

Reencontro com o cinema de imagens

Antonio Hohlfeldt*

FORAM PRECISOS EXATOS 26 anos para que *Lavoura arcaica*, o trágico romance de Raduan Nassar se transformasse num poema épico-subjetivo que a cinematografia de Luiz Fernando Carvalho nos entrega. Entre o romance de 1975 e o filme de 2001, o cinema brasileiro perdeu o medo de ser ele mesmo.

O cinema brasileiro aprendeu uma semântica própria que, a exemplo da hoje velha mas sempre atual lição do Modernismo literário, nos dizeres proféticos de Oswald de Andrade, é capaz de deglutir o que nos chega, sem deixar de guardar sua própria personalidade, transformando tudo numa terceira identidade que é, ao mesmo tempo, brasileira e universal ou, dita nos termos de hoje, é global e local, ou *glocal*¹.

Para encurtar, poder-se-ia simplesmente dizer: um filme que apresenta a seqüência inicial de quase cinco minutos do modo como o faz, nasceu clássico e clássico manter-se-á ao longo das décadas. Quem leu boa parte das críticas divulgadas através de mais de 24 páginas no site do filme na internet, que apresenta, além de tudo, uma página igualmente antológica, como raras vezes se viu em torno de um filme brasileiro² (aliás, o site de *Abril despedaçado - 2001*, Walter Salles - está igualmente excelente), deve concluir que estamos aprendendo a lidar com a arte cinematográfica e, ao mesmo tempo, com o seu mercado. Não são só as entradas alternativas para o filme, mas as diferentes páginas que, no mesmo site, permitem-nos abordar o filme sob diferentes perspectivas: a qualidade com que o site foi produzido, de modo a que, do acabamento fotográfico aos dados técnicos, depoimentos e trilha sonora, tudo possa ser clara e objetivamente identificado, desfrutado e avaliado, sem quaisquer problemas, faz reconhecer que o cinema brasileiro vive, hoje, uma outra fase.

Infelizmente, boa parte desses sites apresentam comentários de pessoas que não possuem a menor cultura cinematográfica ou, minimamente, cultura, e que, muito certamente, não leram o romance de Raduan Nassar ou, se o leram, nada entendem de literatura e, especificamente, deste romance. Então, fazem uma imensa confusão: debi-

tam ao cineasta problemas que devem ser eventualmente debitados ao romancista, e vice-versa: creditam ao filme qualidades que devem ser creditadas ao romance. Este é por certo o preço da democratização cultural que a internet nos trouxe, mas que não pode se tornar o padrão de avaliação de uma obra de arte, sobretudo uma obra de arte que tem a coragem de enfrentar e ultrapassar a mesmice que, em geral, marca a produção industrial cinematográfica, seja ela de que nacionalidade for, da norte-americana à brasileira. Por tudo isso, o que me proponho, neste texto, é pensar algumas questões vinculadas às relações que se estabelecem obrigatoriamente entre literatura e cinema, a partir do momento em que, indiscutivelmente, o filme *Lavoura arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, nasce e tem íntima relação com o romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar.

As especificidades das linguagens

Há alguns anos, já, o problema da recriação cinematográfica de um texto literário me chama a atenção. Escrevia então: "A mais simples enunciação literária, digamos: Pedro saiu apressadamente de sua casa em direção à escola, exige, do cineasta, a solução de uma série de problemas que o desafiam de imediato"³. A literatura é a arte do tempo: a narrativa é sempre um passado que se atualiza. O cinema, ao contrário, é uma arte do espaço: a narrativa é sempre um presente que ocorre num aqui imediato. A literatura sugere, o cinema mostra. A literatura trabalha uma imagem *in abstractu*, o cinema *concretiza* essa mesma imagem. Para o cinema, a imagem tem movimento, colorido, vem acompanhada de som (ou de silêncio), depende da presença de objetos ou de personagens que são recortados ou contextualizados em meio

a ambientes variados.

Na literatura, posso pressupor que o que se diz seja a totalidade do que ocorre. No cinema, raramente deixo de ter o sentimento de que o que se mostra é apenas *parte* do que existe: daí o *corte*, a *montagem* e a *edição* que, de certo modo, *reorganizam* aquela realidade primeira, instituindo uma outra. Esta, aliás, é a grande lição que os mestres pioneiros do cinema nos deixaram, de D. W. Griffith e Eisenstein: a edição - este milagre que, de certo modo, induz nosso modo subjetivo a ligar duas imagens sucessivamente mostradas para transformá-las em uma seqüência narrativa, criando uma terceira imagem - é o principal elemento da gramática cinematográfica, fato que a psicanálise freudiana haveria apenas de reforçar⁴. Antes, fora a própria fotografia que, considerada inicialmente como um *retrato* fiel da realidade, logo era reavaliada ao se entender que o simples ato de focar a verdade recortava esta mesma realidade e, por conseqüência, transformava-a.

Depois, aconteceu a valorização das personagens. V. I. Pudovkin foi, sem dúvida, um dos primeiros a reconhecer este aspecto. Afinal de contas, sem personagem não há narrativa, e sem narrativa também não há cinema. E quem dá corpo e densidade à personagem é, evidentemente, o ator. Por isso, ele se preocupou fundamentalmente com a questão do ator na arte cinematográfica⁵.

Por fim, chegamos ao problema da câmera: o enquadramento, os movimentos que o *olho mecânico* - nem tão mecânico assim - fazem, "dirigem o olho do espectador". Segundo Dziga Vertov, "a utilização da câmera como cine-olho, muito mais aperfeiçoada do que o olho humano, para explorar o caos dos fenômenos visuais que preenchem o espaço", permite ao cineasta se colocar enquanto um "construtor"⁶, isto é, um *criador*, ou seja, um *artista verdadeiro*. É através desses elementos que o cinema existe. Então, vejamos: é evidente que o filme *Lavoura arcaica* partiu de um documento original, o romance *Lavoura arcaica*. Mas como se inicia aquele texto literário?

"Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual; tanto maior uma certa liberdade, o quarto é um mundo, quarto catedral, onde nas intermitências da angústia descobre-se o rosto para colher 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 [...]"⁷.

E o filme, como se apresenta ele em sua abertura? Não tive acesso a seu roteiro, o que seria o ideal. Mas o leitor dessas linhas certamente relembrará o início do filme de

Luiz Fernando Carvalho: a câmara nervosa de Walter Carvalho fragmenta e isola profundamente não só pedaços do corpo quanto partes do espaço: levamos alguns momentos para entendermos o que está sendo focado, do mesmo modo que apenas um leitor muito atento consegue entender o que está subentendido no texto inicial do escritor. Agora, observe-se como o texto literário, que é abrangente, mas apenas sugere uma ação, transforma-se numa seqüência de imagens que é igualmente sugestão, mas muito mais concreta do que a literatura, porque *presentifica* aquela potencialidade, *escolhe* ângulos (mostra alguns e elimina outros) e, sobretudo, conta com um outro artifício narrativo impossível à literatura: o som.

A conseqüência, contudo, é mais complexa e mais completa nesta transposição: o cineasta não transcreve, o cineasta não recria apenas a cena de masturbação, o que já seria um grande feito: ele a *interpreta*. A conjunção do corte na cena pelo enquadramento da câmara, mais o som trazido pela trilha sonora, a posição do ator/personagem que descortinamos aos poucos, aos pedaços, estão a dizer - melhor, estão a mostrar - o que é a masturbação, numa narrativa que se duplica, realização absolutamente impossível para a literatura. De um lado, a evolução do ato que chega ao clímax e depois se esvai está representada no resfolegar em diferentes ritmos da personagem mas, especialmente, naquele apito estridente que aumenta e depois desaparece. De outro, a fragmentação da imagem mostra a própria fragmentação da personagem, na medida em que a masturbação, traduzida em seu clímax pelo ruído do apito do trem, nada mais é que a antecipação da alienante e alienada fuga/viagem que o rapaz fez, deixando a fazenda onde nascera para se refugiar num anônimo quarto de pensão, no vão esforço de fugir à irremediável sedução que a irmã lhe representa.

Veja-se, contudo, que a metáfora já vem do romance, não é, pois, mérito do cineasta. Mas a interpretação da metáfora, essa sim, é sua criação, aliada à própria transposição, em imagens sensíveis - visuais e auditivas - daquilo que o texto nos apresenta logo na abertura daquele primeiro capítulo da primeira parte da obra. É assim que a narrativa de uma linguagem - a literária - se transforma enquanto narrativa de uma outra linguagem - a cinematográfica.

A inversão da parábola bíblica

Muito se tem dito sobre a relação entre o romance e a parábola bíblica do filho pródigo, e sobre isso pouco ou nada se tem a acrescentar. Nem mesmo a respeito da afirmativa de que o filme inverteria a parábola, já que, no Velho Testamento, a ênfase recai sobre a volta e, no romance, está dirigida para a saída.

Leiamos o romance, contudo, a partir de uma outra parábola, essa sim explícita no texto literário. E o leiamos com a atenção devida, pressupondo-se, na melhor tradição de Anton Tchekov, que nada existe de gratuito em uma verdadeira obra de arte. Ora, se isso é verdadeiro, deve-se prestar um valor muito especial ao capítulo 13 da primeira parte do romance, aquele em que se narra a parábola do jovem faminto que, chegando à rica moradia de um ancião, ao ser por ele recebido e suplicar-lhe comida, vê-se surpreendido por um requintado mas inexistente banquete, num ritual que se arrasta até que o velho se sinta satisfeito e, então, presenteia-o, efetivamente, com um verdadeiro manjar, como premiação de sua paciência. A narrativa, que paga tributo às mais tradicionais parábolas orientais, é, no entanto, contestada por André, o jovem filho pródigo, que a comenta depois com o irmão mais velho, Pedro, fazendo-lhe um significativo acréscimo: o jovem faminto, irritado, antes de concluir sua refeição, joga potente soco sobre a face do ancião, a título de vingança, desculpando-se, contudo, ao atribuir tal comportamento ao inesperado efeito do vinho recém-bebido.

Ora, a parábola não está aí gratuitamente. O que estamos a ler é muito claro: André se nega a permanecer distante do manjar que possui ao alcance da mão, sua irmã. E ao ser-lhe negado tal desejo, não titubeia em ferir ao pai - o ancião que assim o tortura, não só por causa dessa filha quanto pelo fato de ter outras mulheres ao redor de si, sem que o filho as possa tocar - deixando a casa e, com isso, quebrando, contestando e eliminando toda a ordem daquele universo, implícito na parábola: há que ter paciência ou, nas palavras do pai, "o sofrimento melhora o homem, desenvolvendo seu espírito e aprimorando sua sensibilidade"⁸, princípio que o filho refuta mas que, ao mesmo tempo, causa-lhe um sentimento de culpa.

Para que se entenda bem esta perspectiva, há que atentar para os nomes das personagens: André tem o significado de *forte*, *vigoroso*. Ana quer dizer *terra* e Pedro significa *pedra* ou *base e apoio* de alguma coisa. O texto literário é absolutamente claro neste sentido: "Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome, explodi de repente num momento alto, expelindo num só jato violento meu carneirão maduro e pestilento"⁹.

Todo o relato está marcado pelo telúrico, que se traduz no forte húmus que embebeda toda a personagem. Por consequência, a sexualidade de André, por sua força e vigor, se expressa desde logo, primeiro atendido pelo carinho materno; depois, pelos serviços da cabra Sudanesa; mais adiante, o menino se satisfaz em meio às umificadas folhas vegetais e, enfim, ao aspirar mais alto, ousa dirigir seu olhar à irmã. Nos intervalos, mergulha sempre fundo na terra - na terra e no húmus - de que tira a força e o vigor. André não pode admitir que o pai lhe roube aquilo a que aspira. Mas o pai, por

sua simples presença, mesmo quando virtual, funciona como uma espécie de interditor do tabu, para evitar o incesto.



Juliana Carneiro da Cunha como a mãe: carinho

Substituto do pai, Pedro é encarregado, enquanto alicerce da família, a resgatar o filho pródigo, o que alcança, trazendo o filho para casa. Aparentemente, há como que uma espécie de acordo tácito: André retorna à casa, trazido por Pedro, e ser-lhe-á permitido desfrutar de Ana, desde que sem conhecimento dos demais. O ciclo se reinicia: Lula, o irmão mais novo, decide, por seu lado, partir. Conquistará assim, ele também, os seus direitos. O que não se espera, contudo, é a revolta e a reação de Ana, que prefere morrer a tornar-se reificada nas mãos dos homens. O ciclo se fecha: a sexualidade deixa o campo simbólico de Eros, que ocupara quase que ao longo de toda a narrativa, enquanto aspiração e promessa, e deixa-se tomar por Thánatos: do mesmo modo que a masturbação é uma representação de Thánatos, porque desperdiça a pujança da força e do vigor de André, sem qualquer oportunidade de reprodução, também Ana se entrega a Thánatos. É melhor morrer seca e estéril do que reproduzir sob a perspectiva reificante. André refuta a (falsa) lógica da parábola, do mesmo modo que Ana se nega a ser simplesmente usada enquanto fêmea pelos machos que a rodeiam.

O destino irretorquível

Em certa passagem, repete-se a fórmula do *Makhtub*, o *Destino*. Efetivamente, à semelhança de Édipo, André luta para evitar a tragédia. Como Édipo, distancia-se da casa, mas é trazido de volta a ela. Se Édipo foge da casa que pensa ser de seus progenitores para evitar a morte de quem pensa ser seu pai, André deixa a casa paterna para evitar a relação incestuosa com a irmã. Mas ignorantemente, o pai manda-o buscar de volta. E o retorno, longe de significar um apaziguamento, é, na verdade, o detonar da tragédia: indiretamente, também o pai descobre seu verdadeiro sentimento para com a filha, por quem termina competindo junto ao filho.

A leitura eminentemente psicanalítica do romance é mantida fielmente pelo cineasta. Mais que isso: ao transformar a narrativa marcada pelo fluxo de consciência da personagem em uma espécie de diálogo constante ao longo de todo o filme, com raros repousos em que o monólogo de André se sobrepõe, Luiz Fernando Carvalho, corajosamente, decidiu-se pela exploração plena da linguagem cinematográfica, ao invés de simplesmente transferir o enredo da narrativa literária para o da narrativa cinematográfica.

André será castigado, de certo modo, porque ousa desafiar *Makhtub*, o *Destino*. Ele deveria aprender a lição da parábola: há que ter paciência, há que aceitar o que os deuses nos propõem (no caso da parábola, o que o ancião propõe ao jovem peregrino faminto), sem se enraivecer e sem perder a paciência. Por isso, à fuga de André se sucede uma espécie de mobilização generalizada da família: André não pode se negar a cumprir seu papel, do mesmo modo que Ana não tem como escapar a sua sorte. Para André, existe a imposição do Destino, enquanto que a Ana cabe cumprir sua sina, expressa até mesmo em seu próprio nome: ela é a terra a ser arada (sexualmente). Daí a alusão do título: à semelhança da peça dramática de Nelson Rodrigues *Álbum de família*, em que o dramaturgo isola as personagens em uma situação-limite para poder denunciar a artificialidade e a falsidade a que a civilização reduziu o ser humano em relação às suas necessidades mais fundamentais e sensoriais, Raduan Nassar isola suas personagens em uma fazenda patriarcal, onde a palavra do pai é o único comando possível de ser aceito, até o momento em que o filho refuta sua palavra.

Daí a característica ritualizada que marca o romance e que se transfere, com força duplicada, para o filme: o ritmo lento, iniciático, exige adesão do espectador. Tanto isso é verdade que, correspondendo às duas partes de que o romance se compõe, também no filme encontramos dois ritmos diferenciados: quando estamos a nos acostumar, aceitar e aderir àquele ritmo ralentado de toda a primeira parte do texto, que é o grande flash-back que nos informa a respeito da realidade presente de André, eis que a personagem chega de volta à casa e se reencontra com o pai, com quem terá uma longa conversa. Então, aquele ritmo lento e ralentado se transforma; torna-se extremamente prosaico, e causa no espectador uma espécie de estranhamento. Há que se promover uma readaptabilidade do espectador, o que exige alguns minutos, o tempo em que dura o relato da fábula, deslocado de seu lugar original no romance para um outro ponto, eis que serve de sessecção para o texto cinematográfico.

Dá-se, ainda, um segundo ritual - indireto, dissolvido

- e inverso em relação ao texto que se conhece. Na tradição bíblica, Cristo, quando reúne seus apóstolos ao redor da mesa, promove a transubstanciação do pão em seu corpo e do vinho em seu sangue. No romance de Raduan Nassar, mas especialmente no filme de Luiz Fernando Carvalho, a transubstanciação não é um sinal de vida, como no Novo Testamento, mas sim uma transubstanciação de morte: sente-se que, a partir daquele momento, foi selado um pacto de eliminação. Se André aceitou os termos da regra imposta pelo pai, quem deverá ser eliminada - sacrificada - necessariamente, será Ana, que não acata a decisão paterna.

O filme de Luiz Fernando, seguindo par e passo o ritmo do romance de Raduan Nassar, constrói-se pois enquanto um ritual lento e pesado. Mas enquanto o romance se conclui com uma espécie de ratificação do poder deste Destino - a personagem de André, que é também o narrador do relato, evoca a figura do pai:

“Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras: ‘e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso a mão, e com olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações [...]”¹⁰.

André não admite este poder do Destino e se rebela. Mas se o romance se encerra sob o signo de Thánatos, o filme termina com a evocação de Eros, na grande seqüência da festa, quando a personagem de Ana roda sem parar ao longo da dança, com enorme sensualidade, numa espécie de desafio à determinação do pai: ela se mostra, sim, enquanto fêmea, mas não para o consumo interno e exclusivo do irmão (que, na verdade, representa e substitui o pai, sendo o incesto entre irmãos menos grave que o do pai em relação à filha): ela se oferece aos olhares de todos, sobretudo aqueles que estão fora do clã familiar, aliás, num movimento que deveria ser encarado e assumido com absoluta naturalidade, o que, no entanto, de fato não ocorre. Ana acaba morrendo e se reintegra ao elemento natural, pois também se torna húmus.

Na recriação do romance, o filme de Luiz Fernando Carvalho realiza proezas admiráveis: o fluxo de consciência, técnica literária de narrativa descoberta a partir do início do século XX, e normalmente atribuído a James Joyce, na literatura, é traduzido cinematograficamente por uma espécie de dramatização - que inclui a dialogação - quase constante, salvo raras ocasiões em que o monólogo se impõe. Nesses momentos, a personagem fala mas, ao mesmo tempo, tam-

bém a câmera se manifesta, constituindo-se, assim, numa espécie de dupla narrativa: é como se a câmera se preocupasse em complementar o que se diz, ilustrando aquilo que é dito ou, até mesmo, contestando aquilo que se afirma.

O filme, assim, ganha em tensionamento que é menos visível no romance: no texto literário, o peso do Destino vai-se sentindo mais e mais eficiente à medida em que o texto avança, num movimento contínuo quase que de cantocho religioso (porque ritualizado). No filme, ao contrário, o que se sente é o crescente tensionamento, de modo que, ao se chegar ao final da narrativa cinematográfica, há uma quebra do padrão e a invocação de Eros de certo modo se sobrepõe à morte antes anunciada, mesmo que ela venha a ocorrer.



Elaborado com extremo cuidado, como uma verdadeira ourivesaria de que o Oriente é tão simbólico, o filme de Luiz Fernando Carvalho é um desses momentos de exceção na arte cinematográfica. Talvez por isso mesmo o filme seja exigente e, por consequência, provoque reações contraditórias no espectador. Há aquele capaz de discernir uma linguagem específica e própria de uma arte, e há aquele que quer, simplesmente, assistir a um enredo, sem maiores consequências. Por certo, o filme em questão não se dirige a este segundo tipo de público, mesmo que ele seja capaz de entender o funcionamento mecânico de uma obra cinematográfica: ele não está, na verdade, preocupado em refletir sobre a condição (trágica) humana, contra a qual a personagem de André se rebela, ainda

que sem resultado aparentemente produtivo. É então que o filme de Luiz Fernando resgata uma tradição tão importante quanto na maioria das vezes esquecida: a do cinema de imagens.

Observe-se por fim que, na simbologia do filme, não casualmente, a cena de maior incidência visual é a da família reunida à volta da mesa: é que, assim como ali a família reunida consome o alimento que a mantém e solidifica, também é ali que, de certo modo, promove-se o sacrifício das personagens: Ana está sentada à mesa sempre em silêncio. Como o cordeiro, ela será ofertada à sanha de seus algozes naquela mesma ara. André, do mesmo modo, transformado no algoz da irmã - situação de que intentara fugir - igualmente se senta à mesa não apenas para a ceia (e as demais refeições), quanto para a longa conversa que mantém com o pai que, de certo modo, promove o sacrifício, enquanto patriarca e líder do clã.

Quero repetir, ao final: se o cinema é imagem, metaforicamente construída, porque, além de transpor uma situação narrada, ainda a interpreta, a literatura é a arte capaz de refletir teoricamente sobre as diferentes realidades e contradições da vida. O que garante e ratifica a qualidade do filme de Luiz Fernando Carvalho é que, além de encontrar a linguagem cinematográfica apropriada para a transposição do texto literário para o cinema, tem a capacidade de refletir sobre aquela realidade que recria, interpretando-a e projetando-a sobre o espectador.

Lavoura arcaica
(2001, 35 mm, cor, son)

Roteiro, montagem e direção: Luiz Fernando Carvalho

Produção: VideoFilmes, Luiz Fernando Carvalho, Raquel Couto, Maurício Andrade, Donald K. Ranvaud. **Roteiro** baseado no romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar.

Produção executiva: Elisa Tolomelli. **Direção de fotografia:** Walter Carvalho. **Direção de arte:** Yurika Yamasaki. **Figurinos:** Beth Filipecki. **Música:** Marco Antônio Guimarães

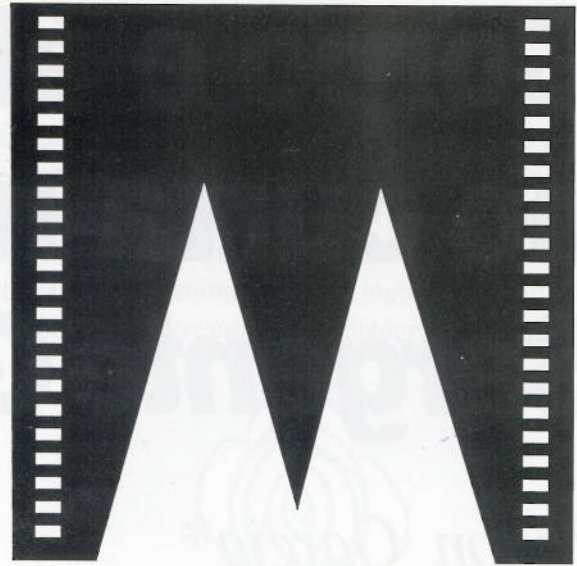
Elenco: Selton Mello, Raul Cortez, Juliana Carneiro da Cunha, Simone Spoladore, Leonardo Medeiros, Caio Blat

Filmografia de Luiz Fernando Carvalho

1986 – *A espera*, co-direção: Maurício Farias (curta)
2001 – *Lavoura arcaica*

Notas

- * Escritor e professor, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da FAMECOS / PUCRS.
- 1 Um dos textos recentes que melhor explica este fenômeno, sob a designação de sincretismo, encontra-se em CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos*. São Paulo: Instituto Italiano di Cultura / Studio Nobel, 1996.
 - 2 Trata-se de www.lavouraarcaica.com.br. Além desse, outros sites interessantes sobre o filme são: www.portal.terra.com.br/cinema; www.cineguia.com.br; www.riofilme.com.br; www.afonte.com.br; www.guiasp.com.br/cinema/filmes; www.minc.gov.br; www.cinema.art.br/multi-fotos.asp.
 - 3 HOHLFELDT, Antonio. Cinema e literatura: uma relação ambígua. In: AVERBUCK, Lúcia (org.). *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984, p.129.
 - 4 LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e montagem*. São Paulo: Ática, 1987, p.7 e ss.
 - 5 PUDOVKIN, V. I. *O ator no cinema*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956.
 - 6 VERTOV, Dziga. Resolução do Conselho dos Três em 10.4.1923. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal / EMBRAFILME, 1983, p.252-259.
 - 7 NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p.5-6.
 - 8 *Ib.*, p.167.
 - 9 *Ib.*, p.103.
 - 10 *Ib.*, p.189-190.



MARTINS
PRODUÇÕES