

A dança nas lavouras de Nassar e Carvalho: dançando com Ana

*Lucia Aparecida Campos Coelho**

*Ludmila Mourão***

*Maria de Lourdes Abreu de Oliveira****

RESUMO

Este artigo apresenta algumas reflexões sobre as danças da personagem Ana no romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar e no filme homônimo de Luiz Fernando Carvalho. Para tanto foram analisadas as duas performances de Ana, presentes nos textos literário e cinematográfico. Feitas as reflexões e análises, chegou-se à conclusão de que, nas duas obras, a primeira dança de Ana expressa alegria, sensualidade e aceitação, ao passo que a sua segunda e última dança, expressa angústia, erotismo e revolta, enfim, transgressão e ruptura. A dança de Ana é o seu verbo! Ana diz com o corpo o que a palavra cala.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Corpo. Movimento. Dança.

ABSTRACT

This article presents some reflections about the dances of the character Ana, in the novel *Lavoura arcaica*, of Raduan Nassar, and in the homonym movie of Luiz Fernando Carvalho. For this purpose, two dance performances of Ana, presented in the literary and cinematographic texts, were analyzed. After the reflections and analysis, it was concluded that, in both texts, Ana's first dance expresses happiness, sensuality and acceptance, but in contrast her second and last dance expresses anguish, eroticism and revolt, finally, transgression and rupture. Ana's dance is her language! Ana says with her body what can not be said in words.

Keywords: Literature. Cinema. Body. Movement. Dance.

* Mestrado em Letras pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, (2009). Professora de Educação Física da Prefeitura de Juiz de Fora. lamccoelho@yahoo.com.br

** Doutora em Educação Física pela Universidade Gama Filho (1998). Professora do curso de Graduação e Pós-graduação (mestrado) da Faculdade de Educação Física e Desporto da Universidade Federal de Juiz de Fora. ludmila.mourao@terra.com.br

*** Doutora em Letras (Ciência da Literatura: Teoria Literária) pela UFRJ (1987). Professora do Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. mariaoliveira@pucminas.cesjf.br

1 INTRODUÇÃO

O estudo que ora se apresenta caracteriza-se como uma pesquisa de natureza qualitativa do tipo descritiva. Trata-se de um estudo de caso, cujo objeto é *Lavoura arcaica*, obra literária de Raduan Nassar (1989), adaptada para o cinema por Luiz Fernando Carvalho (2001). O objetivo principal desta pesquisa é fazer uma análise da representação do corpo, do movimento e da dança da personagem Ana nessas duas manifestações artísticas.

O livro *Lavoura arcaica* foi escrito em 1975, sendo composto por 30 capítulos, que narram em primeira pessoa a história de André, um jovem descendente de libaneses que decide abandonar a família devido ao excesso de autoridade do pai e a paixão incestuosa que nutre pela irmã Ana. André é um personagem que manifesta sua revolta através de uma expressão verbal compulsiva; já a irmã Ana, que não verbaliza em momento algum seus sentimentos, expressa-se através do corpo e da dança. Partindo do princípio de que todo ser humano traz consigo a necessidade de comunicação (LABAN, 1978, 1990), supõe-se que a personagem Ana utiliza-se do corpo como meio de comunicação com o mundo exterior. Acredita-se também que, na ausência de expressão verbal, Ana canalize o seu desejo de comunicação na exacerbação dos seus movimentos dançantes.

A relevância deste estudo está, sobretudo, na constatação da escassez de trabalhos acerca do diálogo Literatura/Dança, exemplificado pela representação da dança no romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. A importância dessa pesquisa está também em evidenciar que a Dança é bem mais que uma atividade física ou um divertimento, mas sim uma forma de linguagem na qual o homem se encontra totalmente integrado. Acredita-se também que este estudo contribuirá de maneira significativa para que os Educadores Físicos, profissionais da Dança, Artes e Literatura compreendam melhor as questões relacionadas à integração corpo/mente que permeiam as diversas instâncias sociais, uma vez que, no decorrer da História, o corpo e suas manifestações sempre foram alvos de inúmeras restrições e preconceitos (CORBIN, 2008).

2 AS LAVOURAS DE NASSAR E CARVALHO

O romance *Lavoura arcaica* foi escrito pelo paulista Raduan

Nassar. Tal obra se caracteriza como uma novela trágica, por abordar o percurso de decadência de uma família de imigrantes libaneses. Lançada em 1975 teve grande repercussão devido, principalmente, à força do tema e a contundência da linguagem, que se constrói num constante exercício de criação e depuração. Narrada em primeira pessoa, de modo elíptico e fragmentado, a obra apresenta inovação em sua forma estrutural.

Lavoura arcaica é dividida em trinta capítulos e duas partes, explicitando a estética fragmentária predominante na proposta da obra. A primeira parte, mais longa, intitulada “A partida”, narra a infância e a juventude de André junto à família e o domínio do patriarca de temperamento austero e repressor, que se opõe a representação da figura materna, sempre muito amorosa e acolhedora. Nassar expõe o panorama ético e moral de uma família marcada pelas imposições religiosas sintetizadas na figura paterna, um ser atormentado, que incorpora em suas atitudes uma série de dogmas.

André possui uma personalidade forte, característica que o distingue dos demais irmãos. Ele não aceita nem se sujeita às imposições severas do pai. Além do conflito que evolui na relação pai X filho, André nutre uma paixão incestuosa por Ana, sua irmã mais nova. Ana é uma personagem que segue a ousadia do irmão, mas tal comportamento só se manifesta através do corpo, seja por meio de sua entrega a André, seja por meio de suas danças. A paixão e a consumação do desejo de André provocam nele um forte sentimento de culpa. Tudo isso faz com que não suporte mais a convivência com a família e saia de casa, refugiando-se num quarto de pensão de um vilarejo próximo.

Na segunda parte do livro, intitulada “O retorno”, Pedro, o irmão mais velho, traz de volta para casa o irmão rebelde. A narrativa, nesta etapa, contém as lembranças de um dos sermões do pai, o reencontro de André com a família, a sua conversa com o pai, a acolhida carinhosa da mãe, o “aconchego” a Lula, seu irmão caçula, a festa em homenagem ao seu retorno e a última dança de Ana, seguida da tragédia que recai sobre a família: O pai mata a filha e, em seguida, de modo não explícito no texto literário, também morre.

Segundo Bosi (2004), Raduan Nassar evidencia uma clara preocupação com o estatuto poético da linguagem, levando-a as fronteiras da prosa poética. Cabe aqui (re)ver o conceito de prosa poética,

enumerando algumas de suas características. Há na prosa poética o predomínio da primeira pessoa do singular e o abandono do narrador à imaginação, à memória e ao devaneio. Há também uma ambiguidade no relato e a transformação das frases verbais em frases musicais, além de uma imediata visibilidade da metáfora (RAMOS, 2006, p. 31-32). A partir do exposto é possível perceber que em *Lavoura Arcaica* coexistem as características já mencionadas. Há na obra de Raduan Nassar uma constante e quase obsessiva preocupação com o lirismo; na verdade, a poesia recobre quase que por completo o que a princípio seria um romance. Deste último, *Lavoura Arcaica* preserva a possibilidade de o leitor acompanhar sem esforço o desenrolar dos acontecimentos, mas a linguagem poética que perfaz o texto confere-lhe a intensidade própria dos grandes poemas. O romance de Raduan Nassar é permeado por passagens e frases poéticas das quais emergem as mais inusitadas metáforas.

Ainda segundo Ramos (Id. Ibid.) verifica-se, no decorrer de toda a narrativa de Raduan Nassar, um erotismo pulsante proferido no discurso ininterrupto de André. Já no primeiro capítulo do livro tem-se a demonstração da intensa carga poética que marcará este erotismo.

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; eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou pra me levar de volta; minha mão, pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo, as pontas dos meus dedos tocavam cheias de veneno a penugem incipiente do meu peito ainda quente; minha cabeça rolava entorpecida enquanto meus cabelos se deslocavam em grossas ondas sobre a curva úmida da fronte (NASSAR, 1989, p.7-8).

Lavoura arcaica não faz unicamente um relato, na verdade Raduan Nassar funde poesia e prosa através do uso de metáforas, da mistura de forma e conteúdo e da repetição de sons e de palavras que dão ao texto cadência e musicalidade. Ele apresenta, assim como os

grandes poetas, um meticuloso trabalho com as palavras. Ao escolher, repetir e combinar cada uma delas, o autor traz para o leitor elementos fundamentais da linguagem poética, tais como o mundo das imagens, o ritmo e a sonoridade. *Lavoura arcaica* é uma obra que não se submete às regras. Ela não permanece em “marcha”, e sim “dança”. Busca, através de recursos poéticos diversos, romper com o habitual automatismo da linguagem e, conseqüentemente, provocar no leitor sensações/sentimentos dúbios, nos quais se misturam desconforto e encantamento. Prosa poética ou romance lírico. É como se classifica hoje a obra de Raduan Nassar. Forma e conteúdo. Concreto e sublime. Sinalização e potencialização. Linearidade que encobre a verticalidade. Poesia que pulsa, tensionando a construção sequencial da prosa.

Damo-nos conta de que *Lavoura arcaica*, em essência, diz-se no próprio enredo. O trabalho com a linguagem se denuncia, sem se explicitar. O fazer artístico é pensado, enquanto ato, não através de uma metalinguagem explícita, mas na cadência poética das palavras que tecem este texto aberto ao leitor, qual todo e qualquer poema. Cada palavra, carregada de subjetividade, abre-se a uma multiplicidade de sentidos, possibilitando inúmeras leituras do texto. É o leitor que (re) elabora o dito, que confere às palavras significados, a partir de sua vivência, das leituras de mundo já realizadas, dos caminhos anteriores percorridos, enfim, a partir da amplitude que seu horizonte pessoal lhe permita abarcar.

A versão fílmica de *Lavoura arcaica* foi lançada em 2001, sendo o longa metragem de estréia do carioca Luiz Fernando Carvalho. *Lavoura Arcaica* foi considerado pela crítica como um dos melhores filmes nacionais dos últimos tempos. O cenário foi uma fazenda do interior de Minas Gerais, onde os atores e toda a equipe técnica estiveram por semanas, vivenciando e aprendendo a rotina da vida agrária, bem como os hábitos de uma família de origem libanesa. O ponto de apoio à produção foi Juiz de Fora e as filmagens foram realizadas em São José das Três Ilhas, distrito de Belmiro Braga. Vários atores e figurantes de Juiz de Fora, inclusive integrantes de um grupo de dança árabe, participaram do filme.

A pré-estréia do filme se deu no dia 26 de Março de 2002, às 19 horas, no espaço Unibanco Palace, em Juiz de Fora. O filme entrou oficialmente em cartaz na cidade no dia 29 de Março de 2002. Fazem parte

do elenco os atores Raul Cortez, interpretando o pai; Juliana Carneiro da Cunha, a mãe; Selton Mello, como o protagonista André; Simone Spoladore, interpretando Ana; Leonardo Medeiros, o primogênito Pedro e Caio Blat, o caçula Lula. Vale a pena destacar a magnífica participação de Pablo César Cândia, o pequeno ator que interpreta André durante sua infância, e também a participação da voz de Luiz Fernando Carvalho em algumas das memórias narradas pelo protagonista.

O filme, premiado em vários festivais nacionais e internacionais, foi considerado uma obra prima pela crítica especializada, principalmente pela fotografia, pela trilha sonora e pelas brilhantes interpretações de Raul Cortez, Selton Mello e Simone Spoladore. Porém, apesar das inúmeras críticas positivas, o filme distanciou-se do grande público. O diretor foi criticado por alguns por um excesso de fidelidade ao texto literário de Raduan Nassar, pela edição um tanto quanto longa da obra (quase três horas de duração) e também por suas longas falas, extremamente poéticas, mas também muito densas e complexas.

A este ponto é importante chamar atenção para os títulos das obras: eles apresentam grafias diferentes. Isto deixa claro que a obra de Luiz Fernando Carvalho não é a mesma de Raduan Nassar. *Lavoura Arcaica* é uma adaptação cinematográfica do livro *Lavoura arcaica* e é assim que este filme precisa ser visto: uma outra obra, capaz de recriar, criticar e atualizar o texto adaptado. Mas, normalmente não é o que acontece. Corseuil (2003, p. 295 *apud* MARINS; WIELEWICKI, 2009, p. 279), afirma que

é comum ouvirmos comentários e lermos análises a respeito da “fidelidade” ou “infidelidade” do filme em relação ao romance ou peça em que se baseia. Leitores de um romance vão assistir a sua adaptação para o cinema com certas expectativas, dentre as quais pode se incluir uma hierarquia de valores que definem o romance como obra original, legítima e representativa de uma época ou sociedade. O filme, por sua vez, é visto como obra que pode ser, até certo ponto, criativa, mas que está necessariamente em condições de dependência ao romance adaptado.

Considerando que o texto literário e o fílmico são linguagens diferentes e levando também em conta que o escritor e o cineasta também possuem diferentes objetivos e sensibilidades, temos em Pellegrini

e colaboradores (2003, p.62), a afirmação de que em uma adaptação deve haver não apenas o diálogo com a obra original, mas deve existir também um diálogo com o seu contexto, atualizando o livro, mesmo quando o objetivo do cineasta for uma completa identificação com o texto original. Contudo, mesmo sendo manifestações artísticas distintas, *Lavoura arcaica* e *LavouArcaica* podem ser textos complementares entre si, ou seja, cada um, mesmo com a sua especificidade própria, pode e deve iluminar a leitura do outro. O fundamental é que não consideremos o filme como obra segunda e, portanto, uma obra que necessariamente tenha que ser fiel ao romance que lhe deu origem.

3 A DANÇA NAS LAVOURAS DE NASSAR E CARVALHO: DANÇANDO COM ANA

Dando início às reflexões acerca das danças da personagem Ana em *Lavoura arcaica*, é necessário fazer a seguinte consideração: não nos parece muito claro qual o estilo de dança praticada por Ana, nem no texto literário de Raduan Nassar, tampouco no texto cinematográfico de Luiz Fernando Carvalho. Contudo, temos na narrativa de Nassar (1989, p.29), algumas referências à cultura cigana, tais como a flor vermelha presa lateralmente nos cabelos soltos de Ana e “seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda”. Portanto, com o intuito de refletir melhor sobre a linguagem corporal de Ana, faremos a seguir algumas considerações a respeito da cultura e da Dança Cigana.

Bregolato (2000) afirma que os ciganos, após serem expulsos da Índia pelos árabes, espalharam-se pelo mundo todo, porém, encontraram maior facilidade de estabelecimento nos países de Gales e na Espanha. Sendo assim, a cultura cigana absorveu ao longo dos anos elementos de várias outras culturas, principalmente elementos da cultura espanhola. Na dança aconteceu o mesmo, ou seja, a dança dos ciganos também recebeu influências de outros países, mas em especial recebeu influência da Espanha. E nesse país uma das danças mais típicas é o *Flamenco*. Tal dança se caracteriza por movimentos fortes, precisos e vibrantes, onde pés, braços, mãos, cabeça e corpo se movimentam sempre de forma simultânea. É bastante típico nesta dança o uso de uma flor no cabelo, geralmente vermelha, bem como o uso de leques, castanholas, palmas e sapateados.

Segundo Silva (2007, p. 1), a arte flamenca é resultante do

processo evolutivo de uma manifestação sócio-cultural que teve início no fim do século XVIII, na região de Andaluzia, sul da Espanha. “Suas bases musicais, rítmicas e poéticas assentam-se na riqueza do folclore andaluz, resultado da mescla de povos e culturas que povoaram essa região ao longo da história, tais como: ciganos, árabes e judeus”. Ainda de acordo com a mesma autora, temos que, nesse estilo de dança, quando uma bailarina faz um solo, ela tem total liberdade de dançar no andamento que desejar, devendo o músico, obrigatoriamente, acompanhá-la com o seu instrumento musical. E é justamente isto o que o narrador-protagonista narra na última dança de Ana:

sempre mais ousada, mais petulante, inventou um novo lance alongando o braço, e, com graça calculada (que demônio mais versátil!), roubou de um circundante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho lento, obrigando a flauta a um apressado retrocesso lânguido, provocando a ovação dos que a cercavam (NASSAR, 1989, p.118).

Retomando os aspectos da cultura cigana, percebe-se que esse povo tem uma forte ligação com a dança. Eles aprendem tal linguagem desde a mais tenra idade e se utilizam dela como um meio de transmissão e veiculação de seus valores e códigos às futuras gerações. A dança cigana é repleta de movimentos amplos e livres, uma manifestação corporal permeada de simbolismo que se revela no gestual e na expressão facial dos dançarinos. Tal dança tem como característica movimentos extremamente sensuais de quadris, braços e mãos. Normalmente os braços de uma dançarina cigana se movimentam ao redor do seu corpo, de maneira flexível, como se fossem uma moldura para o seu tronco que deve estar sempre bem ereto, numa posição de enfrentamento e desafio. As mãos executam, em vários planos, movimentos circulares e ondulantes. São também frequentes nessa dança, tal qual ocorre no *Flamenco*, flores nos cabelos, palmas, estalar de dedos, bem como os saltos, os giros e as batidas de pés no chão. As pernas e os pés se movimentam com extrema agilidade e graciosidade, executando constantes deslocamentos indiretos e súbitos. As ciganas, com saias longas e rodadas, dançam sempre descalças e com os cabelos soltos.

[...] e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho

de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas (NASSAR, 1989, p.28 – 29).

A este ponto, seria possível afirmar que a dança de Ana é uma manifestação da Dança Cigana? Creio não ser ainda possível fornecer respostas definitivas no que diz respeito à obra de Raduan Nassar, tampouco no que se refere à obra de Luiz Fernando Carvalho, pois se notam diferenças significativas nas descrições e representações das duas danças da personagem Ana, tanto no que tange a narrativa verbal, quanto no que tange a visual. Sendo assim, é necessário realizar um estudo mais atento e detalhado das danças de Ana e isto deve ser feito em ambos os textos, com o intuito de melhor compreender e caracterizar a linguagem corporal desta personagem.

Quanto às danças de Ana descritas no livro de Raduan Nassar temo-las narradas, como mencionado anteriormente, duas vezes. É interessante destacar que os dois textos são praticamente descritos com as mesmas palavras, a não ser pelo tempo verbal. Na primeira e segunda descrição o tempo utilizado pelo narrador é o pretérito. A diferença é que na primeira, narrada em *A partida*, o tempo usado é o pretérito imperfeito, sinalizando a idéia de retorno. Já na segunda, narrada em *O retorno*, o tempo utilizado é o pretérito perfeito, indicando que tal fato já aconteceu. De acordo com Ramos (2006, p. 89), “na primeira narração há a permanência das coisas, do encontro, a tradição que se perpetua. Na segunda, o tempo determina a reunião no bosque como a última”. Rodrigues (2006, p.127) afirma que a descrição da primeira festa parece indicar que esta se repetia periodicamente, já a segunda e última descrição pode significar tanto que tal festa é singular, quanto que a mesma não mais se repetirá na família.

Apesar da descrição das danças de Ana ser praticamente a mesma, a forma como o autor dá início à sua segunda dança, os acréscimos feitos a ela e o seu novo desfecho, faz com que ela seja praticamente outra dança, substancialmente diferente da primeira. A este ponto é conveniente ressaltar o posicionamento de Laban (1978, 1990) com relação à linguagem corporal de um indivíduo. Para o estudioso, o movimento humano não é uma prática estanque, restrita, uma atividade que possa ser analisada apenas em seus aspectos tangíveis. O movimento é na verdade a manifestação do somatório dos aspectos racionais, emocionais, físicos e socioculturais daquele que o realiza. Deste modo, temos neste momento da narrativa, uma personagem tomada pela revolta e pela ira, uma mulher disposta a se rebelar contra tudo e todos. Ao se vestir, exhibir-se e dançar publicamente com as roupas e adereços das prostitutas que André visitou, ao molhar a sua dança e embeber a sua carne de vinho, Ana revelou e assumiu a sua sexualidade, bem como o desejo interdito que nutria pelo irmão. Ana parece dizer para André estar disposta a dar continuidade à paixão proibida. Ela rompe com a pesada tradição imposta pela figura paterna, mudando não apenas o figurino da sua dança, mas também alterando consideravelmente a qualidade dos seus movimentos e, conseqüentemente, o teor do seu discurso corporal. Os movimentos de Ana ganharam mais peso, tornaram-se mais fortes e enérgicos. Sua movimentação ganhou maior rapidez, seus movimentos tornaram-se mais diretos e seu foco principal passou a ser o irmão André, como afirma o próprio narrador: “eu estava certo, mais certo do que nunca, de que era para mim, e só para mim, que ela dançava” (NASSAR, 1989, p. 189).

O corpo de Ana, ao se expressar em sua primeira dança, emana vida, alegria e sensualidade, mas também manifesta aceitação. Ao modificar a qualidade e a intencionalidade de seus movimentos, ainda que mantenha aparentemente o mesmo gestual, Ana passa a veicular um novo discurso não verbal: o discurso da angústia, do erotismo e da resistência. São os estados internos sendo externamente revelados através dos movimentos. É o corpo que, sinalizando intenções, exhibe emoções e atitudes. É o grito desesperado de um corpo desrespeitado e reprimido. É o conflito entre tradição e ruptura se manifestando na linguagem corporal. A última dança de Ana é uma dança para a morte.

Ela parece pressentir seu fim trágico: sua vida ceifada pelas mãos do próprio pai, que, de acordo com o narrador, sentiu-se irremediavelmente “ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava” (NASSAR, 1989, p. 191).

A partir das considerações tecidas, percebemos que ao analisarmos as danças em *Lavoura arcaica*, é necessário que façamos antes algumas considerações acerca da sua escritura. Uma delas diz respeito às festas descritas no romance de Nassar: elas nos remetem ao rural. O escritor usa inúmeros vocábulos relacionados à alimentação, que, associados à dança, nos remetem às antigas celebrações feitas para comemorar a colheita, ou seja, os rituais dionisíacos. Seria a dança de Ana, em especial a segunda dança, onde a mesma rouba de um circundante a sua taça de vinho e o derrama sobre os ombros nus, uma alusão aos antigos cultos realizados em homenagem a Dionísio, o deus do vinho, das festas, do lazer, do prazer e da vegetação? André, sempre delirante, contestador, erótico e embriagado pelo vinho simbolizaria o próprio Dionísio? E Ana, assim como Lula, seria uma de suas seguidoras? Possivelmente sim. A dança de Ana dá evidentes indícios de uma linguagem dionisíaca. Para percebermos isto com mais clareza, basta nos reportarmos à história da dança, mais especificamente aos registros feitos em vasos que, segundo Caldeira (2008), registram as danças em homenagem ao deus Dionísio a partir de uma movimentação dinâmica de braços, torso, pescoço e cabeça, acompanhados de passos corridos e de saltos. Na verdade, as danças de Ana nos remetem às bacantes, mulheres que seguiam Baco, o deus do vinho e dos prazeres sexuais, bebendo e dançando compulsivamente, até atingirem o êxtase. Ana parece se identificar com os impulsos dionisíacos do irmão André e expressa isto corporalmente nas festas da família, tempo e espaço das bebidas, comidas e danças.

A rígida disciplina imposta diariamente pelo pai, não só à família, mas também a ele próprio, parece ser abrandada quando ele abre as portas de sua lavoura para os parentes e amigos. Isto pode ser inferido a partir do seguinte relato de André: “e eu podia imaginar, depois que o vinho tinha umedecido sua solenidade, a alegria nos olhos do meu pai mais certo então de que nem tudo em um navio se deteriora no porão” (NASSAR, 1989, p. 30). Nos encontros festivos, com exceção de

André, toda a família se manifesta corporalmente, principalmente Ana, que contrastando com os movimentos mais contidos de quase todos os participantes demonstra total desenvoltura, sensualidade e rejeição às normas vigentes. Nesses momentos, Ana se transforma e é capaz de provocar naqueles que a rodeiam êxtase e entusiasmo. Ela se transforma na mais perfeita sacerdotisa de Baco!

De acordo com Rodrigues (2006, p. 129), há uma grande diferença entre a Ana atraída para a casa velha e recolhida na capela e a Ana presente nas festas. Na primeira temos uma Ana que se movimenta vagarosamente, avançando e recuando com indecisão. Temos até mesmo uma Ana completamente imóvel na capela, caracterizando passividade. Já na segunda temos uma Ana que se movimenta de forma bem mais dinâmica, agitada, uma Ana que transforma passividade em ação. Uma mulher que, rompendo com todas as barreiras, rouba e dança com as quinquilharias da caixa de André, fazendo com que Pedro, sem alternativas, revele ao pai o que o irmão lhe confessara: “Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome”.

Ampliando um pouco mais nossas reflexões sobre as danças e a linguagem corporal de Ana, temos em *LavourArcaica*, obra cinematográfica do cineasta Luiz Fernando Carvalho, uma personagem que rompe subitamente o círculo roubando com sua mão direita o lenço branco do bolso de um dos dançarinos. Com os cabelos apanhados do lado por uma flor vermelha, descalça e vestida com um vestido claro e leve ela nos traz à mente a figura da revolucionária dançarina Isadora Duncan que, libertando-se das sapatilhas e dos figurinos desconfortáveis, subiu ao palco e dançou descalça, trajando apenas uma leve túnica branca. Na primeira dança, Ana exibe no rosto uma alegria plena e calma, e no corpo, uma sensualidade de menina moça. Ela executa movimentos que ora nos remetem à Dança do Ventre, tais como *cambrés*, batidas laterais de quadril e de ombros, deslocamentos de cabeça, movimentos ondulatórios de tronco, braços e mãos, além dos giros árabes e das vibrações do corpo, mas realiza também movimentos típicos da Dança cigana, do *Flamenco* e do *Dabke*, tais como as batidas fortes e firmes dos pés no chão. É interessante perceber que não encontramos tal relato na narrativa literária, pelo contrário, Nassar (1989, p.29), afirma que Ana dançava “se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre frutas, e as flores dos cestos, só tocando a terra na

ponta dos pés descalços”. Estaria Carvalho com a interpretação dando mais aterramento, presença e força à movimentação de Ana? Tal como na Dança contemporânea que busca demonstrar o peso do corpo indo ao encontro do solo, Ana estaria também, ao bater com firmeza os dois pés no chão, tentando mostrar sua existência real e encontrar seu lugar naquele espaço e tempo? Possivelmente sim, uma vez que a narrativa dos gestos só pode ser bem apreendida a partir do conhecimento cultural que o cerca.

Dirigindo agora nosso olhar para a última dança de Ana exibida no filme *Lavoura Arcaica*, vemos surgir na tela uma mulher transformada e transtornada. Uma mulher que nos remete à figura da Pomba-gira presente nos rituais umbandistas. A umbanda é uma manifestação religiosa nascida em solo brasileiro, na qual se misturam fortes influências africanas, católicas, kardecistas e até mesmo orientais. Sendo a Umbanda uma religião do povo brasileiro, suas entidades representam o retrato social e cultural desse povo. Assim sendo, ao lado dos orixás e dos exus encontram-se as figuras de caboclos, boiadeiros, índios, pretos velhos, prostitutas, marinheiros, etc. (BARROS, 2006). Ainda segundo a mesma autora, temos que, de todas as divindades da umbanda, os exus são os que mais se assemelham aos homens em termos de paixões, virtude e vícios. Iemanjá é a representação feminina de um orixá e a Pomba-gira é a representação feminina de um exu. Nos terreiros de umbanda, Iemanjá é exemplo de grande mãe protetora, ao passo que a pomba-gira é o símbolo da grande cortesã devassa. Os orixás, de acordo com Ortiz (1978), são espíritos de luz e os exus são espíritos das trevas.

A Pomba-gira é a síntese dos aspectos mais chocantes que a sexualidade de uma mulher pode assumir, e por isso ela trabalha na linha esquerda da umbanda, no domínio do mal e da desordem – a quimbanda. A Pomba-gira é a personificação do despudor, do que sempre foi oprimido pela moral e bons costumes e que, encarnado, encontra espaço para emergir, transbordar, enfim, revelar-se. A imagem da Pomba-gira é a imagem de uma mulher alegre, corajosa, inquieta, rebelde, arrogante e exuberante. Ela é a mais própria expressão do desejo carnal descontrolado, da luxúria e da transgressão das normas, condutas e valores conservadores. Quase sempre sua imagem se liga ao uso de elementos impróprios e proibidos, tais como cigarros,

cigarrilhas, cachaça, vinho e champanhe. Assim como Ana se encontra à esquerda na mesa das refeições da família, a Pomba-gira também está à esquerda na cultura umbandista. Ela não é uma entidade de luz, por isto é comum ser cultuada em horários e locais marginais, tais como cemitérios, encruzilhadas, cais de portos e matas fechadas.

Ortiz (1978) afirma que, culturalmente, a memória coletiva umbandista também está atrelada aos valores que norteiam a sociedade, e que tais valores coincidem com os valores das classes dominantes. A sexualidade é ainda hoje um tabu, fonte de mistérios, proibições, pecados e culpas, principalmente no que tange à rigidez religiosa. De acordo com Barros (2006, p. 97), o cristianismo tradicional ainda compreende a mulher de forma dual e antagônica, a saber, a mãe e a pecadora, a virgem e a Messalina, Maria e Madalena. Desse modo, maternidade e sexualidade são aspectos distintos e incompatíveis do feminino.

Os conceitos, preceitos e preconceitos acerca do corpo feminino tiveram suas origens na antiguidade, foram intensificados na Idade Média e mantidos e parcialmente modificados na contemporaneidade. O fato de Deus ser uma figura masculina, a “primogenitura” de Adão e também a crença de que Eva foi formada a partir de uma das costelas de Adão são, segundo Barros (2006, p. 96), concepções decisivas para a formação de um imaginário onde cabe à mulher uma posição de inferioridade e subalternidade em relação ao homem. Sendo assim, parece ser possível inferir que a desvalorização da figura da Pomba-gira está vinculada à desvalorização do corpo, em especial à desvalorização do corpo feminino sexuado, que ainda permeia nossa cultura.

Mesmo com todas as discussões acerca dos direitos femininos, das transformações sociais ocorridas e das conquistas jurídicas, sexuais e psíquicas das mulheres nos últimos tempos, Corbin (2008, p. 154.) afirma que não se deve confundir a liberação de costumes com a liberação das mulheres, pois que a liberação “aparente das regras da moral tradicional, esconde muitas vezes a mesma manipulação das mulheres. A dominação masculina sabe, portanto, como se renovar e avançar, disfarçada sob a bandeira da liberdade sexual”.

Refletindo um pouco mais sobre atitudes e comportamentos machistas, encontramos na própria obra analisada fortes indícios de discriminação contra a mulher. Temos por exemplo, além do silêncio das mulheres da família, um irmão que, embora se confesse “louco”

pela irmã, dirige-se a ela ora com exaltação, ora com julgamentos marcadamente moralistas. Nesses momentos o olhar de André se assemelha aos olhares do pai e de Pedro. Temos também um pai que, transtornado e desesperado diante da tragédia do incesto, opta por tirar a vida da sua filha Ana e não a do seu filho André, evidenciando assim um pensamento e uma conduta extremamente machistas, frutos de uma cultura de dominação do homem sobre a mulher.

Segundo Gregersen (1983, p.179), mesmo com as novas concepções ideológicas de sexualidade dos últimos tempos, a relação da sexualidade com a cultura é ainda bastante complexa, pois que “os aspectos culturais podem modificar-se dramaticamente, porém talvez a cultura da sexualidade seja mais estável do que se suponha”. E sendo assim, infelizmente, ainda paira no imaginário coletivo a concepção de que pura, limpa e santa é a esposa, a mãe abnegada e assexuada e, por extensão, pecadora, suja e devassa é a “outra”, a mulher que se mostra, impõe e assume a sua sexualidade. E é a partir desta última concepção que é feita a representação da Pomba-gira: uma cortesã, uma mulher corajosa e portadora de uma pulsão sexual desenfreada e ostensiva.

De acordo com Barbosa e Bairrão (2008), a Pomba-gira é uma das entidades que mais gosta de se exhibir corporalmente, e faz isto dançando e se movimentando de maneira muito desinibida e extrovertida. Gosta de adornos, maquiagens e roupas ousadas, provocantes e escandalosas, o que acarreta à sua movimentação uma excessiva sensualidade, uma sensualidade tão explícita e irreverente que beira ao erotismo. Em sua dança, a Pomba-gira exhibe sucessivos giros. Ela gira geralmente com um dos pés apoiados inteiramente no chão e o outro apoiado apenas na meia ponta. Ela manifesta seu prazer de dançar através de sonoras gargalhadas e de uma movimentação voluptuosa de tronco e de cabeça, os quais são geralmente lançados provocativamente para trás, num gestual que revela toda a sua ousadia e desejo de enfrentamento. A movimentação corporal da Pomba-gira se caracteriza pela liberdade, flexibilidade, além da entrega e aceitação do próprio peso do seu corpo. Ao se deslocar, ela movimenta exageradamente o quadril criando, a partir deste movimento, um rebolado irreverente e sensual. Por tudo o que foi citado, a Pomba-gira é considerada o maior e mais verdadeiro estereótipo da mulher prostituta e, também por tudo isto, encontramos vários pontos em comum entre a última dança de Ana exibida no filme

de Carvalho e a linguagem corporal de uma Pomba-gira.

Ainda com relação à obra cinematográfica de Luiz Fernando Carvalho, a trilha sonora utilizada na última dança de Ana é diferente da primeira, assim como outra é a dança de Ana. Nesta, seus movimentos são caracterizados por extrema voluptuosidade e erotismo. Sua movimentação de cabeça é constante, intensa, desvairada, fazendo com que seus cabelos fiquem em total desalinho, o que nos remete a uma imagem de mulher descontrolada e completamente entregue à loucura. Ana se insinua frequentemente, elevando a saia com as mãos e passando sensualmente seus dedos e mãos pelo rosto e cabelos. Podemos perceber que ela mantém ainda a flor vermelha, bem como os pés descalços, mas agora traz no corpo as quinquilharias mundanas de André, nas unhas um esmalte vermelho, no rosto uma maquiagem forte, uma expressão por vezes cínica e angustiada, outras vezes de enfrentamento e revolta. E assim sua dança se transforma completamente. Ana agora exhibe uma nova linguagem corporal. Seus movimentos ganham muito mais energia, vibração e peso. Eles se tornam súbitos, diretos e controlados. Ana executa sucessivos giros, além de repetidas e entrecortadas contrações de tronco. Seus movimentos se tornam ainda mais diretos, rápidos e agressivos quando alguém tenta impedi-la de prosseguir com sua dança, quando então ela empurra violentamente quem a segura e dá mostras de enfrentamento, ampliando sua cinesfera, talvez na ânsia de ocupação de um maior espaço naquela lavoura. Ao se arremessar ao solo e bater fortemente com as mãos no chão, Ana dá claros indícios de não mais suportar os excessos disciplinares do pai, e tampouco, reprimir suas necessidades e desejos. Em sua última dança, Ana ostenta uma descontrolada sexualidade, ela é a imagem do desatino, da desordem, da revolta, da contestação, do embate, da ruptura e, por fim, da morte.

A segunda dança de Ana é a primeira acrescida do movimento que busca desequilibrar o tradicional e incutir nele o novo. O grito silencioso da dançarina ecoa mais alto e intensamente que a verborragia por vezes alucinada de André. Sem uma palavra sequer é a mulher que age, enquanto o homem fala; é ela que alcança a única alforria possível do estado de coisas vigentes, a única liberdade possível do status quo que a encarcera. É com sua morte que ela cala o mundo que a silencia. Através da dança, Ana consegue o que André não alcança: a quebra, a queda, a ruptura, a destruição da tradição opressora. É imprescindível

que Ana morra. Ela não suporta a tradição, tampouco suportaria a nova ordem que busca estabelecer com o irmão.

Enfim, as duas danças de Ana no filme de Luiz Fernando Carvalho são linguagens. Expressões. Dualidades. Iemanjá e Pomba-gira. Bem e mal. Ordem e desordem. Alegria e angústia. Sensualidade e erotismo. Divino e demoníaco. Aceitação e revolta. Vida e Morte. Em torno dela um círculo gira. Ao colocar-se no centro desse círculo Ana passa a ser, em sua primeira dança, a própria representação do sagrado e, em sua última dança, o símbolo do profano. Na dança de Ana não há lugar para interditos. Enquanto dança, Ana comunica-se consigo mesma e com o outro. Transborda. Supera anseios e manifesta desejos. Sente-se parte de um todo. E enquanto gira, gira e gira, entra em transe, esquece-se de si mesma e se entrega à magia do corpo e do movimento. Diz com eles o que a palavra cala.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após estudo comparativo das danças da personagem Ana no romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar e no filme homônimo de Luiz Fernando Carvalho, verificou-se que, na adaptação realizada, foi mantida toda a poesia e lirismo presentes no texto verbal. Observou-se também que Carvalho, ao estabelecer um diálogo com a obra de Nassar, fez uma (re)leitura das danças descritas no romance. Sendo assim, as danças apresentadas nas duas manifestações artísticas apresentam significativas diferenças, porém, em ambas, a dança de Ana é o seu verbo. Nelas não há lugar para interditos. Em sua primeira dança ela é a expressão da vida e da sensualidade e, em sua segunda dança, é a representação da morte e do erotismo. As danças de Ana são linguagens carregadas de significado: na primeira, as marcas da tradição e na segunda, os sinais da ruptura. Apesar de não verbalizar em momento algum, Ana, como nenhum outro personagem, fala e grita com seu corpo. Em seu silêncio ela consegue dizer tanto ou mais que a verborragia convulsiva de seu irmão André.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Marielle Kellermann; BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. Análise do movimento em rituais umbandistas. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**. Brasília, v. 24, n. 2, p. 225 – 233, abr./jun. 2008.

BARROS, Cristiane Amaral. **Iemanjá e Pomba-Gira: imagens do feminino na umbanda**. 2006. 313 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2006.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2004.

BREGOLATO, Roseli Aparecida. **Cultura corporal da Dança**. São Paulo: Ícone, 2000.

CALDEIRA, Solange Pimentel. A religiosidade na dança: entre o sagrado e o profano. **Revista História em Reflexão**, Dourados, v. 2, n. 4, p. 1 – 13, jul/dez 2008.

CORBIN, Alain.; COURTINE, Jean-Jacques.; VIGARELLO, Georges. **História do Corpo**. As mutações do olhar. O século XX. Petrópolis: Vozes, 2008.

GREGERSEN, Edgar. **Práticas sexuais: a história da sexualidade humana**. Tradução de Antonio Alberto de Toledo Serra e Edson Ferreira. São Paulo: Roca, 1983.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

_____. **Dança Educativa Moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

LAVOURARCAICA. Direção, Roteiro e Montagem: Luiz Fernando Carvalho. Direção de fotografia: Walter Carvalho. Trilha sonora: Marco Antônio Guimarães. Produção: Luiz Fernando Carvalho, Maurício Andrade Ramos, Raquel Couto e Tibet Filme. Intérpretes: Selton Mello, Raul Cortez, Juliana Carneiro da Cunha, Simone Spoladore, Leonardo Medeiros e Caio Blat. LFC Produções & Vídeo Filmes, 2001 (DVD, 163 min, color, son.).

MARINS, Líliam Cristina; WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. Pygmalion, Bernard Shaw e sua adaptação cinematográfica: uma releitura cinquentenária do cânone literário. **Revista de Literatura, História e Memória**, Cascavel, v. 5, n. 5, p. 277 – 289, 2009.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

ORTIZ, R. **A morte branca do feiticeiro negro**. Petrópolis: Vozes, 1978.

PELLEGRINI, T. *et al.* **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

RAMOS, Rosane Carneiro. **A palavra germinada**: o grito do romance lírico em Lavoura Arcaica. 2006. 124 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

RODRIGUES, André Luis. **Ritos da Paixão em Lavoura Arcaica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SILVA, Isadora Eckardt. “Estudos para uma bailadora andaluza” e os elementos do Flamenco. **Nau Literária**, Porto alegre, v. 03, n. 02, p. 1 – 5. jul./dez. 2007.

Artigo recebido em: 17/8/2009
Aceito para publicação em: 28/9/2012