre a vida que existe contida na tela e a vida que existe do lado de fora da sala de cinema, nas ruas, então não faz mesmo o menor sentido entrar em uma sala de cinema. E essa diferença é a criação, é a linguagem, é a fabulação, o resto é mera descrição sem alma” (FILHO, 2002, p. 103)

Lavoura Arcaica é uma história tecida pelas diferenças, pelos contrastes humanos, e esta diferença se faz sentir, por exemplo, não pura e simplesmente como um jogo de claro e escuro no qual transita a luz das tomadas. Trata-se antes de um sentimento claro e um sentimento escuro, da visão de espaços exteriores e interiores, da manifestação do próprio corpo de André: são deslocamentos dos estados de sua alma.

Luiz Fernando Carvalho vai ao encontro da teoria de Serguei Eisenstein em busca da base composicional do “cinema intelectual”. Eisenstein aponta como elemento primordial do cinema intelectual o monólogo interior, teoria que aproximou-se mais do enredo e da representação das emoções do herói, alcançando a plenitude emocional do processo intelectual em estado fluido.

A título de finalização, vemos que Luiz Fernando Carvalho, enquanto tradutor da obra de Raduan Nassar, vive o paradoxo de querer ser fiel na diferença, dizendo o mesmo e dizendo fatalmente outra coisa. Tradução é ao mesmo tempo um comentário do tradutor acerca da obra original. E em se tratando da tradução de uma obra que é prosa-poética, a responsabilidade intelectual de transpô-la para outro código é ainda maior, já que o essencial numa obra poética não é comunicação nem testemunho, mas seu conteúdo; e a função da tradução é compreender a obra original, é “compreender o outro na sua diferença, e tentar interpretá-lo” (LEITE, 1995, p. 40). Em se tratando da prosa-poética, não se é possível traduzir *Lavoura Arcaica* enquanto linguagem poética construída por Nassar, mas apenas aproximar-se dela e comentá-la, já que nem sempre está linguagem é redutível à racionalização da interpretação.

Considerações Finais

Procuramos neste trabalho interpretar o processo de tradução-poética da obra *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar para a linguagem cinematográfica do diretor Luiz Fernando Carvalho, descrevendo-a não como imagens que constituem um corpo físico ou imagens que são substitutos de corpos físicos, mas como objeto da experiência interior. Buscamos descrever suas peculiaridades estilísticas como aquilo que presta testemunho das intenções artísticas do tradutor. Em *El Greco* buscamos uma aproximação da forma estética do filme resgatando a tela *A abertura do Quinto Selo do Apocalipse* como elemento que povoa a memória estética do “leitor” do filme; nos apartamos do presente e buscamos as representações do “cosmo cultural” criado pela humanidade, pois interessar-se pelo passado é interessar-se pela nossa realidade.

Referências

- FILHO, P. M. [Editor] **Luiz Fernando Carvalho sobre o filme *Lavoura Arcaica***. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- GOMBRICH, E. **História da arte**. [Tradução Álvaro Cabral]. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.
- LEITE, S. U. **O paradoxo da tradução poética**. In: **Jogos e enganos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- LELOUP, J. **O Ícone: uma escola do olhar**. [trad. de Martha Gouveia da Cruz] São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- NASSAR, R. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- PANOFSKY, E. **O significado nas artes visuais**. [Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg]. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PASOLINI, P. P. **Empirismo Herege**. Lisboa: Assírio Alvin, 1982.
- XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. **A experiência do cinema: antologia.** [Org. Ismail Xavier]. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

FILMOGRAFIA

CARVALHO, L. F. **Lavoura Arcaica.** Brasil, 2001.

¹ Aluna do Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* Mestrado em Letras, área de concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE - Campus de Cascavel. Linha de pesquisa em Linguagem e Ensino. A aluna é integrante do grupo Pesquisa em Educação Cultura. Linguagem e Arte - PECLA - do Centro de Educação Comunicação e Artes - CECA - da UNIOESTE Campus de Cascavel. E-mail: deisepibic@hotmail.com

² Todas as citações do filme *Lavoura Arcaica* referem-se a: CARVALHO, Luiz Fernando. *Lavoura Arcaica*. Brasil, 2001.

³ Transcrição do debate realizado no Teatro Ipanema, Rio de Janeiro, em 2 de outubro de 2001. Presentes: Luiz Fernando Carvalho, José Carlos Avellar, Geraldo Sarno, Miguel Pereira, Ivana Bentes, Arnaldo Carrilho e Liliane Heinemann. O debate é corpo da obra **Luiz Fernando Carvalho sobre o filme *Lavoura Arcaica***. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

⁴ Todas as citações de Eisenstein são referentes a artigos, capítulos e Conferências que publicados em diversos meios, e que foram reunidos por Ismail Xavier na antologia **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983; juntamente os textos de outros teóricos da área.

⁵ Todas as citações de Béla Balázs são referentes a artigos, capítulos e Conferências que publicados em diversos meios, e que foram reunidos por Ismail Xavier na antologia **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983; juntamente os textos de outros teóricos da área.