



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Laura Rodrigues Furtado

ARIANO SUASSUNA NA TELEVISÃO:
Uma releitura de *A Pedra do Reino* por Luiz Fernando Carvalho

Brasília – DF

2022



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Laura Rodrigues Furtado

ARIANO SUASSUNA NA TELEVISÃO:
Uma releitura de *A Pedra do Reino* por Luiz Fernando Carvalho

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB) como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Linha de pesquisa: Imagem, Estética e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Susana Dobal

Brasília – DF

2022

Laura Rodrigues Furtado

ARIANO SUASSUNA NA TELEVISÃO:

Uma releitura de *A Pedra do Reino* por Luiz Fernando Carvalho

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, e defendido sob a avaliação da Banca Examinadora constituída por:

Prof.^a Dr.^a Susana Dobal (Orientadora)

Universidade de Brasília – UnB

Prof. Dr. Gustavo de Castro da Silva (Examinador)

Universidade de Brasília – UnB

Prof. Dr. André Luís César Ramos (Examinador)

Centro Universitário de Brasília – UniCEUB

Prof.^a Dr.^a Fabiola Orlando Calazans Machado (Suplente)

Universidade de Brasília – UnB

Para minha mãe, que sempre cuidou de mim, com incentivo e motivação para eu seguir em frente, apesar das dificuldades.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha mãe, Maria Claret Rodrigues, fonte de inspiração, uma das mulheres mais fortes que conheço, mãe solo que batalhou sempre para dar uma boa criação e estudo para seus três filhos. Sem seus conselhos provavelmente não estaria aqui escrevendo esses agradecimentos.

À minha irmã mais velha, Brígida Rodrigues Furtado, outra mulher forte e batalhadora, em quem me inspiro. Agradeço pelos conselhos, pela companhia, por fazer sempre de tudo por sua família e por ter me dado o melhor presente de todos, meu sobrinho Arthur Rodrigues Duarte. Agradeço a ele também, por ser luz e fonte de risada em minha vida sempre quando as coisas estavam sérias e pesadas demais.

Ao meu irmão mais novo, Mateus Rodrigues Furtado, pelas conversas, risada e companhia de sempre, por me fazer querer buscar sempre mais e por sempre se preocupar comigo.

À minha orientadora, professora Susana Dobal, pelas conversas em nossas reuniões, por estimular meu desenvolvimento acadêmico, pelos conselhos e dicas dadas, pela parceira nessa caminhada de dois anos de pesquisa.

À minha tia, Márcia Maria Rodrigues, por sempre me apoiar, incentivar e tonar possível muitos dos meus sonhos. E às minhas tias Mara Aparecia Rodrigues Guerra, Mariula Rodrigues e Regina Helena Furtado, por me apoiarem e acreditarem em mim.

Ao meu companheiro de vida, Evandro Leonardo dos Santos Soares, por estar sempre ao meu lado em todas as situações, por acreditar em mim, pelo incentivo, pelo carinho, cuidado e amor diário.

À uma grande amiga que o mestrado me trouxe, Sthefane Felipa da Costa Pereira, pela amizade, pela parceria, pelas conversas, pelas risadas, pelos desabafos e companheirismo.

Dedico também meus agradecimentos aos discentes e docentes do PPG-FAC/UnB, pelas aulas, pelos conhecimentos agregados, partilhas, trocas e discussão incríveis que tive ao longo dessa caminhada.

Agradeço à CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa de estudos concedida.

A todos os meus amigos e amigas que de alguma forma foram companheiros nessa jornada.

“Depois de algum tempo você aprende a diferença, a sutil diferença entre dar a mão e acorrentar uma alma. E você aprende que amar não significa apoiar-se. E que companhia nem sempre significa segurança. [...] Começa a aceitar suas derrotas com a cabeça erguida e olhos adiante, com a graça de um adulto e não com a tristeza de uma criança. [...] Aprende que maturidade tem mais a ver com os tipos de experiência que se teve e o que você aprendeu com elas do que com quantos aniversários você celebrou. Aprende que há mais dos seus pais em você do que você supunha. [...] Aprende que nem sempre é suficiente ser perdoado por alguém, algumas vezes você tem de aprender a perdoar a si mesmo. Aprende que com a mesma severidade com que julga, você será em algum momento condenado. Aprende que não importa em quantos pedaços seu coração foi partido, o mundo não parará para que você o conserte. Aprende que o tempo não é algo que possa voltar. Portanto, plante seu jardim e decore sua alma, em vez de esperar que alguém lhe traga flores. E você aprende que realmente pode suportar... que realmente é forte, e que pode ir muito mais longe depois de pensar que não se pode mais. E que realmente a vida tem valor e que você tem valor diante da vida! Nossas dúvidas são traidoras e nos fazem perder o bem que poderíamos conquistar se não fosse o medo de tentar.”

O Menestrel – William Shakespeare

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo o estudo da transposição da obra literária, *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971), do escritor Ariano Suassuna para a televisão no formato de minissérie, de título *A Pedra do Reino* (2007), dirigida por Luiz Fernando Carvalho e produzida pela Rede Globo em parceria com a Academia de Filmes. Carvalho tinha toda a liberdade para construir a minissérie como quisesse, porém, o diretor optou por manter os aspectos principais e a essência do hipotexto. Na construção da minissérie, Carvalho buscou dialogar com outros gêneros artísticos (teatro, pintura, a própria literatura, música), além de dialogar diretamente com o Movimento Armorial, movimento liderado pelo escritor Ariano Suassuna e cujo objetivo era unir a arte popular com a erudita. Diante disso, os conceitos chave que nos guiaram na presente discussão foram a transtextualidade de Gérard Genette (2010), a intermedialidade de Irina Rajewsky (2012) e o hibridismo de Homi Bhabha (1998). Analisamos, então, como o diretor utilizou alguns recursos para fazer uma recriação do texto fonte em um produto audiovisual, como a inspiração na *commedia dell'arte* para a construção dos personagens da minissérie e a inspiração nos quadros de Giotto e El Greco para a realização do cenário e fotografia da minissérie. Assim, foi possível destacar o caráter transgressor da adaptação realizada por Carvalho, que apontou para uma proposta que dá um passo além em um desafio estético lançado na televisão brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: *A Pedra do Reino*; televisão; literatura; adaptação; teatro.

ABSTRACT

This research aimed to study the transposition of the literary work, *Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971), by writer Ariano Suassuna, for television in a miniseries format, with the title *A Pedra do Reino* (2007), directed by Luiz Fernando Carvalho and produced by Rede Globo in partnership with Academia de Filmes. Carvalho had all freedom to make the miniseries as he wanted, however, the director chose to keep the main aspects and the essence of the hypotext. In the making of the miniseries, Carvalho sought dialogue with other artistic genres (theater, painting, literature itself, music), besides dialoguing directly with the *Armorial Movement*, a cultural movement led by writer Ariano Suassuna and whose aim was to unite popular and erudite art. Considering this, the key concepts that guided us in the present discussion were Gérard Genette's (2010) transtextuality, Irina Rajewsky's (2012) intermediality, and Homi Bhabha's (1998) hybridity. We then analyzed how the director used some resources to make a recreation of the source text in an audiovisual product, such as the inspiration in the *commedia dell'arte* for the construction of the characters of the miniseries and the inspiration in Giotto and El Greco's paintings for the making of the scenario and photography of the miniseries. Thus, it was possible to highlight the transgressive character of the adaptation made by Carvalho, which led to a proposal that takes a step further in an aesthetic challenge launched in Brazilian television.

PALABRAS-CLAVE: *A Pedra do Reino*; televisión; literatura; adaptación; teatro.

LISTA DE FIGURAS

Figuras 01 e 02 – Diário de elenco e equipe.....	57
Figuras 03 e 04 – Quaderna Velho acha três moedas.....	60
Figura 05 – Quaderna velho apresentando a história.....	98
Figura 06 – Ilustração do personagem <i>Cucurucu</i> da <i>commedia dell'arte</i> , de Jacques Callot (séc. 17)	98
Figura 07 – Palco da <i>commedia dell'arte</i>	99
Figura 08 – Palco onde Quaderna conta sua história.....	99
Figura 09 – Momento em que Quaderna se proclama como “Dom Pedro Quarto, o “Decifrador”, Rei e Profeta do Quinto Império e da Pedra do Reino do Brasil”	100
Figura 10 – Dona Margarida.....	101
Figura 11 – <i>Isabella innamorata</i> personagem da <i>commedia dell'arte</i> , por Maurice Sand.....	101
Figura 12 – Heliana e Sinésio.....	102
Figura 13 – <i>Os Innamoratis</i> personagens da <i>commedia dell'arte</i> , por Maurice Sand.....	102
Figura 14 – Professor Clemente.....	103
Figura 15 – <i>Brighella</i> personagem da <i>commedia dell'arte</i> , por Maurice Sand.....	104
Figuras 16 – Professor Doutor Samuel.....	105
Figura 17 – Prof. Dr. Samuel chegando a Taperoá todo pomposo.....	105
Figura 18 – <i>Dottore</i> personagem da <i>commedia dell'arte</i> , por Maurice Sand.....	105
Figura 19 – Juiz Corregedor.....	106
Figura 20 – Juiz Corregedor andando por Taperoá todo pomposo	107
Figura 21 – Mateus e Bastião abrindo o portal para a ciranda de abertura.....	108
Figura 22 – Mateus e Bastião ajudam na entrada de Samuel em Taperoá.....	108
Figura 23 – Mateus e Bastião, palhaços do teatro Cavalo Marinho.....	109

Figura 24 – Quaderna velho com gola semelhante à gola elisabetana, com maquiagem teatral/circense.....	112
Figura 25 – Miguel de Cervantes Saavedra (1547 – 1616), por Juan de Jáuregui (1600).....	112
Figura 26 – Figurino de Quaderna adulto.....	114
Figura 27 – Figurino de Dona Margarida com fortes influências elisabetanas.....	115
Figura 28 – Máquina de escrever acoplada ao figurino de Dona Margarida.....	115
Figura 29 – Moda do período elisabetano.....	116
Figura 30 – Figurino de Clemente.....	117
Figura 31 – Figurino de Samuel.....	117
Figura 32 – Figurino da Moça Caetana com suas asas.....	118
Figura 33 – Figurino da Moça Caetana encarnando a Onça.....	118
Figura 34 – Figurino da cavalhada.....	119
Figura 35 – Figurino de Sinésio.....	120
Figura 36 – Toga de Sinésio.....	121
Figura 37 – Figurino do Coro da Maria do Badalo.....	122
Figura 38 – Fachadas das casas da cidade-lápide.....	124
Figura 39 – Construção da Capela/Portal.....	125
Figura 40 – Capela/Portal da mítica Taperoá.....	125
Figura 41 – Capela/Portal da mítica Taperoá.....	126
Figura 42 – Construção do <i>butterfly</i> ao redor da cidade.....	127
Figura 43 – <i>Butterfly</i> sendo puxado por mais de quatro homens, até então o maior já construído na América Latina.....	127
Figura 44 – Cena com tons terrosos – Quaderna quando menino na escola.....	128
Figura 45 – Cena com tons terrosos – Quaderna na cadeia.....	128
Figura 46 – Cena com tons terrosos – Quaderna no seu julgamento.....	128
Figura 47 – Cena com tons terrosos – Bispo reunido só com a elite de Taperoá.....	129

Figura 48 – Filmagem de dentro de uma casa do nordeste.....	130
Figura 49 – Quaderna de dentro da cadeia (escuro) observa lá fora (luz).....	130
Figura 50 – Cenário sendo carregado por figurantes.....	131
Figura 51 – Onça Caetana no topo da torre.....	131
Figura 52 e 53 (zoom) – Afresco <i>A Expulsão dos Demônios de Arezzo</i> , de Giotto di Bondone.....	132
Figura 54 – Dom Pedro Sebastião morto.....	132
Figura 55 – Afresco <i>A Lamentação de Cristo</i> , de Giotto di Bondone.....	133
Figura 56 – Sinésio entrando em Taperoá.....	133
Figura 57 – Afresco <i>Entrada de Cristo em Jerusalém</i> , de Giotto di Bondone.....	134
Figura 58 – Olhar dramático de Sinésio.....	135
Figura 59 – Quadro <i>Cristo</i> , de El Greco.....	135
Figura 60 – Rosto “alongado” de Pedro Beato.....	136
Figura 61 – Quadro <i>São Francisco recebendo os estigmas</i> , de El Geco.....	136
Figura 62 – Telão das Pedras do Reino pintado em tecido por Dantas Suassuna.....	137
Figura 63 – Pedras do Reino na Serra do Catolé, Pernambuco.....	137
Figura 64 – Quaderna faz o símbolo da Pedra do Reino na sua apresentação.....	138
Figura 65 – Quaderna faz o símbolo da Pedra do Reino na sua apresentação.....	139
Figura 66 – Quaderna faz o símbolo da Pedra do Reino na caçada.....	139
Figura 67 – Quaderna faz o símbolo da Pedra do Reino em seu julgamento.....	139
Figura 68 – Donana montada em seu cavalo-boneco.....	141
Figura 69 – Maria interagindo com um pássaro-boneco.....	142
Figura 70 – Cavalgada.....	143
Figura 71 – Cavalos-bonecos sendo guiados pelos atores.....	143
Figura 72 – Cervo boneco.....	143

Figura 73 – Onça boneco.....	143
Figura 74 – Desenhos animados: dragão cuspidor fogo.....	144
Figura 75 – Desenhos animados: águia.....	144
Figura 76 – Desenhos animados: corsa.....	144
Figura 77 – Desenhos animados: cálice de ouro com gotas de sangue.....	144
Figura 78 – Desenhos animados: corsa e cálice de ouro com gotas de sangue.....	145
Figura 79 – Carroça que vira palco.....	146
Figura 80 – Quaderna criança subindo o alçapão do palco-carroça.....	146
Figura 81 – Quaderna adulto saindo do alçapão já em outro cenário e com outra idade.....	147
Figura 82 – Quaderna de dentro da cadeia observa velho narrando sua história.....	148
Figura 83 – Quaderna na praça puxando a cadeira.....	149
Figura 84 – Quaderna no interrogatório puxando a cadeira.....	150
Figura 85 – Iluminação no Juiz Corregedor no julgamento.....	150
Figura 86 – Iluminação em Antônio Moraes (personagem da narrativa)	151
Figura 87 – Enquadramento no narrador Quaderna Velho em <i>close up</i>	153
Figura 88 – Enquadramento no Quaderna adulto em contra-plongée.....	154
Figura 89 – Abertura da minissérie <i>A Pedra do Reino</i>	156
Figura 90 – Abertura da minissérie <i>A Pedra do Reino</i>	156
Figura 91 – Abertura da minissérie <i>A Pedra do Reino</i>	156
Figura 92 – Abertura da minissérie <i>A Pedra do Reino</i>	156
Figura 93 – Abertura da minissérie <i>A Pedra do Reino</i>	156
Figura 94 – Abertura da minissérie <i>A Pedra do Reino</i>	156
Figura 95 – Abertura da minissérie <i>A Pedra do Reino</i>	156
Figura 96 – Abertura da minissérie <i>A Pedra do Reino</i>	156

Figura 98 – Abertura da minissérie <i>A Pedra do Reino</i>	156
Figura 99 – Abertura da minissérie <i>A Pedra do Reino</i>	156
Figura 100 – Abertura da minissérie <i>A Pedra do Reino</i>	156
Figura 101 – Vinheta de abertura da minissérie <i>A Pedra do Reino</i>	157
Figura 102 – Alfabeto Armorial.....	158
Figura 103 – Filmagem de cima e panorâmica do sertão.....	159
Figura 104 – Quaderna “cai” do céu no centro da praça de.....	159
Figura 105 – Quaderna velho dançando com as crianças.....	159
Figura 106 – Palhaço Mateus na dança com Quaderna.....	160
Figura 107 – Personagens entrando em pares para a ciranda de apresentação.....	160
Figura 108 – Imagem tirada do livro <i>Diários</i> (2007) do diretor Luiz Fernando Carvalho.....	161

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
1. CAPÍTULO I: A PROPOSTA ARTÍSTICA DE ARIANO SUASSUNA E LUIZ FERNANDO CARVALHO.....	21
1.1. Sobre Ariano Suassuna.....	22
1.1.1. Cronologia de Suassuna.....	22
1.1.2. Influências e o Movimento Armorial.....	33
1.2. Sobre Luiz Fernando Carvalho.....	37
1.2.1. Cronologia de Carvalho.....	39
1.2.2. Influências e o Projeto Quadrante.....	54
1.3. Diálogos entre Suassuna e Carvalho.....	59
2. CAPÍTULO II: DA ADAPTAÇÃO À INTERMIDIALIDADE.....	63
2.1. Adaptação literária e a Tradução Intersemiótica.....	65
2.2. Dialogismo, Intertextualidade e Transtextualidade.....	71
2.3. Intermidialidade.....	81
2.4. A série televisa.....	83
2.5. A teatralidade na minissérie.....	90
3. CAPÍTULO III: ANÁLISE DE A PEDRA DO REINO SEGUNDO ASPECTOS DAS LINGUAGENS ARTÍSTICAS QUE A COMPÕE.....	94
3.1. A <i>Commedia dell'arte</i> em <i>A Pedra do Reino</i>	96
3.2. Direção de Arte.....	109
3.2.1. Figurinos.....	111
3.2.2. Cenários e cenas.....	122
3.2.3. Objetos de Cena.....	140
3.3. Direção de fotografia e montagem.....	148
3.4. A musicalidade armorial em <i>A Pedro do Reino</i>	154
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	164
REFERÊNCIAS.....	174

INTRODUÇÃO

A literatura engloba um sistema cultural amplo, estabelecendo ligações com diversas outras formas de arte e mídias. Na mescla com o audiovisual, podemos obter uma narrativa diferenciada onde o imaginário da literatura ganha vida, formas, cores e sons. Muito amiúde, essa junção tem o poder de captar o interesse do público; mesmo havendo diferenças entre o audiovisual e a literatura, essa junção é benéfica para ambos os meios e tem o poder de revelar novos aspectos da obra. Um estudo sobre uma obra que transite entre duas áreas pode revelar não apenas recursos em jogo em uma adaptação da literatura para o audiovisual, mas também, no caso específico dessa dissertação, instigar uma reflexão sobre o papel da televisão na cultura nacional.

A presente pesquisa visa uma investigação atenta da minissérie *A Pedra do Reino*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho (2007), evidenciando nela sua inovação no que diz respeito a sua linguagem não-naturalista aplicada a um meio, a teledramaturgia, em que o espectador está habituado a encontrar uma representação mais realista. Em 2007, portanto, Ariano Suassuna estava na televisão, sua obra *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971) foi adaptada¹ para o formato de minissérie pelo diretor Luiz Fernando Carvalho, intitulada de *A Pedra d'O Reino* e produzida pela Rede Globo em homenagem aos 80 anos do escritor.

A escolha da minissérie de Carvalho como objeto de investigação deveu-se ao fato de que em seus trabalhos encontramos uma experimentação singular utilizando diferentes linguagens artísticas. Outro fato, do ponto de vista estrutural, foi a fuga do eixo Rio-São Paulo e sua inclinação pelo interior do Brasil, sendo essa uma das premissas de seu trabalho onde o diretor busca estar “mergulhado na questão da brasilidade, da necessidade de colocar na televisão alguma coisa menos estereotipada, mais humanizada, com mais verdade, privilegiando o rosto local” (CARVALHO, 2002, p. 29). Ariano Suassuna se encaixa nessa proposta do diretor de buscar uma brasilidade já que o autor é um defensor

¹ Uma ressalva, o diretor Luiz Fernando Carvalho não costuma utilizar o termo *adaptação* para se referir a seus trabalhos pois considera o termo redutor. Ao conhecermos a obra de Carvalho, essa rejeição pelo termo fica mais clara, já que em suas produções o diretor faz questão de não apenas adaptar a obra original para o meio televisivo e sim de traduzi-la para essa outra linguagem, recriá-la com novas prerrogativas estabelecidas pelo formato da minissérie – ainda que ele mesmo seja questionado.

da cultura popular e suas articulações. Suassuna foi um dos fundadores do Movimento Armorial cujo objetivo era a valorização das artes populares nordestinas, segundo o autor

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como característica principal a relação entre o espírito mágico dos folhetos do Romanceiro popular do Nordeste (literatura de cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha suas canções e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados (apud MICHELETTI, 2007, p. 108).

Para esse estudo da minissérie, realizamos uma intensa pesquisa bibliográfica acerca de nosso tema para fundamentar o nosso trabalho, fizemos um levantamento da fortuna crítica da obra de Ariano Suassuna, onde se destacam os livros: *Na confluência das formas – O discurso polifônico de Quaderna/Suassuna* (1997) e *Discurso e Memória em Ariano Suassuna* (2007), ambos de Guaraciaba Micheletti. Estudamos também várias pesquisas acadêmicas a respeito do diretor Luiz Fernando Carvalho e da literatura suassuniana que vão de artigos a dissertações de mestrado e teses de doutorado, entre os quais destacamos abaixo algumas delas, além de consultamos diversas entrevistas dadas pelo diretor que foram amplamente publicadas.

Entre as dissertações enfatizamos a de Fernanda Areias de Oliveira, *Um novo olhar para a teledramaturgia – A Pedra do Reino: um diálogo televisivo por Luiz Fernando Carvalho* (2009), onde a autora expôs em seu trabalho com clareza os discursos do autor do romance e do diretor na minissérie, explorando a complexidade contida em um produto pouco convencional ao suporte em que se apresentou; a de Danyella Neves e Silva Proença, *Arqueologia do invisível: Reflexões sobre o poético na obra de Luiz Fernando Carvalho* (2010), onde a autora, que realizou sua pesquisa no nosso programa de pós-graduação da FAC/UnB, propôs uma reflexão sobre a relação entre a linguagem poética e o audiovisual analisando duas obras do diretor Carvalho. Proença procurou verificar como Luiz Fernando Carvalho atualizou e fez avançar o pressuposto de um cinema de poesia e como tal linguagem se apresentou no cinema e na televisão. A tese de Fernanda Cristina Araújo Batista, *A Pedra do Reino: uma análise dos procedimentos da adaptação do romance para a minissérie e dos diálogos com outros gêneros discursivos* (2015), investiga a transtextualidade dentro do romance e da minissérie ao explicar os efeitos de sentido criados pelos diálogos estabelecidos por eles e estudar, também, a composição de algumas cenas de ambas as obras a fim de descobrir por meio de que recurso cada um dos autores transmitiu suas ideias. Iremos partir dessas pesquisas para

investigar os diálogos com outras formas de artes presentes dentro da minissérie, verificar quais recursos foram usados pelo diretor para dar forma ao imaginário de Suassuna e em que ponto o projeto de Carvalho (Projeto Quadrante) dialoga e se aproxima do movimento de Suassuna (Movimento Armorial).

No primeiro capítulo, apresentaremos a proposta artística de Ariano Suassuna e Luiz Fernando Carvalho. Em *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sague do Vai-e-Volta* (1971), Ariano Suassuna propõe um romance onde o erudito e o popular conversam naturalmente. Já o diretor Carvalho, em sua adaptação do romance, busca uma experimentação na linguagem da televisão. O próprio diretor admite que seu trabalho é uma necessidade de reconfigurar os códigos da linguagem televisual, onde ele tem todo um estudo/trabalho para desabituar o olhar do espectador: “meu trabalho é fruto da necessidade. A necessidade de criar é a substância capaz de fundar uma nova linguagem. Sou alguém que acredita no processo criativo, independente do número de capítulos, gêneros etc.” (DALBONI, 2014, p. 3). Levar em consideração as marcas estilísticas que ecoam quase como uma assinatura do diretor também é importante porque ao mesmo tempo que alguns elementos são habituais em suas produções, como determinados tipos de cenas ou a trilha sonora, podemos perceber em seu estilo uma maneira de ousar e romper com a forma mais convencional de narrar na televisão, e assim conceber sua tentativa de reestruturação da linguagem da ficção seriada na televisão aberta brasileira. Será investigado, então, como que o projeto do diretor Carvalho dialoga com a linguagem do autor Ariano Suassuna que também se aproxima do não naturalismo na sua obra, de um modo geral.

O segundo capítulo apresenta referências teóricas na literatura especializada nas relações entre televisão, literatura, intermedialidade, teatralidade e cultura, examinando especialmente os conceitos adequados à investigação da minissérie em questão. Para tal análise, passamos pelas ideias de diversos autores como Robert Stam e Julio Plaza onde trabalharemos com as noções de adaptação de Stam e de tradução intersemiótica de Plaza, noções essas de suma importância em nossa pesquisa para conseguirmos entender melhor esse movimento que o diretor faz de um meio (literário) para outro (audiovisual); Gérard Genette e Mikhail Bakhtin com suas noções de transtextualidade e dialogismo, respectivamente, que nos ajudarão a compreender os diálogos que o romance tem com vários outros textos, bem como a minissérie que se baseou nesse romance e nos diálogos determinados por ele; Irina Rajewsky que traz a noção de intermedialidade para que

possamos assimilar esse cruzamento de fronteiras das mídias que o diretor faz; Lionel Abel, Bertolt Brecht e Iná Camargo Costa onde entenderemos melhor esse diálogo com o teatro que o diretor faz na sua adaptação. Normalmente, o debate sobre transposição para mídias diferentes refere-se ao cinema e à literatura, porém buscamos referências para a nossa pesquisa sobre televisão em Arlindo Machado e Anna Maria Balogh para a compreensão dela e do gênero minissérie – meio para o qual o diretor adaptou a obra. Julgamos fundamental tratar desses conceitos, segundo esses autores pois acreditamos que eles podem contribuir para a compreensão de mecanismos de produção de sentido importantes em ambas as obras.

O terceiro capítulo, por sua vez, é dedicado à análise da linguagem artística que o diretor Carvalho utilizou para construir sua narrativa seriada. Para tais análises, utilizaremos principalmente o conceito de transtextualidade de Gérard Genette e o conceito de hibridismo, este último adotado por Homi Bhabha, além dos conceitos mencionados no capítulo anterior. Assim, este capítulo se concentra nas análises dos seguintes tópicos: a *commedia dell'arte*, a direção de arte, direção de fotografia e montagem, e a musicalização armorial na minissérie. Escolhemos esses quatro aspectos pois eles permitem investigar o potencial criador presente na obra original e na adaptação televisiva, revelando tanto o diálogo entre as duas como as escolhas peculiares à minissérie que, no entanto, por um caminho próprio, permanecem fiéis ao texto original.

A metodologia adotada em nosso estudo consiste em uma análise da construção narrativa do diretor Carvalho, considerando no seu trabalho o cruzamento de linguagens bastante notável já na literatura de Ariano Suassuna. Destaca-se também nesse processo, a proposta singular da minissérie em comparação com a teledramaturgia habitual das novelas. Para a nossa análise, examinaremos aspectos como o cenário, iluminação, e a construção dos personagens inspirados na *commedia dell'arte*. Julgamos necessário a presença da *commedia dell'arte* em nossa pesquisa pois na obra de Suassuna percebemos que em vários momentos o autor faz críticas satíricas à sociedade, sendo esse um dos preceitos da *commedia*, como aponta Roberta Barni (2003, p. 22) ao dizer que “as máscaras e ou as personagens da Commedia Dell’Arte representam e satirizam as principais componentes da sociedade italiana da época, e os diversos dialetos ou falas e expressões dialetais”. Tal aspecto foi enfatizado tanto no texto original de Suassuna como na escolha do diretor de atores locais com sotaque também da região que dessem autenticidade à sua adaptação.

Em *A Pedra do Reino*, Carvalho buscou incomodar o espectador, tirá-lo de sua zona de conforto fazendo-o questionar que dramaturgia era aquela sem um comprometimento com o naturalismo, com uma linguagem realista. A hipótese levantada em nossa pesquisa está atrelada à busca por uma nova poética na teledramaturgia: como o diretor conseguiu estimular essa inquietação nos espectadores com a sua estética não-naturalista e narração não linear? Quais elementos intermidiáticos ele fez uso para construir sua obra? Como ele dialoga com a proposta inicial do romance de Ariano Suassuna?

Essas são algumas das questões que buscaremos responder ao longo deste trabalho. São questões que elucidam os saberes culturais, sociais e artísticos, conforme ressalta Arlindo Machado:

Quando a palavra é colocada numa tela de televisão, quando ela ganha a possibilidade de movimentar-se no espaço, de evoluir no tempo, de transforma-se em outra coisa e de beneficiar-se do dinamismo cromático, a sintaxe que a rege torna-se necessariamente outra, as relações de sentido se transformam e o próprio ato de leitura se redefine (MACHADO, 2000, p. 209).

Escolhemos a minissérie *A Pedra do Reino* como objeto de nossa pesquisa por se tratar de um produto que foge dos padrões habituais que vemos na teledramaturgia brasileira. Nossas análises têm como foco o processo de criação do diretor Luiz Fernando Carvalho e como o diretor utiliza de algumas funções narrativas para construir um mundo mítico e fantasioso na televisão. Consideramos, aqui, a adaptação em forma de transposição intersemiótica de um sistema de signos para outro, sendo assim, investigamos a adaptação que o diretor fez da obra de Suassuna – *O Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* – em sentido específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação em novo conjunto de convenções e signos.

CAPÍTULO I: A PROPOSTA ARTÍSTICA DE ARIANO SUASSUNA E LUIZ FERNANDO CARVALHO.

No presente capítulo, apresentaremos a proposta artística de Ariano Suassuna e Luiz Fernando Carvalho, a fim de oferecer um contexto para a análise da adaptação do livro *O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971) de Suassuna, que foi traduzido para a televisão por Carvalho no formato de minissérie intitulado de *A Pedra do Reino* (2007). Falaremos também sobre as influências particulares que cada um sofreu e que, hoje, refletem em suas obras, além dos diálogos que há entre os dois artistas. Sendo o autor Ariano Suassuna conhecido por ser um grande conhecedor e exportador da cultura nordestina e o diretor Luiz Fernando Carvalho por sua investigação da identidade cultural do Brasil percebemos um diálogo entre ambos os artistas já que eles possuem essa vontade de mostrar um Brasil real por meio da ficção, o que será mais aprofundado no decorrer desse capítulo.

Em todo conjunto de sua obra, Ariano Suassuna propõe uma literatura onde o erudito e o popular conversam naturalmente. Já o diretor Carvalho, guiado por uma sincera inquietação artística, busca em seus trabalhos uma experimentação na linguagem da televisão, conforme o seu percurso de produções que exploram limites não convencionais da narrativa televisiva. Parecia inusitado o encontro do autor pernambucano e do diretor carioca, vindos de regiões diferentes do país e de áreas também diversas, como a literatura e a dramaturgia ligada ao teatro com fortes raízes na cultura nordestina ou a televisão, no segundo caso, cuja estética tende a fazer concessões ao realismo e ao paladar nacional, mas esse encontro se deu então apesar dessa aparente incongruência entre os dois e isso ocorreu porque na verdade eles têm mais em comum do que aparentam. A inquietação artística de Suassuna e Carvalho é notada em seus esforços artísticos onde se identifica a valorização de um mundo esquecido na memória, no espaço e no tempo.

O estilo inovador, a vontade de mostrar um Brasil real saindo do eixo padrão (Rio-São Paulo) e a fuga de narrativas padronizadas nos chamou atenção para realizarmos um estudo mais a fundo dos trajetos que Suassuna e Carvalho percorreram, respectivamente, em suas vidas a fim de entendermos melhor as influências herdadas para a criação do nosso objeto de estudo. Contudo, neste capítulo de contextualização ficará demonstrado que nem o alcance da obra de Suassuna estava tão restrito ao nordeste, nem Carvalho e

suas experimentações estéticas, realizadas no âmbito da produção televisiva centrada no Sudeste e que sempre mirou o mercado nacional, estava fechado ao resto do país.

1.1. Sobre Ariano Suassuna

“O imaginário é o caminho de toda minha literatura.”

Ariano Suassuna.

Para que possamos entender melhor quem foi Ariano Suassuna, julgamos necessário fazer uma cronologia de sua vida levando em consideração que a obra escolhida aqui para estudo e análise, *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, contém acontecimentos em sua vida que o marcaram e que estão diretamente relacionados ao seu percurso como autor. Em entrevista a Douglas Machado para o documentário *O Sertão mundo de Ariano Suassuna*, Ariano admite:

Na década de 50 eu tentei escrever uma biografia de meu pai, mas não consegui levar a diante, iria se chamar *Vida do Presidente Suassuna: Cavaleiro Sertanejo*. Aí tentei escrever um longo poema sobre ele, chamava-se *Cantar do Potro Castanho*, mas eu também não consegui. Aí eu deixei isso pra lá e pouco tempo depois comecei a tomar as primeiras notas daquilo que seria depois o *Romance da Pedra do Reino*. Só depois de eu concluir a terceira versão, foi que minha irmã Germana lendo me chamou minha atenção para o fato de que alguma coisa da biografia de meu pai e a biografia de pessoas da família de minha mãe estavam lá. Alertado por ela eu vi que ela tinha razão então eu acentuei um pouco de maneira que não é que os Quaderns sejam os Suassunas, não é que os Gracias Barretos sejam os Dantas Villar, mas eles têm alguma coisa das duas famílias (SUASSUNA, apud O SERTÃO MUNDO, 2004).

Veremos então, a seguir, como os fatos da vida terminaram de alguma forma encontrando ecos nos fatos da ficção, mas não só isso, de que maneira tais acontecimentos tiveram também que se adequar à proposta estética da obra de Suassuna que foi se configurando ao longo do seu percurso.

1.1.1. Cronologia de Suassuna²

² Informações colhidas do *Caderno de Literatura Brasileira – Ariano Suassuna* (2000), p. 8 a 13, e do livro *O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta – Cronologia de Ariano Suassuna* (2017), p. 775 a 799.

1927 – Nasce, em 16 de julho, na cidade da Paraíba (atual João Pessoa), Ariano Villar Suassuna, oitavo dos nove filhos de João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna³ e Rita de Cássia Dantas Villar. À época, seu pai era governador da Paraíba.

1928 – Com o fim do mandato de seu pai no Governo da Paraíba, sua família se muda para a Fazenda Acahuan localizada no sertão do Estado.

1929 – Ocorrem, na Paraíba, desavenças políticas que antecederam a Revolução de 30.

1930 – Começa a luta armada da Paraíba. Aliado de João Suassuna, o Coronel José Pereira Lima, líder político do município de Princesa, declara a independência de seu município que passa a se chamar Território Livre de Princesa, resistindo às ofensivas das tropas de João Pessoa. Em 26 de julho, o governador João Pessoa, que estava no Recife, é assassinado por João Dantas – primo da mãe de Ariano. Após o ocorrido as forças de José Pereira Lima se rendem. Entre os dias 3 e 4 de outubro inicia-se a Revolução de 30. Em 6 de outubro, João Dantas é assassinado na Casa de Detenção do Recife. Em 9 de outubro, João Suassuna, à época deputado federal, que viajara para o Rio de Janeiro para defender-se junto à Câmara dos Deputados da acusação de ser cúmplice no assassinato de João Pessoa, é assassinado a tiros no centro do Rio de Janeiro pelo pistoleiro Miguel Alves de Souza a mando da família Pessoa. Preso dias depois de assassinar o pai do escritor, Miguel Alves de Souza seria condenado em 1931, sua pena de quatro anos seria cumprida apenas a metade. Com a morte do marido, Rita de Cássia Dantas Villar passa a deslocar-se com seus filhos constantemente para evitar inimigos, e a família passa a viver por algum tempo na capital paraibana e em Natal, entre outras localidades.

1932 – A família Suassuna perde quase todo o gado das fazendas Acahuan e Saco, em decorrência da seca que assolava a Paraíba.

1933 – Suassuna muda-se com a mãe e os irmãos para Taperoá, no sertão dos Cariris Velhos da Paraíba, onde passam a ficar sob proteção dos irmãos de D. Rita.

1934-7 – Suassuna inicia seus estudos, primeiro em casa, depois com os professores Emídio Diniz e Alice Dias. Assiste pela primeira vez a um desafio de viola e assiste também a uma peça de mamulengo, o tradicional teatro de bonecos do Nordeste.

³ Conhecido mais como João Suassuna.

D. Rita, em dificuldades financeiras, vende a fazenda Acahuan para custear a educação dos filhos.

1938-42 – Suassuna faz o curso ginásial no Colégio Americano Batista, em Recife. Em regime de internato, Ariano passava os períodos das férias escolares em Taperoá. Sendo assim, seus primeiros mestres de literaturas são de Taperoá: seus tios Manuel Dantas Villar (republicano, meio ateu e anticlerical), e Joaquim Duarte Dantas (católico e monarquista) – ambos seriam modelos para os personagens Clemente e Samuel personagens do seu *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Manuel lhe indica leituras como Eça de Queiroz, Euclides da Cunha e Guerra Junqueiro; Joaquim, a leitura de *Dom Sebastião*, de Antero de Figueiredo. Muitos dos livros que Ariano leu são encontrados na biblioteca deixada por seu pai, João Suassuna, que fora um grande leitor. Em 1942 a família se fixa em Recife, e em 30 de novembro daquele ano, Ariano discursava como Orador da Turma na solenidade de encerramento do curso.

1943 – Suassuna cursa o ginásio no Colégio Estadual de Pernambuco, em Recife. No colégio, faz amizade com Carlos Alberto de Buarque Borges que o inicia em música e em pintura.

1945 – Ingressa no Colégio Oswaldo Cruz onde faz amizade com o pintor Francisco Brennand. Lá, com a ajuda de seu professor de Geografia, Tadeu Rocha, seu poema “Noturno” é publicado por Esmaragdo Marroquim, editor do suplemento cultural no *Jornal do Commercio*, no dia 7 de outubro.

1946 – Ingressa na tradicional Faculdade de Direito do Recife. Na faculdade, Suassuna entra em contato com grupos de escritores, teatrólogos, atores e artistas plásticos, e acaba se juntando a um grupo que, liderado por Hermilo Borba Filho, retomam o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP). Por sugestão de Hermilo, começa a ler a obra do poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca. Publica na revista *Estudantes*, da Faculdade de Direito, seus primeiros poemas ligados ao romanceiro popular nordestino⁴, já sob influência do trabalho de Lorca. Suassuna publicaria outros

⁴ “Literatura de Cordel ou romanceiro popular é a literatura oral, em verso, feita para ser cantada ao som da viola, ou recitada, e que, quando impressa, mantém intacta a característica da oralidade original. [...] O romanceiro nordestino nasce intuitivamente do repente, do desafio, da glosa improvisada ao mote dado, ou ao fato acontecido no lugar, no Estado, no Brasil ou no mundo, que é assim interpretado e recriado, fixado num romance ou história, em que se expressa a mundividência do travador, que é também a do seu grupo social. [...] O meio e o ambiente primordial da divulgação do romanceiro popular nordestino é a feira. É

textos nos dois anos seguintes, de mesma natureza, no jornal do Diretório Acadêmico da Faculdade de Medicina e em suplementos culturais de diários recifenses.

1947 – Suassuna escreve sua primeira peça de teatro, *Uma Mulher Vestida de Sol*, baseada no romanceiro popular nordestino, para participar do Prêmio Nicolau Carlos Magno, promovido pelo TEP – o texto vence no ano seguinte o prêmio. Inicia o namoro com Zélia de Andrade Lima, com quem se casaria dez anos depois e teria seis filhos – que lhe dariam 13 netos.

1948 – Pela primeira vez uma peça de autoria de Suassuna vai ao palco. A peça *Cantam as harpas de Sião* foi escrita e montada no mesmo ano, com direção de Hermilo Borba Filho e cenário e figurinos de Aloisio Magalhães, a peça estreia dia 18 de setembro na Barraca do TEP. Inspirado em García Lorca, o grupo da TEP começa então um projeto de teatro ambulante – a peça seria reescrita anos mais tarde, recebendo o título de *O desertor de Princesa*. O primeiro ato de *Uma Mulher Vestida de Sol* é publicado na revista *Estudantes*.

1949 – Em um artigo publicado no *Jornal do Commercio*, Murilo Mendes chama atenção para o talento do autor de *Cantam as harpas de Sião*. Em 6 de março, Suassuna conclui um novo texto teatral, *Os Homens de Barro*.

1950 – Ganha o Prêmio Martins Pena, da Divisão de Extensão Cultural e Artística da Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco pela peça *Auto de João da Cruz*. Forma-se em direito pela Faculdade de Direito da Universidade do Recife (atual Universidade Federal de Pernambuco). Adoece com uma infecção pulmonar, muda-se para Taperoá para tratamento e repouso.

1951 – Em Taperoá, para receber a visita de Zélia de Andrade Lima – à época já sua noiva – e alguns familiares seus, Suassuna, para recebê-los decide escrever uma pequena farsa em um ato (*entremez*, na linguagem teatral). A peça para mamulengos intitulada de *Torturas de um Coração ou Em Boca Fechada não Entra Mosquito* teria sido encenada pelo próprio autor e serviria como ponto de partida para uma de suas peças mais importantes, *A Pena e a Lei* (1959) – *Torturas*, que marcou ainda a estreia do autor no gênero cômico. Converte-se ao catolicismo. É publicado pela Livraria-Editora da Casa

nela que, em meio à roda de ouvintes participantes, o cantador desafia ao som da viola romances folclóricos, que todos já sabem, mas que não se cansam de ouvir, e prova a sua maestria ‘versando’ a última notícia importante; contendo um ‘causo’ de sua lavra; glosando o tema ou mote dado na hora ou cantando numa ‘peleja’ com outro cantador.” (NEGRÃO, 1975, p. 135-136).

do Estudante do Brasil, Rio de Janeiro, seu primeiro volume de Coleção Danças Pernambucanas “*É o Tororó – Maracatu*”.

1952 – Volta a morar em Recife e começa a trabalhar como advogado no escritório de um amigo, o jurista Murilo Guimarães. Escreve a peça *O Arco Desolado*, com o qual participa do concurso organizado pela Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo.

1953 – Recompõe em formato de entremez *O Castigo da Soberba*, baseado num folheto da literatura de cordel, utilizado mais tarde na composição do terceiro ato de *Auto da Compadecida*.

1954 – *O Arco Desolado* recebe Menção Honrosa no Concurso do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Baseando-se, mais uma vez na arte Popular Nordestina, Suassuna escreve outro entremez, *O Rei Avaro*, baseado dessa vez numa peça popular de mamulengo nordestino. Ministrando curso de teatro no Colégio Estadual de Pernambuco, dirige os estudantes na montagem de *Antígona*, de Sófocles, com estreia dia 9 de novembro, no Teatro Santa Isabel. Participava do grupo de artistas, intelectuais e escritores que funda O Gráfico Amados (1954-1961) – importante movimento de artes gráficas sediado em Recife.

1955 – Estreia no dia 24 maio a sua tradução da peça *A Panela*, de Plauto, montada pelo Teatro do Colégio Estadual de Pernambuco sob sua direção. Escreve a peça *Auto da Compadecida*, texto baseado em três narrativas do romanceiro nordestino – além do romance já citado *O Castigo da Soberba*, a peça tem inspiração em *O Enterro do Cachorro*, fragmento de *O Dinheiro* de Leandro Gomes de Barros, e na *História do Cavalo que Defecava Dinheiro*, obra anônima registrada por Leonardo Mota.

1956 – Seu amigo dos tempos do Colégio Oswaldo Cruz, o artista plástico Francisco Brennand, sugere a Suassuna a se exercitar em prosa de ficção. O autor então escreve o romance *A História de Amor de Fernando e Isaura* – trata-se de uma recriação da lenda irlandesa de *Tristão e Isolda* de Joseph Bédier, o livro permaneceu inédito até 1994. Em 14 de maio, dia do aniversário do Colégio Estadual de Pernambuco, o grupo de teatro do Colégio apresenta sob direção de Suassuna a peça em ato único *O Processo do Cristo Negro*, que fora escrita num só dia, e que é, nas palavras do autor “uma espécie de ‘facilitação’ do terceiro ato de *Auto da Compadecida*”. Convidado por Luiz Delgado, Suassuna se torna professor de Estética da Universidade Federal de Pernambuco e

abandona a advocacia. Em 11 de setembro, a sua peça *Auto da Compadecida* estreia no Teatro Santa Isabel, em montagem do Teatro Adolescente do Recife, sob direção de Clênio Wanderley e cenário de Aloisio Magalhães. No dia seguinte, 12 de setembro, Suassuna, a convite de Mauro Mota, passa a assinar a coluna sobre teatro no *Diário de Pernambuco*.

1957 – No dia 19 de janeiro, dia do aniversário de nascimento de seu pai, casa-se com Zélia de Andrade Lima. Sua peça *Auto da Compadecida* é encenada no Rio de Janeiro, pelo mesmo grupo que montara em Recife, durante o I Festival de Amadores Nacionais, promovido pela Fundação Brasileira de Teatro – a peça é premiada com medalha de ouro do festival. Escreve a peça *O Santo e a Porca*, com o qual ganha também a medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais. A peça *O Casamento Suspeitoso*, foi escrita neste ano e montada em São Paulo pela Companhia Sérgio Cardoso e vence o Prêmio Vânia Souto de Carvalho.

1958 – Baseado em textos da tradição popular, escreve o entremez *O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna*. Entre janeiro e março, reescreve sua primeira peça, *Uma Mulher Vestida de Sol*. Começa a redação do *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Ingressa no curso de Filosofia da Universidade Católica de Pernambuco. No dia 4 de outubro, nasce sua filha Maria das Neves.

1959 – Escreve a peça *A Pena e a Lei*, a partir do entremez de 1951 *Torturas de um Coração*. Junto com Hermilo Borba Filho fundam o Teatro Popular do Nordeste (TPN). O *Auto da Compadecida* é publicado na Polônia, na revista *Dialog*, em tradução de Witold Wojciechowski e Danuta Zmij (*Historia o Milosiernej czyli Testament Psa*).

1960 – Em 2 de fevereiro, é estreada sua peça *A Pena e a Lei*, no Teatro Parque, em Recife, em montagem do TNP com direção de Hermilo Borba Filho. Ariano forma-se em Filosofia. O *Auto da Compadecida* é publicado em Portugal, na Coleção Teatro no Bolso, impresso na Editora Gráfica Portuguesa, de Lisboa, sem referência ao ano da edição. A partir de *O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna*, Suassuna escreve *Farsa da Boa Preguiça*. No dia 4 de outubro, nasce seu filho Miguel Dantas.

1961 – Em 24 de janeiro, estreia a sua peça *Farsa da Boa Preguiça* no Teatro Popular do Nordeste, sob direção de Hermilo Borba Filho. A peça *O Casamento Suspeitoso* é publicada pela Editora Igarassu, do Recife.

1962 – Escreve e encena, com o Teatro Popular Nordestino, *A Caseira e a Catarina*. Publica na revista *DECA*, do Departamento de Extensão Cultural e Artística da Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, nº 5, a primeira parte da *Coletânea da Poesia Popular Nordestina: Romances do Ciclo Heroico*. No dia 25 de novembro, nasce sua filha Isabel.

1963 – Publica na revista *DECA*, nº 5, a segunda parte da *Coletânea*. O *Auto da Compadecida* é publicado nos Estados Unidos, pela editora Universidade da Califórnia, em tradução de Dilwyn F. Ratcliff (*The Rogues's Trial*).

1964 – Publica na revista *DECA*, nº 5, a terceira parte da *Coletânea*. Suas peças *Uma Mulher Vestida de Sol* e *O Santo e a Porca* são publicadas pela Imprensa Universitária da Universidade do Recife. No dia 21 de junho, nasce sua filha Mariana. Em 23 de dezembro, deixa o Teatro Popular do Nordeste (TPN).

1965 – O *Auto da Compadecida* é publicado na Holanda, pela fundação Nos Leekenspel, de Bussum, em tradução de J. J. van den Besselaar (*Het Testamente van de Hond*), e na Espanha, pela Edições Alfil, de Madrid, em tradução de José María Pemán (*Auto de la Compadecida*).

1966 – A peça *O Santo e a Porca* é publicada na Argentina, pelas edições Losange, de Buenos Aires, em tradução de Ana María M. de Piacentino (*El Santo y la Chancha*). Visita pela primeira vez a Pedra do Reino, na divisa entre Pernambuco e Paraíba. Escreve *O Sedutor do Sertão*, roteiro para cinema. No dia 10 de junho, nasce sua filha Ana Rita.

1967 – Passa a integrar, como membro fundador, o Conselho Federal de Cultura. Recebe o título de Cidadão de Pernambuco da Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco.

1969 – O reitor Murilo Guimarães o nomeia diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade de Pernambuco. Começa a articular o Movimento Armorial, que defenderia a criação de uma arte erudita nordestina a partir de suas raízes populares – falaremos sobre o Movimento mais adiante. O *Auto da Compadecida* estreia no cinema com o título *A Compadecida*, do diretor George Jonas, primeira versão cinematográfica da peça.

1970 – No dia 9 de outubro, data do quadragésimo aniversário do assassinato de seu pai, Suassuna conclui o *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* – seria esse o primeiro romance da trilogia que pensara *A Maravilhosa Desventura de Quaderna, o Decifrador*. Em 18 de outubro, com um concerto – *Três Séculos de Música Nordestina – Do Barroco ao Armorial* – e uma exposição de artes plásticas, é lançado em Recife o Movimento Armorial.

1971 – É publicado em agosto *O Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, que classifica como “romance armorial-popular brasileiro”. Publica em livro a peça *A Pena e a Lei*.

1972 – *O Romance d’A Pedra do Reino* ganha o Prêmio Nacional de Ficção, do Instituto Nacional do Livro – INL/MEC. Deixa o Conselho Estadual de Pernambuco.

1973 – Deixa o Conselho Federal de Cultura. Cria a Orquestra Armorial.

1975 – Publica *Iniciação à Estética* pela Editora da Universidade Federal de Pernambuco. Assume o cargo de secretário da Educação e Cultura do Recife, a convite do prefeito Antônio Farias. Em 18 de dezembro, estreia no Teatro Santa Isabel a Orquestra Romançal Brasileira, fundada por Suassuna, encerra-se a primeira fase do Movimento Armorial chamada de “Experimental”, inicia-se a segunda fase, a “Romançal”. Cria o Balé Armorial do Nordeste. Começa a publicar no *Diário de Pernambuco* folhetins semanais de *A História do Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: ao Sol da Onça Caetana*, planejado para ser o primeiro livro da segunda parte da trilogia *A Maravilhosa Desventura de Quaderna, o Decifrador*.

1976 – Publica no Diário de Pernambuco, no folhetim semanal, *As infâncias de Quaderna*. Em 18 de junho, o Balé Armorial do Nordeste estreia no Teatro Santa Isabel, do Recife, com a apresentação de *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados*. No dia 30 de dezembro, defende, na Universidade Federal de Pernambuco, sua tese de livre-docência, “A Onça Castanha e a Ilha Brasil: Uma reflexão sobre a cultura brasileira”, com a qual recebe o diploma de doutor em História.

1977 – Finaliza a publicação de *As Infâncias de Quaderna. O Rei Degolado* sai em livro. No ano seguinte pediria exoneração do cargo de secretário de educação e cultura do Recife.

1979 – O *Romance da Pedra do Reino* é publicado na Alemanha, na edição de Hobbit Presse/Klett-Cotta, de Stuttgart, em tradução de Georg Rudolf Lind (*Der Stein des Reiches*).

1981 – Em 9 de agosto, publica no Diário de Pernambuco o artigo *Despedida*, encerrando assim a sua colaboração dominical com o jornal e comunicando o seu afastamento da vida literária. Suassuna deixa de dar entrevista e de participar de eventos culturais, permanecendo apenas com suas atividades docentes na Universidade Federal de Pernambuco.

1986 – O *Auto da Compadecida* é publicado pela editora Diá, de St. Galle/Wuppertal, em tradução alemã de Willy Keller (*Das Testament des Hundes oder Das Spiel von Unserer Lieben Frau der Mitleidvollen*).

1987 – Em 16 de junho, para comemorar seus 60 anos, artistas populares, intelectuais e admiradores em geral fizeram uma grande festa em frente à sua casa – à época, em Recife. Ainda em comemoração de seu aniversário, a Editora da UFPE lança a plaquete⁵ *Suassuna e o Movimento Armorial*, de George Browne Rêgo e Jarbas Maciel. Volta a escrever dramaturgias, com a peça *As Cobranças de Quaderna*.

1989 – É publicada, pela Editora Record, do Rio de Janeiro, sua tradução do livro *The Revolution that Never Was (A Revolução que Nunca Houve)*, do escritor estadunidense Joseph A. Page. Em 3 de agosto é eleito para a cadeira 32 da Academia Brasileira de Letras.

1990 – Em 26 de abril, morre sua mãe. No dia 9 de agosto toma posse na ABL (Academia Brasileira de Letras). Pela primeira vez na vida Suassuna filia-se a um partido político, o Partido Socialista Brasileiro (PSB).

1992 – O *Auto da Compadecida* é publicado na Itália, pela Guaraldi/Nuova Compagnia Editrice, em tradução de Laura Lotti.

1993 – É realizada, em São José do Belmonte (PE), a I Cavalgada à Pedra do Reino, na qual os participantes, posteriormente, passariam a usar trajes como os descritos no romance de Suassuna. Em 1º de dezembro toma posse na Academia Pernambucana de Letras – cadeira nº 18.

⁵ Plaquete é um minilivro artesanal, um livro de pequena espessura.

1994 – Em 12 de julho, a Rede Globo de Televisão exibe, na Terça Nobre⁶, o telefilme⁷ *Uma Mulher Vestida de Sol*, baseado na sua primeira peça de teatro – que nunca fora encenada antes – e dirigido por Luiz Fernando Carvalho. Lança o romance *Fernando e Isaura*. Aposenta-se do cargo de professor da Universidade Federal de Pernambuco, onde lecionou Estética, Cultura Brasileira, Teoria do Teatro, História da Arte e disciplinas afins.

1995 – É nomeado, pelo governador Miguel Arraes, secretário estadual de Cultura. A Rede Globo exibe *Farsa da Boa Preguiça* na Terça Nobre baseado em sua peça de mesmo nome, com direção de Luiz Fernando Carvalho e a cenografia assinada por seu filho Manuel Dantas Suassuna.

1997 – Publica no suplemento “Mais!”, da Folha de S. Paulo, o texto da peça *A História do Amor de Romeu e Julieta*. Em 20 de novembro, seu sobrinho Romero de Andrade Lima monta, e assina como diretor, a adaptação teatral do *Romance d’A Pedra do Reino*, com cenários de Manuel Dantas Suassuna.

1998 – O *Romance d’A Pedra do Reino* é publicado na França, pelas edições Métailié, de Paris, em tradução de Idelette Muzart Fonseca dos Santos (*La Pierre du Royaume*). É editado, em Portugal, pela Aríon Publicações, de Lisboa, o seu ensaio *Olavo Bilac e Fernando Pessoa: uma presença brasileira em Mensagem?*, originalmente publicado pela revista Estudos Universitários, da UFPE, em 1996. Com o fim do governo de Miguel Arraes, em 31 de dezembro deixa a Secretaria de Cultura de Pernambuco.

1999 – A Rede Globo em rede nacional exibe a minissérie, em quatro capítulos, *O Auto da Compadecida*. Estreia na televisão, em março, o quadro “O conto de Ariano”, apresentado às sextas-feiras no NE TV 1ª edição, da Rede Globo Nordeste.

2000 – Estreia no cinema a adaptação da minissérie *O Auto da Compadecida*. Recebe o título de doutor *honoris causa* da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. No dia 9 de outubro, que marcara os 70 anos da morte de seu pai, Suassuna toma posse da cadeira 35 da Academia Paraibana de Letras.

⁶ Faixa de programação da Rede Globo destinada à exibição de programas especiais.

⁷ Termo utilizado para designar filmes que têm a sua estreia na televisão, ao contrário da maioria que tem a sua estreia nos cinemas.

2001 – No dia 31 de outubro recebe o título de doutor *honoris causa* da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

2002 – No carnaval desse ano Suassuna foi tema do enredo intitulado de “Aclamação e coroação do Imperador da Pedra do Reino: Ariano Suassuna” no carnaval carioca na escola de samba Império Serrano. Em 15 de maio, recebe em Aracaju o título de doutor *honoris causa* da Universidade Federal de Sergipe. Em 29 de junho, recebe em João Pessoa título de doutor *honoris causa* da Universidade Federal da Paraíba. Em 10 de agosto, recebe em Salvador o Prêmio Nacional Jorge Amado de Literatura e Arte

2003 – Em 29 de setembro, recebe em Mossoró o título de doutor *honoris causa* da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Em 25 de novembro, na sede da Academia Brasileira de Letras, no Rio, é lançado o documentário em longa-metragem *O Sertão mundo de Suassuna*, do cineasta Douglas Machado.

2005 – É lançada a edição especial do *Auto da Compadecida*, pela editora Agir, em comemoração aos 50 anos da peça – a edição é ilustrada por seu filho Manuel. Em 25 de novembro, recebe em Recife o título de doutor *honoris causa* da Universidade Federal Rural de Pernambuco e da Universidade de Passo Fundo do Rio Grande do Sul.

2006 – Em 14 de março, na Academia Brasileira de Letras, ministra aula-espetáculo de abertura do ano acadêmico. Em 25 de maio, recebe o título de Cidadão Paulistano da Câmara Municipal de São Paulo. Em 21 de agosto, a Universidade Federal de Pernambuco antecipa as comemorações de seus 80 anos e lança o Núcleo Ariano Suassuna de Estudos Brasileiros (NASEB).

2007 – É convidado pelo governador Eduardo Campos a tomar posse da Secretaria Especial de Cultura de Pernambuco – no dia 1 de janeiro Suassuna assume o cargo. Em 10 de maio, recebe o título de Cidadão Baiano em Salvador. Ano que completou 80 anos, Suassuna recebeu uma série de homenagens. De 12 a 16 de junho é exibido, pela Rede Globo, a minissérie *A Pedra do Reino*, adaptação de seu romance por Luiz Fernando Carvalho, Luís Alberto de Abreu e Bráulio Tavares. Em 12 de julho, é promovida uma mesa-redonda em sua homenagem pela Academia Brasileira de Letras no Salão Nobre do Petit Trianon. De 18 a 30 de setembro, é realizado em São Paulo o projeto “Ariano Suassuna 80 anos: o local e o universal”, que contou em sua abertura com uma aula-espetáculo do autor. Em 25 de setembro, recebe o título de Cidadão Natalense na Câmara Municipal de Natal.

2008 – Em 02 de fevereiro Suassuna é homenageado sendo tema de enredo intitulado de “O Ariano – do barro ao armorial, macha verde é carnaval” no carnaval paulista na escola de samba Mancha Verde.

2010 – Em 10 de junho, recebe em Fortaleza o título de doutor *honoris causa* da Universidade Federal do Ceará. Em 24 de agosto, recebe em Maceió o título de doutor *honoris causa* da Universidade Federal de Alagoas. Em 6 de outubro morre seu filho mais velho, Joaquim, aos 53 anos. Em 31 de dezembro deixa a Secretaria Especial de Cultura de Pernambuco.

2013 – Em 10 de fevereiro a mais famosa obra de Suassuna, *Auto da Compadecida*, foi tema de enredo intitulado “O Espetáculo vai começar, Perola Negra apresenta: o Auto da Compadecida” da escola de samba Pérola Negra em São Paulo. Suassuna começa a apresentar problemas de saúde e é internado no Hospital Português, em Recife, devido a um infarto no dia 21 de agosto. Em 4 de setembro, recebe alta do hospital e continua o tratamento de recuperação em casa.

2014 – Em 01 de março o tradicional e maior bloco carnavalesco, Galo da Madrugada, homenageia o escritor em Recife, Suassuna chega a comparecer ao desfile. Em 18 de julho, ministra aquela que seria a sua última aula-espetáculo em Garanhuns, Pernambuco, no Festival de Inverno. Em 21 de julho é internado no Hospital Português devido a um acidente vascular cerebral hemorrágico. Suassuna veio a falecer no dia 23 de julho de parada cardíaca. Foi sepultado no dia seguinte, 24 de julho, no cemitério Morada da Paz, em Paulista, município da Região Metropolitana do Recife.

Ao lermos a cronologia de Ariano Suassuna vemos que ele foi um grande e importante escritor que contribuiu para com a nossa literatura e nossa cultura, sendo bastante homenageado. Suassuna contribuiu também para que a cultura nordestina fosse vista e reconhecida no Brasil. Os eventos que sucederam na vida pessoal de Ariano Suassuna influenciaram sua profissional de escritor como veremos a seguir.

1.1.2. Influências e o Movimento Armorial

“Eu tenho dentro de mim um cangaceiro, um palhaço frustrado, um frade sem burel, um mentiroso, um professor, um cantador sem repente e um profeta.”
Ariano Suassuna

Acontecimentos de sua infância e parte de sua adolescência contribuíram para a formação do universo mítico do autor. Uma dessas influências fora o circo, conforme afirma o próprio autor “bastava que alguém dissesse ‘O circo chegou’ que começava a desencadear-se um estado de tensão poética dentro de mim” (SUASSUNA, apud VICTOR e LINS, 2007, p. 27). Ainda criança, aos sete anos, Ariano ouve sua primeira cantoria, conforme já mencionado no capítulo anterior, onde quem cantava era Antônio Marinho, um dos maiores cantadores que houve no Nordeste, e o autor admite, “isso me marcou muito” (ibid., p. 33). Um ano depois Suassuna assistiu numa feira da cidade uma peça de bonecos, os mamulengos, essa peça também marcara o autor que anos depois teria influência em suas obras. Quando tomou posse na Academia Brasileira de Letras em 1990, em seu discurso Suassuna voltou a falar das inspirações que teve em sua infância que se refletiram em sua literatura:

Ainda menino, no sertão da Paraíba, o palco mágico e festivo do Teatro, com seus violentos contrastes entre recantos sombrios, povoados de assassinatos, e zonas de luz cheias de gargalhadas, todo esse mundo me foi revelado, ao mesmo tempo, pelo circo, onde travei conhecimento com *O Terror da Serra Morena* e com *O Palhaço Gregório*; pelo auto popular *O Castigo da Soberba*, do cantador paraibano Silvino Pirauá; e pela ribalta armada, pelo ator Barreto Júnior, num velho armazém de algodão deliberadamente esvaziado para esse fim. Barreto Júnior, naquela temporada, para mim memorável, encenou a comédia *O Grande Marido*, o drama *A Ladra*, de Silvino Lopes, e *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo. Ora, ainda hoje a “receita” do meu teatro continua a ser essa fórmula, para mim mágica, que entrou em meu sangue na infância com a Comédia Brasileira, o Drama, o Romanceiro, os espetáculos populares e o circo. Ou seja: o palhaço Gregório, Silvino Pirauá, Silvino Lopes, Barreto Júnior e Joracy Camargo (SUASSUNA, 1990, n. p.).

Ainda na adolescência, Suassuna desenvolve seu gosto pela poética popular que se manifesta já nos seus primeiros poemas publicados nos jornais do Recife. Segundo Carlos Newton Jr. (*O SERTÃO MUNDO*, 2004) Ariano sempre declarou que a poesia era fonte profunda de tudo que ele escrevia, que era fundamentalmente um poeta e que, ao que parece, de maneira geral, a crítica não levava essa afirmação muito a sério. Newton Jr. ainda afirma que o primeiro texto publicado por Ariano foi um poema intitulado *Noturno* em 45, e desde então ele continuou escrevendo poesia.

Podemos perceber também que as obras de Ariano Suassuna, principalmente as teatrais, têm como característica o humor, muitas vezes ligado à crítica social, e elementos da cultura popular do Nordeste e ao circo. Suas obras reúnem elementos de diferentes movimentos, como a literatura de cordel – tão presente no Nordeste –, o Barroco e o Simbolismo. Segundo o próprio Ariano,

Na minha opinião as raízes mais importantes da cultura brasileira são as raízes barroca e a raiz popular, que se encontram. [...] Eu herdei ao mesmo tempo do barroco e do popular, eu herdei essa visão do mundo como o teatro e o circo. No meu universo, o teatro e o circo formam uma coisa só. [...] É isso que a arte faz, a arte acrescenta sua luz às coisas da realidade (O SERTÃO MUNDO, 2004).

Além dessas influências, as obras de Suassuna pertencem ao movimento modernista, mais específico à terceira fase, da geração de 45. Essa geração do modernismo surgiu em um contexto histórico que provocou uma experiência literária voltada para a questão estética, em um clima de normalidade democrática devido ao fim da Segunda Guerra Mundial e com a queda de Getúlio Vargas do poder, o que resultou em um olhar mais formal e estético dos escritores em suas obras, principalmente em relação à pesquisa da própria linguagem literária. Deste modo, os autores da geração de 45 deixaram em segundo plano as preocupações culturais, políticas e ideológicas que caracterizaram a geração de 30 e seguiram rumo à experimentação estética.

Como já mencionado mais acima, Suassuna residiu em várias localidades do Nordeste desde sua infância, e isso fez com que o autor tivesse contato com a literatura de cordel e a arte dos cantadores, o que o levou a compreender e valorizar a cultural oral de presença forte naquelas terras. Então Suassuna resolve criar uma arte verdadeiramente brasileira e a chamou de “Armorial”. No documentário intitulado *DOC- Quaderna* de Alexandre Montoro (2007), Suassuna explica que na língua portuguesa Armorial é um substantivo, significa a coleção de insígnias, bandeiras e brasões de um povo. Então ele passou a usá-la como adjetivo também, assim, o nome adotado designou o desejo de junção com essas heráldicas raízes culturais brasileiras.

Suassuna foi um dos fundadores do Movimento Armorial cuja iniciativa artística tinha por objetivo criar uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular do nordeste brasileiro. Ao lado de outros artistas, e com o apoio do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Suassuna criou então em 18 de outubro de 1970 o Movimento Armorial, cujo projeto reúne diversas fontes em torno da cultura popular:

Ariano Suassuna assume publicamente seu compromisso com a arte popular e define a arte armorial na sua relação com as literaturas da voz e do povo, fundamento de sua criação, com a cantoria, que inspire aos poetas armoriais uma nova poética, ancorada na improvisação e uma organização genérica nova, mas presente também como tema com a personagem mítica do cantador; o folheto e o romance, como texto oral e popular, submetido à reescritura parcial ou total, citado ou plagiado, mas sempre reivindicado como modelo de

integração artística e signo de um novo processo criativo; a imagem, desenho ou gravura, que mantém com o texto popular uma relação estreita e ambivalente, que os artistas memoriais procuram preservar (ou reencontrar) nas suas obras plásticas tanto quanto nas literárias, graças à narratividade da gravura ou à emblematização do relato; a música, enfim, presente na cantoria, no canto do romance e em todas as danças dramáticas e espetáculos populares que os músicos do Movimento pesquisa. A referência à obra popular constitui o cimento do Movimento Armorial e confere-lhe sua peculiaridade na história da cultura brasileira. Orienta a pesquisa e condiciona a criação. Contudo, não poderia ser exclusiva: o Movimento não reúne artistas populares, mas artistas cultos que recorrem à obra popular como a um ‘material’ a ser criado e transformado segundo modos de expressão e comunicação pertencentes a outras práticas artísticas. Esta dimensão culta e até erudita manifesta-se tanto na reflexão teórica, desenvolvida em paralelo à criação, quanto na multiplicidade das referências culturais (SANTOS, 2000, p. 97 e 98).

Segundo o próprio autor, Ariano Suassuna, as influências do Movimento Armorial foram muitas:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como característica principal a relação entre o espírito mágico dos folhetos do Romancelero popular Nordestino (literatura de cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha suas canções e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das artes e espetáculos populares em correlação com este Romancelero (SUASSUNA, 1976, p. 48).

O Movimento tem repercussões em diversos campos artísticos como a dança, pintura, literatura, música, teatro, cinema, arquitetura, tapeçaria, cerâmica, gravura e escultura, além dos espetáculos populares do Nordeste encenados ao ar livre acompanhados por seus personagens míticos com seus cantos e suas roupas feitas a partir de farrapos. Graças à arte armorial, houve uma grande valorização das tradições populares, o que levou à renovação das formas e expressões artísticas e literárias. Segundo Ligia Vassallo

A arte armorial parte do folheto de cordel, não como fonte única, mas como ponto de convergência que associa a música dos instrumentos, a palavra da cantoria e a imagem da xilogravura segundo o ponto de vista da arte popular. O folheto é então erigido em bandeira armorial, porque reúne três setores normalmente separados: o literário, teatral e poético dos versos e narrativas; o das artes plásticas em associação com as xilogravuras da capa do folheto; o musical dos cantos e músicas que acompanham a leitura ou a recitação do texto. Por integrar três formas de expressão presentes no folheto, o teatro é encarado por Suassuna como arte maior no Movimento Armorial (VASSALLO apud CARDENOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 2000, p. 148).

Ainda no documentário *DOC Quaderna* (2014), Suassuna diz que se viu preocupado com o processo de descaracterização e vulgarização da cultura brasileira, e

sendo assim, resolveu chamar amigos que tivessem preocupações semelhantes as suas e universos parecidos com o seu. Então ele resolveu chamá-los para se reunirem ao Movimento e começar a lutar contra esse processo de vulgarização e descaracterização da cultura brasileira por meio de uma arte erudita brasileira baseada na raiz popular da nossa cultura. Segundo o autor esse foi o objetivo principal do Movimento Armorial, que viria se refletir em toda a obra de Suassuna.

Sendo assim, o livro *Poemas* (1999) traz uma mistura do erudito e do popular nos poemas de Suassuna, que foram escritos à mão em letra cursiva e nos desenhos feitos para representar as personagens mencionadas no texto. Enquanto em *O Auto da Compadecida* vemos, por exemplo, o circo aliado a elementos do teatro. Tal dicotomia está presente também no *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* em aspectos como o circo, o teatro, a tragédia grega, conforme será verificado na análise do capítulo 3. Considerando, portanto, essas prerrogativas, cabe investigar como elas dialogam com o percurso de Luiz Fernando Carvalho, a ponto de o diretor escolher não só esse romance, mas também outras obras de Suassuna para serem traduzidas para a televisão.

1.2 – Sobre Luiz Fernando Carvalho

Cineasta e diretor de televisão brasileiro, Luiz Fernando Carvalho nasceu (1960) e cresceu no Rio de Janeiro, salvo os dois anos de sua infância que passou em São Paulo devido ao trabalho de seu pai. Carvalho teve uma infância muito simples como relata o diretor no texto que escreveu sobre um filme que dirigiu, *Lavoura Arcaica* (CARVALHO, 2002). Ao final de sua adolescência, aproximou-se da família do diretor de cinema e televisão brasileiro Roberto Farias, pois era muito amigo de seu filho mais novo Maurício, que hoje também dirige para a televisão. Segundo o diretor, foi a partir daí que ele começou a fazer alguns estágios em cinema.

Carvalho começou a fazer Faculdade de Arquitetura pois tinha certa facilidade para o desenho. Na faculdade se encantou pela matéria de história da arte, essa sua facilidade fez com que o diretor aos 18 anos de idade colaborasse com desenhos e charges em alguns jornais independentes, jornais de psicologia, centros acadêmicos, até com a revista *Pasquim*. O diretor ressalta que ao fazer esses trabalhos quando ele se deu por si “estava estagiando dentro de uma equipe de cinema” (CARVALHO, 2002, p. 15). Em seu estágio,

Carvalho (2002) conta que fez um pouco de tudo passando pela área de som, assistente de montagem e assistente de direção. Com suas novas obrigações o diretor não concluiu a faculdade de arquitetura, teve que trancá-la por decorrência de seus primeiros trabalhos no cinema. O diretor cursou um tempo depois Letras, abandonando definitivamente a faculdade de arquitetura, pois achava que o curso de Letras poderia ajudá-lo algum dia a escrever um texto, um roteiro.

Mergulhado nesse mundo do cinema e com a crise que se instalava nessa indústria por volta dos anos 80, grandes cineastas migraram para a televisão ou para a propaganda. O diretor migrou para a televisão, para o Núcleo Globo Usina, entrando como assistente de direção das minisséries e Quartas Nobres⁸. Com apenas 24 anos Carvalho foi responsável por dirigir alguns capítulos de *Grande Sertão: Veredas* (1985), esse seria o início de sua carreira na televisão. O diretor conta que

Num determinado dia, lá no meio do sertãozinho, ele (Walter Avancini, diretor da minissérie) tinha acabado de dar o almoço, reuniu toda a equipe e o elenco: ‘Olhem, estou indo embora, Luiz Fernando vai fazer o resto’. Assim, no susto, sem ter me avisado antes, talvez para me testar, não é? Avancini foi uma figura importante também na minha formação prática, porque veio nesse momento em que eu buscava fazer essa transfusão entre cinema e televisão, o que eu poderia receber como ensinamento de uma linguagem e de outra, sem ser preconceituoso: ‘Ah, televisão é ruim, cinema é bom...’ eu não acredito nisso. No caso específico da dramaturgia, eu percebo que existem coisas boas tanto num veículo quanto no outro, e coisas ruins tanto num quanto noutro. É evidente, e até historicamente comprovado, que se torna cada vez mais raro encontrarmos na televisão esta qualidade de que estamos falando. Talvez sejam cada vez mais incompatíveis a produtividade e o conteúdo. Mas voltando ao *Sertão*, a partir daquela tarde comecei a dirigir, depois daquele susto... (CARVALHO, 2002, p. 17 e 18).

Logo depois Carvalho escreveu e dirigiu seu primeiro curta *A Espera* (1986), inspirado no texto *Fragments de um Discurso Amoroso*, de Roland Barthes. Estava aqui construída a relação do diretor Luiz Fernando Carvalho entre imagem e literatura.

Carvalho (2002) conta que se considerava um menino tímido e um pouco solitário, ele precisava se ver, se construir, conhecer até onde iam seus limites para poder enfrentar o mundo lá fora e ele usou o mundo das imagens para isso, usou o cinema, as suas idas e vindas ao MAM (Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro), usou a literatura para isso, pois algum dia ele teria que se expressar e escolheu a palavra enquanto imagem para tal.

⁸ Quarta Nobre era uma faixa horária da programação da Rede Globo para veicular às quartas diferentes programas como adaptações literárias que se configuram como especiais de apenas um episódio.

É curioso notar que a maioria de suas produções tem origem em textos literários, ele afirma

A única coisa que eu posso te dizer é que a literatura tem uma importância muito grande na minha vida. Sou filho de classe-média bem média, de pai engenheiro civil nascido em Piedade e que tinha um amor pelos livros muito grande. E desde criança peguei esse amor pela literatura e me refugiei muito na literatura nos momentos mais difíceis de minha infância e adolescência. Sempre acreditei nesse jogo com as palavras, nas imagens das palavras, nas possibilidades de transcendência das palavras, sempre visualizei muito os livros. Talvez esses primeiros passos que eu dei no cinema e na televisão tenham ligação com essa relação com a literatura (CARVALHO apud WERNECK s.d.).

A relação com a literatura é, portanto, um ponto muito importante na trajetória de Carvalho como diretor, já que ela de certa forma influenciou alguns caminhos de linguagem percorridos pelo diretor. Uma das marcas do diretor é a adaptação de grandes clássicos da nossa literatura e de nossa cultura a partir da linguagem audiovisual, conforme veremos nos tópicos seguintes. Julgamos necessário fazemos também uma cronologia de Luiz Fernando Carvalho para que possamos entender melhor seu trabalho como cineasta, diretor de TV e roteirista.

1.2.1. Cronologia de Carvalho⁹

1960 – Em 28 de julho de 1960 nasce no Rio de Janeiro Luiz Fernando Carvalho.

1978 – Aos 18 anos estreou no cinema ocupando-se em diversas funções como: roteirista, operador de som, assistente de direção, diretor de curta-metragem e montador.

1980 – Inicia sua carreira na televisão como assistente de direção.

1985 – Assina como assistente de direção a minissérie *O Tempo e o Vento*, da obra do escritor brasileiro Érico Veríssimo, dirigido por Paulo José. Ainda neste mesmo ano participa da minissérie *Grande Sertão: Veredas*, da obra do escritor brasileiro João Guimarães Rosa, onde, ainda como assistente de direção de Walter Avancini, começou a dirigir suas primeiras cenas.

1986 – Escreveu e dirigiu o curta-metragem *A Espera*, baseado no livro *Fragmentos de um Discurso Amoroso* do escritor francês Roland Barthes, com

⁹ Informações colhidas em *Luiz Fernando Carvalho*, disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Luiz_Fernando_Carvalho, acessado em: 10 set. 2022 e no site pessoal do diretor, disponível em: <https://luizfernandocarvalho.com/>, acessado em: 10 set. 2022.

direção de arte de Mônica Rego Monteiro, direção de fotografia de Walter Carvalho e música de Chico Neves. O filme recebeu os seguintes prêmios: de fomento aos Curta-Metragens da Embrafilme; Melhor Curta-Metragem, Melhor Atriz (Marieta Severo) e Melhor Fotografia (Walter Carvalho) no 13º Festival de Gramado; Prêmio Especial do Júri do Festival de Ste Therèse (Canadá); e o Concha d'Ouro (Melhor Curta-Metragem) no Festival Internacional de Cinema de San Sebastián (Espanha).

1990 – Dirigiu os 40 capítulos da minissérie *Riacho Doce*, que fora escrita por Aguinaldo Silva e Ana Maria Moretzsohn a partir do romance homônimo do escritor brasileiro José Lins do Rego, e com figurino de Beth Filipecki. A então inóspita ilha de Fernando de Noronha (PE) e na praia de Carne de Vaca (distrito de Goiana – última praia pernambucana que faz “fronteira” com o litoral paraibano) serviram de cenário para a história que se passa em uma pequena vila de pescadores no Nordeste.

1991 – Carvalho dirigiu o telefilme *Os Homens Querem Paz*, texto do pioneiro da TV brasileira Péricles Leal, figurino de Beth Filipecki e direção de fotografia de Dante. O telefilme foi filmado na cidade de Canindé, Ceará, e contou com pessoas da cidade que participaram como elenco de apoio e figurantes. O telefilme foi finalista do 34º New York Television Festival (TV & Film Awards).

1992 – Dirigiu a telenovela *Pedra Sobre Pedra*, escrita por Aguinaldo Silva, Ricardo Linhares e Ana Maria Moretzsohn, é considerada a 6ª de maior audiência da história da televisão brasileira. No capítulo 152 da novela *Pedra Sobre Pedra*, Carvalho criou uma sequência importante com inspiração no Movimento Armorial de Ariano Suassuna, *O Auto de Nossa Senhora da Luz*. O sucesso da sequência foi tão grande a ponto de a emissora registrar um recorde de pedidos de reprise feitos pelos telespectadores, o que foi determinante para a transformação do material em telefilme, tendo por base o capítulo da novela com cenas adicionais escritas por Bráulio Tavares e Flávio Campos e interpretadas pelo músico Antônio Nóbrega, integrante do Quinteto Armorial que além de ter sido o narrador, também fez as performances para as canções do telefilme. *O Auto de Nossa Senhora da Luz* foi exibido em dezembro daquele ano, concorreu e foi finalista do prêmio Emmy Internacional de Televisão de 1993.

1993 – Dirigiu a novela *Renascer*, escrita por Benedito Ruy Barbosa, que foi sucesso de crítica e público. *Renascer* foi a novela mais assistida da década de 90 e é a 4ª em audiência da história da televisão, tendo sido apresentada em diversos países. Com direção de fotografia de Walter Carvalho, cenografia de Raul Travassos e Mário

Monteiro, figurino de Beth Filipecki, artes plásticas de João Câmara, produção musical de André Sperling e edição de Ronaldo Ferreira e Alexandre Bouty. O sucesso da novela contribuiu para que a direção de Luiz Fernando Carvalho fosse citada no livro *Telenovelas e representação social* como “um dos mais expressivos representantes contemporâneos dessa tendência autoral da direção de telenovela” (DE SOUZA, 2004, p. 219) sendo considerado um dos marcos renovadores da estética do gênero nos anos 90. Outro fato importante da novela *Renascer* foi que era a primeira vez que a discussão de gênero foi abordada numa telenovela. A novela *Renascer* recebeu os seguintes prêmios: APCA Award de melhor Soap Opera,¹⁰ Melhor Ator (Antonio Fagundes), Melhor Ator Coadjuvante (Osmar Prado), Melhor Atriz Coadjuvante (Regina Dourado), Revelação Masculina (Jackson Antunes); Troféu Imprensa de Melhor Novela e Ator Revelação (Jackson Antunes).

1994 – Carvalho dirigiu o telefilme *Uma Mulher Vestida de Sol* que marcou a estreia da obra de Ariano Suassuna na televisão. Com direção de fotografia de Did Lufti, figurino de Luciana Buarque, preparação corporal com Maura Baiocchi, produção de arte de Isabela de Sá, artes plásticas de Luiz Rossi e Júlio Sekigutti, cenografia de Lia Renha e Fernando Velloso, câmera de Ricardo Fuentes, edição de Luiz Fernando Carvalho e Raquel Couto e música de Antônio Madureira (integrante do Quinteto Armorial), o telefilme foi adaptado pelo próprio escritor Suassuna e exibido como um especial do programa Terça Nobre da Rede Globo. À época, o telefilme destoou dos padrões realistas da emissora, o drama se fez fiel à obra adotando o gênero de teleteatro. Foi a partir de *Uma Mulher Vestida de Sol* que Carvalho deu início às suas investigações sobre os limites da linguagem televisiva, mesclando elementos do teatro popular nordestino.

1995 – Um ano depois da realização de *Uma Mulher Vestida de Sol*, Carvalho deu continuidade a sua relação com o escritor Ariano Suassuna, transformando em 1995 em telefilme a peça *A Farsa da Boa Preguiça*. *A Farsa* foi adaptada também pelo escritor paraibano Suassuna e por Bráulio Tavares, artes plásticas de Dantas Suassuna filho de Ariano, a produção de arte e figurino por Yurika Yamasaki, expressão corporal com Lucia Cordeiro, artes plásticas de Dantas Suassuna, edição de Paulo Maia, cenografia de Keller Veiga e produção musical de André Sperling. Como crítica ao naturalismo das novelas, o diretor continuou sua busca por uma linguagem híbrida

¹⁰ Soap opera é um gênero de obras de ficção dramática ou ficção cômica difundidas por canais de televisão em série compostas por capítulos.

para a televisão. Segundo o crítico Rogério Durst (1995), o telefilme foi um grande feito da teledramaturgia.

1996 – Carvalho trabalha novamente com o autor Benito Ruy Barbosa na direção da novela *O Rei do Gado*, com cenografia de Mônica Welker e Raul Travassos, direção de arte de Yurika Yamasaki, direção de fotografia de Walter Carvalho, produção musical de André Sperling, edição de Ronaldo Ferreira, Monoel Jorge e Paulo Henrique, preparação de elenco com Frida Richter, preparação de expressão corporal com Graziela Rodrigues e equipe de figurino com Maruja Girelli, Gaya, Jorge Tharso e Maria Salles. Essa, na época, tornou-se a 9ª novela de maior audiência da história da televisão brasileira, foi reprisada três vezes e vendida para mais de 30 países. A novela destacou-se também por sua crítica social e sua sensibilidade ao abordar o movimento dos sem-terra, levando-a a receber vários prêmios, como: o Certificado de Honra ao Mérito no San Francisco International Film Festival; prêmio APCA de Melhor Ator (Raul Cortez), Melhor ator Coadjuvante (Leonardo Brito), Melhor Atriz Coadjuvante (Walderez de Barros) e Revelação Masculina (Caco Ciocler); Troféu Imprensa de Melhor Novela e Melhor Ator (Raul Cortez); Prêmio Contigo de Melhor Novela, Melhor Ator (Raul Cortez), Melhor Atriz (Patrícia Pillar), Melhor Ator Coadjuvante (Stenio Garcia), Melhor Vilã (Gloria Pires), Melhor Vilão (Oscar Magrini), Melhor Atriz Revelação (Lavínia Vlasak), Melhor Ator Revelação (Marcello Antony), Melhor Abertura (Hans Donner), Melhor Ator Infantil (Pedro Gabriel), Melhor Par Romântico (Leticia Spiller e Leonardo Brício) e Melhor Cenografia (Mônica Welker e Raul Travassos). Com uma qualidade muito boa dos primeiros sete capítulos de *O Rei do Gado* a primeira fase foi transformada pela Divisão Internacional da Rede Globo na minissérie *Giovanna e Henrico* – casal da novela *O Rei do Gado* –, a produção foi selecionada como Hors-concours no Festival Banff (Canadá).

1997 – o documentário *Que Teus Olhos Sejam Atendidos* dirigido por Carvalho foi realizado a partir de uma viagem que o diretor fez ao Líbano a fim de tomar conhecimento da cultura mediterrânea para sua pesquisa do longa-metragem *Lavoura Arcaica*. O diretor tinha o intuito ao realizar a viagem de fazer uma vivência em busca da ancestralidade dos personagens do livro *Lavoura Arcaica*.

2001 – Carvalho dirige seu primeiro longa-metragem, *Lavoura Arcaica* baseado no romance homônimo do escritor brasileiro Raduan Nassar, onde assinou a direção, o roteiro e a montagem do longa, com direção de fotografia de Walter Carvalho,

direção de arte de Yurika Yamazaki, trilha sonora de Marco Antônio Guimarães, figurino de Beth Filipecki e preparação de elenco com Raquel Couto. Com o intuito de manter um diálogo com a prosa poética do livro de Nassar, o diretor decidiu fazer seu filme sem um roteiro prévio deixando os atores livres para improvisar sobre o romance. Foi realizado um intenso trabalho de preparação do elenco, todos se retiraram por quatro meses em uma fazenda. O processo de criação e realização do filme foi abordado em seu livro *Sobre Lavoura Arcaica* (2002) que foi lançado em português, inglês e francês pela editora Ateliê Editorial. O filme foi um grande sucesso entre a crítica e o público, é considerado um dos 100 melhores filmes de todos os tempos segundo a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), ficando na 16ª posição (DIB, 2015). O filme foi bastante premiado em diversos festivais nacionais e internacionais, recebendo mais de 50 prêmios e indicações em festivais como: Melhor Contribuição Artística no Festival de Cinema Mundial de Montreal (Canadá); Prêmio Ministério da Cultura no Festival do Rio; Prêmio de Melhor Filme Júri Popular e Melhor Filme na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo; Prêmio Especial do Júri no Festival de Biarritz (França); Prêmio Especial do Júri, Melhor Trilha Sonora, Melhor Ator (Selton Mello) e Melhor Fotografia (Walter Carvalho) no Festival de Cinema de Havana (Cuba); Melhor Filme, Melhor Ator (Selton Mello), Melhor Atriz Coadjuvante (Juliana Carneiro da Cunha), Melhor Ator Coadjuvante (Leonardo Medeiros), Melhor Fotografia (Walter Carvalho), Prêmio Especial do Júri de Melhor Trilha Sonora, Melhor Filme dos Cineclubes de Cartagena no Festival de Cinema de Cartagena (Colômbia); Melhor Filme, Melhor Diretor (Luiz Fernando Carvalho), Prêmio da Crítica de Melhor Filme no Festival Internacional de Cinema de Guadalajara (México); Melhor Atriz (Juliana Carneiro da Cunha) no Prêmio APCA; Melhor Filme do Júri Popular, Melhor Fotografia (Walter Carvalho), Menção Especial do Júri (Walter Carvalho), Prêmio Kodak de Tratamento de Imagem (Walter Carvalho) no Festival Internacional de Cinema Independente de Buenos Aires (Argentina); Melhor Fotografia (Walter Carvalho), Melhor Atriz (Juliana Carneiro da Cunha), Melhor Filme (indicado), Melhor Diretor (indicado – Luiz Fernando Carvalho), Melhor Ator (indicado – Raul Cortez), Melhor Ator (indicado – Selton Mello), Melhor Ator Coadjuvante (indicado – Leonardo Medeiros) e Melhor Atriz Coadjuvante (indicado – Simone Spoladore) no Grande Prêmio BR do Cinema Brasileiro; Melhor Filme Júri Popular no Festival de Cinema de Tiradentes; Melhor Filme e Melhor Fotografia no Festival de Cinema de Santo Domingo (República

Dominicana); Melhor Filme, Melhor Atriz do Júri Popular (Juliana Carneiro da Cunha) e Melhor Filme da Crítica no Prêmio Sesc de São Paulo; Melhor Roteiro (Luiz Fernando Carvalho), Melhor Ator (Selton Mello) no Festival de Cinema de Lleida (Espanha); Melhor Fotografia (Walter Carvalho) no Prêmio ABC¹¹; Melhor Diretor (Luiz Fernando Carvalho) no L.A Latino Festival Internacional Film Festival (EUA); Medalha Fellini (Luiz Fernando Carvalho), Melhor Ator (Selton Mello) e Melhor Filme (Revista de Cine La Gran Ilusión) no Encuentro Latinoamericano de Cine (Peru); Golden Camera 300 (Walter Carvalho) e Melhor Filme no International Film Camera Festival Manaki Brothers (Macedônia); Melhor Longa-Metragem no Festival Internacional de Cinema de Valdivia (Chile); Melhor Filme no Festival de Cinema Latinoamericano de Trieste (Itália); Melhor Filme (Prêmio do Público) no Belfort International Film Festival (França); Melhor Filme do Júri Popular e Melhor Filme Prêmio de Crítica no Festival de Cinema de Santa Maria da Feira (Portugal).

2001 – Ainda em 2001, Carvalho dirigiu a minissérie *Os Maias*, baseada no romance homônimo do escritor português Eça de Queirós, o texto foi adaptado por Maria Adelaide Amaral, com figurino de Beth Filipecki, direção de fotografia de José Tadeu Ribeiro, cenografia de Danilo Gomes, Ana Maria Mello e Mauricio Rohlf, direção de arte de Mário Monteiro, produção de arte de Yurika Yamasaki e produção musical de André Sperling. A minissérie marcou o retorno do diretor Luiz Fernando Carvalho à Rede Globo, após passar três anos afastado da televisão dedicando-se ao filme *Lavoura Arcaica*. A minissérie foi produzida em parceria com a emissora portuguesa SIC (Sociedade Independente de Comunicação) e teve sua estreia simultaneamente no Brasil e em Portugal. Recebeu os prêmios Cenografia, Fotografia e Direção de Arte no II Festival Latino-Americano de Cine Vídeo de Campo Grande, Mato Grosso do Sul.

2005 – Feita em duas temporadas,¹² Carvalho dirigiu, assinou a criação e o roteiro da minissérie *Hoje é Dia de Maria* na qual foi consolidada a pesquisa de linguagem do diretor. Foram corroteistas Luis Alberto de Abreu e Carlos Alberto Soffredini por meio de uma seleção de contos retirados da oralidade popular brasileira, recolhidos pelos escritores Câmara Cascudo, Mário de Andrade e Silvio Romero. A direção de

¹¹ Associação Brasileira de Cinematografia.

¹² A 1ª temporada teve sua estreia em 11 de janeiro de 2005 e seu último capítulo foi exibido em 21 de janeiro de 2005, contendo 8 episódios. A 2ª temporada teve sua estreia em 11 de outubro de 2005 e seu último capítulo exibido em 15 de outubro de 2005, contendo 5 episódios.

arte foi de Lia Renha, com artista plástico convidado Raimundo Rodriguez, direção de fotografia de José Tadeu Ribeiro, figurino de Luciana Buarque, figurinos de papel de Jum Nakao e Silvana Marcondes, preparação corporal de Tiche Vianna e Ésio Magalhães, preparação de elenco com Maria Clara Fernandes, câmeras de Murilo Azevedo e Sebastião de Oliveira, Carlos Byington como orientador na dramaturgia mitológica do texto (a minissérie marcou o início da parceria entre o diretor e o psicanalista), produção de arte de Jussara Xavier, cenografia de Lia Renha e João Irênio Maia, trilha sonora de Tim Rescala que partiu de cirandas de Heitor Villa-Lobos, César Guerra-Peixe e Francisco Mignone e as cenas em *stop-motion* foram assinadas pelo animador Cesar Coelho (fundador do festival Anima Mundi). A minissérie foi um projeto de doze anos idealizado pelo diretor e que saiu do papel para a comemoração dos 40 anos da Rede Globo, ela foi inspirada em elementos folclóricos e míticos presentes em contos populares. Como parte da produção de arte, foi preciso envelhecer todos os objetos usados em cena ou adequá-los à linguagem estética da minissérie, os objetos especiais importantes na narrativa como coroas, adereços de cabeça, carroças e gaiolas foram criados pelo artista plástico Raimundo Rodrigues. As 60 marionetes que representavam os animais foram produzidas pelo Grupo Giramundo, de Minas Gerais, responsáveis pela construção do clima lúdico da história. Patos e outros animais encontrados no terreiro da casa da protagonista Maria, foram feitos com cabaças. As equipes de arte, figurino e iluminação trabalharam com a ideia de reaproveitar materiais, tudo foi feito de forma quase artesanal. A minissérie foi concebida sob um domo de 360°, sucata do palco de show de rock. Comparada à *Lavoura Arcaica* por sua linguagem inovadora na televisão, *Hoje é Dia de Maria* chamou a atenção da crítica e do público por sua linguagem teatral, lúdica e diferenciada e por transpor o universo da cultura popular para uma sofisticada produção televisiva, sem tirar sua autenticidade. A minissérie foi indicada e/ou recebeu vários prêmios, como: Melhor Minissérie (indicada) e Melhor Atriz (indicada – Carolina Oliveira) no Emmy Internacional; *Hors Concours* no Festival Banff (Canadá); Grande Prêmio dos Críticos de Televisão e Melhor Diretor (Luiz Fernando Carvalho) no Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte); *Hors Concours* no Input Internacional Board Taipei; Melhor Atriz Infantil (Carolina Oliveira) no Prêmio Extra; Melhor Diretor de Teledramaturgia (Luiz Fernando Carvalho), Melhor Projeto Especial – RJ (Luiz Fernando Carvalho), Melhor Projeto Especial – SP (Luiz Fernando Carvalho), Melhor Autor (Carlos Alberto Soffredini,

Luiz Fernando Carvalho e Luís Alberto de Abreu), Melhor Atriz Revelação – RJ (Carolina Oliveira) e Melhor Ator Coadjuvante – RJ (indicado – Osmar Prado), Melhor Fotografia em Programa de TV (José Tadeu Ribeiro) no Prêmio ABC de Cinematografia; Melhor Diretor (Luiz Fernando Carvalho), Melhor Atriz Infantil (Carolina Oliveira), Melhor Ator (indicado – Rodrigo Santoro), Melhor Atriz (indicada – Fernanda Montenegro), Melhor Atriz Revelação (indicada – Carolina Oliveira) e Melhor Autor (indicados - Carlos Alberto Soffredini, Luiz Fernando Carvalho e Luís Alberto de Abreu) no Prêmio Contigo.

2007 – Luiz Fernando Carvalho cria o Projeto Quadrante, que seria uma série de programas regionais de dramaturgia através de traduções de textos literários de autores naturais de cada estado brasileiro, além de atores locais serem escalados para encenarem os textos – falaremos mais sobre o projeto no próximo tópico. Neste mesmo ano ainda o diretor dirigiu e escreveu a minissérie *A Pedra do Reino* baseada no livro *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* do escritor Ariano Suassuna, o primeiro trabalho do projeto quadrante, o roteiro contou com a colaboração de Luís Alberto de Abreu e Bráulio Tavares, a direção de fotografia de Adrian Tejjido e José Tadeu Ribeiro, câmera de Murilo Azevedo, cenografia de João Irênio Maia, figurino de Luciana Buarque, edição de Marcio Hashimoto, câmera de Murilo Azevedo, direção de arte de Raimundo Rodrigues (participaram da sua equipe de produção de arte artistas regionais), produção de arte de Ricardo Cerqueira, trilha sonora de Marco Antônio Guimarães (do grupo Uakti), música adicional Antônio Madureira (do Quinteto Armorial), musica tema de abertura ‘Quadrante’ de Tim Rescala e Reginaldo Salvador de Alcântara, preparação de elenco com Ricardo Blat, preparação corporação com Tiche Vianna e Lúcia Cordeiro, a minissérie contou ainda com palestras da atriz Fernanda Montenegro, do psicanalista Carlos Byngton e do próprio autor Ariano Suassuna para a preparação de equipe e elenco. A produção foi uma homenagem aos 80 anos de Suassuna, sendo esta a terceira realização de Carvalho com base em obras do autor paraibano. A transposição para a televisão apresentou características exploradas pelo Movimento Armorial, movimento cultural-artístico fundado por Ariano Suassuna. As gravações aconteceram na cidade de Taperoá, na Paraíba, onde Ariano Suassuna passou sua infância, uma cidade cinematográfica foi construída em uma das ruas de Taperoá, usando casas da cidade, e o elenco foi resultado de uma grande pesquisa que o diretor fez em busca de talentos por todo o sertão nordestino. A narrativa se desdobra em três

tempos e espaços diferentes, que se comunicam entre si, a minissérie é apontada como mais uma inovação estética do diretor como em *Lavoura Arcaica* e *Hoje é Dia de Maria* – mais informações sobre a estética e o processo de criação da minissérie serão apresentados no capítulo 3. A minissérie recebeu o prêmio de Melhor Direção de Fotografia (Adrian Tejjido e José Tadeu Ribeiro) no Prêmio ABC.

2008 – Carvalho dirigiu e fez o roteiro final da minissérie *Capitu*, baseada no romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis, a minissérie foi escrita por Euclides Marinho com a colaboração de Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik, a direção de arte foi de Raimundo Rodriguez, produção de arte de Isabela Sá, direção de fotografia de Adrian Tejjido, figurino de Beth Filipecki, preparação de elenco com Tiche Viana, edição de Marcio Hashimoto, câmeras de Murilo Azevedo e Sebastião de Oliveira, trilha sonora de Tim Rescala, trilha adicional de Chico Neves, a abertura foi concebida pelo diretor e realizada pela Lobo, Vetor Zero e produção de cenografia de Cláudio Crespo, Reinaldo Freire da Fonseca e Ronaldo Buiú. A minissérie foi filmada nas ruínas do antigo Automóvel Clube, no Centro do Rio de Janeiro, e todo o universo cenográfico foi criado a partir de papéis de jornal e material reciclado. Esse foi o segundo trabalho do Projeto Quadrante e foi uma homenagem do diretor ao centenário de morte de Machado de Assis. A minissérie foi bastante elogiada pelos críticos e bem aceita pelo público, sendo indicada e recebendo vários prêmios, como: Grande Prêmio da Crítica no Troféu APCA; Best in Book e Design and Art Direction no Creative Review; Melhor Fotografia (Adrian Tejjido) no Prêmio ABC; Melhor Diretor de Minissérie (indicado – Luiz Fernando Carvalho), Melhor Minissérie (indicado – Euclides Marinho), Melhor Ator de Minissérie (indicado – Michel Melamed), Melhor Atriz de Minissérie (indicada – Maria Fernanda Cândido), Melhor Ator Coadjuvante de Minissérie (indicado – Sandro Christopher) e Melhor Atriz Coadjuvante de Minissérie (indicada – Elaine Giardini) do Prêmio Qualidade Brasil; Leão de Ouro (Novas Mídias – Campanha Mil Casmurros) no Festival Internacional de Publicidade de Cannes.

2010 – Luiz Fernando Carvalho criou, escreveu e dirigiu a minissérie *Afinal, o Que Querem as Mulheres?* inspirada na notória pergunta de Sigmund Freud (“Afinal, o que querem as mulheres?”) o roteiro teve a colaboração de João Paulo Cuenca, Cecilia Giannetti e Michel Melamed, com direção de fotografia de Adrain Tejjido, direção de arte de Lara Tauz, cenografia de João Irênio Maia, direção de arte de Raimundo Rodriguez, figurino de Beth Filipecki, edição de Márcio Hashimoto,

câmera de Murilo Azevedo, música de Tim Rescala e Marcelo Camelo e abertura de Hans Donner, Alexandre Pit e Alexandre Romano. A maior parte das cenas do seriado foram gravadas em locações no bairro de Copacabana. A minissérie recebeu o prêmio Programa de TV (Adrian Tejjido) no Prêmio ABC de Fotografia.

2012 – O diretor criou e escreveu, em parceria com Paulo Lins, a minissérie *Suburbia*, a minissérie contou com a colaboração da direção de fotografia de Adrian Tejjido, figurino de Luciana Buarque, cenografia de Kaka Monteiro, direção de arte de Mário Monteiro, música de André Mehmari, edição de Marcio Hashimoto e câmeras de Leandro Pagliaro e Murilo Azevedo. Com essa produção o diretor inaugurou na teledramaturgia uma produção onde todos os protagonistas são afrodescendentes. A minissérie marcou também o início de um novo ciclo de pesquisas, no qual o diretor estudou sobre a estética realista que influenciou a linguagem da minissérie como um todo. Para mantê-la mais próxima da realidade, Carvalho procurou escalar não atores para os papéis principais, entre os quase 40 atores lançados em *Suburbia* estão artistas dos grupos Nós do Morro e Afroreggae. A minissérie recebeu o prêmio de Melhor Direção de Fotografia (Adrian Tejjido) no Prêmio ABC e a indicação de Ator Revelação (Flavio Rocha) no Prêmio Contigo.

2013 – O diretor criou e dirigiu a minissérie *Correio Feminino* e adaptada por Maria Camargo a partir dos almanaques femininos escritos por Clarice Lispector, a série de oito episódios foi exibida como um quadro no programa Fantástico e teve figurino de Luciana Buarque e Thanara Schönardie, cenografia de Keller Veiga, edição de Marcio Hashimoto, produção de arte de Marco Cortez, e direção de fotografia de Warley Miquéias. Toda a linguagem da minissérie, narrativa e visual, foi baseada no design dos anos de 1960 e na arte pop, desde o figurino até o cenário e iluminação. Ela foi filmada em uma única caixa de luz, que mudava de cor de acordo com os temas abordados. Ainda neste ano, Carvalho dirigiu o telefilme *Alexandre e Outros Heróis*, com roteiro do diretor e dramaturgo Luís Alberto de Abreu a partir de dois contos do escritor alagoano Graciliano Ramos, *O Olho Torto de Alexandre* e *A Morte de Alexandre*. O telefilme contou com a direção de fotografia de Miqueias Lino, produção de arte de Marco Cortez, figurino de Luciana Buarque, direção de arte de Raimundo Rodriguez, preparação de elencon com Tiche Vianna, preparação de corpo com Lucia Cordeiro, música de Tim Rescala, câmera de Leandro Pagliaro e Daniel Primo e edições de Marcio Hashimoto e Iury Pinto. O filme para televisão foi exibido como especial de fim de ano como uma homenagem aos 60 anos de morte do

escritor alagoano e destacou-se pela qualidade estética e pela direção “seca”, com analogia à linguagem utilizada por Graciliano Ramos. O telefilme foi finalista como Melhor Telefilme/Minissérie no Emmy Internacional 2014.

2014 – Após 12 anos se dedicando a projetos mais autorais e às minisséries, Carvalho volta ao formato de telenovelas com *Meu Pedacinho de Chão*, escrita por Benedito Ruy Barbosa e colaboração de Edilene Barbosa e Marcos Barbosa, com produção de arte de Marco Cortez, artes plásticas de Raimundo Rodriguez, figurino de Thanara Schönardie, cenografia de Keller Veiga, preparação corporal com Lucia Cordeiro, instruções de dramaturgia com Tiche Vianna, Antonio Karnewale e Renata Franceschi, direção de fotografia de José Tadeu, música de Tim Rescala, edição de Iury Pinto, Alberto Gouvea, Carlos Kerr e Marcia Watzl e câmeras de Murilo Azevedo, Leonardo Pagliaro, Thelso Gaerther, Tito Livio, Marcello Motta e Cristiano Barroso. Essa versão da novela de 2014 é um *reboot* da telenovela homônima de 1971. A crítica elogiou diversos aspectos da novela como a direção, os figurinos, a qualidade das interpretações, a cenografia e estética inspirada nos westerns e mangás japoneses. Mais uma vez a direção dos atores de Carvalho revelou novo código de interpretação, o processo criativo da equipe e o de preparação do elenco para criar a estética da novela foi realizado no TVLiê.¹³ Os cenários e figurinos da novela foram idealizados a partir do olhar lúdico da infância, os figurinos misturavam tecidos tecnológicos e materiais plásticos, as casas eram revestidas de latas recicladas, a partir da obra de Raimundo Rodriguez. Outro ponto interessante da produção foi o elenco, no qual a escalação dos intérpretes teve como uma de suas bases a diversidade regional. A novela foi sucesso de crítica e público, recebendo bastante indicações e/ou premiações como: Melhor Direção (indicado – Luiz Fernando Carvalho), Dramaturgia (indicado – Benedito Ruy Barbosa) e Melhor Ator (Irândhir Santos) no Prêmio APCA; Melhor Ator Infantil (Tomás Sampaio), Melhor Diretor de novela (Luiz Fernando Carvalho e Carlos Araújo), Melhor Autor de Novela (indicado – Benedito Ruy Barbosa), Melhor Ator Coadjuvante (indicado – Antônio Fagundes), e Melhor Atriz Infantil (indicada – Geytsa Garcia) no Prêmio Contigo; Melhor Figurino (Thanara Schönardie), Melhor Maquiagem (Rubens Libório), Melhor Novela (indicado – Benedito Ruy Barbosa), Melhor Atriz (indicada – Juliana Paes), Melhor Ator (indicado – Irândhir Santos),

¹³ Uma iniciativa independente, espaço colaborativo que foi idealizado pelo diretor Carvalho no Projac, conhecido como Galpão, que funcionou entre 2013 e 2017. O espaço reunia todas as equipes criativas para criação colaborativa dos projetos e formação de talentos.

Melhor Ator Mirim (indicado – Tomás Sampaio) e Melhor Revelação (indicada – Paula Barbosa) no Prêmio Extra de Televisão; Revelação do Ano (Paula Barbosa), Novela do Ano (indicada), Ator do Ano (indicado – Iradhir Santos), Atriz do Ano (indicada – Bruna Linzmeyer), Ator Coadjuvante do Ano (indicado – Osmar Prado) e Atriz Coadjuvante do Ano (indicada – Juliana Paes) no Prêmio F5; Melhor Autor (Benedito Ruy Barbosa), Melhor Ator (Iranthir Santos), Melhor Ator Coadjuvante (Johnny Massaro), Melhor Ator (indicado – Osmar Prado), Melhor Ator (indicado – Rodrigo Lombardi), Melhor Atriz (indicada – Juliana Paes), Melhor Atriz Coadjuvante (indicada – Inês Peixoto) Melhor Revelação (Bruno Fagundes), Melhor Revelação (indicada – Paula Barbosa) e Melhor Revelação (Gabriel Sater) no Prêmio Quem de Televisão.

2016 – A novela *Velho Chico* marca a volta de Carvalho ao horário nobre na direção da telenovela escrita por Benedito Ruy Barbosa e Bruno Luperi, com colaboração de Luís Alberto de Abreu, na qual o diretor imprimiu mais uma vez uma nova estética na teledramaturgia, teve direção de fotografia de Alexandre Frutuoso, figurino de Thanara Schönardie, artes plásticas de Raimundo Rodriguez, corpo e máscaras com Tiche Vianna, direção artística de Luiz Fernando Carvalho, cenografia de Danielly Ramos, trilha original de Tim Rescala, edição de Iury Pinto e câmeras de Leandro Pagliaro, Murilo Azevedo, Lucio Sibaldi, Cristiano de Andrade Barroso, Thelso Gaertner, Tito Livio e Daniel Primo. A novela é dividida em três fases, a primeira fase começa na década de 60, a segunda no final da década de 80 e na terceira fase a trama salta para o ano de 2016. O processo criativo da equipe e dos atores durou apenas três meses e foi todo realizado, também, no TVliê, o elenco foi selecionado a partir de uma pesquisa extensa de atores nordestinos. A cenografia foi feita com peças reaproveitadas, vindas de objetos reciclados como lâmpadas incandescentes utilizadas em refletores antigos reconstruídos. Os figurinos foram compostos por roupas reais de moradores das locações, através da troca de roupas usadas por novas aos moradores. O figurino dos personagens sertanejos são feitos em tons pastéis, enquanto os de Salvador são inspirados na Tropicália. Faltando apenas duas semanas para o fim do folhetim, o ator Domingos Montagner, que interpretava o personagem Santo, morreu afogado no Rio São Francisco abalando equipe e elenco, o ator foi homenageado nos últimos capítulos da novela. Mesmo após a morte do ator o personagem continuou na trama por meio da linguagem criada pelo diretor, onde uma única câmera subjetiva interpretava o olhar de Santo, que se fez presente, se

relacionando com todos os outros personagens até o fim. A novela sofreu uma grande pressão da direção de dramaturgia da Rede Globo para serem feitas modificações na estética e no texto, contudo Carvalho e o autor Benedito Ruy Barbosa resistiram e se recusaram a fazer as alterações em *Velho Chico*. A novela foi um sucesso de crítica e público, recebendo várias indicações e/ou premiações como: Melhor Telenovela (Finalista) no International Emmy Awards; Melhor Novela (Benedito Ruy Barbosa), Melhor Atriz (Selma Egrei), Grande Prêmio da Crítica (póstumo – Domingos Montagner), Melhor Diretor (indicado – Luiz Fernando Carvalho), Melhor Ator (indicado – Rodrigo Santoro), Melhor Ator (indicado – Chico Dias), Melhor Atriz (indicada – Fabiúla Nascimento) e Melhor Atriz (indicada – Lucy Alves) no Troféu APCA; Artista do Ano (Luiz Fernando Carvalho) no Prêmio Bravo! de Cultura, Televisão (Luiz Fernando Carvalho) no Prêmio Cariocas do Ano – Veja Rio; Melhor Ator (póstumo – Domingos Montagner), Melhor Atriz Coadjuvante (Selma Egrei), Melhor Ator Coadjuvante (Irandhir Santos), Melhor Atriz Revelação (Lucy Alves), Melhor Ator Revelação (Lee Taylo), Melhor Novela de Televisão (indicado – Benedito Ruy Barbosa), Melhor Atriz (indicada – Camila Pitanga), Melhor Ator (indicado – Rodrigo Santoro), Melhor Atriz Revelação (indicada – Giulia Buscacio), Melhor Atriz Revelação (indicada – Mariene de Castro), Melhor Ator Revelação (indicado – Renato Góes) e Melhor Tema (indicada – Mortal Loucura, de Maria Bethânia) no Prêmio Extra de Televisão; Melhor Atriz de Novela (Camila Pitanga), Melhor Ator Coadjuvante (Gabriel Leone), Melhor Atriz Revelação (Lucy Alves), Melhor Atriz Coadjuvante (indicada – Dira Paes), Melhor Atriz Revelação (indicada – Giulia Buscacio), Melhor Ator Revelação (indicado – Lucas Veloso) e Melhor Personagem do Ano (indicado – Afrânio – Antônio Fagundes – e Encarnação – Selma Egrei) nos Melhores do Ano; Melhor Ator (indicado – Antônio Fagundes), Melhor Ator (indicado – Rodrigo Santoro), Melhor Ator (indicado póstumo – Domingos Montagner), Melhor Atriz Coadjuvante (indicada – Selma Egrei), Melhor Ator Coadjuvante (indicado – Marcelo Cerrado), Melhor Ator Coadjuvante (indicado – Chico Diaz), Ator Revelação (indicado – Renato Góes), Atriz Revelação (indicada – Lucy Alves) e Atriz Revelação (indicada – Giulia Buscacio) no Prêmio de Televisão Quem; Ator do Ano (póstumo – Domingos Monstagner), Revelação do Ano (Lee Taylor), Revelação do Ano (indicada – Lucy Alves), Novela do Ano (indicada – Velho Chico) e Atriz do Ano (indicada – Selma Egrei) no Prêmio F5 de Televisão; Brasileiro do Ano na Cultura (Benedito Ruy Barbosa) no Prêmio Brasileiro do Ano.

2017 – Neste ano o filme *Lavoura Arcaica* (2001) foi homenageado por ocasião de seus 15 anos e por ser considerado como um dos mais importantes filmes do cinema brasileiro de todos os tempos no Festival de Cinema do Rio e na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. Neste mesmo ano é exibida no Rede Globo a minissérie *Dois Irmão* escrita por Maria Camargo a partir do romance homônimo do escritor brasileiro Milton Hatoum, teve sua direção geral e artística assinadas pelo diretor Luiz Fernando Carvalho, direção de fotografia de Alexandre Fructuoso, figurinos de Thanara Schönardie, produção de arte de Marco Cortez e Myriam Mendes, cenografia de Juliana Carneiro e Claudio Duque, instrução de dramaturgia com Agnes Moço, Lucia Cordeiro e Tiche Vianna, música de Tim Rescala, câmeras de Leandro Pagliaro e Murilo Azevedo e edição e finalização de Iury Pinto e João Marins. Essa minissérie faz parte do Projeto Quadrante, iniciado em 2007 com a minissérie *A Pedra do Reino* e pontuou a estreia do escritor Milton Hatoum na televisão. *Dois Irmãos* foi considerada pela crítica como uma contribuição de qualidade para a televisão brasileira graças ao estilo teatral e poético que o diretor Carvalho imprimiu na adaptação da história que se passa em Manaus. Carvalho iniciou os desenhos de produção e a busca por locações em Belém e Manaus em abril de 2013, ao mesmo tempo em que estava envolvido com a produção de *Meu Pedacinho de Chão*. A qualidade da atuação de todos os atores foi destacada pela crítica e nas redes sociais alcançando os *trending topics* mundial e Brasil durante toda a série. Vários pontos relevantes da inovação da linguagem de Carvalho foram apontados pela crítica, como a relação entre a literatura e a transposição de imagens, enquadramentos, fotografia, linguagem poética e trilha sonora, que incluiu hits de várias décadas para contextualizar o período em que se passava a minissérie. Além disso, o retor inaugurou, na televisão, o diálogo entre as cenas de ficção e imagens de arquivo da História do Brasil como narrativa social e memorialista. A minissérie foi indicada e/ou recebeu alguns prêmios, como: Melhor Diretor (Luiz Fernando Carvalho) e Melhor Atriz (Juliana Paes) no Troféu APCA; Melhor Minissérie (indicada – Dois Irmãos) e Melhor Ator (Cauã Reymond) na F5 – Folha de São Paulo; Melhor Série (indicada – Dois Irmãos), Melhor Atriz de Série (indicada – Elaine Giardini) e Melhor Ator de Série (Cauã Reymond) no Contigo. Ainda neste ano, o

diretor Carvalho deixa a Rede Globo após 30 anos de trabalho para a emissora, e a convite da Universidade de São Paulo (USP) o diretor deu uma masterclass.¹⁴

2018 – Neste ano o diretor lança no Dia Mundial da Água o curta *Em Nome de Quê?*, como cineasta ativista convidado pela ONG Uma Gotinha no Oceano. O filme foi gravado no norte do Mato Grosso na Bacia do rio Juruena e contou com o apoio da OPAN, o curta é um vídeo-manifesto contra a disputa de interesses econômicos que degrada as águas e os rios brasileiros e aborda também outros temas de fundamental relevância na luta pela preservação do meio ambiente e dos povos tradicionais.

2020 – Carvalho dirige o filme *A Paixão Segundo G.H.* com roteiro adaptado por Melina Dalboni a partir do livro homônimo de Clarice Lispector, com direção de fotografia de Paulo Mancini, edição de Marcio Hashimoto e Nina Galanternick, coordenação de música de Patrícia Portaro, câmera de Valdemir Cesar ‘Cesinha’ Coelho,¹⁵ o lançamento do longa-metragem fez parte de uma das comemorações do centenário de nascimento da autora Lispector. O processo criativo do filme aconteceu em um novo galpão cedido pela Academia de Filmes no bairro da Vila Leopoldina (SP). Como sempre de forma colaborativa, no espaço aconteceram os vários treinamentos que o diretor elaborou e propôs à sua equipe.

2022 – Em comemoração ao bicentenário da independência do Brasil, estreou em 7 de setembro na TV Cultura a minissérie *IndependênciaS*,¹⁶ desenvolvida pelo diretor Carvalho e escrita por Luís Alberto de Abreu, que teve seu roteiro assinado por Alex Moletta, Paulo Garfunkel e Melina Dalbani com a colaboração de Kaká Werá Jecupé, Ynaê Lopes dos Santos, Cidinha da Silva e Tiganá Santana. Estreada no bicentenário de nossa independência, a minissérie faz uma releitura contemporânea de fatos da história brasileira a partir da aurora do século XIX, desde a fuga da família real portuguesa para o país, em 1808, até a morte de D. Pedro I, já em Portugal em 1834. *IndependênciaS* foi considerado pela crítica como a primeira teledramaturgia decolonial, apresentada por um ângulo crítico a partir da nova historiografia brasileira que inclui outros personagens postos à margem da história oficial. Ao dar voz a mulheres, indígenas, negros e heróis da resistência o diretor construiu um mosaico inédito e raro, pouco visto nas representações audiovisuais e

¹⁴ Aula dada por um especialista detentor de notório saber em determinada área do conhecimento.

¹⁵ Em especial, informações obtidas através do site: https://www.imdb.com/title/tt11687126/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm. Acessado em: 28 set. 2022.

¹⁶ A minissérie *IndependênciaS* é exibida todas às quartas-feiras, às 22h, e reprisada aos domingos, às 22h, de 7 de setembro a 21 de dezembro de 2022.

que tentou mostrar a pluralidade da nação brasileira. É interessante a premissa da minissérie, pois ela surgiu da necessidade de revisar a representação de processos históricos como, por exemplo, o quando *Independência ou Morte* (1888), de Pedro Américo, que é considerada a representação mais consagrada e difundida do momento da independência do Brasil. Segundo o diretor

Partimos da necessidade de se contrapor à representação da independência emoldurada a partir de um gesto único. Ora, este gesto não existe. É uma falácia. A representação dos processos históricos precisa ser revista. Não acredito no quadro de Pedro Américo. Em tudo soa falso, espécie de *fake news* da época, imperialista e excludente. Nos perguntamos: onde estão as mulheres? Onde foi parar Maria Felipa, Leopoldina, Maria Quitéria e mártires como Soror Maria Angélica? José Bonifácio? Frei Caneca? Chaguinhas! E o povo, heróis anônimos de tantos levantes populares? Marisqueiras de Itaparica, onde? Foi preciso raspar a tinta grossa da oficialidade, foi preciso inscrever outros nomes, desbastando décadas e décadas de apagamento para que enfim se revelassem, emergindo do avesso da tela. Não estamos vandalizando nada materialmente, mas simbolicamente. Novos tempos exigem um novo quadro, equânime e plural, mas que já está sendo pintado pela própria sociedade brasileira (TV Cultura-UOL, 2022).

Em todos os projetos que o diretor Luiz Fernando Carvalho trabalhou/trabalha percebemos um compromisso e preocupação com a reeducação dos sentidos do espectador através da pesquisa de conteúdo e preparação do elenco apresentadas em suas produções/realizações televisivas. Sua linguagem inovadora e, muitas vezes, lúdica traz uma proposta de estimular a imaginação do telespectador, e por vezes isso o destacou como um diretor criativo sendo aclamado pela crítica e pelo público, notamos isso nas várias premiações e indicações que suas obras possuem. Seu projeto estético é construído através de uma acentuada valorização e conciliação de universos diferentes que se fundem e/ou mesclam criando uma linguagem própria.

1.2.2. Influências e o Projeto Quadrante

“Criar um processo de trabalho a partir dos talentos locais é minha alegria. É o que no momento se torna cada vez mais necessário e imprescindível para mim.”

Luiz Fernando Carvalho

Carvalho firmou-se como um diretor artístico diferenciado por sua criatividade e originalidade no meio audiovisual. Suas realizações audiovisuais consistem em uma acentuada pesquisa, sendo notável em suas produções, tanto televisivas quanto cinematográficas, códigos significantes oriundos de diversos meios como teatro, literatura, cinema, televisão, mídias digitais.

Como já mencionado em tópicos acima, página 39, Carvalho gostava de ir à Cinemateca do MAM onde ele passou tardes assistindo repetidas vezes a grandes obras do cinema mundial. O diretor sempre levava consigo um pequeno caderno em que anotava suas reflexões, que eram diversas observações sobre várias questões como enquadramento, atuação, montagem, luz, elementos que posteriormente fundariam sua obra. Era também um leitor assíduo de livros sobre teorias cinematográficas.

Nos anos 1980, Carvalho entrou na TV Globo e foi para o Núcleo Usina de Teledramaturgia onde logo começaria a trabalhar com textos literários. Seus primeiros trabalhos na Rede Globo foram como assistente de direção nas minisséries *O Tempo e o Vento* (1985) do diretor Paulo José e *Grande Sertão: Veredas* (1985) do diretor Walter Avancini, que foram adaptações dos romances homônimos de Érico Veríssimo e Guimarães Rosa, respectivamente. Nessa época, o Brasil buscava sua redemocratização além de passar por uma crise política e econômica. O Núcleo de Usina foi um espaço ímpar na história da televisão brasileira, pois devido à crise instalada no país, esse espaço reuniu vários profissionais vindo do cinema em consequência das dificuldades que a Embrafilme¹⁷ vinha sofrendo e que culminou no seu fechamento em 1990 pelo então presidente Fernando Collor de Mello. Conforme explica o próprio diretor

Agora chegou um dia em que esses trabalhos [os primeiros no cinema] foram rareando, e caímos naquela crise conhecida onde uma grande quantidade de cineastas migrou para a televisão ou para a propaganda. Eu fui parar naquele núcleo Globo Usina, que era um núcleo formado apenas por técnicos da televisão. Não era um núcleo formado apenas por técnicos da televisão, era composto também por um número grande de profissionais vindos do cinema: Zé Medeiros, Did Lutfi, Walter Carvalho – foi ali onde o conheci. Entrei como assistente de direção das minisséries e Quartas Nobres (CARVALHO, 2002, p. 16).

Já com uma certa familiaridade com o trabalho no final dos anos 80 mais duas novelas da TV Globo entraram para o portfólio de direção de Carvalho, foram as novelas: *Vida Nova* (1988) de autoria de Benedito Ruy Barbosa, e *Tieta* (1989) baseada no romance de Jorge Amado. Nos anos 90, sua relação com a literatura voltou a aparecer ao dirigir duas adaptações, *Uma Mulher Vestida de Sol* (1994) e *A Farsa da Boa Preguiça* (1995), baseadas nas peças do escritor Ariano Suassuna.

¹⁷ A Embrafilme foi uma empresa estatal criada pelo Governo Militar em 1969 com o intuito de estimular a produção e distribuição do cinema nacional. A empresa foi fechada em 1990 pelo presidente da época como parte do Programa Nacional de Desestatização.

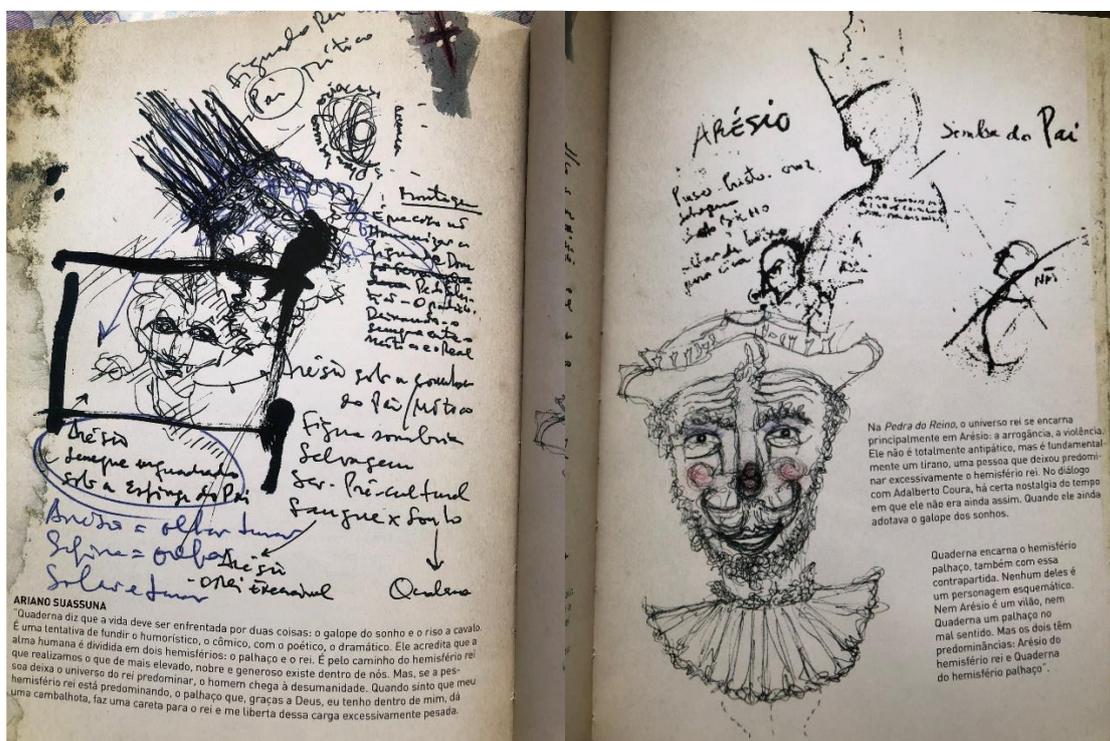
Luiz Fernando Carvalho gosta de envolver todos da produção, equipe e elenco, na produção da obra, ao fazer com que todos vivenciem juntos o processo criativo, como foi visto em sua cronologia. Segundo De Castro (2020), seu processo de preparação para cada minissérie é diferente dos demais diretores de emissoras que operam com processos já pré-definidos (como roteiro, figurino, autores e cenografias). Carvalho trabalha com o processo colaborativo, sendo esse um dos pilares fundadores de seu trabalho, no qual o diretor desenvolveu um método a partir da junção de várias linguagens, desde os processos teatrais, passando pelas investigações do corpo e da dança até o trabalho com máscaras neutras. A máscara neutra consiste em um trabalho de preparação, sendo esse o primeiro vínculo que os atores têm com os personagens que vão criar e desenvolver. Essas máscaras, conforme explica Tiche Vianna preparadora corporal do elenco de *A Pedra do Reino*, “é o primeiro contato com a criação material física, para que eles saiam do realismo e comecem a brincar com a imaginação, construindo seres que não sejam pessoas” (VIANNA apud CARVALHO, 2007, n.p.). A preparadora comenta ainda que o diretor Carvalho trabalha muito com a improvisação, o que pede uma entrega maior do ator, ele precisa de ponto de apoio que é construído nos ensaios e preparos para serem acionados no momento da gravação. Portanto, “o ator não tem que parar e lembrar, ele busca na criação aquele estado outra vez” (ibidem.), Ricardo Blat, preparador do elenco da minissérie complementa, “as palavras não têm que sair como um texto decorado, mas como uma necessidade de usá-las” (BLAT apud CARVALHO, 2007, n.p.).

Mesmo já tendo trabalhado com o teatro como elemento transgressor em suas produções audiovisuais – como nos telefilmes *Uma mulher vestida de sol* e *A Farsa da Boa Preguiça* – o diretor Luiz Fernando Carvalho admite que foi após a direção do filme de *Lavoura Arcaica* (2001), adaptado do romance do Raduan Nassar, que ele mudou completamente seu processo criativo. Nas palavras do diretor

Quando voltei para a televisão depois do *Lavoura*, decidi mudar totalmente a minha relação com o processo criativo. A partir da experiência com esse livro, tudo se inverteu. A importância passou a ser o que desde a lente, para a frente dela, existia. Percebi que a função de um diretor, a minha função, deveria ser produzir um acontecimento de ordem espiritual em frente à câmera, deveria mexer com os intérpretes, com a cadeira, com a luz, com tudo, de forma a construir uma atmosfera de tal modo sensível e forte [que fosse] capaz de contaminar a todos (CARVALHO, 2017, p. 27).

Outra característica do estilo do diretor é que ele não gosta de trabalhar com *storyboard*¹⁸ conforme aponta De Castro (2020), Carvalho faz apenas alguns esboços inexatos que se referem aos personagens ou aos lugares. O diretor prefere o improvisado no qual o tempo de preparo serve para “sincronizar” a equipe e isso faz com que sejam expandidas as margens de criação dos profissionais envolvidos. De Castro observa ainda que nos cadernos não há apenas anotações do diretor, mas de toda equipe e elenco como observações em relação às cores, referências literárias, memórias etc., sendo este mais um processo colaborativo do diretor e tendo um impacto significativo em suas obras.

Figuras 01 e 02: Diário de elenco e equipe



Fonte: CARVALHO, 2007

Sua obra também dialoga com várias outras manifestações artísticas, principalmente a literatura brasileira, e isso é percebido a cada trabalho do diretor pela incessante recriação da linguagem e o rompimento estético com os modelos padronizados atuais. Em entrevista concedida a Danyella Proença, autora de dissertação sobre o diretor

¹⁸ *Storyboard* é uma sequência de ilustrações quadro a quadro com noções de várias cenas pensadas para um vídeo ou filme, cujo objetivo é elaborar e detalhar a sequência da narrativa.

também no PPG-FAC/UnB, Carvalho comenta sobre sua preferência em traduzir obras literárias:

Proença: Você já entrou na TV trabalhando com adaptações. Foi uma coisa que você buscou ou foi digamos uma coincidência, um acaso bem feliz?

Carvalho: Acho que foi um acaso feliz mesmo. É claro que há uma predileção pessoal pelo universo da literatura, que me move muito desde criança. Na casa dos meus pais tinha uma estante de livros que era pra mim assim um mundo novo, cheio de mistérios e seduções... livros proibidos que ficavam nas prateleiras mais altas... [...] eu tenho paixão pela literatura (PROENÇA, 2010, p. 176).

Em suas produções podemos notar uma preocupação em não estereotipar seus personagens e fazer uma representação mais fiel da real brasilidade, embora em geral prefira explorar aspectos mais teatrais em detrimento do realismo, como no caso d'*A Pedra do Reino* (2007) e *Meu Pedacinho de Chão* (2014). Devido a suas características particulares de direção, Carvalho teve um grande reconhecimento da crítica e do público na minissérie *Hoje é dia de Maria* (2005), que fora mais um trabalho do diretor com processo colaborativo e produção/estética inovadora – a minissérie contou com a colaboração de Luis Alberto de Abreu e Carlos Alberto Soffredini na escrita do roteiro a partir de uma seleção de contos baseados na oralidade popular brasileira, reunidos por Câmara Cascudo, Mário de Andrade e Silvio Romero. Logo após esse sucesso, Carvalho ganhou consentimento da direção da Rede Globo de TV para tocar um projeto seu, o Projeto Quadrante.

O Projeto Quadrante foi assim uma iniciativa da Rede Globo tendo como seu idealizador o diretor Luiz Fernando Carvalho. O projeto tem como objetivo traduzir obras literárias brasileiras para a televisão – no formato de minissérie – deslocando-as do eixo Rio-São Paulo e levando sua produção para as regiões onde se passam as histórias. Segundo o diretor, o projeto Quadrante “parte de um diálogo com a literatura e com os artistas desconhecidos do país inteiro, excluídos da grande mídia” (CARVALHO apud PROENÇA, 2010, p.174). Para sua execução, foram selecionadas quatro importantes obras da literatura nacional de diferentes regiões do país, cujas narrativas estão entrelaçadas com seu local de origem, sendo elas: o *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, do nordestino Ariano Suassuna que na adaptação para a televisão em 2007 recebeu o título de *A Pedra do Reino*; *Dom Casmurro*, romance do escritor carioca Machado de Assis que na produção televisiva em 2008 recebeu o título de *Capitu*; *Dois Irmãos*, romance do amazonense Milton Hatoum que permaneceu com o

mesmo título e foi ao ar em 2017; e *Dançar Tango em Porto Alegre*, conto do gaúcho Sergio Faraco que ainda está em fase de pesquisa sem data de estreia. Todas as minisséries feitas até o momento contaram com a direção de Luiz Fernando Carvalho.

Segundo o diretor o projeto seria

Uma tentativa de um modelo de comunicação, mas também de educação, onde a ética e a estética andam juntas. [...] um diálogo entre os que sabem e os que não sabem; um diálogo simples, fraterno, no qual aquilo que para o homem de cultura média é adquirido e seguro torne-se também patrimônio para o homem mais comum (CARVALHO, apud BATISTA, 2015, p. 45).

O projeto consistiria ainda em um desejo do diretor de reencontrar e contar o seu país, além de ser uma declaração sua do seu amor à literatura (COCA, 2013), com o objetivo de produzir adaptações não realistas, não naturalistas e “inspiradas em autores que representam a cultura brasileira nos quatro cantos o país” (MICHELETTI, 2007, P. 180). É, portanto, a partir desse percurso e desse desejo de explorar a cultura brasileira para além do eixo que normalmente rege as produções “globais”, que podemos vislumbrar como as obras de Suassuna e de Carvalho convergiram.

1.3 – Diálogos entre Suassuna e Carvalho

Em 2007, o romance de Suassuna é traduzido para a televisão em formato de minissérie de 5 episódios – *A Pedra do Reino* (2007) – pelo diretor Luiz Fernando Carvalho, mas o diálogo artístico entre Suassuna e Carvalho já vinha de longa data. Ele teve seu início com as versões para a televisão de *Uma Mulher Vestida de Sol* (1994), que foi a primeira peça teatral escrita pelo autor, em 1947, e a primeira peça do autor que recebeu uma versão para a televisão; e *Farsa da Boa Preguiça* (1995), outra peça teatral do autor escrita em 1960 que também foi traduzida para a televisão. Carvalho traz na sua proposta da minissérie *A Pedra do Reino* elementos que seguem o caminho inverso do proposto pelas produções da teledramaturgia brasileira, pois segundo o diretor, esse é um caminho inevitável para ele:

Então eu não sei fazer de outro jeito. Não sei fazer do jeito industrializado, digamos assim. Não tem condições de criar uma imagem industrializada, a não ser que fosse uma crítica a essa imagem. Meus procedimentos são mais artesanais mesmo, de coração são mais artesanais, é o modo que eu aprendi a fazer e é o modo que por algumas vezes eu sinto falta de ver dentro da própria televisão: uma imagem menos condicionada aos procedimentos industriais,

uma imagem mais livre, com mais alma. Principalmente com mais alma (CARVALHO apud PROENÇA, 2010, p. 177).

Como vimos, desde pequenos, Carvalho e Suassuna, já possuíam o hábito de ler, a literatura já fazia parte de suas vidas. O diálogo entre autor e diretor vai além da afinidade artística, pois pode-se perceber um laço de afeto e amizade entre os dois. Em uma entrevista de Suassuna, destacamos essa aproximação dos dois numa fala sua:

Suassuna: [...] Luiz Fernando perdeu a mãe aos cinco anos de idade, ou quatro ou três, não me lembro bem, e eu perdi meu pai aos três anos de idade. É uma vez eu perguntei a ele, eu vi como a figura da mãe dele era importante. Aí eu disse: ‘Luiz quantas lembranças você tem da sua mãe?’ Ele disse... ‘Três’. Eu disse: ‘Eu sou mais rico que você porque eu tenho cinco lembranças de meu pai’. Aí um dia ele dando uma entrevista falou a respeito; aí ele contou essa conversa e disse que nós dois parecíamos dois mendigos conversando dizendo: ‘Quantas moedas você conseguiu juntar na vida, um dizia três e você? Cinco, eu sou mais rico que você’. No fim, você viu o seriado?

Entrevistadora: Vi.

Suassuna: Você se lembra que no fim *Quaderna* topa com umas moedas de ouro?

Entrevistadora: Sim.

Suassuna: Pois aquilo é uma alusão a isso (OLIVEIRA, 2009, p. 48 e 49).

Figuras 03 e 04: *Quaderna* velho acha três moedas



Fonte: Frame da minissérie *A Pedra do Reino* – episódio 5 aos 00:47:34 e 00:47:41, respectivamente

Mas o diálogo entre os dois não para aí, Carvalho já declarou em entrevista que para ele Ariano Suassuna “representava e representa uma espécie de abre-alas para refletir o país através do diálogo da literatura com o audiovisual” (CARVALHO apud PROENÇA, 2010, p. 182), o que foi um dos motivos que fizeram optar por começar o projeto *Quadrante* pela obra de Ariano Suassuna. Outro motivo foi que segundo o diretor, ele acredita “ser [o *Romance da Pedra do Reino*] emblemática, profundamente enraizada, e que, a um só golpe, reúne as reflexões, as emoções e o riso necessários ao país” (JOAQUIM, 2006, n.p.). Outro ponto interessante no diálogo entre os dois foi que Ariano Suassuna escreveu à mão desfechos para alguns personagens d’*A Pedra do Reino*

especialmente para essa adaptação – já que o livro não tem um final completo pois era o primeiro livro de uma trilogia que estava sendo pensada pelo autor. Carvalho comenta sobre essa participação de Suassuna

É um gesto que, no meu modo de sentir e no ponto de vista da criação, traz uma ligação linda, ligada ao tempo. Nunca saberemos qual o instante em que as coisas se dão por findas. Qual o momento? Em que instante? Vivemos hoje debaixo do jugo de uma sociedade de consumo exacerbado, arrastados por uma correnteza que altera nossos sentidos em relação a nós mesmos, a tudo que nos cerca e a tudo que fazemos. Então, eu perguntaria, em meio a tantas pilhas de livros que chegam às livrarias: quantos deles foram realmente terminados? Na vida, enfim, quando os acontecimentos chegam realmente ao seu final? Uma amizade, um amor, quando? Nunca saberemos, está acima de nós. Sim, um mundo do vai-e-volta. Então, quando um Peta do porte de Ariano volta e nos oferece alguns desfechos de uma história que ele abriu lá atrás, há quarenta anos, mais uma vez ele nos ensina que a correnteza à qual devemos nos atirar é bem outra (ibidem).

Na minissérie *A Pedra do Reino*, nosso objeto de estudo, o diretor empregou alguns dos mesmos elementos já utilizados por ele em produções anteriores como o diálogo com o teatro, em específico, com o teatro popular. Carvalho dialogou também em sua obra com o ritmo do texto original em que foi baseado, com a pintura, com o artesanal para a confecção dos figurinos, do cenário e dos objetos de cena, além do discurso não naturalista. A escolha na trilha sonora da minissérie, que foi composta e executada em sua maioria pelo Quinteto Armorial, pode ser considerada como um diálogo do diretor com o Movimento Armorial de Ariano Suassuna, levando em consideração toda a produção que foi feita em Taperoá-PB e a escolha do elenco (composto por atores da região). Estes e outros aspectos estéticos serão melhor desenvolvidos no capítulo 3 – Análise de *A Pedra do Reino* segundo aspectos das linguagens artísticas que a compõem.

Logo, é possível notar que tanto Ariano Suassuna quanto Luiz Fernando Carvalho procuraram criar suas obras à base dos preceitos de seus respectivos projetos e que embora vissem de áreas e contextos diferentes, esses projetos naturalmente convergiram tanto no que diz respeito ao compromisso com a cultura brasileira como com a investigação estética. Suassuna baseou-se nos princípios do movimento armorial valorizando o elemento nacional e popular em detrimento do estrangeiro, embora valorizasse também a cultura erudita. Já Carvalho baseou-se nos preceitos do projeto quadrante quando tirou o foco do eixo Rio-São Paulo produzindo sua minissérie no sertão da Paraíba, ao traduzir para a televisão uma obra da literatura brasileira e ao escolher

trabalhar com um discurso não naturalista almejando tanto a inovação no gênero televisivo quanto a fidelidade à maneira de Suassuna conduzir sua obra.

CAPÍTULO II: Da adaptação à intermedialidade

Proponho, neste capítulo, reflexões sobre o diálogo presente entre as formas narrativas da literatura e da televisão, partindo do estudo de conceitos sobre adaptação, dialogismo, intermedialidade, televisão e teatralidade. Esses conceitos deverão prover a base para a análise da adaptação da obra literária de Ariano Suassuna, *O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, para a televisão, por Luiz Fernando Carvalho. Embora a adaptação seja um assunto que já recebeu muita reflexão principalmente no que diz respeito à adaptação literária para o cinema, nesse caso específico, não se trata apenas de uma adaptação de uma peça para a televisão pois tanto Suassuna quanto Carvalho trabalham com uma influência de linguagens em suas respectivas obras. Sendo assim, faz-se necessário recorrer a alguns conceitos que possam nos guiar na análise do capítulo seguinte e que definam os termos mais apropriados para nossos objetivos, o que inclui questionar sobre a validade do próprio termo “adaptação”.

Ao abordar as teorias sobre adaptações literárias para o meio audiovisual, inicialmente destacamos o ponto de vista do teórico Robert Stam (2005) (2006), onde ele defende a adaptação como uma obra que merece os mesmos prestígios que a original e problematiza a fidelidade, assunto geralmente presente na discussão sobre as adaptações audiovisuais. Após concluir nossa discussão sobre adaptação passamos a trabalhar com o termo de tradução intersemiótica, noção essa que foi pensada por Roman Jakobson e desenvolvida por Julio Plaza (2007). Segundo Plaza, a tradução intersemiótica consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, sendo assim impossível uma fidelidade absoluta ao texto literário, já que a transposição do meio literário para o audiovisual implica outros códigos.

Posteriormente falaremos sobre dialogismo, intertextualidade e transtextualidade abordando os conceitos de Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva e Gérard Genette (2010), respectivamente. O termo dialogismo foi cunhado por Bakhtin na década de 1930 e diz respeito ao diálogo entre os textos/elementos da cultura que se assentam em cada texto e o definem. Já o termo intertextualidade, cunhado por Kristeva, foi desenvolvido a partir do pensamento bakhtiniano e “designa esta transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos em um outro” (KRISTEVA, apud SAMOYAUULT, 2008, p. 17). Tanto na composição do romance de Suassuna quanto na minissérie de Carvalho podemos perceber em suas estruturações a presença de diálogos com diversos outros textos e gêneros do

discurso. Para melhor compreensão desses diálogos usaremos ainda o conceito de transtextualidade de Genette, que aborda os modos como o diálogo com outros gêneros ou textos pode ser realizado.

Em seguida, apresentamos o conceito de intermedialidade passando pelo ponto de vista de Irina Rajewsky (2012), onde entendemos que as referências intermediáticas, por definição, implicam um cruzamento das fronteiras das mídias e, assim, uma diferença midiática. Conforme explica a autora no caso da adaptação fílmica, o espectador “recebe” o texto literário original ao mesmo tempo em que vê o filme, recebendo especificamente o texto literário em sua diferença ou em sua equidade à adaptação. Essa recepção ocorre não (apenas) devido a um conhecimento anterior ou à bagagem cultural que o espectador possa ter, mas por causa da própria constituição específica do filme. Abrem-se, assim, camadas adicionais de sentidos que são produzidos especialmente pelo ato de se referir, ou de relacionar, filme e texto. Em vez de ser simplesmente *baseada* numa obra literária original preexistente, uma adaptação cinematográfica pode constituir-se em relação à obra literária (RAJEWSKY, 2012, p. 26). A autora trabalha com a noção de adaptação fílmica, mas seus estudos se encaixam na nossa pesquisa sobre a adaptação para o meio televisivo.

Logo após discutirmos sobre intermedialidade, passamos para a análise do meio (televisão) no qual o romance foi adaptado. Abordamos aqui noções postuladas por Alindo Machado (2000) e Anna Maria Balogh (2002) (2005) (2008) para a compreensão do gênero minissérie. As minisséries ajudam com o desenvolvimento do imaginário brasileiro, e como afirma Balogh “o refinamento das minisséries consegue, como nenhum outro produto televisivo, transmutar o melhor da literatura nacional e traçar perfis de heróis da “brava gente brasileira”” (2008, p. 47).

Por último falaremos do diálogo com o teatro que está presente na adaptação da obra original pelo diretor da minissérie. Para tal análise usamos a noção de teatro moderno de Iná Camargo Costa (1990) e de teatro épico de Bertolt Brecht (1978), além da opção pelo uso da linguagem não naturalista debatida por Brecht. Finalizando o capítulo, trazemos o conceito de hibridismo de Homi Bhabha (1998) já que até meados do século XIX havia uma divisão entre a cultura erudita e a popular, e com a chegada da cultura de massa houve um rompimento dessas duas culturas surgindo assim um cruzamento cultural entre o tradicional e o moderno, o industrial e o artesanal, hibridizando os diálogos culturais, aspectos notáveis nas obras tanto de Suassuna quanto nas produções

de Carvalho. Sendo assim, julgamos ser importante mais esse conceito para a compreensão de nossas análises futuras, bem como todos os autores citados, e o relacionamos com o estilo do diretor Luiz Fernando Carvalho e com o estilo do escritor Ariano Suassuna.

2.1 – Adaptação literária e a tradução intersemiótica

Como vimos, a literatura é uma fonte recorrente nas obras do diretor Luiz Fernando Carvalho, já que desde os seus primeiros trabalhos para o cinema e para a televisão, o texto de origem era literário. Com 22 anos de idade Carvalho dirige seu primeiro curta-metragem, *A Espera* (1986), que fora baseado no livro *Fragmentos de um Discurso Amoroso* de Roland Barthes; seu primeiro longa *Lavoura Arcaica*, também teve suas raízes na literatura, foi baseado no romance de Raduan Nassar. Mesmo depois de se tornar diretor-geral na TV Globo, Carvalho manteve em suas produções o diálogo com a literatura como nas minisséries: *Os Maias* (2001), *Hoje é dia de Maria* (2005), *A Pedra do Reino* (2007) e *Capitu* (2008) – adaptações de obras de Eça de Queiroz, Carlos Alfredo Sofredini, Ariano Suassuna e Machado de Assis, respectivamente. Compreendemos que as obras literárias adaptadas por Carvalho foram ressignificadas por meio de um processo de recriação com a finalidade de propiciar uma educação imagética. O diretor esclarece que “ao meu modo, faço esse caminho de buscar uma espécie de reeducação do espectador a partir das imagens, dos conteúdos, da forma, da narrativa, da luz, das personagens, da música, enfim da estética” (CARVALHO, 2008, p. 83).

No estudo da adaptação literária encontramos pontos de vista que nos conduzem a diferentes ideias no que diz respeito à fidelidade em relação à obra adaptada, o que levou autores como Julio Plaza (2007) a usar o termo tradução intersemiótica, ou Robert Stam (2006) preferir usar adaptação, mas sem simplificar a obra adaptada ou colocá-la como um subproduto. Perante as distintas abordagens vistas, nos perguntamos: qual o ponto de partida que devemos tomar quando falamos de adaptação? As adaptações de Luiz Fernando Carvalho referem-se de fato à ideia de fidelidade ou de adaptações em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo)? Para responder essa pergunta, procuramos fazer uma revisão de autores que pensam as diversas nuances da questão da adaptação.

Nossa pesquisa se baseia numa questão central que é a adaptação do romance para a televisão seriada (minissérie). Apesar de a discussão sobre a adaptação se basear principalmente no cinema, diversos tópicos podem ser aproveitados também no contexto da adaptação para a televisão, motivo pela qual usaremos também esse referencial teórico logo a seguir. Quanto à problemática da televisão, iremos nos aprofundar mais no tópico “2.4 – A série televisiva”.

Quando falamos em adaptação, uma das indagações que ainda persiste é a questão da fidelidade em relação à obra adaptada. Na nossa revisão bibliográfica acerca do assunto todos os autores estudados tocam neste ponto seja de forma mais direta ou indireta. Robert Stam (2005) utiliza-se do “discourse of loss” (“discurso de perda” em tradução livre) para se referir à resistência da crítica em relação às adaptações, onde alguns críticos lamentam o que foi “perdido” na transposição do romance ao filme ao mesmo tempo que ignoram o que foi “ganho”. Seguindo essa linha, recorreu-se às considerações de alguns autores que também colocaram a questão em perspectiva como Ismail Xavier (2003), Julio Plaza (2007), Randal Johnson (2003) e Tânia Pellegrini (2003).

Stam (2006) destaca o preconceito que a linguagem convencional da crítica tem em relação à adaptação de obras literárias, pois são consideradas como um desserviço à literatura. Para o autor, a crítica difunde um discurso extremamente moralista sobre adaptações usando termos como: infidelidade, traição, deformação, violação, abastardamento, vulgarização e profanação, cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia.

É a partir desse ponto, que segundo Stam, a retórica padrão comumente lança mão do *discurso da perda*, muito comum quando se refere a adaptações de obras literárias para o audiovisual. Segundo o autor, há um senso intuitivo da inferioridade da adaptação, ou seja, a obra que deu origem à adaptação sempre será superior, e esse senso deriva-se de uma constelação de preconceitos primordiais, preconceitos esses que Stam (2006) os resume nos seguintes termos:

- 1) antiguidade, o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente melhores;
- 2) pensamento dicotômico, o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura;

- 3) iconofobia, o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, “cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neoplatônica do mundo da aparência dos fenômenos” (STAM, 2006, p. 20);
- 4) logofilia, a valorização oposta, típica de cultura enraizadas nas “sagradas escrituras” onde há uma imensa valorização do verbal;
- 5) anti-corporalidade, um desgosto pelo fato de a adaptação dar “corpo” aos personagens que passam a ser de carne e osso com cenários concretos. Para o autor, a mimese fílmica gera uma energia contagiante trazendo reações para o corpo do espectador e isso faz com que não considerem o cinema como uma arte séria. É a partir dessa noção que Stam discorre sobre o que ele chamou de mito da facilidade, esse baseia-se na noção de que seria muito fácil fazer um filme já que o diretor tem que apenas filmar o que já está escrito, portanto, não pode ser considerado como arte. Sendo assim, trazendo essa noção de facilidade para o receptor, o espectador não precisa fazer muito esforço nem pensar para assistir a um filme. Como sabemos, não é tão fácil assim, esse pensamento ignora por completo o profundo processo de adaptação, produção e recepção, que envolve pesquisas, associações, referências, inferência narrativa etc.;
- 6) a carga de parasitismo está presente pelo fato de que as adaptações são vistas como parasitas que aproveitam e se apropriam das obras literárias, mas que são apenas meras ilustrações delas. Segundo o autor, há ainda um preconceito de classe sofrido pela adaptação já que o cinema é acusado de ser um entretenimento para as massas, sendo comum essa acusação de que as adaptações vulgarizam as obras literárias pois são versões feitas para terem uma fácil digestão por parte do público. No entanto, no caso de Carvalho, esse preconceito não se aplica, já que o diretor é acusado de fazer produções herméticas para a televisão.

A tentativa de menosprezar a adaptação a partir de um livro é nítida quando usadas as noções de “original” para as obras adaptadas e “cópia” para as adaptações, deixando subentendido uma visão de inferioridade da segunda em relação à primeira. Porém, Stam lembra que as teorias desenvolvidas por estruturalistas e por pós-estruturalistas buscaram subverter muitos desses preconceitos. Conforme o autor, a semiótica dos anos 60 e 70 tratava todas as práticas como sistemas compartilhados de signos que produzem “textos” dignos da mesma verificação que os textos literários, anulando, assim, a hierarquia entre

o romance e a adaptação. O autor prossegue salientando que a intertextualidade de Kristeva, o dialogismo de Bakhtin e a transtextualidade de Genette, similarmemente, enfatizaram a transposição de textualidade de um meio para outro, em vez de trabalhar com a fidelidade. Stam ainda nos aponta questões sobre a desconstrução de Derrida onde se desfizeram os rígidos binarismos em favor da noção de “mútua invaginação” entre duas obras e ao mesmo tempo a desconstrução desmantelou, assim, a hierarquia do “original” e da “cópia”. Numa perspectiva derridiana a ideia de originalidade perde o sentido, já que o prestígio aural do original não vai contra a cópia, o filme enquanto “cópia” pode ser o “original” para as “cópias” subsequentes. Stam aborda que o “original” sempre se revela parcialmente “copiado” de algo anterior, onde não existe nada puramente original. Esbarramos aqui no conceito de dialogismo proposto por Bakhtin – essa noção será mais aprofundada no tópico seguinte.

Até aqui podemos perceber que a narrativa literária deixou de ocupar uma posição privilegiada em relação às adaptações e passou a ser vista não como um produto inferior à obra fonte, mas como uma nova obra, um produto resultante de outro ato criativo com suas próprias particularidades. Segundo Stam:

A teoria da adaptação tem um amplo arquivo de termos e conceitos para dar conta da mutação de formas entre mídias – adaptação enquanto leitura, reescritura, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. (As palavras com o prefixo ‘trans’ enfatizam a mudança feita pela adaptação, enquanto aqueles que começam com prefixo ‘re’ enfatizam a função recombinante da adaptação). Cada termo joga a luz sobre uma faceta diferente da adaptação. O termo para adaptação enquanto ‘leitura’ da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para a adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. A metáfora da tradução, similarmemente, sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução (STAM, 2006, p. 27).

Praticamente toda a teoria e análise literária relacionada direta ou indiretamente com a “intertextualidade” é, segundo Stam (2006), relevante para o filme e para a adaptação. Consequentemente, obras literárias e adaptações passam a ser vistas com pé de igualdade ao invés de hierarquizadas como antes pois quando mudamos de mídia a adaptação torna-se diretamente diferente do original. Não iremos aqui nos aprofundar em todas as noções mencionadas por Stam, porém achamos necessário apontá-las para que

saibamos suas diferenças e assim conseguir identificar e estudar a que melhor se encaixa em nosso estudo.

Avançando nos estudos sobre adaptação, iremos trabalhar com a noção de tradução intersemiótica – noção essa que foi sugerida pelo linguista russo Roman Jakobson e desenvolvida por Julio Plaza (2007). Os autores ressaltam a interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas não-verbais, impossibilitando assim, a fidelidade absoluta ao texto literário já que essa mudança de meio implica em outros signos, outros códigos. Jakobson ainda postula mais dois tipos de tradução: tradução intralingual (que interpreta os signos verbais por meio de outros signos dessa mesma língua) e a tradução interlingual (que interpreta os signos verbais por meio de signos de alguma outra língua). Para Jakobson (1970, p. 72) só é possível a “transposição de uma forma poética a outra – transposição interlingual – ou, finalmente, transposição intersemiótica – de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”. Tendo por base Jakobson, iremos aqui trabalhar com as noções sobre o processo de tradução intersemiótica de Julio Plaza.

Quando se trabalha com adaptação estamos também pensando em criação. Conforme afirma Plaza (2008), a questão da tradução pode ter teóricos com opiniões que divergem, mas eles convergem num mesmo ponto de chegada: a tradução como transcodificação criativa. O autor define a tradução intersemiótica como:

Prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas, eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade (PLAZA, 2008, p. 14).

Um ponto importante que Plaza nos aponta é que as transformações que ocorrem nos suportes físicos da arte e nos meios de produção artística constituem as bases materiais da historicidade das formas artísticas e, sobretudo, dos processos sociais de recepção. Plaza continua “o processo de tradutor intersemiótico sofre influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois são neles que estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos” (2008, p. 10). Isso significa que o meio utilizado para a adaptação – na nossa pesquisa a televisão – vai estabelecer certas opções estéticas, seja por uma perspectiva técnica, de produção, de logística ou mesmo econômica. As artes se

transformam de maneira radical, justamente pela influência dos meios de produção, conforme Lúcia Santaella ainda reforça:

As transformações dos meios artísticos estão inextricavelmente ligadas ao desenvolvimento das formas produtivas. [...] os meios de produção e as relações de produção artísticas são interiores à própria arte, configurando suas formas a partir de dentro. Nessa medida, os meios técnicos de produção de arte não são meros aparatos estranhos à criação, mas determinantes dos procedimentos de que se vale o processo criador e das formas artísticas que eles possibilitam (SANTAELLA, 1982, p. 103 e 104).

O papel dos suportes utilizados pelo artista presente no processo de tradução intersemiótica é um começo para pensarmos o trabalho de Luiz Fernando Carvalho na televisão, conforme será visto mais adiante nesse capítulo.

Como vimos, falar sobre fidelidade quando se estuda adaptação não é adequado. Proença (2010, p. 48) observa que o diretor Luiz Fernando Carvalho “preocupa-se em trabalhar determinados aspectos que lhe pareçam relevantes dentro da sua leitura subjetiva da obra, e é a partir dessa dimensão de criação que o poético encontra espaço para se manifestar, estando não apenas na leitura da obra, mas principalmente na sua recriação em outro meio”. Baseada na afirmação de Plaza, Proença comenta que “no caso da função poética, contudo, um signo traduz o outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo, para criar com ele uma ressonância, o que constitui-se num princípio fundamental para as operações de tradução estética” (2010, p. 27)

O diretor Carvalho diz não ter intenção de reproduzir o original, mas sim de estruturar sentidos novos:

Eu não tenho a menor intenção de copiar, estou na verdade respondendo, criando uma resposta criativa àquilo. Aquilo me instigou a fazer uma outra coisa, mesmo que seja a partir daquilo. Eu me ponho diante de um quadro de um pintor que me emociona e vou pra casa pintar um outro quadro a partir daquele que procure um diálogo de síntese com aquele (CARVALHO apud PROENÇA, 2010, p. 48).¹⁹

Em outro momento da entrevista, Carvalho é questionado sobre a questão da adaptação e como ele lida com o quesito de fidelidade. Em relação à obra original, o diretor responde:

É um processo de acasalamento, né? É um processo de entendimento de todos os procedimentos que determinado autor se utilizou. Eu entendo e eu sublinho embaixo, eu assino embaixo, eu me identifico de que seja feito daquela forma.

¹⁹ Entrevista concedida a Danyella Neves e Silva Proença em abril de 2010.

Senão eu não pegaria aquele texto. Se eu quisesse interferir, criar novos personagens, novas tramas, não faria nenhum sentido eu pegar esse texto. Então há uma total convergência entre o meu modo de ver e o do autor. E a partir daí eu trabalho. Então passa a ser uma coisa em que há uma síntese comum muito grande, mas que na verdade é diferente. Não é a reprodução dos livros. Algumas pessoas, até no intuito de elogio, falam: “nossa, mas o filme ficou a cara do livro, que ótimo!”. Isso, para mim, mostra que as pessoas não conhecem tão bem o livro do qual eu parti (CARVALHO, apud, PROENÇA, 2010, p. 48).

Com essas declarações percebemos semelhanças entre a visão de Carvalho sobre seu processo criativo e a noção de tradução intersemiótica que procuramos trabalhar aqui, pois seria impossível uma fidelidade absoluta ao texto literário, já que na passagem de um meio a outro acarreta outros signos, outros códigos. É necessário acabarmos com essa ideia de fidelidade, partir para outros enunciados que melhor explicam a adaptação e enxergar a adaptação não como um subproduto. Johnson defende que “a insistência na fidelidade perde sentido. Uma obra artística tem de ser julgada em relação aos valores do campo no qual se insere, e não em relação aos valores de outro campo” (2003, p. 44). Tendo estudado os conceitos aqui apresentados sobre adaptação, buscamos compreender as escolhas do diretor ao adaptar o texto literário de Suassuna para outro meio (televisão). Porém, ainda há questionamentos como, qual jogo sincrético que o diretor fez para criar essa nova obra? Quais diálogos intertextuais há na obra de Carvalho? Questionamentos esses que serão elucidados na análise da minissérie. Antes, porém, precisamos ainda de algumas definições que deem conta das nuances envolvidas na adaptação do romance para a televisão.

2.2 – Dialogismo, Intertextualidade e Transtextualidade

No presente tópico iremos discutir mais a fundo os conceitos de dialogismo de Mikhail Bakhtin, intertextualidade de Julia Kristeva e transtextualidade de Gérard Genette, que aqui já foram mencionados. As nuances entre esses termos revelam que podemos encontrar nos textos e nos elementos da cultura a presença de diálogos com diversos outros textos e gêneros do discurso e como esse diálogo com outros gêneros (em nosso estudo a literatura e a televisão) ou textos podem ser realizados.

O conceito de dialogismo se refere ao diálogo entre muitos textos que se abriga no corpo de cada texto e o determina. Segundo Bakhtin (2008), as relações dialógicas são um fenômeno quase que universal, que permeia toda a linguagem humana e todas as

relações e manifestações da vida humana, em resumo, tudo o que tem importância e sentido.

A ideia não vive na consciência individual isolada de um homem: mantendo-se apenas nessa consciência, ela degenera e morre. Somente quando contrai relações dialógicas essenciais com as ideias dos outros é que a ideia começa a ter vida, isto é, a formar-se e desenvolver-se, a encontrar e renovar sua expressão verbal, a gerar novas ideias. O pensamento humano só se torna pensamento autêntico, isto é, ideia, sob as condições de um contato vivo com o pensamento dos outros, materializando na voz dos outros, ou seja, na consciência dos outros expressa na palavra. É no ponto desse contato entre vozes-consciências que nasce e vive a ideia (BAKHTIN, 2008, p. 86).

O dialogismo, segundo o autor, se constitui como uma das formas composicionais do discurso, na qual as relações são estabelecidas entre diferentes enunciados e a construção do sentido é partilhada por distintas vozes. O discurso tem uma natureza dinâmica, onde todo enunciado estabelece relação com outros enunciados influenciando e sendo influenciado por outras produções discursivas. Assim há no dialogismo a mistura de múltiplas vozes no discurso. Barros (2005) ressalta que, na concepção de Bakhtin, há quatro aspectos entre interlocutores que devem ser mencionados, sendo eles:

- a) a interação entre interlocutores é o princípio fundador da linguagem (Bakhtin vai mais longe do que os linguistas saussurianos, pois considera não apenas que a linguagem é fundamental para a comunicação, mas que a interação dos interlocutores funda a linguagem);
- b) o sentido do texto e a significação das palavras dependem da relação entre sujeitos, ou seja, constroem-se na produção e na interpretação dos textos;
- c) a intersubjetividade é anterior à subjetividade, pois a relação entre os interlocutores não apenas funda a linguagem e dá sentido ao texto, como também constrói os próprios sujeitos produtores do texto;
- d) as observações feitas podem conduzir a conclusões equivocadas sobre a concepção bakhtiniana de sujeito, considerando-a “individualista” ou “subjetivista”. Na verdade, Bakhtin aponta dois tipos de sociabilidade: a relação entre sujeitos (entre os interlocutores que integram) e a dos sujeitos com a sociedade. (BARROS, 2005, p. 29)

Em *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria o Romance* (2010), Bakhtin comenta que a forma literária que mais favorece o dialogismo é o romance. No romance está/é introduzido o que o autor chama de plurilinguismo, sendo ele “o discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor” (BAKHTIN, 2010, p. 127). Para Bakhtin, o plurilinguismo se materializa numa característica importante do gênero romance que é a presença do homem que fala, que traz seu discurso original, sua língua.

A palavra desse discurso é uma palavra bivocal especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções

diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor. Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões. Ademais, essas duas vozes estão correlacionadas, como que se se conhecem uma à outra (como se duas réplicas de um diálogo se conhecessem e fossem construídas sobre esse conhecimento mútuo), como se conversassem entre si. O discurso bivocal sempre é internamente dialogizado. Assim é o discurso humorístico, irônico, paródico, assim é o discurso refratante do narrador, o discurso refratante na fala dos personagens, finalmente, assim é o discurso do gênero intercalado: todos são bivocais e internamente dialogizados. Neles se encontra um diálogo potencial, não desenvolvido, um diálogo concentrado em duas vozes, duas visões de mundo, duas linguagens (BAKHTIN, 2010, p. 127 e 128).

Dentro dos estudos sobre dialogismo temos enraizado o termo *intertextualidade* criado por Julia Kristeva. Esse termo seria uma reinterpretação do dialogismo, onde ele significa o cruzamento de palavras, segundo a autora “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2012, p. 142). Segundo a autora, a intertextualidade é própria da produção humana, visto que o homem sempre irá buscar referências para sua produção em algo feito anteriormente. Sendo assim,

O texto, como objeto cultural, tem uma existência física que se pode ser apontada e delimitada por nós: um filme, um romance, um anúncio, uma música. Entretanto, esses objetos não estão ainda prontos, pois destinam-se ao olhar, à consciência e à recriação dos leitores. Cada texto constitui uma proposta de significação que não está inteiramente construída. A significação se dá no jogo de olhares entre o *texto* e seu destinatário. Este último é um interlocutor ativo no processo de significação, na medida em que participa do jogo intertextual tanto quanto o autor (CURY; PAULINO; WALTY, 1995, p. 15).

A intertextualidade seria então a presença de dois ou mais textos em um outro texto. A literatura faz um largo uso da intertextualidade, com a finalidade de dialogar de modo polêmico ou consentido com textos anteriores. Segundo José Luiz Fiorin (FIORIN apud BARROS, 2003), há três processos de intertextualidade que são estabelecidos através desses diálogos, sendo eles “a citação, a alusão e a estilização” (2003, p. 29-30). A exemplo disso temos no romance de Suassuna, a presença da intertextualidade por meio de acontecimentos históricos como a Sedição do Reino Encantado em Pernambuco, a Ibéria Medieval de Carlos Magno e os Doze Pares de França, a Guerra de Canudos na Bahia, a passagem da Coluna Prestes na Paraíba e a Revolta de Princesa; e marcos literários como Euclides da Cunha, Leandro Gomes de Barros (ícone da literatura de cordel), José de Alencar, Miguel de Cervantes e Alexandre Dumas. Uma mescla de

culturas, tempos e espaços estão presentes na obra de Suassuna, fazendo-a ser uma combinação de estilos literários compostos por diversas referências.

Desse modo, toda leitura é necessariamente intertextual. Porém ela é livre e independente, já que sua associação com outros textos depende do repertório de cada leitor. O trabalho de Kristeva trouxe contribuições significativas para o estudo das relações entre textos, e isso influenciou o modo como estes passaram a ser estudados. No nosso caso de estudo da transposição de um romance para uma obra do audiovisual, o conceito de intertextualidade é importante pois assim conseguimos perceber os “diálogos” que existem entre os demais textos que não apenas a dita obra original. Seus estudos devem ser levados em conta, também, pois sem eles Genette não teria concebido o conceito de *transtextualidade*, já esse se deu mediante os modelos da intertextualidade e do dialogismo.

Partindo de Bakhtin e Kristeva, Gérard Genette, em 1982, desenvolve o conceito de *transtextualidade* referindo-se a “tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação manifesta ou secreta” (GENETTE, 2010, p. 11). O autor postula cinco tipos de relações transtextuais as quais serão de importância para a análise do nosso objeto de estudo.

O primeiro tipo de transtextualidade é a intertextualidade, que Genette define como:

Uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é o plágio, que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a alusão, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete (GENETTE, 2010, p. 12).

Temos tanto no romance de Ariano Suassuna com na minissérie do diretor Luiz Fernando Carvalho a presença da intertextualidade, em ambas as obras ela nos é apresentada em forma de citação de trechos, como a *Oração da Pedra Cristalina*, de Padre Cícero, mencionado no Folheto XXII, intitulado *A Sagração do Quinto Império* na página 157, do livro de Suassuna (2017) e que é apresentada no episódio 1 aos 00:44:38 da minissérie, no qual Carvalho utiliza um jogo de cenas mesclando Quaderna na prisão e ele na Pedra do Reino proferindo a oração escrita pelo santo padre do Juazeiro como

forma de proteção para empreender sua própria luta. Outro exemplo de intertextualidade, mas dessa vez de modo implícito, em ambas as obras é a referência a *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, presente no livro de Suassuna (2017, p. 301), no Folheto XLII intitulado *O Duelo*, em que é retratado um duelo medieval entre os personagens Clemente e Samuel onde o perdedor acaba o duelo com um penico na cabeça, Dom Quixote usa uma bacia na cabeça, o penico na cabeça de Samuel é uma clara referência ao personagem de Cervantes. Na minissérie de Carvalho esse duelo é retratado no episódio 3 a partir dos 00:07:24, no qual os personagens estão montados a cavalo e suas armas, não convencionais, são penicos.

O segundo tipo de transtextualidade de Genette é a paratextualidade, ou a relação da totalidade de uma obra literária entre o próprio texto e seu “paratexto”. Seriam exemplos de paratexto: títulos, epígrafes, prefácios, posfácios, ilustração, dedicatórias etc.; no audiovisual podemos evocar todos os materiais soltos do texto como paratextos: trailers, resenhas, pôsteres, entrevista com o diretor etc. Podemos observar que os paratextos contido no romance de Suassuna nos lembram os folhetos de cordel nos quais o escritor se baseou para criar sua obra, já que os capítulos de seu livro são todos intitulados “Folheto” e sua tipografia é feita a partir do alfabeto sertanejo desenvolvido por Suassuna – sua tipografia foi baseada nos ferros de marcar gado do sertão do Cariri. Já na minissérie temos como principal paratexto sua vinheta de abertura que traz em sua composição imagens que além de nos lembrarem do cordel, foram criadas através pela técnica de xilogravura e traz também em sua composição a tipografia do alfabeto sertanejo, desenvolveremos melhor esse aspecto no capítulo seguinte.

O terceiro tipo de transtextualidade é a metatextualidade ou, segundo Genette (2010), a relação crítica entre um texto e outro, quando um texto menciona o outro sem citá-lo. Tanto o romance quanto a minissérie mantêm um diálogo metatextual com obras da literatura mundial com o objetivo de enaltecer tópicos da literatura e da cultura nacional. O romance escrito Suassuna faz Quaderna criticar *A Ilíada e A Odisseia*, de Homero, definindo-as como “Obras-nacionais, Castelos-sertanejos e Marcos-paraibanos daquele povo de ladrões de cavalos, ladrões de bode e vaqueiros que são os Gregos!” (SUASSUNA, 2017, p. 353), na minissérie essa fala está no episódio 3 aos 00:23:11. Outro exemplo de metatextualidade presente em ambas as obras é quando Quaderna critica os romances policiais estrangeiros, mais específico *Sherlock Holmes*, de Arthur Conan Doyle, que são fáceis de serem resolvidos pois neles sempre há indícios e pistas e

o seu “é um enigma armorial e castanho, muito superior a esses enigmas estrangeiros que basta um detetive particular para descobrir” (A PEDRA, 2007, aos 00:31:12). No livro, Quaderna chama esses enigmas estrangeiros de ridículos e para o seu enigma “portanto, só um Decifrador brasileiro, e de gênio!” (SUASSUNA, 2017, p. 380) para decifrá-lo, o que demonstra, para Quaderna, a superioridade dos brasileiros em relação aos britânicos.

O quarto tipo de transtextualidade é a arquitextualidade, definida por Genette como “o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários etc. – do qual se destaca cada texto singular” (2010, p. 11). A arquitextualidade é o tipo mais abstrato, um de seus domínios é o entendimento a respeito do estatuto ao qual o texto pertence, ou gênero literário, deste modo pode-se caracterizar o texto como romance, ensaio, poema, apesar das dificuldades encontradas acerca do enquadramento de alguns textos em certos gêneros.

Conforme Reuter (2007), a noção da arquitextualidade ainda não é um problema de fácil resolução quando aplicada à produção do romance, pois segundo ele:

De fato, a noção de gênero é sem dúvida uma das mais úteis e mais empregadas na crítica literária. Mas isto não seria capaz de levar ao esquecimento de que, ao mesmo tempo, ela é uma das mais difíceis de definir. Ela mistura, de fato, critérios que dizem respeito às formas, aos conteúdos temáticos e aos efeitos visados. E, além disso, uma das categorias historicamente mais variáveis. Isso explica as mudanças de classificação no curso da história ou certos debates entre os críticos quanto ao gênero a que determinada obra pertenceria (REUTER, 2007, p. 174 e 175).

Os objetos de estudo deste trabalho (o romance literário e a minissérie de televisão) são gêneros do discurso e eles compõem-se a partir de outros elementos de gêneros discursivo. Suassuna emprega vários estilos literários para compor seu romance, como o folhetim, crônica histórica, ensino, romance de cavalaria, memorial e epopeia. Já o diretor Carvalho, para construir sua minissérie, faz o uso de esculturas de artesões da região de Taperoá, da pintura de Giotto di Bondone²⁰, de El Greco²¹ e de Manuel Dantas

²⁰ Devido ao alto grau de inovação de seu trabalho, Giovanni Boccaccio considera o pintor e arquiteto Giotto di Bondone (1267–1337) – o precursor da pintura renascentista. Giotto é assim considerado o elo entre o Renascimento, a pintura medieval e a bizantina.

²¹ Doménikos Theotokópoulos, mais conhecido como El Greco (1541–1641) foi um pintor, escultor e arquiteto grego, desenvolveu a maior parte de sua carreira na Espanha. Foi considerado um dos precursores do expressionismo e do cubismo.

Suassuna²², do teatro e do teatro popular da *commedia dell'arte*, aspectos da obra do diretor que serão mais aprofundados no capítulo seguinte.

O quinto e último tipo de transtextualidade é a hipertextualidade, e Genette se refere a ela como a relação entre um texto (hipertexto – aqui, a minissérie) com um texto anterior (hipotexto – aqui, a obra de Suassuna), onde o primeiro transforma, modifica, elabora ou se estende. Segundo Stam (2006), as várias adaptações de um romance podem formar um grande e cumulativo hipotexto disponível para o cineasta que chega relativamente “atrasado” nessa sequência. As adaptações cinematográficas, conforme Stam, assim são envolvidas nesse vórtice de referências intertextuais e transformações de textos que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem nenhum ponto claro de origem (2006, p. 34).

O hipertexto não pode existir sem o hipotexto e trazendo para a realidade desse estudo, a minissérie *A Pedra do Reino* não poderia existir sem que Suassuna tivesse escrito seu romance, já que a minissérie é uma transposição do literário para o audiovisual – a televisão. Por isso, iremos analisar os procedimentos transformacionais que operaram nessa transposição. Os procedimentos formais que aqui serão estudados são: a excisão, a concisão, a extensão temática e a transmodalização intramodal.

A excisão segundo afirma Genette estabelece que é impossível reduzir um texto sem diminuí-lo, subtrair alguma parte dele, mas sem necessariamente diminuir seu valor. Por ser um hipotexto extenso, os roteiristas tiveram que reduzi-lo, como aponta Luiz Alberto de Abreu, um dos roteiristas:

Sintetizar as mais de 700 páginas do romance em cinco capítulos para a televisão foi um trabalho muito rico que começou com leituras, anotações e discussões sobre as primeiras impressões da história. [...] Dividimos o roteiro em cinco partes como é o próprio romance. Após nove meses de trabalho, com seis versões integrais do roteiro, chegamos à versão final de um circo popular de rua (CARVALHO, 2007).

Na minissérie, houve algumas excisões como, por exemplo, no primeiro capítulo onde foi feito o apagamento da história da família paterna de Quaderna que antecedeu e sucedeu o reinado de seu bisavô. Na minissérie nos é mostrado apenas o Terceiro Império, de João Ferrei-Quaderna na Pedra Bonita; o Primeiro Império, de Silvestre José dos Santos, o Segundo Império, de João Antônio Vieira dos Santos, e o Quarto Império, de

²² Mais conhecido como Dantas Suassuna.

Pedro Antônio Vieira dos Santos são apagados da narrativa televisiva. Esse processo não alterou o sentido do hipotexto, já que o reinado que inspirou e moldou o caráter e comportamento de Quaderna foi bem explorado pelos roteiristas.²³

Já no segundo capítulo, a excisão feita por Carvalho foi a de não mencionar a hipótese de a família paterna de Quaderna ser descendente do Rei Dom Dinis de Portugal. O diretor manteve apenas a hipótese de a família materna ser descendentes do Rei Dom Sebastião de Portugal. Essa excisão, assim como no primeiro capítulo, não afeta de maneira significativa a narração do hipotexto, pois, por mais que no romance o narrador fosse descendente de reis tanto pelo seu lado materno como paterno, na minissérie ele continuou sendo de linhagem real.

No terceiro capítulo o diretor faz três excisões, sendo elas: a briga de Quaderna com um escrevente do cartório, o encontro com Eugênio Monteiro antes de seu depoimento na delegacia e a confissão do narrador de estar com medo do interrogatório e cansado das inúmeras lutas em que se envolveu com seu tio. As duas primeiras omissões dos acontecimentos não afetaram a criação de sentido na história já que foram transmitidas em outros momentos na minissérie. Já a terceira omissão trazia consigo a mensagem principal do encontro com Eugênio de que o interrogatório não acabaria bem para Quaderna. Essa ideia de que o inquérito não acabaria bem para o narrador é omitida por Carvalho, pois na minissérie o autor da denúncia contra o narrador parte dele mesmo.

No quinto, e último capítulo da minissérie ocorre a fuga de Sinésio e seu bando para um tabuleiro. Esse acontecimento marca no romance a divisão da vila entre os partidários de Arésio e os partidários de Sinésio que fogem a fim de se alistarem para a luta. Já na minissérie essa divisão é tratada apenas no nível do discurso de Quaderna em meio ao seu depoimento. A cena é ilustrada com a aparição de Anésio atrás de um lado da sala com seus partidários e do outro lado Sinésio com seus partidários.

A concisão segundo Genette “tem como norma sintetizar um texto sem suprimir nenhuma parte tematicamente significativa, mas reescrevendo-o em estilo mais conciso, produzindo então com novos recursos um novo texto” (2010, p. 86). Esse método é aplicado a quase todas as cenas da minissérie na narração de Quaderna, que são mais curtas em relação ao romance. A maioria das cenas não são encurtadas em relação à ação

²³ Além de Luiz Fernando Carvalho, assinam como roteiristas da minissérie Luís Alberto de Abreu e Bráulio Tavares.

dos personagens, mas sim no que se refere às descrições, os pretextos e aos comentários do narrador. Assim, na minissérie *Quaderna* fala menos sobre outros assuntos, limitando-se a apenas contextualizar a cena que será dramatizada. Conforme aponta Batista,

A principal consequência dessa forma de concisão realizada pelos roteiristas e pelo diretor da minissérie foi a drástica diminuição das mais de quatrocentas referências a obras literárias (canônicas e de cordel) e historiográficas, a fatos históricos, a romancistas, cantadores e historiadores feitas no Romance. Essa escolha do diretor torna a narrativa televisiva mais dinâmica que a do livro não apenas para que ela “caiba” dentro dos cinco capítulos, mas também para que se adeque melhor ao meio televisivo, em que não é comum termos, por muito tempo, a ausência de ação e a presença de monólogos, e sim o contrário (BATISTA, 2016, p. 140).

A extensão temática seria o aumento da obra, adicionar personagens ou eventos que seriam totalmente estranhos a ela. Genette nos diz que, “assim como a redução de um texto pode ser uma simples miniaturização, o aumento não pode ser um simples crescimento: como não se pode reduzir sem cortar, não se pode aumentar sem acrescentar, e ambos os procedimentos implicam distorções significativas” (2010, p. 97).

Pode-se observar o emprego do recurso da extensão temática em alguns dos capítulos da minissérie. No primeiro capítulo, foi acrescentado na narrativa uma dança de roda feita pelos atores já caracterizados com seus personagens no centro da Vila de Taperoá, com o narrador *Quaderna* ao centro. Essa cena foi adicionada para transmitir a ideia de que a história será narrada por *Quaderna*.

No segundo capítulo, é mostrada a ida do narrador e de Sinésio à casa de Edmundo Swendson. Chegando lá, Sinésio vê pela primeira vez a filha de Edmundo, Heliana Swendson, e se apaixona pela moça que será o grande amor de sua vida. Essa cena foi acrescentada para dar contexto ao romance do casal, explicando como o casal se conheceu e porque Sinésio estampa o rosto da moça em seu manto de guerra como era feito pelos cavaleiros medievais.

No quinto capítulo, as extensões que foram feitas no final da minissérie foram acrescentadas para dar um desfecho para algumas ações e personagens que ficaram inconclusivas no romance. Neste capítulo, foi feito o esclarecimento da morte de Pedro Sebastião Garcia-Barretto e qual foi o destino de seus três filhos. Foi ainda acrescentado pelos roteiristas a confissão de *Quaderna*, de que ele mesmo havia enviado a carta de denúncia ao Juiz Corregedor. Nos extras do DVD da minissérie, o diretor Luiz Fernando Carvalho justifica ter feito esses acréscimos para dar um desfecho nas histórias que

ficaram em aberto no romance porque a minissérie não iria ter uma continuação, diferente da obra de Suassuna que previa ainda mais duas partes do romance que poderiam vir a elucidar essas questões não finalizadas. A continuação do romance, porém, não veio, a trilogia não foi publicada por Suassuna até então e o escritor faleceu em 23 de julho de 2014.

A transmodalização intramodal, segundo Genette, consiste apenas em mudanças no modo narrativo dramático do hipotexto, que são abertamente temáticas, essas mudanças não ocorrem no gênero da obra. Para o autor, as categorias de modo, tempo e voz são as que geralmente são transformadas. A categoria modo pode ser transformada segundo “a proporção de discursos direto e indireto, ou de “mostrar” para “contar”, pode ser invertida” (2010, p. 287). A categoria tempo pode ser afetada em sua ordem e em sua duração, “o hipertexto pode introduzir anacronias em uma narrativa inicialmente cronológica. [...] o hipertexto pode reorganizar as anacronias de seu hipotexto. [...] o ritmo de uma narrativa pode ser modificado livremente: sumários podem ser transformados em cenas e vice-versa.” (2010, p. 286). Quanto à voz, “a transvocalização pode assumir duas formas contrárias: a vocalização, uma passagem da terceira pessoa para a primeira; e a desvocalização, passagem oposta da terceira pessoa para a primeira.” (2010, p. 290).

Na minissérie, a categoria de voz não foi alterada, tendo assim tanto no hipertexto como no hipotexto a narrativa em primeira pessoa. A categoria temporal será analisada melhor no capítulo 3 onde falaremos como Carvalho utilizou dessa narrativa para a anamorfose cronotópica da minissérie. Na categoria modo, a transmodalização intramodal que ocorreu na minissérie diz respeito à duração e à distância narrativa. Como já vimos nesse capítulo, a duração de alguns eventos foi diminuída e alguns sumários foram modificados em cenas a fim de ajustar a narrativa ao meio televisivo.

De todos os processos transformacionais abordados por Genette o que mais será útil para nossos estudos é a noção de hipertextualidade, noção importante para em seguida considerarmos como esses processos contribuíram para a produção do discurso televisivo de Carvalho na minissérie *A Pedra do Reino*. Os demais processos, no entanto, estiveram também presentes de forma difusa, como pôde ser percebido por alguns exemplos acima, e apontem para o fato de que a noção de adaptação está longe de ser uma questão simples que envolve apenas uma obra original e a sua suposta transição para outro meio.

2.3 - Intermidialidade

Analisar os fenômenos intermediáticos significa associar, de diferentes modos, o sentido dos textos ou das mídias, e assim entender com mais diversidade os atos de comunicação no seu sentido mais amplo e observar o modo como as mídias se relacionam entre si para construir significado. Segundo Irina Rajewsky

Intermedialidade pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias. ‘Intermediático’ são aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos *intramediáticos* assim como dos fenômenos *transmediáticos*, por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes. (RAJEWSKY, 2012, p. 18).

O conceito de intermedialidade é bastante amplo já que há várias concepções de intermedialidade e elas são introduzidas, cada uma com suas próprias premissas, terminologias, seus próprios métodos e interesses. Devido a esse fato Rajewsky focaliza a intermedialidade “como uma categoria para a análise concreta de textos ou de outros tipos de produtos das mídias” (2012, p. 23), e se concentra nas configurações midiáticas concretas e em suas qualidades intermediáticas específicas. A autora ainda faz distinções entre subcategorias individuais de intermedialidade onde ela classifica três:

1. Intermidialidade no sentido mais restrito de *transposição midiática*, que seriam as adaptações cinematográficas e romantizações. Aqui a intermedialidade tem a ver com a criação de produto, com a transformação de um determinado produto de mídia em outra mídia. Trazendo para a realidade de nossos estudos, seria a mídia literária (livro) sendo transportada para a mídia visual (minissérie).
2. Intermidialidade no sentido mais restrito de *combinação de mídias*, que seriam a ópera, filme, teatro, performance, instalações em computadores ou de arte sonora, quadrinhos etc. A autora designa outras terminologias para esses fenômenos, que podem ser chamados de configurações multimídias, mixmídias e intermídias. Aqui a intermedialidade tem a ver com o resultado ou o próprio processo de combinar, ao menos, duas formas midiáticas de articulação. Em *A Pedra do Reino*, Carvalho faz a combinação de algumas mídias como o teatro e o circo, além da literatura.

3. Intermedialidade no sentido mais restrito de *referências intermidiáticas*, que seriam as referências à musicalização da literatura, referências em filmes a pinturas. Segundo a autora, as referências intermidiáticas devem ser compreendidas como “estratégia de constituição de sentido” onde elas contribuem para a significação total do produto. Rajewsky ressalta que “nessa terceira categoria, como no caso das combinações de mídias, a intermedialidade designa um conceito semiótico-comunicativo” e em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, “esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos” (2012, p. 25 e 26). Trazendo à realidade de nosso estudo, percebemos em *A Pedra do Reino* que o sertão se transforma em um afresco, e Carvalho admite que a inspiração para definir o imagético da minissérie teve por inspiração o elemento terra presente nas pinturas de Giotto.

Minha intenção é trabalhar os planos, o movimento dos atores, os figurinos, os elementos, cenográficos, enfim, tudo, dentro da ideia de um afresco. Um grande afresco à maneira de Giotto, onde se pode perceber uma infinidade de cores e uma textura que me lembra uma tapeçaria e não uma pintura (CARVALHO, 2007, n.p.).

Rajewsky ressalta que essa subdivisão de práticas intermidiáticas em transposições midiáticas, combinações midiáticas e referências intermidiáticas não é exclusiva e não faz jus à grande variedade de objetivos que caracterizam o debate sobre a intermedialidade, nem à grande quantidade de fenômenos. A autora faz essa subdivisão para as análises da intermedialidade nos campos de estudos literários e interartes, onde os fenômenos cobertos por todas as três categorias constituem o foco da discussão.

Analisando as teorias de Rajewsky podemos inferir que a minissérie *A Pedra do Reino*, nosso objeto de estudo, pode ser classificada na categoria de combinação de mídias, já que Carvalho utiliza outras mídias – como o teatro, o circo, os afrescos do pintor Giotto, a performance – para dar imagem e vida aos personagens do *Romance d’A Pedra do Reino*. Como a minissérie é uma adaptação de uma obra literária ela pode ser classificada, também, na categoria de transposições midiáticas – o romance literário foi traduzido para o audiovisual. E por fazer referências concretas a textos literários

anteriores – como Sherlock Holmes e Moby Dick –, podemos ainda identificar como referências intermediárias.

Apesar de a minissérie fazer referências diretas e indiretas a outros textos literários, na construção do roteiro foram feitas inúmeras concisões – como já demonstrado anteriormente – onde foi diminuído, como aponta Batista (2015), drasticamente mais de quatrocentas referências a obras literárias (canônicas e de cordel) e historiográficas, a fatos históricos, a romancistas, cantadores e historiadores feitas no romance. Essa escolha feita por Carvalho e os demais roteiristas, faz com que a narrativa televisiva seja mais dinâmica que a do livro, além de serem importantes para que o novo produto se adeque melhor ao meio televisivo, já que não é muito comum termos por longo tempo a ausência de ação e a presença de monólogos nesse suporte e principalmente no horário que fora exibido, na faixa das 22h. Levando, também, em consideração o acréscimo que Carvalho fez na minissérie, ao incluir referências aos afrescos de Giotto, referência essa que não aparece no livro de Suassuna, pois se tratando de um meio visual, ele precisa recorrer a suas próprias estratégias para reconstruir a obra que o inspirou, sugerindo assim que a adaptação é algo que ultrapassa não só a obra original como vai além do uso da palavra. Sobre o meio midiático em que o romance foi transportado, ele será discutido e analisado no tópico a seguir.

2.4 – A série televisiva

Antes de considerarmos o imaginário criativo do diretor Luiz Fernando Carvalho na minissérie em questão, é importante que analisemos e compreendamos esse diálogo entre o meio (televisão) e o produto final, mesmo não sendo o foco desta pesquisa. Conforme Plaza, os meios também influenciam no processo de tradução intersemiótica “pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos” (2008, p. 10). Sendo assim, esse tópico será dedicado à compreensão do gênero minissérie.

Em seu livro *Discurso Ficcional na TV* (2002), Anna Maria Balogh nos traz que as minisséries formam um produto diferente dentro do quadro de formatos ficcionais da TV. Balogh nos traz ainda que em relação aos índices de audiência, as minisséries estão bem menos vulneráveis do que os demais formatos em série e novelas. Os horários de exibição mais habituais das minisséries é após as dez da noite, sobretudo na Rede Globo de Televisão. A autora estima que essa posição na grade horária presume um público mais

seleto que o das novelas, que são mais exigentes em relação ao nível de elaboração dos programas que serão exibidos. O romancista e dramaturgo Dias Gomes reitera também esse fato

Creio que a minissérie seria uma fórmula positiva de levar a cultura ao nosso povo. É um formato novo; não tão novo, mas surgiu há pouco tempo, e possibilita não só ao autor, como também ao diretor e à produção, um produto mais bem-acabado, justamente por possuir número menor de capítulos e tempo maior para a sua realização. Possibilita ao autor escrever, burilar e reescrever a sua obra. Esse mesmo texto, 'Decadência', foi reescrito, por mim, umas três ou quatro vezes. [...] O produto foi muito trabalhado e tivemos uns seis meses para essa realização. Tempo que, geralmente, dispomos para escrever uma novela de cento e oitenta capítulos. [...] No entanto a novela é que dá dinheiro e a minissérie, dizem, só dá prejuízo; é só um produto de luxo para, mais ou menos, 'livrar a cara' da televisão (DIAS GOMES, 1995, apud BALOGH, 2002, p. 124).

Entre as tradições das minisséries brasileiras, que é subseqüente às das novelas, dispomos das adaptações que têm sido uma das estratégias mais habituais. Costumam-se adaptar autores muito populares ou muito prestigiados, ou ambos. Além disso, as transposições literárias à TV têm um valor didático e uma força educacional evidente conforme afirma Balogh, e sendo esse um dos objetivos de Carvalho com suas adaptações literárias para o audiovisual como vimos no tópico 2.1. Segundo a autora, as minisséries coroam com frequência estratégias de programação festiva no âmbito da TV, como no caso d'*A Pedra do Reino* que foi produzida em comemoração aos 80 anos do escritor brasileiro Ariano Suassuna.

A minissérie *A Pedra do Reino*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho foi exibida na televisão pela emissora Rede Globo de Televisão no período de doze a dezesseis de junho de 2007. Como sabemos, a programação televisiva é constantemente concebida em forma de blocos, cuja duração varia de televisão para televisão. Segundo Arlindo Machado (2000), chamamos de *serialidade* essa apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual. Quanto às formas narrativas, segundo o autor, o enredo é geralmente estruturado sob a forma de capítulos ou episódios, apresentados em dia ou horário diferente e subdivididos em blocos menores, que são separados uns dos outros por *breaks* para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas. É comum esses blocos terem no início uma pequena contextualização do que estava acontecendo no capítulo anterior para relembrar os fatos aos telespectadores ou situar o espectador que não viu o bloco anterior, e no final "um gancho de tensão que visa manter o interesse do espectador até o retorno da série depois do *break* ou no dia seguinte" (MACHADO, 2000,

p. 83). O conceito de serialidade objetiva apresentar um produto que constitui em sua narrativa uma sucessão linear, com os acontecimentos mais curtos e, portanto, com um aglomerado maior de acontecimentos por capítulo.

Conforme Machado, existem basicamente três tipos principais de narrativas na televisão. No primeiro caso, conforme o autor, “temos uma única narrativa (ou várias narrativas entrelaçadas e paralelas) que se sucede(m) mais ou menos linearmente ao longo de todos os capítulos”, é o caso das telenovelas, teledramas e de alguns tipos de séries ou minisséries. No segundo caso, cada “emissão é uma história completa e autônoma, com começo, meio e fim, e o que se repete no episódio seguinte são apenas os mesmos personagens principais e uma mesma situação narrativa”, é o caso de quase todos os seriados e de programas humorísticos. E o terceiro tipo de serialização “em que a única coisa que se preserva nos vários episódios é o espírito geral das histórias, ou a temática; porém, em cada unidade, não apenas a história é completa e diferente das outras, como diferentes também são os personagens, os atores, os cenários e, às vezes, até os roteiristas e diretores” (MACHADO, 2000, p. 84), é o caso de todas aquelas séries na qual os episódios têm apenas em comum o título e o estilo das histórias, mas cada episódio é diferente a narrativa, ela é independente.

Há várias motivações que levaram a televisão a adotar a serialização como a principal forma de estruturação de seus produtos audiovisuais, conforme alega Machado:

Para muitos, a televisão, muito mais do que os meios anteriores, funciona segundo um modelo industrial e adota como estratégia produtiva as mesmas prerrogativas da produção em série que já vigoram em outras esferas industriais, sobretudo na indústria automobilística. A necessidade de alimentar com material audiovisual uma programação ininterrupta teria exigido da televisão a adoção de modelos de uma produção em larga escala, onde a serialização e a repetição infinita do mesmo protótipo constituem a regra. Com isso, é possível produzir um número bastante elevado de programas diferentes, utilizando sempre os mesmos atores, os mesmos cenários, o mesmo figurino e uma única situação dramática (MACHADO, 2000, p. 86).

Em média as novelas possuem 150 capítulos tendo como seu principal gênero o drama e sendo exibidas em diferentes horários no final do dia, de segunda a sábado. Quando vão ao ar, as novelas ainda estão em processo de conclusão e isso facilita com que o enredo sofra modificações conforme interesse do público, podendo ter também sua narrativa prolongada devido ao sucesso de audiência. Nos papéis principais, são escalados quase sempre atores já conhecidos do público, sendo a novela acusada constantemente de simplificar demais a linguagem tornando-se repetitiva em seu enredo. Ela é julgada

negativamente também por padronizar as personagens, sempre seguir uma estética naturalista onde tenta mostrar uma mimese da “vida real” e por adotar uma estrutura linear.

A minissérie, diferente da novela, é em um formato mais compacto, tendo em média de quatro a dez episódios (ou capítulos), onde a sua “produção do sentido se dá de forma mais fechada e coesa: teoricamente, cada episódio deve dar conta de um bloco de sentido conectado com o fio de sentido condutor na minissérie como um todo” (BALOGH, 2005, p. 145). Outro fato que diferencia a minissérie da novela é que quando ela vai ao ar já está pronta, além de ter mais tempo para ser produzida, já que antes de ser produzida a minissérie passa por uma longa e minuciosa pesquisa. Por isso, Balogh afirma

Ao contrário do que ocorre com a novela, que vai sendo elaborada e reelaborada ao longo de sua exibição e em consonância com as relações do público espectador, a minissérie só é veiculada ao espectador depois de pronta ou quase pronta. Trata-se de um produto bem menos manipulável, em princípio, com possibilidades de marcas de autoria bem mais fortes que as demais ficções na TV. Por ser um formato muito fechado em termos estruturais, mais coeso, é certamente aquele que mais se aproxima dos ideais tradicionais de artisticidade assentados na profunda unidade estrutural do texto, na coesão interna e na pluralidade de leituras que abarcam os textos regidos pela primazia da função poética da linguagem (BALOGH, 2002, p. 129).

A minissérie é a que menos tem a ver com essa “estética da repetição”, que é o que caracteriza a maioria das séries ficcionais da televisão, mas isso só ocorre porque a minissérie se aproxima mais da função poética que os demais formatos. Esse fechamento estrutural da minissérie a deixa livre das frequentes invasões que ocorrem no texto ficcional das novelas, como por exemplo o *merchandising* social²⁴ e o comercial propriamente dito. A minissérie só não consegue escapar dos intervalos comerciais.

Como já dissemos, a minissérie é um conjunto de episódios com o acabamento mais apurado e com uma estrutura mais coesa e menos esquematizada do que as outras

²⁴ Prática que constitui em sua introdução temáticas sociais atuais e o seu desenvolvimento nas narrativas, quando bem-feito costuma cativar a audiência e promove um impacto positivo na sociedade, a exemplo temos a novela *Laços de Família* (2000), de Manoel Carlos, na qual se procurou mostrar a necessidade de apoiar os bancos de doação de sangue e medula óssea. Na novela, a personagem Camila, interpretada por Carolina Dieckmann, é diagnosticada com leucemia e precisa raspar os cabelos devido à quimioterapia; a cena emocionou e gerou um grande impacto no público que se tornou um marco na teledramaturgia brasileira lembrado até hoje. Segundo o Inca (Instituto Nacional do Câncer), a média mensal de inscrições para doação de medula óssea era de 20 por mês, em novembro de 2000; na época em que o tema começou a ser abordado as inscrições subiram para 900, em janeiro de 2001, havendo um aumento de 4500%. Para mais informações acessar: <https://saude.abril.com.br/coluna/saude-e-pop/o-dia-em-que-uma-novela-alavancou-a-doacao-de-medula-no-brasil/>. Acessado em: 13 set. 2022.

obras ficcionais da TV, devido a isso é bastante comum a minissérie ser um local de experimentação. Afirma Balogh que “são frequentes os momentos em que a minissérie pode se tornar um espaço para testar os limites do televisual e enfrentar o desafio de inovar a linguagem ou ultrapassar as próprias servidões da linguagem televisual” (2002, p. 127).

Ao assistirmos *A Pedra do Reino* percebemos que a minissérie de Carvalho se diferencia da maioria das produções da teledramaturgia brasileira no quesito de inovação dentro do gênero, pois ela vai na contramão dos processos padronizados que as demais produções costumam seguir. *A Pedra do Reino* não segue uma narrativa linear, não possui uma estética naturalista, não utilizou em seu elenco para interpretar as personagens principais atores conhecidos do público, além de fugir do eixo audiovisual Rio-São Paulo.

Apesar de ter sido muito divulgada na época, a minissérie não obteve o sucesso esperado. Do fracasso de audiência ao sucesso conceitual, *A Pedra do Reino* gerou muito estranhamento e encanto em seus espectadores e na crítica quando foi ao ar no dia 12 de junho de 2007. Conforme aponta Ulhôa, “a obra ganhou o *status* de produto midiático experimental, capaz de levantar questões que envolvem a natureza estética da televisão e as fronteiras da linguagem televisiva” (2015, p. 01). O autor ainda ressalta que esse caráter experimental da produção associado à sua baixa audiência trouxeram uma série de dúvidas sobre os temperamentos comunicacionais da Rede Globo, já que

A minissérie colocou em questão a natureza estética da adaptação da obra de Ariano Suassuna e, acima de tudo, ressaltou o cunho das produções de Luiz Fernando Carvalho, considerando o seu espaço dentro das expectativas da emissora. O que para uns corresponde a um projeto fracassado, para outros é um sinônimo da ideia de que só aquilo que não é perfeitamente assimilado é capaz de retribuir com perguntas que estimulam a reflexão e a análise. O diálogo da literatura com a televisão é apenas uma das relações conceituais que fazem da versão televisiva do *Romance d'A Pedra do Reino*, um produto capaz de interrogar o discurso das artes e dos meios técnicos na cultura contemporânea, além de levantar questões sobre a natureza de todo um projeto estético e do seu devir no mundo das imagens, das artes e das mídias (ULHÔA, 2015, p. 05 e 06).

Como dito, *A Pedra do Reino* foi feita para homenagear os 80 anos do escritor Ariano Suassuna e contou com uma divulgação por uma empreitada multimidiática da Rede Globo, mas apesar disso a minissérie tornou-se a teledramaturgia de menor audiência da emissora na sua faixa do horário. No dia em que teve sua estreia, os índices do IBOPE registraram 12 pontos, deixando a Globo em 3º lugar, atrás da Record (16,1 pontos) e do SBT (13,8 pontos). O segundo episódio da minissérie recuou para 9,4 pontos

e o terceiro episódio subiu para 11 pontos (ULHÔA, 2015, p. 5). Para os padrões Globo a minissérie foi um fiasco, obtendo um fracasso de audiência se compararmos aos 34 pontos obtidos pela minissérie *Hoje é dia de Maria* (2005) do mesmo diretor. Mesmo com uma baixa popularidade e audiência, isso não abalou Carvalho, já que para o diretor, o IBOPE não é mais importante que a qualidade na grade:

Eu por exemplo não acredito em ibope, eu acredito em comunicação. Comunicação é você se encontrar com outra pessoa. Esses encontros se dão fortemente em qualquer relação artística. Você diante de uma pintura de Van Gogh, diante de um filme de uma boa peça, de um bom programa de televisão, de uma boa música, você está tendo sempre esses encontros fundamentais com o outro (CARVALHO apud OLIVEIRA, 2009, p. 78 e 79).

Sendo a minissérie *A Pedra do Reino* um projeto experimental, percebemos na sua construção narrativa um diálogo entre as produções anteriores do diretor, nas quais Carvalho inovou a linguagem em suas narrativas sem desprezar as particularidades de cada hipotexto como em *Uma Mulher Vestida de Sol* (1994) e *A Farsa da Boa Preguiça* (1995) que foram telefilmes²⁵ dirigidos pelo diretor Luiz Fernando Carvalho, os quais são adaptações de peças teatrais, também, do escritor Ariano Suassuna. Além disso, ele ainda dirigiu *Os Maias* (2001) adaptação de Eça de Queiroz; *Hoje é Dia de Maria* (2005) e *Hoje é Dia de Maria Segunda Jornada* (2005), adaptação baseada em contos populares de Câmara Cascudo, Mário de Andrade e Sílvio Romero, escrita por Carlos Alberto Soffredini; e *Capitu* (2008) adaptação de Machado de Assis.

Nos seus telefilmes, *Uma Mulher Vestida de Sol* (que foi a primeira obra teatral escrita por Ariano Suassuna) e *A Farsa da Boa Preguiça*, o diretor Carvalho buscou manter o diálogo com o teatro, que é o meio original do hipotexto, utilizando, por exemplo elementos cenográficos: o cenário era artificial assim como a iluminação, e os animais que aparecem em cena são inanimados. Podemos perceber que as filmagens das adaptações foram feitas em estúdio, fugindo da estética naturalista que é habitual das produções televisivas brasileiras. Em *A Farsa*, o diretor buscou também aproximar-se do teatro de rua.

Na minissérie *Os Maias*, Carvalho tenta um diálogo com o teatro operístico. Apesar disso, o romance no qual a minissérie foi inspirada possibilita preservar a linguagem similar ao naturalismo televisivo, a produção foi bem fiel ao romance, o que

²⁵ Telefilme é um termo utilizado para definir filmes que foram produzidos para terem sua estreia na televisão, ao contrário da maioria dos filmes que têm suas estreias no cinema.

gerou críticas positivas. Mas ao ser fiel ao romance, a linguagem era rebuscada demais (próxima à linguagem erudita) e foi também preservada a mesma lentidão dos acontecimentos no hipotexto, o que causou um estranhamento no público e acarretou a fuga de audiência logo no primeiro capítulo.

Em *Hoje é Dia de Maria* (2005) e *Hoje é Dia de Maria Segunda Jornada* (2005), o diretor Carvalho mais uma vez procurou dialogar com o teatro, além de fazer o uso de vários elementos da cultura pop para dialogar com o público adolescente. A minissérie, tanto a Primeira como a Segunda Jornada, comungam de uma estética não naturalista, essa estética, porém, foi bem recebida pela crítica e pelo público, cuja audiência da Primeira jornada bateu 34 pontos, com *share*²⁶ de 52% no horário. E assim escreve o crítico Rodrigo Fonseca

Amparado na força do texto de Carlos Alberto Soffredini (1939-2001), *Hoje é Dia de Maria* é um ensaio sobre o faz-de-conta. Daí não ocultar do cenário tudo que sugira farsa, teatralidade, invenção. [...] A opção marca um rompimento com o telenovelesco numa trama da qual se sabe pouco. Afinal, o roteiro do primeiro capítulo foi mera apresentação dos personagens (FONSECA, 2005, n.p).

Na minissérie *Capitu* temos o resultado de uma densa pesquisa, onde o diretor misturou na televisão elementos da cultura pop com um texto do século XIX com o intuito de dialogar com o público adolescente. *Capitu* se caracterizou por possuir um ritmo ágil em sua montagem e por possuir uma trilha sonora contemporânea. Na minissérie, identificamos o método de Brecht, a interpretação dos atores – totalmente teatral para um programa de televisão – sugere ao espectador que o que ele está vendo não é realista.

Finalmente, em *A Pedra do Reino*, Carvalho mais uma vez utiliza-se do diálogo com o teatro para fazer mais uma produção inovadora para a televisão. Segundo Batista, o diretor dialoga em especial com “o popular, com a pintura, com o ritmo do hipotexto em que se baseou, com o toque artesanal para a confecção dos cenários, dos figurinos e dos objetos de cena, enfim, com o não naturalismo de todos os discursos construídos por ele próprio anteriormente” (2015, p. 49). Explicaremos melhor sobre o diálogo com o teatro no tópico seguinte.

²⁶ Representa, em porcentagem, a participação de determinado programa ou emissora no total de televisores ligados dentro de uma faixa horária.

2.5 – A teatralidade na minissérie

A minissérie, tanto na sua produção, quanto no seu resultado estético, sob um ponto de vista de sua encenação, articula em sua composição diversas linguagens artísticas. Em relação às opções de montagem e registros das cenas, observa-se na proposta televisiva de Carvalho uma aproximação com o Teatro Épico e um diálogo com a estética brechtiana quando ele coloca o foco principal da narrativa televisiva na figura do narrador e quando deixa perceber o quão dialético e irreal pode ser o registro televisual.

O conceito de teatro moderno segundo Iná Camargo Costa, “compreende o processo histórico desencadeando pela crise da *forma do drama* através da progressiva introdução de elementos épicos em seu interior, que culmina com a produção de uma nova forma de dramaturgia – o teatro épico” (1990, p. 99). Em relação à montagem das cenas da minissérie, percebemos – como já mencionado – uma aproximação de Carvalho com o teatro épico. O termo teatro épico foi cunhado por Bertold Brecht, onde o autor enfatiza como possibilidades estéticas de desnaturalização da realidade ficcional a potência transgressora da narração e o recurso do distanciamento. Conforme Brecht, “o Teatro Épico utiliza, de forma mais simples que se possa imaginar, composições de grupo que exprimem claramente o sentido dos acontecimentos cênicos. Trata-se da renúncia a quaisquer composições ‘acidentais’ que simulem a vida” (1978, p. 32).

Havia um interesse visível da Rede Globo, nessa faixa de horário específica, em experimentar “novas” linguagens mesmo que recorrendo a uma linguagem milenar, como o teatro, que parecia, no entanto, incompatível com o realismo que predominava na televisão. Assim, a teatralidade é resgatada como linguagem possível para a programação de televisiva. Segundo Bráulio Tavares, um dos roteirista da minissérie,

A Pedra do Reino tem trechos absolutamente cotidianos e outros míticos, alegóricos, delirantes. Ela puxa nestas duas direções: uma mais faroeste e realista e uma mais mística e teatral. Houve uma queda de braço grande durante a fase de preparação do roteiro porque estávamos procurando esse caminho. A história ficou com um tom mais alegórico, quase como uma grande peça de teatro ao ar livre, como é o próprio romance (CARVALHO, 2007, n.p.).

Segundo Oliveira (2009) a escolha por analisar esse novo formato que tenta unir a teatralidade e a teledramaturgia em uma narrativa não linear baseia-se na ideia de encontrar novamente na indústria o interesse por novas (na verdade, antigas) formas de interpretação, dramaturgia e estética cênica.

Sendo assim, em 2007, a minissérie *A Pedra do Reino* foi ao ar com uma narrativa profundamente inovadora e de linguagem não naturalista, empregando técnicas teatrais. Nota-se, dessa forma, uma pesquisa voltada para uma linguagem incorporada pelo movimento armorial liderado por Ariano Suassuna: o teatro popular a céu aberto, tendo em sua produção também referências do teatro medieval.

O teatro popular é acentuado como uma atração cultural destinada às camadas da sociedade menos favorecidas, já que é um teatro feito em circos, praças e em espaços públicos, por artistas amadores, e principalmente voltado para o gosto simples do povo brasileiro. Já no teatro medieval uma de suas características é o teatro profano e os gêneros *sotie e a moralidade* – a *sotie* é uma sátira onde todos os personagens diziam a verdade porque estavam loucos, tal qual Quaderna em seu julgamento, quando ele está prestando seu depoimento e começa a falar mal do governo e é interrompido pelo Juiz Corregedor, episódio 3 aos 00:35:37; e a *moralidade* é uma representação de cunho moralista, onde os personagens representavam o bem e o mal e nessa metáfora o bem sempre vencia, aqui temos a representação do personagem Sinésio (o bem) e seu irmão Arésio (o mal). Na minissérie, os eventos públicos são encenados na praça da cidade, e logo na abertura do primeiro episódio podemos perceber esse aspecto teatral presente na produção. A minissérie inicia-se com todos os atores (já caracterizados como seus personagens) entrando por dois imensos portões e logo em seguida dançando em uma grande roda de ciranda, onde o narrador Quaderna encontra-se dançando ao centro com trajes típicos do *Arlequim*, personagem típico da *commedi dell'arte*, aspecto que será mais bem discutido no próximo capítulo. Essa cena com aspecto metateatral²⁷ é concebida pelo diretor, conforme observado por Magalhães e Silva, que “parece querer mostrar ao espectador que tudo aquilo é “apenas teatro”, buscando fazer com que o espectador entenda que estamos todos em uma comunhão como geralmente se busca no teatro; uma comunhão entre ator e espectador” (2016, p. 05).

Terminada essa encenação, Quaderna começa a narrar a história fazendo gesticulações de um mestre de cerimônia de teatro circense, com maquiagem pesada e traje de palhaço circense – característica marcante da interpretação na *commedia*

²⁷ Aplicando a definição de metalinguagem ao campo do teatro, criou-se o termo metateatro. Definido por Lionel Abel (1986), o fenômeno metateatral como a existência de personagens-dramaturgos, ou seja, personagens que, tamanho o seu grau de autoconsciência, dramatizam-se a si mesmos e influenciam diretamente no destino dos outros personagens. Para mais informações ver: ABEL, Lionel. Metateatro – Uma visão nova da forma dramática. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

dell'arte, essa noção será mais bem desenvolvida no próximo capítulo. Ele se dirige ao público da praça que está diante de si e aos telespectadores, que interpela ao direcionar o olhar para a câmera quebrando com a quarta parede, explicando-os sobre a trama que está por vir. Quaderna neste momento está em cima de um “palco-carroça”²⁸ – que é todo feito de madeira, no formato de uma casa com estrutura capaz de virar 360 graus. Ao utilizar o recurso do “palco-carroça”, o diretor Carvalho faz uma ligação direta com o teatro popular de rua efetivo na Idade Média.

A minissérie apresenta alguns cenários e objetos de cena que podem ser considerados não realistas, como por exemplo a torre em que o padrinho de Quaderna está trancado. Ao aparecer em cena, os atores movem a torre na praça, como o cenário teatral que ela é. Outro exemplo é a máquina de escrever de Dona Margarida, a escritora do Juiz Corregedor, que o diretor transformou em uma composição insólita, acoplada ao colo de Dona Margarida como se ela saísse de sua barriga e fizesse parte de seu corpo mesmo quando ela está de pé, trazendo aqui mais um caso de antinaturalismo. Todos esses aspectos serão explicados no capítulo seguinte.

Temos aqui uma dramaturgia sem compromisso com o cotidiano do seu espectador. Segundo Oliveira (2009), neste processo, o acabamento imagético diferencial destoante da teledramaturgia corrente das novelas é destacado, precisando assim dar atenção a uma câmera em diálogo com a cena, a uma edição que costura sobre a dramaturgia e uma luz que desenha sobre os corpos. Lembrando que, o movimento de câmera e a edição ágil, com cortes e planos curtos, também dão dinamismo à cena se afastando do naturalismo televisivo e também do teatro que pressupõe um ponto de vista fixo do espectador. Sobre estes aspectos, daremos uma atenção especial a elementos plásticos da adaptação do diretor Carvalho mais adiante. Considerando esses elementos, é aceitável de se imaginar o “susto” e confusão que o telespectador teve ao ver que as locações naturais estavam abarrotadas de elementos teatrais não naturalistas devidamente destacados também pela maneira de filmá-los e pelo tipo de atuação dos atores.

²⁸ Carro esse que nos parece ser inspirado no “Carro de Téspis”. Téspis foi um grego que viveu no século VI a. C., criou a noção de diálogo teatral e, por consequência, de personagem e ator (cujas bases teatrais até hoje são vigentes), entrando assim para a História como o primeiro ator do mundo. Viajava pela Grécia numa carroça, que mais tarde ficaria conhecida como Carro de Téspis, que lhe servia de meio de transporte e palco para as suas representações. Para mais informações ver: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/ponto-tespis>. Acessado em: 09 set. 2021. Para além dessa referência das origens, mais tarde a carroça que transportava a trupe teatral iria se tornar uma característica do teatro popular de rua na era medieval.

Em termos de montagens de cenários, escolha de objetos de cena, preparação dos atores, *A Pedra do Reino* fez uso de técnicas que são mais comuns nos palcos do que na televisão. Encaramos a minissérie sob uma perspectiva de encenação, onde em sua estrutura articulam-se diversas linguagens artísticas, como o teatro, a dança, e elementos próprios do produto audiovisual como a direção de fotografia, a edição e a direção de arte. Ao unir e misturar essas linguagens, conseguimos relacionar, devido ao seu estilo visual, presenças estéticas que se ligam, como, por exemplo, ao hibridismo de Homi Bhabha.

O hibridismo de Bhabha (1998), seria uma mescla entre duas ou mais formas culturais que compõem um terceiro espaço de negociação entre elas. Este espaço chamado de “entre lugar” ocasiona o surgimento de novas formas de significação. Tendo em mente o hibridismo como estratégia do discurso contra-hegemônico e não apenas como uma interseção de diferentes culturas, e trazendo essa perspectiva para a esfera estética no trabalho da produção televisiva, assimilamos o formato de direção de Carvalho como uma proposta de produção ficcional alternativa, pois ao observar o trabalho do diretor, compreende-se que ele não só propõe misturar as linguagens artísticas na minissérie, mas pelo contrário, ele busca desenvolver através da hibridização das artes uma obra televisiva que seja totalizadora e plural. Lembrando que o aspecto contra-hegemônico é um discurso encontrado em Brecht, para quem a cultura é entendida não apenas como entretenimento e lazer, mas também como instrumento de educação, mobilização e formação de opinião do povo. Logo, o diretor altera com efeito significados e significantes, mudando as regras estéticas e os padrões estabelecidos. Ressaltamos aqui o fato de que a proposta de Suassuna dialoga com esse entendimento de Bhabha, pois, como já visto no capítulo 1, ele também promoveu um encontro de diferentes mídias sem o intuito de meramente misturar linguagens.

Vale ressaltar aqui que o contra-hegemônico é fundamental para essa opção de produto audiovisual, a minissérie, pois, como já dito no tópico anterior, o diretor Carvalho vê a televisão com um papel educativo, e não só de entretenimento. Nisso ele se assemelha a Brecht e se afasta da tendência dominante da produção televisiva, de caráter mais superficial e menos desafiador para os espectadores.

Considerando as referências teatrais e as demais referências mencionadas até aqui, assim como os elementos do estilo da direção, passaremos à análise estética da minissérie no capítulo seguinte.

CAPÍTULO III: ANÁLISE DE A PEDRA DO REINO SEGUNDO ASPECTOS DAS LINGUAGENS ARTÍSTICAS QUE A COMPÕEM

Neste capítulo falaremos de alguns recursos que o diretor Carvalho utilizou para construir sua narrativa seriada, tendo em vista os conceitos abordados no capítulo anterior. Como vimos, tanto o romance de Suassuna quanto a minissérie de Carvalho dialogam com diversos outros textos e gêneros do discurso em sua composição, sendo assim, para nos ajudar na análise proposta para este capítulo, tomamos por base o conceito de transtextualidade de Gérard Genette e ainda o conceito de hibridismo, adotado por Homi Bhabha (1998), explicados no capítulo anterior. Como visto, a noção de hibridismo permite destacar o caráter transgressor da adaptação realizada por Luiz Fernando Carvalho, ao apontar para uma proposta que dá um passo além do desafio estético ao ser lançado na televisão brasileira.

A minissérie de televisão e o romance literário são gêneros do discurso. Entretanto, tendo em mente a noção de arquiteculturalidade,²⁹ percebemos que a minissérie de Carvalho e o romance de Suassuna, nossos objetos de estudo, formam-se a partir de outros gêneros discursivos. Como dito, Suassuna e seu narrador-personagem Quaderna usam o cordel, a epopeia, o folhetim, o ensaio, o memorial, a crônica histórica, o romance de cavalaria para criar o *Romance d'A Pedra do Reino*. Já Carvalho usa a escultura de artesãos da região de Taperoá, a pintura de Giotto, El Greco e de Manuel Dantas Suassuna, o teatro popular da *commedia dell'arte* e a estética armorial para construir sua minissérie. Sendo assim, o hibridismo é complementar tanto quanto à proposta de montagem do diretor Carvalho que incorpora, acumula e mistura diversas linguagens artísticas, como quanto à própria escrita de Suassuna que traz em suas obras os preceitos do movimento armorial dialogando com outras formas artísticas.

Levantamos uma hipótese acerca do que será investigado neste capítulo: por que a dimensão estética se torna um dado importante nessa pesquisa? Partindo dessa dúvida, analisaremos alguns aspectos da obra como a presença da *commedia dell'arte* na construção das personagens, inspirações na produção dos figurinos, das cenas e dos cenários, a construção da fotografia e a montagem, e ainda a musicalidade armorial que

²⁹ Quarto tipo de transtextualidade de Genette explicado no capítulo anterior, p. 74.

compõe a minissérie, além de outros aspectos periféricos que também contribuíram para a obra final.

A história de *A Pedra do Reino* é a história de Pedro Dinis Quaderna, o Quaderna, um velho palhaço que percorre as estradas sertanejas em seu palco-carroça, contando suas memórias em um espetáculo popular. Quaderna conta principalmente os fatos ocorridos no sertão Pernambucano e da Paraíba na década de 1930, que resultaram em sua prisão no ano de 1938. Um encarregado da justiça é enviado ao local pelo poder central para reestabelecer a ordem, o Juiz-Corregedor então vai a Taperoá (PB) ouvir o depoimento de Quaderna, que fora acusado de participar de distúrbios políticos sociais na região. No cárcere, para tentar se defender e lidar com suas inquietações existenciais, Quaderna recorre a seus antepassados e suas memórias e passa a escrever compulsivamente a história de seus antecedentes, que com “sangue real” voltam ao mito do desaparecimento do rei Dom Sebastião de Portugal. Por meio das histórias que ouvia de seu pai, Quaderna acredita que seus antecedentes foram os verdadeiros reis do Brasil ao ocuparem o trono da Pedra do Reino e no decorrer da narrativa se autoproclama como “Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, Dom Pedro IV, cognominado ‘O Decifrador’, Rei do Quinto Império e do Quinto Naípe, Profeta da Igreja Católico-Sertaneja e pretendente ao trono do Império do Brasil” (SUASSUNA, 2017, p.37). Para conseguir restaurar o prestígio e a honra de sua família, Quaderna preso inicia uma epopeia literária para ser reconhecido pelo povo e pela Academia de Letras como ‘Gênio da Raça’ Brasileira. Sem modéstia, Quaderna pretende em sua epopeia reunir numa única obra referências intelectuais, eruditas e políticas, e sonha em fazer esse ‘Gênio da Raça’ Brasileira, autor de uma grande obra literária que expressa a verdadeira identidade nacional. No entanto, por problemas de coluna tem dificuldades para se manter sentado por longos períodos, o que acaba impossibilitando-o de escrever seu livro. Ele aproveita então para narrar sua história em seus longos depoimentos datilografados pela formosa escrevente Dona Margarida, por quem ele sente uma certa paixão. A história transita, portanto, em tempos diferentes que se misturam de forma não linear na narrativa: a infância, a juventude, a vida adulta e a velhice do protagonista. Ao final de sua saga, Quaderna velho é coroado por Olavo Bilac e por um bispo como ‘Rei da Távola Redonda da Literatura do Brasil’ – lembrando que esse final foi escrito pelo próprio Ariano Suassuna para a minissérie, já que o livro não tem um final, pois fazia parte de uma trilogia que não chegou a ser concluída.

3.1 – A *Commedia dell'arte* em *A Pedra do Reino*

Há algo de absolutamente extraordinário (no sentido etimológico do termo) no teatro: é a única arte a viver num presente total e absoluto, que de nenhum modo pode ser recuperado.

Mario Baratto

A *commedia dell'arte* é uma forma de teatro popular que teve início no século XVI na Itália. As trupes eram itinerantes e apresentavam-se sobre carroças ou pequenos palcos improvisados por elas em praças públicas das cidades aonde chegavam. Segundo Freitas (2008), esse gênero teatral subsistiu até o século XVIII, espalhando-se por toda a Europa, e buscou uma modalidade de expressão artística que “iria exigir domínio técnico dos comediantes na execução de cantos, danças e acrobacias, o que iria determinar o caráter de ofício de sua atividade” (FERITAS, 2008, p. 66). Seus principais personagens eram o *arlecchino*, a *colombina*, o *brighella*, o *dottore* e o *pantalone*, geralmente interpretados pelo mesmo ator até o fim de sua carreira. Os personagens da *commedia dell'arte* eram separados em três grupos, sendo eles: os enamorados, os criados e os patrões.

Como se sabe uma característica da *commedia dell'arte* é a utilização de máscaras com expressões marcantes representando estereótipos sociais por meio de arquétipos corporais. Segundo Mariarosaria Fabris (apud BARNI, 2003), inicialmente as máscaras eram utilizadas em ritos mágicos ou religiosos, porém passaram a ser utilizadas na arte teatral, “onde permitia criar uma outra face, falsa, porém mais expressiva, grotesca ou horrível e servia para representar tipos fixos” e que “retomavam a tipologia da comédia latina” (FABRIS apud BARNI, 2003, p.13).

As máscaras e as personagens da *commedia dell'arte* representam e satirizam, segundo Roberta Barni (2003), “as principais componentes da sociedade italiana da época, e os diversos dialetos ou falas com expressões dialetais” (BARNI, 2003, p. 22). Os únicos que não utilizavam máscaras na *commedia* eram os enamorados e as criadas (ou amas). Acerca da interpretação dos atores, podemos perceber em seus gestos, vozes, modos e corpos menção direta aos tipos próprios da *commedia dell'arte* como: o arlequim, os namorados, os servos, os doutores e os juristas.

Outra característica marcante da *commedia dell'arte* é no âmbito da interpretação dos atores com potencial circense. Na minissérie foi feito um trabalho de preparação com

os atores³⁰ que procurou referências na história do teatro popular para a construção de seus personagens. Ao escolher representar o personagem Quaderna velho na figura de um narrador popular sobre uma carroça com gestualidades, o jeito de andar manco³¹ e a postura encurvada, são feitas assim aproximações com o personagem *Cucurucu* da *commedia dell'arte*. O *Cucurucu* é um personagem *zanni*³² da *commedia dell'arte*, segundo Pierre Louis Duchartre (2012), “pois pode ser apontado que *Cucurucu* era um nome onomatopaico derivado do canto de um galo”³³ (DUCHARTRE, 2012, p. 220) (tradução nossa), por isso sua máscara se assemelha a um pássaro – ver figura 06. Como o *Cucurucu* e demais personagens da *commedia dell'arte*, Quaderna fica no centro do palco, em plena praça de Taperoá, para dividir com a plateia a história que ele mesmo viverá.

Ainda que o personagem Quaderna velho divida o espaço cênico com os demais personagens da minissérie, ele não está inserido nas tramas da história. Aqui, o personagem tem o papel de narrar, introduzir, refletir e pontuar sobre os acontecimentos que envolvem diferentes momentos da tumultuada vida de Taperoá e dele mesmo. Quaderna é retratado tanto no livro quanto na minissérie em várias fases de sua vida, sendo ele o personagem narrador em ambas as obras. No livro, Quaderna, dentro de sua cela, na qual ele escreve seu livro, conta ao leitor toda a sua vida e a trajetória de sua família; já na minissérie é adicionado mais uma idade para o personagem, o Quaderna velho na figura de um palhaço, que com o Quaderna prisioneiro narra sua história, a de sua família e a da Pedra do Reino.

Figura 05: – Quaderna velho apresentando a história

³⁰ Disponível nas cenas pós crédito do DVD *A Pedra do Reino*.

³¹ Quaderna possui um “cotoco” que seria um enrijecimento mecânico em seu cóccix que o faz andar diferente e não permite ficar sentado por muito tempo. Esse fato é explicado na minissérie no episódio 3 aos 00:26:56 e no livro na página 359-360 (ver em SUASSUNA, 2017).

³² *Zanni* é um tipo de personagem da *commedia dell'arte* conhecido por ser um servo astuto e um trapaceiro. Quanto mais longo for o nariz da máscara desse personagem, mais tolo é o personagem. *Brighella* e o *Arlecchino* são exemplos de *zanni*.

³³ No original: “For it can be pointed out that *Cucurucu* was an onomatopoeic name derived from the crow of a rooster”.



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 3 aos 00:10:58)

Figura 06: Ilustração do personagem *Cucurucu* da *commedia dell'arte* por Jacques Callot (séc. 17)



Fonte: Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Cucurucu>. Acessado em: 08 out. 2021

Figura 07: Palco da *commedia dell'arte*



Fonte: Teatro em escala. Disponível em: <https://teatroemescala.com/2019/11/21/a-commedia-dellarte/>
Acessado em: 08 out. 2021

Figura 08: Palco onde Quaderna conta sua história



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 1 aos 00:29:46)

Porém, Quaderna na sua fase adulta é representado na figura do *Pantalone*. Segundo Barni (2003), o *Pantalone* da *commedia dell'arte* é o representante da burguesia e está quase sempre apaixonado. Quaderna se autoproclama como “Rei do Quinto Império e do Quinto Naípe, Profeta da Igreja Católico-Sertaneja e pretendente ao trono do Império do Brasil” (SUASSUNA, 2017, p. 35), entretanto, um rei não conhecido por todos, sem reinado, sem súditos e com uma coroa de lata – como ilustrado na figura 09. No que se refere a quase sempre estar apaixonado, Quaderna tem duas paixões em sua vida (depois de adulto): uma é a devassa Maria Safira com quem ele se relaciona extra conjugalmente já que ela é casada, e a outra é a doce e recatada Dona Margarida, a escritã da história no seu julgamento. Contudo, o interesse de Quaderna em D. Margarida não é apenas sentimental/sexual: a personagem é a escritã da justiça sua função na história é registrar

o depoimento de Quaderna, escrevendo assim a epopeia para ele³⁴ e adicionando uma camada a mais na narrativa, pois ela às vezes é inserida no relato do narrador como uma presença fantasiosa dele.

Figura 09: Momento em que Quaderna se proclama como “Dom Pedro Quarto, o “Decifrador”, Rei e Profeta do Quinto Império e da Pedra do Reino do Brasil”



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 1 aos 00:45:26)

Na figura dos namorados, temos a personagem Dona Margarida, mais especificamente na figura de Isabella, uma personagem da *commedia dell'arte* usada na classe da *innamorata*. Como nos aponta Barni (2003), os namorados eram personagens que não usavam máscaras e seu arquétipo físico não é tão exigente comparado aos demais personagens, seus dotes principais tinham de ser a elegância, a beleza e a graça. Esse tipo representava todos os apaixonados. A figura de dona Margarida é bela e doce, “ela é como uma bailarina de uma caixinha de música” (CARVALHO, 2007, n.p.). Nota-se que a personagem pertence à sociedade taperoense devido ao uso do substantivo feminino “Dona” antes de seu nome, título esse concedido às senhoras de famílias nobres. Segundo o dicionário Aurélio, a palavra *Dona* era usada como tratamento honorífico, de que era precedido o nome próprio de mulheres pertencentes às famílias reais de Portugal e do Brasil.

³⁴ Quaderna precisa da ajuda de D. Margarida para escrever sua epopeia devido ao seu cotoco que não o permite ficar sentado por muito tempo, como explicado mais acima.

Figura 10: Dona Margarida



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 2 aos 00:22:04)

Figura 11: *Isabella innamorata* personagem da *commedia dell'arte* por Maurice Sand (séc. 19)



Fonte: Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/295619163013577836/>. Acessado em: 08 out. 2021

Outra representação dos *innamorati* que temos na minissérie seria o casal Sinésio e Heliana. Sinésio Garcia Barreto, filho mais novo de Dom Pedro Sebastião Garcia Barreto, um nobre, e Heliana Swendson, filha de um aliado político de D. Pedro Sebastião, fazem o casal romântico da narrativa, que lançam olhares sedutores e apaixonados quando se veem. Lembrando que os enamorados são personagens que são

perdidamente apaixonados um pelo outro e que acabam ficando juntos no final, tal qual Sinésio e Heliana.

Figura 12: Heliana e Sinésio



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 5 aos 00:35:18)

Figura 13: *Os Innamoratis* personagens da *commedia dell'arte* por Maurice Sand (séc. 19)



Fonte: Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/295619163013577839/>. Acesso em: 01 jul. 2022

Na figura do *zanni Brighela* temos o professor bacharel Clemente. Na *commedia dell'arte*, *Brighela* é um servo, um *zanni* igual ao *Arlecchino*, porém é mais esperto e não gosta de trabalhar, então frequentemente faz dupla com o *Arlecchino* para se aproveitar dele. A construção do personagem Clemente se dá de forma caricata, o professor Clemente Hará é negro, comunista, ateu, advogado, seguidor dos grandes filósofos, teóricos e da cultura local. Na narrativa, essa personagem em questão é a representação, de forma satírica, da elite esquerdista intelectual brasileira do século XIX. Uma curiosidade sobre esse personagem é que ele foi, como já foi dito no capítulo 1, inspirado em uma tia de Ariano Suassuna, o tio Manuel Dantas Villar um republicano, meio ateu e anticlerical.

Figura 14: Professor Clemente



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 2 aos 00:04:07)

Figura 15: *Brighella* personagem da *commedia dell'arte* por Maurice Sand (séc. 19)



Fonte: Disponível em: <https://www.teatrodinessuno.it/maschere-commedia-arte>. Acessado em: 08 out. 2021

Na figura do *Dottore* temos o personagem professor Doutor Samuel. Segundo Barni (2003), o *Dottore* é um personagem que é “extremamente verborrágico, utilizada as palavras numa sequência que hoje chamaríamos de “besteírol” sem o menor sentido, de forma empolada e empoleirada, repleta de erudição e pedantismo” (p. 23). A construção do personagem Samuel tem por base a figura do *Dottore*, e como o personagem Clemente, sua construção se dá de forma caricata. O Doutor Samuel Wandernes é um fidalgo descendente de uma longa linhagem de senhores de engenho pernambucanos, promotor e filiado ao movimento integralista (Aliança Integralista Brasileira) que apresenta no decorrer da narrativa falas e modos pedantes. Samuel também foi inspirado em um tio de Suassuna, o tio Joaquim Duarte Dantas que era um católico e monarquista.

Figura 16-17: Professor Doutor Samuel/ Samuel chegando a Taperoá todo pomposo



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 2 aos 00:05:20 e 00:04:48 respectivamente).

Figura 18: *Dottore* personagem da *commedia dell'arte* por Maurice Sand (séc. 19)



Fonte: Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Maurice-Sand/1027866/El-Doutor-Baloardo.html>. Acessado em: 08 out. 2021

Outro personagem que podemos colocar na figura do *Dottore* é o Juiz Corregedor. Na minissérie, efetivamente o personagem Juiz Corregedor tem modos, gestos e falas pedantes. No decorrer da narrativa, Quaderna faz uma comparação da cabeça do Juiz com

“o cruzamento de caititu³⁵ com cascavel”, justificando seu apelido: Dr. Joaquim Cabeça de Porco” (episódio 3 aos 00:21:28), associando a sua imagem a esses dois animais. Por ser muito gordo, sempre que aparece em cena e está de pé a câmera enquadra o seu corpo de baixo para cima, já que esse ângulo potencializa a sensação de peso, e quando está sentado é filmado com esse mesmo sentido. Já sua fala é mais arrastada com chiados que lembram o sibilado que fazem as cobras; outra semelhança com as cobras é o andar do Juiz que é mais lento, quase se arrastando.

Figura 19: Juiz Corregedor



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 3 aos 00:21:19)

Figura 20: Juiz Corregedor andando por Taperoá todo pomposo

³⁵ Também conhecido por porco-do-mato.



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 2 aos 00:21:17)

Na minissérie há ainda a presença do teatro Cavalo Marinho, que é um teatro de rua com 76 personagens. Sua origem é portuguesa e foi difundido na Zona da Mata, em Pernambuco. É a *commedia dell'arte* brasileira, e assim como a *commedia dell'arte* no Cavalo Marinho os personagens são divididos em três categorias – sendo elas: humanas, fantásticas e animais –, cada personagens tem sua própria máscara, dança e poesia. O teatro conta ainda com dois palhaços, Mateus e Bastião, que coordenam o espaço cênico e dialogam com os personagens.

Uma curiosidade é que Mateus e Bastião são dois palhaços já conhecidos das obras de Ariano Suassuna, essa dupla serviu de inspiração para a criação de dois personagens marcantes da literatura de Suassuna, João Grilo e Chicó d'*Auto da Compadecida*. Na minissérie Mateus e Bastião aparecem comandando o portal da cidade por onde entrarão todos os personagens da minissérie. Os palhaços aparecem tanto na abertura abrindo o portal para que os personagens possam entrar, quanto no decorrer da narrativa, como podemos observar nas figuras 17 e 18.

Figura 21: Mateus e Bastião abrindo o portal para a ciranda de abertura



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 1 aos 00:01:54)

Figura 22 Mateus e Bastião ajudam na entrada de Samuel em Taperoá



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 2 aos 00:04:56)

Figura 23: Mateus e Bastião – palhaços do teatro Cavalo Marinho



Fonte: Cavalo Marinho. Disponível em: http://wikidanca.net/wiki/index.php/Cavalo_Marinho. Acessado em: 04 jul. 2022

A presença dos personagens *Cucurucu*, *Pantalone*, *Isabella*, *os Innamoratis*, *Brighella* e *Dottore* da *commedia dell'arte* funciona com o duplo objetivo de acionar um reconhecimento dos personagens presentes no teatro popular pernambucano (Mateus e Bastião), presenças herdadas da *commedia dell'arte*, além de abrirem a possibilidade de encenar, de forma teatral, o jogo de poder e as paixões que guiaram a vida dos personagens de Taperoá encenada na minissérie *A Pedra do Reino*. Outro ponto importante aqui é a presença do humor, a sátira da *commedia dell'arte*, que também permite que se jogue com duplos sentidos entre a ficção e a leitura da sociedade taperoense.

Carvalho ao mesclar o teatro e o circo em sua produção compôs um terceiro espaço de negociação entre elas, sugerindo uma nova forma de significação, de se fazer um produto audiovisual que fugisse dos padrões corriqueiros. Pelo recurso ao hibridismo, são misturadas referências em uma ficção que aborda questões reais, por mais artificiais e teatrais que pareçam, continuando ainda na escolha de elementos da direção de arte, pois aqui também houve uma produção cuidadosa para assimilar a realidade local às referências da *commedia dell'arte*, como veremos a seguir.

3.2 – Direção de arte

Luiz Fernando Carvalho é conhecido por explorar bastante em suas produções os vários elementos da direção de arte entregando como resultado um trabalho único,

singular e criativo, e que por vezes foram bastante elogiados pelo público e pela crítica ganhando algumas premiações também nessa área, como visto na “cronologia de Luiz Fernando Carvalho”, no capítulo 1. Na minissérie *A Pedra do Reino* podemos perceber que o diretor busca preencher o campo visual com uma linguagem estética que foge dos padrões habituais das teledramaturgias, exigindo, assim, do público um olhar sensível ao referenciar à literatura, à brasilidade e às linguagens artísticas.

Partindo dos preceitos de seu projeto, Carvalho adentra no universo do Movimento Armorial ao misturar na minissérie referências à estética medieval e à sertaneja, contando com a ajuda da mão de obra local para a produção de cenários, figurinos e objetos de cena. Raimundo Rodriguez, diretor de arte da minissérie, conta que sua equipe foi formada no Nordeste, a partir de pesquisas que ele mesmo fez nos ateliês e em trabalhos de artistas de rua, “eram todos artesãos que nunca trabalharam em televisão ou cinema. Fiz questão de, pessoalmente, conversar com cada um” (apud CARVALHO, 2007, n.p.). Segundo ainda Rodriguez,

Cada peça que fizemos tinha uma relação muito forte com a história de Ariano Suassuna e com o Brasil. É uma brasilidade, com todas as influências ibéricas e mediterrâneas que recebemos. [...] Qualquer peça, obra de arte ou roupa tem que ser de verdade. O ator tem que aceitar o peso da coroa, tem que se sentir rei. (Ibidem., n.p.).

Rodriguez conta ainda que utilizou na criação visual da minissérie todo tipo de material como barro, pena, gesso, tinta, ossos recolhidos nas estradas sertanejas, estopa, chapinha de garrafa. Conforme ressalta Luciana Buarque (apud CARVALHO, 2007), figurinista que acompanhou Carvalho na criação da minissérie, a transposição realizada do romance partiu de um conceito estético próprio, que é o armorial. O diretor em sua produção televisiva priorizou partir da própria obra literária e de outras referências que inspiraram Suassuna como a cultura ibérica, a cultura universal (russos e árabes) e o medieval também para a construção dos figurinos e outros elementos de cena. O processo de leitura armorial da minissérie contou com a habilidade de transformação dos objetos, materiais e sentimentos. Segundo Guzzi,

O processo de confecção dos elementos da minissérie, a exemplo das outras realizações do diretor, apresentou um processo de construção artesanal escancarado e baseado na colagem de materiais e tecidos que constrói um amálgama visual por meio da incorporação da cultura medieval e a monarquia decadente brasileira do começo do século XX (GUZZI e BALDAN, 2015, p. 262).

Partiremos agora para a análise desses elementos que compõem a narrativa e que dão também uma coerência visual à proposta da adaptação, dando destaque, portanto a alguns elementos da direção de arte: o figurino, o cenário e as cenas, e os objetos de cena.

3.2.1 – Figurino

Toda roupa tem um sentido, comunica algo e conforme explica Ana Claudia de Oliveira, esse sentido “se completa ao vestir um corpo, quando o corpo vestido assume a sua competência de produzir uma visualidade para o sujeito, mostrando pelos seus modos de estar no mundo, o seu ser” (OLIVEIRA, 2007, p. 6). Posto isto, todos nós possuímos uma autoimagem que comunica ao mundo através de nossas roupas, por exemplo se alguém utiliza a blusa de uma banda, subentende-se que essa pessoa seja fã da banda. A partir dessa noção conseguimos ter uma visão mais clara do figurino em relação à construção da personagem. Como explica Adriana Leite, com o fato de uma roupa ser associada “ao contexto do espetáculo fechado – a encenação – pode-se então aproximá-la mais de seu sentido próprio” já que a roupa comporta uma significação particular, “definindo um traje, ganha uma nova categoria a qual chamamos de figurino” (LEITE, 2002, p. 57).

Na minissérie *A Pedra do Reino* somente uma roupa é usada pela maioria dos atores no decorrer da narrativa, o que mostra um modo de construção da identidade das personagens por meio das vestimentas. Essa característica é importante porque se diferencia das demais ficções seriadas do país. Ao passo que, nas telenovelas geralmente os figurinos geram tendências já que usam roupas e adereços diretamente ligados ao mercado da moda e isso faz com que as vestes dos personagens virem moda e produtos semelhantes sejam comercializados no mercado externo ao mundo ficcional. Um exemplo é o anel pulseira *hand chain*, conhecido como “pulseira da Jade”, que ficou bastante famoso aqui no Brasil no início da década dos anos 2000 devido a uma das personagens principais da novela *O Clone* (2001) usar.

Segundo Luciana Buarque, figurinista da minissérie, todo o figurino da minissérie foi artesanal. A equipe era composta por 20 pessoas, todos da região, sendo 18 de Taperoá e dois artesãos de Campina Grande, também na Paraíba, no qual trabalhavam nas joalherias, bijuterias, costura à mão em couro, pintura e tingimento, já que “a ideia era descentralizar o processo de produção e o projeto artístico para revelar um Brasil que a

gente desconhece. Para isso era preciso chegar na origem de onde as coisas foram criadas” (CARVALHO, 2007, n.p.). Em entrevista, Suassuna reconhece e admira esses elementos presentes na obra de Carvalho:

[...] toda a peça tem assim um ambiente Elisabetano, não é. Que terminou em uma coisa muito bonita. Inclusive os sapatos de Quaderna e a caracterização de Quaderna com aquela gola está muito... muito... sessentista, está muito da época de Cervantes e ele fez de propósito porque ele sabe da admiração que tenho por Cervantes, não é. E botou aquela gola elisabetana (SUASSUNA apud OLIVEIRA, 2009, p. 131).

Figura 24: Quaderna velho com gola semelhante a gola elisabetana, com maquiagem teatral/circense



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 5 aos 00:48:01)

Figura 25: Miguel de Cervantes Saavedra (1547 – 1616) Juan de Jáuregui (1600)



Fonte: Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cervantes_J%C3%A1luregui.jpg.
Acessado em: 08 out. 2021

Os figurinos de *A Pedra do Reino* foram confeccionados a partir de materiais como chapas de fotolito, couro, metal, tapeçarias, palitos de picolé, restos de ossos, madeira, entre outros. Como vimos, o figurino de Quaderna velho tem por inspiração a moda do período elisabetano; ele ainda é composto por sobreposições de tecidos, renda e palha que se referem à caracterização evidente relacionada à *commedia dell'arte*. Além disso, Quaderna velho incorpora a figura do bufão (bobo da corte), com maquiagem de palhaço e o corpo arqueado, dando cambalhotas e piruetas sob seu palco-carroça. Porém, segundo Guzzi (2015), o Quaderna adulto tem o seu figurino composto “pelo uso de um fraque estilizado com pedaços de couro e aplicações metálicas, calças curtas em tons de marrom, sapatos com tecidos colados e um chapéu de couro arredondado” (p. 270). Sua roupa faz referência à cultura nordestina, ao cangaço, mas com traços de uma possível nobreza. O figurino dele é inspirado nos encourados, sertanejos que vestem um couro duro para andarem na espinhosa caatinga. Porém ele também é um rei, autoproclamado imperador do Sertão e do Brasil. O gibão que ele usa é nobre como um fraque. Segundo Luciana Buarque, no figurino de Quaderna foi feito um mosaico medieval e foram utilizadas várias partes de vários gibões: uma manga de um, tronco de outro e foi acrescentado diversos detalhes em metal que dão uma ideia de nobreza.

Figura 26: Figurino de Quaderna adulto



Fonte: Adrian Tejjido e José Tadeu Ribeiro. Disponível em:
<https://observatoriodoaudiovisual.com.br/blog/a-pedra-do-reino-2007/>. Acessado em: 07 jul. 2022

Outra personagem cujo figurino tem influências elisabetanas é a Dona Margarida. No entanto, o figurino dessa personagem é um tanto quanto curioso, pois embora Dona Margarida vista um delicado vestido de flores em tons de rosa e azul, ela também usava um corpete no qual era acoplado uma máquina de escrever. A máquina de escrever era um objeto de cena que passou a integrar parte do figurino da personagem.

Figura 27: Figurino de Dona Margarida com fortes influências elisabetanas



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 3 aos 00:22:02)

Figura 28: Máquina de escrever acoplada ao figurino de Dona Margarida



Frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 3 aos 00:21:39)

Figura 29: Moda do período elisabetano



Fonte: Artista desconhecido. Disponível em: <https://www.worldhistory.org/trans/pt/2-1577/roupas-na-era-elisabetana/> Acessado em: 08 jul. 2022

O modo de andar da personagem, movimentos e gestos são bastantes mecanizados como se ela fosse um robô. D. Margarida quase não fala, a personagem se comunica na narrativa emitindo pequenos gemidos que estão relacionados com o ritmo da narrativa de Quaderna. Se ele está animado/eufórico os movimentos e as demais expressões corporais da escritã são rápidas, mas se Quaderna está chorando ou emocionado os toques na máquina de escrever e seus gestos são lentos.

A construção dos figurinos dialoga, portanto, com a personalidade de cada personagem. Por exemplo, representando as diversas críticas e questões políticas presentes em ambas as obras (literária e televisual), temos a figura de Clemente e Samuel. Clemente é um stalinista que por ser relacionado aos mouros, seu figurino é composto por uma calça de tecido leve com um cinturão largo feito de tecido grosso, que nos remete às calças de origem orientais ou africanas. Para completar o figurino, Clemente usa um cocar indígena, o que reforça sua miscigenação.

Figura 30: Figurino de Clemente



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 2 aos 00:25:54)

Em oposição à esquerda, temos o direitista, católico e elitista Samuel. Por sempre se declarar um fidalgo de nobreza europeia seu figurino alude aos burgueses do século XVIII. Com terno, cartola e uma bengala todos cobertos por fios dourados e pano branco, o figurino de Samuel dava-lhe um ar de superioridade, de elevação como ele sempre se expõem.

Figura 31: Figurino de Samuel



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 2 aos 00:07:29)

Uma figura importante aqui é a Onça Caetana, representação da Morte Sertaneja. A caracterização de onça foi um trabalho em conjuntos entre os ateliês de figurino, arte e caracterização. Segundo Carvalho (A PEDRA, 2007, extras do DVD 2), a onça é uma alegoria, uma entidade, e sua beleza é rústica. O rosto das atrizes Jyokonda Rocha (Onça Caetana) e Mayana Neiva (Moça Caetana) ganhou uma meia-máscara feitas em madeira e que lembram as máscaras africanas dos povos primitivos. Já a pele das atrizes fora pintada com tons de vermelho e dourado e cobertos apenas por palha, nas mãos foi feito um trabalho que deixou as unhas das atrizes semelhantes a garras, elas possuíam asas feitas de metal e material reciclável que nos lembram uma peça de ouro.

Figura 32: Figurino da Moça Caetana com suas asas



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 1 aos 00:16:36)

Figura 33: Figurino da Moça Caetana encarnando a Onça



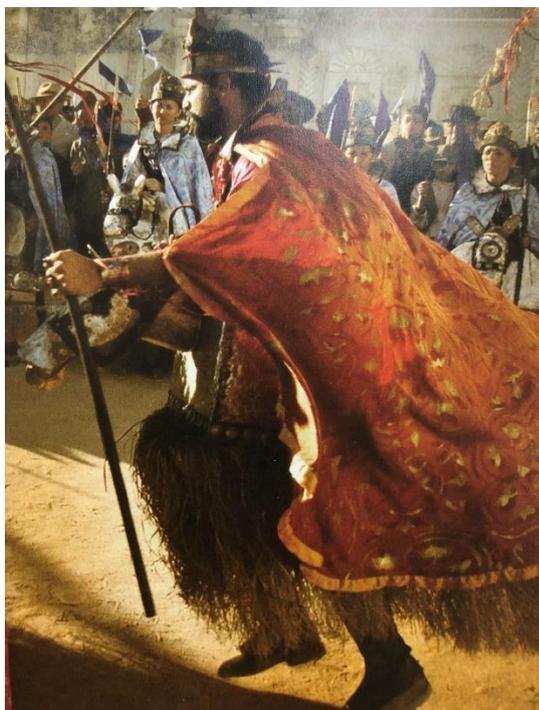
Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 1 aos 00:15:26)

Não há, porém, duas Mortes na história, há apenas uma. Suassuna explica:

A onça é um animal mítico. Cheguei a ver duas quando menino e adolescente. Meu irmão que estava com a espingarda correu para cercá-la, mas achei que ele tinha me deixado. Tive um medo que ninguém pode imaginar o tamanho. A onça é um animal belíssimo. Na medida em que ia me tornando escritor, ela foi aparecendo. Já adulto, encontrei um sertanejo que me revelou que a morte era uma mulher e se chamava Caetana. Passei, então, a chamar a morte de *Moça Caetana*. Depois notei que a palavra moça, é quase onça, o animal mais matador do sertão. Fiz da morte uma mulher felina que às vezes se encarna em onça (SUASSUNA apud CARVALHO, 2007, n.p.)

Outro figurino que podemos analisar é o da Cavalhada, que foi inspirado no balé russo e medieval, com tapeçaria e metal para fazer as armaduras (CARVALHO, 2007, n.p.). As 24 vestes desenham movimentos em cena: usam capas pintadas, coletes, golas de metais, e vários acessórios, como braceletes e coroas.

Figura 34 Figurino da cavalhada



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 1 aos 00:30:21)

Julgamos importante falar aqui da cavalgada pois ela tem um significado muito forte tanto no romance e na vida de Suassuna como na de Quaderna. Essa cultura sertaneja

(a cavalgada) é fundamental para a formação da personalidade de Quaderna, as histórias de realeza e cavalaria o influenciou a ponto de ele orquestrar um projeto para reerguer novamente o reino e se coroar rei nas Pedras do Reino. Segundo Suassuna (apud CARVALHO, 2007), a cavalgada nasceu das cavalhadas que ele via quando menino.

Mais um figurino que merece ser olhado com atenção é o de Sinésio que foi inspirado em um cavaleiro medieval. Seu figurino era a armadura com uma toga por cima, geralmente as togas dos cavaleiros levavam em si um brasão de armas para identificá-los nas guerras, a de Sinésio tinha o rosto de sua amada (Heliana) estampando. Sinésio usava também um elmo, característica dos cavaleiros mais abastados.

Figura 35: Figurino de Sinésio



Frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 3 aos 00:32:36)

Figura 36: Toga de Sinésio



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 1 aos 00:11:08)

Outro figurino que aqui nos chamou atenção foi a do Coro da Maria do Badalo. Aqui o que nos chama atenção não é apenas o figurino do coro, mas sua ocupação na narrativa. O coro ocupa qualquer cena/espço na narrativa, surgindo e ressurgindo em qualquer tempo do enredo, sendo impossível assim presumirmos quando o coro irá aparecer em cena. Para essas personagens não há uma ação que as faça contracenar com os demais personagens, contudo o coro tem sua importância na narrativa, ele traz informações que ajudam no entendimento da história tornando-se uma consciência crítica do povo dentro da narrativa. “O grupo formou uma espécie de coro de tragédia grega, que acompanha os acontecimentos e age como a consciência crítica do povo” (CARVALHO, 2007), tendo seus figurinos inspirados na festa popular das Folias de Reis – com suas coroas e fitas.

Figura 37: Figurino do Coro da Maria do Badalo



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 1 aos 00:11:08)

Segundo Patrice Pavis (2003), “o figurino transborda naturalmente para o corpo do ator e tudo o que o cerca; ele se integra ao trinômio fundamental da representação (espaço-tempo-ação) iluminando assim seu movimento” (PAVIS, 2003, p. 169). Em *A Pedra do Reino* os figurinos possuem um papel importante na dramaturgia, já que identificam os tipos característicos da *commedia dell'arte* e proporcionam, também, diversos deslocamentos de significados, como por exemplo o figurino de Dona Margarida analisado acima.

Feitos em sua maioria de materiais reciclados, os figurinos da minissérie têm relações com tradições diversas e sugere também uma busca de assimilação de características do figurino local dos anos 30, época em que ocorre a história. Além disso, foram todos confeccionados sob a supervisão da figurinista Luciana Buarque, que já trabalhou em outras produções com o diretor Carvalho, tendo recebido algumas premiações por seu trabalho – ver cronologia de Carvalho, pág. 39 –, e que contou com a ajuda da mão de obra da região conversando assim diretamente com o Movimento Armorial. Lembramos, enfim, que os figurinos da minissérie possuem um caráter artificial, marcando mais uma vez o distanciamento da tradição das novelas.

3.2.2 – Cenários e cenas

Um elemento que está sempre presente nas narrativas audiovisuais, em peças de teatro é o cenário, um componente importante nas narrativas pois ajudam a contar parte

da história, a reforçar a mensagem que se pretende passar além de criar um ambiente propício para a narração. A função do cenário é não apenas ser um local onde as personagens nascem, vivem e morrem, mas é também representar.

A Taperoá de Quaderna, vista nas telas, não existe na vida, já que ela foi literalmente construída para a gravação da minissérie. A cidade de 2.000 m² levou cerca de um mês para ser levantada por oitenta profissionais e era formada por 35 casas, nichos e outros locais que a rodeavam, o chão foi coberto por 40 cm de terra. Esses nichos eram parecidos com lápides de cemitérios. Carvalho (apud A PEDRA, 2007) explica, “A cidade lápide representa a memória de um povo, de todos os povos. É como se tivéssemos transformado em fachadas aqueles pequenos oratórios que toda casa simples do terceiro mundo traz em algum canto mágico da casa” (CARVALHO apud A PEDRA, 2007, extras do DVD 2).

Essa não é a primeira vez que Carvalho constrói uma cidade para gravar algum projeto seu. Assim como em *Hoje é Dia de Maria*, o diretor pensou na cenografia de *A Pedra do Reino* para manter a

Circularidade narrativa explícita nas estratégias discursivas do protagonista-narrador, revelando cenários que vão se construindo no espaço onde se enreda quase toda a história, a cidade-túmulo que acolhe as memórias de Quaderna que vão sendo remontadas. É como se sua vida fosse revivida no centro do cenário-arena, instalado como uma praça pública na cidade cenográfica (COCA, 2018, p. 231).

Ao visitar a cidade que estava sendo construída para a gravação da minissérie, o próprio Ariano Suassuna fala que ao ver como estava ficando a cidade sua sensação foi a de uma “cidade tumular” e sua impressão era de que o diretor tinha feito aquilo de propósito “pela idade da morte e da lápide ele chegar a uma eternidade, que é o que eu procuro” (A PEDRA, 2007, extras do DVD 2). Para a construção da cidade que teve por inspiração uma cidade-lápide, foram feitas pesquisas em todos os cemitérios da região para enfim se chegar à cidade mítica e literária de Taperoá.

Figura 38: Fachadas das casas da cidade-lápide



Fonte: CARVALHO (2007, n.p.)

A proposta inicial do diretor era desenterrar as memórias, os fósseis, as emoções de todos das equipes. Segundo o próprio diretor

Taperoá é a cidade mítica de Ariano, daí a ideia de cidade-lápide, desenterrada como em uma escavação. Como se alguém tropeçasse em algo que despontava sob a terra, e curioso, pouco a pouco foi afastando a poeira, os grãos de terra. E de repente a ponta de uma igreja vai surgindo, um telhado, uma janela, uma calçada, uma porta e de dentro dela personagens que voltam para continuar suas histórias (A PEDRA, 2007, extras do DVD 2).

Como conta o cenógrafo João Irênio “trabalhamos com simbolismo aqui, a gente tem a capela como elemento de ligação desse terreno sagrado e por ela você entra e você sai” (A PEDRA, 2007, extras do DVD 2). João Irênio (apud CARVALHO, 2007) conta ainda que antes de criarem uma cidade cenográfica eles queriam uma atmosfera, até fecharem a planta eles foram tateando, “fizemos uma cidade-lápide, mítica, transfigurada, desenterrada. O mais interessante é que essa história criada pelo Ariano estava ali. Não estávamos em um espaço qualquer, aquela arena tem um peso, uma alma. É uma cidade de memória”, frisa Irênio. O cenógrafo ainda explica que as casas em formato de lápide traziam essa relação da morte e da vida, da continuidade, do indeterminado, da memória viva e que esse portal é a entrada desse espaço do imaginário, do simbólico. “algumas casas são autênticas, em outras nós interferimos na fachada. Mas o portal é por onde todos os personagens da trama entram e saem de cena. É item tão importante que mereceu uma construção real”, disse Irênio (A PEDRA, 2007, extras do DVD 2).

Figura 39: Construção da Capela/Portal



Fonte: frame dos extras do DVD 2 *A Pedra do Reino* (aos 00:06:06)

Figura 40: – Capela/Portal da mítica Taperoá



Fonte: dos extras do DVD 2 *A Pedra do Reino* (aos 00:05:00)

Figura 41: Capela/Portal da mítica Taperoá



Fonte: frame dos extras do DVD 2 *A Pedra do Reino* (aos 00:05:02)

Entretanto a equipe enfrentou um grande problema em relação à luz, já que “a luz do sertão é bem característica. Primeiro porque ela é bastante diferente da luz que estamos acostumados lá no Sul, porque o sol aqui (Taperoá) nasce às 04:20 e morre às 17:15 da tarde. Então você tem toda uma relação completamente diferente” (A PEDRA, 2007, extras do DVD 2) como conta um dos diretores de fotografia da minissérie, José Tadeu Ribeiro. Devido a isso explica Maria Clara Fernandez (ibidem.), produtora executiva da minissérie, foi preciso construir um *butterfly* que é um rebatedor de luz, que foi construído horizontalmente cobrindo a cidade em uma metragem desconhecida para os padrões da produção audiovisual no Brasil e na América Latina. José Tadeu Riberio, diretor de fotografia da minissérie conta que “o *butterfly*, além de filtrar a luz durante o dia, tem papel importante nas cenas noturnas, pois a luz da lua se contrapõe à violenta luz do sol. Por isso, jogamos luz sobre ele que reflete esta atmosfera” (ibidem.). Continua explicando Adrian Teijido (ibidem.), outro diretor de fotografia d’*A Pedra do Reino*, explica que colocando o *butterfly* e controlando a luz artificial eles conseguiam trabalhar até três ou quatro horas sem que houvesse uma diferença de luz muito brusca.

Figura 42: Construção do *butterfly* ao redor da cidade



Fonte: frame dos extras do DVD 2 *A Pedra do Reino* (aos 00:30:05)

Figura 43: – *Butterfly* sendo puxado por mais de quatro homens, até então o maior já construído na América Latina



Fonte: frame dos extras do DVD 2 *A Pedra do Reino* (aos 00:37:17)

Além disso, para a construção do sertão mítico d'*A Pedra do Reino*, o diretor Carvalho transformou o sertão em um grande afresco. Conforme consta nos diários de filmagem da minissérie, Carvalho buscou referências nos renascentistas para criar a paleta de cores do sertão mítico de Suassuna que é “o nóculo espinhento, pedregoso e belo Brasil-real”, como observa o autor (A PEDRA, 2007, extras do DVD 2). Partindo desse ponto, Carvalho conta que buscou inspiração no elemento terra constante nas pinturas de Giotto e presente também nas pinturas rupestres. Segundo o diretor,

Essas possibilidades que Giotto encontrava ao pintar afrescos, que na verdade são pinturas sobre a Terra – o Elemento Terra, bem como se fossem pinturas rupestres – é o elemento que mais me interessa buscar. Pintar sobre a Terra. Filmar sobre a Terra. Projetar luzes sobre toda e qualquer superfície que seja capaz de se transformar em um afresco, em uma iluminação sobre a Terra. Um sistema de cores pode nascer deste princípio simples. As cores terrosas, que se apresentam de inúmeras formas e luzes, desde a mais fina areia branca até a rocha dourada e vermelho barro (CARVALHO, 2007, n.p.).

Figura 44: Cena com tons terrosos – Quaderna quando menino na escola



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 2 aos 00:04:26)

Figura 45: – Cena com tons terrosos – Quaderna na cadeia



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 2 aos 00:19:28)

Figura 46: Cena com tons terrosos – Quaderna no seu julgamento



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 4 aos 00:04:52)

Figura 47: Cena com tons terrosos – Bispo reunido só com a elite de Taperoá



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 4 aos 00:19:45)

Os frames acima mostram cenas da minissérie que possuem em sua composição a paleta de tons terrosos. Segundo Carvalho (2007), sua intenção foi trabalhar os planos, o movimento dos atores, os figurinos, os elementos cenográficos, enfim, tudo, dentro da ideia de um afresco, “um grande afresco à maneira de Giotto, onde se pode perceber uma infinidade de cores e uma textura que me lembra uma tapeçaria e não uma pintura” (CARVALHO, 2007, n.p.).

Outra referência para a construção imagética da minissérie são as pinturas de El Greco com suas múltiplas perspectivas e seus múltiplos horizontes em seus céus rasgados. Conforme o diretor, “em El Greco, encontramos imagens deformadas, ao mesmo tempo singelas e simples e altamente sofisticadas” (CARVALHO, 2007, n.p.), valorizando a contraposição entre o claro e o escuro. Além dessa contraposição estar na base estética expressionista, Carvalho reflete a realidade nordestina, no qual explica o diretor:

A luz, muitas vezes trágica, de claro e escuro. Você passa em frente a uma casa no nordeste e a janela tá aberta, lá dentro é negro, você passa e não vê nada. É uma escuridão absurda lá dentro e aqui fora na rua, no quintal é um branco que teus olhos não conseguem ver direito (A PEDRA, 2007, extras do DVD 2).

Figura 48: Filmagem de dentro de uma casa do nordeste



Fonte: frame dos extras do DVD 2 *A Pedra do Reino* (aos 00:29:30)

Figura 49: – Quaderna de dentro da cadeia (escuro) observa lá fora (luz)



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 2 aos 00:19:54)

A minissérie apresenta ainda alguns objetos de cena e cenários que são não-naturalistas, pois “não se mostram como sendo a coisa que representam ser, mas declaram seu estatuto de símbolo por sua aparência, textura, tamanho ou tridimensionalidade, os quais não pretendem mimetizar os locais ou objetos reais, mas apenas aludir a eles” (BATISTA, 2015, p. 61) – sobre os objetos de cena falaremos no próximo capítulo. A exemplo disso, temos a torre em que o padrinho de Quaderna, Dom Pedro Sebastião, se tranca e logo após é assassinado. Essa cena chamou nossa atenção por dois motivos, o primeiro porque ela faz parte do cenário, porém ela não é um cenário fixo. Na narrativa, figurantes aparecem carregando a torre para ela ser utilizada na cena, isso gera uma certa estranheza já que nas narrativas naturalistas os cenários são fixos, ou no caso do teatro, quando precisam mudar de cenário, as cortinas se fecham para o palco ser arrumado, “escondendo” isso do público.

Figura 50: Cenário sendo carregado por figurantes



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 1 aos 00:16:56)

O segundo ponto que nos chamou atenção nesse cenário é a semelhança que percebemos com um quadro de Giotto. Em cima da torre, na hora da morte de Dom Pedro Sebastião, aparece a onça caetana, demônio que representa a morte. No afresco de Giotto feito na Basílica de São Francisco de Assis, temos a expulsão dos demônios de Arezzo, uma cidade italiana que fica na Região Toscana.

Figura 51: Onça Caetana no topo da torre



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 1 aos 00:17:01)

Figura 52 e 53 (zoom) – Afresco *A Expulsão dos Demônios de Arezzo*, de Giotto di Bondone (1297-99)



Fonte: Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Giotto-di-Bondone.html>. Acessado em: 29 jul. 2022

Outra cena inspirada em Giotto ocorre ainda após a morte de Dom Pedro Sebastião. Quando seu corpo já sem vida está estirado no chão e a sua volta lamentando a sua morte estão Arésio (seu filho mais velho), Quaderna e Tia Filipa, a cena lembra o afresco de Giotto sobre a lamentação da morte de Cristo, um tema clássico na tradição da história da arte.

Figura 54: Dom Pedro Sebastião morto



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 1 aos 00:17:43).

Figura 55 – Afresco *A Lamentação de Cristo*, de Giotto di Bondone (1309)



Fonte: Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Giotto-di-Bondone.html>. Acessado em: 29 jul. 2022

Figura 56: Sinésio entrando em Taperoá



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 1 aos 00:09:05)

Figura 57 – Afresco *Entrada de Cristo em Jerusalém*, de Giotto di Bondone (1305)



Fonte: Disponível em: <http://queridobestiarior.blogspot.com/2011/03/entrada-de-jesus-em-jerusalem.html>.
Acessado em: 29 jul. 2022

Essa cena nos chamou mais atenção ainda pelo fato de que Sinésio é retratado como um “ser divino”. O “príncipe do sangue do vai-e-volta”, como é chamado pelo autor Suassuna no título de seu livro, é uma metáfora que se refere ao mito de Dom Sebastião³⁶, que é o rei que morre e ressuscita. A atuação diferenciada de Sinésio contrasta com os gestos exagerados dos demais personagens, ele quase não fala, e está sempre belo e impassível diante dos fatos ao redor. Segundo Bráulio Tavares

Sinésio é, de certa forma, a volta de D. Sebastião de Portugal, até pela semelhança física de ser um donzel. Ele é uma figura crística. É o príncipe – o Príncipe, como dizem os cordelistas –, que morre e ressuscita, vai e volta, a toda hora está voltando. Assim como a história, que vai e volta. Essa inexatidão cronológica é para reforçar que o mito não tem tempo, é atemporal, anacrônico, reúne nas mesmas cenas coisas que existiram em épocas diferentes (CARVALHO, 2007, n.p.).

Ainda sobre Sinésio, há outra cena que nos chamou atenção, porém essa cena se inspira em um afresco de El Greco. O que nos intrigou nessa cena, além do olhar dramático e expressivo de Sinésio que acabava de retornar a Taperoá e se encontrar com seu irmão bastardo, Silvestre, foram as cores e a posição da luz utilizadas para compor a cena. Essas características da cena são encontradas nos trabalhos de El Greco.

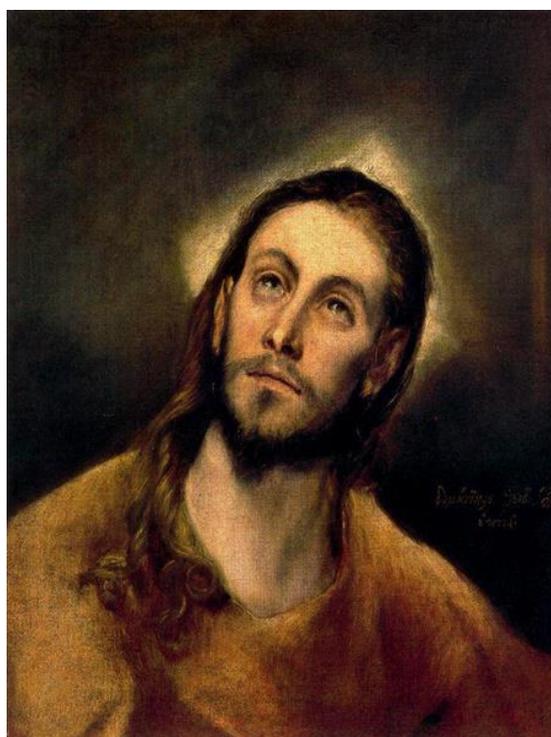
Figura 58: Olhar dramático de Sinésio

³⁶ O mito de D. Sebastião mais conhecido por Sebastianismo, criou-se após o desaparecimento de Dom Sebastião (1554-1578) na batalha de Alcácer Quibir, no norte da África. Foi uma crença mítica, propagada em Portugal, segundo a qual o rei D. Sebastião retornaria algum dia como um novo messias para levar Portugal a outros dias de glórias e conquistas.



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 3 aos 00:52:02)

Figura 59: Quadro *Cristo*, de Giotto di Bondone (1309)



Fonte: Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/el-greco/cristo-1585> Acessado em: 03 out. 2022

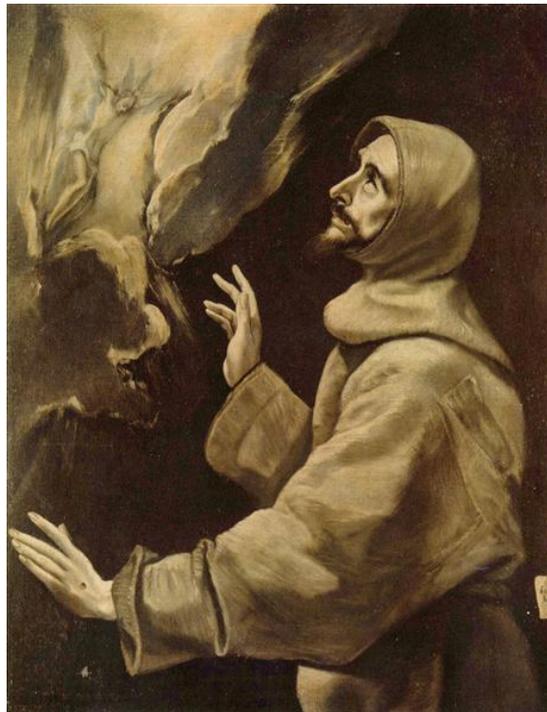
Outra referência a El Greco na minissérie ocorre na cena em que Quaderna vai pedir perdão a Pedro Beato por deitar-se com sua mulher. Na cena em questão, o ângulo em que ela é filmada nos passa a sensação de alongamento, sendo este um dos princípios estéticos mais marcantes de El Greco. Outra característica da cena, e do pintor, é o uso da luz, como já mencionado, valorizando a contraposição entre o claro e o escuro, aqui, dando destaque ao rosto de Pedro Beato.

Figura 60: Rosto “alongado” de Pedro Beato



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 3 aos 00:14:35)

Figura 61: Quadro *São Francisco recebendo os estigmas*, de Giotto di Bondone (1578)



Fonte: Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/el-greco/sao-francisco-recebendo-os-estigmas-1578>
Acessado em: 03 out. 2022

Um exemplo de cenário não-natural presente na minissérie é a utilização de um telão de pano pintado por Dantas Suassuna, filho de Ariano Suassuna, no lugar das Pedras do Reino, demonstrando aqui um jogo de representação que o diretor faz que nos remete às pedras realmente existentes e a um cenário teatral.

Figura 62: Telão das Pedras do Reino pintado em tecido por Dantas Suassuna



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 1 aos 00:19:41).

Figura 63: Pedras do Reino na Serra do Catolé, Pernambuco³⁷



Fonte: TheShowaDaily. Disponível em:
https://www.reddit.com/r/brasil/comments/9zjvei/a_pedra_do_reino_na_serra_do_catol%C3%A9_pernambuco/. Acessado em: 08 out. 2021

Porém essas pedras têm um significado maior. No decorrer da narrativa vimos Quaderna erguer a mão diversas vezes com o dedo indicador e o dedo do meio levantados, fazendo uma clara referência às Pedras do Reino – e ainda, ao movimento ascendentes das figuras alongadas nas pinturas do El Greco, como se verifica, por exemplo, na figura 59. Esse símbolo tem um significado certo para Quaderna, segundo Carvalho (2007), enquanto o dedo do meio significa verdade e vivência da transformação, o dedo indicador

³⁷ Em 1838 alguns fanáticos religiosos, acreditando na volta do rei Dom Sebastião, fizeram um massacre diante das pedras. Dizendo que tinha visões de D. Sebastião, João Ferreira se tornou líder de uma seita, e a partir de uma de suas visões, ele afirmou que o sangue dos seguidores traria D. Sebastião de volta, foi quando ocorreram os suicídios/assassinatos. Esse episódio é o mais trágico e sangrento dos movimentos sebastianistas no Brasil. Escreveram sobre estes fatos Ariano Suassuna em *O Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, José Lins do Rego em *Pedra Bonita* e Euclides da Cunha que fez menção ao fato em *Os Sertões*.

significa o sangue real e as pessoas (antepassados). Segundo Carlos Byington, um dos palestrantes convidado por Carvalho para a preparação dos atores,

A pedra é um símbolo daquilo que não se exaure, que estará depois de nós. Representa o que permanece, mas que muda sempre, como tudo o que há na natureza. A pedra é ao mesmo tempo permanência e transformação. É, portanto, um símbolo da totalidade, um grande símbolo de Deus. Ao se ligar à pedra cada vez mais, Quaderna escolhe o caminho do palhaço pelo riso. Esse caminho criativo também foi o dessa obra dirigida por Luiz Fernando. É o encontro de cada um com a 'pedra', como o novo, com o que há de mais bonito, animador. Essa essência do lírico é pedra que está viva, pulsando (CARVALHO, 2007, n.p.).

Figura 64: Quaderna faz o símbolo da Pedra do Reino na sua apresentação



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 1 aos 00:05:10)

Figura 65: Quaderna faz o símbolo da Pedra do Reino na sua apresentação



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 1 aos 00:19:37)

Figura 66: Quaderna faz o símbolo da Pedra do Reino na caçada



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 1 aos 00:33:53)

Figura 67: Quaderna faz o símbolo da Pedra do Reino em seu julgamento



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 3 aos 00:32:33)

Os cenários e as cenas d'*A Pedra do Reino* se juntam, pois, além de criar um ambiente propício para a narração, eles também reforçam a mensagem que se pretendeu passar, como no caso do símbolo da Pedra do Reino. Dessa forma, temos aqui essa ligação do cenário como uma força motriz para a narrativa, afinal, *A Pedra do Reino* dá o título à obra não por acaso. Ela ocupa, para além do título, uma posição central na obra, representando “os significados através dos quais Suassuna [Quaderna] expressa a conversão da barbárie em criatividade” (BYINGTON apud CARVALHO, 2007, n.p.). Os dedos de Quaderna remetem também a outra esfera, sempre presente na ideia do Sebastianismo e em outras referências religiosas explicadas ao longo do capítulo – o mistério da morte inexplicável na torre, com a única presença da monstruosa onça, a lamentação do corpo, a figura quase divina de Sinésio quase ressuscitado, o rei morto em torno do qual tudo gira, como Cristo.

Nas cenas aqui analisadas da minissérie percebemos uma nítida opção por elementos menos naturalistas. Com inspirações em pintores célebres, como Giotto e El Greco, podemos relacionar a proposta de Carvalho na construção das cenas com a intermedialidade de Rajewsky em seu sentido mais restrito de referências intermediáticas, sendo elas compreendidas como estratégias de construção de sentidos que funcionam nesse caso em um plano puramente visual.

3.2.3 – Objetos de Cena

Os objetos cênicos são qualquer objeto que faça parte de uma cena, eles não são qualquer objeto que esteja ali para decorar ou encher a cena, eles têm sempre um significado para aquele contexto. Os objetos de cena são aqueles objetos necessários que os atores utilizam para compor sua cena, como por exemplo a máquina de escrever de Dona Margarida – embora aqui esse objeto cênico faça parte também de seu figurino. Neste capítulo partiremos para a análise de alguns objetos cênicos que nos chamaram a atenção por seu simbolismo, já que aqui eles têm um papel importante na dramaturgia que dão significado e ajudam a compreender algumas cenas e ajudam no tom alegórico da minissérie.

Se *A Pedra do Reino* de Carvalho tem um estilo não-naturalista, com os objetos de cena não seria diferente. Reparemos até mesmo nos animais que estão presentes na minissérie. Diferente das demais narrativas que se passam na televisão, nessa os animais não são animais reais, são bonecos controlados pelos atores e essa interação por não ser um recurso habitual, atores com animais animados, acaba gerando um certo estranhamento. Essa linguagem “diferente” opera no sentido terceiro sentido³⁸, exigindo assim do telespectador reflexão e atenção para compreender a história já que ela não traz um enredo fácil. Mas essa não é a primeira vez que Carvalho usa esse artifício em suas produções, esse recurso pode ser observado no telefilme *Uma Mulher vestida de Sol*

³⁸ Em seu ensaio *O óbvio e o Obtuso* (2009) Roland Barthes propõe o que chama de Teoria dos Sentidos, dividindo-a em três níveis. O primeiro nível é o Informativo, que no audiovisual compreende todo o conhecimento transmitido pelos elementos da *mise-en-scène*, é o nível da comunicação no qual o digno se apresenta de forma evidente; o segundo nível é o Simbólico, é o nível da significação; e o terceiro nível do sentido é o Obtuso, que nos permite enxergar além do que está em cena. Diferente do simbólico, o obtuso exige um questionamento intencional, um “léxico geral, comum, dos símbolos” (BARTHE, 2009, p. 49), abrigando, assim, algo “como um suplemento que a minha inteligência não consegue absorver bem, ao mesmo tempo teimoso e fugidio, liso e esquivo” (ibidem., p. 50).

(1994) e na minissérie *Hoje é Dia de Maria* (2005), onde também vemos animais inusitados em cena, que também causam estranhamento.

Figura 68: Donana montada em seu cavalo-boneco



Fonte: frame do telefilme *Uma Mulher Vestida de Sol* (aos 00:31:13). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uwToKA_jKK0 Acessado em: 01 ago. 2022

Figura 69: Maria interagindo com um pássaro-boneco



Fonte: frame da minissérie *Hoje é Dia de Maria*. Disponível em: <https://observatoriodoaudiovisual.com.br/blog/hoje-e-dia-de-maria-2005/> Acessado em: 01 ago. 2022

Para a minissérie *A Pedra do Reino*, o diretor Carvalho utilizou essa mesma animação manual. Aqui todos os animais são seres inanimados, uma espécie de marionetes gigantes controladas e ganhando vida pelas mãos de seus manipuladores, ou seja, os atores. Esses animais-bonecos foram feitos com material reciclável, equivalente aos figurinos da minissérie, conforme vimos acima. A equipe de artesãos d'*A Pedra do Reino* fez em “em dois meses 40 cavalos de palha de milho, estopa, restos de isopor,

serragem, papel, o que mais puder imaginar”, conforme conta Raimundo Rodriguez (CARVALHO, 2007, n.p.).

Além dos cavalos para a cavalgada foram feitos vários outros animais-bonecos para a minissérie, ao todo foi preciso mobilizar 24 artesãos, entre eles o mestre mamulengueiro Zé Lopes, responsável pelos animais que deram vida à cavalgada. Rodriguez conta ainda que os materiais utilizados são de uma solução precária, mas carregadas de criatividade e emoção. “Cada um deles com uma característica, uma estética e até uma personalidade de acordo com seu dono. Não é um cavalo vazio, cada um tem uma alma completa, cheia de sentimentos de todos que deram vida a ele” (ibidem.). A transformação de materiais recicláveis em objetos cênicos é uma das características do artista plástico e diretor de arte Raimundo Rodriguez.

Figura 70: Cavalgada



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 1 aos 00:30:34)

Figura 71: Cavalos-bonecos sendo guiados pelos atores



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 3 aos 00:07:28)

Figura 72 e 73: Cervo e onça bonecos



Fonte: frames da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 1 aos 00:37:41 e aos 00:40:23)

Segundo Barthes (2012), habitualmente na ficção seriada essas técnicas de animação são pouco utilizadas na interação com os atores reais, já que a maioria do que é produzido na teledramaturgia prioriza a busca pelo “efeito de real”. N’*A Pedra do Reino* podemos notar outro tipo de animação que pode gerar também um estranhamento no público, são os desenhos animados, que nos remetem a alguns aspectos das histórias em quadrinhos (HQs). Novamente, esse tipo de animação não é habitual na teledramaturgia, embora não seja desconhecido pelo público. Ela reforça a camada imaginária do relato do Quaderna presente em diversas outras maneiras ao longo da narrativa, seja nas repetidas referências que ele mesmo faz, ao longo do seu julgamento, ao fato de que ele completou alguns fatos dos quais ele mesmo não se lembrava, seja na presença da religiosidade como uma forma determinante para muitos dos personagens, seja ainda pelas ambições desmesuradas de Quaderna relacionadas a sua suposta nobreza tanto herdada quanto utópica.

Figura 74 e 75: Desenhos animados: dragão cuspidor fogo e águia



Fonte: frames da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 1 aos 00:20:29 e aos 00:20:32)

Figura 76 e 77: Desenhos animados: corsa e cálice de ouro com gotas de sangue



Fonte: frames da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 5 aos 00:28:12 e aos 00:28:21)

Outro objeto de cena que nos chamou bastante a atenção é o palco-carroça de Quaderna. É sobre esse palco que Quaderna velho, inspirado em um teatro circo mambembe, narra toda a sua história. Porém, essa carroça feita de madeira contém dois palcos giratórios que giram em 360°, como já falamos no capítulo 2. O giro do palco funciona como um relógio, um tempo cíclico do ponteiro de um relógio, segundo o artista plástico/serralheiro da minissérie Maurício Castro, que comenta que “o giro do palco da carroça é um ponteiro de relógio, uma forma de trabalhar o tempo cíclico. Mudam o cenário, o tempo e os personagens. O palco ainda se abre, tem uma parte subterrânea e muitas entradas e saídas” (apud CARVALHO, 2007, n.p.). A proposta que Carvalho faz aqui foi a de criar uma narrativa, uma estrutura circular, criar tempos diferentes. Conforme explica Carvalho (2007), a presença do plano lírico-onírico-teatral cria três planos narrativos, sendo eles: o tempo do narrador (mundo sensorial), real/praiça onde os acontecimentos se sucedem por meio de seus gestos, de seu corpo e falas; o tempo crítico, o passado, os acontecimentos, as imagens da memória do Quaderna; e o tempo dual ou dialético, onde os personagens do passado invadem o tempo e o espaço do narrador [praiça]. Assim, com o giro do palco temos sempre a passagem do Quaderna velho para o Quaderna adulto, o Quaderna criança que passa para o Quaderna Adolescente, são esses quatro narradores. Temos todos esses Quadernas convivendo no mesmo espaço, dialogando entre si. O alçapão do palco-carroça tem o mesmo efeito de “viagem ao tempo”, pois na cena da cavalhada Quaderna criança sobe o alçapão e quando chega no topo ele já está adulto e em sua casa, outro cenário.

Figura 78: Palco que vira carroça



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 1 aos 00:03:26)

Figura 79: Carroça que vira palco



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 5 aos 00:30:27)

Figura 80: Quaderna criança subindo o alçapão do palco-carroça



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 1 aos 00:30:42)

Figura 81: Quaderna adulto saindo do alçapão já em outro cenário e com outra idade



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 1 aos 00:30:47)

Essas idas e vindas no tempo ocasionadas também pelos movimentos do palco-carroça é explicado pelo avanço e recuo da narrativa, no qual as personagens se materializam na praça à medida que a história é relatada enquanto Quaderna de cima do palco observa cenas de si mesmo. Esse recurso de anacronismo já foi utilizado pelo diretor em produções anteriores, como no caso de *Os Maias* (2001). No primeiro capítulo da minissérie *Os Maias*, Carlos da Maia entra em uma sala onde ele revive seus pensamentos e ao mesmo tempo em que ele está lembrando a cena recordada acontece diante dele, de forma que ele vive a lembrança que observa emocionado.

Na minissérie *A Pedra do Reino* esse recurso é empregado no decorrer de toda a narrativa, como por exemplo a cena em que Quaderna de dentro da cadeia observa a si mesmo velho em cima de um palco mambembe. Por ser ao mesmo tempo o agente e o mensageiro de sua história, Quaderna aparece como um duplo, ora como o personagem agente dos acontecimentos por ele mesmo (velho) narrado, ora como um palhaço popular em cima de seu palco-carroça narrando sua história. Lembrando que, os fatos relatados pelo Quaderna velho rememoram cenas do Quaderna na fase de sua infância, adolescência e em sua fase adulta. No entanto, mesmo com esse vai-e-vem no tempo o protagonista sempre volta para o mesmo espaço físico, seu palco-carroça que é de onde ele observa, relata e fabula as suas aventuras vividas.

Figura 82: Quaderna de dentro da cadeia o observa velho narrando sua história



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 2 aos 00:02:25)

O uso que se faz de cenários e cenas demonstra, portanto, uma construção ficcional, o “não real” que é mostrado, tal como propunha Brecht em suas obras, onde demonstra uma preocupação com a racionalidade da representação. Os figurinos, cenários, cenas e objetos de cena auxiliam na composição narrativa, contando uma história. No processo de criação do diretor Carvalho fica nítido que tudo isso é complementar na construção das personagens. Podemos fazer também uma relação com o hibridismo de Bhabha na criação visual da minissérie, já que a proposta de Carvalho mistura e une diversas linguagens artísticas em prol de um novo produto que se diferencia das suas fontes, ao mesmo tempo em que as absorve.

3.3 – Direção de fotografia e montagem

Achamos importante falar sobre esse tópico, direção de fotografia e montagem, para apresentar alguns elementos que são próprios do audiovisual e que são características marcantes dessa produção, porém não iremos nos estender muito nisso. Um ponto a ser levado em conta é a experimentação. A fotografia desses audiovisuais (minisséries) é bem pensada, a luminosidade nas cenas é calculada, os cenários são bem produzidos ou meticulosamente escolhidos, a caracterização e os figurinos dos atores são feitos com base em pesquisas detalhadas e o som é sempre pensado como forma de complementação para aquilo que estamos vendo, essas linguagens que as minisséries utilizam são muito

parecidas com as do cinema. Quanto à sua finalização, esse tipo de audiovisual costuma ter um trabalho mais cuidadoso com o uso de técnicas e procedimentos cinematográficos e uma edição criteriosa, diferente das novelas que possuem esse trabalho nos primeiros capítulos.

Como vimos, a edição das minisséries é bastante criteriosa. Em *A Pedra do Reino* não foi diferente, o editor da minissérie Marcio Hashimoto fez um trabalho excepcional, no qual observamos a capacidade de alternância³⁹ possibilitando incluir ações simultâneas em lugares distintos, como por exemplo Quaderna narrando na praça e a cena acontecendo em sua frente; manipulação do tempo por meio de cortes, como por exemplo a cena em que Quaderna criança sobe o alçapão da carroça e ao sair ele está adulto em sua casa, ver figuras 80 e 81; e a variação de espaço, como a cena em que Quaderna se encontra no meio da praça de Taperoá com uma cadeira e ao puxá-la a edição já muda o espaço e Quaderna já está em seu interrogatório, ver as figuras 83 e 84 abaixo.

Figura 83: Quaderna na praça puxando a cadeira



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 3 aos 00:22:22)

Figura 84: Quaderna no interrogatório puxando a cadeira

³⁹ Conceito desenvolvido pelo estudioso Brian McFarlane. Gabriela Herrera explica em seu livro que o conceito de alternância tem como base “a utilização de recursos próprios do cinema – como som, fotografia, edição, ambientação etc. – para dar ao texto fílmico um estilo diferente do literário. Praticamente todas as narrativas fílmicas apresentam alternância” (2008, p. 65). Ressaltamos que, as alternâncias estão dentro do processo de edição/montagem de um audiovisual.



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 3 aos 00:22:23)

A fotografia d'*A Pedra do Reino* mescla entre o claro e o escuro, a presença de sombras contrastante alude as pinturas barrocas e seu estilo de iluminação. As escolhas feitas na fotografia da minissérie auxiliam no percurso da narrativa e na construção de sentidos e da história, como por exemplo na cena do julgamento de Quaderna. Essa cena em específico nos chamou atenção em relação a iluminação pois além do protagonista, Dona Margarida e do Juiz Corregedor temos a presença de outros personagens em cena, e é através da iluminação que se dá o destaque aos personagens importantes para aquele momento da narrativa. Ao utilizar a iluminação desse jeito, focalizando o personagem por meio da iluminação clara se contrastando com a meia-luz dos outros, o diretor conduz o olhar do espectador a ver aquilo que ele selecionou. Porém esse recurso foi usado propositalmente pelo diretor, já que o que é iluminado e o que é pouco iluminado são evidenciados pelo espectador.

Figura 85: Iluminação no Juiz Corregedor no julgamento



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 3 aos 00:29:22)

Figura 86: Iluminação em Antônio Moraes (personagem da narrativa)



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 3 aos 00:31:45)

Ao analisar um produto audiovisual ficcional, aqui uma minissérie, há vários aspectos que devem ser observados. Em uma cena, é possível identificar ângulos, enquadramentos e a movimentação da câmera deliberadamente marcados para funcionarem dentro da proposta da narrativa. Em *A Pedra do Reino* devido ao uso dos figurinos excessivamente detalhados – como visto mais acima, pela encenação gestual dos personagens herdada do teatro, há a presença de enquadramentos abertos e muitas imagens em planos gerais, mas há ainda outros elementos recorrentes da linguagem do audiovisual que não poderiam estar presentes no romance, mas que intensificam o que ele propõe.

Na estrutura tanto do romance como da minissérie, o personagem Quaderna é o mensageiro de sua história. Porém, na minissérie algumas vezes ele aparece na figura de um palhaço popular narrando sua história sobre um palco, em plano teatral; outras vezes aparece como personagem agente dos acontecimentos narrados, em plano mais cinematográfico, em *closes* ou em composições do plano com diferentes cenários conforme o momento da vida em que se encontra. Ao narrar os acontecimentos, Quaderna velho está se lembrando das cenas de infância, da adolescência e da fase adulta, e temos aqui os planos de ação. Sendo assim, com esses quatro planos de ação, temos a câmera em duas perspectivas: às vezes movimentando-se em diferentes ângulos e distâncias, outras vezes fixa como se fosse o olhar do público assistindo. Logo temos uma alternância

de enquadramentos fechados no rosto de Quaderna velho em *close up*⁴⁰, com movimentos panorâmicos e *travellings*⁴¹ circulares sob as imagens narradas por Quaderna. Ao juntar esses dois recursos fílmicos simultaneamente na montagem, pode ser gerado um estranhamento, porém o diretor Carvalho explica:

A narrativa é mesmo vertical, ela se eleva – assim como as figuras com a báscula, mas não são pela lente, mas, principalmente, em como esta lente se coloca diante das coisas e as coisas diante da montagem, dos personagens e do espaço.  uma elevao e um mergulho,  uma construo bifurcada, dialtica, simultânea, para cima e para baixo [o príncipe do sangue do vai-e-volta], dois mundos: o superior e o inferior, assim como o claro e o escuro, contrapõem-se, criando, um são golpe, uma fantasmagoria, uma circorama – isso no dizer de Ariano. A Mandala de abertura já d um certo recado: vai começar a girar! Ou, como dizia o grande poeta Jorge de Lima: ‘Se não tendes salgemas, não entreis neste poema’. E assim, como as figuras de El Greco as nossas se elevam com verticalidade, abandonando a perspectiva tradicional, e espaço e tempo tradicionais, aristotélico. O vertical  para cima e, ao mesmo tempo, para baixo, ao contrário do linear, do horizontal, que está sempre no meio, no modelo, no gosto médio, na explicao do óbvio no entendimento imediato do olulante. O vertical atravessa vários pontos neste avanço e recuo da fabulao. O vertical-ascendente-de-Quaderna  uma força que transforma não apenas o tempo e o espaço em elementos não realistas [mas míticos], como chega também até a interpretao dos atores. A Interpretao Vertical, não naturalista, os transforma, como diria Deleuze, em *Corpos sem órgãos*, o que significaria dizer que a condio humana alcança tal potência que sua unidade se equivale a um único organismo e, no meu modo de sentir, a montagem que estamos propondo  exatamente isso, essa unidade sem respiro, uma golfada são e pronto, acabou. O espectador, depois, no aconchego de seus pensamentos,  quem deve retomar e retomar, respirando, talvez, pausadamente [ou não], enquanto busca sua ordenao, digo sua, sua mesmo, dele próprio, diante de si mesmo e da sua vida, da sua roda da fortuna (CARVALHO, 2007, n.p.).

Lembrando que, na minissérie há outros enquadramentos, como o *contra-plongée*⁴² que  bastante usado nas cenas narradas sobre o passado do narrador, para dar um ar de grandeza. Outro procedimento narrativo que foge do habitual nas produos televisivas  a câmera guiada pelo diretor de fotografia Adrian Teijido. A minissérie foi filmada em 16 mm e finalizada em alta definio. Mencionado nos diários de produo, o diretor Luiz Fernando Carvalho buscou por referências estéticas nas poéticas de Orson

⁴⁰  um tipo de plano caracterizado pelo seu enquadramento fechado que mostra apenas uma parte do objeto ou assunto filmado (normalmente o rosto de uma pessoa).

⁴¹  todo movimento de câmera em que está realmente se desloca no espaço.

⁴² A técnica *contra-plongée*  um enquadramento onde a câmera filmada de baixo para cima, para dar a sensao de poder, aumento de força ou crescimento.

Welles⁴³ e Akira Kurosawa⁴⁴, além de uma busca na obra de outro sebastianista: Glauber Rocha. Como explica Renato França Mestre,

A câmera na mão, livre de suportes mecânicos, numa relação orgânica com a cena, como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, acrescida do ziguezague frenético de *Terra em Transe* e, principalmente, de *Idade da Terra*, captando as imagens e os atores através de movimentos arrítmicos e descontínuos em linhas quebradas, circulares e sinuosas, por vezes, inclusive, comandada pela pulsão da cena, é a regra básica da estética da minissérie. O corte unindo planos distantes, valorizando sequências de movimentos bruscos, reforça na finalização essa proposta de espécie de descontrole, conferindo dinamicidade e velocidade à narrativa, em especial nas cenas em que a convulsão social é encenada (MESTRE, 2008, p. 6-7).

Figura 87: Enquadramento no narrador Quaderna Velho em *close up*



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 1 aos 00:07:26)

Figura 88: Enquadramento no Quaderna adulto em *contra-plongée*

⁴³ George Orson Welles (1915-1985) foi um diretor, ator, escritor e produtor norte-americano. Welles tem como traço central de seu estilo enquadramentos acentuados com exploração geométrica contrastante de volumes e massas em movimento, em diversos níveis de profundidade. Para mais informações ver: <https://aterraeredonda.com.br/a-inconclusa-perola-brasileira-de-orson-welles/>. Acessado em: 06 out. 2022.

⁴⁴ Akira Kurosawa foi um dos cineastas mais importantes do Japão e é amplamente considerado como um dos cineastas mais influentes da história do cinema. Ao longo de sua carreira, o diretor explorou uma amplitude vasta de tradições artísticas, literárias e pictóricas. Possuía uma estética de capturar cenas épicas de batalhas e guerras, e uma estética humanista de investigar os desejos e contradições de uma sociedade machucada e de seus indivíduos. O diretor trouxe ao cinema um olhar movido pela austeridade, compaixão e pelos anseios de superação. Para mais informações ver: <http://doctela.com.br/o-cinema-samurai-de-akira-kurosawa/>. Acessado em: 06 out. 2022.



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 3 aos 00:37:10)

No decorrer da minissérie, pode-se constatar o uso de enquadramentos fechados, principalmente quando Qauderna está falando/narrando, e abertos, quando estamos vendo alguma cena que seja uma recordação do narrador. Há ainda a presença dos movimentos de câmera lentos, quando há uma tensão na cena, como a morte do padrinho do narrador; e rápidos, quando Quaderna está narrando algum acontecimento vibrante, como a cavalgada. O eixo do enquadramento tender a ser em contra-plongée, coerente com a influência de El Greco, o que não impede a presença menos marcante também do ângulo alto, normal e baixo.

3.4 – A musicalidade armorial n’*A Pedra do Reino*

Mais uma vez Carvalho adentra no universo do Movimento Armorial quando coloca em sua obra uma trilha sonora que constrói uma mistura estética e cultural que une ritmos nordestinos, ibéricos, ciganos, indígenas e árabes. A trilha sonora da minissérie *A Pedra do Reino* foi feita pelo compositor Marco Antônio Guimarães, que já havia trabalhado antes com o diretor no filme *Lavoura Arcaica* (2001). “Êxtase”, segundo o compositor, foi a palavra que mais definiu esse projeto musical. “A trilha faz uma mistura estético-cultural: ela é árabe, indiana, nordestina, cigana e indígena. Entre os instrumentos que usei estão o ‘chori’ (feito com uma cabaça grande e duas cordas) e o ‘iarra’, ambos tocados com arco e dos quais Luiz gosta muito” explica Marco Antônio Guimarães (apud CARVALHO, 2007, n.p.), que além de compositor constrói instrumentos, é violoncelista, fundador e principal compositor do grupo mineiro de música instrumental Uakti, grupo

com mais de três décadas de história que se destacou por suas experimentações com a música instrumental.

Ao nosso ver não poderíamos deixar de fora de nossas análises a abertura da minissérie, pois a vinheta de abertura⁴⁵ d'*A Pedra do Reino* apresenta um registro visual da transição entre o telespectador e o universo ficcional a ser retratado. A vinheta de abertura tem o desafio de atizar a curiosidade sobre o enredo sem entregar o ponto principal da narrativa. Para Balogh (2015, p. 61), a vinheta tem uma relação bastante estreita com os processos de metamorfose, “em termos de linguagem no sentido clássico, na relação vinheta série está em jogo a constante alternância entre os processos de condensação e expansão do discurso”. Segundo ainda a autora, toda vinheta de abertura compõe em si bases do contrato narrativo para ser efetivado e “os simulacros do produtor e do receptor incrustados no discurso. Ela atende às mencionadas demandas do gênero e oferece uma ‘bula’ das modalidades de recepção por parte do espectador” (BALOGH, 2005, p. 147-148).

A vinheta de abertura da minissérie apresenta significações armorialistas.⁴⁶ Formada por quadros que foram feitos pelo uso do efeito de *zoom in*⁴⁷ e por animação gráfica, a vinheta descreve o movimento de leitura da adaptação: um vai-e-vem da narrativa ora circular ora não-linear (embaralhada), dos personagens, das cores, dos elementos, das referências, das histórias. Com base nos movimentos de aceleração e retardamento das cenas sequenciadas é figurado o “espírito mágico e poético” típico dos romances populares.

A partir da primeira imagem que compõe a vinheta são perceptíveis elementos que indicarão o desenvolver da história, instaurando um sentido de ordem, sendo eles: uma cora com os quatro naipes das cartas de baralho comum em volta, algumas bandeiras com brasões, a Pedra do Reino (uma mão fazendo o símbolo que Quaderna sempre faz com os dedos conforme vimos acima), um coração, uma cidade-lápide, um céu com estrelas e três sois que nos remetem à Quaderna no centro, Clemente à esquerda e Samuel

⁴⁵ A Lobo/Vetor Zero foi responsável pela abertura – tematizada pela canção Quaderna, música original de Marco Antônio Guimarães – e pelos efeitos digitais da minissérie. O trabalho contou com a direção de criação de Mateus de Paula Santos e produção de João Tenório. Assinou como design da abertura Cadu Macedo, e Carlos Bela ficou responsável pelo design e pela animação. O tema da abertura, Quadrante, foi assinado por Tim Rescala e Reginaldo Salvador de Alcântara (informação retirada do site Memória Globo. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/a-pedra-do-reino/noticia/a-pedra-do-reino.ghtml>. Acessado em: 02 out. 2022).

⁴⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HjkLMNo91zw>.

⁴⁷ Movimento da câmera que aproxima a imagem que está distante.

à direita, um globo terrestre, um baú pequeno, um palhaço, algumas cartas de baralho soltas que “voam” até a lente da câmera, um olho que se abre e a câmera entra dentro dele, lanças azuis e vermelhas que remetem às cavalgadas (aos cordões azul e vermelho) e por fim um sol.

Figura 89



Figura 90

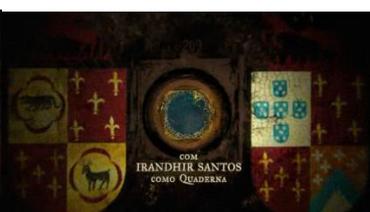


Figura 91

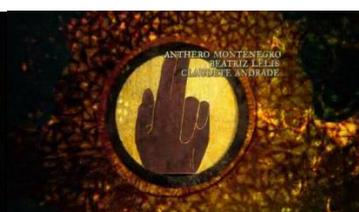


Figura 92



Figura 93



Figura 94



Figura 95



Figura 96



Figura 97



Figura 98



Figura 99

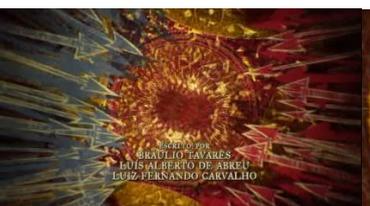
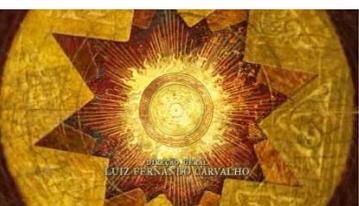


Figura 100



Fonte: as figuras 89 a 100 são frames da abertura da minissérie *A Pedra do Reino*

Esses elementos de abertura têm por base alguns traços que aparecem na cultura do Nordeste brasileiro e que se fundem com elementos da cultura medieval. Conforme observa Guzzi (2015),

A câmera parece adentrar em uma caixa mágica filmada, a qual, por sua vez, cita os conceitos e elementos que irão ancorar a obra. Tais explorações, ainda, são registradas por intermédio da técnica de xilogravura popular brasileira, mas, no caso, realizada por computação gráfica. Temos, novamente, o artesanal, o regional, sendo relidos e trabalhados pelo tecnológico, criando,

dessa forma, o efeito de sentido de contemporaneidade alicerçada pela tradição (p. 266).

Nos elementos das figuras 89 a 93 percebemos esse movimento de *zoom in* da câmera se aproximando. Porém, a partir da figura 94 os elementos que aparecem rodopiam na tela configurando assim um efeito de circularidade intrínseca ao personagem principal, Quaderna, que narrará todos os causos, fatos, sagas, lendas, histórias na narrativa afim de no final criar sua epopeia. A presença de raios solares na vinheta de abertura produz um efeito de clareza tal como é o sol do nordeste que ao bater no sertão deixa tudo muito claro. Além disso, o sol traz um aspecto mítico associado também ao jogo de cartas, aos diversos portais que vão aparecendo e ao ritmo encantatório da música de abertura, com conotação claramente medieval tanto pelo ritmo como pelos instrumentos. Os tons predominantes na vinheta vão do amarelo escuro ao marrom, os tons terrosos também explorados ao longo da minissérie, conforme comentado anteriormente.

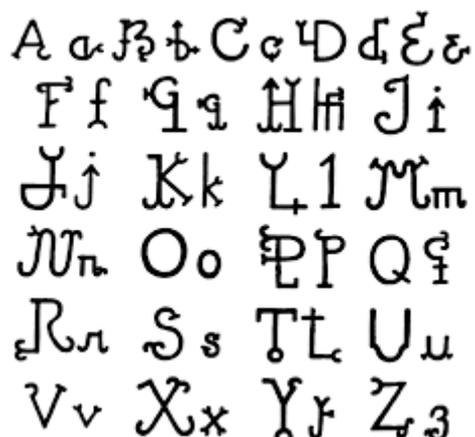
Na vinheta de abertura logo após o sol aparecer, surge em meio aos raios de sol o nome da minissérie. Aqui o nome é grafado em homenagem à heráldica sertaneja, ou alfabeto armorial, tão pesquisado por Ariano Suassuna ao logo de sua vida, e a grafia das letras remete aos ferros de marcar o gado. O autor estudou a fundo as marcas de ferro do sertão do Cariri e escreveu um livro em formato de álbum chamado *Ferros do Cariri* (1974). As letras utilizadas no nome da minissérie são inspiradas na grafia do alfabeto heráldico proposto pelo autor – ver figuras 101 e 102.

Figura 101: Vinheta de abertura da minissérie *A Pedra do Reino*, presente em todos os episódios



Fonte: frame da vinheta de abertura da minissérie *A Pedra do Reino*

Figura 102: Alfabeto Armorial



Fonte: Academia Literária. Disponível em: <http://academialiterariacc.blogspot.com/2013/04/alfabeto-armorial.html>. Acessado em 04 ago. 2022

Na cena de abertura da minissérie, como uma espécie de complementação à vinheta, ocorre uma roda de ciranda, porém, essa ciranda está presente apenas no primeiro episódio. Com assinatura de Tim Rescala e Reginaldo Salvador de Alcântara, a música tema de abertura da minissérie foi prolongada para a ciranda – lembrando que a trilha sonora da minissérie é de autoria de Marco Antônio Guimarães. Essa ciranda é puxada por Quaderna e apresenta todas as personagens da narrativa. A minissérie começa com uma filmagem de cima e panorâmica do sertão, e então Quaderna “cai” do céu no centro da praça de Taperoá e começa a dançar, as crianças da narrativa juntam-se a ele bem como os palhaços Mateus e Bastião que alguns segundos depois vão até o portal para abri-lo para o restante das personagens entrar para a apresentação na ciranda. Enquanto os demais personagens dançam, Quaderna fica ao meio conduzindo. Ele e o seu lado músico, sebastianista, veio, portanto, do céu, para onde alguns dedos apontaram ao longo da minissérie, como visto anteriormente.

Figura 103: Filmagem de cima e panorâmica do sertão



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 1 aos 00:01:12)

Figura 104: Quaderna “cai” do céu no centro da praça de Taperoá



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 1 aos 00:01:23)

Figura 105: Quaderna velho dançando com as crianças



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 1 aos 00:01:35)

Figura 106: Palhaço Mateus na dança com Quaderna



Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 1 aos 00:01:41)

Figura 107: Personagens entrando em pares para a ciranda de apresentação

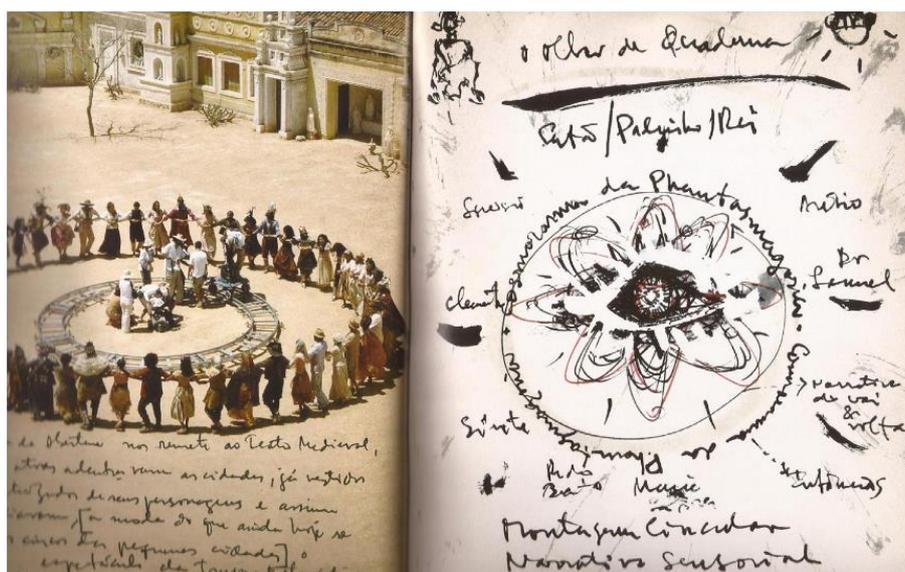


Fonte: frame da minissérie *A Pedra do Reino* (episódio 2 aos 00:02:25)

Conforme registrado por Carvalho em seus diários de gravação, a ideia da abertura nesse formato nos remete ao teatro medieval, “onde os atores adentram a cidade já vestidos e caracterizados de seus personagens e assim anunciam (à moda dos que ainda hoje se faz nos circos de pequenas cidades) o espetáculo da trupe.” (CARVALHO, 2007, n.p.), de acordo ainda com o diretor, “essa ideia pode alimentar o imaginário do espectador.” (ibidem.). Essa roda feita na ciranda faz uma referência a predominância da circularidade que vem desde a vinheta de abertura da minissérie. Segundo Lúcia Cordeiro (apud CARVALHO, 2007), preparado corporal da minissérie, a roda na abertura imitou uma mandala. Lembrando que do ponto de vista religiosa, uma mandala é considerada uma representação do ser humano e do universo, logo, na minissérie essa mandala

representa Quaderna e seu universo/sertão mítico, “era uma celebração. Todos aqueles personagens estavam vivos, dançando na memória de Quaderna” (CORDEIRO apud CARVALHO, 2007, n.p.). A preparadora conta ainda que a mandala da abertura é uma adaptação de três danças sagradas, circulares e coletivas, sendo elas uma mandala irlandesa, uma dança de Israel e uma dança russa.

Figura 108: Imagem tirada do livro *Diários* (2007) do diretor Luiz Fernando Carvalho



Fonte: CARVALHO (2007, n.p.)

Ao vermos uma abertura em que os elementos aparecem na tela de forma circular e logo em seguida, no episódio 1, a presença de uma roda de ciranda, temos essa circularidade que perpassa por toda a narrativa complementando o espaço e o tempo míticos estruturados nas memórias do narrador Quaderna. Mais uma vez o projeto de Carvalho conversa com o Movimento de Suassuna, já que tanto na vinheta de abertura como nas imagens que a compõe e na fonte usada para o nome da minissérie inspirados nos ferros de marcar gado, todos buscaram inspiração e referências no Movimento Armorial.

Escolhemos esses quatro aspectos analisados aqui no capítulo 3 – a *commedia dell'arte*, a direção de arte, a direção de fotografia e montagem, e a musicalidade armorial –, pois ocorrem em todos eles exemplos de mistura de diversas referências, presentes nos objetivos do Movimento Armorial (misturar a cultura erudita com a popular) e na obra original de Suassuna. Entendemos então que os aspectos analisados são pertinentes para

nosso propósito de demonstrar as nuances da intertextualidade uma vez que ela é própria da produção humana, estamos sempre buscando referências em produções já feitas. A minissérie de Carvalho é um exemplo disso, encontramos em toda a produção d'*A Pedra do Reino* intertextualidades entre gêneros discursivos diferentes, como as referências ao teatro medieval de rua, ao circo, a *commedia dell'arte* e ao teatro Cavalinho Marinho na construção das personagens; o figurino com referências aos trajes sertanejos da década de 30, à moda do período elisabetano e dos burgueses do século XVIII, aos balés russos e medievais, além de referências a mitologia sertaneja (onça e moça caetana); as cenas com referências aos pintores Giotto, El Greco e Dantas Suassuna, a cavalgada com referências às cavalgadas que o autor Suassuna assistia em sua infância, a ciranda de abertura com referências a uma mandala irlandesa, a uma dança russa e de Israel; e a musicalidade da minissérie sendo ela armorial.

Além disso, *A Pedra do Reino* se relaciona com várias outras mídias construindo um significado próprio. A intermedialidade da minissérie se faz através do cruzamento de fronteiras entre as mídias, como a transposição midiática, a mídia literária sendo adaptado para uma mídia visual; a composição de mídias, combinando o teatro com o circo e com a literatura; e as referências intermidiáticas, como as referências a textos literários (*Dom Quixote*, por exemplo) e a pintores (El Greco, por exemplo).

A minissérie de Carvalho conversa ainda com a proposta de Bhabha, quando ele fala do hibridismo como uma opção mais radical, menos condescendente, e utilizado como estratégia do discurso contra-hegemônico. A minissérie *A Pedra do Reino* Carvalho traz para a televisão, mais uma vez, uma proposta radical no qual Luiz Fernando Carvalho muda as regras estéticas e os padrões estabelecidos. Posto isto, entendemos o formato de direção de Carvalho como uma proposta de produção ficcional alternativa, visto que aqui ele não propôs só misturar linguagens artísticas na minissérie, mas também procurou desenvolver através da hibridização das artes uma obra televisiva que fosse plural e totalizadora. O aspecto contra-hegemônico do hibridismo mencionado por Homi Bhabha é encontrado tanto em Carvalho que vê a televisão com um papel educativo e não só de entretenimento, quanto em Brecht, que para ele a cultura é entendida não apenas como lazer e entretenimento, mas como instrumento de formação de opinião e educação do povo.

Embora a direção de fotografia e a montagem sejam elementos de referência não direta à obra original, julgamos importante destacar esses elementos por dois motivos.

Por um lado, eles reforçam a resistência de Luiz Fernando Carvalho ao termo “adaptação”, pois se trata mais de uma tradução para outra linguagem com recursos próprios, como visto no caso do enquadramento e montagem. Por outro lado, esses elementos da linguagem do audiovisual, assim como a direção de fotografia, são explorados nessa minissérie de maneira particular e não com a neutralidade habitual das produções televisivas. Isso foi o que se procurou demonstrar pelas escolhas deliberadas que foram feitas seja no enquadramento em *contra-plongée*, por exemplo, seja na montagem de cortes bruscos que saltam entre tempos diferentes causando certo desnorteamento no espectador. Esses recursos próprios do audiovisual, mesmo que inexistentes na obra original, são deixam de dialogar com a proposta do romance seja pelo reforço do misticismo, seja pela opção por uma narrativa não linear de tempos entremeados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Não sei, só sei que foi assim.”

Ariano Suassuna

Esta pesquisa buscou compreender os diálogos intermediáticos presentes na minissérie *A Pedra do Reino*, exibida pela Rede Globo em 2007. Os conceitos-chaves que nos guiaram na presente discussão foram a transtextualidade, a intermedialidade e o hibridismo, importantes para o nosso entendimento sobre a minissérie de Carvalho já que o diretor em sua produção dialogou com diferentes mídias e artes, e para o entendimento do romance de Suassuna tendo em vista que sua obra dialoga com outros textos. A minissérie rompeu com a forma clássica de narração da teledramaturgia brasileira, pois a recriação da linguagem audiovisual de Carvalho é bastante ousada e isso fez com que seu trabalho fosse aclamado pela crítica, embora não tenha obtido sucesso de público.

A Pedra do Reino constitui um caso particular de intermedialidade que não reúne apenas duas categorias mais explícitas, a fonte da obra original e a mídia para onde ela é traduzida, ou seja, a literatura e a televisão. Essa adaptação infiltra uma terceira categoria, o teatro, que embora pareça um elemento externo, já era comum tanto a Suassuna como a Luiz Fernando Carvalho (em outras adaptações para a televisão). Ao fazer isso, Carvalho traz uma nova perspectiva para o naturalismo habitual das séries e traduz uma obra literária para uma linguagem contemporânea.

A primeira parte dessa pesquisa dedicou-se a falar sobre a proposta artística de Ariano Suassuna e sua relação com o Movimento Armorial, pois consideramos que para entendermos a transposição do texto literário para o audiovisual primeiro precisaríamos entender o texto fonte e suas características. Em seu *Romance*, Suassuna propõe uma obra onde o erudito e o popular conversam naturalmente. Pertencente à geração de 45 (movimento modernista), podemos notar uma experimentação estética em suas obras, e sendo característica de todas, notamos também nelas a presença de diferentes influências como a literatura de cordel bastante característica do Nordeste, o Barroco e o Simbolismo.

Como vimos, fatos que ocorreram na infância e parte da adolescência do autor contribuíram para a formação do universo mítico de Suassuna. Havia um encantamento com os livros que lia nas tardes após voltar da escola, mas havia também o fascínio pelo circo, pelo palhaço, sendo o circo, mais específico a figura do palhaço uma das influências que está presente em toda a sua literatura. Na entrevista com Newton Júnior (2000),

sempre que se tocava no assunto sobre circo Suassuna falava com emoção sobre suas vivências de outrora:

Eram circos sem números sofisticados e sem bichos. Em compensação, o universo festivo era infinitamente maior, mais espontâneo, garantido pelas apresentações de espetáculos populares e pelas improvisações dos palhaços. Deve-se ressaltar, ainda, que peças de teatro quase sempre faziam parte dos espetáculos, encenadas em palcos improvisados e no meio do picadeiro. Foi num circo, portanto, que o futuro dramaturgo, assistiu pela primeira vez a uma peça de teatro, fato que irá inspirá-lo, anos mais tarde, na concepção cênica do *Auto da Compadecida* (ibidem., p. 28).

Em entrevista concedida ao *Cadernos de Literatura Brasileira* (2000), Suassuna admite que já cogitou a fugir com um circo, mas foi proibido pela mãe. No entanto Suassuna nunca abandonou essa ideia de ser um membro de trupe circense, por meio de sua literatura o autor realizou esse sonho. Em sua infância o “espaço do sonho e da fantasia” foram assegurados pela literatura e pelo circo, até que mais tarde em suas primeiras peças Suassuna encontrou um meio de unir esses dois universos. Segundo o próprio autor

Veja que até *A Pedra do Reino* – que é uma obra mais literária que circense – tem esse lado. O circo ainda hoje é uma coisa muito importante pra mim. Isso porque eu acho que existem, na alma humana, dois hemisférios: o *hemisfério Rei* e o *hemisfério Palhaço*. No *hemisfério Rei*, ela cai numa excessiva crueldade, torna-se uma pessoa autoritária. Um rei como Felipe II não tinha nada de *hemisfério Palhaço* – e chegou a matar o próprio filho por causa da disputa de poder, uma monstruosidade. É o *hemisfério Palhaço* que equilibra o *hemisfério Rei*, e isso se dá através do riso. [...] Não sei se vocês repararam, mas o Palhaço da *Compadecida* representa o autor (CADERNOS, 2000, p. 29).

Com isso, o *Romance da Pedra do Reino*, escrito em 1971, compõe-se a partir da comunicação com outros elementos como as novelas picarescas e romances de cavalaria. Em sua estrutura podemos perceber influências das raízes ibéricas na cultura sertaneja e nordestina, que se manifestam através de elementos como da *commedia dell'arte*, da Idade Média e da cultura árabe. Precursor do Movimento Armorial, o *Romance da Pedra do Reino* de Ariano Suassuna é tido como o primeiro romance armorial. Como foi visto, o romance de Suassuna reúne vários outros estilos, essa confluência das artes, segundo o próprio autor, seria um dos pressupostos do Movimento. Em vista disso, estamos diante de uma obra permeada de intertextualidade e metalinguagem. O escritor Raimundo Carrero, que participou da fundação do Movimento Armorial junto de Suassuna, conta que com a publicação do *Romance* houve uma grande repercussão no meio literário brasileiro e isso teria servido para popularizar todo esse trabalho coordenado por Suassuna. É inegável a importância do Movimento Armorial para a cultura brasileira e nordestinas, pois as artes populares nordestinas tiveram uma valorização que não ficou

apenas no âmbito do Nordeste, ela se espalhou por outras regiões do país como Minas Gerais, Ceará, São Paulo, Rio de Janeiro etc.

Abordamos também naquele primeiro momento a proposta de Luiz Fernando Carvalho e sua relação com o Projeto Quadrante que tinha entre seus objetivos aproximar a literatura da televisão. Em seguida, investigamos a relação entre as obras de ambos e em que ponto elas dialogam entre si. Tal como Ariano Suassuna, a literatura teve um grande impacto na vida de Luiz Fernando Carvalho, o diretor desde criança gostava muito de ler, tinha uma paixão pela literatura. Carvalho conta que ele se refugiou nela nos momentos mais difíceis de sua infância e adolescência. Sua relação como a literatura é um ponto muito importante em sua trajetória como diretor, visto que ela influenciou alguns caminhos de linguagem percorridos pelo diretor, sendo uma das marcas de Carvalho, como diretor, a adaptação de grandes clássicos da literatura brasileira para o audiovisual.

Assim que Carvalho entrou para o Núcleo Usina de Teledramaturgia na Rede Globo, ele foi assistente de direção em duas minisséries que foram traduções dos romances homônimos de Erico Veríssimo *O Tempo e o Vento* (1985) e de Guimarães Rosa, *Grande sertão: Veredas* (1985). Depois disso, Carvalho traduziu para o audiovisual inúmeras obras literárias brasileiras⁴⁸. Outra marca do diretor é que Carvalho trabalha muito com o improviso e devido a isso ele não gosta de trabalhar com *storyboard*, em seus diários de filmagem podemos encontrar apenas alguns esboços que o diretor além de encontrar observações/anotações de toda a equipe e elenco. No entanto, isso não deve ocultar o fato de que as produções do diretor são primorosas, envolvendo profissionais especializados capazes de fazer um trabalho apurado seja na música, na cenografia, na direção de fotografia ou outras áreas do audiovisual. Carvalho deixa livre os atores para incorporarem os personagens e fazerem improvisos, porém ele trabalha bastante com eles suas atuações em seus galpões de ensaio, tendo por vezes convidado atores célebres para dar palestras e profissionais como preparador (a) corporal e preparador (a) de elenco para fazerem uma preparação com o elenco, como visto no capítulo 1 pág. 56.

⁴⁸ *Uma Mulher Vestida de Sol* (1994) de Ariano Suassuna; *A Farsa da Boa Preguiça* (1995) de Ariano Suassuna; *Lavoura Arcaica* (2001) de Raduan Nassar; *Os Maias* (2001) de Eça de Queirós; *Hoje é Dia de Maria Primeira e Segunda Jornada* (2005) seleção de contos retirados da oralidade popular brasileira, recolhidos pelos escritos Câmara Cascudo, Mário de Andrade e Silvio Romero; *A Pedra do Reino* (2007) de Ariano Suassuna; *Capitu* (2008) *Dom Casimiro* de Machado de Assis; *Correio Feminino* (2013) a partir dos almanaques femininos escritos por Clarice Lispector; *Dois Irmão* (2017) de Milton Hatoum; e *A Paixão Segundo G.H* (2020) de Clarice Lispector.

Outra característica do estilo diretor Carvalho é, ainda, que ele gosta de envolver todos, desde a equipe técnica ao elenco, em suas produções, todos vivem juntos o processo criativo. Devido a isso, Carvalho encabeçou um projeto junto com a Rede Globo de TV chamado de Projeto Quadrante. O objetivo do projeto era traduzir quatro obras literárias brasileiras para a televisão, fugindo do eixo Rio-São Paulo, para mostrar que a cultura brasileira está nos quatro cantos do país. Dessas, apenas três foram realizadas, sendo elas *A Pedra do Reino* (2007), *Capitu* (2008) e *Dois Irmão* (2017), *Danças Tango em Porto Alegre* baseado no livro de Sérgio Faraco não tem, até o momento, data de estreia.

Com isso, a primeira produção do projeto foi a adaptação do romance de Suassuna, quando Carvalho juntou sua equipe e viajou para Taperoá. Segundo conta Maria Clara Fernandez (apud CARVALHO, 2007), produtora executiva da minissérie, ao chegarem em Taperoá foi montada uma estratégia partindo do desejo de Carvalho de fazer um projeto de inclusão, e assim foi desenvolvido um esquema de pré-produção para buscar profissionais locais. Segundo conta Carvalho, “criar um processo de trabalho a partir dos talentos locais é minha alegria. É o que no momento se torna cada vez mais necessário e imprescindível para mim. Soaria tristemente imitativo falar de um Brasil tão profundo de uma forma tão oficial” (2007, n.p.).

A produção da minissérie *A Pedra do Reino* impactou na economia da região ao contratar artesãos, pintores, costureiras, marceneiros, ferreiros, faxineiras, pedreiros, cozinheiras e auxiliares gerais, sendo a maioria recrutada na própria cidade e em municípios vizinhos. Além da utilização da mão de obra local em todas as etapas de produção, Carvalho escolheu um elenco composto apenas por atores da região. A minissérie reconstrói essencialmente os mesmos sentidos do romance, podemos ver aqui uma confabulação do Projeto Quadrante com o Movimento Armorial, já que no projeto a ideia é descentralizar a produção do eixo Rio-São Paulo e assim trabalhar com artistas locais e o Movimento enfatiza ideia de valorizar a cultura nordestina em todas as áreas da arte. Além disso, como vimos, a minissérie foi filmada em Taperoá, cidade da Paraíba onde Ariano Suassuna viveu uma parte de sua infância e criou um laço emocional muito grande com o lugar. Segundo o autor,

Foi uma alegria muito grande ver esse que considero a obra mais complexa de todas as que escrevi até hoje ser filmada em Taperoá. Porque, pra mim, ela não é uma cidade comum. Quando comecei a escrever, fiz dela o centro de tudo o que escrevia, de maneira que ela foi tomando um sentido literário e mítico que não existia nem na minha infância. Poderia ser uma tentativa de reinvenção literária da cidade que o menino Ariano conheceu. Mas, de qualquer madeira,

Taperoá é a base física da cidade literária que eu construí com toda a minha obra de escritor (apud CARVALHO, 2007, n.p.).

Na segunda parte, buscou-se fazer um referencial teórico para facilitar nossa compreensão do processo de criação da minissérie e do romance. Passamos pelas teorias de adaptação e tradução intersemiótica dos autores Robert Stam e Julio Plaza, respectivamente, onde ambos os autores explicam esse movimento de uma mídia para outra e problematizam a fidelidade nos processos de transposição entre mídias. Em relação a ser fiel ao hipotexto, fica claro que Carvalho não pretende reproduzir o livro, porém ele não interfere na história, não cria novos personagens ou novas tramas. Considerando a afinidade também da minissérie com o Movimento Armorial, há uma total convergência entre o seu modo de ver e do autor. Lembrando que o diretor não gosta da ideia de adaptação, podemos perceber em suas falas que ele utiliza muito o termo “diálogo” ou “tradução”:

Recuso a ideia de adaptação. Ela me parece sempre redutora. Nos melhores momentos, seja trabalhando para a TV ou para o cinema, talvez tenha alcançado uma espécie de resposta aos textos, ou, no meu modo de sentir, um diálogo, uma reação criativa à literatura. Na transposição para as imagens, me agarrei às entrelinhas do próprio texto, onde há uma boa dose de alquimia, unindo aquilo tudo (CARVALHO, 2007).

Em seguida, procuramos investigar o dialogismo de Mikhail Bakhtin, a intertextualidade de Julia Kristeva e a transtextualidade Gérard Genette para melhor compreender a minissérie. Assim, pesquisamos a transtextualidade de Gérard Genette dentro da minissérie e do romance ao expor e explicar as referências contidas nas obras e quais foram os sentidos criados pelos diálogos estabelecidos por elas. Carvalho, apesar de ter liberdade para mudar o que julgasse necessário no romance para transpor sua narrativa para a televisão, preferiu manter os aspectos principais e a essência do hipotexto. Entretanto, como o nosso *corpus* é uma adaptação de uma obra literária para o meio televisivo, o tipo de transtextualidade que examinamos foi a hipertextualidade com seus procedimentos formais utilizados na transposição feita pelo diretor: excisão, concisão, transmodalização intramodal e extensão temática, noções essas que são essenciais e possibilitam qualquer adaptação televisiva ou fílmica. O diretor encurtou muitos dos episódios, omitiu várias das citações que Quaderna faz a escritores e obras históricas, sociológicas, literárias etc. pois isso deixaria mais lenta a narrativa da minissérie. Retirou também algumas cenas das quais os sentidos não eram essencialmente importantes ou que poderiam ser transmitidos em outras passagens e escolheu dar um final a alguns personagens deixados em aberto por Suassuna. Vê-se, portanto, que Carvalho se permitiu

algumas liberdades diante do texto original, embora tenha se mantido em essência fiel à ideia principal do romance.

Ao falarmos sobre televisão, meio pelo qual a obra foi transportada, fez parte do nosso referencial teórico Arlindo Machado e Anna Maria Balogh, cujas reflexões foram de suma importância a esse estudo, para que pudéssemos compreender a televisão em si e o gênero minissérie, suas particularidades e onde se diferencia dos demais meios. Aqui destacamos a serialidade, que conforme Arlindo Machado é uma “apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual” (2000, p. 83). A serialidade tem por preferência narrativas lineares e naturalista, formato ao qual a teledramaturgia brasileira está habituada. Entretanto, em *A Pedra do Reino* Carvalho emprega uma narrativa que vai em sentido oposto ao habitual e já que a narrativa transita entre três tempos diferentes, e talvez isso tenha gerado um estranhamento no espectador e essa tenha sido uma das razões pelas quais a minissérie teve uma baixa audiência, conforme explicado no capítulo 2 p.87. Porém, Balogh (2005, p. 39) afirma que, foram os formalistas russos, os responsáveis pela caracterização do efeito de estranhamento no enunciado e esses seriam considerados textos artísticos, sendo que tal processo exige “um enunciador com conhecimento suficiente sobre a série cultural na qual atua e eventualmente sobre as que lhe são correlatas para poder fazer inovações”.

Vimos na minissérie uma linguagem voltada para o teatro popular, mas com referências ao teatro medieval, com um acabamento imagético diferencial, uma iluminação especial, uma câmera em diálogo com a cena e uma edição que ativamente participava da composição da trama, além de uma atuação dos atores bastante distante do naturalismo televisivo. Ao falarmos desse diálogo com o teatro recorreremos a Iná Camargo Costa e Bertolt Brecht. Em relação às montagens e registro de cenas, observamos na proposta de Carvalho para a minissérie um diálogo com a estética brechtiana ao colocar o foco principal da narrativa na figura do narrador – Quaderna e ao provocar um distanciamento de cena representada ao invés de buscar dissipar a representação. Ao transpor o romance de Suassuna para o audiovisual, Carvalho trocou, portanto, o ambiente literário por um ambiente televisivo mergulhado em elementos da linguagem teatral: ângulos e movimentos de câmera, trilha sonora, enquadramentos associados ao cenário e atuação antinaturalista, por exemplo. Suassuna fiel à proposta do Movimento Armorial, aproximou em seu romance o erudito com a literatura de cordel, enquanto Carvalho, por sua vez, deixou o cordel e introduziu outra forma de arte nordestina – sendo fiel ao Projeto Quadrante e ao Movimento Armorial – o teatro popular

a céu aberto, como podemos ver na figura 08. Em sua obra, Carvalho articula diversas linguagens artísticas; para a compreensão desse diálogo com outras formas de arte que o diretor faz, ligamos o conceito hibridismo de Homi Bhabha que seria uma mescla entre duas ou mais formas culturais que compõem um terceiro espaço de negociação entre elas. Conforme explica Guzzi,

Criam-se, assim, a partir da leitura do romance, duas linhas de força que predominam na sustentação narrativa sincrética: uma mais faroeste e realista e uma mais mítica e teatral. A minissérie, portanto, no processo de transposição do texto verbal para o sincrético, privilegiou um tom mais alegórico, efetivamente sua construção como uma grande peça de teatro ao ar livre, como é próprio do romance (2015, p. 263).

Como se sabe, toda obra audiovisual parte de um conceito-guia. Figurinos, objetos de cenas e cenários, fotografia, edição/montagem, música têm a função de contar uma história, auxiliando assim na composição narrativa e, na minissérie *A Pedra do Reino*, partindo do ponto de vista do diretor Carvalho, tudo isso é parte complementar da construção das personagens, de um sertão mítico, de um mundo lúdico. Sua contribuição para o audiovisual brasileiro nos faz olhar para a minissérie, e seus demais trabalhos, como um amplo leque de referências artísticas e culturais. E é através dessa confluência de orientações, que se encontra a obra criativa do diretor.

A cultura nordestina tem fortes influências da literatura da Idade Média através dos folhetos de cordel, emboladas e repentes. Foi por meios dessas influências que o autor Ariano Suassuna tirou inspiração para fundar o Movimento Armorial. Na minissérie de Carvalho, essas influências se revelam nos trajes dos personagens, no enredo e na música. O hipertexto, assim como o hipotexto, possui um desenrolar intermitente através das aparições intercaladas do narrador da trama – Quaderna. Na minissérie podemos perceber uma irregularidade com a presença de Quaderna já que, em vários momentos, ele ocupa o mesmo espaço físico onde ele mesmo está, fazendo assim que uma mesma personagem conviva no passado e no presente simultaneamente. O diretor Luiz Fernando Carvalho conta que isso foi proposital, a história fora pensada para ser contada deste jeito, pois ela “não tem início, meio e fim; cada episódio tem vida própria, independente, mas, ao mesmo tempo, o conjunto tem uma unidade que faz sentido no universo labiríntico do Ariano” (apud MENEGHINI, 2007).

A terceira parte dessa pesquisa analisou os aspectos das linguagens artísticas que compõem a minissérie *A Pedra do Reino*. Para tal finalidade utilizamos, os conceitos expostos no capítulo 2 e nos concentramos nos seguintes tópicos a *commedia dell'arte*,

direção de arte (figurino, cenário e cenas), direção de fotografia e montagem, e a utilização da música. Com a análise desse capítulo, conseguimos entender melhor esse diálogo feito com outras formas de artes e porque as dimensões estética, inovadora e educativa se tornaram dados importantes nessa adaptação. Ela não é apenas estética porque esse aspecto faz parte de um projeto maior, que envolve o Movimento Armorial e o Projeto Quadrante, ou seja, um projeto para a cultura brasileira.

Como vimos no terceiro capítulo, a construção da cidade cenográfica juntamente com os demais elementos analisados, como os animais confeccionados a partir de materiais diversos, o palco-carroça, os figurinos e adereços, não reproduzem ambientes que geram o efeito da realidade e isso pode ter assustado o espectador que não é habituado a esse tipo de narrativa na televisão. O uso da animação presente na minissérie é outro elemento que pode gerar estranheza no público, mesmo sendo um recurso usado anteriormente pelo diretor em sua minissérie de sucesso *Hoje é dia de Maria*. Outro elemento que pode ter causado estranhamento no público é a anamorfose espaço-temporal reiterada na minissérie. Essa anamorfose impõe tempos narrativos em cena, por exemplo cenas em que uma mesma personagem, em momentos diferentes de sua vida, toca em si mesma ou transita facilmente de uma época a outra como se passasse de uma porta e emergisse em outro tempo. Esse recurso narrativo foi experimentado pelo diretor pela primeira vez em 2001 na minissérie *Os Maias*, anos mais tarde nessa minissérie *A Pedra do Reino* (2007) o diretor voltou a usar esse recurso só que explorando-o mais e na produção de *Capitu* (2008), o diretor parece ter intensificado o uso desse embaralhamento temporal.

O processo de criação do diretor Luiz Fernando Carvalho é acima de tudo um modo de ver e pensar a ficção seriada brasileira por meio da possibilidade de crítica e exploração da função criativa da linguagem. A linguagem adotada no processo de recriação no meio televisivo pode atualizar outras linguagens, pois Carvalho faz suas recriações apresentando ressignificações de textos como a *commedia dell'arte*, o circo, o teatro, o teatro de rua, o mambembe etc., porém, ao ir para as telas, aqui especificamente para a televisão, esses textos ganham novas ligações. Conforme Coca (2018) expõe, esses não são teatros gravados como era feito no início da TV, esses textos recriados são inspirados nas artes visuais que passam a assumir novos contornos na caracterização de personagens e na concepção cenográfica e fotográfica. “Seus textos televisuais coexistem com o restante da linguagem televisual brasileira, mas preservam traços específicos” (ibidem., p. 251).

Carvalho em sua minissérie *A Pedra do Reino* traduziu esse Sertão mítico de Suassuna para as telas, buscando uma identidade cultural coletiva. Referente a isso Carlos Byington fala do objetivo comum de Carvalho e Suassuna:

A construção da ideologia, da identidade cultural coletiva, que está em formação, é nossa função como nação. Através da busca de sua identidade, Quaderna busca a identidade dessa sociedade emergente. Mostra a pujança da cultura popular. É isso que Luiz Fernando faz ao reunir pessoas criativas da região em torno desse projeto. Ele busca a criatividade de sua arte na história, nas raízes, na língua, nos costumes, no que se aprende ao ver mãe, pai e avô trabalhando. Não há que buscar fora, nas grandes descobertas do mundo, os caminhos para a nacionalidade. Essa é a missão do Quaderna, do Luiz Fernando e do Suassuna. Esse é o caminho comum que eles buscam (apud CARVALHO, 2007).

Deslocando esses conceitos para o campo estético do trabalho da produção televisiva de Carvalho, enxergamos na sua direção uma proposta de produção ficcional alternativa. Seu trabalho não propõe apenas misturar linguagens artísticas nas minisséries, mas buscar produzir, por meio da hibridização das artes, uma obra televisiva que seja plural e totalizadora. A proposta de direção de Luiz Fernando Carvalho dialoga sistematicamente com diversas linguagens artística, como afirma Ilana Feldman:

Na *ópera mundi* de Luiz Fernando Carvalho, tanto em *Hoje é Dia de Maria* como, mais radicalmente, em *A Pedra do Reino*, a encenação contempla, incorpora e devora, almejando totalizar, todas as formas de manifestação artísticas, que, ao gosto do *barroco*, cujo sentido literal é ‘acumulação’, une e mistura cinema, teatro, poesia, pintura, circo, ópera, literatura, romance, odisséia, sátira, tragédia, picardias, cordel, maracatu, papangus e novelas de cavalaria. Do popular ao erudito, da artesanaria à tecnologia, da ancestralidade à busca na nacionalidade, a mão barroca e o ‘estilo régio’ de Luiz Fernando Carvalho orquestram excessos, intensidades, contrastes, júbilos sem limite, jorros declamatórios e diversos registros e linguagens (FELDMAN, 2008, n.p.).

Essa característica da obra do diretor Luiz Fernando Carvalho como um todo combina com o projeto do autor Ariano Suassuna de tal maneira que o romance do autor parece feito para culminar com a produção do diretor, tamanha a coincidência de objetivos seja no que diz respeito à fusão barroca de diferentes influências, seja no propósito de fazer avançar a cultura brasileira para além dos seus limites habituais tanto na literatura como na televisão – sem esquecer que Carvalho fez também duas adaptações da literatura para o cinema (*Uma Mulher Vestida de Sol* (1994) e *A Farsa da Boa Preguiça* (1995) que Suassuna escreveu para o teatro).

Contudo, mesmo as marcas estilísticas de Carvalho tendo um certo reconhecimento isso não significa que elas, na minissérie *A Pedra do Reino*, foram bem aceitas pelo público. Como já foi dito, a minissérie teve uma audiência muito baixa para os padrões da Rede Globo. Por serem inovadores e fugirem da narrativa habitual, num

primeiro momento realmente esse estilo “novo” na tela pode confundir e incomodar o telespectador, isso porque segundo o sociólogo e pesquisador de televisão Muniz Sodré, “o público está acostumado com facilidades” (apud MAGARAIA, 2007). Contudo, ao serem repetidas em outras produções, o telespectador começa a habituar seu olhar e aquele estranhamento não é mais um incômodo que os fará mudar de canal e/ou desligar a TV.

Com a escrita deste trabalho vimos que mais do que criar uma significação, o trabalho do diretor nos instiga a procurar saber e entender todo seu processo criativo. Ao lidar com a adaptação de uma obra literária, o diretor não só imerge num universo ficcional onde habita a narrativa, como também busca retomar o percurso ficcional presente no conjunto das obras do escritor escolhido. A contribuição estética do diretor Carvalho em suas minisséries aumentou e renovou o repertório estético da teledramaturgia brasileira. Como nos é mostrado no trabalho do diretor Luiz Fernando Carvalho, é possível ir contra o fluxo e buscar novas possibilidades de linguagem na televisão além de um riquíssimo diálogo intersemiótico com a literatura e outras artes.

REFERÊNCIAS

- ABEL, Lionel. **Metateatro** – Uma visão nova da forma dramática. Tradução de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- ALMEIDA, Cândido José Mendes de; ARAÚJO, Maria Elisa de (Org.). **As perspectivas da televisão brasileira ao vivo: depoimentos**. Rio de Janeiro: Imago; Ed. Centro Cultural Cândido Mendes, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: Edusp, 2002.
- BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Annablume, 2005.
- BALOGH, Anna Maria; DROGUETT, Juan. Diálogos de antropofagia audiovisual. **Comunicação & Inovação**, v. 9, n. 16. USCS, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, 2008.
- BALOGH, Anna Maria. **Poética da imagem e TV: vinhetas de abertura e encerramento em programas ficcionais brasileiros**. RuMoRes, v. 9, n. 17, p. 44-64. São Paulo, USP, 2015.
- BARNI, Roberta (org.). **A loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: (ORG) BRAIT, Beth. **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. 2ª ed. rev. – Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: **O rumor da língua**. 3ª ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 181-190.
- BATISTA, Fernanda Cristina Araújo. **A Pedra do Reino: uma análise dos procedimentos da adaptação do romance para minissérie e dos diálogos com outros gêneros discursivos**. 2015. 249 f. Tese de Doutorado – Departamento de Letras - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2015.
- BATISTA, Fernanda Cristina Araújo. A pedra do reino: procedimentos transformacionais da adaptação do romance para minissérie. **Revista de Estudos Universitários-REU**, Sorocaba, SP, v. 42, n. 1, ago. 2016.
- BERNARDO, André. O dia em que uma novela alavancou a doação de medula no Brasil. São Paulo: **Veja SAÚDE**, 2021. Disponível em: <https://saude.abril.com.br/coluna/saude-e-pop/o-dia-em-que-uma-novela-alavancou-a-doacao-de-medula-no-brasil/>. Acesso em: 25 set. 2022.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

- BRECHT, Bertolt. **Ensaio sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: ARIANO SUASSUNA. **Instituto Moreira Sales**, São Paulo, n. 10, nov. 2000. Disponível em: https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/clb_ariano_suassuna. Acesso em: 18 fev 2022.
- CARVALHO, Luiz Fernando. **Sobre o filme Lavour'Arcaica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CARVALHO, Luiz Fernando. **Diários**. Diário de elenco e equipe. São Paulo: Globo, 2007.
- CARVALHO, Luiz Fernando. **Capitu**: Minissérie de Luiz Fernando Carvalho, a partir da obra Dom Casmurro, de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- CARVALHO, Tomás Biagi. Amarello visita: Luiz Fernando Carvalho. In: **Revista Amarello**. São Paulo, n. 23, 2016. Disponível em: <https://amarello.com.br/2016/03/amarello-visita/amarello-visita-luiz-fernando-carvalho/>. Acesso em: 06 maio 2022.
- COCA, Adriana Pierre. **Tecendo rupturas: o processo da recriação televisual de Dom Casmurro**. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação e Linguagens. Curitiba, PR: Universidade Tuiuti do Paraná, 2013.
- COSTA, Iná Camargo. A produção tardia do teatro moderno no Brasil. **Discurso**, n. 18, p. 85-96. São Paulo, USP, 1990.
- CURY, Maria Zilda; PAULINO, Graça; WALTY, Ivete. **Intertextualidades: teoria e prática**. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1995.
- DALBONI, Melina. **Meu pedacinho de chão**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2014.
- DE CASTRO, Isabel. **Estética da aproximação: análise de imagens em três minisséries de Luiz Fernando Carvalho**. Curitiba, PR: Editora Appris, 2020.
- DE SOUZA, Maria Carmem Jacob. **Telenovela e Representação Social: Benedito Ruy Barbosa e a representação**. Rio de Janeiro: Editora E-papers, 2004.
- DIB, André. Abraccine organiza ranking dos 100 melhores filmes brasileiros. São Paulo: **Abraccine**, [s. l.], v. 27, 2015. Disponível em: <https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>. Acessado em: 15 set. 2022.
- DUCHARTRE, Pierre Louis. **The Italian Comedy**. Massachusetts: Courier Corporation, 2012.
- DURST, Rogério. Uma sofisticada opção popular. **O Globo**. Rio de Janeiro, 7 de dezembro 1995. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/busca/A+Farsa+Boa+Pregui%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 14 set. 2022.
- FELDMAN, Ilana. **A Pedra do Reino: a ópera mundi de Luiz Fernando Carvalho**. Revista Cinética, online, 2008.

FONSECA, Rodrigo. Prólogo para uma fábula: Hoje é dia de Maria rompe com a fórmula do naturalismo. **Jornal do Brasil**, 13/01/05. [Caderno B].

FREITAS, Nanci de. A commedia dell'arte: máscaras, duplicidade e o riso diabólico do arlequim. In: **Textos escolhidos de cultura e arte populares (TECAP)**. V. 5, n. 1, pp. 65-74. Rio de Janeiro, 2008.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GUZZI, Cristiane Passafaro; BALDAN, Maria de Lourdes Ortiz Gandini. A leitura figurativa do Movimento Armorial a partir da significação da vinheta de abertura de A Pedra do Reino (2007). **Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 4, n. 1. Online, 2015. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/178/57>. Acessado em: 11 out. 2021.

HERRERA, Gabriela C. **A minissérie Incidente em Antares: A transposição do romance de Érico Veríssimo para a mídia televisiva**. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras. Curitiba: UNIANDRADE, 2008.

JAKOBSON, Roman. **Linguística, poética e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JOAQUIM, Luiz. Entrevista: Luiz Fernando Carvalho. Diretos fala da concepção de A Pedra do Reino. **Cinema Escrito**, 2006. Disponível em: <https://www.cinemaescrito.com/2006/10/entrevista-luiz-fernando-carvalho/>. Acesso em: 25 mar. 2022.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, Tânia. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac, 2003.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LEITE, Adriana; GUERRA, Lisette. **Figurino, uma experiência na televisão**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MAGALHÃES, Yuri de Andrade; SILVA, Jerônimo Vieira de Lima. Cinema e Teatralidade: Deslocamento mítico e ressignificação espaço-temporal na minissérie A Pedra do Reino. Amapá: **Letras Escreve**, v. 6, n. 1, p. 90-100, 2016.

MAGARAIA, George. Um estilo diferente. IstoÉ, São Paulo, 20 jun. 2007. Disponível em http://istoe.com.br/8184_UM+ESTILO+DIFERENTE. Acessado em: 11 ago. 2022.

MAZIERO, Aline Cristina. **A saga na TV: a tradução de O Tempo e o Vento em minissérie**. Dissertação de Mestrado, Departamento de Letras, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2013.

MENEGHINI, Carla. 'A Pedra do Reino' revela universo encantado de Ariano Suassuna. **G1**, Rio de Janeiro, 10 jun. 2007. Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL50062-7084,00-A+PEDRA+DO+REINO+REVELA+UNIVERSO+ENCANTADO+DE+ARIANO+SUASSUNA.html>. Acessado em: 11 ago. 2022.

MESTRE, Renato França. O vai-e-volta decifrador da transposição do Romance d'a pedra do reino da narrativa literária à televisual. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho "Tessituras, Interações, Convergências", do **XI Congresso Internacional da ABRALIC**, na USP, São Paulo, 2008.

MICHELETTI, Guaraciaba. **Na confluência das formas** – O discurso polifônico de Quaderna/Suassuna. São Paulo: Cliper, 1997.

MICHELETTI, Guaraciaba (org.). **Discurso e Memória em Ariano Suassuna**. São Paulo: Paulistana, 2007.

NEGRÃO, Maria José da Trindade. Introdução à literatura de cordel. **Revista Letras**, Recife, v. 23, jun. 1975. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19663/12914>. Acessado em: 14 set. 2022.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O Circo da Onça Malhada: iniciação à Obra de Ariano Suassuna**. Recife: Artelivro, 2000.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. **Corpo e roupa no discurso da aparência**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho "Cultura das Mídias", do XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em julho de 2007.

OLIVEIRA, Fernanda Areias de. **Um novo olhar para a teledramaturgia: A Pedra do Reino: um diálogo televisivo por Luiz Fernando de Carvalho (12/06/07 a 16/06/07)**. Dissertação de Mestrado – Departamento de Educação, Arte e História. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2009.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PELLEGRINI, Tânia. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac, 2003.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Annablume, 2007.

PROENÇA, Danyella Neves e Silva. **Arqueologia do invisível: reflexões sobre o poético na obra de Luiz Fernando Carvalho**. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Comunicação. Brasília: Universidade de Brasília, 2010.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

STAM, Robert. Introduction: the theory and practice of daptation. In: **Literature and Film: a guide to the theory and pratice of filme adaptation**. Malden, Oxford, Carton: Blackwell Publishing Ltd, 2005.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**. Florianópolis: UFSC, n. 51, p. 019-053. Abril, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. **Arte & Cultura**. São Paulo: Cortez Editora, 1982.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. O decifrador de brasilides. In: **Cadernos de Literatura Brasileira. Nº 10 Ariano Suassuna**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.

SUASSUNA, Ariano. **Ferros do Cariri: uma heráldica sertaneja**. São Paulo: Guariba Editora de Arte, 1974.

SUASSUNA, Ariano. Le Mouvement Armorial. In: DUVIGNAUD, Jean (org.). **Cause commune – Les imaginaires 1**. Paris : UGE, p. 47 – 78, 1976.

SUASSUNA, Ariano. **Poemas**. Seleção, organização e notas de Carlos Newton Jr. Recife: EdUFPE, 1999.

SUASSUNA, Ariano. **Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras**. Rio de Janeiro: ABL, 1990. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/discurso-de-posse>. Acesso em: 26 fev 2022.

SUASSUNA, Ariano. **Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

TV Cultura UOL. “A representação dos processos históricos precisa ser revista”, diz diretor de “IndependênciaS”. **UOL**. São Paulo, 2022. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/entretenimento/noticias/2022/09/07/4766_independencias-minisserie-exclusiva-da-tv-cultura-e-exibida-neste-7-de-setembro.html. Acessado em: 20 set 2022.

ULHÔA, Marco Túlio. **Perspectivas de um devir literatura-televisão em A Pedra do Reino de Luiz Fernando Carvalho**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2015.

VICTOR, Adriana; LINS, Juliana. **Ariano Suassuna: um perfil biográfico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

WERNECK, Alexandre. Luiz Fernando Carvalho não está grávido (entrevista). **ContraCampo** – Revista de cinema, s.d. Disponível em: <https://www.contracampo.com.br/52/entrevistaluizfernandocarvalho.htm>. Acesso em: 23 mar 2022.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac, 2003.

Filmografia:

A PEDRA do Reino. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: Rede Globo et Academia de Filmes, 2007. 225 min, son., color. Minissérie exibida pela Rede Globo.

DOC – Quaderna. Direção de Alexandre Montoro. Rio de Janeiro: Matizar Filmes, 2007 (47 min). Disponível em: https://vimeo.com/39930654?embedded=true&source=video_title&owner=10882489. Acesso em: 17 dez. 2021.

O SERTÃO MUNDO de Suassuna. Direção de Douglas Machado. Teresina – PI: Trinca Filmes, 2004 (1h 20 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xgfu4eDuzE0>. Acesso em: 8 dez. 2021.