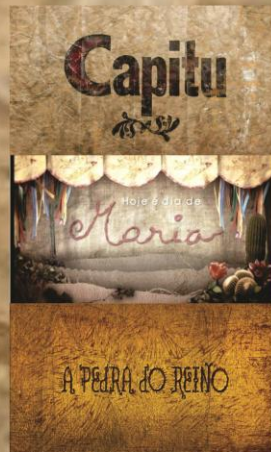


UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"



# Por uma Imagem da Literatura:

a poética do escancaramento  
do diretor Luiz Fernando Carvalho



Cristiane Passafaro Guzzi

Orientadora:

Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan



Araraquara, 2015

unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara - SP

Cristiane Passafaro Guzzi

**Por uma Imagem da Literatura:  
a poética do escancaramento do diretor  
Luiz Fernando Carvalho**



ARARAQUARA – S.P.

2015

CRISTIANE PASSAFARO GUZZI

**Por uma Imagem da Literatura:  
a poética do escancaramento do diretor  
Luiz Fernando Carvalho**

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Relações Intersemióticas

**Orientador:** Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

**Bolsa:** CAPES

ARARAQUARA – S.P.

2015

CRISTIANE PASSAFARO GUZZI

**Por uma Imagem da Literatura:  
a poética do escancaramento do diretor Luiz Fernando  
Carvalho**

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Relações intersemióticas  
**Orientador:** Profa.Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan  
**Bolsa:** CAPES

**Data da defesa:** 23/04/2015

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

---

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

**UNESP – Universidade Estadual Paulista – FCLAr.**

---

Membro Titular: Profa. Dra. Ilana Feldman Marzochi

**UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas**

---

Membro Titular: Profa. Dra. Luiz Gonzaga Marchezan

**UNESP – Universidade Estadual Paulista – FCLAr.**

---

Membro Titular: Prof. Dr. Marisa Giannecchini Gonçalves de Souza

**Evohé – Espaço Cultural**

---

Membro Titular: Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta

**UNESP – Universidade Estadual Paulista – IBILCE.**

**Local:** Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

Dedico este trabalho à minha avó, **Maria Thereza...**

... pois se hoje as palavras lhe escapam, devo a ela o aprendizado e a paixão pelas  
mesmas.

## AGRADECIMENTOS

Traduzir, em poucas palavras, o percurso acadêmico-afetivo, composto por inúmeros afetos conquistados ou mantidos durante uma trajetória de pesquisa de quase 10 anos, é reviver um pouco das descobertas, das angústias, das alegrias, das inseguranças, mas, principalmente, da gratidão e da admiração que permanecem, para todo o sempre, daqueles com que tive o privilégio de conviver, aprender, sentir.

Aos meus pais, **Ana Rosa** e **Marco Antônio**, relação que me define, por não medirem esforços para que meus sonhos se concretizassem, me incentivando e me motivando para que eu me tornasse tudo aquilo que eu quisesse. Pelo amor, pela força, pela compreensão, pela integridade, pelo exemplo e pela presença, inquestionável. Em especial, agradeço à minha mãe, por ter se levantado, novamente, para voltar a caminhar comigo e também por preencher a minha vida de sentido com a sua presença e luta diárias.

Ao meu irmão **Gustavo**, companheiro, literalmente, de sentar do meu lado, no computador, juntamente com a nossa **Cuquinha**, – por me escutar em todas as hipóteses mais infundadas ou nos cansaços inevitáveis de uma pesquisa, por ser minha extensão e por ser minha maior certeza;

À minha tia **Josiane** e minha querida **Lúcia Spadari** – pelas orações constantes e pela torcida em todo meu percurso;

À professora e amiga **Marisa Giannecchini** – por “eatar meus feijões”, por conduzir, desde sempre, a ciranda de todos os meus sonhos e por me conceder tantos ensinamentos, em meio a tantos afetos. Sua generosidade modelar e sua paixão desmedida, pela vida, me inspiram;

Ao professor e amigo **Luiz Gonzaga Marchezan** – pelos diálogos permanentes, pelas indicações primorosas, pela presença afetiva e pela generosidade em compartilhar, sempre, muitos dos seus saberes, dos quais espero saber fazer bom uso. Se hoje, Zaga, entendo um pouco de Literatura, devo a você e a nossas interlocuções constantes, que me fizeram querer aprender sempre mais;

Ao professor **Sérgio Motta** – por ser o mais assíduo leitor deste trabalho, desde seu primeiro esboço, ainda como sonho, e por ser o interlocutor cujas lapidares sugestões pretendo cumprir, em nossa busca da “educação pelos sentidos carvalhiana”;

À professora **Lucia Teixeira** – por me acompanhar, acadêmica e afetuosamente, desde o começo desta pesquisa, por conceder valiosas contribuições na banca de qualificação e por representar a maior referência na semiotização que fazemos na/da vida;

Ao professor **Randal Johnson** – pelo generoso acolhimento durante o estágio de pesquisa desenvolvido na Universidade de Los Angeles e pelos estimulantes questionamentos que me fizeram despertar para possíveis desdobramentos desta pesquisa;

À professora **Ilana Feldman** – pelas conversas extremamente inspiradoras desde nosso primeiro encontro e pelo contato que pudemos manter, ao longo dos anos, e que resultou em sua participação (a)efetiva no término desta tese;

À professora **Renata Marchezan** – pela estimulante orientação no curso de Especialização em “Teorias Linguísticas e Ensino”, pela torcida frequente e pela amizade sempre cuidadosa;

Às minhas professoras, hoje amigas, **Sylvia Telarolli, Márcia Gobbi, Maria Célia Leonel** – pelos tantos e incontáveis ensinamentos dentro e fora da Academia, pela presença, pela inspiração, pelos exemplos;

Aos meus professores **Maria Lúcia Fernandes, Arnaldo Cortina, Jean Portela, Márcio Thamos, Tom Pires, João Batista Prado**, mestres que tanto admiro e com que tanto aprendi – pela duradoura partilha afetiva-intelectual ao longo de minha formação;

Ao grande amigo **Paulo Veiga** – pela disposição de me ouvir, sempre, e pela revisão atenta e preciosa de todos os meus trabalhos, nas horas mais improváveis;

À querida amiga **Vanessa Chiconelli** – pelas incontáveis ajudas nas traduções de língua inglesa e por trazer tamanha delicadeza e carinho em minha vida;

À grande amiga **Giovanna Longo** – pelas nossas inúmeras conversas que me fizeram refletir, constantemente, sobre os diversos sentidos e desdobramentos que uma vida “além-Academia” deve e pode representar;

Às minhas amigas **Isabela, Eliane, Letícia, Juliana, Carol e Dai**, família “araraquarense” escolhida, irmãs de trajetórias acadêmicas, – pela amizade incondicional, pela ajuda desmedida, pela aceitação dos defeitos e das ausências, pelos ouvidos sempre afinados para “meu compartilhar ansioso” e meus “tumultos modais frequentes”;

Às minhas queridas **Laura Baldan e Sumpy** – por me transmitirem leveza e felicidade a cada encontro e a cada conversa;

Aos amigos **Márcio Aurélio, Márcia Rodrigues, Luciano Borges, Thárea e Marcela** – pelo companheirismo, ao longo dos anos, e pela alegria que, cada um a seu modo, desperta – ou já despertou – em meu dia a dia;

Às minhas primeiras “sementes”, **Ingrid e Priscila** – por dignificarem, a cada poesia lida ou compartilhada, a certeza do *querer-saber-ser* professor;

À **Maria Thereza de França Roland** – pela disponibilidade afetiva na concepção artística da capa deste trabalho e pela sensibilidade com que soube traduzir a essência da Imagem tradutória desta tese;

À **Assessoria de Imprensa do Luiz Fernando Carvalho**, nas pessoas de **Carla Madeira e Juan Crisafulli** – por intermediarem a realização de um sonho e por facilitarem o contato com o diretor Luiz Fernando Carvalho;

A **Luís Alberto de Abreu** e **Renata Soffredini** – pela concessão dos roteiros originais e pelas estimulantes conversas sobre o processo criativo de Luiz Fernando Carvalho;

Ao **Grupo CASA** e ao **Grupo GEN** – pelos produtivos compartilhamentos acadêmicos e pelo convívio sempre prazeroso e incentivador;

Ao **Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários**, em especial, nas pessoas de **Rita, Clara e Lidiane** – por tamanha atenção e paciência;

À **Glória Tovar**, Department of Spanish and Portuguese da UCLA – por tornar minha estadia em um país estrangeiro tão familiar e acolhedora;

Aos **colegas** das inúmeras disciplinas realizadas ao longo Pós-Graduação – pela convivência enriquecedora e pelos cafés saboreados entre um intervalo e outro;

À **CAPES**, pelo auxílio financeiro concedido durante toda minha trajetória acadêmica e pela **bolsa PSDE**, que possibilitou meu estágio de doutorado na Universidade da Califórnia, em Los Angeles;

\*\*\*.\*\*\*

À minha orientadora **Ude Baldan** – pela convivência, pelo aprendizado, pelo olhar, pelo entendimento, pela cumplicidade, pela parceria, pela lealdade. Por me ensinar a caminhar sozinha e a me escutar. Também, por me olhar, me entender e, principalmente, me ouvir.

Por ter me “guiado”, em todos os sentidos, e acreditado em mim, ao longo de todos esses anos, mostrando que o verdadeiro pesquisador se faz com paixão, generosidade e humildade acadêmica necessárias para transmitir e compartilhar o conhecimento adquirido... Por tornar-se a minha maior referência na Literatura, na Vida, na questão do trato com o ser humano, em como lidar com ele, com suas limitações, imperfeições, anseios, devaneios e sonhos, principalmente, os sonhos...

Tomo emprestadas as palavras de Zé Cangaia, personagem de *Hoje é dia de Maria*, minissérie responsável pelo começo de nossa trajetória, que bem podem tentar definir o que sinto por nossa amizade construída e fortificada além-muro da Universidade...

*–Daquelas que já num tem muito uso hoje em dia... É pedra que num gasta... e é tomém delicado de flor... Amizade nossa é palavra que num sei dizê. Sei sentir só.”*

Obrigada, Ude, por me dar fortemente a mão e me permitir caminhar ao seu lado em todas as circunstâncias. Você, para mim, é a pura permanência do verdadeiro afeto.



[...] Lido com coordenadas que estão muito além de mim, do meu esforço, e que entram na hora do fazer. Não tenho regras, não acredito nelas; eu me oferecendo mesmo e vou. Às vezes penso: desta vez será diferente, mas acabo caindo na teia dos meus sentidos. Mas é o poder do imaginário da literatura que me enreda, me enlaça. Por isso devo muito à literatura, aos grandes escritores, que sinto continuarão a ser meus verdadeiros mestres. Digo sempre que Dostoievski é o maior cineasta do mundo. Então me agarro a eles e vou. E, evidentemente, fora desse diálogo, espiritual com os grandes mestres, confesso que é um processo muito solitário, difícil, porque você está lutando contra toda uma consciência hegemônica do que vem a ser uma produção audiovisual, do que vem a ser uma adaptação oficial, de mercado, mas, no meio disso tudo, você se agarra ao seu próprio coração. O Machado dizia: —A estética que me interessa é a estética do coração.” Então você se agarra àquilo que é capaz de acioná-lo interiormente e aquilo que passa a ser a verdade para você, passa a ser a sua linguagem, a morada do seu ser. E é coerente porque é dialogando cada vez mais em busca de estar em companhia desse ser, dessa necessidade, que você produz. O fruto de toda essa necessidade é a linguagem. Além de fundar a narrativa, a linguagem é também o instrumento que, com seu rigor, desorganiza um outro rigor: o das verdades pensadas como irremovíveis.[...]

Luiz Fernando Carvalho (2008a, p. 82-83)

## RESUMO

A possibilidade de um estudo pormenorizado sobre o processo criativo de minisséries televisivas, baseadas na transposição de obras literárias, instigou-nos a querer compreender, de forma mais rigorosa, as relações existentes entre Literatura e Cinema, Literatura e Televisão, no trabalho realizado pelo diretor Luiz Fernando Carvalho. A enunciação de suas realizações televisivas - *Hoje é dia de Maria* (2005); *A Pedra do Reino* (2007); *Capitu* (2008) – produz enunciados que reúnem a história da obra em questão e a história da crítica dos contos e romances transpostos, de modo deliberado e atualizado. Carvalho, ao ser lido como um enunciador crítico em suas produções sincréticas, consolida uma **poética de escancaramento** das relações existentes entre o texto verbal e o texto sincrético, que pode ser entendida como os procedimentos de composição específicos que apareceram de forma reiterada em suas realizações, estabelecendo uma **metaficção televisiva**. Nossa hipótese, portanto, para a consolidação dessa poética é que o elemento base de diferenciação de Carvalho consiste no fato de ele apoiar-se na recorrência com que a denúncia dos seus procedimentos compositivos é feita, criando um **recorrente efeito de estranhamento** no seu telespectador, uma vez que encontramos o ressoar da obra primeira, a verbal, aliado à tradução realizada para um novo suporte, pautado, por sua vez, por um jogo entre a tradição buscada e a reinvenção da mesma, de modo escancarado. Consegue, assim, produzir outros sentidos para a obra, não só devido à exploração de procedimentos metalinguísticos ao longo da trama, mas, principalmente, pelo escancaramento deles, permitindo que suas minisséries sejam lidas dentro de uma **ficcionalidade altamente reflexiva**, que **mimetiza o próprio conceito de ficção**. Dentro do efeito de excesso e do escancaramento do fazer que caracterizam tais minisséries, podemos encontrar sutilezas que permitem um estudo aprofundado da obra, da crítica, da tradição, e, principalmente, das reverberações que a produção de Carlos Alberto Soffredini, Ariano Suassuna e Machado de Assis produzem no cenário ficcional. Tais contribuições nos permitem, ainda, considerá-lo como um diretor que parece estar firmando, também, seu lugar em nossa literatura televisiva, fornecendo-nos o que estamos chamando de **literariedade pela imagem**. Como se, além das referências audiovisuais, a obra de Carvalho constituísse também uma referência literária, uma **espécie de crítica contemporânea da literatura em novo suporte**. Nossos estudos, assim, formarão uma rede orientada e sobredeterminada pela teoria semiótica de origem francesa, linha escolhida como suporte teórico predominante, o que não nos inviabilizou de recorrermos a outras com que ela possa dialogar. A opção legitima-se tanto pela coerência da metalinguagem apresentada e em constante aperfeiçoamento, quanto pela construção e aplicação de métodos fundados e pertinentes à compreensão do processo de significação, que chegam a apreender o sentido "em ato", tal como o experimentamos, não apenas em seu plano cognitivo, o do inteligível, mas também no plano sensível.

**PALAVRAS-CHAVE:** transposição; poética do escancaramento; literariedade imagética; Luiz Fernando Carvalho; literatura e televisão.

## ABSTRACT

The possibility of a detailed study of the creative process of TV miniseries based on the transposition of literary works, instigated us to want to understand in a more rigorous way the relationship between literature and cinema, literature and television, in the work done by director Luiz Fernando Carvalho. The enunciation of his television accomplishments *Hoje é dia de Maria* (2005); *A Pedra do Reino* (2007); *Capitu* (2008) produces discourses that gather the story of the work in question and the history of the criticism of the short stories and novels transposed in a deliberate and updated way. Carvalho, when read as a critical enunciator in his syncretic productions, consolidates an **unveiling poetics** between the verbal text and the syncretic text, and that can be understood as the specific composition procedures that show up in a reiterated way in his accomplishments, establishing a **TV metafiction**. Our hypothesis, therefore, for the consolidation of this poetics is that Carvalho's base element of differentiation consists in the fact that he bases himself on the recurrence with which the denouncement of his compositions procedures is made, creating a **recurring sense of estrangement** in the viewer, once we find the echo of the first work, the verbal one, associated with the translation done for a new support, lined, by a game between the tradition searched and its own reinvention in a wide open way. This way, he is able to produce other meanings for the work, not only due to the exploration of metalinguistic procedures along the plot but specially because he reveals unveiling resources, allowing his miniseries to be read inside a **highly reflexive fictionality that mimics its own concept of fiction**. Within a practice of exaggeration and unveiling of the making process that characterizes his TV accomplishments, we find subtleties that open a path for a profound study of the transposed literary work, of the criticism, the tradition and specially of the reverberations that the production of Carlos Alberto Soffredini, Ariano Suassuna and Machado de Assis causes in the national and international literature. Such contributions allow us to consider Carvalho as a director who establishes his place in what we are calling TV literature; providing us with a **concept of literariness through image**. It is as if, besides the audiovisual references, Carvalho's work was also a literary reference, a kind of **contemporary criticism of literature in a new realm**. Our studies, therefore, intend to form a guided network which is overdetermined by the originally French Semiotic theory – the methodology that was chosen as predominant support of our work – which has not prevented us from referring to other theories that occasionally dialogue with the chosen one. The choice is reinforced because of the coherence and continuous development of the presented metalanguage, as well as due to the construction and applicability of methods which were founded and which are relevant to the comprehension of the signifying process that end up apprehending the meaning – in the act”, as we experience it, not only in the cognitive domain – the intelligible one – but also the sensitive one.

**KEYWORDS:** transposition; unveiling poetics; literariness through image; Luiz Fernando Carvalho; literature and television.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b>	O Projeto <i>Quadrante</i>	50
<b>Figura 2</b>	O espaço do Domo em <i>Hoje é dia de Maria</i>	52
<b>Figura 3</b>	O conceito de cidade cenográfica em forma de lápide no diário do diretor <i>versus</i> o projeto da cidade divulgado no <i>site</i> da minissérie	52
<b>Figura 4</b>	Sede antiga x sede atual do Automóvel Club Brasil, localizado no RJ	53
<b>Figura 5</b>	Vinheta de abertura do documentário	54
<b>Figura 6</b>	A fazenda no Sul de Minas Gerais que serviu como locação para <i>Lavoura Arcaica</i>	54
<b>Figura 7</b>	Bastidores dos <i>workshops</i> de <i>Capitu</i> e <i>A Pedra do Reino</i>	56
<b>Figura 8</b>	População local envolvida na construção de <i>A Pedra do Reino versus</i> agradecimentos registrados no <i>DVD</i> da minissérie	56
<b>Figura 9</b>	Os animais artesanais nas três realizações	62
<b>Figura 10</b>	O artesanal em <i>Hoje é dia de Maria</i>	63
<b>Figura 11</b>	O artesanal em <i>A Pedra do Reino</i> e <i>Capitu</i>	63
<b>Figura 12</b>	O <i>stop motion</i> em <i>Hoje é dia de Maria</i>	64
<b>Figura 13</b>	O <i>stop motion</i> em <i>Capitu</i> e em <i>A Pedra do Reino</i>	64
<b>Figura 14</b>	Foto do “Caderno de Anotações” da 2ª jornada da minissérie <i>Hoje é dia de Maria</i>	65
<b>Figura 15</b>	Foto do “Caderno de Anotações” da minissérie <i>A Pedra do Reino</i>	66
<b>Figura 16</b>	Foto do “Caderno de Anotações” da minissérie <i>Capitu</i>	66
<b>Figura 17</b>	Projeto <i>Mil Casmurros</i>	68
<b>Figura 18</b>	Plano-sequência de <i>Capitu</i> correspondente ao Capítulo II “Do Livro”, do romance <i>Dom Casmurro</i>	73
<b>Figura 19</b>	O escancaramento das metáforas em <i>Hoje é dia de Maria</i>	76
<b>Figura 20</b>	O escancaramento das metáforas em <i>A Pedra do Reino</i> – Sequência do delírio entre Quaderna e Moça Caetana	77
<b>Figura 21</b>	Cartelas/Vinhetas de abertura dos capítulos/episódios	102
<b>Figura 22</b>	Dedicatória de Ariano Suassuna registrada nos diários do diretor Carvalho	106

<b>Figura 23</b>	Colagem/bricolagem da abertura da minissérie <i>Capitu</i>	107
<b>Figura 24</b>	Recorte da sequência de abertura de <i>A Pedra do Reino</i>	108
<b>Figura 25</b>	O acabamento visual das minisséries	118
<b>Figura 26</b>	A entonação épica e hiperbólica dos narradores tagarelas	120
<b>Figura 27</b>	Os narradores metalinguísticos das minisséries	121
<b>Figura 28</b>	A gestualidade teatral das personagens das três minisséries	123
<b>Figura 29</b>	O movimento desenfreado na sequência do “ $\Theta$ Execrável” em <i>A Pedra do Reino</i>	124
<b>Figura 30</b>	A fixação de Bentinho (e, conseqüentemente, da câmera) pelos olhos de Capitu	125
<b>Figura 31</b>	Plano-sequência de <i>Capitu</i> correspondente ao Capítulo XIV “A inscrição”	153
<b>Figura 32</b>	Plano-sequência de abertura da minissérie <i>Capitu</i>	156
<b>Figura 33</b>	Plano-sequência de <i>Capitu</i> correspondente ao Capítulo LXXI “Visita de Escobar”	158
<b>Figura 34</b>	A melancolia e a galhofa trabalhadas na caracterização do narrador Dom Casmurro	170
<b>Figura 35</b>	O contraste entre Bentinho, criança, e Capitu, desde sempre, mulher	171
<b>Figura 36</b>	A mescla de traços cômicos com traços trágicos	172
<b>Figura 37</b>	A tragicidade e o devaneio do narrador Dom Casmurro	173
<b>Figura 38</b>	O contraste entre cores frias e cores quentes	178
<b>Figura 39</b>	As sombras e a fantasmagoria de um narrador atormentado	183
<b>Figura 40</b>	O estado melancólico, mas também irônico, que dominará a personagem de Bento Santiago.	184
<b>Figura 41</b>	Plano-sequência de <i>Capitu</i> correspondente ao Capítulo II “Do Livro”	185
<b>Figura 42</b>	Fotogramas de cenas retiradas dos Bastidores do DVD <i>Capitu</i> (2008)	189
<b>Figura 43</b>	A artificialidade dos cenários e dos objetos	189
<b>Figura 44</b>	Bastidores do DVD <i>Capitu</i> (2008)	190

<b>Figura 45</b>	A “lente-Dom Casmurro”	191
<b>Figura 46</b>	As lembranças captadas por uma ótica marejada	191
<b>Figura 47</b>	Tomada de cena retirada do episódio correspondente ao Capítulo CXXII “O enterro”	193
<b>Figura 48</b>	Foto do encarte presente no cd da trilha sonora da minissérie	194
<b>Figura 49</b>	O contracenar, entre Bentinho-criança e Dom Casmurro, em um mesmo plano	195
<b>Figura 50</b>	O exagero e a deformação de Tio Cosme e Prima Justina	196
<b>Figura 51</b>	Montagem das personagens na “juventude” disponibilizada no site <i>Capitu</i>	197
<b>Figura 52</b>	Montagem das personagens na “fase adulta” disponibilizada no site <i>Capitu</i>	197
<b>Figura 53</b>	A caracterização de Pádua, pai de Capitu	198
<b>Figura 54</b>	A ênfase dada em alguns temas trabalhados de modo sutil pelo romance	199
<b>Figura 55</b>	Plano-sequência de <i>Capitu</i> correspondente ao Capítulo LVI “Um seminarista”	201
<b>Figura 56</b>	Os olhos azuis e furtivos de Escobar	201
<b>Figura 57</b>	A entonação expressiva do narrador Dom Casmurro	202
<b>Figura 58</b>	A exuberância e a sensualidade de Capitu pelo uso acentuado das cores quentes	203
<b>Figura 59</b>	A exploração de cores frias e o jogo de imagens com os espelhos	203
<b>Figura 60</b>	Fotos do figurino das personagens disponibilizadas no site <i>Capitu</i>	204
<b>Figura 61</b>	“1ª fase” – o predomínio de cores claras	205
<b>Figura 62</b>	“2ª fase” – o predomínio de cores escuras	205
<b>Figura 63</b>	O palco de uma <i>ópera em ruínas</i>	207
<b>Figura 64</b>	O <i>clown</i> -Casmurro	213
<b>Figura 65</b>	Dom Casmurro vestido por todos os (seus) olhares	213
<b>Figura 66</b>	Estandarte do Movimento Armorial	216
<b>Figura 67</b>	Fotograma da vinheta de abertura das duas realizações	221

<b>Figura 68</b>	Plano-sequência da vinheta de abertura de <i>Hoje é dia de Maria</i>	235
<b>Figura 69</b>	Sequência de abertura do primeiro episódio	241
<b>Figura 70</b>	Plano-sequência Maria enterrada viva	249
<b>Figura 71</b>	O trabalho com as cores em <i>Hoje é dia de Maria</i>	251
<b>Figura 72</b>	Domo reproveitado, inclusive, na 2ª jornada de <i>Hoje é dia de Maria</i>	252
<b>Figura 73</b>	Quadros Portinari <i>versus</i> citações visuais em <i>Hoje é dia de Maria</i>	254
<b>Figura 74</b>	–A menina com tranças e laço”, de Portinari, <i>versus</i> a menina Maria, de Luiz Fernando Carvalho	255
<b>Figura 75</b>	Maria no interior da casa	256
<b>Figura 76</b>	Quadros pintados <i>versus</i> vegetação natural	256
<b>Figura 77</b>	A caracterização da Madrasta	261
<b>Figura 78</b>	A caracterização de Joanhina	263
<b>Figura 79</b>	As sete facetas do diabo Asmodeu	264
<b>Figura 80</b>	A caracterização dos Executivos	266
<b>Figura 81</b>	Os diferentes tipos de doadores em <i>Hoje é dia de Maria</i>	268
<b>Figura 82</b>	A caracterização da Senhora	272
<b>Figura 83</b>	A caracterização do pássaro que se transforma em Amado	273
<b>Figura 84</b>	A caracterização do Pai	274
<b>Figura 85</b>	Maria criança <i>versus</i> Maria Adulta	276
<b>Figura 86</b>	A caracterização do Príncipe Sem Rosto	277
<b>Figura 87</b>	Plano-sequência do casarão da fazenda	278
<b>Figura 88</b>	Plano-sequência de animação das personagens	279
<b>Figura 89</b>	Plano-sequência do Baile	280
<b>Figura 90</b>	Os cavalos de marionete de <i>Hoje é dia de Maria</i>	282
<b>Figura 91</b>	A construção do figurino de <i>Hoje é dia de Maria</i>	282
<b>Figura 92</b>	Plano-sequência com as personagens Maria, Zé Cangaia e Asmodeu	286
<b>Figura 93</b>	Plano-sequência –Os Saltimbancos”	289
<b>Figura 94</b>	Plano-sequência Quirino e a essência dúbia do amor	290
<b>Figura 95</b>	Brasões e bandeiras armoriais em <i>A Pedra do Reino</i>	298

<b>Figura 96</b>	Plano-sequência da vinheta de abertura de <i>A Pedra do Reino</i>	300
<b>Figura 97</b>	Alfabeto heráldico de Suassuna <i>versus</i> título da minissérie grafado pelas letras do alfabeto heráldico	302
<b>Figura 98</b>	Ciranda de abertura na forma de mandala	302
<b>Figura 99</b>	As personagens na ciranda de apresentação	303
<b>Figura 100</b>	As cinco fases de Quaderna	304
<b>Figura 101</b>	Esboço da carroça no diário do diretor <i>versus</i> carroça exposta na exposição dos cenários da minissérie	305
<b>Figura 102</b>	A caracterização sertaneja de Pedro Dinis Quaderna	306
<b>Figura 103</b>	O ato do Inquérito	308
<b>Figura 104</b>	A exploração de uma iluminação estourada	310
<b>Figura 105</b>	O movimento de vertigem da câmera	311
<b>Figura 106</b>	Plano-americano do cenário real filmado	312
<b>Figura 107</b>	Praça no centro antigo de Taperoá (Paraíba), cidade onde Ariano Suassuna passou a infância e a adolescência	312
<b>Figura 108</b>	A arena, os oratórios e o palco no centro de Taperoá	313
<b>Figura 109</b>	Os Três Irmãos	315
<b>Figura 110</b>	As Mulheres de Quaderna	316
<b>Figura 111</b>	A Moça Caetana	316
<b>Figura 112</b>	Os Companheiros de Quaderna	317
<b>Figura 113</b>	O animalesco na figura do Sr. Juiz Corregedor	318
<b>Figura 114</b>	A grandiosidade do Execrável	318
<b>Figura 115</b>	Diário do diretor Luiz Fernando Carvalho <i>versus</i> Afresco –A Lamentação de Cristo” (1305), de Giotto Di Bondone	320
<b>Figura 116</b>	Contraste recorrente entre claro <i>versus</i> escuro.	321
<b>Figura 117</b>	Os afrescos filmados	322
<b>Figura 118</b>	Caetana e Quaderna <i>clown</i>	322
<b>Figura 119</b>	Cucurucu italiano <i>versus</i> Quaderna <i>clown</i>	323
<b>Figura 120</b>	Quaderna e a – <i>commedia dell’arte</i> ”	324
<b>Figura 121</b>	Layout do site da minissérie <i>Hoje é dia de Maria</i>	354



<b>Figura 122</b>	Layout do site da minissérie <i>A Pedra do Reino</i>	354
<b>Figura 123</b>	Layout do site da minissérie <i>Capitu</i>	355

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b>	Movimento de leitura proposto por este trabalho	28
<b>Quadro 2</b>	Gradiente do processo realizado entre diferentes linguagens	41
<b>Quadro 3</b>	O escancaramento das metáforas em <i>Capitu</i>	75
<b>Quadro 4</b>	Tipologia do crer na leitura dos textos literários	86
<b>Quadro 5</b>	Percurso gerativo da significação	92
<b>Quadro 6</b>	Tabela comparativa entre romance e roteiro	104
<b>Quadro 7</b>	A sincronia existente entre o romance verbal e o texto sincrético	140
<b>Quadro 8</b>	Letra e tradução da música “Elephant Gun”, da banda <i>Beirut</i>	187
<b>Quadro 9</b>	Contos e motivos presentes em <i>Hoje é dia de Maria</i>	232
<b>Quadro 10</b>	A gradação do tempo	249
<b>Quadro 11</b>	Esquema proposto por Greimas, em <i>Semântica Estrutural</i> (1973, p. 236)	260
<b>Quadro 12</b>	Bispo do Rosário e a relação com os objetos explorados em <i>Hoje é dia de Maria</i>	292
<b>Quadro 13</b>	Breves perfis das principais personagens de <i>A Pedra do Reino</i> , por Luís Alberto de Abreu	357

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>21</b>
<b>CAPÍTULO 1 - FAZENDO LITERATURA NA TELEVISÃO:</b>	
<b>AS AFINIDADES ELETIVAS DO DIRETOR LUIZ FERNANDO CARVALHO.....</b>	<b>35</b>
1.1. Da palavra à imagem: aproximações.....	36
1.2. O jogo existente entre tradução e invenção: o projeto estético carvalhiano .....	46
<b>CAPÍTULO 2 – “COMO CONHECER AS COISAS SENÃO SENDO-AS”:</b>	
<b>O MOVIMENTO DE LEITURA ENTRE O VERBAL E O SINCRÉTICO.....</b>	<b>81</b>
2.1. O movimento do crer crítico em <i>Hoje é dia de Maria</i> , <i>A Pedra do Reino</i> e <i>Capitu</i> .....	82
2.1.1. O “conforto do conhecido” versus a “ruptura do inesperado”: o trabalho de espraiamento figurativo nas aproximações televisivas.....	90
2.2. As vozes que atravessam as minisséries.....	98
<b>CAPÍTULO 3 – ENTRE O RISO E A MELANCOLIA:</b>	
<b>A CONFLUÊNCIA DE LEITURAS NA MINISSÉRIE <i>CAPITU</i>.....</b>	<b>129</b>
3.1. O ressoo das vozes tradicionais e o modo de redimensionado da crítica atual .....	130
3.2. A tradição da autoconsciência ficcional e o movimento lúdico da ficção: o jogo entre Machado de Assis e Luiz Fernando Carvalho .....	142
3.3. Por uma maneira oblíqua e dissimulada de projetar os “ensaibos” da crítica .....	160
3.3.1. A filiação shandiana do NARRADOR à tagarelice do sentido montaignana. ....	163
3.3.2. TEMPO e ESPAÇO em ruínas: a narrativa impressionista do romance e a atitude expressionista da minissérie .....	174
3.3.3. Pelo riso, a melancolia: a teatralidade das PERSONAGENS na ópera <i>Capitu</i> .....	194
<b>CAPÍTULO 4 – PALIMPSESTOS DO MOVIMENTO ARMORIAL:</b>	
<b><i>HOJE É DIA DE MARIA E A PEDRA DO REINO</i>.....</b>	<b>215</b>
4.1. O Armorial como um conceito amplo de se pensar a arte .....	216
4.2. A presença da Estética Armorial na Primeira Jornada de <i>Hoje é dia de Maria</i> .....	223
4.2.1. A leitura figurativa do Movimento Armorial na vinheta de abertura de <i>Hoje é dia de         Maria</i> .....	233
4.2.2. A constituição da NARRADORA armorial. ....	240
4.2.3 Por um TEMPO e um ESPAÇO armorialistas.....	247
4.2.4. A teatralidade das PERSONAGENS.....	258
4.2.5. “É Pelo Sonho que Vamos”: a musicalidade e a intensificação do barroco. ....	283
4.3. O trabalho com a Estética Armorial em <i>A Pedra do Reino</i> .....	293
4.3.1. A leitura figurativa do Movimento Armorial na vinheta de abertura de <i>A Pedra do         Reino</i> .....	299

4.3.2. A constituição do NARRADOR armorial: Quaderna e seus desdobramentos.....	304
4.3.3. A circularidade de um TEMPO e de um ESPAÇO armorialistas.....	309
4.3.4. A teatralidade das PERSONAGENS de Taperóa.....	314
4.3.5 “Θ galope do sonho e o riso a cavalo”: a predominância do expressionismo pela intensificação do barroco.....	319
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS – POR UMA MÍMESIS DA FICÇÃO: A POÉTICA DO ESCANCARAMENTO DE LUIZ FERNANDO CARVALHO .....</b>	<b>325</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>334</b>
<b>GLOSSÁRIO .....</b>	<b>351</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>353</b>

## INTRODUÇÃO

Incapaz de atingir a plenitude no que quer que seja, aceito o caco, o fragmento, assumo e bendigo a imperfeição e a incompletude [...] privilegiando o fragmento, o caso, invisto na Falta. Ela é só um dos preços a pagar [...] mas para me alimpar um pouco, o suficiente para me permitir continuar a andar.

Edward Lopes (2014, p. 27)

Tentar concluir um trabalho, de quase 10 anos ininterruptos, – parte essencial de formação e crescimento, tanto acadêmico quanto pessoal, – é reconhecer o tanto que permanece, no muito que há para se percorrer ainda. Há, nessa ausência de tantas coisas que poderiam ser ditas ou feitas, o contraponto da presença do que foi possível ou, ao menos, sentido em uma busca por (nossa) significação. Se o que foi enunciado se compõe do dito e de seu subentendido, contar com o olhar de quem o interpreta cria a ilusão reconfortante de um possível preenchimento dessas tantas lacunas. Continuar investindo na falta, talvez, seja o mais eficaz exercício para permanecer e vivenciar o inesgotável.

Após inúmeras reflexões, tecidas ao longo do curso de graduação e de pós-graduação, construímos um olhar entre o inteligível e o sensível, em que o fazer e o ser se conjugaram na análise de textos suscitados à leitura e visitação. Desse conjunto, que foi compondo, para além do gosto, a tentativa de conviver com a matéria do entendimento, resultou uma proposta de pesquisa que, somando as influências vivenciadas, ganha corpo, elegendo a potencialidade para materializar o diálogo entre o vir-a-ser e a construção de um texto, tecido a múltiplas vozes, textualizado por diferentes linguagens.

O estudo pormenorizado sobre o processo criativo realizado em minisséries televisivas, engendradas pela transposição de obras literárias, instigou-nos a querer compreender melhor as relações existentes entre Literatura e Cinema, Literatura e Televisão. Tal inclinação surgiu, especialmente, após um primeiro contato com o trabalho realizado pelo diretor brasileiro Luiz Fernando Carvalho, na transposição de um texto do dramaturgo Carlos Alberto Soffredini sobre contos populares. Trata-se da minissérie, em duas jornadas, intitulada *Hoje é dia de Maria*<sup>1</sup>, levada ao ar pela Rede Globo de Televisão, em 2005.

---

<sup>1</sup> Durante o período de 01/07/2007 a 30/06/2009, foi realizado, sob a orientação da Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan, um projeto de Iniciação Científica, financiado pela FAPESP, intitulado

O interesse pelos trabalhos do diretor deu-se ao verificarmos que suas realizações consistem em um processo de profunda pesquisa, enfrentamento do texto e emergência das possibilidades de diálogo, tanto com o texto a ser trabalhado como, e principalmente, com o repertório de leitura que o autor do texto em questão imprime em suas produções. Esse resgate pode ser construído na obra transposta para um novo meio, que oferece diversas possibilidades de compreensão, que remete não somente ao autor da obra literária, mas a esse Carvalho autoral que consegue, **antropofagicamente**<sup>2</sup>, transpor o que era do universo literário da obra e do autor.

O que parece diferenciar Luiz Fernando Carvalho é o estabelecimento de uma espécie de **efeito de estranhamento** para com seu telespectador, uma vez que encontramos o ressoo da obra primeira, a verbal, aliado à tradução realizada para um novo suporte, pautado, por sua vez, por um jogo entre a tradição buscada e a reinvenção da mesma, mas de modo extremamente deliberado. Poderíamos postular que esse movimento é inerente a toda obra que se quer ficcional, uma vez que retomar e romper com a tradição define o trabalho artístico em geral; contudo o que as realizações de Carvalho configuram é um modo de lidarmos com o **palimpsesto** do universo literário da obra verbal transposta, reverberado, por sua vez, em uma realização televisiva, que permite reconstruirmos os **“bastidores” dos signos** mobilizados em um processo de transposição entre linguagens.

Tal constatação analítica levou-nos ao que chamamos de **poética do escancaramento**<sup>3</sup> do diretor Luiz Fernando Carvalho, e que pode ser entendida como os

–Ver e (re)viver os contos populares presentes em *Hoje é dia de Maria* sob uma perspectiva semiótica”. Nosso objetivo, naquele momento, era descrever rigorosamente o processo de construção da peça teatral *–Hoje é dia de Maria*”, escrita pelo dramaturgo Carlos Alberto Soffredini, até chegar à construção do roteiro verbal, de mesmo nome, escrito por Luiz Fernando Carvalho e Luís Alberto de Abreu. Depois da análise desses textos em linguagem verbal, passamos à análise da minissérie televisiva, visando a verificar como as outras linguagens traduziram esses textos verbais que serviram de roteiro, buscando sentidos que permaneceram, e outros que foram construídos, a partir de um enriquecimento sincrético.

<sup>2</sup> Utilizaremos o recurso do **negrito**, ao longo de todo trabalho, para enfatizarmos determinados conceitos ou palavras-chave que determinaram o estudo realizado nesta tese.

<sup>3</sup> O termo escancaramento, no entendimento desta tese, parte de uma de suas possíveis definições etimológicas no que diz respeito ao **ato de expor o fazer de uma obra**, metalinguisticamente, colocando a **artificialidade do signo**, inerente a todo movimento ficcional, em jogo e em denúncia, alargando, revelando ou redimensionando, por vezes, o estatuto de mistério inerente à ficção. A alquimia, as transformações, as possibilidades híbridas e impuras são, nesse modo de concepção, levadas em conta a partir de diretrizes estéticas que se revelam em um jogo dual entre o que é visível e o que permanece invisível na composição da mimesis ficcional. Não é querer mostrar o que há por trás, definição por natureza do escancarar, mas, sim, desvelar os andaimes de construção que constituem esse espaço, inclusive do que não se mostra, uma vez que a linguagem e as imagens trabalhadas em suas realizações, ainda que permeadas pela opacidade inerente a todo construto de linguagem, estão mediadas por inúmeras camadas entre seus enunciatários e enunciadores. Quando enfatizamos ser por meio de um efeito de

procedimentos de composição específicos que apareceram de forma reiterada em suas realizações, estabelecendo uma **metaficção televisiva**. Propusemos que tal poética vai se (con)figurando na combinação de duas tendências igualmente fortes de composição: na exploração de objetos usados em cena, em geral reciclados, tecidos velhos, artesanatos, combinados com o que existe de mais tecnológico, em termos de atualização e recriação dessas peças, bem como o que há de mais apurado em procedimentos de filmagem. Esses objetos em cena, ainda, metaforizam e figurativizam um processo de composição que se mostra de modo profundo em várias dimensões das obras transpostas. É a partir de textos, temas e expressões mobilizados durante a realização televisiva que verificamos uma espécie de **aprofundamento** na cultura de elementos comuns e que, em seu ato de tradução para o novo meio, é feito de **modo reciclado**, pois se reutiliza de forma revigorada dos procedimentos selecionados e escancara, a todo o momento, o ato realizado.

Nossa hipótese para a consolidação dessa poética é que o elemento base de diferenciação de Carvalho consiste no fato de ele apoiar-se na **recorrência** com que a denúncia dos seus procedimentos é feita. Assim, consegue produzir outros sentidos para a obra, não só devido à exploração de procedimentos metalinguísticos ao longo da trama, mas, principalmente, pelo **escancaramento** dos recursos, permitindo que suas minisséries sejam lidas dentro de uma ficcionalidade altamente reflexiva, que **mimetiza o próprio conceito de ficção**.

Ao encontramos certas invariantes estéticas (e que entendemos por singularidades do processo carvalhiano) na construção da minissérie *Hoje é dia de Maria* (2005) e tendo em vista o desenvolvimento do projeto de Mestrado, – em que analisamos o processo de leitura realizado na transposição do romance *Dom Casmurro* (1899) para a minissérie *Capitu* (2008) –, pensamos na possibilidade de comparação de

---

escancaramento o processo audiovisual do diretor é justamente por termos acesso, ainda que no território do mistério, a inúmeros índices de construção que nos levam a questionar e problematizar o quê de literário (e, aí, cabe todo o universo literário que circundou o autor e sua obra) foi mobilizado em sua concepção enquanto leitor crítico e metalinguístico de literatura. Assim como toda ficção parece problematizar a si mesma, Carvalho, com o ato de escancorar no sentido de demonstrar seu fazer, redimensiona até mesmo o estatuto que algumas palavras ou conceitos adquiriram ao longo da tradição, configurando, assim, uma possibilidade do escancaramento estar a serviço de um aprofundamento da obra e da construção de um engajamento do seu espectador que, a partir do que seu processo à mostra concede, adentra no misterioso espaço da ficção. Esse processo de "metaficção", assim, em Luiz Fernando Carvalho, consiste na estratégia de "escancorar" o processo, deixando-o bem exposto e perceptível para o espectador, mas sem desvelar por completo, pois essa, sim, seria a/uma ilusão, mas engendrando leituras possíveis em um universo oblíquo e dissimulado como o da literatura.

tais procedimentos, constituintes do ato criativo do diretor, em suas demais realizações, como a transposição do *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971), de Ariano Suassuna, para a minissérie *A Pedra do Reino* (2007). A possibilidade, assim, de elencarmos tais invariantes em um projeto ampliado e que contempla um recorte significativo da obra do diretor nos remeteu à viabilidade de um estudo sobre a construção de um ***ethos carvalhiano***.

De maneira breve, fundamentado nos preceitos da Retórica, o conceito de *ethos* remete a um objeto que não está diretamente presente no texto, mas nas suas entrelinhas, conferindo, numa instância subjetiva, um tom de estilo e autoridade ao que é dito. Para Aristóteles, o *ethos* estava relacionado à imagem positiva que um orador era capaz de causar no auditório, por meio da própria enunciação, e não de saberes extradiscursivos, a fim de persuadi-lo e de ganhar sua confiança. Segundo Fiorin (2004, p. 18), “[...] o *ethos* é uma imagem do autor, não é o autor real; é um autor discursivo, um autor implícito”. Cruz, em seu livro *O ethos dos romances de Machado de Assis* (2009, p. 88), afirma que

[...] o *ethos* do enunciador pode ser construído de maneira endógena, pelo próprio discurso, mediante manifestações relativas à sua competência e às modalidades que coloca em cena, tais como o crer e o saber; ou pode ser construído de forma exógena pelos discursos com os quais dialoga (é a posição de Isócrates). A questão agora é semelhante: um autor ou uma escola pode ser definido internamente, pelo caráter mostrado no discurso ou dos demais discursos com os quais se relaciona.

Nesse sentido, é somente no conjunto de discursos de um autor e sobre o que se fale dele que podemos depreender-lhe uma imagem. O que queremos ressaltar em relação à produção de Luiz Fernando Carvalho, portanto, é que o *ethos* deste enunciador parece estar sendo reafirmado em cada novo trabalho artístico, a partir do modo de engendramento de novos sentidos para as obras e por meio da recorrência de traços apontados por **nossa proposta de leitura**. O filme *Lavoura Arcaica* (2001), transposição do romance homônimo (1975) do escritor Raduan Nassar, não integra o corpúsculo que se pretende analisar com a continuidade desta pesquisa, porque tentamos estabelecer as relações existentes entre a linguagem cinematográfica explorada pelo diretor em outro suporte, a televisão, fundindo ambas as linguagens, de acordo com suas especificidades.



Essa interlocução entre autores consagrados, cujos textos-objeto constituem-se referência para o diretor, aponta, para a configuração de um **projeto estético**, cuja voz faz reverberar os textos de partida. Como ler é eger, procuramos conciliar esta nossa proposta de leitura com a **poética do escancaramento** do diretor em questão, que parece ser a sustentação desse processo de significação, aproximação e diálogo entre a literatura e o cinema, a literatura e a televisão. É importante destacarmos, nesse momento, que, ao propormos um percurso descritivo de impressões de leituras, enquanto analistas, não inviabilizamos a possibilidade de outros modos de enveredamento nos textos da poética carvalhiana. O que esperamos estabelecer, efetivamente, ao final desta tese, é **um modelo de adentramento analítico** para trabalhos de diretores autorais que lidam com a transposição de obras literárias para o universo da televisão ou do cinema.

É no conjunto da obra deste diretor que podemos encontrar, também, um estudo da própria tradição do audiovisual. As técnicas da televisão e do cinema parecem ser colocadas em crise e em questionamento, por suas limitações ou extrapolações no engendramento de sentidos. Sabemos que todo trabalho de criação coloca sempre em crise uma tradição. No caso específico de Luiz Fernando Carvalho, a nossa proposta é que a tradição colocada –em xeque” vem a ser dupla: é a tradição literária e a tradição fílmica. E é por intermédio dessa tensão, nessa confluência de orientações, que parece se situar a obra criativa deste diretor, a partir de um caminho de leitura entre obra verbal e obra sincrética.

Dentro do efeito de excesso e do escancaramento do fazer que caracterizam tais minisséries, podemos encontrar sutilezas que permitem um estudo aprofundado da obra, da crítica, da tradição, e, principalmente, das reverberações que a produção dos escritores selecionados produzem no cenário ficcional. Tais contribuições nos permitem, ainda, considerá-lo como um diretor que parece estar firmando, também, seu lugar em nossa **literatura televisiva**, fornecendo-nos, com seu modo de sentir suas produções, o que estamos chamando de **literariedade pela imagem**. Como se, além das referências audiovisuais, a obra de Luiz Fernando constituísse também uma **referência literária**, uma **espécie de crítica contemporânea** e em novo suporte, da literatura<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Vale ressaltar, aqui, que as relações entre literatura e cinema são antigas e que há uma infinidade de modos de conceber as adaptações, transposições, transcrições. Neste caso, além da óbvia relação de transposição, há a **construção da crítica literária como um modo de concepção** que tentaremos demonstrar ao longo do trabalho.

Ao fazer uma análise pormenorizada de uma obra televisiva ou cinematográfica, temos que “[...] despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, pois se é tomado pela totalidade” (VANOYE, 1994, p. 15). Para tal efeito, temos que estabelecer os elos existentes entre esses elementos isolados, compreendermos como se associam e, por fim, definidas suas relações, chegarmos novamente ao todo significativo.

Este projeto, portanto, engloba um estudo articulado e reflexivo da leitura de três obras televisivas<sup>5</sup> do diretor Luiz Fernando Carvalho. Dessa forma, temos, como *cópus* desta pesquisa, o seguinte percurso analítico a ser atentado:

- 1) A Primeira Jornada de *Hoje é dia de Maria* (2005), baseada na obra de Carlos Alberto Soffredini e com roteiro escrito por Luiz Fernando Carvalho e Luís Alberto de Abreu, apresenta uma viagem, a um só tempo, poética e trágica, aos diversos gêneros existentes. Retrata a trajetória de uma menina rumo à maturidade e às descobertas da vida moderna, apresentando elementos cômicos em sua peregrinação. A minissérie reúne diferentes gêneros musicais, literários, cantos populares, teatro mambembe e dialetos regionais. Essa forte presença do hibridismo de gêneros culmina numa rica multiplicidade de elementos, recursos e materiais, configurando uma vasta pesquisa, ao longo do processo de realização televisiva, pelas tradições orais, populares e a diversidade artístico-cultural existentes no Brasil. Além de realizar um profundo mergulho na tradição oral brasileira pelas lentes da TV, *Hoje é dia de Maria*, em nossa leitura, também incorporou características que remetem aos ideais do Movimento Armorial. Esse movimento nasceu no Recife, nos anos 70, e buscou uma poética, um modo criativo apoiado na valorização da cultura popular, com o intuito de promover a imagem de uma nova literatura, de uma nova arte brasileira. É essa relação estabelecida com

---

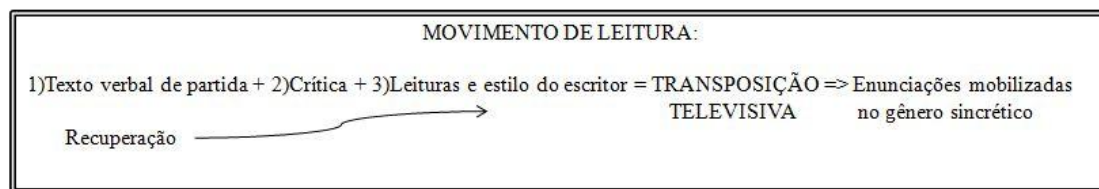
<sup>5</sup> É importante delimitarmos, aqui, o motivo de não incluirmos no *cópus* de análise: 1) a minissérie *Os Maias* (2001), também com direção de Luiz Fernando Carvalho, mas com parceria com Maria Adelaide Amaral, por tratar de um trabalho com autoria compartilhada; 2) a minissérie *Afinal, o que querem as mulheres?* (2011), - por não tratar de uma transposição literária, mas de uma premissa do psicanalista Freud, com roteiro expandido e em parceria com Michel Melamed, João Paulo Cuenca e Cecília Gianetti; 3) *Subúrbia* (2012), minissérie idealizada pelo diretor Luiz Fernando Carvalho e desenvolvida em parceria com o escritor Paulo Lins, também por não tratar de uma transposição literária. Em relação à escolha de somente analisarmos a Primeira Jornada de *Hoje é dia de Maria*, esta se deve ao recorte de leitura das características armoriais que postulamos evidenciar tanto em *Hoje é dia de Maria* quanto em *A Pedra do Reino*. Temos, aliás, como hipótese, que a Segunda Jornada deve ser lida em diálogo com os ressoos modernistas e a estruturação operística trabalhadas em *Capitu*.

tal poética que nos interessou, uma vez que pretendemos inaugurar um modo de lermos os traços armoriais não só em seu aspecto circunscrito às obras de Ariano Suassuna, seu criador, mas também em demais leitores criadores, como Carvalho, pois interpretamos o conceito de Armorial como um caminho brasileiro de pensar a arte em suas diversas manifestações e não só de modo estanque.

- 2) A minissérie *A Pedra do Reino* (2007) consiste na transposição do *Romance D' A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1970), do escritor Ariano Suassuna, também denominado de “romance armorial – popular brasileiro”. A obra, em seu todo, é escrita em 85 folhetos e preenchida de aspectos regionais, referências nordestinas e históricas que se enquadram na poética explorada pelo Movimento Armorial, ícone da criação artística do Nordeste na época. Há uma intensa exploração e valorização da cultura popular brasileira retrabalhada na construção da minissérie, bem como um trato com o tempo de forma mítica e do espaço, a cidade de Taperóa, como índice de uma significação maior. A teatralidade figura, nessa minissérie, como um componente narrativo, estabelecendo relações de comparação com o trato dado pela Poética Armorial; interesse que demonstraremos na relação entre as duas minisséries *Hoje é dia de Maria* e *A Pedra do Reino*.
- 3) A minissérie televisiva *Capitu* (2008), escrita por Euclides Marinho, com colaboração de Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik, e texto final do diretor Luiz Fernando Carvalho, apresenta-se como uma aproximação da obra *Dom Casmurro* (1899), do escritor Machado de Assis. Ao longo do processo de sua realização, lemos o transparecer das experiências ficcionais de Machado de Assis, preenchendo e atualizando, assim, o texto de *Dom Casmurro* com novas visibilidades, interpretações, retomadas, diálogos, intertextualidades e interpretações. A leitura que demonstramos tanto da obra quanto da crítica que pôde ser lida reverberada no texto sincrético mostra-se por intermédio de um conjunto de colagens, de tempos e de avessos explorados na realização. E é esse movimento realizado

que nos interessou desconstruir, para, então, construir o sentido engendrado na textualização final da minissérie.

Há, como se pode notar na breve descrição do cópús e conforme esquematizamos no quadro abaixo, um movimento de leitura que recuperou não só o texto literário de partida, com o estilo do escritor a ser transposto para outro suporte, mas também a leitura crítica mais respeitada sobre o texto literário. Instaura-se, assim, um processo de transposição televisivo que trabalha, principalmente, com a exploração e o resgate das escolhas evocadas pelas respectivas enunciações, mobilizadas por um gênero que sincretiza diversas outras linguagens, pensadas não separadamente, porém como [+...] uma estratégia global de comunicação sincrética capaz de gerir o contínuo discursivo resultante da textualização<sup>6</sup>.” (TEIXEIRA, 2009, p. 50)



Quadro 1 – Movimento de leitura proposto por este trabalho.

(Fonte: elaboração nossa)

O nosso trabalho consiste, logo, não apenas das análises das obras literárias e de suas aproximações televisivas, mas também em um estudo teórico das leituras mobilizadas para tais análises. Diante do campo de estudos no qual se inscreve esta pesquisa, o trabalho foi realizado mediante a leitura crítica da bibliografia da teoria de base, bem como reflexões e análises do cópús selecionado, seguindo os critérios estabelecidos nas etapas descritas anteriormente. A partir disso, foi estabelecida uma correspondência entre os pontos investigados, relacionando-os entre si. Desse modo, o percurso interpretativo, com suas possíveis hipóteses e conclusões prévias, apresenta os seus argumentos justificados e, numa cadeia analítica, os elementos estão em comunicação, de maneira que a conclusão final seja plausível, coerente e pautada em alicerces teóricos a ponto de oferecer contribuições a posteriores pesquisas.

<sup>6</sup> Para a semiótica, [+...] o conteúdo só pode manifestar-se por meio de um plano de expressão. No momento em que, no simulacro metodológico, temos a junção do plano de conteúdo com um plano de expressão, ocorre a textualização.” (FIORIN, 2003, p. 77)

Nesse sentido, é preciso ressaltar que todos esses estudos formarão uma rede orientada e sobredeterminada pela teoria semiótica de origem francesa<sup>7</sup>, linha escolhida como suporte teórico predominante, o que não nos inviabilizou de recorrermos a outras com que ela possa dialogar. A opção legitima-se tanto pela coerência da metalinguagem apresentada e em constante aperfeiçoamento, quanto pela construção e aplicação de métodos fundados e pertinentes à compreensão do processo de significação, que chegam a apreender o sentido "em ato", tal como o experimentamos, não apenas em seu plano cognitivo, o do inteligível, mas também no plano sensível.

Acreditamos que cada análise realizada das referidas obras, aparentemente distintas, mas que muito se confluem na estética e no trato, ao serem articuladas **em e no** conjunto da poética constitutiva do diretor Luiz Fernando Carvalho nos forneceu não só um caminho de leitura possível, como demonstrou veredas possíveis para estudos que pretendem traçar relações entre literatura e cinema, literatura e televisão, a partir do modo como um diretor lê o texto de partida e interage por meio de identificações ou diferenças, construindo um efeito de singularização em seu produto final.

Dessa forma, para organizarmos nossas leituras, dentro de um mesmo e coeso quadro de referência, recorremos, como meio de revisão da literatura sobre o assunto, as recentes contribuições que os semioticistas Bertrand e Stange vêm postulando, principalmente no artigo intitulado "Reflexões sobre a perspectiva gerativa da semiótica" (2014). Há, nesse estudo, uma revisão do caminho da semiótica considerada *standard*, aliada a uma ampliação reflexiva dos estudos mais recentes ligados à fenomenologia, aos estudos da paixão, à percepção e à tensividade; caminhos pelos quais a teoria semiótica desenvolvida hoje vem enveredando e que podem ser pensados, também, na análise de textos sincréticos.

---

<sup>7</sup> A semiótica greimasiana, de origem francesa, tem por definição conciliar a análise interna e externa de um texto, considerando a concepção da dualidade: objeto de significação x objeto de comunicação. Sua preocupação vem se resumindo ao exame do que o texto diz e como o diz (BARROS, 1990, p.8), estudando assim a organização textual que possibilita a existência do texto, bem como sua enunciação (entendendo-a como o momento de articulação da formação discursiva com o contexto histórico-social). Mediante essas perspectivas, surgiu um modelo semiótico voltado para a análise das estruturas mais profundas dos textos, denominado Percurso Gerativo do Sentido. Sob tal modelo de análise, as narrativas significam na vida social e expressam-se em níveis ou estruturas que se correspondem. Dentro desse percurso, portanto, existe uma camada fundamental, outra narrativa e uma discursiva que se complementam, enquanto unidades dotadas de uma sintaxe e uma semântica próprias. Esse percurso que envolve o texto vai do nível mais simples ao mais complexo e do mais abstrato ao mais concreto (BARROS, 1990, p.9), representando, assim, uma espécie de descrição do texto em estruturas que permitam a apreensão global do sentido em suas diferentes instâncias.

O procedimento de geração por conversão (transposição) de um nível em outro faz com que as estruturas profundas de um texto, por intermédio de um processo de complexificação e preenchimento, possam converter-se em estruturas, para além da superfície, as quais, por sua vez, mediante a textualização, tornam-se manifestáveis. Ao privilegiarmos, nesta pesquisa, o nível de manifestação de cada realização sincrética, por meio do estudo da textualidade (as propriedades do texto transposto e do texto sincrético) e da textualização (os procedimentos de construção da textualidade em ambos os suportes), procuraremos enfatizar a importância do estudo do plano da expressão e, sobretudo, do assombro epistemológico que parece ainda existir entre as investigações sobre o plano de conteúdo e o plano de expressão de textos manifestados por suportes diversos.

Para realizarmos, assim, um percurso interpretativo coerente, que estabeleça o equilíbrio e a conexão entre as contribuições teóricas, as relações entre os textos verbais e os produtos audiovisuais deverão ser examinadas à luz das reflexões propostas pela teoria semiótica greimasiana, principalmente no que diz respeito aos conceitos de **figuratividade** e **isotopia figurativa**. Tais conceitos nos oferecem métodos próprios para extrair algumas das especificidades desses textos, fazendo com que a análise aponte, com maior rigor, para um processo de concepção das aproximações televisivas como produtos dotados de uma dialogicidade inerente a todo discurso e que, de maneira particular, formalizam o processo de transposição entre semióticas distintas.

A escolha por este modelo deu-se pelo fato de tal análise demonstrar que o modelo semiótico apresentado se presta a ser um norteador de leitura, oferecendo entradas analíticas possíveis, a partir de cada objeto de que o analista se ocupa. Tal constatação reitera a máxima greimasiana, amplamente divulgada: “fora do texto não há salvação”, pois é o próprio texto que “dita sua lei”. Os textos apresentados aqui para análise pedem<sup>8</sup>, cada um a seu modo, especificações em seu trato, justamente por mobilizarem modos de enunciação diferentes.

Nessa forma de entrada analítica, há espaço para as contribuições de Bakhtin e seu Círculo. Isso porque o processo de análise de uma enunciação sobre outra enunciação fundamenta-se num complexo movimento dialógico que nos permite

---

<sup>8</sup> É conveniente salientar, porém, que a maior parte da teoria mobilizada está espalhada ao longo de todo o trabalho, uma vez que não teria sentido dispor uma série de preceitos teóricos separadamente, que só seriam retomados, espaçadamente, mais tarde. É o texto que incita a teoria. A teoria será apresentada, portanto, conforme as demandas dos textos - enquanto objetos de análise - durante toda tese.

depreender não só a significação, em relação, dos textos em questão, mas as vozes reverberadas dos textos transpostos e da tradição crítica e literária a que eles se filiam ou de que se distanciam. Em “Discurso na vida e discurso na arte” (1976), Bakhtin discorre sobre o caráter social imanente à arte, por acreditar que o “material da vida” está presente na arte, diferenciando-se apenas no modo como é enunciado. As relações e tensões sociais exploradas, portanto, por um texto aparecem na configuração discursiva que o enunciador constrói e por meio da qual opta e explora as referências deixadas por seus mecanismos linguísticos. Uma análise que se diz interna de uma obra nunca propôs deixar de lado a cultura ou a história, pelo contrário.

O que tencionamos, ao longo de todo este trabalho, é mostrar o **modo como** as realizações carvalhianas aproximam não só processos de engendramento de sentido e leituras distintas, mas instauram um **novo modo de leitura** para as obras, corroborando a consolidação de uma **literariedade imagética**, sugerindo, inclusive, a existência de uma **intenção teórica** por trás de soluções sincréticas. Com base numa análise comparativa, percebe-se que, para causar determinados efeitos de sentido nos leitores, alguns diretores usam artificios diferentes daqueles usados pelo autor da obra original. As categorias da narrativa – narrador, personagens, tempo e espaço – são bastante alteradas pela mudança na esfera de veiculação do novo texto. Considera-se, assim, que o processo de adaptação não se esgota na transposição do texto literário para outro veículo. Ele gera uma cadeia de interpretações, identificações, intertextualidades, constituindo uma realização estética que envolve tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais.

Em se tratando do conjunto da obra de um diretor que tem uma poética singularizada como a de Carvalho, depreender os efeitos expressivos dados na textualização de cada minissérie, articulando-os, conjuntamente, para uma significação de seu todo composicional, mostra-se de grande importância para compreender os mecanismos reveladores da configuração sincrética de um modo geral, permitindo-nos, também, avaliar a **estratégia enunciativa global** sob a qual está assentada a tradução das informações estéticas nos textos escolhidos para análise.

Ao estudarmos as obras literárias constituintes de nosso corpus, recorreremos à extensa e consolidada fortuna crítica existente e suas eventuais investigações. Para examinar a criação televisiva, buscamos o apoio teórico nos estudos consolidados pela tradição e nas mais recentes contribuições de pesquisadores diversos, bem como no

material publicado sobre construção das minisséries televisivas e que incluíram entrevistas concedidas pelo diretor Luiz Fernando Carvalho a respeito do processo criativo de suas realizações artísticas. Vale ressaltar, ainda, que conseguimos, conforme consta no documento presente no anexo final deste trabalho, o envio de todo o primeiro tratamento dado aos roteiros das três minisséries, bem como arquivos pessoais do roteirista Luís Alberto de Abreu e do próprio diretor Luiz Fernando Carvalho.

Por fim, certos sentidos recorrentes do estilo dos escritores Machado de Assis, Carlos Alberto Soffredini (bem como a presença dos contos recolhidos por Câmara Cascudo, Sílvio Romero, entre outros) e Ariano Suassuna são reconhecidos na plasmação imagética realizada pelo enunciador por intermédio da análise da **dimensão figurativa** dos três textos sincréticos. Sob novas ressignificações, encontramos certa extensão e diversidade de formas atualizadas, que retomam e reforçam o intenso contato com as tradições literárias e com as experiências culturais e artísticas a que sempre estiveram ligados os autores dos textos verbais.

No caminho da pesquisa à redação da tese, este trabalho dividiu-se em **quatro capítulos**, com variadas subdivisões em cada um deles, sem contarmos a **introdução** e as **considerações finais**. O **primeiro** indica o modo como as relações entre literatura, cinema e televisão podem caminhar em busca do entendimento de um **todo de significação**, – organizado mediante **metonímicas contribuições** (articuladas e não apreendidas de modo separado) –, e que cada linguagem mobilizada engendra à **estratégia global enunciativa** de um texto sincrético que tem como ponto de partida o texto verbal. A tradução entre sistemas, dessa forma, deve ser entendida como uma **forma rigorosa de leitura crítica** do material que for selecionado e combinado de acordo com as especificidades dos suportes presentes no processo. A partir de tais constatações, delineamos o espaço que o gênero minissérie ocupa dentro da linguagem televisual – especificamente as realizações de Luiz Fernando Carvalho e seu *Projeto Quadrante*, ao apresentarmos alguns traços recorrentes deste Projeto e que nos levaram a criar, também, um **GLOSSÁRIO de consulta**, presente no final do trabalho, que elenca algumas estratégias recorrentes no ato de filmagem do diretor.

No **segundo** capítulo, ao considerarmos a semiose como o ato simultâneo de produção e interpretação, enfatizamos a **participação ativa do enunciatário** no processo de significação e como esse enunciador de textos sincréticos, dotado de um **crer crítico**, torna-se responsável pelas associações, pelas relações e pelas possíveis



interpretações presentes na nova enunciação, uma vez que é sob sua responsabilidade que o sentido deve emergir, de acordo com a leitura advinda de um processo crítico que o enunciatário deve travar ao deparar-se com as figuras e com os temas trabalhados no texto. Por nossa escolha metodológica, pautada pela semiótica francesa e seus recentes desdobramentos, foi possível mostrar como alguns movimentos realizados pelos enunciados das minisséries nos manipularam pelo **exercício do “esperado”**, uma vez que se mostraram em conjunção com nosso horizonte de expectativa e de leitura, bem como outros enunciados nos manipularam pelo **“estranhamento”**, causados pelo acontecimento<sup>9</sup>. Na alternância entre a apreensão do **“conforto do conhecido”** *versus* a **“irrupção do inesperado”**, encontramos, assim, um modo de ler as obras de Carvalho ao longo das análises subsequentes.

Em consequência desse movimento de alternância de apreensão, examinamos o modo como os procedimentos discursivos de citação deixam transparecer os dizeres dos enunciados alheios que perpassam os enunciados das minisséries. Ao evidenciarmos os **procedimentos discursivos** que se destacam nas transposições, verificou-se, ainda, como o **conceito de dialogismo**, base dos estudos do Círculo de Bakhtin, mostra-se nas obras, não só no que diz respeito ao modo de funcionamento real da linguagem, mas à própria forma composicional que parece estruturar as aproximações televisivas de Carvalho.

O **terceiro** capítulo traz as vozes que compõem o trajeto da crítica sobre a obra *Dom Casmurro*, estabelecendo uma compreensão responsiva entre a tradição machadiana consolidada e as atuais leituras feitas pelos críticos e pelo diretor, sobre o romance, para a composição da minissérie televisiva. No mesmo capítulo, traçamos as características que definem um romance autoconsciente, propondo que tal estratégia possa ampliar a definição do próprio conceito de literatura ao testar os modos de representação em uma outra textualização. Ao se apropriar de diversas leituras sobre a obra, o enunciador sincrético ora distancia-se, ora se aproxima dessas diversas vozes que compõem a realização televisiva, contando, portanto, para tal efeito, com as ferramentas disponibilizadas pelo recurso da figurativização. Tal procedimento foi explorado na **reiteração figurativa** das categorias narrativas transpostas para a

---

<sup>9</sup> O conceito de acontecimento, para a semiótica, pode ser entendido como aquilo que surpreende o sujeito e satura seu campo de presença, dada a percepção acelerada de uma grandeza tônica. Daí ele ser, num primeiro momento, ininteligível, podendo apenas ser sentido. Trata-se de uma experiência de ordem afetiva que impacta e paralisa o sujeito da percepção.

minissérie *Capitu*. Estas, por sua vez, foram preenchidas pelos traços que definem a **forma shandiana**, lida e trabalhada por Machado enquanto leitor direto do escritor Laurence Sterne, precursor da referida forma literária. Deparamo-nos, na análise da configuração discursiva da minissérie, com um narrador **tagarela**, fruto de uma leitura reverberativa das contribuições do filósofo Michel de Montaigne na obra de Machado. Esse narrador é ancorado, por sua vez, em um tempo e um espaço **em ruínas**, construídos de modo expressionista, e coabitando com personagens que encenam **ser/estar** em uma ópera televisiva.

Por entendermos que este capítulo configurou-se como o exemplo mais detalhado do modelo analítico que queríamos delinear com esta pesquisa, sua extensão, em comparação às duas outras minisséries a serem estudadas, se faz de modo desproporcional. Contudo, tal irregularidade de aprofundamento analítico não invalida as reflexões apontadas nas demais análises; na verdade, reforça a demonstração, a partir de uma análise completa realizada com *Capitu*, a possibilidade de exercícios semelhantes no **modo de ler transposições autorais** como *Hoje é dia de Maria*, *A Pedra do Reino* e tantas outras do nosso universo televisivo ou cinematográfico.

O **quarto** capítulo apresenta um quadro figurativo da composição do narrador, das personagens, do tempo e do espaço das minisséries *Hoje é dia de Maria* e *A Pedra do Reino*, os quais formalizam nossa isotopia de leitura configurada por meio da **Poética Armorial** e seus traços reverberados nas realizações em questão. Na aproximação entre as duas minisséries transparecem o modo crítico de participação e a adesão de leitura possível e estabelecida por nosso movimento analítico, conjugando, assim, um modo reflexivo da tradição literária armorialista, da tradição visual e da forma como estas se contaminam em um processo de transposição de linguagens.

As **considerações finais**, enfim, delineiam a nossa proposta de um **ethos carvalhiano**, estruturado e retomado a partir da recuperação dos movimentos de leitura e tradução realizados ao longo da tese, e apontam para continuidades necessárias de veredas interpretativas em uma obra em constante construção como a de Luiz Fernando Carvalho.

## **CAPÍTULO 1 – FAZENDO LITERATURA NA TELEVISÃO:**

### **AS AFINIDADES ELETIVAS DO DIRETOR LUIZ FERNANDO CARVALHO**

Toda obra sobrevive graças às interpretações. Essas interpretações são na verdade ressurreições: sem elas não haveria obra. Ela transpõe sua própria história para se inserir em outra.

Octavio Paz (2003, p. 205)

[...] o paradoxo da obra – seja ela literatura ou cinema – reside no fato de só ser literatura ou cinema no exato momento de seu começo, na página ainda em branco, que permanece em branco quando nada foi escrito ou projetado na sua superfície. O que faz com que a literatura seja literatura, que a linguagem escrita em um livro seja literatura [que a imagem de um filme seja cinema] é uma espécie de ritual prévio que traça o espaço da consagração das palavras e das imagens. Portanto, quando a página/tela em branco começa a ser preenchida, quando se começa a transcrever palavras ou imagens nessa superfície ainda virgem, cada palavra, cada imagem se torna de um certo modo absolutamente decepcionante em relação à literatura e ao cinema, pois não há nenhuma palavra que pertença, por essência, por direito de natureza, à literatura; assim como não há nenhuma imagem capaz de corresponder ao imaginário de um cinema, que traça seu espaço de consagração das imagens na imaginação.

Luiz Fernando Carvalho (2007a, p. 26)

### 1.1. Da palavra à imagem: aproximações

As constantes releituras de obras literárias para a televisão e o cinema estão inaugurando um espaço sólido na contemporaneidade ao construírem novos horizontes de expectativa e de leituras possíveis para os estudos discursivos em geral. Nada é exclusivo da literatura ou do cinema, o que permite um constante fluxo entre as artes e um apropriar-se dos diferentes materiais em possibilidades plurais. Considerar, ao mesmo tempo, a palavra enquanto imagem e fundir a especificidade de cada uma, enquanto diálogo criativo, eis nosso desafio, eis nossa provocação, em um estudo delineado a partir desse novo espaço interdisciplinar.

A Literatura, como a arte em geral, define-se pela materialização da expressão, sofrendo a coerção da linearização do significante verbal, assim como o cinema e a televisão, por exemplo, sofrem a sincretização de várias linguagens. Mas, se toda programação textual é coercitiva, revelam-se, no enunciado, as possibilidades do enunciador de transcendê-la, no diálogo recorrente com outras linguagens que afloram à superfície, seja do texto verbal, seja de outra natureza.

Reconhecer essas estratégias mobilizadas, em primeira instância, em um texto literário, e sua recriação, em segunda instância, em outro texto que materializa as demais linguagens (algumas já direcionadas pelas potencialidades da escritura literária) aponta para a especificidade de cada construção a partir da estrutura profunda em que se tecem invariantes. Esse processo é recorrente nos estudos sobre transposições em que a reinvenção de uma escritura literária para os meios cinematográficos e televisivos remete a identidades e a diferenças, no amplo jogo da matéria poética.

Em busca de compor a sustentação teórica para este trabalho, citam-se referências nucleares de pensadores da semiótica francesa e de outras teorias que, com ela, possam dialogar. No verbete “~~t~~extualização”, presente no *Dicionário de Semiótica* (2008, p. 504), Greimas e Courtés esclarecem que este conceito pode ser entendido como “~~a~~ constituição do contínuo discursivo”, a qual se realiza nessa ou naquela semiótica, verbal ou não. Nesse sentido, a “~~d~~isposição dos dados discursivos”, conforme evidencia Greimas, em *Sémiotique en jeu* (apud ARRIVÉ e COUQUET, 1987, p. 326), mostra-se orientada pelas coerções da manifestação; no caso, a linearidade, no discurso verbal, e a dimensionalidade, no discurso visual.

Na base do conceito de textualização, essas coerções implicam a correlação entre a manifestação enunciativa do sentido e sua ocultação parcial ou temporária, cabendo à textualização gerir a programação ao jogar com a elasticidade do discurso. (BERTRAND, 2009). No trato específico deste trabalho, as especificidades dos meios exigirão determinadas singularidades na observação de seus processos tradutórios nesse movimento de elasticidade tanto do texto verbal quanto do texto sincrético.

O signo é entendido como um todo constituído pela forma da expressão (significante) e pela forma do conteúdo (significado) cuja relação gera a significação. Na introdução da obra coletiva *Ensaio de semiótica poética* (1976), Greimas postula que um dos modos existentes de relação entre esses dois planos das linguagens<sup>10</sup> seja justamente a homologação de correlações entre figuras da expressão e figuras do conteúdo e, dessa forma de correlação, “[...] adviria uma particular maneira de organização da forma da expressão do texto poético: não uma correspondência termo a termo, mas por homologação de figuras dos dois planos”. (GREIMAS apud OLIVEIRA, 2004, p. 16).

A substância não precede a forma, e sim é criada por ela. Desse modo, se, para análise da substância do plano de conteúdo, apreende-se primeiramente a forma, analogamente, a análise da substância de um plano de expressão deve ser antecedida pelo estudo de seu modo de organização. Contudo, esse modo como o plano de expressão se organiza representa, ainda hoje, um dos desafios recorrentes na análise das semióticas sincréticas, entendendo-as, conforme a definição dicionarizada de Greimas e Courtés (2008, p. 375), como aquelas que se valem de várias linguagens de manifestação.

Consideremos que o conceito de sincretismo está sendo reformulado e pensado, desde que Hjelmslev, em seu *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (1975), ponderou tratar um texto ou qualquer uma de suas partes como analisáveis em dependência de um todo de mesma natureza. Ou seja, nas relações entre as partes constituintes é que o sentido final deve ser apreendido. Desde então, notamos que a (im)possibilidade de uma única definição do que venha ser o sincretismo, que se mostra

---

<sup>10</sup> Floch, em seu texto “Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral” (2001, p. 9), postula que o plano da expressão corresponde ao plano em que as qualidades sensíveis possuem uma linguagem para se manifestar, e as quais são selecionadas e articuladas por variações diferenciais. Já o plano do conteúdo nasce das variações diferenciais graças às quais cada cultura, para pensar o mundo, ordena e encadeia ideias e discurso.

genérica e um tanto quanto imprecisa, permite uma abertura de interpretação aos estudos que pretendem enveredar por análises que mobilizam diferentes tipos de textualização. O que se nota é a falta de um rigor metodológico que exclua ou contemple as estabilidades que fazem de um objeto semiótico, composto pela aplicação de várias linguagens de manifestação, como matéria a ser estudada separadamente em suas manifestações ou como um todo organizacional. Essa característica de abrangência do conceito e que leva à possibilidade de aceitações diversas, trilhou um incerto, mas não menos profícuo caminho para a proliferação de especulações acerca do melhor método para pensar sobre tais camadas que geram a significação.

No livro *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique* (1985), Floch expressou claramente a dificuldade de realizar a análise do plano de expressão das semióticas ditas sincréticas com o instrumental teórico de que dispomos. Um texto visual, em seu todo, é tido como um conjunto de estruturas produtivas, cujo modelo pressupõe diversos elementos visuais de análise: figuras geométricas, ângulos de câmera, figuras iconográficas, tipologia da montagem, tipos de enquadramento, cronologia temporal, diferentes pontos de vista, entre outros. A dificuldade expressa e não esclarecida pelo pesquisador francês é como tais linguagens ou unidades de significação organizam-se para transmitirem-nos a sensação de estarmos diante de um **“todo de sentido”** e não de metonímicas partes de variados objetos linguísticos. Contudo, tal dificuldade parece ser sanada quando tomamos por premissa analítica que todo texto sincrético deve ser lido e interpretado como um **“todo de significação”**, procurando desvelar a **estratégia global**, criada pelo enunciador, mobilizando as diferentes linguagens utilizadas na construção desse efeito de sentido final.

Floch, ainda, em seu texto intitulado *“Un désaccord entre laboratoires pharmaceutiques et médecins généralistes”* (1990), esclarece que um texto visual pode ser pensado mediante três distintos processos: a) processo semiótico (sendo funcional em que há uma adequação do plano de expressão e do conteúdo, como acontece, por exemplo, com o símbolo); b) processo simbólico (os planos não são isolados, mas há relações entre as categorias;) e c) processo semissimbólico (a relação estabelecida não é nem sígnica, nem simbólica. É da ordem do *mythos*, da mitografia: a forma da grafia remete ao objeto). É nesse quadro que se instaura a homologia entre o plano de

conteúdo e o plano de expressão, elemento do conteúdo sendo marcado pela expressão, metalinguagem da linguagem, em caráter operacional da construção do sentido.

Podemos pensar, mediante a existência desses três processos, que o **–efeito de todo**” que as linguagens sincréticas promovem não se deve às características individuais de cada linguagem, mas pelo sincretismo que parece atuar de modo semelhante à noção de dominante<sup>11</sup> – tal como postulou Jakobson (1952) sobre as funções da linguagem – se pensarmos no movimento de submissão que as linguagens mobilizadas empregam para a criação de um determinado efeito sincrético.

Os próprios estudiosos do que comumente se chama adaptação caem no equívoco de tratar das linguagens separadamente, desconsiderando o efeito sincrético como resultado desse efeito de totalidade. Johnson (2011; 2014)<sup>12</sup>, pesquisador referência das relações entre cinema, televisão e literatura, afirma que a linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente **–moralista**”, rica em termos que sugerem que o cinema e a televisão, de alguma forma, fizeram um desserviço à literatura. Termos como **–infidelidade**”, **–traição**”, **–deformação**”, **–violação**”, **–abastardamento**”, **–vulgarização**” e **–profanação**” proliferam no discurso sobre adaptações, e cada palavra vem carregada por sua carga específica de ignomínia. **–infidelidade**” carrega insinuações de pudor vitoriano; **–traição**” evoca perfídia ética; **–abastardamento**” conota ilegitimidade; **–deformação**” sugere aversão estética e monstruosidade; **–violação**” lembra violência sexual; **–vulgarização**” insinua degradação de classe; e **–profanação**” implica sacrilégio religioso e blasfêmia.

Os impasses presentes na adaptação de textos verbais, mais especificamente de obras literárias para semióticas visuais, foram inicialmente discutidos por autores, de áreas diversas, como Bluestone (1961), Richardson (1969) e Metz (1971), para citarmos apenas alguns. As abordagens mais produtivas sobre o tema, segundo Johnson (2011; 2014), são as que enveredaram para as seguintes conceituações: dialogismo estrutural e estilística comparada (Robert Stam), teoria geral da repetição (James Naremore), análise

---

<sup>11</sup> O estudo das funções da linguagem percorreu várias linhas teóricas e está presente desde o começo da História da Linguística. É preciso esclarecer que o conceito de dominante, [–...] que será mais bem formulado em 1952, por Jakobson, como o elemento focal de uma obra de arte que governa, determina e transforma os elementos restantes e garante a coesão da estrutura” (BALDAN e MIYAZAKI, 2004, p. 2), e está intrinsecamente associado à função pódica, propriamente dita, uma vez que esta domina e rege todas as demais funções.

<sup>12</sup> Informações obtidas na disciplina concentrada **–Literatura, Cinema e Televisão**”, ministrada pelo Prof. Dr. Randal Johnson, na FCLAr, durante o período de 26 a 30 de setembro de 2011, bem como durante as conversas de orientação no período do doutorado sanduíche (julho a novembro, 2014), na UCLA, realizado sob sua supervisão.

contextual ou ideológica (Robert Stam, Michael Sadler, James Naremore), tradição como criação e crítica (Haroldo de Campos). De modo geral, esses autores levam em consideração as conceituações de Peirce ou Saussure sobre a linearidade e o caráter discreto do signo linguístico, ao contrapô-lo à simultaneidade e ao caráter analógico do signo visual, enquanto reconhecem a dificuldade e até mesmo a impossibilidade de transmissão dos mesmos conteúdos por meio de códigos diversos.

Embora o termo “*– adaptação*” seja comumente usado, tal conceito carrega uma tradição de verificar se algo foi perdido ou mantido na adaptação de um livro para o cinema ou de um livro para uma minissérie. Esse movimento de perda e ganho empobrece a leitura que se pode fazer das relações existentes entre cinema e literatura, cinema e televisão. Não há nenhuma novidade em tais constatações, uma vez que existe uma tradição em pensar na transposição de um sistema como uma tradução do conteúdo modificado pelas especificidades do novo suporte. Contudo, é preciso destacar que a ênfase, sempre, deve ser dada no **modo como** tal trabalho engendrou-se e produziu significações outras, e não na simples averiguação da manutenção de um mesmo conteúdo numa expressão distinta.

Com o propósito de nos distanciarmos do conceito de “*– adaptação*”, tão pejorativizado pela tradição, adotaremos os termos **transposição**, **tradução** e **aproximação**, pensados, os três, como conceitos que passam por uma espécie de gradiente<sup>13</sup> do processo realizado entre diferentes linguagens, especificamente no trabalho do diretor Luiz Fernando Carvalho. **Transposição**, conceito mais difundido de passagem de um sistema para outro; **tradução**, enquanto leitura efetivamente crítica do material transposto e, por fim, **aproximação**, termo sugerido pelo próprio diretor do *cópus* deste trabalho e que traduz o movimento de diálogo aproximado ou distanciado da literatura posta em diálogo imagético. Carter<sup>14</sup> (2013, p. 156), estudioso também das realizações artísticas de Carvalho, relembra que

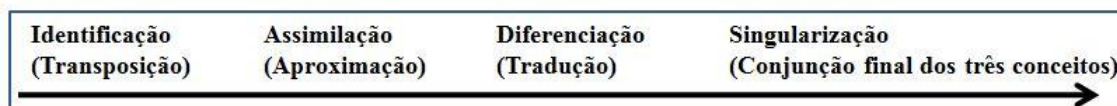
---

<sup>13</sup> Se pensarmos no estudo de Floch (1997), intitulado “*– Diário de um bebedor de cerveja*”, o qual o estudioso propõe, a partir da análise semântica de campanhas publicitárias de marcas de cervejas de luxo, um quadrado semiótico que configura 4 posições que revelam as diferentes concepções de identidade exploradas pela cerveja (“*– continuidade*”, “*– permeabilidade ao \_normal*”, “*– descontinuidade*” e “*– marginalização*”), podemos repensar tal tipologia, em termos de gradiente, para explicitar o processo realizado entre diferentes linguagens, especificamente o trabalho do diretor em questão. É preciso esclarecer que esse gradiente, por ora, é apenas uma proposta de reflexão e poderá ser alterado.

<sup>14</sup> Tese de doutorado ainda não publicada e intitulada “*– A Television Auteur—Ancestralidade and Aesthetic Hybridity in Luiz Fernando Carvalho’s Microseries*” (2013), disponibilizada pelo Prof. Dr. Randal Johnson, uma vez que o autor, Eli Lee Carter, foi seu orientando de doutorado na UCLA.



–[...] While the term adaptation implies a modification of something from a specific context or structure so as to make it a better fit for a different context or structure, Carvalho prefers the term *aproimação* as it represents, for him, a synergistic interaction between himself and the text, rather than a transposition of the text from one medium to the next.”<sup>15</sup>



Quadro 2 – Gradiente do processo realizado entre diferentes linguagens.

(Fonte: elaboração nossa)

Como um possível modelo analítico, essa interação entre diretor e texto, como um diálogo responsivo e construtivo de um novo trabalho, interessa-nos muito mais do que simplesmente anotar as identificações ocorridas em uma transposição. O modo como um diretor lê o texto de partida e interage por meio de assimilações e de diferenciação, construindo, por fim, um efeito de singularização em seu produto final, deve conduzir nosso olhar, de agora em diante, quando tratarmos de qualquer trabalho entre literatura e cinema, literatura e televisão.

A literatura e o cinema, em sua tradição, notoriamente reverberam as influências diretas que diversas manifestações artísticas engendraram uma na outra. A diversidade dos meios pelos quais a arte se propaga hibridiza a linguagem, transpondo a língua escrita e fazendo com que a literatura circule em vários tipos de suportes. Ainda assim, há que se pensar nos limites e nos achados que tais linguagens provocaram e criaram para traduzirem, cada uma ao seu modo, com sua especificidade, a tentativa de uma mesma palavra, uma mesma imagem, avaliando sua presença em novos contextos, no jogo entre tradição e invenção. A palavra, retirada de um contexto, posta em outro, já não é a mesma para compor a atmosfera da encenação, seja ela entre textos verbais, seja entre textos de diferentes linguagens.

Considerados como estruturas semióticas, o discurso verbal e o discurso visual são irredutíveis um ao outro e, por isso, os autores que discutem suas relações

<sup>15</sup> –Enquanto o termo adaptação implica uma modificação de algo que está em um determinado contexto ou estrutura no intuito de encaixá-lo melhor em um contexto ou em uma estrutura diferente, Carvalho prefere o termo aproximação, uma vez que este representa, para ele, uma interação sinérgica entre ele mesmo e o texto, ao invés de ser uma transposição do texto de um meio para outro.” (CARTER, 2013, p.156, tradução nossa)

costumam examinar as semelhanças no conteúdo e as diferenças básicas entre os textos literários e suas transposições para diferentes suportes, como o cinema e a televisão. A passagem de um sistema verbal para um sistema não-verbal implica um processo de transformação e tradução. Nesse processo, as diferenças entre o texto de partida e o de chegada são evidenciadas na maneira como os conteúdos são expressos, favorecendo, assim, o surgimento de um constante fluxo intertextual. Este é possível de ser estudado, em um todo reconhecível e organizado, se pensarmos que tais camadas de diferentes linguagens dialogam entre si e só se firmam **em articulação**. Para a semiótica, há, inclusive, o consenso de tratar todas as linguagens, seja musical, pictórica, gestual, a partir de um mesmo suporte metodológico de descrição, uma vez que todas elas são consideradas discursos.

A palavra, na transposição do signo verbal para a encenação filmica ou televisiva, entre outros modos de expressão, constitui-se apenas como um ponto de partida, pois a transposição de signos depende não somente dos efeitos de sentidos construídos pelos enquadramentos realizados pela câmera – os quais levam em consideração os gestos, as entonações e os olhares dos atores –, mas, sobretudo, do **modo como** o realizador da passagem seleciona, combina e traduz, em sua leitura, tais efeitos. Assim, ao buscar a utilização de outros signos, como o visual, o sonoro, o tátil e o olfativo, cria-se uma cadeia de significações que valoriza a fábula por meio de articulações que, aparentemente, no texto puramente verbal, podem não se destacar ou, dado o novo contexto, trazer à tona as potencialidades do termo primeiro que encontra um novo espaço para a invenção do enunciador. Vale ressaltar que o texto verbal, quando em nível sofisticado de expressão literária, é também múltiplo. Aqui a força pulsa na palavra, no jogo de construção de sentido; no texto verbal-visual-auditivo, há a explicitação do que se anunciava no jogo dos elementos sígnicos verbais.

Uma transposição, portanto, é a conjugação e a sincronização de todas essas camadas de linguagem que, juntas e somente juntas, compõem um **todo significativo**. A sintaxe da linguagem visual, ao trabalhar com o que os discursos diversos podem oferecer, seja na musicalidade, no cromatismo, no ângulo cênico, nos verbos, nas roupas, na gestualidade, contribui para a construção de um **contínuo significativo** para interpretação. O texto é, então, submetido “[...] a uma enunciação única, a qual confere a necessária unidade à variação”, conforme nos ensina a pesquisadora Teixeira (2009, p. 47), em seu texto “Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais”.

Nas transposições realizadas, um mesmo conteúdo, ou parte significativa dele, parece migrar de um texto para outro. Sendo, todos, textos estéticos, “[...] a íntima coesão entre [um] conteúdo, que permite o trânsito intertextual, e uma expressão diversa, que o [s] atualiza[m], não pode senão relativizar os diferentes textos de algum modo.” (BALOGH, 2005, p. 51). Essa relativização homogênea, de certa forma, a velha querela existente entre compreender um texto em suas diversas camadas separadamente ou trabalhar o mesmo, de modo que cada linguagem, em contínua relação, venha constituir um **metonímico sentido** para uma concepção de significação de um todo global e englobante.

Verifica-se, ainda, nesse processo de transposição de linguagens, uma mudança nos procedimentos de citação, o que nos permite aproximar tal processo do conceito de tradução intersemiótica. Jakobson (1969) define que há três espécies de tradução, classificadas de acordo com a forma como interpretam os signos verbais. A primeira é a tradução intralingual ou “reformulação”, que interpreta os signos verbais por meio de outros signos dessa mesma língua; a segunda é a interlingual ou “tradução propriamente dita”, que interpreta os signos verbais por meio de signos de alguma outra língua; e a terceira é a intersemiótica ou “transmutação”, que interpreta os signos verbais por meio de signos não-verbais.

As transposições que utilizam o texto verbal como ponto de partida enquadram-se nesse terceiro tipo existente de tradução, o que nos permite cotejar o processo de manifestação do objeto sincrético a um ato de tradução e, conseqüentemente, a um engendramento complementar ou outro do texto de que se parte, uma vez que estamos diante de distintas semióticas. A tradução entre sistemas, nesse sentido, pode ser entendida como uma **forma rigorosa de leitura crítica** do material que deve ser selecionado e combinado de acordo com as especificidades dos suportes presentes no processo.

Para Sant’Anna, em seu livro *Párodia, Paráfrase e Cia.* (1985, p. 18), “[...] desde Goethe, passando por Walter Benjamin até Roman Jakobson e Octavio Paz, têm-se levantado as nuances da tradução como criação, transcrição, invenção e estilização”. O ato de traduzir, portanto, leva em consideração o trabalho do poeta ao fazer escolhas referentes ao universo que ele pretende abordar de maneira que não somente o sentido literal provoque um significado, porém sua escolha, posição e intenção produzam um sentido que, de imediato, talvez não reconhecamos e, por conseguinte, estranhemos.

Assim, tornam-se importantes as contribuições acerca do assunto, feitas pelo poeta, escritor, ensaísta, crítico e tradutor Haroldo de Campos. Para ele, traduzir é transcrever e reinventar; é diminuir as fronteiras geográficas e textuais de duas línguas, aproximando suas estéticas e suas culturas; é a ampliação e a ressimbolização da palavra poética. O estudioso considerou o ato de transcriar como sendo iniciado pela percepção e pelo exame dos eixos articulares do texto. Transcriar é o maior reflexo da angústia de exprimir o inexprimível, é manter o caráter intraduzível do texto original.

Ao fazer substituições e deslocamentos, o tradutor busca dilatar o efeito de estranhamento provocado pelo imaginário do autor do texto original. Na produção poética de Campos, a prática de transcriar está ligada ao ato de atravessar o texto, de medir o infinito, ressimbolizando a obra e mergulhando na dança das palavras, pois o tradutor de poesia pode ser considerado como “[...] um coreógrafo da dança interna das línguas, tendo o sentido [...] não como meta linear de uma corrida termo-a-termo, [...] mas como um bastidor semântico ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel” (SILVA, 2006, p. 280-281).

Nesse sentido, torna-se possível pensarmos na **semelhança** existente entre o trabalho do diretor e o ato tradutório da poesia. Seu ato transcriador pode ser entendido não pelo modo como se traduz para um novo suporte somente o conteúdo da matéria a ser traduzida, mas (e principalmente) como se traduz o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade, entrevendo, pela imagem, o que o texto sugere ou provoca. Carvalho, dessa forma, enquanto leitor e enunciador, parece sentir-se à vontade tanto no universo da palavra quanto no da imagem, mobilizando recursos cinematográficos e procedimentos tradutórios diversos. Realiza, pois, um produto televisivo que resulta numa fusão de linguagens, marcado por uma distinta construção e revelação que se mostram desde no fazer, no seu pensar e, sobretudo, no seu **ser/estar/mostrar-se** visualmente.

A partir da proposta presente no trabalho do crítico e filósofo Max Bense, Haroldo de Campos (2006, p. 32) recupera a distinção existente entre a) informação documentária: como aquela que reproduz algo observável, sendo uma sentença-registro; b) informação semântica: vai além do horizonte observável, acrescentando algo que em si mesmo não é observável e c) informação estética: como aquela que transcende a semântica, no que concerne à imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação dos signos.

Sendo esta última a que nos interessa ao tratarmos de textos artísticos, e a partir da constatação de que a informação estética não pode ser codificada a não ser pela forma em que foi transmitida pelo artista, torna-se possível admitir a possibilidade somente de recriação dos textos a partir de outra informação estética, autônoma, ligada, por sua vez, por uma relação de isomorfia com o texto primeiro. Como pondera Campos (2006, p. 35), “Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação.”

No caso específico de interesse desta pesquisa, o processo de aproximação de textos literários para a televisão, verifica-se que há, em Luiz Fernando Carvalho, um trabalho que envolve não só a tentativa de mobilizar diferentes linguagens para a formação de um **todo de significação**, mas também de recriar, reescrever, tomando emprestado ou acrescentando novos percursos, novas linguagens, mas sempre de modo aproximado com o universo literário escolhido, provocando um efeito de sentido diferente aos públicos atingidos: de **absoluto estranhamento** para o que não conhece a obra do diretor, e de **estranhamento “esperado”** para o público que acompanha a construção de sua obra. Nesse processo, verificamos a existência de uma autonomia e considerável liberdade para modificar no texto-base e adequá-lo para a linguagem diferenciada, dada a especificidade do meio sincrético, mas sem perder o fio que ata as duas pontas da produção estética. Desse modo, o enunciador da realização sincrética, ao dialogar com a obra literária, encontra nesta as matrizes para sua invenção, a partir do seu modo de reutilização e de reciclagem de materiais diversos para o novo preenchimento estético realizado.

As potencialidades múltiplas do texto sincrético desencadeiam a materialização a provar que só há diferença se, em algum ponto, há identidade. Essa identidade se dará pelo modo como, **palimpsesticamente**, temos o diálogo aproximado com a obra, e o estabelecimento, concomitantemente, de um desconhecido universo trabalhado a partir da tradução e aproximação realizada pelas diferentes linguagens convocadas para a produção de uma nova enunciação. Como nos propõe Teixeira (2009, p. 63), ao trabalharmos com textos sincréticos, devemos analisá-los mediante um **olhar analítico equilibrado**, que leva em consideração os elementos dos planos de conteúdo e da expressão, os componentes tensivos presentes nos textos, bem como seus procedimentos de interação, “[...] já que se consagra de vez a ideia de que é a estratégia

enunciativa dos textos sincréticos, único mecanismo capaz de conferir unidade à pluralidade de elementos em jogo, que importa descrever.”

Portadores de uma materialidade polissensorial, os textos sincréticos apresentam-se como um rico objeto de estudo para compreendermos a articulação e os des-limites entre as diferentes linguagens mobilizadas, bem como verificarmos os diferentes estudos e entradas analíticas que o próprio objeto demanda em seu caminho de análise. Tentar, portanto, apreender cada camada significativa de tais textos constitui nosso objetivo maior, em uma proposta de articulação entre elas em que a visão discreta ceda espaço ao caráter dinâmico, operacional que as movimenta em construção.

## 1.2. O jogo existente entre tradição e invenção: o projeto estético carvalhiano<sup>16</sup>

Ao tratarmos da linguagem da televisão, é preciso ponderar que essa proposta, além de dialogar com a literatura escrita, também leva em consideração a mescla de linguagens veiculadas pela Indústria Cultural<sup>17</sup>, as quais influenciaram diretamente na forma composicional que a define. O rádio, o cinema, as histórias em quadrinhos, o vídeo-clipe, a computação gráfica, o hipertexto, entre outros, são exemplos de gêneros, meios e suportes, alguns anteriores e outros posteriores ao advento da televisão, que acabou por englobar todos eles. Sua linguagem é, pois, denominada, de modo impreciso, “linguagem televisual”. Esse hibridismo de gêneros, materialidades e suportes diferentes fazem com que os estudos sobre a linguagem televisiva se enquadrem num campo de análise bastante peculiar e em constante atualização. Como afirma Balogh (2005, p. 149-150):

A TV é algo muito vivo e efêmero, nisto consiste uma das maiores dificuldades da crítica, sobretudo a que se faz no meio acadêmico, na análise do produto televisual. O ritmo temporal de reflexão na Universidade exige uma maturação intelectual que, via de regra, é

<sup>16</sup> Privilegiamos o trabalho do diretor enquanto aquele que seleciona, combina, comanda, agrupa, convoca, mobiliza e determina os demais realizadores envolvidos num trabalho grandioso que vem a ser um filme ou uma minissérie. Assim como concebemos as diferentes linguagens envolvidas num texto sincrético como articuladas e resultantes de uma “estratégia global enunciativa”, destacamos seu papel como o de quem reúne e sintetiza a **feitura metonímica** de cada realizador envolvido na produção como um todo.

<sup>17</sup> Os estudos sobre a Indústria Cultural, a cultura de massa e a televisão encontraram subsídios para discussões desde os pensadores da Escola de Frankfurt até os estudiosos mais recentes, que se preocupam com a arte contemporânea. Vale ressaltar que, no Brasil, a consolidação da Indústria Cultural ocorreu através da televisão que se destinou a dar uma escala industrial e de alcance nacional à ficção produzida dentro do país.

demorada, e entra em choque com a celeridade caracterizadora do ritmo de produção industrial da TV.

A grade de programação de qualquer emissora costuma adaptar-se às diferentes demandas do mercado, dividindo o público em diversos segmentos, de acordo com a faixa etária, nível social e econômico. A preferência e o consumo maciço das novelas e sua alta rentabilidade, conseguida por sua longa duração e pelo uso sistemático do *merchandising*<sup>18</sup>, atestam a condição de “earro-chefe” na programação da emissora a que mais se assiste em todo o Brasil, a Rede Globo de Televisão. Consolidado o formato telenovela como sendo o mais bem sucedido e explorado das diversas ramificações que o suporte televisivo apresenta, a partir da década de 80, começou a ser desenvolvido um gênero semelhante, mas com uma duração mais curta e com custos mais altos. Direcionando o conteúdo novelesco que, em geral, é popular, para um conteúdo mais desenvolvido, aprimorado e até mesmo complexo, o formato minissérie estreou.

O gênero minissérie é reservado, em geral, para o horário das 22 horas<sup>19</sup>, o que pressupõe um público mais exigente, não cativo da TV, que apresenta outras opções de lazer. Em termos de extensão, uma minissérie apresenta-se de maneira muito mais compacta e concisa do que os demais programas televisivos. Segundo Balogh (2005, p. 145), uma minissérie, “[...] na época dos vinte anos da Globo, costumava ter cerca de vinte e cinco capítulos, atualmente a tendência no Brasil é mais breve, cerca de dez episódios, as estrangeiras são ainda mais curtas.”

O formato preferencial do gênero minissérie é geralmente a transposição de textos e obras literárias, pois neles a produção de sentido ocorre de forma mais fechada e coesa, permitindo, assim, a exploração, por meio dos avanços tecnológicos, da criação artística. Quando se vai de um sistema a outro, como já vimos, há a necessária mudança de valores significantes. Isso não quer dizer que as minisséries, por serem geralmente baseadas em obras literárias consagradas pelo trabalho com a matéria verbal poética, apresentem um índice de audiência relativamente baixo ou atinja somente um público

<sup>18</sup> O termo *merchandising* pode ser entendido pela “prática de se expor produtos comerciais no vídeo ou mesmo de promover seu uso pelas personagens, em troca de remuneração”. (MELO, 1988, p. 35).

<sup>19</sup> Como exemplo do horário tardio reservado para as minisséries, podemos observar a grade horária de exibição da Primeira Jornada da minissérie *Hoje é dia de Maria* (2005), cópula deste trabalho: exibida de terça à sexta, nos dias 11 (a partir das 22h30), 12 (22h40), 13 (22h45), 14 (23h10), 18 (23h05), 19 (22h55), 20 (22h50) e 21 (23h15).

bem seletos, se comparado ao das telenovelas. Prova disso foi o notório sucesso<sup>20</sup> – tanto de audiência como de vendagem de livros – obtido pela adaptação da consagrada obra homônima de João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas* (1956), para minissérie televisiva.

Em contrapartida, é sabido também que, do formato minissérie em geral, costuma-se exigir um padrão de qualidade ainda maior ao longo de toda a série, por trazer nuances estéticas sutis, impossível de se manter no ritmo industrial da novela. Os relatos dos produtores envolvidos na realização de minisséries da Rede Globo caminham no sentido de distingui-la como um produto bem elaborado que recebe um cuidado diferenciado, até mesmo pelo horário reservado para tal prática. O diretor Daniel Filho (apud CAMPOS, 2007, p. 51) fez alguns apontamentos sobre tal especificidade para a autora Maria Adelaide Amaral, quando estava envolvida na produção e elaboração do texto da minissérie *A muralha* (2000). Para ele, o público das 22 horas é mais atento e, por conta disso, a linguagem tem que ser outra; a história deve ser definida e, ainda, não é aconselhável abrir tantas histórias paralelas no início – como acontece na novela – pois, ao direcionar o enredo para um protagonista só, o telespectador presta-se a pensar e adivinhar mais o desenrolar dos acontecimentos.

Em se tratando, especificamente, das minisséries produzidas até hoje pelo diretor Luiz Fernando Carvalho, verificamos um trabalho extremamente reflexivo, voltado para um fazer narrativo na televisão que muito se assemelha à concepção cinematográfica. Entendendo que uma transposição televisual exige, em geral, uma estratégia que mescla síntese ou expansão narrativa e discursiva, infere-se que a autonomia criativa de Carvalho se faz mediante reiterações de suas crenças ideológicas, bem como segue uma espécie de projeto estético que o diretor vem explorando e testando com suas experiências televisivas e filmicas anteriores.

Logo cedo, aos 24 anos, Luiz Fernando Carvalho ajudou Walter Avancini na grande produção de transposição do cânone *Grande sertão: Veredas* (1985) para minissérie televisiva. Foi diretor assistente, também, na minissérie *O Tempo e O Vento*

---

<sup>20</sup> As reportagens publicadas na mídia sobre a audiência e a receptividade do público brasileiro em relação à minissérie *Grande sertão: veredas* (1985), afirmaram e atestaram que o programa, nas cinco semanas em que foi ao ar, atingiu mais de cinco milhões de espectadores só nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Além disso, segundo o pesquisador Oliveira (1999), –A adaptação televisiva do *GS: Veredas* não só tornou esse texto acessível a um outro tipo de público, não-letrado ou não-afeito à leitura de obras literárias, como também renovou o interesse pelo contato direto com o livro, considerado, em levantamento recente, o mais importante romance brasileiro de todos os tempos”.



(1985). Com 26 anos, teve seu primeiro filme estrelado, o curta-metragem *A espera*, inspirado no livro *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977), de Roland Barthes. Participou da feitura das novelas *Riacho Doce* (1990) e *Pedra Sobre Pedra* (1992). Depois, dirigiu a novela *Renascer* (1993), resultado de intensa pesquisa a respeito do Nordeste brasileiro, bem como dirigiu os primeiros capítulos da versão de *Irmãos Coragem* (1995). Entre os demais trabalhos, fez outras importantes aproximações literárias das obras de Ariano Suassuna para a televisão: *Uma Mulher Vestida de Sol* (1994) e *A Farsa da Boa Preguiça* (1995); de Eça de Queirós, atuou, como diretor geral, da transposição do romance para a minissérie *Os Maias* (2001), realizada por Maria Adelaide Amaral.

Para a consolidação dessas experiências, Carvalho contou, em sua formação, com algumas influências importantes advindas dos grandes idealizadores do cinema internacional e nacional, como Dziga Vertov, Andrei Tarkóvski, Friedrich Murnau, Vsevolod Pudovkin, Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci, Luís Sérgio Person, Glauber Rocha, entre outros (CARVALHO, 2002, p. 30). Deles, vemos que o diretor deixa transparecer, tanto em seus trabalhos como em suas falas, uma análoga preocupação de criar, na televisão, um retrato da identidade nacional, privilegiando suas características particulares, principalmente em relação à “[...] necessidade de colocar na televisão alguma coisa menos estereotipada, mais humanizada, com mais verdade, privilegiando o rosto local” (CARVALHO, 2002, p. 29).

Desde suas primeiras obras audiovisuais para a TV, encontramos um intenso trabalho que ora joga, ora mescla com os limites existentes entre a palavra e a imagem sequencializada por um suporte sincrético. Tal trajeto estético passa, desde a realização do seu filme *Lavoura Arcaica* (a partir do livro homônimo de Raduan Nassar), pela série *Os Maias* (a partir do romance com mesmo título de Eça de Queirós) e, de forma ainda mais evidente, pelas minisséries *Hoje é dia Maria* (primeira e segunda jornadas, a partir do texto dramático de Carlos Alberto Soffredini), *A Pedra do Reino* (transposição do *Romance d’A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna) e *Capitu* (aproximação do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis).

Para o diretor, há uma preocupação educacional com os conteúdos selecionados para seus projetos e que passam pela escolha de obras notórias do cânone, mas aliadas à questão principal da valorização do universo brasileiro e afirmação de

nossa identidade. Há todo um cuidado na ressignificação da palavra ao ser transformada em imagem pelo processo de transposição de Carvalho, que chega a consolidar uma missão estética e educacional de fazer e apreender obras literárias transpostas para um formato televisivo popular, de grande alcance. Ainda que seus projetos sejam criticados por alcançar um grupo seletivo de telespectadores, parece haver uma espécie de “responsabilidade social” em trazer para as telas da televisão um texto de maior amplitude, que assegure para os telespectadores essa reflexão sobre nosso país. Em Luiz Fernando Carvalho, há um projeto de não perder a pulsação da arte, do texto primeiro, já estético, para outro olhar que reconhece o diálogo permanente entre variadas formas de expressão.

O *Projeto Quadrante*, em que se inserem as realizações de *A Pedra do Reino* e de *Capitu*, tem por objetivo criar obras sincréticas que se inspiram em obras literárias que engendram uma reflexão sobre a cultura brasileira. Para alcançar esse último objetivo, o diretor selecionou quatro autores, oriundos de diferentes regiões, tentando, em seu processo de transposição para televisão, levar não somente as marcas autorais dos referidos autores, que também valorizam a cultura brasileira, mas também imprimir outros traços resultantes de pesquisas e, conseqüentemente, consolidação de um projeto estético. Para Carter (2013, p. 149), o *Projeto Quadrante* é mais do que um grupo de minisséries,

[...] it is a cultural event, a manifestation of Carvalho’s understanding of his responsibility as an artist to communicate with his broad audience socially, culturally, and artistically, and an attempt to expand the possibilities for television production as well as its resulting aesthetic.<sup>21</sup>

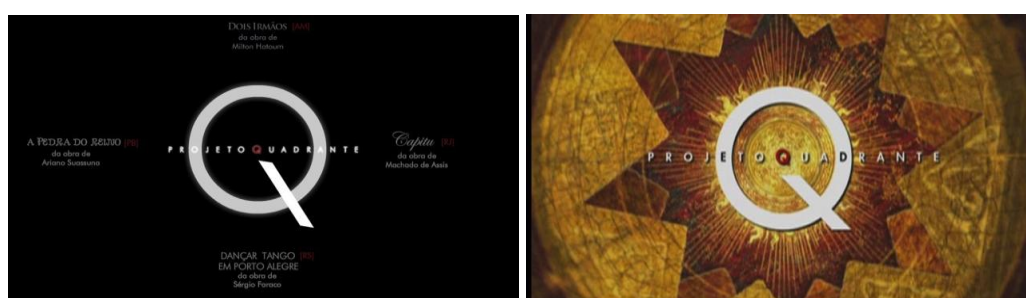


Figura 1 – O *Projeto Quadrante*.  
(Fonte: <http://quadrante.globo.com/>)

<sup>21</sup> [...] é um evento cultural, uma manifestação do entendimento de Carvalho sobre sua responsabilidade como artista de se comunicar social, cultural e artisticamente com sua vasta audiência e uma tentativa de expandir as possibilidades para a produção televisiva, bem como seu resultado estético. (CARTER, 2013, p.149, tradução nossa)

Há um fazer artístico em tais realizações, calcado pela incorporação do elenco e da equipe de produção em um efetivo majoritariamente constituído por mão de obra proveniente do local onde a minissérie se passa e é gravada. Para o diretor (2006), tal realização assim se sintetiza:

*Quadrante* é um projeto que trago há mais de 20 anos comigo. Trata-se de uma tentativa de um modelo de comunicação, mas também de educação, onde a ética e a estética andam juntas. Estou propondo, através da transposição de textos literários, uma pequena reflexão sobre o nosso país [...] Há uma grande quantidade de informação estrangeirada todos os dias e que vai nos despersonalizando. Ficamos querendo saber quem somos nós, enquanto que tudo parece, tudo vai se esvaindo. Há uma necessidade natural da geração mais nova de entender e lutar pelo que é o Brasil.

Dentro desse projeto, o diretor propõe uma prática intensa dos períodos laboratoriais de suas produções, com um aprofundamento na pesquisa de linguagens, visando a criar uma atmosfera que bem caracterize o universo da obra literária transposta, de modo que cada cena produzida consiga traduzir não só o discurso primeiro a que se refere, mas essa determinada busca ética e estética valorizada pelo diretor. Nessa imersão, há uma tentativa de revelar um Brasil que, supostamente, desconhecemos, cuja origem de onde as coisas foram criadas, ou pensadas primeiramente, precisamos recuperar. As pessoas locais, envolvidas nesse projeto, representam a verdadeira estruturação de nossa nacionalidade, pois são pessoas simples e que dão a sustentação, a matéria-prima e a mão de obra necessárias para a consolidação de uma nação.

Na Primeira Jornada da minissérie *Hoje é dia de Maria* (2005), as gravações foram feitas em um “grande domo” que serviu como palco para *Rock in Rio III*. O espaço, de formato circular e que fazia alusão ao globo terrestre, foi inteiramente reciclado, tendo sua estrutura montada sobre solo natural. Em seu espaço interno, o cenário foi todo composto por um ciclorama, pintado à mão, e que circundava toda a extensão da cúpula. Conforme Maria mudava de paisagem em suas andanças, esse ciclorama era repintado, sem a necessidade de ser desmontado.

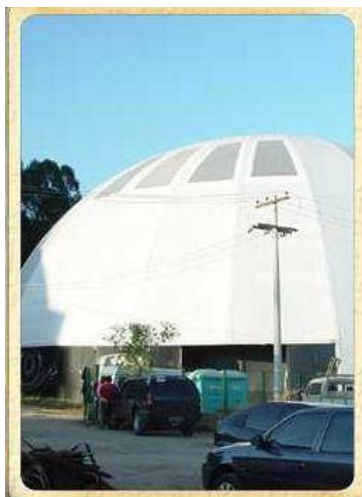


Figura 2 – O espaço do Domo em *Hoje é dia de Maria*.

Segundo dados do site *Memória Globo*, o cenário da minissérie *A Pedra do Reino* (2007) foi construído na cidade de Taperoá, ancorado em uma espécie de “idade-lápide” e com uma ornamentação que lembrasse um cemitério. Tal exploração se deve ao fato de o diretor querer conceber um cenário que louvasse a memória dos antepassados. As casas existentes ganharam novos revestimentos, algumas fachadas foram envelhecidas e todo esse espaço foi transformado em uma arena octogonal. Além disso, um portal, com um espaço interno cenografado como uma igreja, foi construído para, dentro do contexto da história, servir de ligação entre o mundo externo e o universo mágico da arena. Uma das casas da arena foi usada como base para os camarins de figurino e caracterização.

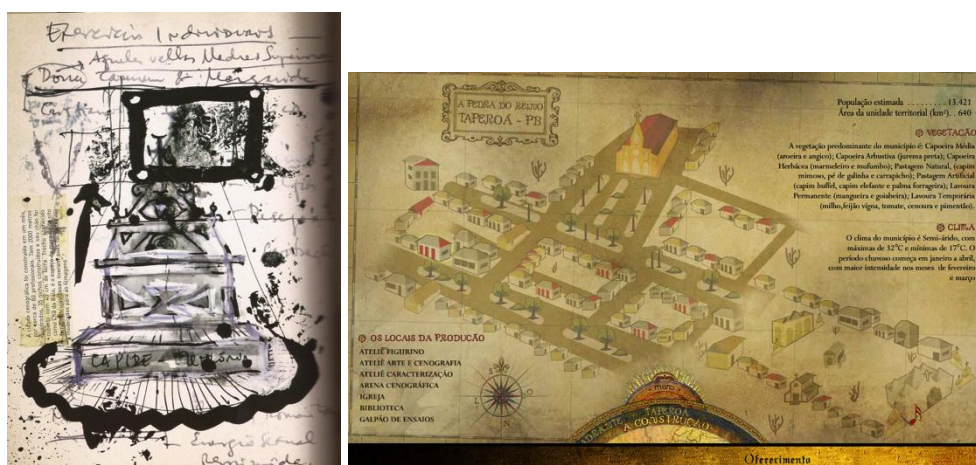


Figura 3 – O conceito de cidade cenográfica em forma de lápide no diário do diretor *versus* o projeto da cidade divulgado no *site* da minissérie.

Em *Capitu* (2008), a centralização espacial ocorre na construção do cenário dentro do prédio do *Automóvel Clube do Brasil*, inaugurado em 1907, no Rio de Janeiro e situado na antiga rua localizada na Rua do Passeio. Essa opção de filmar em um antigo casarão criou o efeito pretendido de registrar um local permeado de memórias, de estórias, de fantasmas, representando um tempo e um espaço em ruínas tal como se apresentam no romance *Dom Casmurro*.



Sede Antiga Automóvel Club no início do século XX  
Disponível em: <http://www.mepac.rj.gov.br/>



Sede Atual Automóvel Club  
Disponível em: <http://www.mepac.rj.gov.br/>

Figura 4 – Sede antiga x sede atual do Automóvel Club Brasil, localizado no RJ.

Nota-se que a imersão do elenco e de toda equipe, nesses espaços unos, para um período de intenso laboratório possibilita, aos envolvidos, não só a preparação necessária para a feitura de uma minissérie, mas um resgate das próprias histórias provenientes dos locais escolhidos. Ainda, cria-se a prática, por meio desses encontros, de se obter um panorama reflexivo sobre o universo da narrativa, buscando abordar aspectos históricos, sociais e políticos que tocam as histórias escolhidas para as aproximações, além das múltiplas referências com as quais se pretende dialogar no decorrer do processo.

Com *Lavoura Arcaica* (2001), temos o primeiro registro desse processo laboratorial levado ao extremo. Como resultado de um registro de uma viagem ao Líbano e à região espanhola de Andaluzia para uma primeira imersão na cultura, na fala, nos costumes e na tradição do povo local, foi produzido um documentário, em coprodução com canal de televisão GNT, intitulado *Que teus olhos sejam atendidos* (2001) e que integra parte extra do DVD do filme. Além disso, para uma leitura mais rigorosa do universo da trama, os atores e a equipe foram deslocados para uma fazenda,

localizada na cidade de São José das Três Ilhas, sul de Minas Gerais, permanecendo por lá por três ininterruptos meses.



Figura 5 – Vinheta de abertura do documentário.

Nesse período, os atores passaram pela experiência de realizar tarefas cotidianas próprias de seus personagens como produzir o próprio alimento, carpir a terra, bem como encenar rituais típicos da cultura libanesa. Em relação ao trabalho de leitura do texto literário e à passagem para um roteiro, o diretor usou o próprio livro de Raduan Nassar, mas de modo diferenciado, sugerindo que cada ator escolhesse os trechos que considerassem mais significativos para a construção de sua personagem e, a partir daí, anotava e construía as cenas a serem gravadas.



Figura 6 - A fazenda no Sul de Minas Gerais que serviu como locação para *Lavoura Arcaica*.  
(Fonte: SALLES, 2004.)

Em *Hoje é dia de Maria*, além do período laboratorial, foram convidados para ministrar um ciclo de palestras para os participantes da minissérie João Cândido Portinari, filho de Cândido Portinari, cuja obra serve como pano de fundo para a construção cenográfica, bem como Carlos Amadeu Botelho Byington, psicanalista que explorou a temática dos arquétipos e mitos, aplicando-os às referências trabalhadas pelo roteiro da minissérie. Ainda, foram oferecidas as oficinas de preparação de elenco nas quais foram trabalhados os aspectos da prosódia caipira, o manuseio e a prática de instrumentos musicais, além da preparação de personagens com máscaras com a preparadora corporal Tiche Vianna.

Outro exemplo da prática de preparação laboratorial está em que o elenco de *Capitu*, além de assistir a palestras com nomes renomados da crítica especializada sobre a obra de Machado de Assis, também passou por oficinas específicas para cada uma das especialidades envolvidas na criação de suas personagens e do entendimento acerca da atmosfera machadiana, como métodos e técnicas de sensibilização corporal e respiração com a dançarina e coreógrafa Lúcia Cordeiro; exercícios de movimentação corporal foram feitos pela coreógrafa e bailarina Denise Stutz, do grupo de dança Corpo; e exercícios de preparação vocal e de musicalização, os quais foram coordenados pelo músico Agnes Moço. Vale ressaltar que toda essa equipe já havia trabalhado nas demais realizações do diretor, o que constitui, também, a **repetição**<sup>22</sup> de uma prática que se consolidou pela colaboração de uma equipe que o acompanha sempre.



---

<sup>22</sup> Elencamos, no final deste trabalho, como um possível **GLOSSÁRIO de consulta**, as estratégias recorrentes de filmagem que identificamos, ao longo de nossos anos de pesquisa, como recursos identificáveis nas realizações do estilo autoral do diretor Luiz Fernando Carvalho.



Figura 7 – Bastidores dos *workshops* de *Capitu* e *A Pedra do Reino*.

Além da locação única, encontramos uma valorização do que é produzido pelas pessoas residentes nos locais de filmagem. Essa “**valorização da mão de obra local**” ampliou-se, principalmente com o *Projeto Quadrante*, o qual conseguiu estabelecer uma inserção social ao convocar os moradores das regiões em que foram produzidas as minisséries *Capitu* e *A Pedra do Reino* para integrarem a equipe de produção de objetos, vestuários, cenários, permitindo, inclusive, que muitas pessoas descobrissem o gosto pela arte e pela atuação. Especificamente na produção da minissérie *A Pedra do Reino*, na cidade de Taperoá, a inclusão dos moradores causou uma transformação econômica na região ao absorver artesãos, costureiras, pintores, pedreiros, marceneiros, ferreiros, cozinheiras, faxineiras e auxiliares gerais, tendo, ao todo, 300 pessoas envolvidas no projeto. Para Carvalho (2007b, p. 3), a criação de 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.”

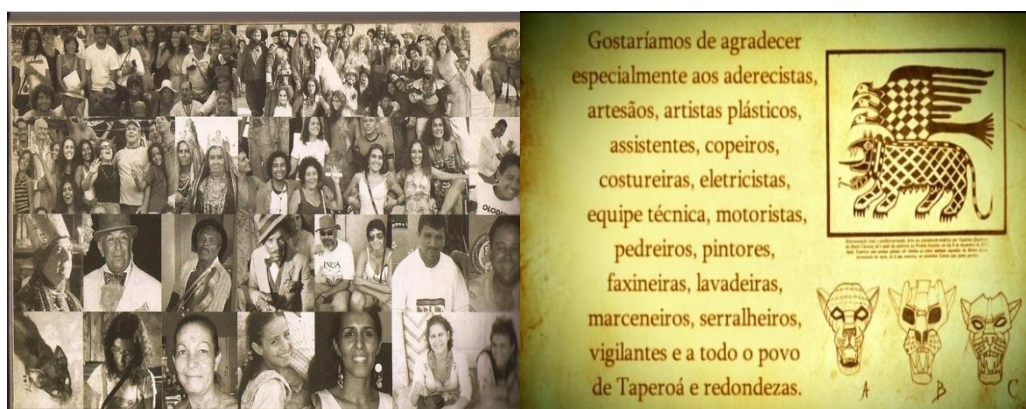


Figura 8 - População local envolvida na construção de *A Pedra do Reino* versus agradecimentos registrados no DVD da minissérie.



As produções de Luiz Fernando Carvalho representam, dentro da grade da Rede Globo de Televisão, uma grande experiência, que foge aos padrões da cultura globalizada, às convenções da agenda midiática e ao repertório popular massificado, habituado com o formato das telenovelas. Abusando de uma sintaxe que extrapola o código normativo das narrativas ficcionais, suas minisséries conseguem articular o erudito e o popular numa simbiose que não descarta a poética das artes tecnológicas. Elabora, assim, uma temporalidade distinta, pois menos acelerada, daquela dominante no universo da televisão comercial, marcada pela velocidade, fruto da concorrência por audiência.

Para o diretor, na produção televisiva, existe a necessidade de alcançar um público por estratégias que, no cinema mais especializado, não são essenciais, uma vez que aquela, quase sempre, pode alterar determinadas passagens, ainda durante sua exibição, se a audiência não figurar. Contudo, mesmo em seus trabalhos televisivos, notamos a reverberação da linguagem e do trato cinematográfico. Sabemos que tanto o cinema como outras artes misturam-se, hoje, na criação de produtos audiovisuais e que se caracterizam por um trato autoral, inovando, desse modo, o repertório já estereotipado da televisão. Alguns filmes autorais tendem a mostrar as marcas de sua enunciação, – tal como veremos nas análises do *cópus* em questão –, enquanto alguns filmes considerados “tradicionalistas” buscam suprimir as marcas do sujeito da enunciação ao se disfarçarem em história.<sup>23</sup>

Nesse sentido de inovação que a obra de Luiz Fernando Carvalho, ao radicalizar seu fazer artístico por utilizar criativa e metalinguisticamente os recursos disponíveis do meio sincrético, inaugura um padrão de fazer televisivo até então desconhecido na televisão brasileira. Para o pesquisador Pucci Júnior (2013, p. 47), as minisséries dirigidas pelo diretor constituem-se como os resultados mais bem-sucedidos no que concerne à decantação de experiências e inerentes trocas entre televisão, cinema e outras artes, midiáticas ou não. “[...] Em conjunto com produtos de outros realizadores, inclusive de telenovelas, as minisséries de Luiz Fernando Carvalho abrem possibilidades antes negligenciadas.”

---

<sup>23</sup> Não se trata, aqui, de uma afirmação rigorosa e que classifique filmes autorais como aqueles com marcas de enunciação à mostra *versus* filmes tradicionais como aqueles que suprimem esse movimento. Há uma longa tradição de filmes que não são considerados autorais e que tentam criar efeitos objetivantes, apagando suas marcas subjetivas, como os épicos, por exemplo.

Carvalho procura conciliar o estudo da linguagem (seja ela verbal, seja ela não verbal), em toda sua amplitude e complexidade, fornecendo, até mesmo para o telespectador ainda não iniciado em depuração estética, subsídios reflexivos para um aprofundamento na obra literária escolhida para transposição. Sua realização é concebida como um produto fechado, coeso, refletido e só é levada ao ar depois de completamente finalizada, com a qualidade estética e de conteúdo de uma película. Como o próprio autor (2008b, p. 26) afirma:

Estou sempre começando da tela em branco, da página em branco. Do *Lavoura Arcaica* para cá, me propus a ser mais rigoroso com a minha maneira de entender o que seria a criação de uma narrativa audiovisual. E ela parte da ideia das oficinas de criação. É como se essa tela em branco fosse proposta para todos os departamentos: figurino, cenografia, arte, interpretação e texto. Assim, evitamos começar a partir de algo que já foi feito ou algo pré-concebido demais.

Luiz Fernando Carvalho procura, com seus trabalhos, evidenciar a diferença necessária que um meio televisivo pede ao vislumbrar um público heterogêneo, necessitando trabalhar de modo mais sintético, construído como simples. Tal simplicidade, contudo, não significa simploriedade, pois seus resultados sempre indicam um trabalho de lapidação de sentidos e, por isso mesmo, com frequência, recebem conotações de hermetismo. Todavia, há que se considerar sua tentativa de conciliação entre o popular e o erudito, principalmente, em seu **didatismo imagético** que escancara a feitura dos procedimentos e nos leva a questionar os limites tênues existentes entre realidade e ficção. A tensão criada pela exploração da alta cultura caindo na tentação de se tornar algo popularizante evidencia a marca autoral de quem se arrisca em **escrever encenando**, na televisão, novos e possíveis caminhos.

Tendo como objetivo declarado a **reeducação do olhar** do espectador por intermédio de sons, imagens e conteúdo diferenciados, o diretor busca romper com o ritmo da escala industrial da teledramaturgia vigente, estimulando, com suas realizações, um processo reflexivo sobre aquilo que nos é entregue diariamente por intermédio do fluxo imagético da televisão. Carvalho enfatiza que os verdadeiros artistas que trabalham na televisão precisam estimular essa reeducação do telespectador por intermédio de uma nova missão no trato com um veículo tão propagador de ideologias diversas. Para Carter (2013, p. 95), [⋮...] Although not nearly as ironic or

caustic, “Educação Pelos Sentidos” is a sort of modern-day *manifesto* that recalls the nationalistic *manifestos* of some of Brazilian Modernism’s leading proponents.”<sup>24</sup> De modo complementar, o diretor declara (2008b, p. 23),

[...] Essa nova missão estaria, no meu modo de sentir, diretamente ligada à educação. Todo meu esforço será sempre, em primeira instância, o de propor uma ética artística verdadeira para a TV. Continuo acreditando nessa espécie de contradição entre o eletrodoméstico e a cultura, o emissor e o avanço de seus conteúdos necessários. Melhor dizendo: educação pelos sentidos.

Dessa forma, no caminho percorrido pelo diretor, há o estabelecimento de um certo compromisso, uma notória preocupação e até mesmo uma espécie de conciliação com a educação de seu (tele)espectador. Para Carvalho, os meios de comunicação, como o cinema e a televisão, são, na atualidade, importantes vetores da cultura e ajudam, em parte, a manter o homem em contato com o mundo. Contemporaneamente, porém, a mídia vem manipulando esses mesmos meios com o intuito de “[...] aplacar, de alguma forma, a angústia da população” (CARVALHO, 2002, p. 32), por intermédio do consumo de produções televisivas e cinematográficas que exigem o mínimo de bagagem cultural do público, e que expõem as crianças às diversões dos adultos de forma inconsequente e deliberada.

Mediante tal reflexão, Carvalho (2002, p. 32) declara que o que vem ocorrendo é uma espécie de “regressão dos adultos”, que acabam recorrendo ao apelativo e ao burlesco, acentuando, nestes, uma certa “infantilidade”; enquanto as crianças acabam por sofrer uma estimulação precoce. Sabendo da dimensão que a televisão alcança em nosso Brasil, cabe a ela e seus realizadores colocarem como prioridade a representação de questões sociais, morais e culturais e que bem possam representar questões fundamentais que norteiam nossos cidadãos. Servir apenas como entretenimento, em um país que carece tanto de educação, torna-se redutor, uma vez que podemos ampliar seu alcance como uma forma de entender o mundo, o passado, o presente e o futuro.

---

<sup>24</sup> “[...] Ainda que não seja nem de perto considerado como irônico ou caótico, “Educação Pelos sentidos” é uma espécie de manifesto modernista atual que relembra os manifestos nacionalistas liderados por alguns dos maiores representantes do Modernismo brasileiro.” (CARTER, 2013, p.95, tradução nossa)

Nos trabalhos artísticos do diretor, podemos ler a presença de um exercício de reflexão sobre o fazer em si do ato criacional, principalmente no que se refere à possibilidade de pensarmos na exploração e na evocação do procedimento da função poética numa transposição sincrética, a qual pode ser lida, inclusive, como uma função didática, social, ao compartilhar os andaimes da feitura televisiva. Ao **escancarar** os bastidores da construção da linguagem, **expondo a artificialidade dos signos** e o caráter representativo da arte, o diretor encontra um artifício (por meio da hiperbolização e da revelação dos bastidores da criação) para aproximar o público do processo produtivo de sua criação. O didatismo em “~~n~~ão facilitar”, mas em aproximar o espectador e fazê-lo participar desse processo mágico, é revelado pela artificialidade dos signos, uma vez que o realizador parte dos procedimentos da arte para atrair o telespectador, estando, aí, paralelamente, a função didática.<sup>25</sup>

É importante ressaltar que descrever suas obras ou as características marcantes de determinado diretor não significa, no entanto, pensá-lo como um sujeito detentor e controlador das formas e sentidos por ele produzidos. Mais do que isso, denota, antes, entender a autoria como efeito desse conjunto de “~~e~~renças e composições estéticas”. Tal conjunto leva o profissional a estabelecer um leque seletivo de regras, códigos, símbolos, escolhas singulares de luminosidade, musicalidade, entre outros, formando, assim, um estilo próprio e reiterativo de criação. Trata-se de uma poética, portanto, que acaba por **devorar** todas as supostas influências que o diretor parece ter deglutido em sua caminhada experimental.

À guisa dessas reflexões, percebemos que Carvalho perfilhou, ao longo de suas experimentações profissionais, uma poética singularizada. De modo evidente, um dos traços de sua coerência composicional assinala-se pela recorrência no uso do conceito de **artificialidade**. Esse conceito leva em consideração não somente a questão da inserção de objetos artificiais em meio a objetos reais (evidência, na materialidade, da mistura entre ficção e realidade), como, também, denota um **exercício de artifício à mostra** e sua conseqüente elaboração e construção escancarada dos procedimentos envolvidos em uma criação artística. Notamos que tal regularidade no fazer artístico é combinada com o que existe de mais tecnológico, em termos de atualização e recriação dos objetos e procedimentos envolvidos, bem como o que há de mais apurado em procedimentos de filmagem.

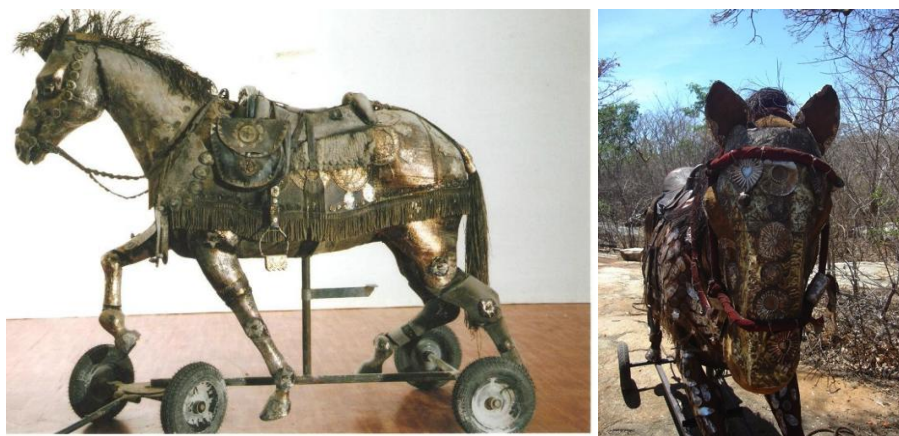
---

<sup>25</sup> Reflexão levantada pelo Prof. Dr. Motta (2014), em nosso exame de qualificação do Doutorado.

Cortinas abrindo, cenários sendo modificados durante a cena, personagens reaproveitados, iluminação artificial, podem indiciar, apenas como alguns exemplos, a dimensão de uma recorrência cuja primeira apreensão pode causar determinados efeitos de estranhamento ou ambiguidades no contrato a ser estabelecido com o espectador. Há uma singularidade do objeto espetacularizado, dotado de um valor não-pragmático, trabalhado enquanto uma espécie de objeto-valor, tal qual o cachimbo de Magritte ou um pente que ganha o espetáculo, libertando-se de seu valor utilitário.

Desse modo, há um nivelamento entre materiais conflitantes e uma reflexão sobre o que cada um desses materiais pode oferecer em si ou em confluência. Para Rodriguez<sup>26</sup>, diretor de arte que acompanhou Carvalho nas três realizações televisivas, esse trato com materiais conflitantes, que faz madeira parecer ferro, ferro parecer osso, cria um efeito de sentido para o público o qual, ao abstrair o material, consegue se prender no espírito da coisa em si, no que aquele objeto realmente quer dizer e o que efetivamente transmite.

Essa **“artificialidade aliada ao tecnológico”** é muito bem trabalhada na construção dos animais presentes nas três minisséries em questão. Como uma espécie de eco de reaproveitamento, os cavalos marionetes, confeccionados com materiais recicláveis e em madeira, têm acoplados em si ruídos gravados e reais de suas espécies.



---

<sup>26</sup> Os demais trabalhos realizados pelo diretor de arte Raimundo Rodriguez podem ser consultados neste site: <http://raimundorodriguez.blogspot.com.br/>. Acesso em: 12 dez. 2013.



Figura 9 – Os animais artesanais nas três realizações.

A confecção de objetos que deixam à mostra sua feitura e que representem animais talvez produza no leitor uma não-adesão total de credibilidade na história a ser enunciada. Ao colocar estes mesmos objetos em contato com personagens reais, constrói-se, ao mesmo tempo, um efeito de discernimento entre o que seria história real e o que seria produto da ficção. A realidade da menina Maria, por exemplo, pode ser interpretada e identificada, por muitos telespectadores, como uma fiel reprodução da realidade infantil de muitas crianças brasileiras. Contudo, ao escolher denunciar todos os procedimentos utilizados para a construção dessa representação, o enunciador acabou construindo um artifício de leitura que norteia o telespectador tanto para essa possível identificação com uma história real, de uma menina do sertão, quanto para a concepção da existência de um jogo na narrativa entre o que é real e o que é imaginação. Segundo declaração do próprio diretor (2005),

[...] Gostaríamos de reencontrar a antiga vida daqueles objetos assim como a alma daquelas histórias [...] Objetos que, mesmo em frangalhos, assim que colocados lado a lado a outros restos, nos possibilitariam o renascimento de um objeto novo, de uma forma nova, sem abrimos mão da precariedade, muito ao contrário. [...] Nossa história é então saída de uma antiga gaveta de brinquedos velhos, quebrados, faltando peças e partes, mas que carregam uma dose de imaginação aos olhos de quem vai bulir com eles, pois estão carregados de sonho humano.

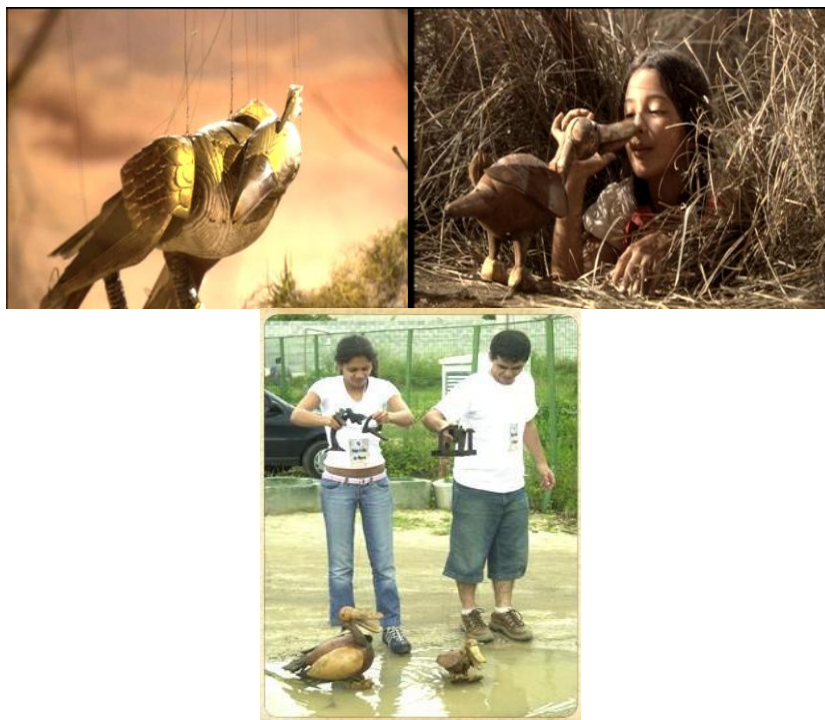


Figura 10 – O artesanato em *Hoje é dia de Maria*.

Os demais animais presentes na *A Pedra do Reino*, como a onça morta por Quaderna, bem como o cavalo do Tio Cosme, em *Capitu*, de modo reiterado, convivem e contracenam com as personagens reais. Vale ressaltar que o cavalo reaproveitado em *Capitu* é o mesmo que atua nas demais minisséries. O reaproveitamento de objetos confeccionados artesanalmente também corrobora a consolidação de uma estética que recicla, o tempo todo, seus materiais de confecção e de elaboração.



Figura 11 – O artesanato em *A Pedra do Reino* e *Capitu*.  
(Fonte: Bastidores de *A Pedra do Reino* e *Capitu* – Acervo fotográfico de Raimundo Rodriguez)

Outro recurso que enfatiza o movimento entre o artesanal e o tecnológico é a exploração, com certa frequência, da “*técnica de stop motion*”. O *Stop Motion* é uma

técnica de animação de modelos e/ou objetos inanimados que consiste em fotografar esses objetos, e, por meio da montagem de sucessão dessas fotografias no tempo, dotar esse modelo da noção de movimento. A primeira utilização desta técnica ocorreu, em 1898, com o filme de Albert E. Smith and J. Stuart Blackton, *The Humpty Dumpty Circus*.

Na sequência inicial da minissérie *Hoje é dia de Maria*, por exemplo, encontramos a primeira utilização de referida técnica. Há uma animação feita com uma boneca, que representa a menina Maria, construída com massinha de modelar, brincando em um balanço. Todo esse plano corresponde a uma maquete criada pelo artista plástico Rodrigues, que ganhou vida através da equipe, pela utilização de efeitos especiais produzidos pelos recentes avanços de câmeras que registram objetos parados e os transformam, mediante a repetição e colagem de sequências, em objetos –com vida”, em movimento.



Figura 12 - O stop motion em *Hoje é dia de Maria*.

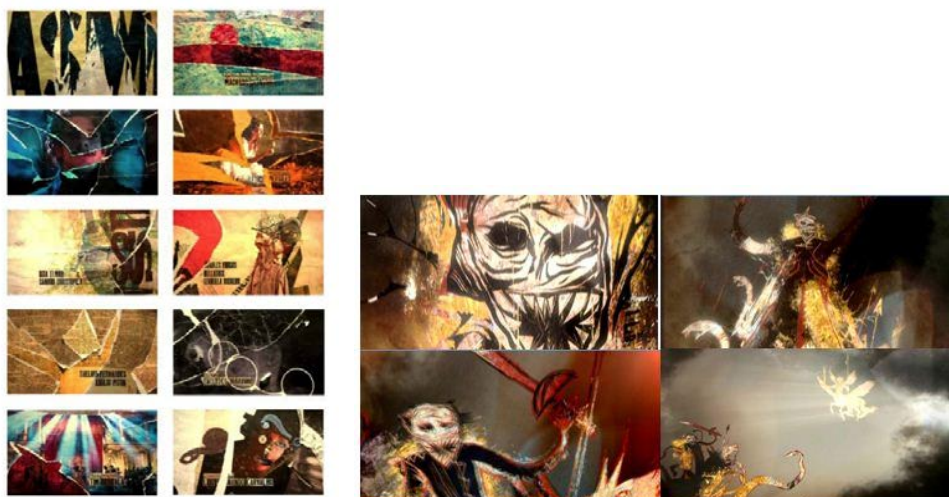


Figura 13 – O stop motion em *Capitu* e em *A Pedra do Reino*.



Fundir materiais artesanais com a mais alta tecnologia parece ser um dos fundamentos que estão sendo explorados pela arte contemporânea em geral<sup>27</sup>. Em *Capitu*, há, na sequência de abertura, a mescla evidente entre colagens e recortes trabalhados por recursos de filmagem em alta definição. Em *A Pedra do Reino*, em uma das sequências que Quaderna rememora a visagem de seu companheiro Lino Pedra Verde sobre a existência, na Serra, de um cavaleiro diabólico, “[...] uma espécie de cruzamento de Onça com Urubu, Porco e Jumento preto” (SUASSUNA, 2007, p. 209), há um jogo de cores e técnicas digitais em 3D, empregadas em desenhos animados, que cria um efeito de sentido de alucinação e miragem ao relato.

Dada sua habilidade precoce com desenhos e ilustrações<sup>28</sup>, Carvalho, ao iniciar qualquer processo criativo – seja a realização de um roteiro filmico ou um roteiro televisivo – tem por característica, imanente em seu processo de criação, a elaboração de um **caderno de anotações peculiar**, no qual insere diversas notas, desenhos e comentários rabiscados e confeccionados por ele mesmo, durante as filmagens. Tal registro acaba por oferecer ao leitor uma visão íntima do processo em todas suas instâncias: inspirações, divagações, ideias, alusões, referências e citações – todos marcados profundamente por uma linguagem poética.

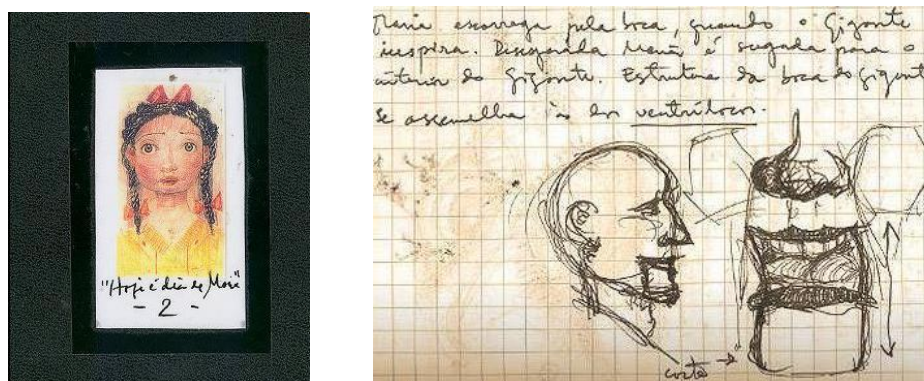


Figura 14 - Foto do “Caderno de Anotações” da 2ª jornada da minissérie *Hoje é dia de Maria*.

<sup>27</sup> A título de exemplo, podemos pensar, no campo das artes plásticas, nos trabalhos de Ernesto Neto, que trabalha com crochês superdimensionados e materiais *high tech* na estruturação de suas obras (Disponível em: <http://www.fortesvilaca.com.br/>), bem como à presença da tecnologia como meio eficiente de se realizar uma obra, constantemente trabalhada por Christian Boltanski, principalmente na instalação feita no Grand Palais, chamada “Personne”. (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SXND1GZdBzM>).

<sup>28</sup> Em sua adolescência, Carvalho colaborou como ilustrador em jornais escolares impressos, tal como o periódico do Instituto Metodista Bennett, onde estudou durante um período, revistas de Psicologia e outros meios independentes, até passar a ilustrar algumas edições do semanário *O Pasquim*, no final da década de 1970.



Figura 15 - Foto do "Caderno de Anotações" da minissérie *A Pedra do Reino*.

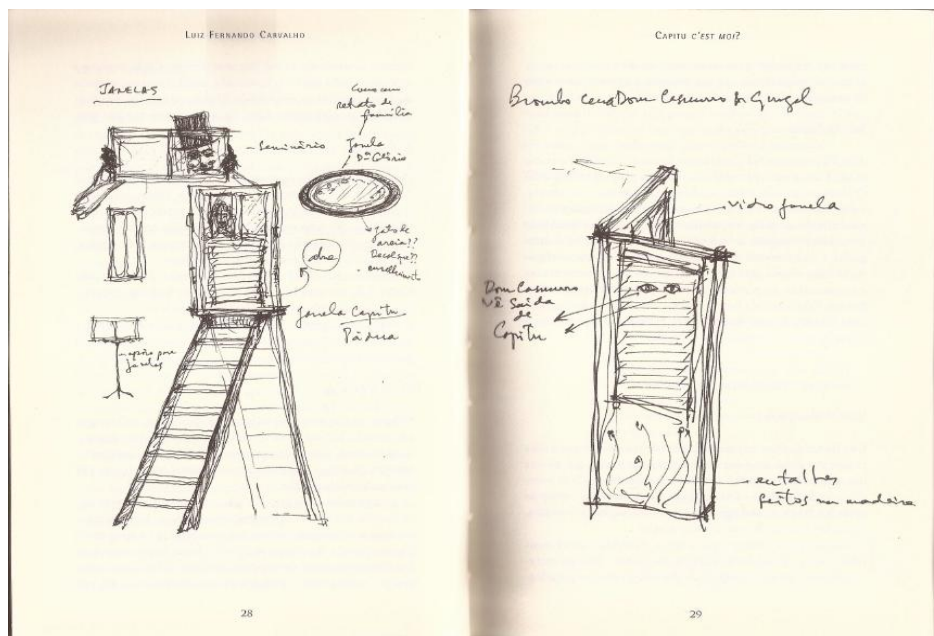


Figura 16 - Foto do "Caderno de Anotações" da minissérie *Capitu*.

Geralmente, após o término de suas produções artísticas, Carvalho disponibiliza seus cadernos de anotações em meios de divulgação, como os *sites* produzidos pela Rede Globo de divulgação das minisséries (cf. ANEXOS); em livros/roteiros publicados pela Editora Globo, no caso específico de *Capitu*, pela Casa do Saber; ou, ainda, em extras do diretor e da equipe gravados e disponibilizados nos DVD's, também comercializados após o término das exposições.

Esses produtos metaficcionalis, originados durante o processo de concepção artística, servem como norteadores e subsídios teóricos de complementação para o

entendimento da produção sincrética, não só pelas linguagens e suportes mobilizados, mas também para o conhecimento de cada etapa necessária à consolidação do trabalho de pesquisa, enfrentamento do texto e delineamento dos limites e das dificuldades encontradas na passagem do texto para a televisão. Ademais, como estamos tratando de realizações exibidas pela Rede Globo de Televisão, que, além de ser a principal detentora da audiência brasileira, procura estender suas “fabricações” televisivas para o consumo, de fato, do público cativado pelo enredo das minisséries produzidas, ao ser mediado por mercados editoriais, agências de publicidade e de divulgação.

Portanto, esses textos, que giram em torno do texto-base (as minisséries), podem ser pensados em cotejo com o conceito de paratextualidade, proposto por Genette, em seu livro *Paratextos Editoriais* (2009), se entendermos essa possível ampliação das leituras presentes na trama como complementos para a significação. Para o autor francês (2009, p.11):

Um trabalho literário consiste, inteiramente ou essencialmente, de um texto, definido (muito minimamente) como uma seqüência mais ou menos longa de declarações verbais que são mais ou menos dotadas de significação. Mas tal texto é raramente apresentado sem estar adornado, reforçado e acompanhado de um certo número de outras produções, verbais ou não, tais como o nome do autor, um título, um prefácio, ilustrações. E apesar de que nós nem sempre saibamos se essas produções devem ou não ser vistas como pertencendo ao texto, em todo o caso elas rodeiam o texto e o estendem, precisamente para apresentá-lo, no sentido usual deste verbo, e num sentido mais forte: fazer presente, garantir a presença do texto no mundo, sua “recepção” e consumo sob a forma (atualmente, pelo menos) de um livro. Esse tipo de produção, que varia em extensão e aparência, constitui o que eu chamei [...] de paratexto [...]. O paratexto é aquilo que permite que o texto se torne um livro e seja oferecido enquanto tal para seus leitores e para o público de um modo geral [...]

Carvalho, assim, explora, poética e escancaradamente, as funções de presença, divulgação e consumo dos paratextos, engendrando, ainda, um processo que volta ao ponto de partida: o texto. Tomando por base o texto a ser transposto, o diretor cria complementos de significação, mobilizando e usufruindo de outras linguagens, como *sites*, desenhos, gravações, captações das oficinas de preparação dos atores. Então, em parceria com o mercado editorial e a emissora, vende livros e materiais audiovisuais que possam estabelecer a mediação necessária entre a programação da emissora e o público, uma vez que aquela, com tais produtos, acaba fornecendo, mesmo que sem querer, um

melhor acesso ou entendimento da realização para o público heterogêneo e que pode não conhecer nem o gênero literário transposto, muito menos as leituras em torno da obra.

Como ampliação, também, dos produtos resultantes do processo de realização de suas minisséries, bem como exploração de novos métodos de divulgação, tanto da obra transposta como da obra sincrética, verificamos um projeto de divulgação da minissérie<sup>29</sup> *Capitu*, nunca antes realizado no Brasil, por meio de uma campanha *cross-media*<sup>30</sup> intitulada “Mil Casmurros”<sup>31</sup>, a qual realizou uma leitura coletiva e colaborativa do livro *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, sendo, este, dividido em 1000 pequenas partes e as pessoas, de todos os lugares, convidadas a gravar trechos da história. Nessa leitura coletiva do romance há um registro de vozes provenientes de diferentes estratos sociais, culturais, étnicos, e que corrobora com a leitura dialógica, plural, presente na minissérie *Capitu* e que exploraremos no capítulo de sua análise.

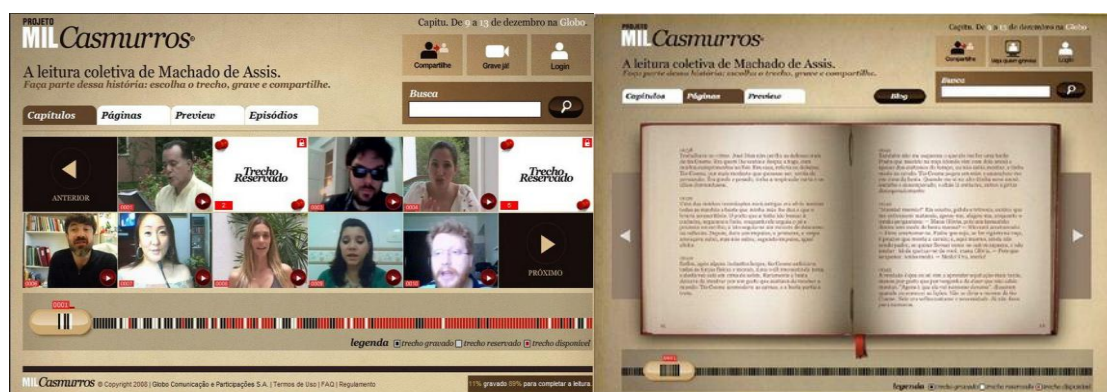


Figura 17 – Projeto *Mil Casmurros*.  
(Fonte: <http://www.milcasmurros.com.br/>)

<sup>29</sup> Apesar de iniciativas como estas repercutirem, tanto em termos orçamentários, quanto de visibilidade, verifica-se, pela repercussão da crítica televisiva especializada, que os resultados, principalmente de *A Pedra do Reino*, não alcançaram um número de audiência considerado relevante para a emissora<sup>29</sup>, nem a vendagem dos livros dos autores transpostos cresceu progressivamente, como ocorreu com a realização da minissérie *Grande Sertão: Veredas*, por Walter Avancini. Por tais razões, o *Projeto Quadrante*, do diretor Luiz Fernando Carvalho, encontrava-se, desde *Capitu*, pausado, com apenas algumas especulações da mídia acerca do seu retorno. Contudo, confirmou-se o próximo projeto do diretor para 2015: a transposição do romance *Dois Irmãos* (2000), do diretor Milton Hatoum, já em gravação.

<sup>30</sup> O *cross-media* ou mídia cruzada é um conceito que propõe o uso de múltiplas mídias, proveniente da área de comunicação, e relacionado às ações de publicidade, jornalismo, seriados de televisão, jogos eletrônicos e outros gêneros de entretenimento. (cf. BOUMANS, 2004).

<sup>31</sup> Com a ação “Mil Casmurros”, a Rede Globo ganhou hoje seu primeiro *Leão de Relações Públicas* no Festival de Publicidade de Cannes, na categoria Novas Mídias. Foi o primeiro prêmio do Brasil nesta edição do evento. Para assistir ao impacto que causou o projeto, confira o site: <http://vimeo.com/4198870>.

As restrições do público midiático, heterogêneo, diante do apuro da obra de Carvalho, não invalidam a qualidade do trabalho, apenas reafirmam que o **estranhamento** pode ser o primeiro passo para a inserção do espectador no universo estético. Assim, é notório o modo como o diretor consegue inserir sua recriação em um meio permeado e controlado pela simultaneidade dos avanços tecnológicos advindos da Indústria Cultural<sup>32</sup> que controla o que deve ou não ser veiculado, de acordo com a proposta cultural e mercadológica vigente. Encontramos, desse modo, uma forte valorização de um **hibridismo** que se pauta pela possibilidade de articulação e de diálogo entre diferentes culturas, gêneros, classes, linguagens e identidades e que compõem uma notória poética singularizada de um diretor que trabalha e extrapola os limites convencionais.

Na transposição realizada em *Hoje é dia de Maria*, a relação presente com o teatro de Carlos Alberto Soffredini possibilita uma exploração entre os gêneros da cultura popular, instaurando uma reflexão interessante. Por ser a primeira minissérie desse projeto maior<sup>33</sup> que Carvalho configurou, há um trabalho não com os gêneros já cristalizados e conceituados, mas com as “formas simples”, – no sentido que Jolles (1976) define tais manifestações orais e primeiras da literatura, como a saga, a lenda, as lendas, o mito, – e que originaram, posteriormente, os traços caracterizadores dos gêneros considerados estabilizados.

De modo gradativo, portanto, estabelece-se a exploração, pela minissérie, dos gêneros fundadores dos demais, para, então, migrar para suas realizações outras. Seguindo, assim, uma sequência quase cronológica da constituição dos gêneros, em *A Pedra do Reino*, temos um trabalho com a literatura de cordel, as novelas de cavalaria, as sagas míticas, as epopeias. Em *Capitu*, por sua vez, temos a consagração do gênero mais difundido e, talvez, mais cristalizado que é o romance. Além da exploração da ópera (nas demais, há uma exploração da entonação operística e não a inserção do gênero como tal), da poesia, do teatro e do discurso jurídico.

---

<sup>32</sup> É importante lembrarmos, seguindo as linhas de pensamento de Galvão (2005), que tais propostas foram também reeditadas, no contexto dos anos 60 e 70, por certas correntes e movimentos culturais, como o Cinema Novo e o Tropicalismo. Os artistas destes movimentos, ao enfrentarem a ditadura, buscaram construir narrativas alegóricas e dramatizaram a cultura e a construção da identidade no Brasil, em um tempo em que se desenvolvia, sob o patrocínio dos donos do poder, a chamada Indústria Cultural.

<sup>33</sup> Consideramos, em nossa leitura, *Hoje é dia de Maria* como “integrante” do *Projeto Quadrante*, uma vez que a realização retrata e valoriza os mesmos ideais propostos pelo diretor em sua definição do projeto.

Além de ser constitutivo da própria natureza da linguagem televisiva intercambiar gêneros, a relação discursiva e interdiscursiva serve não só como uma possibilidade de análise dentro de uma obra, mas, também, como um aspecto criativo de tradução. Carvalho parece aliar o diálogo entre os gêneros, já explorados na obra de partida, às possibilidades que as especificidades da televisão permitem. O resultado, ou o seu “produto”, traduz essa articulação e amplia, recriando a obra de partida ou a sua tradição, com o enriquecimento dado entre gêneros, conforme pontuaremos a partir dos exemplos constituintes de sua poética.

A literatura, dentro da estética carvalhiana, ganha a função de dominante, no sentido jakobsoniano, uma vez que ela submete as outras referências (plásticas, teatrais, cinematográficas, etc) às suas próprias coerções. E foi essa atuação de um “ênfase em si mesma” que nos levou a cotejar o diretor Luiz Fernando Carvalho como um **escritor televisivo**, fazendo uma **literatura televisiva**, a partir do conceito de **literariedade pela imagem**. Pode-se pensar que a poética estabelecida por Carvalho traduz, na forma da TV, a forma do conteúdo da literatura, enriquecendo a “forma do conteúdo” e a “forma da expressão” da TV. Esse jogo pode ecoar em novos escritores que, vivendo a experiência literária em tempo atual, valham-se, em seus escritos, da inventividade vinda da obra televisiva. Além disso, percebe-se que o diretor recorre à literatura como procedimento em suas transposições, de modo que a literatura não apareça como referência em sua obra, mas como um **aspecto formal** que sustenta a espinha dorsal de sua poética.

Desse modo, pode-se refletir que sua contribuição como **escritor televisivo** nos faz olhar suas produções com um amplo leque de referências culturais, etnológicas, literárias, advindas de uma tradição, bem como um olhar atento e peculiar nas mais recentes contribuições que a literatura brasileira contemporânea vem delineando, ao conciliar a simultaneidade dos gêneros do nosso tempo, sem deixar de perder a “tradição do rigor”<sup>34</sup>. Para Baldan (2013, p. 4),

---

<sup>34</sup> Termo proferido, muitas vezes, pelo professor e crítico literário João Alexandre Barbosa, em suas aulas, ao se referir ao estilo e à tradição inaugurada pelo escritor Machado de Assis. Para o professor, a obra machadiana inaugura o que ele denominou de “tradição do rigor”; tradição, essa, que se configura a partir de um refinado estilo, sob o qual se desenvolve uma acentuada preocupação com o rigor expresso no caráter palpável dos signos.

Parece que quanto mais a literatura contemporânea alarga seus limites de gênero (com a hibridização cada vez mais marcada) e de registros da escrita e de suporte, mais ela busca uma “originalidade” absolutamente literária. Parece que a metaficção consegue mais bem traduzir a “literariedade”, tão perseguida desde os formalistas russos. Ao mostrar se fazendo, a literatura parece escolher pra si uma forma de expressão que não consegue ser realizada por nenhuma outra forma. Pelo menos, não do mesmo jeito.

Ao lermos as aproximações do diretor como produções contemporâneas que partem de obras já consagradas ou recolhidas de um repertório cultural de nossos antepassados, apoiamos nosso processo de leitura e tradução do que há de “literariedade” de cada obra, alertando-nos, a todo o momento, para o fato de que estamos assistindo a uma tentativa de passagem, para um outro sistema, do que é mais significativo e do que é mais caracterizado como literário em sua composição imagética. Na composição do filme *Lavoura Arcaica* (2001), ao partir do texto literário como roteiro, Carvalho (2002, p. 35-36, grifo nosso) declara:

[...] a escolha daquelas palavras que, para além de seus significados, me propiciavam um resgate, respondiam à minha necessidade de elevar a palavra a novas possibilidades, alçando novos significados, novas imagens. **Tentei criar um diálogo entre as imagens das palavras com as imagens do filme. Palavras enquanto imagens.** Mas que imagens seriam estas? Que histórias teriam estas imagens?

A essa concepção da palavra enquanto imagem soma-se um fazer reflexivo, crítico, que procura questionar os limites do literário, do televisivo, do cinematográfico, misturando, ampliando, subvertendo e recriando tais meios. A seleção e combinação das palavras – que melhor traduzam uma imagem do que no literário está configurado – parece ser a primeira inquietação do fazer deste diretor. A imagem, enquanto símbolo próximo da realidade sensível que representa, em detrimento da palavra, que se constitui como um símbolo indireto (elaborado, quase sempre, pela razão), afasta-se do objeto a ser representado, enquanto, na imagem, temos a presentificação da ideia plasmada pela captação filmica. Para o cineasta Epstein (1983, p. 97, grifo nosso),

O filme está naturalmente mais apto a reunir as imagens de acordo com o sistema irracional da textura onírica do que segundo a lógica do pensamento da língua, falada ou escrita, em estado de vigília, uma vez que lança mão de imagens carregadas de valências sentimentais. Todas as dificuldades que o cinema tem para expressar idéias

racionais prenunciam a facilidade com que **é capaz de traduzir a poesia das imagens**, que é a metafísica do sentimento e do instinto.

Essa facilidade para traduzir a poesia das imagens parece ser explorada, ao extremo, nas realizações de Carvalho. Produzidas como transposições sincréticas embasadas pela exploração da função poética em suas camadas de significação (atores, cenários, falas, gestos e iluminação), suas minisséries deixam transparecer a verdadeira motivação da linguagem poética que vem a ser, essencialmente, sua tendência imagética. O poeta procura, na palavra, o elemento material de que necessita; fala por intermédio de imagens e tende a valer-se da palavra como uma coisa em si. Analogamente, o diretor busca dar a ver, por meio de imagens, aquilo que parece estar expresso no texto verbal. A materialidade da expressão literária (de natureza sempre acústica) sugere uma visualidade não só imagética, mas quase que **“palpável”**. Ao escancarar seus procedimentos de criação artística, em cena e em ato, o diretor presentifica a **plasticidade da palavra** em seu grau máximo, pois, para ele, **“[...] esta é a questão mais difícil [...]. Como pôr a imagem de pé, e ela ficar ali, viva”**. (CARVALHO, 2002, p. 104).

A exploração da função poética nas realizações televisivas dá a impressão de convocar, entre outros sentidos, o da visão, predominantemente, para dominar o jogo imagético criado. Jakobson (1969, p. 128) situa a função poética, no conjunto das demais funções da linguagem, como sendo aquela que promove o **“enfoque da mensagem por ela própria”**. Em outras palavras, ela se centraliza na mensagem a ser transmitida e tende a revelar e explorar os recursos imaginativos criados pelo emissor. A linguagem, tensionada por esta função, apresenta um enfoque em si mesma, direcionando o olhar para seu próprio ato de encenação. O movimento, portanto, de tradução que é feito no verbal, ao ser pensado de modo transposto para o texto o sincrético, mostra-se seguindo os mesmos princípios de feitura e organização.

Como traço resultante da tradução do estético, temos a exploração de um efeito notoriamente explorado nas três realizações em questão: o **“escancaramento das metáforas”**, presente nos textos verbais e trabalhado nas imagens televisivas. A metáfora, trabalhada em sua excelência pelo discurso poético, caracteriza-se, tradicionalmente, em relação analógica ao sentido próprio das palavras. No trato poético dado aos procedimentos mobilizados nas minisséries, há a presença de metáforas evidenciadas pelos gestos, pela atuação e pela encenação das personagens. O texto



sincrético faz literalmente, com ações, o que algumas metáforas sugerem no texto verbal. Em *Capitu*, a conhecida metáfora que inicia o romance: “ $\Theta$  meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui.” (ASSIS, 2008, p. 94), merece destaque pelo acabamento visual dado pela realização sincrética.




Figura 18 – Plano-sequência<sup>35</sup> de *Capitu* correspondente ao Capítulo II “Do Livro”, do romance *Dom Casmurro*.


É interessante notar a estratégia enunciativa presente na sequência acima, que insere, em um mesmo plano, e com foco no movimento de “dar-se as mãos”, o Bentinho, - da adolescência-, com o Bento Santiago, - da velhice. A organização visual, em um mesmo plano, de tais personagens, dá a ver a metáfora construída pela referida


<sup>35</sup> O conceito de plano é um tanto amplo, e a palavra é utilizada de uma forma diferenciada. Uma definição útil é de que plano é o intervalo que há entre dois cortes, constituindo-se assim como a menor unidade filmica. Já a sequência constrói-se mediante um conjunto de cenas sem cortes que formam uma grande subdivisão da narrativa filmica, com uma relativa unidade interna. Um filme convencional é formado por algumas poucas sequências, cada uma compreendendo uma etapa mais ou menos separada das outras pelos acontecimentos que desenvolve. Sendo assim, optamos pela terminologia de plano-sequência, que, além de definir-se por ser uma sucessividade longa de quadros encadeados sem cortes, também se define por sua autonomia em relação a outras sequências. Dessa maneira, pudemos “recortar” e selecionar certas sequências que melhor reproduzem nossos objetivos de análise bem como denotam o estilo composicional que permeia o projeto estético do diretor em questão.

passagem do romance. Nota-se que essa sequência finaliza-se com um resultado disfórico, manifestado pela gestualidade facial da personagem Bentinho que, por não conseguir atar as pontas de sua vida, solta a mão do narrador. Além disso, evidencia, nas expressões faciais e na entonação melódica que acompanha a sequência, a denotação da falha e da falta. Como desfecho da cena, as luzes acesas do cenário mostram-se, gradativamente, apagando-se, como em um final de espetáculo; no caso, o espetáculo da vida de Bentinho.

Podemos observar, desse modo, que o poder ilusionista da narrativa e seu consequente estilhaçamento dão a ver na exploração, reiterada, a visualidade exacerbada das metáforas presentes no romance. Há, em *Capitu*, tantos outros exemplos do trato com as metáforas pelo visual. Abaixo, selecionamos apenas alguns, uma vez que a extensão desta discussão ocuparia, por si só, todo um capítulo.

Metáfora	Escancaramento da metáfora
<p>“Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, ‘olhos de cigana oblíqua e dissimulada’. Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. (ASSIS, 2008, p. 159)</p>	 <p>Captação, em close, com o registro de câmera em caleidoscópio.</p> <p>Tal movimento embaralhado produz um efeito de dissimulação e de ambiguidade para os olhos de Capitu.</p>

Metáfora	Escancaramento da metáfora
<p>“A notícia de que ela vivia alegre, quando eu chorava todas as noites, produziu-me aquele efeito, acompanhado de um bater de coração, tão violento, que ainda agora cuido ouvi-lo. Há alguma exageração nisto; mas o discurso humano é assim mesmo, um composto de partes excessivas e partes diminutas, que se compensam, ajustando-se.” (ASSIS, 2008, p. 220-221)</p>	 <p>O derramar de lágrimas artificiais e o coração de brinquedo em mãos produzem o efeito de exagero requerido pelo dizer narrativo.</p>

Metáfora	Escancaramento da metáfora
<p>“Um dia, - era uma sexta-feira, - não pude mais. Certa idéia, que negrejava em mim, abri as asas e entrou a batê-las de um lado para outro, como fazem as idéias que querem sair.” (ASSIS, 2008, p. 243)</p>	 <p>De modo absolutamente artificial, o “dar asas à imaginação”, no caso, às ideias, ganham notório arranjo criativo pela inserção de asas produzidas por luzes, normalmente, usadas em árvores de Natal.</p>

Quadro 3 – O escancaramento das metáforas em *Capitu*.  
(Fonte: elaboração nossa)

Nos textos verbais, sabemos que a metáfora não é usada somente com a intenção de deixar a linguagem mais expressiva. Percebemos que a metáfora afeta e interfere nos pensamentos e nas ações realizadas em toda a narrativa, dando, ao texto, toda a vitalidade e ampliando o alcance do sentido, na medida em que podemos ler, simultaneamente, o sentido literal e a imagem sugerida pela analogia, reconhecendo, inclusive, o procedimento que permitiu tal simultaneidade. Assim, ao lermos de modo expressivo tais nuances, deixa-se entrever, de modo direto, o movimento que a palavra faz quando esta se mobiliza para dizer algo por meio de correspondências.

Em *Hoje é dia de Maria*, a câmera percorre, em três diferentes ângulos, as seguintes figuras: 1) Madrasta; 2) pedaço do favo de mel e 3) Maria com receio.



Figura 19 - O escancaramento das metáforas em *Hoje é dia de Maria*.

Essa focalização direta e separada do objeto (favo de mel) e das personagens (Madrasta e Maria) envolvidas na cena denuncia o escancaramento da própria metáfora a ser enunciada: “hoje ela te dá mel, amanhã há de te dar fel”. Esse registro separado, feito pela câmera, alude ao processo que está em jogo e que corresponde à manipulação, pela sedução das palavras e pela entrega de um objeto de desejo de quase todas as crianças (doce = favo de mel). Esse recurso fica ainda mais evidente com os *zooms* realizados pela câmera no rosto, na boca e nos olhos da menina, que escuta, atenta, o poder que a palavra da Madrasta exerce sobre ela, quando saboreia um doce que serve para distraí-la de tal manipulação.

Ainda, há um contraste presente no figurino da Madrasta, – viúva, toda de preto, mas com os seios arfantes, à mostra –, bem como uma rosa e uma fita vermelha, cor da paixão e do fogo presa no cabelo. Essa caracterização da Madrasta, com um figurino que se mostra paradoxal, denota o efeito de sentido de ambiguidade que define

a personagem: apesar de ser uma das antagonistas da minissérie, a composição de seus trajes e de suas atitudes denuncia traços ora perversos, ora cômicos, que imprimem, no telespectador, uma adesão a sua figura, ainda que não por completo.

No terceiro episódio de *A Pedra do Reino*, intitulado “Os Três Irmãos Sertanejos”, Quaderna relata uma espécie de alucinação com a morte, mais precisamente, com a figura da Moça Caetana que delinea e figurativiza, por meio de desenhos gráficos e computacionais, o ocorrido com o padrinho de Quaderna, Dom Pedro Sebastião, brutalmente assassinado na torre pegada à Capela de Taperoá, no dia 24 de agosto de 1930. Abaixo, há o trecho do roteiro da minissérie em contraste com a resolução sincrética realizada sobre tal passagem:

**“11. VILAREJO/ INT/BIBLIOTECA-CASA DE QUADERNA (1938) NOITE**

*A MOÇA CAETANA risca o ar com a ponta do indicador. Ela rabisca com letras de fogo uma escrita na parede vazia. Ouve-se a voz de QUADERNA que fala as mesmas palavras que a MOÇA CAETANA escreve na parede.*

**QUADERNA**

No campo de sono ensangüentado, arde em brasa o  
Sonho perdido, tentando em vão reedificar seus  
Dias, para sempre destroçados.

*QUADERNA grita!”*(ABREU e CARVALHO, 2007a, p.16).

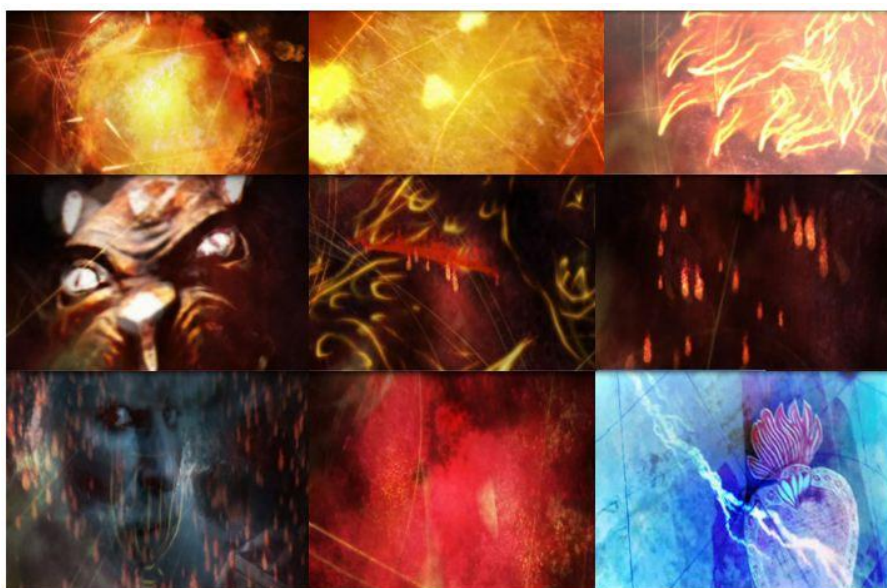


Figura 20 – O escancaramento das metáforas em *A Pedra do Reino* - Sequência do delírio entre Quaderna e Moça Caetana.

Pode-se notar, em um trabalho que privilegia a densidade presente na mistura de cores pinceladas em tela, uma sequência abstrata que mostra os dizeres metafóricos sobre seu padrinho transformados em imagem. O arder em brasa evidenciado pela cor estourada amarela é sobreposto pela predominância do vermelho que escorre figurativizando o sangue trazido pela figura gráfica da onça (morte) que emerge no ar. A imagem do rosto do Padrinho, em segundo plano, como um efeito de marca d'água, confirma o enunciado de Quaderna: “No campo de sono ensangüentado, arde em brasa o Sonho perdido, tentando em vão reedificar seus Dias, para sempre destroçados.” A concomitância, inclusive, da ação realizada pela Onça que desenha no ar tais imagens e a fala de Quaderna em consonância com essa ação escancara a metáfora de um enigma de morte que talvez seja feito somente por delírios, alucinações, hipóteses da imaginação.

Nas três minisséries objeto, pode-se afirmar que esse recurso da sobreposição de metáforas das narrativas visuais às metáforas verbais do *córpus* revela a criação que aproxima campos semânticos em que o diálogo pela intersecção faz ler uma pelas outras. Essa exposição exacerbada promovida pela linguagem, no uso e no mostrar de recursos artificiais, ao longo de suas realizações, retoma e coloca em cena o jogo lúdico e ilusionista existente na literatura.

Sabemos que todo trabalho de criação coloca sempre em crise uma tradição. As técnicas da televisão e do cinema parecem ser colocadas em crise, na poética carvalhiana, por suas limitações ou extrapolações no engendramento de sentidos. Em suas realizações, a tradição colocada “em xeque” vem a ser dupla: é a tradição literária e a tradição fílmica. Há uma reverberação e confluência não só de uma “estética do escancaramento”, – própria do diretor – como o mesclar de estéticas de diretores cinematográficos consagrados.

A título de exemplo, podemos verificar, em *Hoje é dia de Maria* e em *A Pedra do Reino*, um trato estético que pode ser aproximado ao conceito de “cinema novo” proposto, entre outros, por Glauber Rocha, quando este antropofagiza a estética neo-realista vigente, preocupando-se em retratar a vida do povo nordestino, dando voz ao sertanejo e mesclando a realidade com a mitologia. O conceito de ancestralidade e brasilidade, tão buscados em declarações do diretor Carvalho, parece confluir para a estética da seca trabalhada pelos filmes de Glauber Rocha, ainda que com um peso

ideológico menor do que nas produções glauberianas, mas não menos instigantes para tais ressoos aproximativos.

Já em *Capitu* (e, de certa forma, em *A Pedra do Reino* também), a ênfase dada ao exagero da condição humana e aos resquícios do decadente, por um registro que passa da memória ao delírio, trabalhados, por sua vez, por um viés expressionista, remete-nos à estética do diretor italiano Federico Fellini, a qual é atravessada, de modo geral, pelo senso de memória, pelo peso dos sonhos e pela obsessão por *clowns* decadentes, bufônicos. Entre uma evocação e uma lembrança, entre o cômico e o trágico, temos sugestões de aproximações entre a estética carvalhiana e a estética felliniana, ambas hiperbólicas, estilizantes e deformadoras, carregadas e sobrecarregadas no exagero imagético.

Por fim, em *Os Maias* e em *Lavoura Arcaica* (e, por que não, em *Capitu?*), temos a presença de outro diretor italiano, Luchino Visconti, o qual se afirmou como um expoente da estética decadente e da passagem do neo-realismo para o realismo cinematográfico. A heterogeneidade das referências culturais, as quais constituem a matéria dos filmes de Visconti, perpassa desde sua predileção pela musicalidade, pela arquitetura, pela teatralidade, como pela predileção de obras literárias citadas, interdiscursiva ou intertextualmente, ao longo de suas produções. Há, no cinema de Visconti, um trato estético da experiência da realidade humana, a qual tenta (re)agir diante de um sistema opressor que se figura pela linguagem.

Nas realizações de Carvalho, a presença da estética viscontiana ocorre no modo como a decadência moral e o esfacelamento inerente ao homem configura-se frente à própria estrutura. O retrato feito da sociedade de Lisboa, da família aristocrática, moralizante, de *Os Maias*, ou a posição que o pai ocupa, em *Lavoura Arcaica*, como um conservador e controlador extremo dos desejos de toda uma família libanesa, parecem figurativizar, pelos gestos, pela entonação, pelo movimento da câmera escolhidos, esse senso de opressão e de inércia diante dos fatos e da própria vida. Tais posturas, em ambas as realizações, são trabalhadas por um apuro formal-ideológico que se notam nas linguagens sincréticas mobilizadas para a formação de um todo de significação. O reconhecimento, assim, dos limites humanos e da finitude das coisas é expresso pelas sutilezas imagéticas trabalhadas pelos diretores, com seus diferentes contextos.

Ainda que todo trabalho criativo coloque a tradição das linguagens utilizadas em tensão, o que parece diferenciar Luiz Fernando Carvalho, – dada nossa breve

apresentação, por ora, de alguns traços singularizados do diretor –, é o **modo como** ele faz isso, trabalhando o **escancaramento** desse processo, criando, assim, um novo sentido que se soma com os outros colocados em tensão. Temos a obra a ser lida, o processo de transposição a ser enfrentado, mas também a possibilidade de recuperação da crítica mobilizada pelo diretor nas palestras para os atores, enquanto repertório da vida reverberado na arte. Ademais, existe a **presença da tradição literária da obra escolhida para a transposição** e a **revisão da tradição audiovisual**, postas, ambas, em uma tensão criativa, além do trabalho realizado com tais informações estéticas que, fundamentalmente, nos interessa nesta tese.



## **CAPÍTULO 2 – “COMO CONHECER AS COISAS SENÃO SENDO-AS?”<sup>36</sup>**

### **O MOVIMENTO DE LEITURA ENTRE O VERBAL E O SINCRÉTICO**

[...] o leitor, ao ler, atualiza o texto e seu sentido, de acordo ou não com suas expectativas e previsões advinda de sua competência linguística e cultural. Mas o texto também procura e cria seu leitor: ele o inventa o mais próximo possível da linguagem, na sua substância e nas suas formas, suscitando a dúvida, a inquietude e a surpresa. Por meio da diversidade dos modos de crença que a leitura propõe, eis que se reencontram, invertidas, a experiência sensível da língua e a experiência cultural do mundo.

Denis Bertrand (2003, p. 413)

A Interpretação Vertical, não naturalista, nos transforma, como diria Deleuze, em corpos sem órgãos, o que significaria dizer que a condição humana alcança tal potência que sua unidade se equivale a um único organismo e, no meu modo de sentir, a montagem que estamos propondo é exatamente isso, essa unidade sem respiro, uma golfada só e, pronto, acabou. O espectador, depois, no aconchego de seus pensamentos, é quem deve remontar e retomar, respirando, talvez, pausadamente [ou não!], enquanto busca sua ordenação, digo sua, sua mesmo, dele próprio, diante de si mesmo e da sua vida, da sua roda da fortuna.

Luiz Fernando Carvalho (2007b, p. 88)

---

<sup>36</sup> Em todos os roteiros publicados das minisséries realizadas por Luiz Fernando Carvalho, há esse verso, do poeta Jorge de Lima (Poema XIV, canto VII, 1952), repetidas vezes e de modo enfático, configurando quase um mote que define o diálogo intenso do diretor para com o texto e sua transposição para outro suporte que se faz mediante entregas, vivências, leituras e imersões no universo do autor escolhido.

## 2.1. O movimento do crer crítico em *Hoje é dia de Maria*, *A Pedra do Reino* e *Capitu*

De acordo com o corpúsculo escolhido, temos a minissérie *Hoje é dia de Maria* (2005) – estruturada a partir do roteiro<sup>37</sup> feito por Carlos Alberto Soffredini – e que se apresenta como uma narrativa épica na qual se aprofundam as tradições orais, populares e a diversidade existente no Brasil de manifestações artísticas, reunindo diferentes gêneros musicais, literários, cantos populares, teatro mambembe e dialetos regionais. Encontramos um resgate das influências de textos fundadores sobre a brasilidade e as referências culturais de determinados povos. A obra retoma pequenas histórias da carochinha dentro de um gênero televisivo compacto, padronizado e com características peculiares, que é a minissérie.

Luiz Fernando Carvalho e Luis Alberto de Abreu, ao recriarem, sobre um texto-base escrito (“roteiro inédito”), um novo texto verbal e visual, tiveram que, além das experiências acumuladas com outros trabalhos, realizar inúmeras pesquisas acerca da cultura popular brasileira e suas tradições em diferentes regiões do Brasil<sup>38</sup>. A exploração de personagens, diálogos, objetos e músicas, repletos de contribuições laicas e religiosas de culturas indígenas, ibéricas e africanas, como a Folia de Reis, o ritual dos Índios Xavantes, o batuque, a dança da Umbigada Paulista, a rabeça do Mestre Salustiano, bem como as contribuições de Mário de Andrade, Irmãos Grimm, Charles Perrault e as manifestações artísticas de Candido Torquato Portinari e Heitor Villa-Lobos, fez com que a minissérie descortinasse um amplo leque de referências e retorno a causos, histórias, obras ou manifestações já conhecidas e armazenadas no imaginário cultural ocidental.

Além de realizar um mergulho na tradição oral brasileira pelas lentes da TV, a minissérie acabou, também, por incorporar características que remetem aos ideais do Movimento Armorial. Esse movimento nasceu no Recife, nos anos 70, e buscou uma poética, um modo criativo apoiado na valorização da cultura popular, com o intuito de promover a imagem de uma nova literatura, de uma nova arte brasileira. A relação

---

<sup>37</sup> O roteiro foi gentilmente cedido por Renata Garcia Soffredini, filha de Carlos Alberto Soffredini, falecido em 2001, e que continua inédito. Por esse motivo, denominaremos, em nosso trabalho, esse roteiro verbal como “roteiro inédito”, justamente por ser uma cópia datilografada do próprio texto do autor. Além disso, iremos nos ater ao processo de passagem entre este primeiro roteiro e o roteiro final da minissérie, no capítulo destinado à análise da minissérie *Hoje é dia de Maria*.

<sup>38</sup> Conforme podemos atestar pelas entrevistas concedidas pelo diretor e pelo elenco na época do lançamento da primeira jornada da minissérie *Hoje é dia de Maria* (2005).

estabelecida com tal poética nos interessa por seu grau de pertinência no conjunto da pesquisa.

Seguindo uma espécie de ressoo das leituras feitas a partir da composição da minissérie *Hoje é dia de Maria*, a minissérie *A Pedra do Reino* (2007) – transposição do *Romance D’ A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1970), do escritor Ariano Suassuna – também pode ser denominada, conforme seu autor, de “romance armorial – popular brasileiro”. A obra é escrita em 85 folhetos e preenchida de aspectos regionais, referências nordestinas e históricas que se enquadram na poética explorada pelo Movimento Armorial, ícone da criação artística do Nordeste na época. Há uma intensa exploração e valorização da cultura popular brasileira retrabalhada na construção da minissérie, bem como um trato com o tempo de forma mítica e do espaço, a cidade de Taperoá, como índice de uma significação maior.

Quaderna, protagonista e fio condutor de toda a narrativa, apresenta-se dialogando com três tempos: o passado, o presente e o futuro. As vozes de tais tempos convivem e atravessam o percurso narrativo-televisivo. São idas e vindas correspondentes ao funcionamento da memória da personagem e, por isso, diversas vezes, mais do que se mesclarem, essas vozes se completam e dão vida a uma encenação teatral ancorada na plasticidade do suporte audiovisual. A teatralidade figura, nessa minissérie, como um componente narrativo, estabelecendo relações de comparação com o trato dado pela Poética Armorial; interesse central na relação entre *Hoje é dia de Maria* e *A Pedra do Reino*.

A minissérie televisiva *Capitu* (2008), por fim, escrita por Euclides Marinho, com colaboração de Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik, e texto final do diretor Luiz Fernando Carvalho, apresenta-se como uma transposição aproximada da obra *Dom Casmurro* (1899), do escritor Machado de Assis. Ao longo do processo de sua realização, lemos, por meio dos efeitos de sentido construídos tanto no plano de conteúdo quanto no plano da expressão, as experiências de Machado de Assis enquanto escritor, poeta, ensaísta, crítico, dramaturgo, preenchendo-as e atualizando-as, com novas visibilidades, interpretações, retomadas, diálogos, intertextualidades e interpretações. A tomada de posição do diretor em relação ao que foi transposto tanto da obra, quanto da crítica, em suas vozes ressoantes, mostra-se por intermédio de um conjunto de colagens, de tempos e de avessos. E é esse movimento que nos interessa em

nossa leitura: desvendar os fios, para, então, construir o sentido engendrado na textualização final da minissérie.

A significação, segundo o *Dicionário de Semiótica* (2008), é compreendida e adquirida quando esta é manipulada de tal forma, que se torna necessário o enunciador realizar transposições, traduções de um texto para outro texto, de um nível de linguagem para outro nível. Essa significação passa a adquirir um tipo de fazer parafrásico o qual [→...] pode ser considerado como representação da significação enquanto ato produtor, que reúne numa única instância o enunciatário-intérprete (já que a significação não é uma produção *ex nihilo*) e o enunciador-produtor.” (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 419).

As minisséries *Capitu*, *Hoje é dia de Maria* e *A Pedra do Reino*, por serem textos constituídos de pequenos elementos temáticos, organizados segundo uma estrutura, ou como nos ensina Barthes (1991), segundo “uma rede organizada de obsessões”, atualizam temas e figuras considerados arquetípicos no repertório dos leitores machadianos ou, de forma mais generalizada, dos conhecedores de literatura oral, literatura de cordel e de novelas de cavalarias. Ainda que sob novas ressignificações, certos sentidos recorrentes do estilo dos escritores Machado de Assis, Carlos Alberto Soffredini (bem como a presença dos contos recolhidos por Câmara Cascudo, Sílvio Romero, entre outros) e Ariano Suassuna são reconhecidos na plasmação imagética realizada pelo enunciador.

Como são invariantes solidificadas em um universo cultural determinado, encontramos uma espécie de “gramática de temas e figuras” recorrentes nas realizações televisivas. Eles são tomados de empréstimo pelo enunciador, configurando, assim, novos percursos narrativos, temáticos e figurativos, que se somam, por sua vez, a uma gramática de procedimentos sincréticos, já cristalizada pelo diretor em suas demais realizações. Esses percursos reatualizados são recobertos por novas figuras; quando as mantêm, alteram seu antigo significado por meio da inclusão de novos traços sêmicos, conforme demonstraremos ainda neste capítulo, a partir dos procedimentos discursivos de citação mobilizados.

A cada nova enunciação proposta, um ato de seleção do sujeito enunciador pode, no discurso, tratar de modo diferente esses paradigmas estabelecidos, alterar os programas narrativos, bem como modificar papéis actanciais e temáticos, figurativizando, de modo diverso, ator, tempo e espaço onde se passa a história. O

processo de figurativização deve, portanto, ser entendido como a produção e a restituição parciais de significações análogas às de nossas experiências perceptivas mais concretas. Verificamos que esse mecanismo de utilização de figuras de conteúdo, recobrando percursos temáticos abstratos, permite localizar, no discurso, efeitos de sentido que projetam a realidade sensível. Assim, compreender um texto figurativo é, antes de tudo, entender o componente temático que subjaz às figuras e, ainda, conceber a ideia de que um mesmo tema pode ser figurativizado de diferentes maneiras.

Ao analisar a **dimensão figurativa** dos três textos sincréticos, encontramos uma certa extensão e diversidade de formas atualizadas, que retomam e reforçam o intenso contato com as tradições literárias e com as experiências culturais e artísticas a que sempre estiveram ligados os autores dos textos verbais. Portanto, esse caráter figurativo, articulado pelo sujeito da enunciação, possui como função a representação de um mundo extratextual a ser retratado e que corrobora nossa hipótese de que é possível ler, na obra de Carvalho, ressonâncias da crítica literária e de outros universos culturais.

Dessa forma, nas estratégias discursivas elaboradas pelo sujeito da enunciação, encontramos figuras do discurso que levam o enunciatário a reconhecer certas “~~im~~agens do mundo” e, a partir daí, passar a acreditar na “~~v~~erdade” ou “~~f~~idelidade” desses discursos. Porém, vale ressaltar que não existem “~~d~~iscursos verdadeiros”, não só na ficção artística, mas em qualquer tipo de comunicação, pois todos os discursos são “veridictórios”, isto é, feitos de maneira a parecerem verdadeiros. Não há “verdades”, apenas versões dos fatos e fenômenos e nós aceitamos as que melhor nos convencerem, discursivamente. Dessa forma, o enunciatário pode crer ou não no discurso, e esse **fazer-crer** do enunciador e **crer** do enunciatário dependem justamente do contrato fiduciário de veridicção estabelecido entre eles. É preciso, assim, que o leitor creia na “~~v~~erdade” criada pelo texto para que uma adesão seja efetivamente criada. Em nosso caso específico, o contrato consiste em verificar a reiteração de determinadas figuras que possam, de alguma maneira, nos levar para o universo do romance machadiano, bem como para o universo da literatura oral e da poética armorial.

O pesquisador Bertrand, em seu livro *Caminhos da Semiótica Literária* (2003), propõe uma reflexão sobre a figuratividade a partir da noção de contrato veridictório existente entre os textos literários. A literatura, ao ter, como uma de suas propriedades, o ato de revisar e testar, o tempo todo, o contrato de veridicção figurativo estabelecido pelo texto, dá a ver, quase sempre, os diferentes modos de adesão, de crença ou de

participação induzidos pela leitura de seus textos. Bertrand (2003, p. 407) estabelece uma tipologia das vias contratuais existentes e que compreendem uma significação figurativa, apoiando-se ~~n~~essa modalidade implícita, mas central do **crer** e de suas variações, que fundamenta o regime de adesão do leitor ao (texto) que lê.” Tal tipologia encontra-se dividida em ~~q~~uatro grandes vias para a leitura dos textos literários” e que se definem ~~+~~[...] pelo estatuto diferenciado do sujeito leitor e intérprete, que as classes de textos figurativos assim constituídos implicam e constroem.” (BERTRAND, 2003, p. 407). São elas:

CRER ASSUMIDO – CRER RECUSADO – CRER CRÍTICO – CRER EM CRISE

Quadro 4 – Tipologia do crer na leitura dos textos literários.

A via correspondente ao ~~e~~rer assumido” define-se pela leitura mais comum que é realizada, na maioria das vezes, por leitores ingênuos e que se deixam ludibriar, com plena confiança, por todos os atributos da história construída, acreditando, sem reservas, nas ações e nos sofrimentos das personagens, mesmo sendo estes construtos ficcionais. Nessa instância, há, portanto, uma identificação e uma confiança no que está escrito, sem nenhuma desconfiança do relato. Considerada como ~~+~~leitura ingênua”, podemos pensar no movimento de leitura realizado por alguns telespectadores de novela, que consomem o produto como entretenimento ou como identificação sem desconfiança da ficcionalização do relato. Como exemplo notório, temos as reações do público, em relação, principalmente, aos vilões, as quais, muitas vezes, são transpostas para a vida real do ator, hostilizado, na rua, durante o período de exibição das telenovelas.

Já no ~~e~~rer recusado”, verifica-se que a própria linguagem e seus respectivos protocolos figurativos são inseridos no centro do discurso, levando o leitor ~~a~~ afastar-se do ponto de vista referencial para descobrir um outro, o das formas literárias engendradas pelo uso [...]” (BERTRAND, 2003, p. 409), impondo, desse modo, ao destinatário, uma postura irônica no ato de apreensão da trama narrativa. Há, nesse movimento, a existência de esquemas discursivos por meio dos quais a representação literária se fixou e que uma reviravolta irônica explorada pelo texto pode perturbar ou recusar uma adesão a ele. As ironias perfiladas ao longo de todos os romances de Machado de Assis podem configurar um bom exemplo de um tipo de crença recusada

por alguns leitores tradicionais que buscam uma crença sem rodeios e que não é colocada em xeque pelas variações que a presença da ironia provoca quando explorada.

O “-erer crítico”, por sua vez, desloca a tradicional ilusão referencial para uma ilusão interpretativa a ser realizada no texto. O leitor, nessa instância, torna-se responsável pelas associações, pelas relações e pelas possíveis interpretações, uma vez que é sob sua responsabilidade que o sentido deve emergir, de acordo com a leitura advinda desse processo crítico que o enunciatário deve encabeçar ao deparar-se com as figuras e com os temas trabalhados no texto. Como define Bertrand (2003, p. 410- 411),

A presença figurativa, que colocava as imagens do mundo sob os sentidos, “-ela do parecer”, se mostra agora como portadora de efeitos de sentido e de representações de uma outra ordem, temática ou abstrata. É o caso da alegoria, que reveste as abstrações com representações figurativas e as integra assim, seguindo uma codificação precisa regulamentada pelo uso, ao universo sensível. [...] o leitor já não é apenas convidado a ver a coisa, ele é levado a interpretá-la e a transcendê-la. [...]. [O enunciatário] é convidado a construir por si mesmo uma outra significação, numa isotopia “-espiritual” por exemplo, diferente daquela que o desenvolvimento figurativo por si só permitia perceber.

Além do próprio exemplo da alegoria, é nesse tipo de adesão de leitura, dotada de uma eficácia veridictória ou persuasiva, que o enunciatário, tal qual postula o gênero da parábola, atua, efetivamente, transformando o acontecimento narrado em interrogação submetida à sua própria resposta. Instala-se, assim, a responsabilidade para o leitor que é produtor, também, do sentido. As análises literárias aprofundadas ou o papel da crítica reconhecida “-como séria” exploram esse tipo de crença em seu nível de criticidade máxima.

Com o “-erer em crise”, por fim, percebe-se uma total descrença e uma absoluta desconfiança sobre qualquer marca deixada pelo texto, o que faz com que todos os contratos de veridicção existentes sejam falhos e postos em questão. Não há, para essa instância, uma eficácia interpretativa nem uma confiabilidade figurativa, pois, conforme afirma Bertrand (2003, p. 413)

[...] todos os recursos retóricos, imagens, comparações, metáforas, que eram superabundantes no começo da narrativa, desaparecem progressivamente da escrita. Assiste-se, assim a um duplo desmembramento, o da ilusão figurativa e o da linguagem que lhe

sustentava as impressões: é a própria confiabilidade sensível da língua que se degrada.

Nesse crer último, podemos pensar nos movimentos de adesão do crer interpretativo que algumas vanguardas das artes plásticas, como a do Surrealismo, efetuam combinações que desnudam a figuratividade de suas composições, bem como a desconfiança da linguagem e a pluralidade de gêneros explorados que a literatura contemporânea parece estar retomando da tradição, mas com força motriz de uma feitura pela degradação.

Ainda que as vias contratuais do “-erer crítico” e do “-erer recusado” se assemelhem na desconfiança e na convocação do leitor para a interpretação do texto e suas lacunas de sentido, verificamos certa eficácia de leitura quando se refere a uma credibilidade que se mostre crítica e que desconstrua, para, paradoxalmente, construir o sentido, as figuras mobilizadas pelo texto. Como um mosaico de vozes e leituras, **nossa** compreensão fez-se responsiva e crítica, à medida que o texto, tanto o verbal quanto o sincrético, demandou determinadas leituras, excluiu tantas outras e, até mesmo, levou-nos a adentrar em horizontes antes nem pensados, como é próprio da concepção de toda obra artística.

A crítica, como um processo sintagmático que vai sendo enriquecido pelas leituras (convergentes ou divergentes) do tempo, cria uma espécie de **diálogo interno** entre os membros de uma comunidade que a interpreta. O termo “-comunidade interpretativa”, originado dos estudos literários, especificamente nas teorias da recepção, foi cunhado por Fish, em sua obra *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities* (1980). Para o autor, dentro dessa comunidade, as perguntas e respostas são responsivas entre elas e essa propriedade dos enunciados ganha ênfase no interior das tais comunidades. Diante disso, o texto passa a significar tudo aquilo que a comunidade interpretativa quer ou entende que ele signifique. Seu significado é, desse modo, muitas vezes dissociado do texto em si, sendo atribuído à interpretação pelos leitores especializados englobados por este conjunto avaliativo que determina a forma como tal obra ou conceito deve ser lido.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Vale a pena ressaltar que tal reflexão parte do que Fish pensa a partir do seu conceito de “-comunidade interpretativa”, uma vez que entendemos que o texto literário, dotado de sua autonomia, contém, de forma isotópica, as ancoragens para as diferentes interpretações. Postulamos, assim, que uma leitura não pode se



Nosso caminho aponta para uma compreensão crítica que se faz, seletivamente, de acordo com outras leituras dirigidas sobre a crítica já cristalizada pela tradição. No caso, trata-se da leitura da fortuna crítica convocada pelo próprio Luiz Fernando Carvalho ao convidar especialistas para ministrar palestras para o elenco televisivo ou, como é próprio do seu processo de criação, do seu enveredamento pessoal pelo universo literário do autor escolhido para ser transposto. Como vemos, tem-se uma compreensão seletiva, ancorada pelo ponto de vista destes leitores, a qual reverbera uma relação em que todos esses elencados leitores são colocados ao lado do enunciador no produto final, no processo de significação.

Há, como hipótese, um contrato estabelecido com três grupos de enunciatários: as leituras da crítica feitas por especialistas + as leituras de Luiz Fernando Carvalho para a transposição dos romances ou roteiros + nossa leitura, enquanto analistas, desse possível percurso. Tais marcas de leituras, ao serem apreendidas nos enunciados televisivos, corroboram o engendramento da **isotopia maior** de leitura proposta por este trabalho, uma vez que esta pode ser definida como a recorrência de traços que conferem coerência ao discurso.

Faz-se notório destacar, contudo, que outro telespectador ou outro leitor, ao empreender uma leitura de entretenimento ou até mesmo outro percurso analítico de leitura das minisséries, não invalida nossa proposta (ainda que a possa questionar), pois estabelece um novo contrato fiduciário coerente com seus horizontes de expectativa e, principalmente, de leitura. Nossa adesão, assim, enquanto leitores dotados do movimento do crer crítico, ocorrerá a partir da análise de um enunciador que irradia, ao longo do processo de enunciação, associações de figuras e imagens que não esgotam sua significação numa simples figuração, pois engendram ~~ideias~~. (BERTRAND, 2003, p. 410).

É justamente pela pertinência de uma leitura atenta ao trabalho de tradução realizado nos textos sincréticos do diretor Luiz Fernando Carvalho que se faz necessário um percurso às vezes descritivo demais. Retomar conceitos básicos da teoria proposta, bem como demonstrar seu rumos atuais, – ainda que não se configurem um esquema efetivamente demonstrado nas análises –, condiz com a pertinência analítica de um corpus tão abrangente na sua constituição interdisciplinar. Afinal, como bem nos lembra

---

dissociar das marcas que abrem para interpretação. Evidentemente não se trata de uma ~~amisa~~ de força” de leitura, mas da mobilização que cria efeitos de sentido diferentes para uma mesma leitura.

Tatit (2011, p. 44), –Sem triagem do material pertinente, ou seja, sem diminuição dos elementos de um corpus abusivamente amplo, não há como fazer vingar os conteúdos de uma doutrina, de um gênero artístico ou simplesmente de uma obra.”

### **2.1.1. O “conforto do conhecido” versus a “irrupção do inesperado”: o trabalho de espriamento figurativo nas aproximações televisivas**

O que estamos chamando de espriamento figurativo é a construção de uma configuração formada por redes de isotopias que se organizam, não necessariamente de modo ordenado ou sucessivo, ao longo da constituição de nossos objetos de análise. O conceito de isotopia, pensado por Greimas, em *Semântica Estrutural* (1973), é reinterpretado ao longo do desenvolvimento da teoria semiótica, mais especificamente, da teoria geral do discurso. Tal conceito pode ser apreendido como um pequeno conjunto redundante de categorias sêmicas que torna possível uma leitura uniforme do texto, uma vez que orienta a atualização de determinados semas e exclui outros.

Desse modo, para que haja isotopia são necessárias, segundo a leitura feita por Greimas, ao menos duas condições. A primeira: duas figuras sêmicas que se encarregam de criar um contexto mínimo. A segunda: o investimento de semas genéricos, os classemas. De acordo com essas condições, notamos que há duas etapas na reflexão sobre o conceito. Uma mais restrita (iteração de classemas) e outra mais ampla (redundância de um efeito de sentido, sob a responsabilidade do enunciador).

A primeira abordagem, de cunho estrutural, apoia-se na análise sêmica, propondo, portanto, que se vá do elemento para o conjunto. Essa concepção tende a considerar que a significação está, de certa forma, pré-estabelecida no próprio texto, sendo, por isso, fechada e imutável. A segunda, mais atual, busca, ao contrário, ir do conjunto para o elemento, considerando as operações de construção do sentido pela atividade enunciativa do autor e/ou do leitor. Mostra-se, desse modo, mais compatível com a evolução atual da própria semiótica que, tentando se distanciar de um puro formalismo, foi progressivamente integrando a dimensão enunciativa. Nesse sentido, levaremos em consideração a postura adotada pela semiótica em verificar as condições do processo de produção da significação, o que mobiliza as questões tanto do enunciado quanto, e principalmente, da enunciação.

Para situarmos os rumos recentes que a semiótica da enunciação vêm enveredando, especialmente no quesito do avanço desse instrumental para textos sincréticos, achamos pertinente apresentarmos as recentes contribuições que os semioticistas Bertrand e Stange vêm postulando, no recente artigo intitulado “Reflexões sobre a perspectiva gerativa da semiótica” (2014). Há, nesse estudo, uma revisão do caminho da semiótica considerada *standard*, aliada a uma ampliação reflexiva dos estudos mais recentes ligados à fenomenologia, aos estudos da paixão, à percepção e à tensividade; caminhos pelos quais a teoria semiótica desenvolvida hoje vem aprofundando.

Partindo do modelo do percurso gerativo da significação, – o qual, para os pesquisadores, representa para a semiótica “[...] tanto sua força – a coerência resultante da interdefinição de conceitos – quanto sua fraqueza – um braço armado do sentido [...] que estaria demasiadamente longe, em razão de seu formalismo, da significação em ato [...]” (BERTRAND e STANGE, 2014, p. 13), o presente estudo sintetiza e define o lugar atual dos principais conceitos semióticos difundidos, integrando-os a esse modelo fundador possibilidades outras de pensar o mesmo percurso do plano de conteúdo para o plano da expressão. No quadro reproduzido a seguir, verificamos, a partir do dinamismo inerente a cada um dos conceitos, a possibilidade de lermos, de modo espelhado, o que encontramos do lado direito do quadro e que corresponde à descrição do modelo teórico aplicado ao plano de conteúdo e ao modo de pensá-lo por meio da exploração dos módulos concernentes à ação, à cognição, à paixão e à percepção.

Percurso gerativo									
Plano da expr	Em curso	T E X T U A L I Z A Ç Ã O	Ponto de vista	Plano do conteúdo					
				Modelo teórico	Ação	Cognição	Paixão	Percepção	
Práxis Enunciativa	Adequagem	embaragem	Focalização	Nível discursivo	Figurativização	Espaço Tempo Atores	Retórica em situação	"Encarnação" das paixões	Iconicidade
					Aspectualização	Incoativa Durativa Iterativa Terminativa	Estratégias retóricas	Aspectualização das paixões	Imperfeição-Perfeição
					Tematização	Papéis temáticos	Estilos argumentativos	Papéis passionais	Estilos perceptivos
				Nível sêmi-narrativo	Esquema canônico	Esquema narrativo (Manipulação, competência, performance, sanção)	Esquema cognitivo (Discurso objetivo, referencial e cognitivo)	Esquema passional (Disposição-sensibilização -emoção-moralização)	Esquema estético (Sensação-índice-icone-símbolo)
					Actantes (Sujeito, Objeto, Destinador)	Programa narrativo S <sub>1</sub> [(S,VO)→(S <sub>2</sub> ^O)]	Troca participativa (fazer persuasivo)	Objeto ativo, Sujeito passivo	Sintaxes sensoriais
					Modalidades	Querer, dever, saber, poder, fazer (fazer, ser)	Crer, saber: Verdictório (S-S) Epistêmico (S-O) Alético (O)	Modalização do objeto (cf. Sufixo: -ável)	A fé perceptiva (crer ser)
				Nível profundo	Estruturas elementares Quadrado semiótico	Relação de contradição (na origem da transformação narrativa e das relações polêmico-contratuais)		Foria (euforia, disforia)	
						Estruturas tensivas Sobre-contrários - Sub-contrários - Sobre-contrários Lógica concessiva / Lógica implicativa		Timia	
				Uso		Perspectiva			

Fonte: Elaboração própria.

Quadro 5 – Percurso gerativo da significação.  
Fonte: (BERTRAND e STANGE, 2014, p. 15)

Ainda nesse modelo reconfigurado, as relações são lidas de baixo para cima, ou seja, das estruturas mais simples e elementares às estruturas mais concretas e complexas. Sabe-se, pela própria constituição da semiótica a partir dos trabalhos realizados sobre a morfologia dos contos maravilhosos, por Propp (1960), que o nível sêmi-narrativo foi o mais desenvolvido e explorado na consolidação da disciplina francesa. Já o nível discursivo, hoje, representa o domínio que vem sendo pensado e reestruturado a partir das novas incorporações interdisciplinares. No percurso reorganizado, verifica-se que o módulo da ação é concernente aos demais níveis da estruturação do sentido, tendo, ainda, outras dimensões de verificação da produção discursiva da significação: a cognição, a paixão e a percepção.

Na dimensão da **ação**, encontramos os gêneros narrativos que colocam a significação em cena, seja por meio de uma linguagem verbal, visual, gestual; seja pela exploração de formas literárias ou não; seja pela expressão da “ação *in vivo*”, sob os olhos do espectador (teatro, cinema) ou pela mediação de um narrador (romance,

novela, texto de imprensa etc.)” (BERTRAND e STANGE, 2014, p. 17). A **cognição**, por sua vez, corresponde aos modos existentes de transferências e de comunicação do saber entre os sujeitos, tais como o espaço dialógico da retórica e das estratégias de seu **–fazer persuasivo**”.

No que concerne à dimensão da **paixão**, temos os estados do sujeito e suas modulações ligadas ao sobreinvestimento por modalização dos objetos. O dispositivo passional permite congrega a seguinte ordem de significação: a) a esquematização semionarrativa que compreende seu percurso: disposição > sensibilização > emoção > moralização); b) levando em consideração as tipologias das paixões, as codificações culturais de papéis e de tipos passionais; e c) as formas de aparência figurativa dos sujeitos passionais e dos objetos que as invadem (BERTRAND e STANGE, 2014, p. 18).

A **percepção**, por fim, coloca a discussão recente sobre as transformações fenomenológicas pelas quais a teoria semiótica vem passando, desde as reflexões postuladas por Greimas, com seu livro *Da Imperfeição* (1987). Aqui, prolongam-se as hipóteses da **–semiótica do mundo natural**”, convidando-a a assumir, enquanto linguagem, a apreensão ordinária do universo sensível. Nesse sentido, as operações de **–[...] ver, entender, sentir, saborear tornam-se, com a sensório-motricidade, novos espaços de investigação para uma semiótica da sensorialidade**”, segundo afirmam Bertrand e Stange (2014, p. 18).

Mediante a exploração dessas quatro dimensões da significação, temos a possibilidade de estabelecermos uma leitura que se faça de modo horizontal (da direita à esquerda), perpassando do domínio mais imediatamente sensível (percepção) ao mais mediatizado pela linguagem (ação). Desse modo, esse percurso gerativo vertical, – acoplado a esse percurso genérico horizontal –, possibilita, por exemplo, ao nível discursivo, a compreensão que a experiência significativa oferece à leitura dos romances: **–[...] a figuratividade produz as impressões referenciais que se desdobram em participações emocionais e em pequenos devaneios sensoriais.**” (BERTRAND e STANGE, 2014, p. 19).

A hipótese de que esse modelo possa servir como uma espécie de cilindro que transforme todo o percurso da significação em modelo circular, ou seja, em algo que se completa e que possa ser espelhado no trato tanto do plano de conteúdo quanto do plano de expressão, é o que nos interessa, uma vez que o estudo do texto sincrético se pode

valer de uma organização coerente e coesa, contribuindo para voltarmos à maneira pela qual temos lido, semioticamente, os enunciados e as marcas da enunciação na materialidade dos textos.

Ainda que a aplicabilidade desse modelo esteja em construção, aliamos, neste trabalho, a tentativa de orientarmo-nos por tais reflexões, mas sem nos prendermos em esquematismos fixos, nem em uma teorização categórica, uma vez que a especificidade do nosso próprio *cópus* demanda uma flexibilidade gradativa em seu trato analítico. Como a perspectiva teórica adotada centra-se na semiótica francesa, é importante pensar em que medida os desdobramentos recentes da teoria podem contribuir para a análise que estamos realizando. Sem querer ~~testar~~ o modelo todo, nossa maior preocupação será a verificação das marcas enunciativas, inscritas no enunciado pelo enunciador sincrético, que orientam o enunciatário (da literatura, da televisão e do cinema), na apreensão do que lhe é mostrado em um processo de transposição de um sistema a outro que se pauta, por sua vez, por um movimento de leitura dotado de um *crer crítico* e mediado pela percepção.

Não há enunciado, qualquer que seja sua dimensão, que não esteja submetido à orientação de um sujeito enunciador: ~~+~~...] o sentido do texto não é redutível à soma dos sentidos das palavras que o compõem nem dos enunciados em que os vocábulos se encadeiam, mas decorre de uma articulação dos elementos que o formam”. (FIORIN, 2000, p. 31). Dessa forma, é importante destacarmos, neste momento, a passagem do diretor para o sujeito da enunciação da realização. O primeiro é um ser ontológico, que tem suas leituras, que engendrou a participação da crítica especializada e do paradigma tradicional na composição dos atores, bem como leu o romance, encomendou o roteiro, participou dos seus tratamentos. Já o segundo, é o ser construído **na e pela** linguagem que combina, no texto e pelo texto, todo o percurso de leitura traçado, por sua vez, por nós analistas. É na enunciação, portanto, que temos a instância de instauração do sujeito enquanto enunciador e, no caso, também como enunciatário dos enunciados transpostos. Como afirma Fiorin (2007, p. 81), retomando Benveniste,

A enunciação deve ser analisada ainda como a instância de instauração do sujeito. Benveniste diz que a propriedade que possibilita a comunicação e, portanto, a atualização da linguagem é que é ~~na~~ e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito, uma vez que, na verdade, só a linguagem funda, na sua realidade, que é a do ser, o conceito de *ego*” (1966: 259). A categoria de pessoa é essencial para que a linguagem se torne discurso. Assim, o *eu* não se

refere nem a um indivíduo nem a um conceito, ele refere-se a algo exclusivamente lingüístico, ou seja, ao ~~ato~~ de discurso individual em que *eu* é pronunciado e designa seu locutor” (1966: 261-262).

Dissociando-nos, assim, da figura do diretor Carvalho, projetamo-nos, deliberadamente, na enunciação trabalhada nas três realizações televisivas escolhidas para configurar sua poética. Desse modo, por intermédio do processo de desvelamento e averiguação das figuras mobilizadas pelo enunciador, no enunciado, encontramos marcas discursivas que puderam tornar claras certas articulações existentes entre o texto verbal de partida e sua passagem para seu respectivo texto televisivo. Na literatura, a figuratividade concorre com os procedimentos especificamente literários que provocam o efeito artístico esperado. No texto sincrético, pelo próprio favorecimento das especificidades do suporte, os procedimentos do audiovisual alargam o efeito artístico final.

Como é próprio do processo tradutório e da leitura do enunciador sincrético, encontramos um adensamento narrativo e discursivo que se apoia em um movimento de aglomeração de significantes e significados que devem ser pensados mediante uma **estratégia enunciativa global**. Em um movimento que gera outro andaime para sua continuidade, a compreensão das **isotopias figurativas** que alicerçam o sentido mostra de onde partiremos para elucidar o processo de ancoragem figurativa que vemos realizado nas três minisséries. Este apresenta as vozes da crítica que gravitam em torno do processo criativo do diretor, conferindo-lhe um alcance crítico e peculiar, definidor de um projeto estético já bem estruturado.

O jogo entre sensível e inteligível que faz parte da manipulação do enunciador para conseguir adesão do enunciatário se encontra na percepção quando o que foi muito trabalhado pelo primeiro encontra o olhar do espectador. Desse modo, o enunciador se dá a ver ao telespectador, cria as estratégias para trabalhar a ação (modo de sentir inteligível), modaliza pela paixão (da ordem do sensível), tem a competência para estabelecer contratos com o público e seleciona o que quer do observador da cena (o telespectador): a percepção primeira da produção sincrética. Vestir esses elementos por meio da figurativização e da tematização, eis a Arte do leitor/enunciador Carvalho.

Anteriormente, a semiótica greimasiana preocupava-se, principalmente, em apreender o processo semiótico em seu aspecto realizado; hoje, ela se interessa também em compreender tal movimento na própria emergência do acontecimento da semiose.

Nesse sentido, ao considerarmos a semiose como o ato simultâneo de produção e interpretação, queremos enfatizar, mediante essa retomada teórica, a **participação ativa do enunciatário** no processo de significação, tornando-se, assim, possível de ser apreendida discursivamente. A nós, analistas, – mediante a construção de textos que traduzem um movimento de aguçamento da percepção de seu enunciador e, então, nossa própria apreensão desta dimensão –, cabe um percurso que compreenda o alargamento das teorias mobilizadas, bem como a capacidade de flexibilidade de conceitos que não são estanques.

Nesse jogo instalado de percepção e provocação, entre enunciador e enunciatário, reconhecemos um modo de **ser/ver/estar** que se configuram pelo excesso, pela hiperbolização, em consonância com demais traços icônicos que apontaremos ao longo deste trabalho. Há, assim, um desejo do enunciador em intervir, de modo deliberado e de maneira híbrida na percepção de seu público, de seu telespectador, dotando este tipo de enunciatário (no qual nos incluimos, enquanto analistas) de um movimento em que ele **perceba** o universo transposto, **sinta** o sensível, sobremodalizando os estados de coisas, e **interprete** o inteligível proposto em seus processos artísticos.

As técnicas de filmagem mobilizadas, a seleção e a combinação do que será mostrado e o modo como determinadas ênfases visuais são tratadas criam efeitos de sentido que fazem aflorar nossa percepção, enquanto sujeitos dotados de percepção dos objetos, fazendo com que o conceito de iconicidade destaque-se, uma vez que chega a ser palpável a tentativa quase didática de demonstrar o processo de construção e raciocínio no fazer sincrético das minisséries selecionadas, uma vez que estamos diante de um enunciador, dotado de uma competência, que **sabe fazer/quer-fazer-creer e crê-saber-fazer**.

Podemos aproximar o entendimento do que seria a iconicidade ao que a retórica dos tropos denominou como hipotipose e que consiste em “[...] pinta[r] as coisas, de maneira tão viva e tão enérgica, que é como se as pusesse diante de nossos olhos, e faz de uma narração ou de uma descrição uma imagem, um quadro, ou até mesmo uma cena viva.” (FONTANIER apud BERTRAND, 2003, p. 390). A exploração da iconicidade ocorre, de modo reiterado, a partir de mobilização de diferentes mecanismos que, gradativamente e em articulação, vão montando os traços fundadores que definem a poética do diretor em questão. A iconicidade, na percepção, ainda que já



presente nos textos verbais escolhidos para transposição, ganha uma notoriedade quando trabalhada pela especificidade de um texto sincrético. Como nos lembra Oliveira (2004, p. 25), ao retomar Floch, a marca distintiva de um semiótico é ser um  $\{-\dots\}$  *bricoleur* no seu ofício de estabelecer as semiotizações com os meios de que dispõe: os dos procedimentos de estruturação textual, a fim de devolver aos outros homens o sentido dos textos, das coisas, da inteligibilidade do mundo.”

Nessa vereda de devolver  $\text{--aos outros homens o sentido dos textos}$ ”, nossa metodologia analítica quer mostrar como alguns movimentos realizados pelos enunciados das minisséries nos **manipulam pelo “esperado”**, por um **–eonforto do conhecido**”<sup>40</sup>, uma vez que se mostram em conjunção com o campo perceptivo do enunciatário, ou seja, com seu horizonte de expectativa e de leitura, bem como outros enunciados nos **manipulam pela “surpresa”** ou **“estranhamento”**, causados pelo desconhecido, insólito ou pela **“irrupção do imprevisto”**. Ainda que, em um primeiro contato, nada possa parecer natural ou  $\text{–eonfortável}$ ” nas obras de Carvalho, por predominar o efeito de  $\text{–acontecimento}$ ”, de explosão do  $\text{–artifício}$ ”, verificamos um modo específico e reiterado de ler toda sua obra, o qual se traduz na maneira como se alternam tais efeitos, de acordo com os diferentes públicos existentes para obras autorais, estabelecendo, por fim, um **efeito de equilíbrio na apreensão global**.

Compondo, portanto, nosso modo de ler as transposições realizadas, passamos, enfim, para a **análise do “esperado” numa tradução**, a partir dos procedimentos discursivos de citação que deixam transparecer os dizeres dos enunciados alheios, alguns um tanto quanto previsíveis, que perpassam os enunciados das minisséries. Posteriormente, complementamos com a **leitura figurativa**, dessa vez pormenorizada, e, talvez, **“inesperada”**, a partir dos traços que alternam entre  $\text{–o conforto do}$

---

<sup>40</sup> Uma análise, a partir da perspectiva da semiótica tensiva, visa a determinar, entre outras reflexões, de quais estratégias de manipulação do enunciatário o enunciador faz uso e sob que regime de inflexões ela se desenvolve. Ainda que este trabalho não tenha enveredado para um estudo efetivamente tensivo, dada a dimensão de nosso cópula e outras hipóteses prioritárias, é necessário enfatizar o modo de leitura internalizado que temos de determinados processos de teoria semiótica. Nesse sentido, quando ressaltamos esse movimento alternado entre o **“esperado”** e a **“irrupção do imprevisto”**, no modo como lemos as obras transpostas, estamos partindo das seguintes definições, por meio das reflexões apresentadas por Claude Zilberberg:  $\{-\dots\}$  alguns textos manipulam o enunciatário pelo esperado, pelo conforto do conhecido. Em outras palavras, quanto mais vezes uma situação entra em contato com o campo perceptivo do enunciatário, mais previsível é sua relação com ela. Dizemos, neste caso, que a manipulação se dá predominantemente pela APREENSÃO, ou seja, o texto segue uma lógica implicativa (se ...então). Por outro lado, alguns textos nos manipulam pela surpresa, pelo estranhamento causado pelo desconhecido, pelo insólito ou imprevisto. Neste caso, seguem uma lógica dita concessiva (embora...), em que a percepção do enunciatário é requisitada predominantemente pelo eixo do FOCO.” (MANCINI; GOMES; TROTTA, 2007, p. 298)

conhecido” e a “irrupção do imprevisto” no trabalho com as informações estéticas dos universos das três realizações televisivas.

## **2.2. As vozes que atravessam as minisséries**

Há vazios em qualquer narrativa os quais um leitor ou telespectador deve vir a preencher. O ato de leitura de uma obra leva em conta a experiência sensível da linguagem e a experiência cultural de mundo daquele que faz reverberar seu ponto de vista no ato interpretativo. Levar isso em consideração, no caso específico das minisséries produzidas por Carvalho, é de extrema importância, uma vez que elas instauram um enunciador que prevê um enunciatário que participe do ato de encenação da obra transposta. O enunciador presente nesses textos sincréticos convoca e dialoga com esse leitor (enunciatário) que tem que se apresentar e vir a preencher certas sombras com que o texto trabalha e que vêm carregadas por ideologias diversas.

Nas aproximações televisivas, observa-se, desde logo, uma construção realizada mediante a troca enunciativa entre estilos diferentes, no caso, do escritor do texto verbal e do diretor da minissérie. Como todo enunciado é responsivo, segundo postula Bakhtin, percebemos que o trabalho de Carvalho responde à crítica mais conhecida e legitimada, como também atualiza novas formas de conceber a obra literária. Ao compor sua enunciação por uma retomada das diversas vozes que dialogam na construção de um paradigma de leitura já instituído sobre as obras a serem transpostas, Carvalho mantém em tensão tais vozes incorporadas e a sua própria voz, sem apagar-se naquelas e sem assimilá-las na sua. O enunciador, ao realizar uma enunciação sobre outra enunciação, parece jogar com as possibilidades existentes de citação do texto verbal dentro, agora, de um outro suporte. Permite, assim, que o dialogismo, presente nos processos de transposições realizados, mostre-se de modo deliberadamente escancarado.

Essa possibilidade de o dialogismo ser entendido como um princípio composicional de incorporação, pelo enunciador, das vozes de outro(s) em seu próprio enunciado corrobora o movimento de construção evidenciado nas realizações televisivas. Sabemos, no entanto, que o dialogismo vai além de sua forma composicional, constituindo-se, fundamentalmente, como o princípio de funcionamento da linguagem em sua comunicação real e sendo o próprio modo de constituição de um enunciado. O modo como o discurso alheio é absorvido ou internalizado no próprio

enunciado torna-se uma maneira visível de inferir as vozes dialógicas presentes no discurso transposto, tendo, ainda, como fundamento, a irrepetibilidade inerente aos enunciados, uma vez que estes se apresentam como acontecimentos únicos e possuem, portanto, um acento, uma apreciação, uma entonação própria. Pertinentemente, Carter (2013, p. 157-158) também reflete e traz à tona o dialogismo inerente às realizações de Carvalho, a partir do que o estudioso Stam postula sobre o conceito bakhtiniano:

Carvalho is actually advocating for adaptations, or approximations, that represent intimate close-readings of the source text. In this sense, Carvalho implicitly refers to Bakhtin's dialogism. Stam [...] defines dialogism as suggesting that every text informs an intersection of textual surfaces. All texts are tissues of anonymous formulae embedded in the language, variations on those formulae, conscious and unconscious quotations, confluences, and inversions of other texts. In the broadest sense, intertextual dialogism refers to the infinite and open-ended possibilities generated by all the discursive practices of a culture, the entire matrix of communicative utterances within which the artistic text is situated, and which reach the text not only through recognizable influences but also through a subtle process of dissemination.<sup>41</sup>

Tais considerações nos levaram a refletir, ainda, sobre o modo como a transposição de tais obras, duas já tão consagradas pela crítica, outra conhecida no imaginário infantil do público, apresenta certos valores e certas interpretações que ressoam na memória discursiva de seus leitores, de seus telespectadores. Dessa maneira, a enunciação das três realizações, ainda que cada uma a seu modo, mostra-se permeada por um tom que parece ter ponderado e levado em consideração valores, discursos e vozes que não poderiam ficar ausentes na transposição realizada. Essas escolhas são de responsabilidade de quem as seleciona e as organiza e que já denunciam uma tomada de

---

<sup>41</sup> –Carvalho, na verdade, defende adaptações ou aproximações que representem leituras atentas e íntimas do texto fonte. Nesse sentido, Carvalho, implicitamente, refere-se ao dialogismo de Bakhtin. Stam [...] define o dialogismo sugerindo que todo texto apresenta um cruzamento de superfícies textuais. Todos os textos são tecidos de fórmulas anônimas incorporadas na língua, variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, confluências e inversões de outros textos. No sentido mais amplo, o dialogismo intertextual refere-se às possibilidades infinitas e abertas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de enunciados comunicativos dentro da qual o texto artístico está situado, e que atingem o texto não só por meio de influências reconhecíveis, mas também por meio de um processo sutil de disseminação. (CARTER, 2013, p. 157-158, tradução nossa)

posição do enunciador que quer transpor, no tom escolhido, determinada homenagem ou respeito para com o material selecionado e transposto.

Há uma notável importância, na apreensão da significação, do peso, do valor e do tom que certas escolhas representam numa obra artística. Tal importância se faz notar quando há, em um texto, uma entonação carregadamente expressiva na seleção e organização de significados devido às palavras minuciosamente pinçadas e, evidentemente, carregadas na exploração estética. Podemos incluir Luiz Fernando Carvalho como um desses autores que também partem da palavra devidamente escolhida, mas, no caso, para transformar em imagem – ao carregar no tom dado a esta – e explorar essa função autoral que lhe permite promover um espetáculo discursivo. Dessa forma, conseqüentemente, provoca e mobiliza eventos, na linguagem, como a exploração de intertextualidades, interdiscursividades, pastiches, paródias, porém no tom dado à configuração imagética e que, fundamentalmente, nos interessa.

Podemos pensar, nesse sentido, que os valores mobilizados pelas aproximações televisivas, ao entrar em diálogo com os textos verbais que as originaram – seja por intermédio de uma refutação, distorção, estilização, atualização, ou confirmação – configuram-se, no caso de *Capitu*, como uma grade de leitura da própria obra machadiana, uma vez que a crítica tradicional e suas trajetórias atuais se fazem presentes nas estratégias enunciativas mobilizadas; no caso de *Hoje é dia de Maria e A Pedra do Reino*, podemos recuperar o Movimento Armorial e sua estética de modo recriado e ressonante. O modo de fazer de Carvalho parece estabelecer, portanto, uma compreensão para com as reverberações indicadas pelos textos com os quais escolhe trabalhar e que se fazem cumpridas num outro tom, por sua vez, de homenagem na minissérie realizada.

De acordo com Faraco (2009, p. 61), Bakhtin reconhece o modo de percepção da dinâmica da criação dialógica ao constatar que a dialogicidade de todo dizer pode ser apreendida em três dimensões diferentes: a) “todo dizer não pode deixar de se orientar para o ‘já dito’”, ou seja, todo enunciado constitui-se como uma réplica e configura-se a partir daquilo que chamamos de memória discursiva; b) “todo dizer é orientado para a resposta”. Em outras palavras, todo enunciado espera uma réplica, sendo intrínseco ao enunciado o receptor presumido, qualquer que seja ele; como uma espécie de “auditório social”, nos dizeres de Voloshinov, ou como um “superdestinatário”, pelos dizeres de Bakhtin. Por fim, c) “todo dizer é internamente dialogizado”, isto é, por ser heterogêneo,

apresenta-se com uma articulação de múltiplas vozes sociais e como ponto de encontro e confronto dessas múltiplas vozes. Sua dialogização interna poderá ou não ser claramente mostrada, pois o dizer alheio pode vir, “[...] aspeado ou não, em escalas infinitas de graus de alteridade ou assimilação da palavra alheia”. (FARACO, 2009, p. 60).

A resposta dada para o dizer do texto verbal transposto configura-se como a compreensão ativa e crítica que Carvalho faz de todo esse processo, ora diluindo, ora espraçando ou atualizando as possíveis leituras da obra, por um ponto de vista que carrega seu repertório, além da pesquisa do próprio repertório do escritor da obra em questão. Ainda que esse percurso seja considerado o de todos os demais realizadores de minisséries televisivas, o que parece singular no diretor em questão é o modo como estamos postulando um mostrar deliberado da fortuna crítica, em suas realizações, por meio de alguns procedimentos de citação, de figurativização, de hiperbolização, fazendo conviverem, assim, pontos de vista diversos.

Temos o dizer internamente dialogizado no encontro desses dois enunciados (o texto literário e a leitura sincrética do texto literário) que resultou numa realização artística repleta de vozes e discursos que são citados ora de modo mais explícito – aspeados, portanto – ora de modo mais implícito, sem aspas. Enquanto leituras artísticas e, portanto, seletivas, podemos perceber que as três minisséries trabalham o conteúdo de partida tentando manter os diálogos, as personagens, as ações, deslocando, quase sempre e somente na expressão<sup>42</sup>, os diferentes sentidos atribuídos pela realização, afinal, no modo como concebemos as aproximações realizadas neste cópulus, o condutor é a forma, a expressão artística. Vale ressaltar que em *Lavoura Arcaica* e em *Capitu*, os roteiros, declaradamente, foram os próprios romances, e o movimento de leitura, realizado pelo diretor e pelos atores, partiu das partes mais significativas.

Em *Hoje é dia de Maria* e em *A Pedra do Reino*, há um trabalho de lapidação das etapas de passagem de uma ideia para um roteiro e, então, do roteiro para a consolidação de uma história. Em *Capitu*, foram preservados não só as palavras e os diálogos, como também as divisões do texto em pequenos capítulos, através de cartelas/vinhetas que anunciam a cena que está por vir – “Θ penteado”, “Θ agregado” etc. Tal movimento de fragmentação, recomposição e, conseqüentemente,

---

<sup>42</sup> Quando se afirma, aqui, uma maior exploração evidente na expressão, não se está afirmando uma dissociação de seu conteúdo, pelo contrário. É somente por intermédio dele que conseguimos trabalhar com essas verificações com um texto que envolve diversas outras linguagens, destacando-se a visual.

ressignificação assemelha-se, também, ao desenfreado movimento da câmera explorado por Carvalho em todas suas realizações.



Figura 21 – Cartelas/Vinhetas de abertura dos capítulos/episódios.

O primeiro tratamento dado ao próprio texto de Machado não veio somente do olhar de Carvalho, mas de Euclides Marinho, seu colaborador na realização da minissérie, que produziu para o diretor um enorme levantamento dos trechos mais importantes da narrativa, criando determinadas ligações que guiavam a história sem prejuízo em sua sequência. Sobre essa possibilidade de uma transposição, na íntegra, do conteúdo, Carvalho (2008a, p. 77-78) afirma que

[...] o texto usado pelo elenco é absolutamente fiel ao que foi produzido por Machado. Fiz questão de ser bastante rigoroso neste ponto. O texto é Machado puro. Sem nenhum artigo meu, sem nenhuma vírgula minha. [...] O que eu fiz foi reafirmar o Machado em termos de conteúdo e linguagem. A síntese do texto é dele. É claro que eu espelhei aquelas situações e as lancei em outras relações de imagens, procurando um diálogo com possibilidades simbólicas da modernidade, abrindo o texto a outras visibilidades.

Ao declarar o espelhamento realizado no processo, Carvalho alude à significação que o ato de espelhar tem em sua obra: trata-se, além da figura reveladora de duplos, a face que revela, por reflexo, seu modo de pensar e sentir tais realizações. A reconstrução do roteiro de *Hoje é dia de Maria* (bem como o de *A Pedra do Reino*) contou com a elaboração e o trabalho de Luis Alberto de Abreu. Dramaturgo paulista,

com larga experiência teatral, estreou na televisão com o trabalho de adaptar o “roteiro inédito” de Soffredini, que inicialmente comportava o formato de um só capítulo, com duração de apenas 60 minutos, para os oito capítulos que deram origem à minissérie televisiva *Hoje é dia de Maria*. Sobre tal experiência, até então inédita em suas atuações, o dramaturgo declarou:

A TV é diferente; temos que vislumbrar um público heterogêneo e trabalhar com uma linguagem mais sintética, mais simples. E essa simplicidade não quer dizer, de forma alguma, simploriedade. Pelo contrário. Muitas vezes custa um trabalho maior, até chegarmos a uma linguagem simples e ao mesmo tempo rica, requintada, para um público bastante grande e heterogêneo. É um exercício de imaginação, pensar um pouco no Brasil inteiro, como um todo. É diferente do teatro ou do cinema, por exemplo, que têm público segmentado. Na TV, a responsabilidade é muito maior: buscar a simplicidade, sem ter que perder o requinte. (ABREU, 2005)

Em *Hoje é dia de Maria*, é a partir do 4º episódio que a autonomia criativa de Carvalho e de Abreu começa a se fazer mais intensa e presente, uma vez que a presença no “roteiro inédito” de reproduções, feitas por meio de procedimentos de citação, permitiram identificar os desvios, as expansões e variações que ocorreram com os motivos presentes no esquema narrativo canônico do texto-objeto, conforme verificamos no capítulo de análise desta minissérie. O roteiro realiza diversas experimentações que vão desde a reescritura da obra do outro, aproveitando a ideia principal, o estilo, as personagens, os modos, os discursos ou os diálogos do conto popular em que se baseou. Esse ato, de reescrever uma história já consolidada, vale-se da realização de um deslocamento efetuado pelo autor, que retira um elemento narrativo de sua “ocorrência normal” e o transporta, integralmente ou não, para uma outra situação, diferente da primitiva, instalando uma nova significação. Sobre o trabalho com o roteiro em *Hoje é dia de Maria*, Abreu (2005, grifo nosso) declara:

Fiz uma proposta de oito capítulos e a partir daí conversamos muito durante todo o processo. Houve influências mútuas. Depois que eu escrevia, discutíamos cada capítulo até chegarmos num ponto ideal tanto para o meu olhar – como estruturador da história, quanto para o dele – como diretor. **Ele tem um olhar extremamente imagético.** Foi um trabalho muito rico e partilhado. Às vezes, Luiz Fernando me mandava poemas ou propunha questões textuais, por e-mail mesmo. Não foi um “prepara o texto que eu enceno”. Foi um trabalho muito curtido até chegarmos a uma construção comum.

Em *A Pedra do Reino*, foram respeitadas as categorias narrativas presentes na estruturação da obra, mas, pela extensão do romance, cerca de 711 páginas, o trabalho de lapidação do texto mostrou-se de maneira intensa e colaborativa para que a síntese necessária para traduzir o universo armorialístico do romance fosse alcançada. Durante as leituras e discussões das primeiras impressões da história, a equipe também empreendeu uma viagem ao sertão da divisa de Pernambuco e Paraíba, onde ocorreram, no século XIX, os trágicos acontecimentos de fanatismo religioso e repressão que são notoriamente explorados pela temática do romance. Abreu (apud CARVALHO, 2007b, p. 45) declara:

Após nove meses de trabalho, com seis versões integrais do roteiro, chegamos à versão final de um circo popular de rua. A princípio eu e o Braulio trabalhamos em conjunto, sob a supervisão de Luiz Fernando. No final do processo, Luiz Fernando esteve mais próximo, discutindo, sugerindo, pensando cenas e escrevendo. A participação de Ariano Suassuna foi episódica, mas muito elucidativa e generosa. Tivemos alguns encontros bastante intensos nos quais discutimos os personagens e as ideias presentes no livro. Ele nos deu total liberdade e ajudou muito na compreensão da obra.

De modo comparativo, podemos ver, no quadro que segue, a estrutura do romance original e a estrutura final do roteiro publicado. Verificamos que a divisão da minissérie em 5 capítulos entra em consonância com os 5 livros presentes no romance, mantendo, inclusive, os títulos dos capítulos.

<b>Estrutura do Romance</b>	<b>Estrutura do Roteiro Publicado</b>
<b>LIVRO I – A PEDRA DO REINO</b> Folheto I ao Folheto XXII 118 páginas	<b>CAPÍTULO 1 – A PEDRA DO REINO</b> 42 páginas
<b>LIVRO II – OS EMPAREDADOS</b> Folheto XXIII ao Folheto XXXVI 75 páginas	<b>CAPÍTULO 2 – OS EMPAREDADOS</b> 42 páginas
<b>LIVRO III – OS TRÊS IRMÃOS SERTANEJOS</b> Folheto XXXVII ao Folheto LXIII 194 páginas	<b>CAPÍTULO 3 – OS TRÊS IRMÃOS SERTANEJOS</b> 56 páginas
<b>LIVRO IV – OS DOIDOS</b> Folheto LXIV ao Folheto LXXV 131 páginas	<b>CAPÍTULO 4 – OS DOIDOS</b> 44 páginas
<b>LIVRO V – A DEMANDA DO SANGRAL</b> Folheto LXXVI ao Folheto LXXXV 150 páginas	<b>CAPÍTULO 5 – A DEMANDA DO SANGRAL</b> 46 páginas

Quadro 6 - Tabela comparativa entre romance e roteiro.  
(Fonte: Elaboração nossa)



Pode-se afirmar que Carvalho e demais colaboradores, em seus atos de seleção e combinação do material a ser transposto, contaram com a “ajuda”, além das visibilidades possíveis e permitidas pelo suporte televisivo, da memória discursiva construída pelo leitor dos procedimentos de citação e referência textual. As citações, segmentadas em tipos como a paráfrase, paródia, alusão, estilização, citação *ipsis litteris* etc, podem aparecer manifestadas de várias maneiras em um texto literário e em um texto sincrético. Como afirma Baldan (1986, p. 53), esses procedimentos mesmo que englobem “[...] o plano de expressão do discurso original, ao qual imitam, possuem o seu próprio plano de expressão. O conteúdo deles pode ser equivalente, e muitas vezes o é, e o gênero também. A expressão só o é parcialmente.”

Sendo um dos procedimentos discursivos explorados pelo corpus em questão, a apropriação parafrásica consiste em apoderar-se de textos do outro e agir como se fosse do próprio autor, dilatando o sentido original, mas conservando sua essência. “Ao contrário da apropriação parodística, que inverte o significado ideológico e estético do texto, a apropriação parafrásica prolonga o texto anterior no texto atual”, como afirma Sant’Anna (1985, p. 56). Essa apropriação prolongada pode ser verificada em *Capitu* pela presença da reprodução de quase todos os capítulos do romance transpostos na minissérie, apresentando-os sem qualquer alteração no corpo do texto.

Já em *Hoje é dia de Maria*, temos um trabalho de deslocamento, atualização e recriação dos motivos provenientes do caudal de histórias populares que influenciaram a escritura do roteiro primeiro e que foram transpostas e lidas por Carvalho em seu novo rearranjo televisivo. Em *A Pedra do Reino*, o movimento de síntese realizado pelo diretor não deslocou o sentido original do romance, uma vez que o próprio Suassuna, ao acompanhar as gravações e leituras dos roteiros, declarou estar diante de sua própria obra, com toda ideologia e ambientação requeridas. Na folha de caderno abaixo, encontramos a dedicatória, feita por Ariano Suassuna, no exemplar inédito e final da *A Pedra do Reino*, dedicado à Luiz Fernando Carvalho, após a finalização da minissérie.

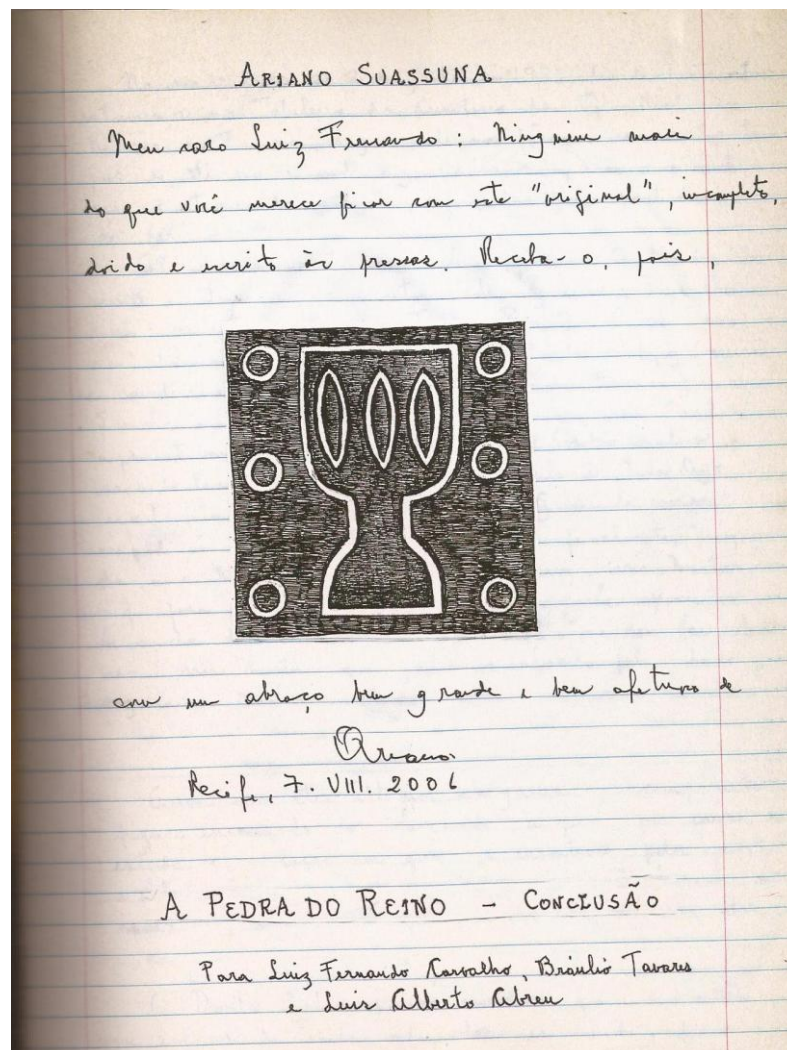


Figura 22 – Dedicatória de Ariano Suassuna registrada nos diários do diretor Carvalho.

Ainda que sejam feitos recortes e deslocamentos, por intermédio do recurso da apropriação parafrásica, podemos observar, nas três minisséries, uma espécie de reconhecimento, homenagem, para com o trabalho dos escritores Machado de Assis, Carlos Alberto Soffredini (e os contos populares recolhidos por Luis Câmara Cascudo e Sílvio Romero) e Ariano Suassuna.

Como uma obra parafrásica denomina-se pela afirmação da ideia de uma outra obra, verificamos que o diretor também se aproxima, por meio deste recurso, da ideia da bricolagem. Esta, para os semiólogos e os formalistas russos, é considerada uma “técnica de reescritura”, uma substituição de um sistema que se banalizou e entrou em obsolência e que se encaixa também, por sua vez, na ideia de apropriação<sup>43</sup> – termo que

<sup>43</sup> Sant’Anna (1985, p. 43) define e exemplifica essa técnica de entrada recente na teoria da literatura: “A técnica da apropriação, modernamente, chegou à literatura através das artes plásticas. Principalmente

é recente na crítica literária, mas que chegou à nossa literatura por meio das artes plásticas, ou mais propriamente, do Dadaísmo. De maneira sugestiva e quase didática, as técnicas de composição<sup>44</sup> utilizadas nos quadros da abertura da minissérie *Capitu* figurativizam, por meio de um registro “ao vivo”, o modo como uma pintura dadaísta era concebida.



Figura 23 – Colagem/bricolagem da abertura da minissérie *Capitu*.

Cortando, sobrepondo, rasgando e/ou deslocando, palavras comuns do cotidiano são apresentadas com uma nova forma e dentro de um novo contexto. Aparentemente escolhidas ao acaso, os recortes de palavras reforçam o efeito recorrente de montagem que prevalecerá durante toda a realização televisiva, como uma apresentação proléptica do modo de composição, além de dialogar com o modo experimental, proposto pelo Dadaísmo, tão valorizado pelo diretor. A própria estruturação da transposição realizada pode ser considerada como uma **bricolagem dadaísta**<sup>45</sup>.

---

pelas experiências dadaístas de 1916. [...]. Ela já existia nos *ready-made* de Marcel Duchamp, que consistia em apropriar-se de objetos produzidos pela indústria e expô-los em museus ou galerias, como se fossem objetos artísticos. Foi assim que ele tomou um urinol de louça, em 1917, e o expôs como obra de arte. [...].”

<sup>44</sup> Há, no CD em anexo, (com mídia a ser reproduzida somente em computadores), no plano-sequência intitulado “*Capitu – Making Of*”, o processo desenvolvido para a confecção da vinheta de abertura e seu processo de bricolagem misturando procedimentos manuais com a mais alta tecnologia de computação em edição e montagem.

<sup>45</sup> A empresa Lobo, responsável pela criação da sequência de abertura de *Capitu*, declarou que a inspiração visual para esse trabalho foi a obra do artista plástico francês Jacques Villeglé, “[...] que notabilizou-se em meados do século XX por desenvolver uma técnica conhecida como “de-colagem”: apropriando-se de cartazes de rua, sobrepostos em várias camadas, Villeglé passou a rasgá-los, retirando pedaços das camadas superiores a fim de revelar porções dos cartazes que se encontravam ocultos”. (Disponível em: <http://www.lobo.cx/pt/projeto/opening-capitu-2>. Acesso em: 09 mar 2014)

Em *A Pedra do Reino*, a montagem realizada na abertura sugere uma elevação e um mergulho, mediante uma construção bifurcada, dialética e simultânea, que confirma o movimento simultâneo dos acontecimentos da narrativa, bem como a sucessão e a circularidade dos motivos bricolados, a todo o momento, na confecção sincrética. Há, ainda, o indício, pelo movimento de enquadramento que focaliza uma abertura de dois mundos: o mundo real, dos acontecimentos possíveis (e plausíveis) e o mundo imaginário, onírico, que figuratiza a mente de Quaderna.



Figura 24 - Recorte da sequência de abertura de *A Pedra do Reino*.

Para exemplificar como é realizada a “apropriação parafrásica” na minissérie *Hoje é dia de Maria*, reproduzimos um trecho do roteiro já da minissérie televisiva, e feito por Carvalho e Abreu, e um trecho do conto “A Madrasta”, recolhido por Silvio Romero. Verificamos, ainda nessa passagem, como é prestada uma homenagem por meio da paráfrase, mas também como se dilatam os sentidos, acrescentando, retirando, mudando, prolongando ou ocultando personagens, cenários, diálogos e espaços.

#### Conto “A Madrasta” (1974), recolhido por Silvio Romero

—[...] Perto de casa havia uma **figueira que estava dando figos**<sup>46</sup>, e a madrasta mandava as enteadas botar sentido aos figos por causa dos passarinhos.

Ali passavam **as crianças** dias inteiros, espantando-os e cantando:

“Xô, ô, passarinho,

<sup>46</sup> O que está **grifado** representa as alterações que devem ser observadas.

*Aí não toques o biquinho,  
Vai-te embora pra teu ninho...”*

Quando acontecia aparecer qualquer figo picado, a madrasta castigava **as meninas**. Assim foram passando sempre maltratadas.

Quando foi uma vez o pai das meninas fez uma viagem, e a mulher mandou-as enterrar vivas.

Quando o homem chegou, a mulher lhe disse que as **suas filhas tinham caído doentes** e lhe tinham dado grande trabalho, e tomado muitas mezinhas, mas tinham morrido. O pai ficou muito desgostoso.

Aconteceu que nas covas das **duas meninas**, e dos cabelos delas, nasceu um capinzal muito verde e bonito, e quando dava vento, o capinzal dizia:

*“Xô, ô, passarinho,  
Aí não toques o biquinho,  
Vai-te embora pra teu ninho...”*

Andando o capineiro da casa a **cortar capim para os cavalos**, deu com aquele capinzal muito bonito, mas teve medo de o cortar, por ouvir aquelas palavras. Correndo foi contar ao senhor.

O senhor não o quis acreditar, e mandou-o cortar aquele mesmo capim, porque estava muito grande e verde.

**O negro foi cortar o capim**, e quando meteu a foice, ouviu aquela voz sair debaixo da terra cantando:

*“Capineiro de meu pai,  
Não me cortes os cabelos;  
Minha mãe me penteava,  
Minha madrasta me enterrou  
Pelo figo da figueira  
Que o passarinho picou”*

**O negro, que ouviu isto, correu para casa assombrado**, e foi contar ao senhor, que o não quis acreditar, até que o negro instou tanto que ele mesmo veio, e mandando o negro meter a foice, também ouviu a cantiga do fundo da terra.

Então mandou cavar naquele lugar e encontrou as suas duas filhas ainda vivas por milagre de **Nossa Senhora, que era madrinha delas**. ”(ROMERO, 2002, p. 113-114).

**Roteiro da minissérie televisiva (2005), publicado por Luiz Fernando Carvalho e Luís Alberto de Abreu**

### CENA 23

CASA DO SÍTIO / JABUTICABEIRA / EXTERIOR / MANHÃZINHA

[...]

*Com uma vara comprida nas mãos, MARIA cochila ao pé da jabuticabeira, procurando desesperadamente ficar atenta às frutas maduras que pendem do alto da árvore.*

*Numa árvore ali perto, um PASSARINHO observa MARIA. De repente, quando ela dá uma cochilada mais profunda, o PASSARINHO voa e vai bicar as jabuticabas.*

*Desesperada, MARIA começa a espantá-lo com a vara...*

MARIA

Xô, xô, passarinho,

Aí não botes o biquinho,

Vai-te embora pro teu ninho...

*O PASSARINHO volta a pousar na árvore ali perto e MARIA se acalma. Ela volta a se sentar e a cochilar, sempre observada pelo PASSARINHO. Até que finalmente ela adormece. O PASSARINHO e, depois, um bando de passarinhos voam e se põem a bicar as jabuticabas.*

### CENA 24

CASA DO SÍTIO/ JABUTICABEIRA/ EXTERIOR/ENTARDECER

*O sol já se põe no horizonte, e MARIA, cansada do castigo, dorme a sono solto, encostada na jabuticabeira.*

MADRASTA

(Aproximando-se por trás) Ah, siá mãe da preguiça!... Eu não le falei que era pra num deixá os bicho bicá as fruitas? Sojeitinha treme-treme... Eu não le falei que a Joantina tem ojeriza de mamão bicado de passarinho? Pui agora vancê vai vê...(Bate) Leve, Sinhá desavergonhada ... Tome ..

*MARIA geme, tentando se defender das pancadas. De repente ela se livra da MADRASTA e se põe a correr para um descampado, gritando em pânico.*

MARIA

Num fai ansim cumigo... Num fai...

*E a MADRASTA também corre para alcançá-la, mas acaba não conseguindo. A MADRASTA fica para trás, arfando, debaixo da jabuticabeira.*

MADRASTA

Vorte aqui, peste, e é já e já! Vorte nos pé que é

Pra mó de eu te ensiná, desgracionada...

**CENA 25**

CAPINZAL/ DESCAMPADO/ EXTERIOR/ MANHÃZINHA

*Absolutamente exaurida, com a respiração difícil, MARIA chega ao meio do descampado e cai de joelhos:*

MARIA

Num fai ansim comigo...

**CENA 25A**

CASA DO SÍTIO/ QUARTO DE MARIA/ INTERIOR/MANHÃZINHA

*No quarto de MARIA, a velinha ao pé de Imaculada Conceição tremula.*

**CENA 25B**

CAPINZAL/ DESCAMPADO/ EXTERIOR/ MANHÃZINHA

*MARIA cai de costas no chão, ainda dizendo:*

MARIA

Num fai...

*E vai desfalecendo. Mas ainda vê uma linda BORBOLETA AMARELA pousada sobre seu peito imóvel...*

**CENA 26**

CASA DO SÍTIO/ QUARTO DE MARIA/ INTERIOR/MANHÃZINHA

*Ainda arfante, a MADRASTA entra furiosa e vê a velinha tremulando aos pés da gravura.*

MADRASTA

A alminha dela, tá certo?

*Vai decidida até a vela e, com um sopro forte, a apaga.*

**CENA 27**

CAPINZAL/ DESCAMPADO/ EXTERIOR/ MANHÃZINHA

*Ao mesmo tempo em que MARIA exala seu último suspiro. E ao mesmo tempo, ainda, em que a BORBOLETA AMARELA ganha vida e sai revolteando pelo ar, ao mesmo tempo em que as primeiras ramas envolvem seu corpo de boneca.*

**CENA 27A**

CAPINZAL/ EXTERIOR/ PASSAGEM DO TEMPO

*Sobre o local onde morreu MARIA, veio nascendo um linho capizal da cor dos cabelos dela.*

**CENA 28**

CASA DO SÍTIO/ FRENTE/ EXTERIOR/MANHÃZINHA

*O PAI, na mula, vem chegando de viagem. A MADRASTA e JOANINHA estão no alpendre para recebê-lo. A MADRASTA diz alguma coisa para o PAI, que o deixa transtornado...*

PAI

(Trágico) **Suspendeu pro mundo fora!? Mai pra que lugá, mulhé?!** Por que reção?

MADRASTA

Eu tomem fiquei passada. Ela garrô na trouxa e ganhô  
estrada sem dizê nem tic nem tac.

PAI

E a nhora dexô ela se ir ansim? Do pé pra mão?!

MADRASTA

Mai qu'isperança! Eu bem que deitei falação que ela num  
fosse, que o nhor ia ficá amagoado... Mai ela nem  
se abalô: falô a tão somente que ia mexê mundo,  
levantá fumaça por conta própria.

*O PAI olha a MADRASTA por um tempo, decepção estampada no rosto. Depois, de repente, vira-se e entra na casa, seguido pelas outras duas.*

### CENA 28A

CASA DO SÍTIO/ INTERIOR/ MANHÃZINHA

*O PAI vai direto a uma garrafa, que destampa e, antes de beber:*

PAI

Ingrata. (*E bebe um longo trago.*)

MADRASTA

Foi isso mermo que eu falei..

PAI

É esse o pago que eu tenho pela criação que le dei.

MADRASTA

Foi isso mermo que eu falei, sem tirá nem pô.

PAI

Puis si não tratei ela sempre com tuda melúria? Puis si  
ela num teve sempre aqui tudo que uma moça de préstimo  
carece, endrento desta casa?



MADRASTA

Puis não é verdade?

PAI

Ingrata. *(E bebe um outro grande gole.)*

**CENA 29**

CAPINZAL/ EXTERIOR/MANHÃZINHA

*Tempos depois. “Antonce, no lugarzico mermo que a menina MARIA desfaleceu, formô um capinzá que era um delúvio de buniteza...E quando o vento dava, o capinzal ondulava como o mar.”*

**CENA 30**

CASA DO SÍTIO/ FRENTE/EXTERIOR/MANHÃZINHA

*Na sombra do arvoredado onde MARIA plantou sua rosinha encarnada, por cima da terra removida recentemente, nasceu um lindo capinzal...*

–E diz-que era que nem se fosse um lago de capim verdico que só, alumiando ao sol como se fosse de vrido. E diz-que dançava e cantava música na passage do vento...”

*Ao lado do capinzal, a BORBOLETINHA AMARELA está pousada na rosa encarnada que MARIA plantou. Nisso, o PAI sai da casa do sítio pra dar uma voltinha por ali à toa. Vem cabisbaixo e triste. Então, a BORBOLETINHA AMARELA levanta a rosa e vai dançar em volta do pai e se encaminha mais para dentro do capinzal. **O PAI vê a rosa.** Depois vê o capinzal, do qual se aproxima, estranhando...*

**CENA 30A**

CAPINZAL/EXTERIOR/MANHÃZINHA

*E ele ouve a canção, que parece cantada pelo capinzal...*

MARIA

Xô, xô, passarinho

aí não toques o biquinho

vai te embora pro teu ninho...

*Estranhando muito, **o PAI aproxima o ouvido do capinzal...mas a canção pára.** Ele então primeiro alisa o capinzal e depois arranca bruscamente um capim dele. Então ouve, vindo da terra:*

MARIA

Não puxes, com teu biquinho,

meus cabelos ...

Xô, xô, passarinho.

*De repente, desesperado, o PAI começa a arrancar tufos e tufos do capim...E vai aparecendo embaixo, deitada muito calma, num leito de relva salpicado de flores, MARIA. O PAI pára ao ver MARIA. Seu rosto se transtorna, e ele tenta balbuciar o nome da filha, mas não consegue. Seus olhos marejam...e uma lágrima grossa pinga no rosto pálido de MARIA.*

*Nisso, a BORBOLETINHA AMARELA vem dançando pelo ar e pousa bem no meio de MARIA. E, no momento em que a BORBOLETA se imobiliza, MARIA enche o corpo de ar num grande suspiro e abre os olhos...*

### CENA 31

CASA DO SÍTIO/ QUARTO DE MARIA / INTERIOR / MANHÃZINHA

*Da vela ao pé da gravura da Imaculada Conceição brota de novo uma chama brilhante e alegre.*

### CENA 32

CAPINZAL/EXTERIOR/MANHÃZINHA

*O PAI, muito espantado, não sabe se chora ou se ri por ver MARIA de volta.*

PAI

*(Num sopro) MARIA!*

*MARIA, com a chama alegre da vela brilhando dentro dos olhos, apenas olha o PAI e seu rosto vai adquirindo uma expressão impassível. O PAI pega MARIA nos braços e vai em direção à casa.*

### CENA 33

CASA DO SÍTIO/ QUARTO DE MARIA / INTERIOR / MANHÃZINHA

*A lenha arde no fogão de barro. A MADRASTA, de muito mau humor, assopra o fogo. Vai mexer na lenha e queima o dedo...*

MADRASTA

Cruz!!!

*Joaninha pára de comer. Depois de olhar a MADRASTA por um tempo, MARIA atravessa a cozinha, decidida, e vai para o seu quarto. A MADRASTA e a JOANINHA voltam o olhar para a porta da cozinha e dessa vez ali vêem, recortado pela luz da manhã, o PAI. [...]” (ABREU e CARVALHO, 2005b, p. 37-46)*

Como podemos observar, embora sejam perceptíveis as alterações em sua forma primária, a paráfrase realizada na transposição do conto para o roteiro instaura uma relação de identidade com o conteúdo expressado, mas com nítidos acréscimos, dilatações e deslocamentos. Podemos afirmar que há a conservação de uma estrutura mínima do conto parafraseado, ao manter um certo número de personagens recorrentes, mesmo que ele crie ou insira personagens novos, bem como o reaproveitamento de cenários, descrições, atitudes e objetos. É notório, contudo, o modo de parafrasear certas

passagens realizadas pela exacerbação de algumas características que, no conto primeiro, já se faziam notáveis.

Partindo da definição de paráfrase proposta por Greimas, em *Semiótica e ciências sociais* (1981), podemos conceber sua existência dividida em dois tipos: 1) Paráfrases substitutivas (ou denotativas), que visam à equivalência direta com o enunciado parafraseado; 2) Paráfrases oblíquas (parcialmente conotativas), cujo conteúdo não torna ambíguo o enunciado primeiro. Seguindo essa classificação, o procedimento de paráfrase deve ser concebido como um dos dois modos existentes de produção e de reconhecimento da própria significação, [+...] mais precisamente, como o modo paradigmático, em oposição ao sintagmático, que consistiria na sua apreensão enquanto intencionalidade” (GREIMAS, 1981, p. 325). Além de ser um efeito retórico e estilístico, a paráfrase apresenta ainda um caráter ideológico de continuidade de um pensamento, fê ou procedimento estético.

Em relação ao romance machadiano, é possível afirmar que Carvalho conserva a mesma estrutura fundamental do texto parafraseado. Contudo, o modo privilegiado para parafrasear certas passagens é feito por meio da exacerbação de traços caricaturescos, que, no texto de partida, já se faziam notáveis pelo tom grandiloquente e operístico diluído por Machado, mas amplamente explorado pelo diretor, já que este parece estilizar tudo o que pode na transposição. Há, desse modo, um sentido inverso criado: Machado, sutil, é lido, por um Carvalho nada sutil, posto que escancarado<sup>47</sup>.

Em *A Pedra do Reino*, ainda que se tenha sintetizado o número de ações e situações apresentadas pelo romance, percebemos o trabalho de seleção e combinação realizado de modo a conservar o núcleo fundamental, seja de personagens, cenários e ações, mas configurados, todos, por meio de uma encenação circense, teatral e que elevou a dramaticidade presente em alguns capítulos para algo novo, ainda que plenamente reconhecível pelo próprio diálogo com o circo e com o teatro que o romance de Suassuna estabelece. Vejamos, abaixo, um pequeno trecho que esta configuração se mostra:

---

<sup>47</sup> É oportuno destacar, contudo, que a –sutileza aparente” de Machado favorece o modo de leitura hiperbólico de Carvalho, uma vez que, conforme apontou a Profa. Dra. Marisa Giannecchini, em nossa qualificação de doutorado (2014), este caricaturiza pela intensidade do traço, numa explosão de visibilidade, o que Machado traz anunciado no procedimento com o ritmo das imagens. Há, assim, em Carvalho, a hiperbolização não como vício, mas como estética.

“Roteiro Livro 1 – A Pedra do Reino Versão Final”

**EXT. TARDE. RUAS DO POVOADO  
(ATUAL/1970/ENTARDECER/NOITE)**

[...]

**3. VILAREJO/ NOITE (ATUAL/1970) PLATÉIA**

*O clima do povoado mudou completamente, tornou-se vivo e efervescente. No centro do Vilarejo ergue-se um pequeno palco feito de madeiras velhas, lata, lona e restos de coisas. Quaderna, com um livro entre as mãos, sobe ao tablado e declama, chamando a todos como um arauto. Enquanto o público se acomoda, são vistos, como se saíssem de dentro de sua memória, os personagens da sua representação.*

**QUADERNA VELHO**

Romance-enigmático de crime e sangue, no qual aparece o misterioso Rapaz-do-cavalo-branco. A emboscada do Lajedo sertanejo e a notícia da Pedra do Reino, com seu Castelo Enigmático cheio de sentidos ocultos! Primeiras indicações sobre os três irmãos sertanejos: Arésio, Silvestre e Sinésio! Como seu pai foi morto por cruéis e desconhecidos assassinos, que degolaram o velho Rei e raptaram o mais moço dos jovens Príncipes sepultando-o numa Masmorra onde penou durante anos! Caçadas e expedições heróicas nas serras do Sertão! Aparições assombráticas e proféticas! Intrigas, preseçadas, combates e aventuras nas Caatingas! Enigma, ódio, calúnia, amor, batalhas, sensualidade e morte!

*QUADERNA VELHO desce as escadas. O público se abre para ele. QUADERNA VELHO se ajoelha como num ritual e evoca, sacralizando o espa o e o instante da representa o. ”(CARVALHO e ABREU, 2007a, p.3-4)*

Podemos, dessa forma, classificar as reproduções encontradas nas realizações carvalhianas como exemplos de “paráfrases oblíquas”, justamente por não prejudicarem o conteúdo a que se vinculam, embora este se mostre **obliquamente** reproduzido. E como algo que é obliquamente reproduzido não significa reprodução total, podemos afirmar que mais do que classificar a paráfrase como recurso de citação predominante na poética de Carvalho, o que ocorre, na verdade, é um processo de estilização explorado, por sua vez, por meio do recurso da paráfrase oblíqua que recupera a informação estética. Levando-nos, assim, a confirmar o verdadeiro movimento de tradução/recriação apontado por Campos e coerente com o percurso analítico deste

trabalho: os procedimentos e os aspectos formais estão em jogo para a ~~tradução~~ da informação estética” e sua transcrição, criando, verdadeiramente, uma homologia, e, por isso, parecem aproximar-se do ~~processo~~ de criação” dos autores selecionados de cada realização. Há, ainda, nessa estilização por meio da paráfrase oblíqua, a manutenção de uma certa unidade mínima de sentido que estabelece o efeito de ~~enforço~~ do conhecido” (ao identificarmos traços do texto-base), somada ~~a~~ irrupção do imprevisto”, a partir dos acréscimos e das atualizações realizadas.

A estilização, segundo as considerações de Bakhtin (2010), trabalha o texto sob o ponto de vista do outro, ainda que seu próprio ponto de vista seja perceptível, pela maneira objetiva pela qual é retratada. Assim como na paráfrase, na estilização ocorre uma captação do sentido do texto original. Em outras palavras, com ambos os recursos há uma captação dos níveis fundamental, narrativo e discursivo dos textos-base, pois, como pontua Discini (2001, p. 66), ~~+~~...] usar o discurso de um outro como o discurso de um outro é captar-lhe as estruturas fundamentais, narrativas e discursivas.” Porém, a estilização, como o próprio nome induz, estiliza o texto, acrescentando-lhe cores, figuras, tons, personagens e diálogos, sem perder a estrutura básica que compõe o conteúdo inicial do texto anterior a que se refere, o que justifica seu caráter de confluência com a paráfrase.

A estilização se mostra como uma imitação de um texto ou estilo, sem a intenção de negar, ridicularizar ou desqualificar o que está sendo imitado. Nela, ao contrário do que ocorre na paródia, as vozes são convergentes na direção do sentido, pois as duas apresentam a mesma posição significante, conforme lembra Fiorin (2006, p. 43). Em *Capitu*, por exemplo, pode-se verificar, até mesmo na exuberância do acabamento visual da minissérie, a presença de um trato inchado com o visual na exploração de suas cores, na construção de traços figurativos que remetem ao movimento da enunciação e no exagero do tom dado pelas falas das personagens que são trabalhadas de modo caricatural e expressionista.

Luiz Fernando, assim, em um movimento de permuta estética, carrega na tinta em sua aproximação, enquanto que Machado era justamente ao contrário: sutil, leve, ainda que com ironia cruel, fina. Na minissérie, as imagens dominam a cena em detrimento do universo narrativo do romance; a constante utilização de cores vivas, favorecidas pelo uso da tecnologia digital em alta definição, configura uma nova estética para um romance publicado no século XIX. Tais acréscimos acabam, portanto,

por tornar diferente, visualmente, a realização televisiva do discurso presente no texto de Machado de Assis.

Em nossa leitura, inferimos que Carvalho estiliza não o texto machadiano, e sim **seu processo de criação** e trata com o romance, uma vez que Machado, com sua sutileza marcante, parece dizer tudo, sem dizer nada. Temos, desse modo, um diretor lendo, com os recursos do procedimento da estilização, um romance que tudo sugere, entretanto, no fim, é a minissérie que **escancara**. É importante destacarmos, no entanto, que ainda que o romance pareça só sugerir, é a partir do que ele próprio permite, a partir dos traços que manipulam a percepção, do enunciatário pelo enunciador, proporcionando esse carregar de cores, tons e ritmos. O processo machadiano, embora provoque o sentido de sutileza e sugestão, exige muita sofisticação para isso. Dessa forma, Carvalho denuncia esse trabalho, carregando nas tintas, mostrando, pelo excesso, a sutileza machadiana.

Nas demais minisséries, esse movimento se repete, uma vez que na presença de acabamentos visuais que constroem verdadeiros quadros e na mobilização de recursos audiovisuais encontramos a plasmação de um exagero que diz muito mais do que propriamente os textos indiciam.

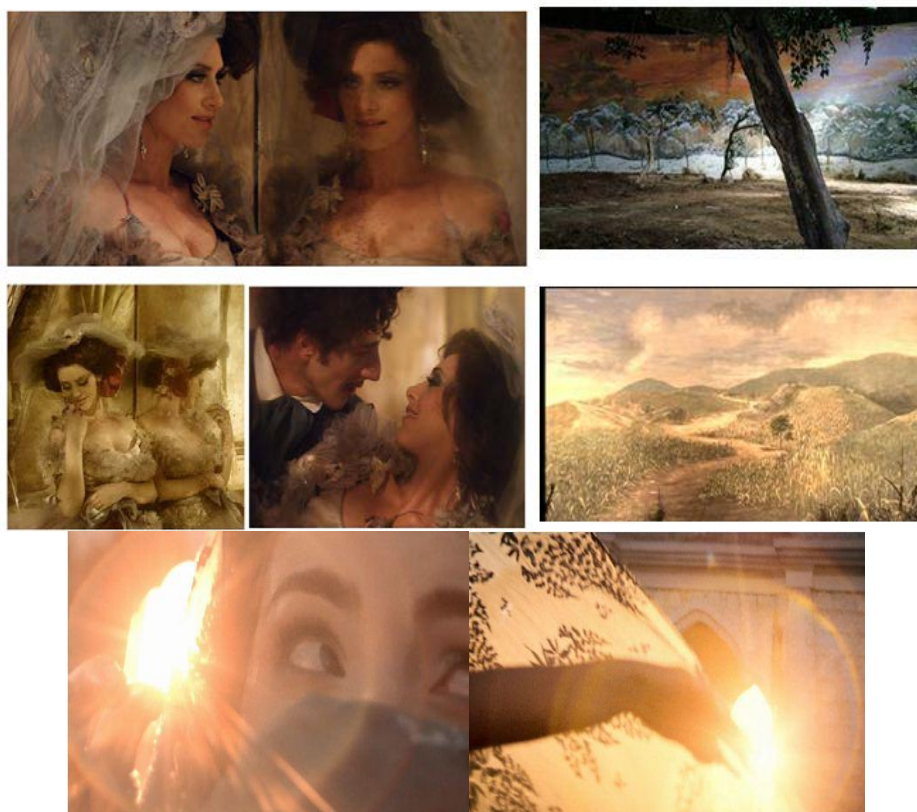


Figura 25 – O acabamento visual das minisséries.

Há, assim, uma estilização não dos textos transpostos, mas das técnicas usadas nas transposições. Enquanto em Machado havia uma sutileza de expressão, para dissimular o que a sociedade da época hipocritamente camuflava, a obra de Carvalho caricaturiza a espetacularização da época em que se passa a transposição da obra de Machado. O caricato, o exacerbado e escancarado, dessa forma, atendem aos apelos visuais e sonoros de uma "espetacularização" amplamente valorizada por uma cultura de massa. O que se nota, portanto, é que, ao utilizar-se do processo de "estilização", por meio da paráfrase oblíqua, o diretor consegue preservar e recriar, com outras visibilidades, um produto artístico de diferenciada qualidade. Ironicamente, essa "espetacularização" torna-se uma possibilidade de criação e proposição de um produto simbólico para a televisão com um alto teor artístico.

Notamos, ainda, que há um revestimento no modo de contar tais narrativas que pende muito mais para um "tom épico e hiperbólico" do que para um contar dramático, propriamente dito, como poderíamos ler as aproximações que exploram, também, a dramaticidade de certas situações representadas. Há um estilo elevado, solene, que perpassa desde as escolhas sintáticas, até a configuração visual trabalhada nas três minisséries. A entonação solene carrega uma dimensão tragicômica que atravessa os narradores das minisséries em questão, ancorando-se em um tempo e em um espaço míticos.

Dom Chico Chicote, personagem da segunda jornada da minissérie *Hoje é dia de Maria*<sup>48</sup>, apresenta-se como um anti-herói –porque picaresco – errante, que narra seus feitos a partir de sonhos inimagináveis e em tom solene, Quaderna, narrador de *A Pedra do Reino*, é, a um só tempo, trágico e picaresco, bravio e covarde, ordinário e delirante, desmesurado e oscilante. Dom Casmurro, notório por sua formalidade característica da nobre burguesia familiar, mistura-se a uma voz emblemática, afetada pelos desvarios e pelas errâncias cômico-trágicas de seu relato. O estilo elevado e exacerbadamente trágico também é explorado no protagonista André, do filme *Lavoura Arcaica*, uma vez que sua verborragia e seus questionamentos acerca da ordem familiar e do seu amor incestuoso norteiam o tom dessa narrativa errante.

---

<sup>48</sup> Único exemplo da Segunda Jornada de *Hoje é dia de Maria* (2005) a título de exemplificação dos narradores carvalhianos.

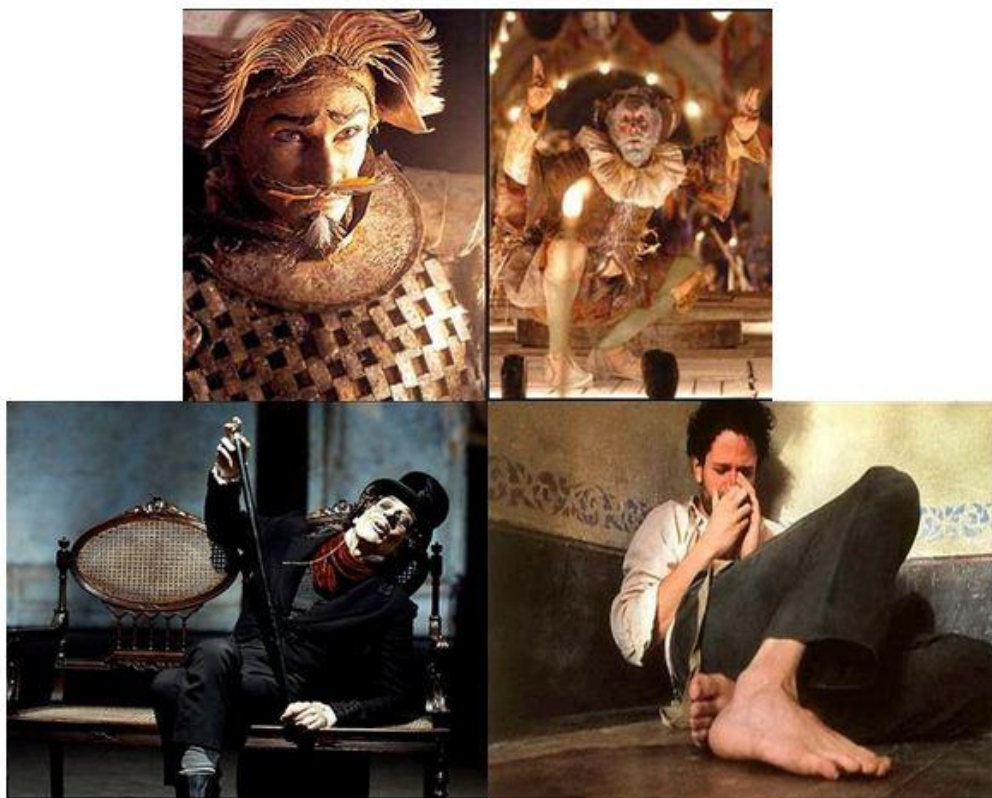


Figura 26 – A entonação épica e hiperbólica dos narradores tagarelas.

Para Brandão (1992, p. 40), “O épico não se limita a uma forma literária, cultivada em determinadas ocasiões de modos diversos, mas é um componente fundamental de um conjunto maior que direciona e informa a percepção que temos da realidade.” Essa forma de apreensão do universo narrativo faz com que a voz hiperbólica do enunciador se misture com a voz épica das personagens fictícias que conduzem a trama televisiva. Ambos produzem muitos predicados para poucas ações. A ação de ultrapassar ou passar por cima, no sentido de superar, pelo excesso ou pela ampliação crescente, a qualidade das coisas, define a figura da hipérbole, segundo seu sentido etimológico lembrado por Fiorin (2014, p. 75).

Levando essa definição em consideração, podemos afirmar que os narradores carvalhianos sustentam-se de modo hiperbólico, modalizados por uma entonação épica, ao nos contar seus feitos de modo a dar eloquência aos mesmos, pelo exagero ou pela grandiosidade em transformar feitos corriqueiros em fatos de extrema importância para o relato. Concomitantemente, ao configurar esse efeito eloquente, cria-se uma ironia no modo de relatar que, por sua vez, torna-o irônico. Para Zilberberg (2006, p. 207), “o



enunciador clássico definir-se-á como aquele que convoca a medida; o enunciador romântico, como aquele que convoca o excesso”.

Notamos, assim, que é a partir de uma organização rebuscada, hiperbólica, que o enunciador sincrético, ora romântico pela definição apontada, instala-se nas minisséries selecionadas. Podemos verificar na figura do Diabo Asmodeu, em *Hoje é dia de Maria*, quando este externa seus planos para a câmera incitando o telespectador a tomar partido ou saber suas impressões sobre as ações ocorridas. Em *A Pedra do Reino*, Quaderna dirige-se, durante seu relato, a um público que o rodeia. Tal recurso cria um efeito de sentido de ilusão de participação, do espectador, da estória narrada. Já em *Capitu*, como é próprio dos narradores machadianos, metalinguísticos por excelência, temos um Casmurro em diálogo constante com o telespectador. Sua narração se faz, a todo o momento, dirigindo-se para a câmera que registra seus movimentos, suas oscilações de temperamento, bem como consegue captar a melancolia tão expressa nas marcas da maquiagem e do seu rosto.

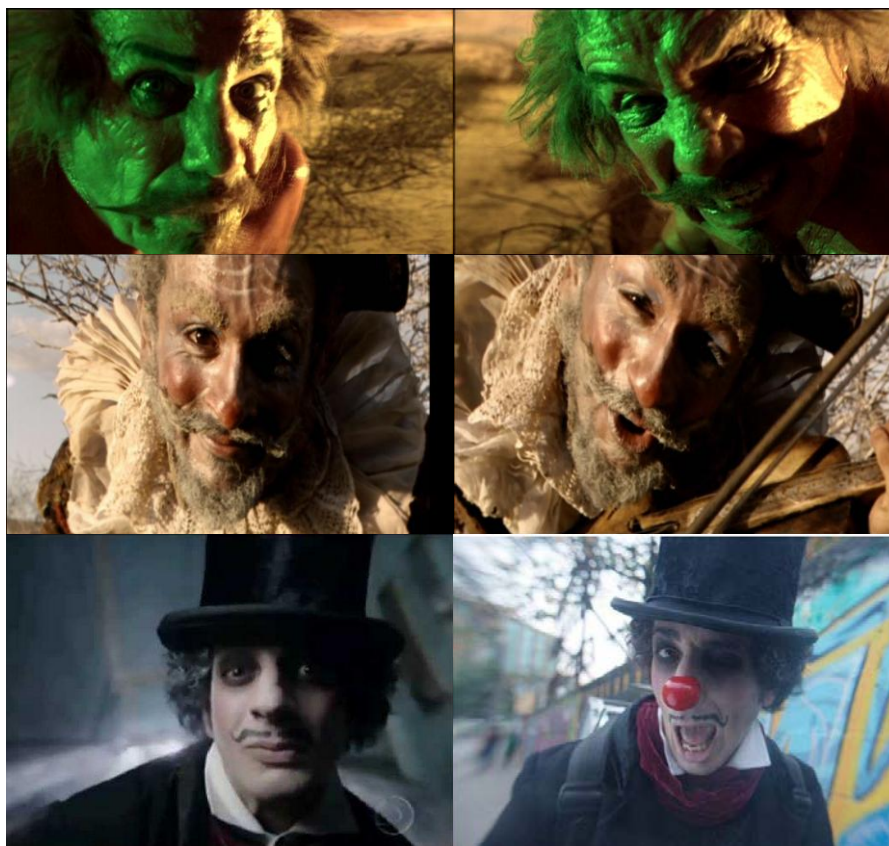


Figura 27 - Os narradores metalinguísticos das minisséries.

Essa recorrente exploração de uma enunciação que se pode ler como metalinguística produz, em todas as minisséries, uma quebra com o efeito de real do relato, pois o ato de olhar para a câmera produz, para o telespectador, um efeito de sentido de quebra da ilusão da narração, evidenciado o estar diante de uma encenação, de algo que está sendo gravado, e artificial, portanto. Na alternância entre o ilusionismo clássico e o distanciamento modernista pelas técnicas de filmagem na captação, temos uma exploração de narradores que conduzem o espetáculo televisivo e fazem uma encenação à mostra.

Sant'Anna (1985) declara que, assim como a paráfrase conforma, a estilização reforma. Essa captação criativa carvalhiana resulta numa relação de causa e efeito de alterações no conteúdo manifestado no discurso. Assim, "o texto-base recriado fica, também, ideologicamente confirmado, ainda que uma leve sombra recaia sobre ele". (DISCINI, 2001, p. 72-73). A paráfrase, apesar de apropriar-se integralmente do texto no qual se espelha, constrói-se de maneira tortuosa, ou seja, não segue uma linha reta de captação das semelhanças e até das diferenças que resultaram no texto final.

Em razão disso, pode-se justificar, nas minisséries em questão, a escolha por certas omissões de capítulos ou sequências dos textos-base, bem como fusões de outros pelo diretor. Tais omissões podem, inclusive, passar despercebidas para um telespectador que não tenha comparado as sequências que o livro e o roteiro estabelecem com as sequências propostas pelo texto sincrético. Os cenários, figurinos e objetos de cena, confeccionados artesanalmente, compõem uma mescla entre o erudito e o popular, a qual dialoga com a estética configurada pelos escritores homenageados pelas realizações televisivas.

Os amplos movimentos da câmera em torno das personagens evidenciam a intensa busca por uma expressão corporal que se aproxime (e muito) da teatralidade tão presente nas obras de Machado, Suassuna e Soffredini. A escolha dos enquadramentos parece obedecer aos movimentos musicais e coreográficos dos atores ao apresentarem um ritmo em conjunção aos apelos dramáticos presentes na narrativa. E, quando obedecem, amplifica-se o tom, escancarado pelo modo de falar e de se posicionar das personagens, criando um efeito de teatralidade deliberado. Para tal efeito, utiliza-se de figuras como a hipérbole, por exemplo, ao maximizar elementos ou situações.

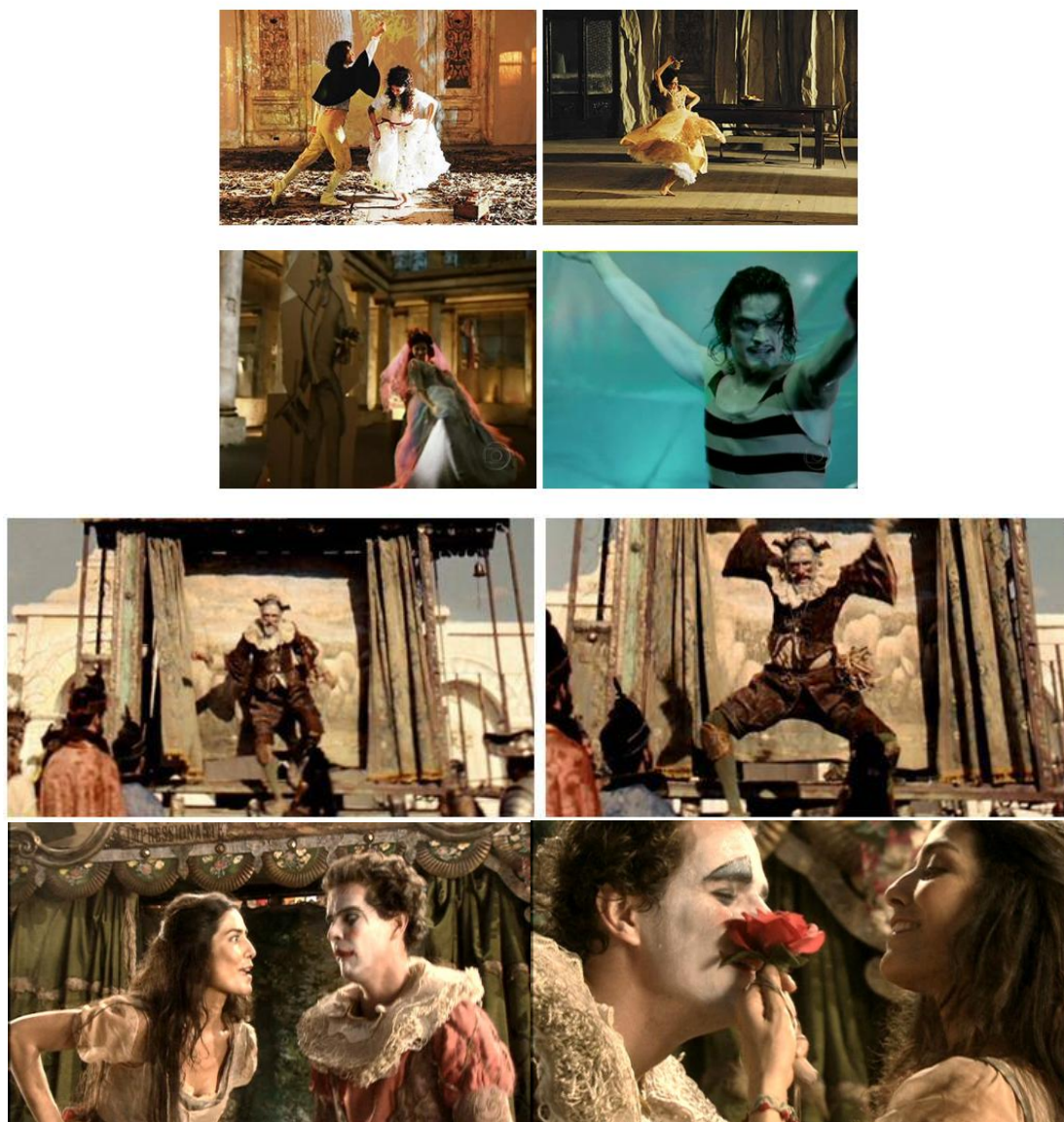


Figura 28 - A gestualidade teatral das personagens das três minisséries.

Quando a imagem não consegue traduzir todos os tumultos modais presentes no relato, há que se apelar para esse movimento de câmera que pode, de alguma forma, representar a memória, o devaneio, a tristeza, a alegria, a surpresa, por meio de um determinado posicionamento, registro ou duração. Como já concluíra o cineasta Eisenstein (2002, p. 22), “[...] a imagem de uma cena, de uma seqüência, ou de uma criação completa, existe não como algo fixo e pronto. Precisa surgir, revelar-se diante dos sentidos do espectador.” Ao longo das análises das minisséries, observamos como a iluminação, a musicalidade, a atuação dos atores, o posicionamento das câmeras, os objetos selecionados ou, ainda, a construção dos cenários e da ambientação convergiram

para a produção de efeitos de sentido passionais que modalizaram os atores discursivos e suas respectivas reações.

Como exemplo notório, temos, em *A Pedra do Reino*, a sequência que apresenta a história do Vaticinador, o execrável Rei João Ferreira-Quaderna que afirmava que ressuscitaria o El-Rei Dom Sebastião e “[...] todas as vítimas que lhe fossem oferecidas” (SUASSUNA, 2007, p. 67) a partir da sua prática de degolação.



Figura 29 – O movimento desenfreado na sequência do “Θ Execrável” em *A Pedra do Reino*.

Nessa sequência, há um ritmo frenético empregado pela câmera, acompanhado de uma sonoridade conturbada de vozes, gritos, ruídos. Não há nitidez. Apenas contornos de pessoas, sangue, correria, devoção. O movimento acelerado traduz e dá a ver exatamente a passionalidade empregada em cada personagem envolvido na cena e que representa a adesão fanática, cega (sem a nitidez devida), que a crença no mito do Sebastianismo, agora, sertanejo, configurou para o relato da epopeia de Taperoá, aos olhos de Quaderna.

Todas as personagens das três minisséries valorizam seus movimentos em cena como se estivessem em uma peça teatral ou em um espetáculo de dança coreografada. Evidenciando o caráter de representação escancarado, suas gestualidades criam um novo ritmo para o narrar televisivo. Tal efeito é conseguido por intermédio do processo de figurativização – sob o qual nos delimitaremos adiante –, que se mostra, principalmente, atravessado pelo recurso da estilização, por meio da paráfrase oblíqua, visto que este, para captar fundamentalmente as estruturas discursivas, na passagem do

texto-base para outro sistema, precisa encontrar outros meios para reproduzi-las. Essas outras possibilidades de reprodução são alicerçadas pelo uso de metáforas e alegorias que transformam o texto-base, ampliando o seu alcance, universalizando seus temas e figuras e fazendo com que em seu discurso ecoem uma liberdade e criatividade dialógica.

Encontramos, além disso, alguns deslocamentos de reprodução que podem até ocasionar certa deformação semântica (sem comprometer totalmente o conteúdo), ocorrendo, – não como na paródia que nega totalmente o sentido –, uma mudança de enfoque da narrativa primeira. Tal procedimento pode ser verificado no deslocamento que ocorre no próprio título escolhido para a minissérie *Capitu*. Em uma primeira leitura, parece que a ênfase é dada à enigmática e oblíqua personagem, mas, analogamente ao romance, a minissérie é lida, interpretada, vista e exibida pelos olhos de uma câmera quase que embutida nos pensamentos e devaneios do narrador protagonista Casmurro.



Figura 30 – A fixação de Bentinho (e, conseqüentemente, da câmera) pelos olhos de Capitu.

Não há, portanto, uma deformação, e sim apenas um deslocamento na criação de efeito de sentido ao demonstrar, com tal desvio no nome, não importar de quem parte o contar dessa narrativa, pois o que temos, em termos de conteúdo de relato, são somente as impressões já consolidadas pela fala de Bentinho. *Capitu*, aqui, como representante de um capítu(lo) à parte sobre o modo como tudo, sempre, vem a ser uma questão de ponto de vista, de como se lê algo. O título, inclusive, é propício para a definição de enveredamento aos estudos sincréticos: é pelo ponto de vista do enunciador que temos que pensar e analisar nosso objeto. Carvalho (2008a, p. 82) declara:

Em *Capitu*, não há uma única palavra ou vírgula que não seja de Machado. Logo, o Enigma permanece. Por isso também optei por outro título, *Capitu*, onde a idéia de uma tentativa de aproximação com o romance *Dom Casmurro* ficaria ainda mais clara, revelando

não se tratar apenas de uma transposição de um suporte para outro, mas sim de um diálogo com a obra original.

Nas minisséries, pelo trato autoral dado aos dois procedimentos de citação, verificamos, também, um grau de liberdade e autonomia para o diretor, que pode, além de ter uma história em mãos, manuseá-la, pelos recursos do audiovisual, de modo diferenciado. Mais do que isso, porém, é preciso reconhecer e analisar a relação e os efeitos de sentido que esses procedimentos discursivos de citações, ao serem explorados por determinados textos, estabelecem entre o enunciador, com seus valores lançados no texto, e o enunciatário, com sua recepção e interpretação que são alçados, por sua vez, por outros valores. Conforme nos lembra Faraco (2009, p. 22),

O *eu* e o *outro* são, cada um, um universo de valores. O mesmo mundo, quando correlacionado comigo ou com o outro, recebe valorações diferentes, é determinado por diferentes quadros axiológicos. E essas diferenças são arquetonicamente ativas, no sentido de que são constitutivas dos nossos atos (inclusive de nossos enunciados): é na contraposição de valores que os atos concretos se realizam; é no plano dessa contraposição axiológica (é no plano da alteridade, portanto) que cada um orienta seus atos.

Para estabelecer uma relação parafrásica e/ou estilizada com outro texto, é preciso considerar a maneira como o receptor dessa mensagem vai receber esse código e, então, captar e reconhecer os valores presentes e mobilizados por aquele enunciado atravessado por outros valores. Se o leitor não tem informação do texto original ou de outras relações com as quais o texto mantém possíveis diálogos, não conseguirá identificar essas figuras e seus respectivos efeitos. “É preciso um repertório ou memória cultural e literária para decodificar os textos superpostos” (SANT’ANNA, 1985, p. 26), pois os traços, as figuras e os objetos do mundo natural passam a ser transformados, substituindo seus significantes originais por outros.

É importante ressaltar, no entanto, que o não reconhecimento dos diálogos estabelecidos pelo texto não invalida a recepção da obra por um leitor que não se aprofunde no reconhecimento das relações citadas e no modo como elas trabalharam o repertório tanto do leitores/enunciadores Machado, Suassuna e Soffredini quanto do leitor/enunciador Carvalho. Contudo, desconstruir e estudar o processo de leitura e criação figurativas, realizadas por uma transposição de uma obra literária para um meio

sincrético, favorece o entendimento das relações existentes entre literatura e televisão, literatura e cinema, fornecendo, inclusive, métodos de análises que ainda estão em constante verificação por congregarem duas linguagens tão diferentes, mas com tantos pontos de convergência. Vale destacar, ainda, a ênfase no modo como as obras carvalhianas nos permitem reconhecer, enfaticamente, tal jogo criativo: o movimento de alternância entre o “**dado conhecido**”, palimpsesto da obra literária transposta, *versus* o “**dado novo, construído**”, por intermédio de uma recriação das informações estéticas e que provocam um efeito de estranhamento a partir da pluralidade de recursos que um meio sincrético permite.

Além disso, percorrer o universo da obra transposta pelo ponto de vista que o enunciador imprimiu nas realizações estabelece uma relação de compreensão dialógica, responsiva e figurativa, enquanto enunciatários/telespectadores de textos tão içados de relações, alusões, leituras e repertórios, contudo vistos, agora, sob a lente da câmera de um diretor leitor de literatura. A nossa ênfase metodológica recairá, dessa forma, em uma das estratégias possíveis em um processo de transposição de sistemas e que consiste na análise do **espraiamento figurativo** das realizações selecionadas como *cópus* de pesquisa.

É importante esclarecermos que consideramos desnecessário uma análise descritiva da fábula, seja de *Dom Casmurro*, seja do *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* ou do “roteiro inédito” de *Hoje é dia de Maria*, já que as histórias, em si e nesta camada, nada se alteram ou nada apresentam de transformações que acarretem “deformações” nas estórias, conforme já elucidamos. Contudo, como o sentido só se faz em relação, percebemos que, embora a fábula toda tenha sido transposta, os efeitos de sentido engendrados pelas explorações destas na expressão conferiram uma amplitude para a leitura da obra primeira. Se há transformação no texto-verbal, ao ser transposto pela televisão, ela se evidencia no trato com o processo de enunciação; este, sim, responsável pelas maiores transformações na ressignificação do texto de partida.

A enunciação, enquanto articulação entre plano de expressão e plano de conteúdo, espalha-se por toda a extensão do percurso gerativo, assegurando, por sua própria existência, a discursivização das estruturas da linguagem. Essa enunciação contínua e iterada produz o que chamamos de textualização e que permite, segundo

afirmam Bertrand e Stange (2014, p. 20), “[...] apenas a manifestação sensível dessas estruturas ao oferecê-las à interpretação”.

Na tentativa de organizarmos, enfim, os traços constitutivos para a interpretação da poética carvalhiana, passamos, agora, para a descrição dos efeitos encontrados na enunciação, considerando os respectivos enunciados pressupostos. A manutenção de determinados traços, formando isotopias de leitura, revelam as **escolhas** do sujeito da enunciação sincrético, inferindo a predileção por regularidades identificáveis que definem o **shandismo** e o **armorialismo** enquanto formas analisáveis em suas manifestações e ancoradas nas categorias narrativas transpostas para as categorias televisivas.

Explicitados todos nossos andaimes, eis o momento de enfrentamento dos textos.



**CAPÍTULO 3 – ENTRE O RISO E A MELANCOLIA:**  
**A CONFLUÊNCIA DE LEITURAS NA MINISSÉRIE *CAPITU***

Podemos aceitar a história de Dom Casmurro, como fizeram os primeiros críticos, ou rejeitá-la, como fizeram os críticos mais modernos, mas não podemos fazer as duas coisas ao mesmo tempo. Machado não está nos convidando a um cômodo ceticismo quanto à verdade alcançável. O escritor nos faz lembrar que temos de tomar decisões a partir do que sabemos – o que rara vez é o bastante. Machado quer nos dizer que muitas vezes as aparências são tudo o que temos e que as aparências jamais desdizem o medo ou o desejo, elas simplesmente os confirmam em aparência.

Luiz Fernando Carvalho (2008a, p. 79)

Os personagens de *Dom Casmurro*, quando foram retirados de um mundo “real”, foram todos colocados pelo escritor para dentro do espaço da literatura, que é um espaço da imaginação, de ópera. Imediatamente, eles ganham aspectos míticos. Não existem oito famílias. Não existem quinze mães; há “a” mãe D. Glória; “o” filho Bento Santiago. Elas não se colocam como personagens que pertencem ao naturalismo, elas pertencem ao mundo mítico da literatura. [...] cada um vai imaginar a sua própria Capitu. Eu espero que sim. A minha tentativa foi toda esta: deixar a “fantasmagoria” da minha Capitu, a “fantasmagoria” do meu Dom Casmurro, num ponto tal que seja capaz de dialogar com a imaginação do espectador. Todas essas personagens pertencem ao mundo da Grande Biblioteca. O mundo do Inconsciente. E precisam permanecer lá. Só assim poderemos dialogar com eles. Encontrá-los para, depois, devolvê-los à Literatura. O artista tem uma necessidade espiritual, vital, de continuar. Ele traz consigo algo a dizer, alguma semente que, talvez, não se complete nunca. Mas se a semente for genuína, talvez venha a ser colhida, sabe-se lá por quem, alguns séculos adiante. É essa continuação que traça uma perspectiva estética e um diálogo entre artistas de eras tão distantes.

Luiz Fernando Carvalho (2008a, p. 81)

### **3.1. O ressoo das vozes tradicionais e o modo de redimensionamento da crítica atual**

Quer aceitemos a história de Capitu tal como a conta Bentinho, ou não, imaginando que ele a inventou para se defender, o que verificamos é apenas uma aparência da história em si, e é isso que Machado de Assis nos ensina em toda sua obra: temos que lidar com as aparências. O diretor Luiz Fernando Carvalho, na leitura empreendida por este trabalho, parece compreender esse ensinamento e lida com o parecer da crítica, com o que pôde ser trabalhado tanto do paradigma de leitura tradicional, quanto das novas leituras vigentes sobre a obra, criando, assim, novas possibilidades de sentido.

Tendo em vista que todo discurso apresenta-se como um produto resultante de um determinado ponto de vista, nada inocente, mas absolutamente carregado de ideologias outras, elencamos, para retomar o percurso de recepção, a leitura que a crítica mais contemporânea, a convite do próprio diretor Carvalho, fez das leituras tradicionais que surgiram, ao longo do tempo, sobre o romance. Contudo, tal leitura paradigmática da obra se faz de modo redimensionado e, principalmente, responsivo, uma vez que se trata agora de uma leitura particular, artística, que explora os valores resgatados de uma tradição já consolidada e, portanto, de fácil identificação; e de modo atualizado com os valores que a sociedade atual retratada permite reconhecer-se e estabelecer relações.

Seguindo essa linha de reflexão, o ato de leitura realizado na enunciação da minissérie pode ser compreendido como um processo – ainda que individual, porque artístico – ideologicamente carregado pelo repertório cultural desse enunciatário-realizador. Ao deslocar certas ilusões referenciais para ilusões interpretativas, advindas desse processo de resgate dos diálogos antecedentes, o enunciatário estabelece uma nova e possível leitura de outras possibilidades combinatórias das informações estéticas, que o próprio Machado explora no romance, com uma plurissignificação espriada por referências ora explícitas, ora implícitas. Para Fiorin (2006, p. 100-111),

Machado vê a literatura como um diálogo entre textos, como um jogo intertextual. Sabe que não existe a originalidade absoluta, pois, como diz Bakhtin, somente o Adão mítico não produziu enunciados que levassem em conta os enunciados passados. Esse aspecto da constituição discursivo-textual vai ser discutido diversas vezes na obra machadiana. Nela mostra-se que o escritor, na verdade, tem uma atitude responsiva ativa em relação à tradição literária precedente.

O enunciador presente em *Capitu* mostra-se como um leitor ativo e crítico das relações intertextuais e extratextuais com as quais Machado soube preencher e ancorar seu texto. A leitura feita da estratégia global enunciativa – que leva em conta a composição do narrador, a caracterização das personagens, a exploração e fusão do tempo, num espaço em ruínas – pode ser enriquecida se pensada em cotejo com as leituras já feitas, retomadas ou recusadas pelo leitor ativo que o enunciador em questão empreende a partir do caminho analítico proposto.

Logo após o encerramento da exibição da minissérie, foi lançado, pela Casa da Palavra e organizado pelo próprio diretor, o livro *Capitu* (2008), com o mesmo nome da realização televisiva, contendo releituras modernas da crítica machadiana sobre o romance *Dom Casmurro*, escritas por profissionais das áreas de psicanálise, história, literatura e comunicação. Tais leituras são frutos dos *workshops* de interpretação e estudos sobre o livro oferecidos aos atores e demais realizadores envolvidos no processo de construção artística da aproximação para a televisão, como já verificamos ser essa prática um dos traços que definem a poética carvalhiana. Esse enfrentamento do texto e, por conseguinte, estudo do romance machadiano, corroboram, também, a consolidação dialógica como forma composicional de pensar e tratar o texto de partida – o romance *Dom Casmurro* – mediante essas trocas enunciativas provenientes de leituras ancoradas em diferentes saberes, por diferentes olhares, sob diferentes enfoques, com diferentes valores.

Encontramos, assim, no livro *Capitu* (2008), sete ensaios<sup>49</sup> que congregam a leitura da crítica tradicional machadiana, mas já direcionando para abordagens teóricas diversificadas sobre a abordagem do romance *Dom Casmurro*. O primeiro deles, intitulado “Machado de Assis é moderno por excelência”, do historiador Antonio Edmilson Martins Rodrigues, como o próprio título denota, traça as emergências de modernidade já trabalhadas por Machado num texto do século XIX. Demonstra-se, assim, como o autor foi um dos primeiros escritores a explorar a possibilidade de tomar a cidade como lugar de onde um narrador parte para observar os fatos e criticar os mesmos. Além disso, o estudioso reflete sobre a composição, antes não tão bem consolidada, de um sujeito narrador que reflete, pensa, argumenta, articula e dribla o

---

<sup>49</sup> Há, também, um texto final no livro, “Diálogo com o diretor”, do próprio Luiz Fernando Carvalho, que servirá, neste trabalho, como registro para análise e síntese das reflexões retrabalhadas pelo realizador para a consolidação de seu repertório crítico retomado pela minissérie.

narrar de uma história. “Com seus enredos, [Machado] mostra o Rio e sua gente, reflete uma época inteira em/com seus personagens.” (RODRIGUES, 2008, p. 15).

O segundo ensaio, “*Dom Casmurro* no divã – Um estudo da psicologia simbólica junguiana”, do psiquiatra e analista junguiano Carlos Amadeu Botelho Byington, explora o modo como a manutenção da dúvida, ao longo de todo o romance, se faz por insinuações, por sentidos deixados pelas frestas do texto, por sugestões. A patologia que assola Bentinho por seu ciúme doentio também é discutida, evidenciando o modo como o escritor consegue trabalhar, amplamente, com ambiguidades, a ponto de colocar em dúvida o caráter de todas as personagens e, conseqüentemente, encontrar expressões patológicas e deformadoras em todas elas. Uma possível homossexualidade latente em Bentinho é detectada e cotejada com sua fragilidade em lidar com a mãe, com Capitu ou qualquer outra figura feminina. Afirmando ser o enredo do romance extremamente subjetivo e inconclusivo, o estudioso conclui que, por intermédio da dúvida, o escritor transforma e coloca o leitor como analista na decifração da personagem Bentinho “[...]” e é por isso que este adquire uma força extraordinária como relator, como a pessoa que é o centro da história. Exatamente porque na sua personalidade está a verdade escondida no fundo da patologia que o atormenta.” (BYINGTON, 2008, p. 28).

Com o terceiro ensaio do livro, “*Dom Casmurro*, um enredo de ópera”, do jornalista e escritor Daniel Piza, encontramos a possibilidade de pensar a estrutura do romance como uma intercalação entre momentos de idílios e momentos de crises evidentes na composição da trama. Apoiando-se na análise de figuras e imagens recorrentes no romance, Piza (2008, p. 32) explora e evidencia a estratégia machadiana de “[...]” lançar uma coisa que só vai fazer sentido lá na frente. É um autor que lhe pede paciência, que pede que você guarde as coisas porque senão lá na frente não vai entender”. Essas “coisas” seriam, por sua vez, os índices<sup>50</sup> tão explorados por Barthes

---

<sup>50</sup> Barthes, em seu capítulo “Introdução à análise estrutural da narrativa”, do livro *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas* (1972), correlaciona o estudo das narrativas, numa abordagem estrutural, ao desenvolvimento mais recente de uma linguística do discurso, isto é, de um ramo desta ciência devotado ao estudo das manifestações da linguagem, para além dos limites do enunciado simples, da frase. À luz da reflexão que Barthes lança sobre um método estrutural da análise das narrativas, propõem-se duas grandes classes de funções: as distribucionais e as integrativas. As primeiras correspondem às funções de Propp, retomadas notadamente por Bremond, e as segundas compreendem todos os índices, conceito este mais ou menos difuso, necessário, entretanto, ao sentido da história, como sendo índices caracteriais concernentes aos personagens, às informações relativas à sua identidade, às notações das “atmosferas” etc. Segundo as próprias palavras de Barthes, “os índices [...] pela natureza de certa forma vertical de suas relações, são unidades verdadeiramente semânticas, pois, contrariamente às ‘funções’ propriamente ditas, eles remetem a um significado não a uma ‘operação’; a sanção dos índices é

(1972). Machado usa e abusa de tais índices que aparecem, desaparecem e depois voltam a reaparecer mais para frente no romance. Com um movimento de vai e vem de informações, recordações, sugestões e delírios, a narrativa vai se construindo como uma onda em seu vai e vem característico, que deságua numa exploração da linguagem que o jornalista caracteriza como de “três D’s”: difusa, digressiva e descontínua.

Ainda há no ensaio o apontamento para a dificuldade existente na transposição do romance, justamente pela estruturação da obra ser, também, dividida em três diferentes tempos: o primeiro corresponderia a todo o processo de conquista e persuasão amorosa por parte de Capitu e, depois, persuasão de José Dias com Dona Glória e depois Bentinho; o segundo tempo, que ocupa  $\frac{3}{4}$  de todo o romance, seria sinalizado pela entrada de Escobar na história, a persuasão para saída do seminário até sua volta da faculdade de Direito; e, por fim, o terceiro, que retrata o casamento até a morte de Escobar, com todas as inquietações da personagem protagonista à mostra.

Piza (2008) aponta, também, Casmurro como leitor do próprio Bentinho, ao se autointerpretar por intermédio de suas lembranças. Para esse narrador envelhecido, as vozes dos outros sobre os fatos desse rememorar se fazem tão atormentadas que levam a uma sobreposição de olhares e dizeres dos outros, sobre seu próprio olhar e seu (re)dizer dos fatos. *Dom Casmurro*, dessa forma, pode ser interpretado como um romance de vozes que coabitam e determinam a história da personagem numa época de transição de valores da sociedade retratada. Para essa leitura, as mudanças relatadas pelas personagens podem e devem ser interpretadas no curso da História e no fluxo das relações humanas atuais, uma vez que são atravessadas por discursos vigentes naquele tempo, mas que se mostram em renovação determinante no conduzir atemporal dos fatos trabalhados pelo romance. Sobre isso, Piza (2008, p. 38-39) ainda declara:

Capitu é filha do Pádua, que é um funcionário público, que perdeu a casa numa enchente e é ajudado pelo vizinho; e Escobar é filho de um advogado de Curitiba. Quer coisa mais simbólica de novos tempos do que isso? Machado leu nessa transição de épocas também uma mudança de valores, de relações humanas que se dão nesse contexto e

---

“\_mais alta”, por vezes mesmo virtual, fora do sintagma explícito (o “\_caráter” de um personagem, pode não ser jamais nomeado, mas, entretanto ininterruptamente indexado), é uma sanção paradigmática; ao contrário, a sanção das “\_Funções” é sempre “\_mais longe, é uma sanção sintagmática. *Funções e Índices* recobrem, portanto uma outra distinção clássica: as *Funções* implicam *relata* [sic] metonímicos, os *Índices relata* [sic] metafóricos; uns correspondem a uma funcionalidade do fazer, as outras a uma funcionalidade do ser.” (BARTHES, 1972, p.32, grifos do autor).

que são muito complexas, não são relações simples. São muito mais próximas da realidade do que qualquer historinha de costumes. Porque, como ele mesmo fala várias vezes, não é a história que é confusa, não sou eu que sou confuso, são as emoções humanas que são confusas. São os afetos que se superpõem com os interesses, são as emoções ruins que se misturam com as boas. Em Machado, tudo é gradação.

Para arrematar suas reflexões, o jornalista afirma que o romance, ao retratar de modo dramático as relações humanas, constrói um enredo de teatro lírico, aludindo à opera *Madame Butterfly*<sup>51</sup> (1904), de Giacomo Puccini, a qual joga, em seu enredo<sup>52</sup>, com o que é e o que aparenta ser. E eis o grande truque machadiano: aparentemente tratar de algo simples, temas quase banais para, em sua verdade, explorar o universal e a complexidade das relações e da vida humana.

O escritor e professor da UERJ, Gustavo Bernardo, no quarto ensaio, intitulado “Uma referência intelectual com uma obra revolucionária”, apresenta as referências literárias e culturais com as quais Machado, ao longo de sua existência e de sua produção, dialogou, mostrando a herança deixada pelo escritor em sua obra e para a própria tradição dos estudos literários. Pautando-se, principalmente, nas influências exercidas por Shakespeare, Miguel de Cervantes e Michel de Montaigne, o estudioso demonstra o modo como tais diálogos mostram-se na obra específica *Dom Casmurro*. Com notório destaque, – uma vez que a aproximação de Carvalho apropria-se diretamente da influência montaigniana na composição do romance<sup>53</sup>, Bernardo (2008, p. 44) classifica como uma “herança subversiva” essa filiação de Machado com os pensamentos do filósofo francês Michel de Montaigne, afirmando:

[...] ao mesmo tempo que o próprio Machado fazia um jogo de ser aceito pela sociedade, ele praticava uma ficção na contracorrente, uma ficção extremamente subversiva. E parte dessa subversão eu acho que está em outra herança, uma referência importante que ele cita várias vezes, o legado de Michel de Montaigne, filósofo francês que

<sup>51</sup> *Madama Butterfly* é uma ópera em três atos (originalmente em dois atos) de Giacomo Puccini, com libreto de Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, baseado no drama de David Belasco, o qual por sua vez se baseia numa história escrita pelo advogado americano John Luther Long. Estreou no teatro Scala de Milão a 17 de fevereiro de 1904. É sobre um tenente da marinha que se apaixona por uma gueixa. Depois, houve a versão teatral “M.Butterfly” - baseada na ópera, em que o protagonista tem uma relação de duas décadas com a gueixa sem saber que se tratava de um homem. Foi montado na Broadway com Tony Randall. No Brasil, no teatro, Raul Cortez foi o senador e o ator Carlos Takeshi a gueixa, sendo várias vezes premiado. (In: *MUSIC WITH EASE*. The History Of Madame Butterfly. 2005. Disponível em: <http://www.musicwithease.com/puccini-butterfly-history.html>. Acesso em: 03 jun. 2011)

<sup>52</sup> Na ópera em questão, o olhar da estrangeira (japonesa) submissa ao inglês/americano (marido da moça abandonada) trabalha com a denúncia, ainda que em moldes românticos, dessa sociedade hipócrita, cuja instituição matrimonial é falida e interesseira.

<sup>53</sup> Influência que exploraremos, mais detidamente, ainda neste capítulo, no subitem 3.3.1.

escreveu os *Ensaio*s que são um show de digressões. Machado faz mais ou menos a mesma coisa em sua ficção. Algo que hoje denomina-se, inadequadamente, no meu entender, de “pós-moderno”.

Seguindo essa influência, a estruturação de *Dom Casmurro* pode ser entendida e interpretada como um único ensaio sobre uma personagem que rememora, por exageradas digressões, os fatos vividos em sua vida ou, ainda, como um conjunto enorme de pequenos ensaios que refletem ou teorizam sobre a existência, sobre os fatos, sobre o não vivido. Desse modo, o estudioso classifica Machado como um dos principais filósofos brasileiros, uma vez que, ao refletir acerca de sua ficção, das mazelas da sociedade e da complexidade das relações, o faz de modo original, crítico e polemizante.

A voz do filósofo escritor, o tempo todo, mostra-se digressiva, individual – no sentido de quem narra seus próprios feitos – e dispersada pelos discursos tantos com que ela se depara ao longo da existência da narrativa e de sua própria existência. Assim, como é sempre pela voz do outro que decidimos, de fato, quem somos e como somos, Casmurro vai, ao longo de suas digressões, procurar compreender, nos diálogos revividos, nas situações reencenadas e nas memórias imaginadas, um outro determinante e esclarecedor de sua própria história.

O quinto ensaio, “*Dom Casmurro: da dúvida à certeza delirante*”, de Luiz Alberto Pinheiro Freitas, psicanalista freudiano, caracteriza Machado como um homem de um “microrrealismo psicológico” capaz de detectar as nuances do fenômeno psíquico e explorar a existência do inconsciente. Há, no ensaio, uma valoração do processo argumentativo utilizado pelo escritor para manter o leitor na dúvida por toda a trama (jogo traçado por um vai e vem constante), bem como a presença do processo de identificação – seja com a história, seja com as personagens – como algo fundamental para a manutenção da narrativa. O psicanalista esclarece esse processo, retomando as palavras de Freud, o qual afirmava que é por intermédio do processo identificatório que se torna possível vivermos os mesmos percalços ou as mesmas paixões de um herói da narrativa, livrando-nos, ainda que só por um momento, de nossas reais angústias. Sobre isso, Freitas (2008, p. 54) continua:

Por isso é que quando você começa a gostar de um texto é porque, possivelmente, você se colocou nas mesmas situações que o herói ou heroína, e então vem o prazer, como dizia Freud, um “prazer quase divino” de viver as mesmas situações que o herói, mas “protegido”,

sem correr risco nenhum. Identificado com a heroína, com a situação, com o herói, eu vivo fantasiosamente a mesma situação.

Predominando no livro *Capitu* as leituras psicanalíticas sobre a obra – até mesmo pelo atual desenvolvimento que tais teorias vêm alcançando nas possíveis relações existentes entre literatura e psicanálise –, Maria Rita Kehl, ensaísta e psicanalista, no sexto ensaio, “Machado de Assis colocou o enigma do lado de Capitu”, fala sobre o lugar da mulher no romance em questão. Para ela, não se trata de uma história sobre a personagem Capitu, uma vez que a história narrada é de uma mulher sendo descrita pelo ponto de vista de um homem, que nada deixa ver e saber o leitor a não ser pelo seu olhar registrado na narrativa.

Além disso, Kehl (2008, p. 60) propõe uma discussão sobre o que seria, de fato, o enigma de Capitu para Bentinho. Seguindo seu raciocínio, o enigma que a personagem apresenta no romance não é sua sensualidade feminina, como vigorou por todo esse tempo, mas “[...] aquilo que, em sua feminilidade, se compõe de traços culturalmente tidos como masculinos”. Tal interpretação psicanalítica baseia-se no fato de que o enigma de uma mulher para um homem não se define pelo quanto ela se mostra diferente dele, e sim no que ela apresenta de mais próximo. Seguindo essa leitura, Bentinho procura em Capitu traços que o definem, traços que lhe faltam, traços que poderiam completá-lo, afirmá-lo ou, até mesmo, explicá-lo. A caracterização da personagem Capitu, no romance, com adjetivos que a aproximam de mulher astuciosa, perigosa, esperta e ardilosa, soam muito mais como alguém que tem coragem e ímpeto, do que propriamente uma caracterização de uma personagem sedutora, extremamente sensual. A verdadeira mulher possuidora de tais aspectos na narrativa seria a mãe de Bento, D. Glória, todavia esta renuncia à feminilidade ao conciliar a figura de santa e de mãe em sua pessoa.

Por fim, o sétimo ensaio, “Sob o signo da dúvida”, de autoria de Sergio Paulo Rouanet, diplomata, ensaísta, cientista político e autor do livro *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis* (2007), inicia com uma retomada do paradigma de leitura da crítica machadiana sobre *Dom Casmurro*. O estudo evidencia a contribuição e a guinada de interpretação que o trabalho de Helen Caldwell deu para os estudos daquele momento reverberados até hoje. A influência se fez tamanha, que, paradoxal e contemporaneamente, quase ninguém acredita na culpa de Capitu.



Se antes o predomínio era ou acusar ou absolver Capitu, hoje, a crítica debruça-se sobre a impossibilidade de se chegar a uma conclusão definitiva sobre a existência de culpa ou de inocência da personagem. E é a partir da própria insuficiência de argumentos sustentáveis para ambas as condenações que o romance parece ganhar sua força, uma vez que é pelo signo da dúvida que suas significações são engendradas. Sobre isso, Roaunet (2008, p. 66) esclarece:

O romance não fornece argumentos peremptórios nem num sentido nem em outro. Todos os indícios usados por Bentinho para provar sua condição de vítima de uma grande traição são extremamente frágeis. O livro não dá argumentos propriamente objetivos, palpáveis, que permitam a defesa categórica de uma tese num sentido ou noutro. Atualmente, começa a se instalar um consenso crítico – não um consenso público, porque diante da opinião pública (quase todo mundo tem certeza) Bentinho era um histérico – sobre a impossibilidade de definir a questão.

Esse consenso crítico que vem sendo configurado pela crítica especializada é trabalhado, ao longo de todo o ensaio, pela demonstração de possíveis relações que o romance estabelece e que corroboram o espraiamento da dúvida pelos aspectos discursivos do romance. Rouanet, nesse sentido, mostra como o estatuto do narrador torna-se abalado depois da construção de um narrador absolutamente volúvel e desconfiável como Dom Casmurro. Ainda, ao apontar, diferentemente do modo como muitos críticos fizeram, a relação que a obra estabelece com a tragédia *Hamlet*, de Shakespeare, e não somente com *Othelo*, o estudioso declara que a ambiguidade, tão trabalhada na tragédia shakespeariana, deve ser tratada, também, como a categoria fundamental e norteadora de todo o romance machadiano.

Nessa leitura, a questão da traição de Capitu deve, então, interessar sim aos estudiosos, desde que seja pensada como elemento primordial que explora e mantém a inconfiabilidade do relato, permitindo que outras significações surjam ao longo dos acontecimentos narrados. Além disso, há uma interessante discussão sobre possíveis marcas deixadas pelo romance, de uma “-isão do próprio eu ficcional” entre Bentinho, jovem, e o narrador Dom Casmurro, já envelhecido. Há uma dualidade, provocada por essa cisão, que recai sobre o amor que um sente pela Capitu e o ódio que o outro começa a suscitar em seu relato doentio. Sobre isso, Roaunet (2008, p.70) atesta:

A gente tem, sim, a impressão de transitar entre um Bentinho adorável, simpático e ingênuo e um Dom Casmurro monstruoso. Mas eu me pergunto se por meio do *split* de personalidade dos dois não

existe uma cisão do próprio “eu” ficcional. Cada vez que o narrador aponta um indício que sinaliza a culpa de Capitu, imediatamente depois, ou na mesma ocasião ou no capítulo seguinte, ele aponta para um fato oposto que desmente o que havia sido dito antes. É como se você tivesse, dentro do mesmo narrador, uma ruptura entre aquele que ama e aquele que odeia; como se, a qualquer momento, praticamente todos os argumentos que Dom Casmurro aponta para provar a culpa de Capitu pudessem ser relativizados por contra-argumentos que mostrem, ao contrário, que ela podia, sim, ser inocente.

Essa cisão que assegura a inconfiabilidade do romance torna-se uma chave de leitura na discussão empreendida pelo ensaio. É mostrado, ainda, que o narrador manipula e constrói seu próprio leitor ao convocá-lo para fazer parte desse processo de condenação ou absolvição da ré Capitu, deixando-o se contradizer pela leitura que não se resolve e nem aponta para possíveis soluções. O leitor, desse modo, adquire, no romance, um importante papel ao ser também responsável pela manutenção da contraditoriedade do relato.

Ressoando as contribuições já levantadas por Roaunet, em seu livro anteriormente mencionado (2007), há, no encerramento do ensaio, o levantamento da melancolia e do ceticismo tão presente em Machado no modo como perfila a sociedade e que remete a uma concepção da História como uma sucessão de ruínas. Por fim, Roaunet ressalta o modo como o exagero próprio ao barroco irá ressoar na caracterização de quase toda a obra por intermédio do uso da alegoria como fundamento para construção do romance.<sup>54</sup>

Depreende-se, portanto, mediante as reverberações que se mostram na expressão e no conteúdo da minissérie televisiva, que tais ensaios foram considerados repertórios de base para a leitura que o diretor e os atores estabeleceram no processo de transformação do material verbal do romance no material sincrético da minissérie. Ainda que sem refutar ou sem confirmar, explícita e integralmente, nenhuma das leituras expostas, o enunciado televisivo parece recolher o que de cada uma pôde contribuir para uma nova configuração da obra aproximada. Desse modo, essa nova configuração se mostra construída mediante a exploração de figuras que ressoam, principalmente, na exploração do plano da expressão, uma vez que nele pode-se traduzir os procedimentos próprios da informação estética e o gênero minissérie permite por suas próprias características.

---

<sup>54</sup> Tais explorações da ruína do tempo/espaço e a alegoria barroca serão trabalhadas por Carvalho, conforme demonstraremos nas análises, de acordo com o trabalho figurativo evidenciado pela filiação de Machado à forma shandiana.

Em *Capitu*, há, notoriamente, uma mediação com o livro, com o que leram do livro e uma mediação com a sociedade. Como numa tríade, temos o retrato do Rio de Janeiro do século XIX, o romance ancorado nesse Rio de Janeiro de 1857 e, por fim, a minissérie que transpõe esses dados para um tratamento atemporal, marcado por uma leitura contemporânea dos fatos. A mediação entre essas esferas de circulação e produção apresentam-se na realização final de Carvalho por este optar em mesclar, por exemplo, figurinos tidos de época, com uma musicalidade altamente moderna e até mesmo de cultura pop.

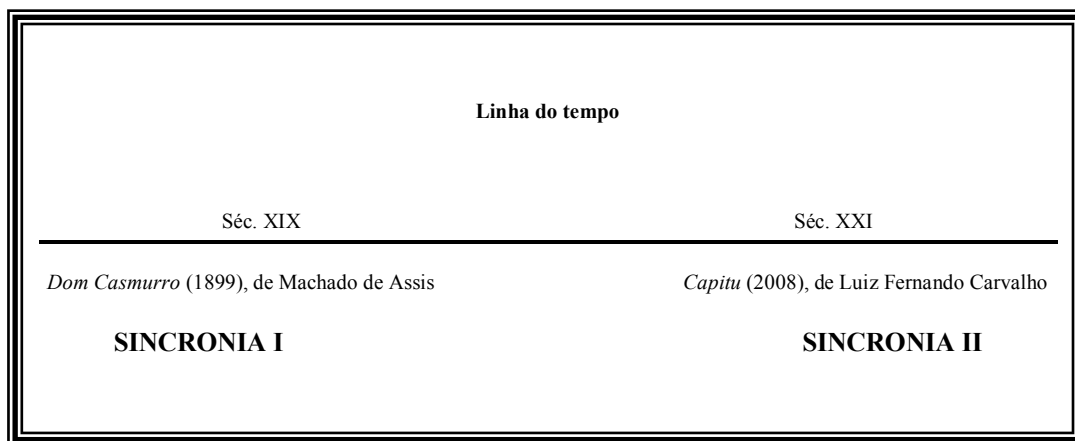
Um objeto de significação sempre pertence a um sistema, no caso, um sistema de valores só se estabelece do ponto de vista de uma abordagem sincrônica<sup>55</sup>. Os objetos de significação são, em última instância, objetos culturais. A obra de Machado é um objeto da cultura ocidental **moderna** brasileira. *Capitu*, obra televisiva do século XXI, é um objeto de significação pertencente ao sistema cultural brasileiro (entendendo a cultura brasileira como um grande sistema semiótico<sup>56</sup>). Nesse sentido, pensá-la apenas como uma releitura de *Dom Casmurro* pode parecer um pouco redutor, uma vez que, e estamos postulando isso, ela se estrutura também a partir da síntese de muitos discursos que se construíram ao longo do tempo sobre Machado e sua obra.

Parece bastante significativo o uso e a manutenção das próprias palavras e diálogos do romance de Machado na composição do ritmo verbal da produção televisiva: as obras que se pretendem como adaptações jamais fazem isso com tamanho rigor. Ainda que Carvalho declare ter sido usado o texto de Machado na sua íntegra, sabemos que tal uso mostrou-se como uma **aproximação** para seu diálogo criativo com a obra. O que nos faz pensar na negação da ideia pela afirmação absoluta do método, uma vez que sabemos não ser possível a adaptação, na íntegra, entre sistemas diferentes. E é nesse sentido que talvez se pudesse considerar diferentes pontos de vista, espalhados ao longo da realização, os quais estabelecem diferentes abordagens sincrônicas tanto para a obra verbal, quanto para o texto sincrético.

---

<sup>55</sup> Para Saussure (1967, p. 106), –A sincronia conhece somente uma perspectiva, a das pessoas que falam, e todo o seu método consiste em recolher-lhes o testemunho; para saber em que medida uma coisa é uma realidade, será necessário e suficiente averiguar em que medida ela existe para a consciência de tais pessoas”.

<sup>56</sup> Segundo o verbete do *Dicionário de Semiótica* (2008, p. 479, grifo do autor), o conceito de sistema pode ser depurado como “[...] quando a língua cessa de ser um conjunto de elementos interdependentes para se tornar um **sistema de relações** (diferenciais e opositivas).”



Quadro 7 – A sincronia existente entre o romance verbal e o texto sincrético.

*Dom Casmurro*, de fato, pode ser visto como pertencente a uma sincronia diferente da de agora, do ponto de vista linguístico, social, econômico, político. Mas do ponto de vista da cultura brasileira, a obra não está em uma sincronia diferente. Tudo é, sempre, uma questão de perspectiva de análise ou, diretamente, do ponto de vista escolhido pelo realizador. Daí a mistura e exploração, sob esse viés absolutamente justificável, de traços modernos na minissérie *Capitu*, enfatizando sua atemporalidade. O sincrônico é o ponto de vista que abstrai, que exclui a noção de tempo, de sucessão temporal. Sob esse prisma, Machado e Carvalho estão em uma mesma sincronia, na qual *Capitu* se faz como um grande objeto de significação, ao englobar a obra verbal, mais os discursos críticos produzidos entre os séculos XIX, XX e XXI. Compreender, de modo sincrônico, a distância temporal entre os dois textos clareia nossa hipótese de que *Capitu* pode ser lida em confluência com as leituras que a tradição lançou sobre a obra *Dom Casmurro*, uma vez que as mudanças linguísticas, em todas as suas dimensões, só são compreendidas à luz de uma análise sincrônica. Para Jakobson (1969, p. 81),

Os estudos literários, com a Poética como sua parte focal, consistem, como a Lingüística, de dois grupos de problemas: sincronia e diacronia. A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida. Assim, por exemplo, Shakespeare, de um lado, e Donne, Marvell, Keats e Emily Dickinson, de outro, constituem presenças vivas no atual mundo poético da língua inglesa, ao passo que as obras de James Thomson e Longfellow não pertencem, no momento, ao número dos valores artísticos viáveis. A escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos. A Poética sincrônica, assim como a Lingüística sincrônica, não deve ser confundida com a

estática; toda época distingue entre formas mais conservadoras e mais inovadoras. Toda época contemporânea é vivida na sua dinâmica temporal, e, por outro lado, a abordagem histórica, na Poética como na Lingüística, não se ocupa apenas de mudanças, mas também de fatores contínuos, duradouros, estáticos. Uma Poética histórica ou uma história da linguagem verdadeiramente compreensiva é uma superestrutura a ser edificada sobre uma série de descrições sincrônicas sucessivas.

Contudo, é importante frisar que a realização televisiva, enquanto objeto artístico, também se realiza independente do percurso da crítica sobre o romance com o qual está em relação de pressuposição. É plenamente possível compreender a significação da minissérie sem a necessidade de conhecimento do percurso crítico recuperado. E esse é exatamente o princípio norteador de uma tradução intersemiótica, no caso, de uma transposição, que se pretende como **equivalente** e não como um substituto do original (JAKOBSON, 1969). Ao se pautar por uma recorrente valorização de universos e de sincronias, que ora mesclados, ora fundidos, sua realização produz uma linguagem própria, educadora e transbordante de sentidos.

*Capitu* escancara a questão do hibridismo de gêneros e da reelaboração, já tão presentes no romance *Dom Casmurro*, retomando e reciclando, em outro contexto e em outra época, certas propostas modernistas como a de Mário de Andrade em relação à cultura popular e à “antropofagia oswaldiana”, ambos marcados pela consciência aguda de uma cultura complexa, híbrida e mestiça, que se debatia com a dependência de culturas hegemônicas.

Ao enunciar que *Capitu* constitui-se como uma afirmação modernista<sup>57</sup>, Carvalho postula uma espécie de **volta** aos valores de ruptura que o movimento modernista propôs. Para o diretor, a escrita de Machado dialoga direta e **antropofagicamente** com os principais precursores da história da arte que trabalham com os conceitos de assemblagens, colagens, afiches e bricolagens, assinalados por uma proposta de distanciamento entre a obra e o telespectador e por uma grande valorização da construção de uma estrutura e, portanto, do próprio ato da escrita.

Esse debruçar-se sobre o ato da escrita evidencia para o leitor e telespectador uma consciência autoficcional, tão explorada por Machado em seus romances, e a qual o insere na tradição de valorização da metalinguagem cultuada por alguns romancistas. Na realização televisiva, tal autoconsciência parece instalar-se nos procedimentos

---

<sup>57</sup> Contudo, não devemos confundir o conceito de modernismo com o conceito de modernização, por termos uma obra produzida em um meio tecnológico avançado e por explorar - pelas especificidades que o gênero televisivo suporta - recursos visuais da contemporaneidade.

mobilizados e que dão a ver traços constitutivos de uma tomada de posição em relação ao que foi transposto do romance. Além disso, há também o reflexo e o cultivo dessa autoficcionalidade consciente no modo como escancaram-se os artifícios usados para a construção do cenário, caracterização das personagens, manuseio de objetos recicláveis, confirmando o estilo engendrado em sua poética.

Carvalho poderia contar a história de *Capitu* tal como Machado a contou, ou poderia contar a seu modo. Porém, o que ele nos apresenta não mostra ser nem uma coisa nem outra. O diretor parece realizar um **produto**, aos moldes contemporâneos, que reúne a história do Machado e a história da crítica do romance, de modo, inclusive, deliberado. O que temos, portanto, para investigação e análise, é mais um esboço de um estudo que uma invenção, no sentido novo do termo. Há um texto audiovisual **transcriado** que contém, por sua vez, uma **programação textual coercitiva** que coloca em evidência novas explorações das informações estéticas, a partir de fragmentos de modelos narrativos, transpostos às condições tecnológicas presentes. Cria-se, assim, mediante a base do “esperado”, um “acontecimento extraordinário”: a realização *Capitu*.

### **3.2. A tradição da autoconsciência ficcional e o movimento lúdico da ficção: o jogo entre Machado de Assis e Luiz Fernando Carvalho**

Conhecido como um “arqueólogo literário”, principalmente por seus trabalhos dedicados aos estudos relacionados com as narrativas bíblicas, Alter, em seu artigo “A mimese e o motivo para a ficção” (1998, p. 137), propôs que se “[...] concebesse a história do romance como uma dialética entre duas tradições: uma autoconsciente e a outra realista.” Tal reflexão engendra a possibilidade de se entender, ao longo da tradição, o modo como o gênero romanesco acabou por imbuir a noção de *mimesis* de acordo com os moldes vigentes de determinadas épocas, determinados contextos.

O conceito de *mimesis* adquiriu, e vem adquirindo, ao longo dos séculos, interpretações plausíveis (e outras nem tanto) na tentativa de alcançar uma coerente resposta sobre o modo como a representação do real é trabalhada pelos discursos, em especial, pelo literário. No caso do gênero romance, se levarmos em consideração a receptividade de algumas das produções realistas que vigoraram em nossa sociedade, podemos perceber a eficácia, por um longo período de tempo, da manifestação recorrente de uma representação que se assemelhe, tanto quanto possível, à realidade

buscada, traduzindo, com precisão e nitidez, os pequenos detalhes de um cotidiano burguês. Corroborando tal afirmação, Alter (1998, p. 135) afirma:

Nenhuma outra forma na história da literatura ocidental serviu com tanta frequência e tão bem de veículo do leitor para uma experiência vicária. [...] geralmente percebemos um alto grau de mimese efetiva nos romances, ou não estaríamos prontos a aceitar o mundo romanesco equivalente verossímil do nosso próprio mundo. Desde os leitores embaraçosamente ingênuos do tipo ficcionalmente representado em Emma Bovary até os mais refinados intelectuais, temos persistido irresistivelmente, do século XVIII até o atual, a “penetrar” na experiência das personagens de ficção de milhares de romances, trocando vidas com elas, experimentando nossas percepções da realidade contra os detalhes absorventes de seus mundos inventados.

Definido, assim, de modo geral e mais difundido, como um período que se destinou a focar qualquer tipo de representação artística que se disponibilizasse a reproduzir aspectos do mundo referencial, o realismo, interpretado como movimento, postura, método ou efeito, sempre provocou instigantes perspectivas e consequentes desdobramentos no contexto literário, seja da época vigente, seja da época precedente que o retoma por tradição. Sabemos que, desde Aristóteles, cada gênero expressa um tipo de *mimesis*. A ficção pode ser entendida como verossímil quando há o estabelecimento com o leitor de uma relação de identificação com os códigos mobilizados para a representação. Quando Alter postula haver duas tradições de concepção da representação no romance, uma realista e a outra autoconsciente, está presente, nesse raciocínio, a velha questão da representação efetiva da *mimesis* nos romances, na qual a tradição realista volta-se para a tentativa de reprodução transparente, que se assemelhe ao real das coisas representadas.

A tradição autoconsciente, por sua vez, leva-nos para os romances que colocam à mostra o processo ficcional envolto na sua realização, bem como expõe, de modo reflexivo e sistemático, que a obra trabalha e se trata de uma ilusão constante. Há um jogo de fingimento necessário, estabelecido entre o autor e seu leitor, para que o conceito de ficcionalidade impere no horizonte de expectativa e fidedignidade dos mesmos. Diz o autor (ALTER, 1998, p. 137):

Um romance autoconsciente é aquele que alardeia sistematicamente a sua condição necessária de artifício e que, ao fazê-lo, investiga a relação problemática entre artifício auto-aparente e realidade. Nos termos de Gombrich, o romancista autoconsciente tem aguda

consciência de que está manipulando esquemas, ideando engenhosos criptogramas e inventando constantemente estratégias narrativas para partilhar essa consciência conosco, de tal modo que, simultaneamente, ou alternadamente, cria a ilusão de realidade e a estilhaça. O romance realista, ao contrário, procura manter uma ilusão de realidade relativamente coerente.

É pelo intermédio, portanto, de um movimento de criação de ilusão e, conseqüentemente, estilhaçamento da mesma que se coloca em evidência a aguda consciência envolvida no processo autoficcional. Essa manifesta autoconsciência pode nos levar, mais do que propriamente à reprodução “mediada” dos fatos, para uma reflexão pormenorizada sobre os efeitos de sentido lançados pela enunciação em um enunciado do romance, a fim de que este se materialize como tal. Voltar-se para os procedimentos metalinguísticos trabalhados por uma obra não só retoma a discussão sobre a verossimilhança ao reforçá-los, mas também pode intensificá-los ao denunciar sua escritura. Ao privilegiar o ato de escancaramento dos andaimes de construção do relato, cria-se um efeito ilusório de real criado e mediado, pela linguagem, para este apresentar-se como tal: artificial. A realidade no romance, então, mostra-se em crise ao expor seu processo, mas, ao se negar, paradoxalmente consegue afirmar-se ainda mais.

O romance autoconsciente vem se tornando uma prática de escritura exercida por muitos escritores contemporâneos<sup>58</sup> que declaram, aberta e intencionalmente, a vontade de romper, escancorar e denunciar a exploração do conceito de *mimesis* em seus enredos. Há uma reafirmação da ficcionalidade por intermédio da presença e da exploração do efeito de real que se criou com a cultura de massa. Esse meio vem se tornando o expoente de matéria para as produções literárias recentes. Contudo, o próprio anúncio de uma tentativa de exaltação da *mimesis* pelas histórias acaba fornecendo matéria diversa de intensificar, problematizar e sofisticar o próprio ato de representação. Anuncia-se não abordar, diretamente, a *mimesis*, tratando dela, narcisicamente, como assunto principal.

Alter (apud STAM, 2008, p. 43) enfatiza a leitura de uma tradição de autoconsciência desde Miguel de Cervantes “[...] passando por Fielding e Sterne na Inglaterra e Diderot na França, e que veio sofrendo um verdadeiro renascimento no século vinte com escritores como Gide, Queneau, Borges, Nabokov, Pynchon e Fowles”. No contexto brasileiro, um dos romancistas que mais enveredou para o âmbito

<sup>58</sup> As obras de escritores como Marcelino Freire, Luiz Ruffato e Ferréz vêm apresentando tal prática de escritura que trabalha com a necessária exploração do efeito de real criada pela cultura de massa.



desta tradição autoconsciente foi Machado de Assis. A crise imposta à literatura, desde a segunda metade do século XIX, afirmou-se por Machado de Assis, quanto este retomou a tradição de Luciano de Samósata, precursor da sátira menipeia, cujo texto fundador “Diálogo dos mortos”, por sua vez, foi escrito pelo filósofo da escola cínica de Menipo.<sup>59</sup> Ao remeter-se a essa tradição, Machado supera as limitações estéticas propostas desde o romantismo, ao dar voz a um personagem morto, Brás Cubas, e ao trazer o leitor como um participante ativo de sua construção ficcional (STAM, 2008). Para Fiorin (2006, p. 112), Machado veio romper com a tradição da *mimesis*, desde Aristóteles, ao conceder um livre curso à imaginação e à fantasia. “Sua sátira não tem um caráter moralizante, uma vez que opera com o gênero sério-cômico, apresentando sempre uma posição ambígua diante dos acontecimentos.” O movimento de criação da ilusão e seu repentino estilhamento geram uma ambiguidade criativa que amplia muito o sentido de seus textos, tornando-os inovadores.

A crise da tradição mimética<sup>60</sup>, portanto, é posta em jogo por Machado. Este, ao recusar tais propostas estéticas que eram vigentes no seu tempo, acaba por mostrar a ficcionalização existente em seu processo artístico, principalmente em seus romances considerados, pela crítica, como os da sua “segunda fase” ou “fase madura”: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1880, *Quincas Borba*, de 1891, *Dom Casmurro*, de 1899<sup>61</sup>, *Esau e Jacó*, de 1904, e *Memorial de Aires*, de 1908.

O realismo brasileiro, em especial, mostrou um método e uma postura diferentes principalmente pelo modo como o escritor Machado de Assis soube romper, trabalhar, ultrapassar e, principalmente, combinar a “[...] representação de um intervalo social menor” –, como define Bosi (1999) a respeito da representação social em Machado –, com o caráter universal e não datado de suas produções e de seu estilo. A representação do comportamento humano, da sociedade burguesa, desloca-se para um retrato irônico dos mesmos. Da representação objetiva, passa-se ao delineamento da

---

<sup>59</sup> Cf. SAMONATA, L. *Diálogos dos Mortos*. Trad. e notas Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

<sup>60</sup> Como bem nos ressaltou o professor Motta, no exame de qualificação de nosso trabalho de Mestrado (2012), o próprio discurso da ficção serve a Machado para desmascarar a “ilusão” de verdade de alguns discursos, como o da História, da Ciência, da Filosofia, da Religião. Como um emblemático exemplo para elucidar tal discussão, temos o conto “O Espelho” (1882), de Machado de Assis, o qual trabalha e explora, de modo crítico e irônico, as relações entre filosofia e ficção.

<sup>61</sup> Nos referidos três primeiros romances – os quais compõem uma espécie de trilogia “dialógica” –, verificamos a crise da representação figurada com mais evidência, assim como identificamos, pelas reverberações do texto, as características que norteiam a tradição dos romances reflexivos.

subjetividade dos personagens, volatilizando, dessa maneira, o modo objetivo até então reinante.

Machado, com esta nova postura, atualiza os métodos e influencia seus predecessores. Do projeto realista europeu, o escritor explora a técnica da descrição, considerada como o principal procedimento realista. No entanto, não o faz da forma como foi tão criticada pelo exagero e falta de informação narrativa, mas sim pela articulação que tal procedimento consegue engendrar na constituição do caráter das personagens, e não mais de seus contornos, ou seja, apenas adornos descritivos do ambiente em si. Há, por intermédio dessa nova postura, um retrato possível do indivíduo, enquanto ser dotado de singularidades, bem como a possibilidade, ainda, do delineamento, a partir do individual, da sociedade como um todo.

Os romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* dialogam, como a crítica tem mostrado, com a obra *The Life and Opinions of Tristram Shandy* [*A vida e as opiniões de Tristram Shandy*] (1759; 1767), do escritor irlandês Laurence Sterne. Este último romance é considerado o paradigma da reflexão sobre a autoreflexividade da trama. Tomando como base os procedimentos trabalhados por Sterne no referido romance, Alter (1998, p.138, grifos nossos) afirma que

*Tristram Shandy*, sob muitos aspectos o romance autoconsciente supremo e certamente o seu paradigma, fornece a mais vívida ilustração desse ponto essencial. Ele manifesta continuamente, no tocante à representação da realidade na ficção, uma **atitude típica da formação em três camadas**: em primeiro lugar, uma **hiperconsciência da pura arbitrariedade e convencionalidade de todos os meios literários**, desde a tipografia e divisão em capítulos às personagens e ao enredo; ao mesmo tempo uma demonstração paradoxal, talvez manifesta particularmente nas brilhantes improvisações estilísticas de Sterne, do **poder ilusionista das representações ficcionais da realidade** e, finalmente, um **constante envolvimento do leitor** nas arbitrárias funções estruturadoras da mente, as quais, por sua vez, enquanto registro de nossa experiência mental mais íntima, tornam-se parte da realidade representada no romance.

Nota-se, considerando os grifos em destaque, que, para lermos a autoconsciência em um romance, é preciso a presença de tais características ancoradas e trabalhadas pelos procedimentos narrativos da trama, que podem definir, por sua vez, uma configuração estável de ficcionalidade. A exploração, desse modo, em um romance, da [...] hiperconsciência da pura arbitrariedade e convencionalidade de todos

os meios literários (1) [...]”, do “+...” poder ilusionista das representações ficcionais da realidade (2) [...]” e de um “+...” constante envolvimento do leitor (3) [...]” constituem as três “camadas” necessárias para a possível identificação da reflexividade ficcional. Tal identificação é gerada, pois, por meio desses índices intensificadores do **escancaramento** do processo de feitura e de exploração da própria concepção de *mimesis* pela trama.

Com alguns pontos (possíveis) de contato com as três camadas postuladas por Alter, o crítico e filósofo alemão Iser, em seu texto “O fictício e o imaginário” (1999), aprofunda a interação existente entre o conceito de fictício e o conceito de imaginário, da qual, para ele, origina-se o conceito de literatura. O estudioso afirma que o conceito de ficção, por ter, em sua própria etimologia, o ato de fingir (*fingere*), dá a ver a sua constituição por meio de três modos discerníveis de fingimento. Estes estabelecem, por sua vez, os limites do jogo existente na interação ficcional de um texto literário. São eles: o ato de seleção, o ato de combinação e o ato de autodesnudamento.

No ato de seleção, a ficção recorta elementos considerados extratextuais e intertextuais. No ato de combinação, há a organização e o tratamento, já enquanto forma, desses sintagmas selecionados, criando efeitos de sentido como, por exemplo, ilusão, cinismo, linearidade e embaralhamento, por intermédio de uma linguagem específica e, também, selecionada. Por fim, no ato de desnudamento, temos a instalação de um “engano consentido”, é o **como se** fosse real, representando uma espécie de contrato selado entre quem escreve e quem lê, para aceitar a feitura da trama sem desconfiar do real selecionado e do modo como foi combinado. A ideia de cinismo, nesse sentido, ganha espaço mediante a concepção de interação existente no contrato supostamente fingido instalado entre o autor e o leitor. Pela síntese de Iser (1999, p. 68-70, grifos nossos), podemos perceber que

O **ato de seleção** cria um espaço de jogo, pois faz incursões, nos campos de referências extratextuais, transgredindo-os ao incorporar elementos dos mesmos ao texto, elementos esses que são dispostos numa desordem significativa. Cada um dos elementos selecionados é reembalhado, reposicionado no texto, assumindo uma nova forma que não só inclui a função que o campo de referência do qual é oriundo exerce na ordem de um mundo determinado, como também depende dessa função. [...] A estrutura evidenciada no ato de seleção também salienta o **ato de combinação**. Neste as fronteiras atravessadas são intratextuais variando de significados lexicais a fronteiras transgredidas pelos protagonistas das narrativas; mas não se deve confundir essa última transgressão com um ato de

transcendência. [...] Os agrupamentos se inscrevem mutuamente uns nos outros: cada palavra se torna dialógica, cada campo semântico é duplicado por outro. [...] Por fim, o **autodesnudamento** da ficcionalidade literária ocasiona um ato de duplicação peculiar. O como se – a evidenciação de que algo deve ser tomado como se fosse aquilo que designa – indica que o mundo representado no texto deve ser visto apenas como se fosse um mundo, embora não o seja. O mundo textual não significa aquilo que diz. Além disso, o mundo empírico do qual o mundo do texto foi extraído se transforma em metáfora de algo a ser concebido.

Mediante a citação acima, podemos dizer que a textualização literária é pensada de forma saussuriana. Compreende-se, assim, a ficção enquanto um espaço de jogo. Nela, a interação produtiva existente entre o fictício e o imaginário, no texto, segue tais movimentos de fingimento: seleciona-se o que é de fora ou o que já é de dentro para combinar, com as potencialidades da linguagem, e evidenciar tal trabalho, cunicamente, por explorações de graus de fingimento. Tais explorações perpetuam-se no leitor e fazem com que ele adentre no imaginário da literatura e do retrato possível, dentro das limitações linguísticas existentes, da sociedade em questão, representada sempre pelo texto. Apresenta-se uma história como se fosse real, com dados que se assemelham, linguisticamente, ao real (universo empírico), mas o próprio estatuto da ficção já remete a um necessário ocultamento da verdade intrínseco ao texto artístico. À ficção, não importa a verossimilhança fidedigna, mas a coerência da realidade construída na história.

Com tal movimento, pela enunciação, a literatura faz o que quer e o que pode. Se é possível inventar o que é fingido, acaba-se dando veracidade ao que é próprio da invenção. A realidade do texto, portanto, não é, nunca, uma verdade palpável, extratextual, porém uma invenção compartilhada e tramada pelas veredas do texto. Pelos mecanismos de engendramento de sentido, tais atos de fingimento convencem o leitor a adentrar nesse jogo de fúducia do relato, como encontramos comumente nos romances de tradição autoconsciente, uma vez que estes extrapolam o desnudar escancarado, seja por intermédio da teatralidade, do palco em cena, da feitura à mostra, ou de cortinas aparecendo. Isso para que nada fique desleal para com este leitor que aceitou fingir para fruir do ficcional.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Um notório exemplo de como esse jogo pode ser encenado em um outro campo ficcional, como o das artes plásticas, trata-se da obra de René Magritte, “La Trahison des Imagens” (1929), que ficou conhecida pela emblemática e figurativizada frase “Ceci n’est pas une pipe”, inscrita em um quadro composto por este enunciado verbal e a imagem de um cachimbo.

Machado, o tempo todo, reconhece a ficção como algo que move o pensamento, como algo que move qualquer conhecimento. Todo conhecimento, aliás, deve ser interpretado como fictício, como ficção. Não se postula com tal afirmação que a realidade não exista, mas sim que temos acesso a ela somente por intermédio dos textos. E Machado é mestre em mostrar com potencialidade a construção ficcional, ao explorar tais movimentos de desnudamento e ao evidenciar que não há acesso senão pela linguagem, que medeia todas as relações.

Nesse sentido, o romance *Dom Casmurro* pode ser lido dentro da referida filiação autoconsciente, que preconiza tal movimento do fingir. A obra apresenta-se como um texto que se ergue, em toda a sua feitura, como um artifício à mostra e em construção, alertando, a todo o momento, seu leitor para o fato deste estar presenciando uma narrativa que pretende afirmar-se como verídica, pautada pela elaboração de um real ficcional, mas contada por um “narrador hipocondríaco”, aos moldes de Sterne, e de crença “volúvel”, como nos ensina Schwarz (1990). Esse narrador, ainda, tal como Baudelaire sinalizou sobre o artista moderno, em seu ensaio “O pintor da vida moderna” (2006, p. 862), estabelece, no jogo narrativo tramado por sua memória, um duelo entre “[...] a vontade de tudo ver, de nada esquecer, e a faculdade da memória, que adquiriu o hábito de absorver com vivacidade a cor geral e a silhueta, o arabesco do contorno.”

O modo como a história do romance nos é contada, ou seja, sua fábula, no sentido que os formalistas russos<sup>63</sup> conceberam tal conceito, dá-se de maneira difusa, com interpolações temporais excessivas. Estas incitam, em nós leitores, uma desconfiança intensificada da verossimilhança interna desses fatos lembrados por um narrador autodiegético<sup>64</sup>, protagonista da história, mas que se encontra na velhice, talvez desmemoriado, convalescente e afetado por um expresso ciúme obsessivo, lembrando os fatos vividos (ou imaginados) e situado num nível extradiegético.

Sendo a memória a matéria literária do romance, podemos refletir sobre a forma como a questão da *mimesis*, ao ser retratada como resquícios de um lembrar do

---

<sup>63</sup> Como ambos são conceitos que admitem mais de uma definição, convém especificar que adotamos a concepção dada pelos formalistas russos (1973) no que se refere à diferenciação entre fábula e trama. Nesse sentido, o conceito de fábula remete a um conjunto de acontecimentos que se encontram ligados entre si e que exigem um índice de temporalidade e de causalidade ao serem transmitidos no decorrer de uma obra. Já a trama, apesar de apresentar os mesmos acontecimentos pertencentes à fábula, diferencia-se por respeitar a ordem de aparição na obra bem como a sequência das informações que nos destinam. Resumidamente, “Na realidade, a fábula é o que se passou; a trama é como o leitor toma conhecimento dele” (TOMACHEVSKI, 1973, p.173).

<sup>64</sup> Conforme classificação proposta por GENETTE, G. In: \_\_\_\_\_. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Ed. Vega, 1972.

vivido, pode ser questionada, ainda mais, no modo de ser representada, por ser material problematizante do próprio romance. *Dom Casmurro*, ao nos apresentar um narrador afetado pelos afetos que o compõem e, conseqüentemente, distorcedor dos fatos narrados, mostra-se como um romance que (des)vela não só sua construção composicional enquanto trama, mas (re)vela também essa possibilidade de reflexão intensificadora sobre a representação da *mimesis*.

A leitura de uma autoconsciência no romance pode, então, ser compreendida pelo modo como sua seleção, combinação e, conseqüentemente, completa destruição pelo desnudamento do processo ficcional foram trabalhadas e evidenciadas pelo escritor Machado de Assis. Stam, em seu capítulo “ $\Theta$  Romance Autoconsciente De Henry Fielding a David Eggers” (2008, p. 172), afirma que:

Aproximadamente um século após *Tom Jones*, Machado de Assis escreveu conscientemente dentro da tradição reflexiva de Cervantes, Sterne e Fielding. Como eles, seu estilo é muitas vezes autocorretivo; e uma escrita, como diria Derrida, “sob suspeita”, ou em vias de apagamento. Machado constantemente anatomiza sua própria expressão num desmantelamento metalingüístico obsessivo de sua própria prática. Seu senso crítico está sempre em alerta, pronto para censurar seus próprios lapsos de anticlímax ou vulgaridade. O protagonista narrador de *Dom Casmurro*, por exemplo, num determinado momento alega que sua partida forçada para a Europa provocou mais lágrimas do que todas as que foram derramadas desde o tempo de Adão e Eva. Instantaneamente lamentando sua hipérbole, ele reconhece o exagero, mas insiste que “é bom ser enfático de vez em quando”. Mesmo as metáforas normalmente funcionando como veículos transparentes de analogias, Machado muitas vezes as explica. Ao invés de servir-se delas como produtos prontos para consumo, ele as expõe em seu processo de elaboração, muitas vezes propondo metáforas somente para descartá-las por sua ineficiência: “Não, esta comparação não está boa.”

Temos, assim, uma reflexividade à mostra e posta em discussão com e para o leitor, o qual é convocado a participar, preencher e entender as lacunas do texto ou mesmo a trama enredada. Na literatura de Machado, a escrita “escreve-se e reescreve-se sob os olhos do leitor e supostamente com a ajuda dele” (STAM, 2008, p. 172), desenvolvendo, desse modo, uma relação lúdica com seus enunciatários, que encontram, a seu serviço, o processo de feitura colocado em evidência e, até mesmo, em questionamento. Sobre isso, Hansen, em artigo intitulado “*Dom Casmurro*: alegoria & simulacro” (2008, p. 160), ao discutir a representação na obra, articula que

Provisória, artificiosa e precária, como pretensão de conhecimento de si mesma e do passado, a ficção escrita por *Dom Casmurro* é prática em que a própria noção contemporânea de “literatura” aparece indeterminada. Não é mais a janela transparente de românticos, realistas e naturalistas, em que a própria mediação da narrativa, a representação, aparece como forma interposta de vidro transparente que, refletindo tudo da paisagem exterior como totalidade prévia do social, não se vê a si mesmo como forma simbólica também social, produzida numa prática que destrói os espelhos. Como categoria teórica, analítica, técnica e descritiva organizada por meio da noção de “semelhança” em várias modalidades – unidade do real, totalidade, consciência, memória, contínuo evolutivo, verismo, imitação, adequação de significante e significado, verossimilhança, totalização – a representação aparece abalada em *Dom Casmurro*.

Em *Dom Casmurro*, especificamente, temos, ao mesmo tempo, o relato do que se passa na memória de um narrador “volúvel”, que relembra os fatos vividos, juntamente com o relato da construção do mesmo, ao interromper, deslocar e desviar a atenção do leitor, produzindo um efeito de sentido de nebulosidade do narrado. O que temos de “palpável” no relato são apenas ações rememoradas, mas, ainda assim, pela imagem difusa do observador, no caso, do narrador. A autoconsciência ficcional do relato atinge seu ápice, uma vez que a própria verossimilhança da história narrada perpassa a memória desse narrador ensandecido, desconfiável e absolutamente ambíguo.

Nada se sabe ao certo, nada se conclui de fato. Temos apenas sugestões, impressões, estilhaços de acontecimentos rememorados por uma mente assombrada pelos fantasmas do que poderia ter sido e não foi. Resta-nos, portanto, adentrarmos no jogo proposto pela ficção e fingir aceitar tais fatos contados para que tenhamos um fluir narrativo. O movimento, portanto, do que foi selecionado por esse narrador, combinado por sua memória e desnudado por um contar reflexivo, caracteriza o romance como um expoente de uma tradição autoconsciente de sua própria ficcionalidade. Em *Capitu*, a ilusão estilhaçada, a todo momento, pelos andaimes do fazer à mostra, ganha contornos acentuadamente deliberados, uma vez que o diretor Carvalho parece adotar a autoconsciência ficcional como procedimento **oblíquo e dissimulado** para estruturar a aproximação televisiva do texto machadiano.

O enunciatador da minissérie *Capitu*, antes de ser um realizador da transposição de uma obra literária para outro gênero, torna-se leitor ativo e crítico das relações dialógicas que ele constrói a partir da leitura do romance de Machado. A representação do inverossímil, dada pelos recursos mobilizados em uma produção visual, favorece o

gênero minissérie ao conseguir, com mais facilidade, representar, de modo **escancarado** e autoconsciente, os mecanismos de feitura mobilizados para dar um tom de ficcionalidade à realização. Contudo, ao mostrar-se, por intermédio dos efeitos de sentidos obtidos por tais recursos sincréticos, como detentor de um poder ilusionista um tanto quanto maior, o gênero minissérie acaba, concomitantemente a esta constatação, por reforçar a instaurada discussão sobre a crise da *mimesis*. Isso porque, ao destruí-la com seu **escancaramento** do uso de recursos artificiais, retoma e coloca em cena, a todo momento, sua existência no jogo lúdico da realização.

O que Carvalho faz com sua realização é expor, de modo mais explícito, o que já estava representado na obra machadiana *Dom Casmurro*, em relação à manifestação de uma reflexividade à mostra<sup>65</sup>. Consegue, assim, produzir outros sentidos para obra não só pelo fato da exploração de procedimentos metalinguísticos ao longo da trama, como é característica dessa tradição, mas, principalmente, pelo desvelamento dos recursos que fazem a minissérie ser ancorada numa ficcionalidade altamente reflexiva, que mimetiza o próprio conceito de *mimesis*. O que um artista autoconsciente faz é se mostrar lendo – fazendo, selecionando, combinando. Carvalho, assim, ao ler, criativamente, a autoconsciência que ele vê em Machado, parece estar nos dizendo, em tela, o tempo todo: “olha como eu vejo isso”, “olha como eu combino diferentes linguagens para transpor tal sentido” etc.

Desse modo, infere-se que ambas as realizações podem ser interpretadas sob esse viés de uma tradição de obras autoconscientes de seus fazeres. Além disso, expõem para seus leitores a tarefa realizada numa composição artística, seja ela verbal, seja ela sincrética. A crise da representação acentuada por Machado, ao ser aliada ao **escancaramento** da artificialidade de Carvalho, parece ter fornecido, para nós, matéria diversa, e fundamental, para a recriação de uma possível realidade a ser representada na televisão a um público que necessita de um tipo de ancoramento sólido dos fatos.

Ao produzir suas realizações, dentro da considerada maior emissora de televisão do país, Carvalho dá a impressão de atender à demanda contemporânea de retomada do real, colocando em discussão a feitura dos seus procedimentos, bem como convidando o telespectador a entender o movimento que a ficção delineia ao trabalhar,

---

<sup>65</sup> A seleção de cenas da minissérie que configuram a autoconsciência ficcional presente em *Capitu* encontra-se gravada no CD em anexo no final deste trabalho. Pode-se observar, em todas as cenas escolhidas, a existência das três camadas, bem como o movimento de seleção, combinação e autodesnudamento que constituem a tradição autorreflexiva discutida ao longo do texto.



pela linguagem, com fatos externos a ela. A metalinguagem, aqui, adquire um caráter didático na narrativa, uma vez que o enunciador sabe o público amplo e heterogêneo, também, que sua realização abarca.

Pode-se pensar, em síntese, que há, no projeto estético de Carvalho, o seguinte movimento: a seleção do material que será trabalhado e transposto, sua respectiva combinação numa linguagem específica ou em outro suporte, e, de modo diferenciado, a ênfase no modo como os artifícios utilizados são desnudados, ou seja, **o modo como** o andaime da construção é (auto)mostrado o tempo todo. A seleção e a combinação são atos próprios de qualquer ato de fala, contudo, na estética do diretor, somam-se a um desnudamento **escancarado em potencialidade**, reverberando efeitos de sentido amplificadores para a leitura de qualquer obra que venha a ser transposta.



Figura 31 - Plano-sequência de *Capitu* correspondente ao Capítulo XIV –“A inscrição”.

Remetendo à estética trabalhada em filmes como *Dogville* (2003) e *Manderlay* (2005)<sup>66</sup>, do diretor Lars Von Trier, Luiz Fernando Carvalho parece expandir o limite da

<sup>66</sup> Os dois filmes fazem parte da trilogia "E.U.A. Terra de Oportunidades", uma co-produção dos países Dinamarca, Suécia, Noruega, Finlândia, Reino Unido, França, Alemanha e Países Baixos. Ambas

representação e rever, inclusive, o modo como, na televisão ou no cinema, é possível engendrar conceitos para o entendimento do que vem a ser ficção. O que fica claro, no entanto, é que, por mais que se possa expandir a presença de elementos do real pelo gênero da minissérie, ao explorar os recursos tecnológicos de produção e inserção de elementos artificiais à mostra, há, sempre, limites a serem estabelecidos – como podemos observar na sequência reproduzida acima.

O cenário, para representar a varanda que dividia a casa de Bentinho da casa de Capitu, foi construído em cima de uma espécie de grande lousa, na qual se desenhou, com giz branco, o contorno da porta, as árvores que se encontravam ambientando o local, bem como a porta que separava Bentinho de Capitu. As personagens deitadas sobre os cenários remetem, pelo registro da câmera em vertical, ao cenário descrito. Entretanto, isso se dá de modo totalmente artificial. Infere-se, assim, que a construção desses cenários que se assemelham a verdadeiros quadros pintados, traçados ou panos esboçados, mesclados, em sua constituição, com “elementos reais” da natureza, como as folhas esparramadas no chão, corroboram, também, a manutenção e a intensificação das camadas denunciadoras do processo de autoconscientização ficcional presente. Além disso, há um jogo ilusionista criado neste cenário desenhado a giz, uma vez que as personagens, quando se mexem, apagam pedaços do ambiente ou criam novos detalhes, corroborando a interpretação dúbia, presente em toda minissérie, entre o que é **efeito de real** ou o que é **efeito do artístico**.<sup>67</sup>

Em *Dom Casmurro*, temos a representação dos costumes da sociedade, contados por meio da história de um indivíduo preso às tradições burguesas representadas, por sua vez, nas descrições que imprimem o caráter de cada personagem e que determinam, diretamente, o caráter do protagonista Bentinho. A castração de sua mãe, a ambição e o interesse de José Dias, o comodismo de Primo Cosme e a satirização de Prima Justina são apenas alguns índices que irão compor a personalidade altamente influenciável do advogado Bento Santiago.

---

produções apresentam claras referências visuais e influências de produção herdadas do movimento *Dogma 95*, manifesto cinematográfico que foi iniciado pelo próprio diretor Lars Von Trier. Tal manifesto propaga a ausência de trilha sonora em filmes, o uso de câmera na mão, bem como não há deslocamentos temporais ou geográficos. A estética tanto de *Dogville* quanto de *Manderlay* pode ser caracterizada por uma cenografia teatral, com poucos objetos cênicos, luz artificial, ausência absoluta de paredes e sons realistas.

<sup>67</sup> Motta, no exame de qualificação de nosso trabalho de Mestrado (2012), apontou a semelhança no jogo realizado pelo enunciador Carvalho - apontada na análise do plano-sequência “A inscrição” - com o movimento realizado por Magritte em suas pinturas: um modo de fazer que articula o efeito de real e o efeito do artístico. No caso do artista plástico, o figurativo como ilusão do real e o surrealismo e a encenação como efeitos do artístico.

A representação das aparências desta sociedade retratada não só é mantida, como ganha notável espaço na transposição realizada, uma vez que, ainda que dentro de um contraste com o tratamento estético da sociedade do século XXI, verifica-se o quanto a personagem-protagonista define-se pelo olhar do outro, e não pelo que vê, com seu próprio olhar, da história em si. Ainda, o protagonista vê, com seu olhar, o que o outro diz que ele vê.

Há, ainda, a atualização e o deslocamento dos valores políticos e históricos predominantes no século XIX para o século XXI. Contudo, a maneira como tal postura realista de retrato é combinada apresenta-nos um novo método para apreender o aspecto do efeito de real inserido na minissérie. A aproximação de Carvalho opta por um esgarçamento do real fabricado, selecionando as passagens do romance que mais se aproximam do que podem ser considerados fatos concretos, plausíveis e verificáveis na História, para combiná-los na minissérie, por intermédio dos recursos de plano-sequências montados a partir de fotografias em preto e branco, deixando claro, assim, de modo lúdico e escancarado, o que é História e o que é história.

Na operação enunciativa presente no início do romance, o ator narrador se apresenta como um eu-aqui-agora, que pode ser resumido da seguinte forma: “eu, Dom Casmurro, vivo só, com um criado, numa casa própria, que reproduz no Engenho Novo a casa em que me criei na Rua de Matacavalos”. Temos, nesse enunciado verbal, figuras que fazem referências explícitas à cidade do Rio de Janeiro do século XIX, bem como verificamos todos os elementos responsáveis pela figurativização dos atores, do espaço e do tempo. Cria-se, assim, o simulacro de uma realidade sensível e palpável, que garante a adesão passional do enunciatário. Contudo, é interessante notar, no enunciado sincrético, a transposição de tal instalação ator-tempo-espaço.

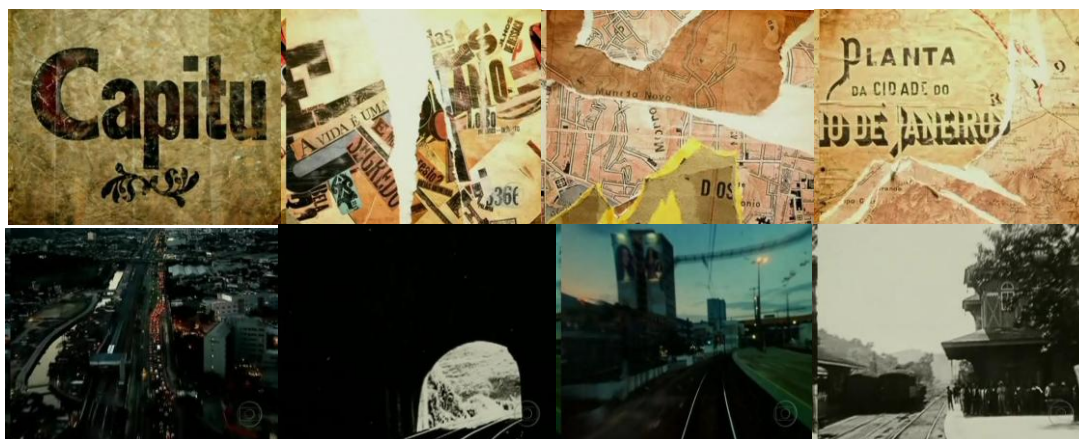




Figura 32 - Plano-sequência de abertura da minissérie *Capitu*.

As imagens de jornais e de revistas percorridas pela sequência de abertura acabam fixando-se, no último foco da câmera, num ponto de um mapa da cidade do Rio de Janeiro. Tal aproximação da câmera sugere uma ancoragem visual da história que se passa na cidade do Rio de Janeiro. Abre-se o primeiro plano-sequência, após término da música da vinheta, e nos deparamos, ao som de guitarra de um rock “contemporaníssimo” (como diria José Dias), com a imagem, em plano-americano, com tomada panorâmica, de um metrô perpassando as ruas do Rio de Janeiro de pleno século XXI. Quebrando com essa ancoragem no tempo atual da narrativa, é inserida, numa alternância significativa entre os quadros, outra imagem, a de um trem, passando em um Rio de Janeiro do século XIX. Produz-se, então, além de um efeito de sentido de quebra (e, ao mesmo tempo, de denúncia) com a realidade da narrativa em si, um efeito de atemporalidade para a história, situando-a, assim, tanto no século XXI quanto no século XIX. A captação sincrética consegue, com essa pequena sutileza de alternância de planos, e graças à tecnologia característica de uma filmagem, aludir, também, à universalidade dos romances de Machado de Assis ao longo de toda a realização.

A dimensão do real, na minissérie, portanto, é trabalhada de modo também estrutural, pelos efeitos construídos em tais inserções constantes de quadros representativos da época. Cria-se a ilusão pretendida e o fingimento consentido de algo que poderia ter acontecido (ou aconteceu) nessa realidade atestada pelas imagens, quando, de fato, encontramos mais uma interação lúdica e manipuladora do enunciador, que reflete e demonstra consciente, como o real se engendra, linguisticamente, como matéria para a ficção. O movimento de incorporação do real é de dentro para fora do texto e não de fora para dentro, como sabemos ser toda relação que apreendemos com textos. Não se busca verificar se o enunciado produzido é verdadeiro, mas como esse enunciado, por meio de recursos linguísticos e discursivos, produz o efeito de ser verdadeiro e, assim, persuade seu enunciatário a adentrar no universo ficcional.

Podemos aludir, ainda, à presença de uma dimensão ética da narrativa e à incorporação de uma reflexividade sobre a representação, mediante o recurso midiático, na construção de uma trama televisiva que transita entre realidade e ficção, entre o que aconteceu e o que poderia ter acontecido no romance. Presenciamos o dialogismo dos discursos retomados da crítica tradicional, da crítica moderna e das polêmicas discussões que vigoraram entre os críticos sobre o realismo presente nas obras de Machado de Assis, expressas pelo movimento de incorporação da dimensão do real na expressão da minissérie. Há, desse modo, a construção de um objeto estético que dialoga com diferentes discursos, atualizando, retomando, complementando e, até, deformando-os.

O enunciador, assim, recupera a premissa realista do romance, na realização televisiva, ou trazendo imagens do que de fato aconteceu, ou fingindo, artificialmente pelos recursos, que aquilo corresponde ao fato –concreto”. Afirmando a partir da própria premissa de Machado, quando este postulou, em seu ensaio –A Nova Geração” (1938), que “[...] a realidade é boa, o realismo é que não presta para nada”, a aproximação carvalhiana parece criticar a leitura castradora e classificatória do romance por meio do viés realista, uma vez que a transposição enaltece a possibilidade de atemporalidade da obra. É possível apreender esta leitura dotada de credulidade crítica quando o enunciador opta, exatamente nos momentos com mais descrições na história, inserir as tais sequências de fotografias em preto e branco, ancoradas por essa tentativa de trazer a dimensão do real ao relato.

Esse tratamento imagético dado à descrição, enquanto reconhecida técnica preferencial do realismo, cria a impressão de jogar, ironicamente, com as críticas feitas pelo estudioso Barthes, em seu clássico texto –O efeito de real” (1987), sobre a insignificância de uma possível significação para o recurso da descrição nas narrativas. Para o estudioso, a descrição não contém nenhuma informação narrativa, não faz ação nenhuma girar, simplesmente imprime uma suspensão no tempo da história e uma continuação no tempo do discurso. Atuando como um –efeito retardador”, a descrição aponta para uma digressão narrativa, como algo acessório que, se tirado do discurso, nada altera ou prejudica a trama em si.

Leitor crítico que se mostra, Luiz Fernando Carvalho parece criar um método em sua transposição para refletir e retomar a reverberação que a função da descrição representou no ápice das discussões sobre o realismo e suas caracterizações. Com tal estratégia, o diretor não só alia mais uma leitura crítica sobre a obra machadiana, uma

vez que o rótulo realista sobre a obra *Dom Casmurro* engessou diversas leituras, como também explora, de modo irônico e reflexivo, o efeito de sentido criado de uma espécie de **borramento** existente entre o dado que aponta para o real e o dado que aponta para a ficção.



Figura 33 - Plano-sequência de *Capitu* correspondente ao Capítulo LXXI –Visita de Escobar”.

Há o registro de um real “palpável”, ainda que filmado, por mobilizar tais tentativas de representação; contudo o enunciador acrescenta, ainda, nesse modo de composição reflexivo, um método de bricolagem<sup>68</sup> que, num primeiro momento, não se mostra de fácil apreensão por ter sua inserção no decorrer da história de modo, aparentemente, sem nexos diretos. Contudo, como mostra o recorte da sequência acima, a presença de quadros correspondentes às cenas de escravos do Rio de Janeiro, no momento em que Escobar visita, pela primeira vez, a casa da família de Bento Santiago, deixa entrever uma sutileza de interpretação que é perceptível se pensada dentro do movimento sutil que Machado faz, ao longo do romance, sobre a exploração da escravidão naquele contexto. Tachado, por muitos, de alienado aos problemas sociais vigentes na sociedade, a universalidade de sua obra fez com que muitas leituras errôneas trilhassem caminhos quando, um trato fino e sutil das mazelas denuncia, quase sempre, muito mais do que uma evidencialização dos fatos.

Ainda que limites sejam estabelecidos, pela própria pausa no andamento da minissérie quando tais quadros são inseridos, infere-se que a encenação construída pela aproximação não constitui somente uma mera tentativa de chamar a atenção para a dissonância que o real de tais quadros representa na narrativa, mas, sim, para uma representação pensada em profundidade crítica, no cotejo necessário entre a relação do elemento externo (en)formado internamente como categoria estrutural. O efeito de real,

<sup>68</sup> Nossa leitura postula que Luiz Fernando Carvalho explora a técnica de bricolagem nas suas demais realizações, com objetos e combinações não **do** uso massificador, mas **para** o uso massificador, possibilitando, assim, uma participação ativa do telespectador que apreende, ludicamente, o processo da feitura e da leitura da transposição em questão.

dessa forma, retorna na aproximação contemporânea da obra machadiana como algo a ser pensado crítica e reflexivamente. Como categoria formal necessária para consolidar o jogo lúdico entre o autor e seu leitor, entre o diretor e seu telespectador, a dimensão do real trabalhada pelo texto sincrético é compreendida como efeito de sentido necessário para o entendimento do conceito de ficção na obra em questão.

De acordo com o que nos aponta Motta, em seu artigo “Machado de Assis à luz do cinema de Sérgio Bianchi: o espaço em movimento” (2010), ao retomar as reflexões de Antonio Candido sobre a escrita machadiana (1970), verificamos, no plano de superfície da narrativa, uma “imparcialidade estilística” que traduz a encenação das aparências vivenciadas pelas personagens de Machado, a qual se pauta por um senso de normalidade e conveniência, que são meros disfarces para uma atmosfera anormal, conturbada. Levando isso em consideração, podemos pensar que não retratar efetiva e diretamente das mazelas da escravidão, na minissérie, corrobora a leitura que fazemos desse tema na obra machadiana que sob “[...] a aparência de uma convivência harmoniosa em uma sociedade que disfarça uma base de violência na sua estrutura profunda de diferenças. (MOTTA, 2010, p. 89)”.

No romance *Dom Casmurro* vemos, com evidência e a título de exemplo, o projeto de ascensão social da personagem Capitu, que, para realizá-lo, vai indiciando os pontos das personagens fracas e aliando-se às personagens mais poderosas, como D. Glória. Desse modo, podemos pensar que, na minissérie, há uma denúncia escancarada do ato de encenação inerente à sociedade retratada, mas por meio da alegoria da própria arte e seu artificialismo, sendo, por isso, verdadeira, não mentirosa e nem hipócrita. Por meio do recurso da autoconsciência ficcional, as questões do artificialismo da sociedade e das relações por interesse encontram a chave de denúncia (e de leitura).

A exploração do fingimento na minissérie, máscara essencial para se prestar um serviço à cultura de massa, permite o esgarçamento do próprio domínio da ficcionalidade. É como se a ficção autoesgarçasse para revelar o próprio fingimento que a constitui. O desdobramento do ato de fingir, pela interação entre os atos de seleção, de combinação e de autodesnudamento, confere o complemento necessário às três referidas camadas da tradição autoconsciente. Isso porque o acesso à “hiperconsciência da pura arbitrariedade e convencionalidade de todos os meios literários”, ao “poder ilusionista das representações ficcionais da realidade” e ao “constante envolvimento do leitor”

pode representar os requisitos mínimos para a leitura de uma encenação, e definir, inclusive, o próprio conceito de literatura.

Carvalho, desse modo, procurou mimetizar, em sua ficção, a ficção trabalhada por Machado. Ele encena, na televisão, o que a literatura encena no espaço que lhe concerne, construindo, em *Capitu*, a possibilidade de um estudo da presença da *mimesis* na ficção. Campos (apud SCHPREJER, 2008, p. 9-10) notou que o nome da personagem –“Capitolina” remete a –capítulo”; Carvalho, por sua vez, ao atribuir o título *Capitu* em sua encenação visual, dá a ver o capítu(lo) à parte, na própria Literatura, que veio a ser o romance machadiano, com sua consciente ambiguidade ficcional.

Fingindo, por intermédio de efeitos de cinismo, teatralidade ou performatividade, Luiz Fernando Carvalho, criativa e criticamente, consolida o espaço da *mimesis*, agora, numa incorporação pela ficção televisiva. Aponta, nesse movimento, para as diversas vozes que atravessam a obra, que atravessam a literatura. Movidos, cada um com as suas convicções e com as contextualizações do tempo que os circundam, Machado de Assis e Luiz Fernando Carvalho, separados por quase três séculos na História, parecem dialogar entre si, mediante suas respectivas obras, no tempo presente, ao mostrarem-se como continuadores de uma tradição de autoconsciência ficcional, cada um com seu gênero, cada um com seus atos de fingimento de graus variados. Contudo, cada um dentro do outro, atualizando ou retomando, como diria Bentinho, –como a fruta dentro da casca”.

### **3.3. Por uma maneira oblíqua e dissimulada de projetar os “ressaibos” da crítica**

As experiências de Machado de Assis, enquanto poeta, crítico, contista, dramaturgo e romancista, parecem reverberar em seus textos, ao longo de toda sua obra, fornecendo a seus leitores subsídios teóricos de análise para seus próprios trabalhos. E foi nesse movimento, com essas próprias marcas deixadas no texto, que encontramos suporte para a realização da minissérie *Capitu*, conciliado com o singular modo reflexivo do diretor Carvalho em demonstrar as coordenadas do fazer sincrético.

A enunciação da minissérie pela exploração de figuras foi modalizada de maneira estilizada, via paráfrase oblíqua. Isso nos permite reconhecer, pelos procedimentos discursivos de citação da palavra do outro, a configuração que molda as várias vozes dessa ópera literária televisiva. Mediante o percurso analítico de leitura até então perfilhado, atentamos, com maior ênfase, para a manifestação do nível discursivo,



uma vez que as figuras do narrador, do tempo, do espaço e das personagens, ao serem preenchidas, atualizadas e transpostas pelo enunciador sincrético, parecem ter sido organizadas discursivamente de forma shandiana. Tal preenchimento figurativo **aos moldes shandianos** configurou-se de acordo com as explorações anunciadas pelo próprio romance e pela crítica que filiam as obras de Machado na esteira dos escritores que foram influenciados pela obra do escritor irlandês Laurence Sterne, precursor desta forma literária engendradora de possibilidades de significação.<sup>69</sup>

Conforme a coerência interna do texto, foram as escolhas do sujeito da enunciação que revestiram as estruturas narrativas da realização com figuras do mundo natural, instalando percursos figurativos no discurso, os quais remetem às caracterizações shandianas apontadas pelo crítico Rouanet (2007). Em seu capítulo introdutório “Ao leitor”, do livro *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1978, p. 32), o escritor Machado de Assis define uma suposta forma, enumerando os que a adotaram:

Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei à forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevia-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio.

A partir desse pequeno excerto, o escritor elenca todos os elementos capazes de definir a forma dada ao seu livro. Para Rouanet (2007, p. 30), ao expor seu método e seus possíveis precursores, Machado contribui, de modo decisivo, para a definição da forma genérica a que se filia sua obra e que ele diz ter “adotado”. Desse modo, seguindo as próprias indicações do autor, o estudioso (2007, p. 30) define a forma shandiana como caracterizada pela presença constante e caprichosa do narrador, marcada, enfaticamente, pelo pronome de primeira pessoa (“eu, Brás Cubas”) (1); pela digressividade e pela fragmentação (obra difusa, não linear) (2); pelo tratamento especial, fortemente subjetivo, dado ao tempo (os paradoxos da cronologia) e ao espaço (as viagens) (3) e pela interpenetração do riso e da melancolia (4).

Temos, desse modo, uma orientação, seja para seus leitores, seja para seus críticos, mas, principalmente, ao nosso ver, para o enunciador sincrético de como

---

<sup>69</sup> Para Rouanet (2007), as relações que Machado de Assis e outros escritores, como Almeida Garret, Denis Diderot e Xavier de Maistre, estabeleceram com a obra *A Vida e as opiniões do Carvalho Tristram Shandy* [*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*], do escritor Laurence Sterne, definiram o que podem corresponder às características que a crítica denominou de forma shandiana.

interpretar a obra observando as categorias que Machado mesmo teria organizado. Assim, Rouanet (2007, p. 32-33) afirma:

Se bem-sucedida, essa tentativa mostraria que Machado de Assis fez algo de extremamente interessante. Por um lado, acenou para os críticos, sugerindo-lhes tacitamente que seu livro fosse interpretado à luz das categorias que ele tinha formulado. Por outro lado, deixou entrever a possibilidade de que, num movimento de retorno, essas mesmas categorias servissem para iluminar também a obra dos seus modelos. É algo de inédito na história das influências literárias, que em boa lógica se limita a estudar o impacto das obras mais antigas nas mais recentes. Aqui, tudo se passa como se além desse movimento para a frente Machado estivesse sugestionando o crítico para que empreendesse também um movimento retroativo, remontando a correnteza em direção à origem, com vistas a um melhor entendimento de Sterne, Xavier de Maistre e Almeida Garret. É o caso pouco banal de um influenciado que influencia a compreensão crítica de quem o influenciou.

Pensando na ideia de paideuma, segundo Pound (2006), ou dos precursores de Kafka, enunciada por Borges (1989), traçamos, aqui, um caminho de leitura em cascata, em que o enunciador televisivo recupera as marcas da enunciação do romance para, então, enformar sua realização como um índice de leituras em cascata, por meio da exploração de uma iconicidade à mostra. Assim, é por intermédio do nosso paradigma de leitura que o enunciador televisivo, dotado do “-erer crítico”, parece organizar, discursivamente, o processo de figurativização da minissérie, de acordo com as orientações que definem tal forma shandianamente.

Teremos, desse modo, no movimento da enunciação televisiva, como índices de ficcionalização, a presença de um narrador digressivo, fragmentado, compulsivo no falar. Ao lado desse narrador, verificamos um tempo e um espaço desnorteados, em ruínas, contrastando com as personagens trabalhadas de modo caricaturesco, hiperbólico. Mesclam-se, nesse sentido, o riso e a melancolia, em suas potencialidades máximas e escancaradas, ao teatralizar e encenar uma história apresentada com adornos barrocos. Tudo o que **tagarelamente** acabamos de elencar, como diria Bento Santiago, “-É o que vais entender, lendo.” (ASSIS, 2008, p. 96)

### 3.3.1. A filiação shandiana do NARRADOR à tagarelice do sentido montaignana<sup>70</sup>

Há, para quem conta, a presença de certa modulação de voz, dentro de um dado tom, permeado por escalas dissonantes e consoantes nesse contar, as quais recuperam, por intermédio da presença de seleções e combinações tramadas, o repertório de leitura mobilizado por um enunciador que se mostra conhecedor do objeto a ser trabalhado ou, no caso, transposto para outro sistema. Na minissérie *Capitu*, a existência de uma entonação que se faz valorativa, axiologizada pela crítica produzida em torno da obra transposta, leva-nos a refletir, especificamente, sobre a **pluralidade discursiva** que configurou a construção do narrador Dom Casmurro. Este, por sua vez, parece ter sido engendrado, principalmente, pela influência direta das leituras que Machado de Assis fez da obra *Ensaíos* (1580), do escritor e filósofo francês Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592).

Barthes, em seu livro *S/Z* (1992), faz uma análise pormenorizada e dividida em diversos fragmentos da novela *Sarrasine* (1830), de Honoré de Balzac, demonstrando, por intermédio de uma dissecação do texto literário, como se deve interpretá-lo. No fragmento XXXIV, intitulado “A tagarelice do sentido”, Barthes apresenta três possíveis regimes de expressão. No primeiro, o sentido é enunciado, a ação é nomeada, mas não detalhada. Já no segundo, o sentido, sendo sempre enunciado, tem sua ação mais do que nomeada, ela é descrita. No terceiro, por fim, tendo a ação descrita, o sentido é silenciando, ou seja, “[...] o ato é simplesmente conotado (no sentido próprio de um significado implícito)” (BARTHES, 1992, p. 108). Após essa breve classificação, o crítico afirma que os dois primeiros regimes apresentam uma significação que se faz “excessivamente nomeada”, figurando, assim, uma espécie de plenitude compactada do sentido, “[...] uma certa redundância, uma espécie de tagarelice semântica, característica da era arcaica – ou infantil – do discurso moderno, marcado pelo medo obsessivo de perder a comunicação do sentido (sua base)” (BARTHES, 1992, p. 108).

Levando em conta essa última constatação a respeito da “tagarelice semântica”, interessa-nos pensar como, em Machado e em Montaigne, o sentido se faz progressiva (e excessivamente) nomeado, justamente por configurar esse certo medo obsessivo de

---

<sup>70</sup> Usaremos, neste trabalho, a tradução realizada, recentemente, por Rosa Freire d’Aguiar, intitulada MONTAIGNE, M. **Os ensaios: uma seleção**. Org. M. A. SCREECH; Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Por essa razão, há a variação do nome da obra, ao longo do trabalho, para *Ensaíos* (original) e *Os ensaios* (a tradução).

perderem a comunicação caso não falem o que sentem, o que pensam ou o que nomeiam. Dessa maneira, o conceito de “tagarelice do sentido”, aludido por Barthes, levou-nos a refletir no modo como a narração da personagem Dom Casmurro recupera a dicção excessiva, configuradora da forma shandiana e instaurada pelos moldes do filósofo Montaigne, com seu falar de si registrado na obra *Ensaíos*. Interessa-nos, ainda, pensando nas reflexões de Barthes, estabelecer de que plural a configuração discursiva do narrador machadiano mostra-se explorado e atualizado na leitura realizada da enunciação televisiva. “Estimar de que plural” (BARTHES, 1992, p. 39) é feita uma obra nos remete, inclusive, ao conceito de dialogismo inerente à aproximação televisiva.

Considerado como um dos precursores da forma shandiana, ao lado de Miguel de Cervantes e Rabelais, Montaigne, ao ser recuperado e explorado na enunciação da narrativa machadiana, instaura o procedimento da digressão, notoriamente trabalhado pelos escritores que adotam a tal forma em seus métodos, seja no conteúdo da história, seja no modo de contar a mesma. Para Bosi (2002, p. 38), Montaigne foi o responsável por uma verdadeira revolução que se fez “[...] silenciosa no cópús da cultura clássica, e o número de seus herdeiros não cessa de crescer, mostrando, uma vez mais, que o tempo da literatura se estende além das fronteiras dos estilos de época.” A subjetividade shandiana, atravessada pelos moldes de Montaigne, ao mostrar-se partida, fragmentada e atravessada por interseções, comentários diversos e elucubrações díspares, encontrará, no riso irônico e na amargura explícita, uma tentativa de ser/estar no mundo para a personagem que reflete, diverge e divaga.

Do estilo digressivo e fragmentário, tanto de Montaigne quanto de Sterne, o enunciatário da realização televisiva soube ler a influência que tais procedimentos configuraram nas obras de Machado, explorando, na estruturação de seu narrador sincrético, um modo de falar e se portar fragmentário, dono de si e de suas supostas verdades, registrado por uma câmera mais digressiva que a própria personagem. O plano da narrativa de *Dom Casmurro* ancora-nos em um ambiente permeado por uma atmosfera que figurativiza um estado psíquico dramatizado por múltiplos devaneios, sensações e impressões. Há uma inquietude predominante em todo o cenário que constitui a história, seja pela figura ensandecida do narrador, seja pelos volteios da própria narrativa, que se configura de modo desnorteado, atormentado, repetitivo e, muitas vezes, desconexos.

A falta de paciência que contempla o narrador Casmurro contribui para o desenrolar de uma narrativa convulsa, que se estrutura por intermédio de digressões e

comentários, caracterizando tal narrador como um notável tagarela, que precisa, a todo momento, e compulsivamente, falar sobre tudo o que pensa e o que não pensa, mesmo que seu comentário possa não fazer sentido naquele momento da fabulação. Esse falar de si, que tenta recuperar algum entendimento sobre a constituição da própria identidade, estrutura e enquadra a narrativa dentro de um grande ensaio sobre o falar reflexivo desse narrador de “erença volúvel”, conforme classifica o crítico Schwarz (1990).

O gênero ensaio pode ser aproximado do conto por tramar ideias e por apresentar uma brevidade necessária. No caso do romance machadiano, que se mostra estruturado de modo ensaístico ou permeado de pequenos fragmentos de reflexões, podemos pensar que há, entre os gêneros citados, migrações das características que os definem, mas, cada um, dentro dos limites convencionados e, notoriamente, explorados. Além disso, os ensaios conseguem, muitas vezes, relatar fatos muito próximos à maneira ficcional de se contar uma história, permitindo-nos, assim, aproximá-los também ao gênero do romance.

Poe (2004, p.190), em suas resenhas sobre o escritor Nathaniel Hawthorne, ensina-nos que os ensaios são pequenas pausas, reflexões, medidas de pesar, de ponderar, espaços para pequenos devaneios. Com o ensaio, não há trama propriamente instalada, e sim uma abertura para sua suspensão, um repouso para vir à tona um devaneio. Ao ensaiar um pensamento, procura-se provar, comprovar, trabalhar com as experiências vividas e não vividas para atestar a veracidade e confiabilidade do que foi declarado de modo ensaístico. Da mesma forma, o que vemos na história de *Dom Casmurro* é um contar de experiências e a falta delas, refletindo, sob um viés ensaístico em ação, a confissão de um narrador que quer falar de si para, quem sabe, expurgar os sentimentos e as memórias tão nebulosas que perpassam sua mente já cansada e fatigada pela própria idade.

Tal estruturação do romance de forma ensaística enuncia, de uma maneira mais sistemática, a influência que a obra *Os ensaios* (1580), de Montaigne, reverberou no romance *Dom Casmurro*. O conceito moderno de ensaio, que vem desde as contribuições do filósofo, mostra-se de forma didática na exposição feita pelo gênero romanescos, até mesmo nas divisões dos capítulos, nos títulos e, principalmente, na forma como o narrador de *Dom Casmurro* recupera a dicção do ponto de vista presente na obra de Montaigne. O narrador acentua e confirma a tradição do falar de si, que, conseqüentemente, filia o narrador machadiano a uma esteira de narradores tagarelas

reflexivos e shandianos no modo como trabalham o processo de subjetivação em suas narrativas.

A divisão e nomeação dos capítulos do romance *Dom Casmurro* seguem certa proximidade da composição estrutural presente na obra de Montaigne. A semelhança se dá no modo como recupera e trabalha com afirmações filosóficas que seguem a tradição latina de se iniciar um relato, colocando o título no ablativo (~~De...~~, ~~Sobre...~~, ~~Do...~~, ~~Em que...~~), ou pela exploração de sentenças que afirmam uma reflexão, uma sanção, um questionamento ou, até mesmo, uma lição moralística. (Exemplo: Montaigne: ~~Que filosofar é aprender a morrer~~ x Machado: ~~A alma é cheio de mistérios~~, etc).

O professor e colunista Safatle, em recente resenha crítica da nova tradução realizada por Aguiar (2010) sobre a obra *Os ensaios*, elucidou claramente esse desejo estranho e frenético de tomar a palavra para simplesmente ~~falar de si~~ que tão bem caracteriza a obra de Montaigne. Para Safatle (2011, p. E5),

Este falar de si não pode ser compreendido apenas como o ato de organizar a vida a partir de uma narrativa coerente, ato desesperado de produção de sentido a partir da contingência dos acontecimentos. Na verdade, ele é um modo renovado de descrição do mundo. Modo de descrição através de perspectivas.

Esse modo renovado de descrição e apresentação do mundo é, ainda, como afirmou o colunista, coincidente com os momentos decisivos na história da constituição da filosofia enquanto ciência que estuda os problemas fundamentais relacionados à existência, ao conhecimento, à verdade, aos valores morais e estéticos, à mente e à linguagem. Nesse sentido, retomam-se os discursos filosóficos construídos pelo uso da voz em primeira pessoa como *As Confissões*, de Agostinho (354-430) (e posteriormente de Rousseau); os *Ensaio*s, de Montaigne (1533-1592); as *Meditações*, de Descartes; os *Pensamentos*, de Pascal (1623-1662). Todos precursores no modo ~~[...] como a subjetividade moderna só foi capaz de aparecer graças à consolidação de uma nova modalidade de discurso em que o mundo passa pelo interior do si mesmo~~” (SAFATLE, 2011, p.E5).

Esses filósofos podem ser considerados, portanto, como os verdadeiros donos de um ~~falar de si~~, responsáveis pelos tratados filosóficos mais conhecidos e que divulgaram valores e diferentes modos de pensar para o homem em sua busca por uma identidade, um modo de agir e uma postura nas sociedades vigentes, naqueles contextos históricos em que foram produzidos. Todavia, explicam, contemporaneamente, a crise

de identidade que assola o homem dito pós-moderno. Essa reverberação de uma fala progressiva, que posta o narrador como matéria de seus próprios livros, tem sido explorada por escritores contemporâneos em relação aos filósofos que consolidaram a tradição da tagarelice do sentido e que trabalham com vozes impacientes, volúveis no dizer. Como exemplo, temos os narradores de Doistoiévski, Fernando Pessoa (mesmo que a seu modo), Goethe e, notoriamente, Machado de Assis.

O narrador da obra *Dom Casmurro* ancora-se como um tagarela por excelência, procurando, em todo o relato, um possível entender de si por intermédio de seus argumentos caleidoscópicos, como é próprio do gênero ensaio. Para o professor e pesquisador Marchezan (2008a, p. 57-58),

Bento Santiago, narrador textual, ficcional, construído para representar, como o narrador autor de *Ensaio*, tem o hábito de traçar observações para os seus leitores. Michel de Montaigne (1972, p.11), na introdução dos seus *Ensaio*, intitulada “Do autor ao leitor”, pondera: “Assim, leitor, sou eu mesmo a matéria deste livro...”. *Ensaio* manifesta, no seu texto caudaloso, o modo como uma consciência, na sua maneira assistemática de relacionar situações do domínio da subjetividade, questiona as atitudes do sujeito diante do mundo. Bento Santiago, convenhamos, não tem um comportamento tão diferente; como escritor, leitor de Montaigne e de suas memórias, escolhe e lapida metáforas; para isso, não apresenta nada eficiente, eficaz, soberano, apenas sua experiência de existir, sua educação sentimental e, assim, temos também um homem em ato, sua constituição como sujeito, sempre inconclusa.

Há, portanto, uma retomada, pelo viés inaugurado pelo falar de Montaigne, de um expressivo e significativo flagrante no pensar, no voltar-se para o que há dentro de si, que, progressivamente, instaura uma voz narrativa exagerada e que não se faz clara em seu modo de argumentar os fatos narrados. Isso se deve ao fato de que o devaneio que a permeia não trama, mas apenas combina situações numa tentativa de busca por esse eu que fala desenfreadamente, contudo não se conhece de fato. A única citação direta e nomeada, feita a Montaigne, na obra de Machado, pode ser encontrada, em sua língua original, no capítulo LXVIII, intitulado “Adiemos a Virtude”: “Eu confessarei tudo o que importar à minha história. Montaigne escreveu de si: *ce ne sont pas mes gestes que j'ecris; c'est moi, c'est mon essence*.<sup>71</sup> Ora, há só um modo de escrever a própria essência, é contá-la toda, o bem e o mal.” (ASSIS, 2008, p. 234). Ainda para Marchezan (2008a, p. 57-58),

<sup>71</sup> “Não são meus gestos que eu escrevo, sou eu, é minha essência.” Trecho retirado do capítulo VI, do Livro II, da obra *Ensaio*, de Montaigne.

As três últimas linhas da citação [...] glosam o pensamento de Michel de Montaigne, ao que nos parece, com sua atenção voltada para a prudência do ensaísta desenvolvida nas três linhas que sucederam, em *Ensaíos*, o trecho acolhido por Machado de Assis: “Devemos ser prudentes quando nos observarmos e com a mesma consciência nos apreciar quanto ao bem e quanto ao mal”. (MONTAIGNE, 1972, p. 183).

Neste mesmo capítulo da obra *Dom Casmurro* (ASSIS, 2008, p. 234), nos dizeres que o encerra, o narrador retoma as palavras principais da citação feita há pouco, configurando o método de glosa do pensamento retomado e utilizado de Montaigne:

Já me sucedeu, aqui no Engenho Novo, por estar uma noite com muita dor de cabeça, desejar que o trem da Central estourasse longe dos meus ouvidos e interrompesse a linha por muitas horas, ainda que morresse alguém; e no dia seguinte perdi o trem da mesma estrada, por ter ido dar a minha bengala a um cego que não trazia bordão. *Voilà mes gestes, voilà mon essence*<sup>72</sup>.

As demais apropriações que Machado faz das citações e reflexões da/sobre a obra de Montaigne, dentro de seu romance, são trabalhadas de modo indireto, porém mediados. Elas atravessam a enunciação e reverberam no enunciado de um narrador que procura reconstruir sua própria identidade a partir de reflexões parafraseadas ou incorporadas de trechos diversos da obra *Os Ensaíos*.

Compagnon, em seu livro *O trabalho da citação* (1996, p. 119), declara que todo tipo de citação, analogamente, constitui-se como uma imagem, um instantâneo, “[...] um ponto de vista sobre o sujeito da enunciação, uma cópia ao natural. É uma visão do autor e um detalhe de sua biografia. A constelação de citações compõe um quadro que equivale ao frontispício.” O narrador machadiano, ao citar diretamente a fonte primeira desse seu devaneio reflexivo, indica-nos não só sua leitura da referida obra filosófica, como a escolhe para estruturar sua narrativa e recuperar, por intermédio desse movimento enunciativo, as heranças literárias de outros autores que ele carrega consigo, instaurando, desse modo, um recuperar de uma tradição, a shandiana, que ele mesmo consolida, explora e retoma.

Levando em consideração que uma leitura recupera (ou nos leva) a outra, pode-se observar que, na minissérie *Capitu*, tal filiação literária de Machado de Assis para com os escritos, pensamentos e estruturação da obra de Montaigne, foi trabalhada de modo exacerbado. Constrói-se, assim, um efeito de sentido que define, pontualmente,

<sup>72</sup> “Eis meus gestos, eis minha essência”. (tradução literal)



essa esteira de narradores tagarelas, à qual Dom Casmurro tão exemplarmente filia-se, tendo absorvido os traços já firmados pela tradição dos filósofos pensantes –de si” e pelos escritores digressivos.

O narrador Casmurro televisivo<sup>73</sup> fala muito, exageradamente, quase sem parar e sem permitir que seu fôlego se recupere. A progressividade desse narrador se dá de modo diferente do apresentado pelo romance machadiano, posto que há uma hipertrofia em termos de progressão que, talvez, só pudesse ser alcançada pela expressividade imagética e pelo registro com uma câmera na televisão. Tal estratégia também corrobora a intensificação desse efeito de sentido compulsivo e desnorteado, perfilhando, assim, o narrador sincrético da minissérie.

A caracterização desse narrador ganha contornos ainda mais melancólicos e irônicos, pela teatralidade encenada pelo narrador-personagem, com foco narrativo onisciente preservado. A maquiagem evidencia um sofrimento arrastado pelos olhos sempre borrados por um intenso lápis preto e embaçados por lágrimas que, na realização, são enfatizadas pela lente da câmera que ora é sobreposta por vidros esfumados, ora é trocada por focalizações e *closes* bem próximos da personagem que quase adentra a câmera que o enquadra. A dor de existir, melancolicamente lembrando o que foi e o que poderia ter sido, marca-se, também, pela precariedade do andar quase manco, que ancora a personagem como marionete de si mesmo e do que fez da sua própria vida, aludindo, também, ao lado grotesco desse ser cindido. Embora a maquiagem mostre sua degradação iminente, o vestuário que compõe Dom Casmurro (terno preto, com uma bengala sempre às mãos, cartola, cachecol vinho e sapatos de brim) evidencia sua identificação com a fidalguia e com uma descendência burguesa, explicitada logo no primeiro capítulo do romance, –Do Título”.

Não consultes dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. *Dom* veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até ao fim do livro, vai este mesmo. O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua.

---

<sup>73</sup> Como apontou Motta (2014), na qualificação do Doutorado, essa tagarelice acentuada no meio televisivo parece ser uma correspondência motivada pelo sistema/meio: verbal-romance (introspecção) x visual-TV (encenação).

Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto.  
(MACHADO, 2008, p. 92)



Figura 34 - A melancolia e a galhofa trabalhadas na caracterização do narrador Dom Casmurro.

O narrador é enquadrado, em toda a minissérie, por uma câmera que acompanha, no próprio movimento, seu relato de forma dissimulada, distorcida, divagante e embaçada. Observa-se que a construção da personagem consegue manter, por intermédio do registro televisivo, o efeito de sentido que remete a um contar duvidoso, inconfiável, nebuloso, dúbio. Além disso, a entonação da voz, em alguns momentos em *off* e na maioria do planos-sequências, por uma voz em cena, em ato, enfatiza, pelo predominante tom jocoso e zombador, a ironia presente no texto de Machado. Tal ironia, ao mesmo tempo que rememora, com tristeza, os possíveis indícios de uma traição não confirmada, zomba e “galhofa” dos mesmos princípios que podem confirmar tais atos. Figurativizando o narrador pelos moldes da forma shandiana, vemos uma dissimulação e uma reprogramação da melancolia, sob os auspícios da comicidade, que encontra, pelo tom digressivo explorado com exagero, o riso como amortecedor da melancolia caracterizadora da personagem.

Na realização televisiva, há, também, um demorar no tempo da história contada na infância, como se o narrador precisasse de mais tempo para reflexão e para o falar sobre si nessa fase de sua vida, que determinou decididamente a configuração de seu caráter. O falar de si, nesse período de vida, mostra-se ainda mais preenchido de fatos, de recordações e de imagens. Bento criança é recordado pelo narrador como uma criança trêmula, fraca e indefesa perante a menina-já-mulher Capitu.



Figura 35 – O contraste entre Bentinho, criança, e Capitu, desde sempre, mulher.

Maliciosa como nas descrições dadas pelo romance, Bentinho não consegue lidar com os improvisos, as dissimulações e as destrezas de Capitu. Evidencia-se, pelo registro de uma fala tremida, pelo olhar ingênuo captado pela câmera – quase sempre marcados com “olhos assustados, desprevenidos” – como um menino totalmente atrelado aos valores que sua mãe gostaria que ele edificasse no decorrer de sua vida. O narrador, enquanto observador dele mesmo como criança, assume, pelo tom do relato, uma fraqueza inerente aos momentos decisivos para a formação de sua própria identidade.

Essa reverberação sobre si mesmo faz com que a melancolia caracterizadora da personagem Dom Casmurro instale-se em todas as instâncias do relato, ora de modo burlesco, ora de modo dramatizado ao extremo. Gradativamente, a câmera vai registrando uma espécie de piora e apatia no estado mental da personagem que, ao dar-se conta do que fala, do que lembra ou do que a confunde, percebe o quão distante de si sempre se encontrou. A própria constituição burguesa de sua família, partindo da mãe neurótica e castradora, fortificou o estabelecimento de um estado de alma melancólico e doentio que, na minissérie, apresenta-se em seu grau elevado e escancarado.

Na realização televisiva, o tom dado para a melancolia provoca, para o telespectador, uma maneira de afetá-lo, pelo viés passional, de algum modo e convencê-lo, conseqüentemente, da veracidade de seu relato. Contudo, tal convencimento é constantemente rompido, uma vez que o exagero desse mesmo tom melancólico faz com que, em muitas sequências da trama, crie-se um efeito de galhofa, escárnio e artificialidade. Esse efeito de humor quase sarcástico, por rir de si mesmo, permite que o narrador-personagem ganhe, talvez, uma simpatia pelo que conta e pelo tanto que sofre ao relembrar sua vida, já que o humor deve ser entendido como um efeito que mescla traços cômicos com traços trágicos.

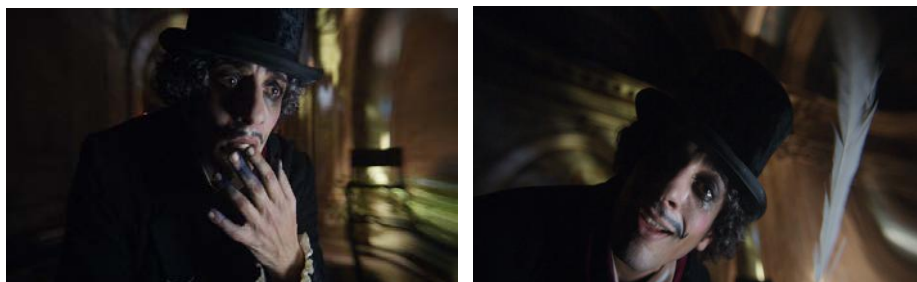


Figura 36 – A mescla de traços cômicos com traços trágicos.

Essa mescla de traços cômicos e trágicos remete, ainda, às representações icônicas das máscaras utilizadas no teatro grego. As duas máscaras, a da comédia e a da tragédia, configuram uma oposição que guarda as possibilidades de manifestações dos gêneros vindouros. E é nesse sentido que associamos a exploração feita no narrador da minissérie com o modo como Machado recupera, também, a dimensão mítica do mundo grego.

Shandianamente, o enunciador sincrético recupera a preocupação de atenuar, pelo riso, os efeitos das passagens consideradas mais melancólicas do relato. Contudo, como bem apontou Rouanet (2007, p. 220), Machado, como seus predecessores, cumpre deliberadamente seu suposto dever de inteirar o leitor com tiradas cômicas, fazendo-o rir, mas, ao contrário do que faz Sterne, [–...] não tem ilusões sobre os benefícios terapêuticos desse riso. Ao contrário, a função do riso parece ser a de desacreditar a ideia de que a melancolia possa de todo ser curada.”.

Há uma certa morbidez, que, conforme as cenas avançam, parece revestir o estado de ânimo da personagem de modo doentio, cansado e delirante. O método digressivo trabalhado, no início, de modo frenético começa a ganhar contornos mais lentos. O passo vagaroso e cadenciado que a narrativa ganha em seu término mostra-se próprio de um registro melancólico. Nota-se, ainda, que o posicionamento da personagem em cena e o registro da câmera, em algumas sequências, feitos de modo tortuoso, cambaleante, figurativizam a presença de tantas vozes, tantos olhares e tantas sombras que a personagem carrega sobre sua própria história.



Figura 37 – A tragicidade e o devaneio do narrador Dom Casmurro.

O narrador, ao procurar pela verdade do seu casamento, acaba por encontrar caminhos para a busca por sua própria verdade, sempre delegada pelo fato de viver em função de duas personagens fortes que sempre regeram suas ações: a mãe, Dona Glória, e sua mulher, Capitu. Assim como os personagens trabalhados por Poe, Bento Santiago mostra-se sempre como um (in)divíduo cindido e fragmentado, alguém que está sempre assombrado por seus ecos, suas faltas, valorizando o apelo dramático existente em uma constituição falida.

A captação e configuração sincréticas, nesse sentido, mostram-se, também em seus movimentos, divididas pelo contar que ora alterna para atos que parecem ser concretos, ora focaliza cenas que parecem duvidosas, imaginadas, construídas pelo delírio e pela imaginação. Mais do que isso, assim como Machado estruturou sua obra como um grande ensaio ou pequenos fragmentos de ensaios, *Capitu* parece constituir-se também, em sua forma, como um **ensaio televisivo**, à *“La Montaigne”* e à *“La Tristram Shandy”*, que não só recupera tais influências reverberadas na obra de Machado, bem como enforma a realização como um mosaico imagético de índices referenciais trabalhados sobre as leituras que construíram cada camada do texto sincrético em questão.

Há, portanto, na minissérie, um narrar do que é significativo, na nossa leitura de Carvalho, da leitura que Machado fez de Montaigne e da leitura que Rouanet organizou da forma shandiana de outros precursores de Machado. Temos, nesse sentido, mais um trajeto de leitura em cascata que nos leva a pensar em Montaigne via Machado,

em Sterne via Machado, transpostos e trabalhados, por sua vez, pelo crer crítico do enunciador sincrético, que recupera e instala um Machado-Montaigne-Sterne, mas à sua moda, ou melhor, de acordo com a leitura que fazemos dessa sua estética. O processo criativo realizado pelo enunciador televisivo traz, de forma reflexiva e crítica, uma tentativa e um exemplo de transposição de valores, como conforto e ancoramento em respostas (já que nossa orfandade impera), para uma modernidade que, hoje, já se encontra praticamente assolada pelos valores de um mal estar melancólico e reinante.

### **3.3.2. TEMPO e ESPAÇO em ruínas: a narrativa impressionista do romance e a atitude expressionista da minissérie**

Uma narrativa que se apresenta como de atmosfera é elíptica por natureza, uma vez que sua história só cresce, só se adensa, por meio dos interditos que são espalhados ao longo do relato. Na história de *Dom Casmurro*, assim como nas demais obras de Machado, não há fábula propriamente dita. Nela, há impressões, recordações, volteios e tentativas de recuperação, pela memória, de um narrador já velho e afetado pelos ciúmes de sua companheira de vida, Capitu. A narrativa principal, portanto, mostra-se precária em ações, fatos e relatos, em contraste com a exuberância de comentários paralelos, digressivos e quase sempre sem um desfecho.

Figurativizando a subjetividade requerida pelo narrador shandiano, há, no romance, a exploração de digressões extratextuais, autorreflexivas, opinativas e narrativas, que estabelecem, **metonimicamente**, interseções com a narrativa principal. Vale ressaltar que a narrativa principal só pode ser apreendida, de fato, se somarmos essas partes digressivas, compusermos um todo e, então, compreendermos que uma história se constrói acompanhando (e dependendo) do funcionamento da memória de seu protagonista e do que ele nos relata. *Dom Casmurro* só adquire sentido mediante esse trabalho digressivo, fragmentário, projetado pelo narrador e alçado por uma dispersão do tempo, do espaço e das personagens. Se há uma linearidade no contar televisivo, esta se deve à instauração realizada pelo sujeito da enunciação que respeitou, linearmente, a disposição dos capítulos do livro na transposição. Verificamos, apenas, pequenas reordenações para, justamente, assegurar o ritmo vertiginoso da narrativa, favorecido, por sua vez, pelas especificidades do meio televisivo.

O plano de narrativa ambiente de *Dom Casmurro* figurativiza um estado psíquico do narrador-personagem, dramatizando seus múltiplos ensaios, devaneios e

sensações. Há, em todo o contar reflexivo, pequenas pausas narrativas, instantes de repouso no falar progressivo, trabalhados por intermédio do recurso da analepse (*flashback*) e da prolepse (*flashforward*)<sup>74</sup>, que apresentam como efeitos de sentido a interrupção no curso cronológico da narrativa para a apresentação de eventos que aconteceram anterior ou posteriormente na narrativa. Nesse sentido, a minissérie, com os recursos disponíveis pela tecnologia de filmagem, enquadramento e montagem, evidencia tais anacronias no modo como apresenta as personagens da história. Estas são anunciadas por vinhetas de abertura que se inserem por uma voz, em *off*, mas dotada por tom caricatural, ao estilo de locutores antigos de rádio, que narravam, diariamente, os folhetins que circularam nos séculos XVIII e XIX.

A manutenção dos títulos, como no romance, a cada plano-sequência equivalente aos capítulos transpostos, anuncia, como uma espécie de corte, as cenas que estão por vir do romance e que se apresentam, muitas vezes, interpoladas, como “narrativas secundárias”, na terminologia de Genette (1972), ou narrativas de “encaixe”, na terminologia de Todorov (1970). Ainda que secundárias ou encaixadas, essas narrativas, ao longo de toda a história, vão constituindo-se como informações necessárias para o entendimento do todo. Na minissérie, esses capítulos explicativos e funcionais, quase que como resumos explicativos das personagens e suas ações, são reforçados pelos cortes dos planos, denotando uma espécie de “funcionamento” no desenrolar do enredo e do ritmo de filmagem, estabelecendo, como consequência, um tempo prolongado na história contada/filmada.

O cinema funda-se como uma narrativa dilatada. Eleva-se à abertura de histórias ao extremo, por apresentar uma porosidade narrativa que permite maior exploração do procedimento discursivo da intertextualidade e da interdiscursividade. Por ter um princípio aberto de composição e por atuar com uma plasticidade manipulável, a linguagem cinematográfica dilata sua narratividade. Já o gênero televisivo seriado, por depender de ganchos necessários para a compreensão da totalidade da história pelos seus telespectadores, mostra-se, por sua vez, mais voltado para uma tentativa didática de exposição quase lúdica do que aconteceu, do que vai acontecer e do que poderia ter acontecido. O espaço narrativo da televisão necessita de um enredo propriamente dito, uma vez que sugestões, impressões e circularidades não

---

<sup>74</sup> De acordo com as contribuições de Genette, em seu livro **Discurso da narrativa** (1972).

avançam o relato e, em consequência, não traduzem um “produto pronto” de história que deve servir aos interesses daqueles que assistem ao gênero para, quase sempre, entretenimento ou lazer.

Contudo, o trabalho televisivo que vem sendo consolidado pelo diretor Luiz Fernando Carvalho parece romper com essa hegemonia de feitura televisiva comercial, quando este se assemelha e se apropria da linguagem cinematográfica e de suas potencialidades dentro da esfera de produção da televisão, como já salientamos no capítulo 1. Há um princípio aberto de composição em suas obras que permitem a exploração dessas porosidades narrativas e dos repertórios mobilizados para a transposição de romances literários, com toda carga de tradição retomável e manipulável dentro do enredo, agora, televisivo.

Em *Capitu*, as retomadas necessárias para garantir a fidúcia do enunciatário ao narrado configuram-se por intermédio de estratégias manipuláveis e variáveis, como, por exemplo, pela exploração da musicalidade que finda um relato e anuncia, por outra melodia, uma dada história ou outra continuidade. Além disso, temos o trabalho da montagem, que produz uma significação de alternância de planos e de ritmo ao material, a partir do ponto de vista de quem recorta, seleciona e combina o que será filmado, anunciando e preparando o telespectador para um desfecho, uma parada ou, até mesmo, uma continuidade na ação plasmada em tela.

O romance, como já evidenciamos, trabalha com sensações para criar um ambiente envolto em atmosfera densa, perturbada, construída sob as sombras que atormentam a mente do narrador. Tal configuração imprime/exprime uma sensação na/da personagem, que evidencia seu interior perturbado por um tempo e espaço em ruínas. Como o próprio diretor (2008a, p. 79) afirma,

O personagem Dom Casmurro – por mais que ele negue e despiste – está incorporado ao trágico, está ligado de forma indelével a um tempo e um espaço que não voltarão jamais. Logo, trato o tempo como um personagem e não como um elemento narrativo simplesmente, uma época específica, o final do século XIX, não é isso. Este drama, esta tragédia, esta comédia, esta barafunda toda pode acontecer em qualquer lugar com pessoas de todas as idades e sexos.

Há uma desreferencialização de um tempo datado, marcado, de um Rio de Janeiro do século XIX, para criar um efeito de sentido de universalização do tema, da obra. A ênfase dada a um tempo que não pertence mais nem a ele mesmo, uma vez que



não se volta atrás em nada que já foi realizado, possibilita estender sua significação para a consciência de finitude e de transitoriedade das coisas, consolidando, assim, esta atmosfera sombria, mítica, enigmática e trágica que ambienta Bento Santiago. Vale ressaltar, contudo, que, apesar de não termos a marcação do tempo cronológico, há, pelo movimento da iluminação utilizada na minissérie, uma separação nítida entre as duas fases do romance retratadas pela minissérie. A primeira, a infância de Bentinho e Capitu, configura-se em tons mais claros, luminosos, de cor branca e sem a interferência de gelatinas artificiais. Já na segunda fase, da maturidade do casal, nota-se o predomínio de cores mais intensas, como o preto, o roxo, o azul escuro, construindo uma imagética densa, que figurativiza os estados de ânimo das personagens em fases distintas. Ainda, essa intercalação entre cores frias (claras) e cores quentes (escuras) evidencia os momentos de idílios, notoriamente ocorridos no namoro dos adolescentes, e os momentos de crise, após o casamento na vida adulta.

Podemos ler, ainda, uma dimensão mítica<sup>75</sup> da construção das personagens a partir dessa alternância de cores significativas, uma vez que a criação das idades do amor, tal como a Cosmogonia nos apresenta, parece estar fundamentada na narrativa machadiana como as fases do mundo na concepção mítica dos gregos e romanos. Bentinho parece associar-se com a figura mítica de Eros, enquanto entidade primitiva, anterior ao Cupido criança *versus* Eros adolescente, responsável pela formação do mundo quando neste só havia o Caos. Já Casmurro adulto, por sua vez, aproxima-se da figura oposta de Anteros, filho também de Afrodite, irmão de Eros, conhecido pelo caráter manipulador e como deus do divórcio.

A força que criou o mundo, a partir de Caos, foi a de um amor primitivo (entidade pré-mítica de Eros), ou seja, a fase inicial eufórica de Bentinho e que passa pelo enamoramento por Capitu e pela constante presença do amor de sua mãe. A Idade de Prata e Bronze, como uma espécie de gradação, pode corresponder à fase intermediária na vida de Bento e sua ida ao convento. Por sua vez, a saída do homem, por causa de seus crimes, da idade de ouro para a idade de ferro (dura, tenebrosa, escura, pois há guerra, conflitos, fome) é figurativizada na segunda fase, disfórica, sinalizada pela personagem Casmurro, envelhecida e já transtornada “pelos crimes” acometidos ao longo da vida. A narrativa machadiana, por meio da forma shandiana, reconstrói e combina os mitos universais nas vidas das personagens, que se tornam,

---

<sup>75</sup> Cf. COMMELIN, P. **Mitologia Grega e Romana**. São Paulo: Editora Wmf Martins Fontes, 2011.

também, universais, cheias de ecos de nós mesmos, porque é o eco do mundo e das gerações, das antigas civilizações.

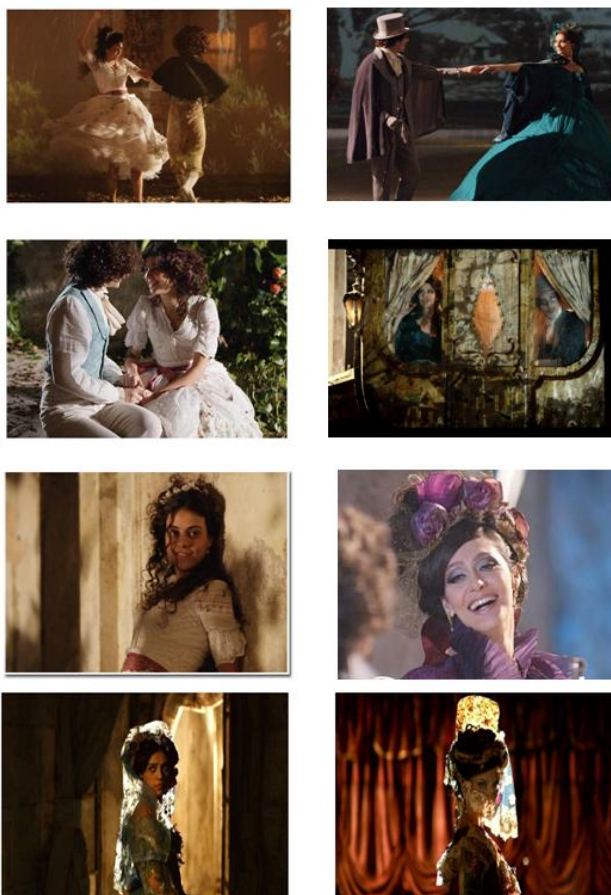


Figura 38 – O contraste entre cores frias e cores quentes.

A escolha pela figurativização do tempo como uma personagem, que pode pertencer a tudo e a todos, presentifica a ideia do tempo como o responsável pelo eterno retorno das memórias, das histórias, ao ser engendrado pela ruína interior da personagem Casmurro. O narrador shandiano, por excelência, trata tanto o tempo, quanto o espaço, de forma absolutamente arbitrária. Seguindo essa esteira de filiação, o narrador Casmurro dissolve o tempo no espaço, por intermédio de sua subjetividade exacerbada, misturando os fatos, deslocando-os em suas cronologias, forçando o leitor a acompanhar, minuciosamente, os volteios da imaginação da personagem retratada num **lá** e num **então** indefiníveis.

Quando não temos a precisão de algo, sentimo-nos órfãos de certas referências que possam balizar o caminhar do sentido. Na minissérie, recuperando essa significação já sinalizada no romance, temos a figurativização dessa consciência do poder que o

tempo exerce sobre as pessoas, seja por intermédio da velhice, seja por intermédio da morte. O peso dos fatos rememorados por Casmurro transfere para a ambientação da história o delinear do trágico que, de tão exarcebado, esbarra no cômico, no enaltecido hiperbólico. Para Rouanet (2007, p. 120-121),

O autor shandiano é agudamente consciente do poder do tempo sobre as pessoas, seja por submetê-las à velhice e à morte, seja por impor o peso do passado sobre o presente, limitando-lhes o livre-arbítrio. Ele reage a essa certeza assumindo uma atitude de desafio. Ele finge ser senhor do tempo, para dissimular de si mesmo a intuição incômoda de que é o tempo que é contra o homem.

A suposta frieza e o evidente ceticismo do narrador Casmurro deixam transparecer a (fracassada) tentativa de dissimulação de si mesmo e dos efeitos que tais rememorações causaram em sua mente já absolutamente afetada. A célebre frase, do capítulo CXLVI, “Não Houve Lepra”: “Apesar de tudo, jantei bem e fui ao teatro”, ao referir-se à morte de seu filho Escobar, evidencia, como um exemplo, essa tentativa de mentir para si mesmo o arrebatar dos acontecimentos, que, com o decorrer do tempo, começam a pesar de tal modo que tal personagem não consegue mais se livrar dos fatos e do que eles significam para sua própria destruição. A ruína, portanto, do tempo passado e rememorado, para Bento Santiago, deve-se mais ao modo como ele elabora os acontecimentos, progressivamente, tentando contá-los de modo aparentemente sutil, quando, em sua essência, eles significam muito mais do que aparentam ser. E é dessa significação do **muito mais** que a aproximação de Carvalho parece ter se apropriado.

Reforçando a constituição desse narrador dissimulado, temos um modo de contar a história que se faz alternado ao longo de toda trama. Shandianamente, ora ele nos conta todos os pormenores dos fatos, ora ele se impacienta, acelerando sua fala e omitindo impressões necessárias para o entendimento do todo. Afetado, portanto, por um tempo que não volta mais, temos, apenas, impressões moldadas e, de certa forma, arruinadas, que figurativizam o andamento convulsivo da memória em funcionamento, quando esta é posta em exercício de rememoração. Luiz Fernando Carvalho (2008a, p. 80-81), ao refletir sobre o papel do tempo, declara:

Talvez eu tenha me agarrado um pouco àquela ideia borgeana de que o tempo não é linear, que o tempo é uma espiral, e que você contém dentro de você todos os outros tempos vividos. [...] Infelizmente, no mundo moderno, somos cada vez mais educados, ou melhor dizendo, deseducados a acessar esses planos de memória: eles são

improdutivos, é o que nos ensinam hoje, na maioria das vezes. Mas Borges diz que todos esses tempos, essas idades, coexistem dentro de nós e continuam lá, contando a nossa história. Então, de certa forma, foi isso que eu fiz. Criei essa figura presente do Dom Casmurro. Eu não o deixei só como uma voz off. Em termos cinematográficos, achei isso um pouco repetido, já vi isso demais. Então eu o convidei para que contracenasse com os acontecimentos da sua memória, como alguém que tem tanta saudade de si mesmo a ponto de materializar aquelas saudades, entrando na paisagem do seu passado. E entrando ora bastante emotivamente, ora com bastante sarcasmo nesse cenário.

Incorporam-se, durante o relato, gestos insólitos no contar, que mexem e reacendem sinestésicamente as múltiplas recordações vividas por Bentinho e que o ancoram nesse tempo do vivido, do eterno passado plasmado por lembranças sem volta. Criam-se impressões, durante toda a história, as quais são sugeridas, indicadas, mas nunca comprovadas, confirmadas. Temos um contorno, uma espécie de esboço de pensamentos soltos, mas não seu preenchimento, sua consolidação.

O registro da memória como matéria do romance sugere uma ausência de verdade no que é contado, fazendo com que as sensações e impressões sejam responsáveis pelo estabelecimento de um juízo de valor à narrativa. Vale ressaltar que esse juízo se mostra dúbio, ambíguo e permeável a diversas leituras, uma vez que o que o assegura são as inconstâncias do narrar. Desse modo, a percepção do tempo, o ritmo de memória e um contar existencial por meio de lembranças e impressões filia o romance de Machado ao impressionismo, corrente estilística autônoma, que não se enquadra nem na mentalidade norromântica do simbolismo, nem nas experiências linguísticas feitas pelas vanguardas lideradas por Mallarmé ou Rimbaud, conforme pontuou Merquior, em seu texto “Machado de Assis e a prosa impressionista” (1996).

A prosa impressionista exige certa distância, uma calma necessária ao relato, para se prestar atenção nos detalhes espraçados ao longo da história e que, reunidos, podem constituir uma informação, de alguma forma mais precisa, mais concluída, em meio a tanta sensação dispersada. O impressionismo não carrega na emoção (valoriza mais a sensação visual), pois se quer passar um delineamento sugestionado do que se quer representar: uma dada impressão do objeto em destaque, da narrativa, da personagem ou de algo relevante para o entendimento do todo, como elucidado nas paisagens quase descritivas de Monet ou nos retratos das características a serem postas em evidência nos quadros de Van Gogh.

Os artistas desta corrente não tentam recriar, ao pé da letra, a natureza e nem tentam fazer reproduções fiéis delas. O que buscam é explorar, com pinceladas grossas,

o que possa sugerir uma ideia da paisagem ou, no caso do romance, um traço que remeta à impressão necessária para a consolidação daquela personagem, daquele espaço, daquele tempo. Tudo é sugerido, sempre. Nada é definitivo, pois é contorno indireto de algo. Cria-se, assim, um retrato de uma impressão e não propriamente um objetivo retrato, pois não se parte de uma concepção predeterminada do tempo e do espaço a serem construídos, uma vez que estes somente se definem pela relação dos demais elementos constitutivos da obra. Para Marchezan, ainda em seu artigo “Metáforas da casa e do mar em *Dom Casmurro*” (2008a, p. 65),

O autor de *Dom Casmurro* retrata sensações, atmosferas, resultantes, no âmbito da narrativa, do vivido, absorvido e que motivam as sensações deflagradas pelas personagens mediante o que viveram e experimentaram. O criador de Bento Santiago é impressionista, queremos enfatizar. Impressionismo é a expressão indireta de um significado. A impressão é decorrente de um conjunto de fatores ligado ao acontecimento narrado e, por isso, deflagra sensações. As sensações nos dão as disposições, as condições que se associam ao acontecimento narrado e trabalham os efeitos de sentido dessas qualidades sobre nós.

Temos, assim, pelo viés impressionista, um mergulho na narrativa machadiana que se ergue mediante sensações trabalhadas, sugeridas, (im)pressionadas por um narrador obcecado pelo próprio reviver, num tempo e num espaço trabalhados por uma memória afetada e já fragmentada. O subjetivismo que Machado de Assis vem explorando desde *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891), *Esau e Jacó* (1904), *Dom Casmurro* (1899) e, por último, *Memorial de Aires* (1908), filia o escritor como um ficcionista impressionista, afastando-o dos naturalistas e seus gostos peculiares por um relato linear e determinista. Sua linguagem, quase sempre conotativa e carregada de metáforas e metonímias, encontra, na exploração constante da ironia, um engendramento de significados que se constroem não na superfície, mas nas profundidades e nos entrecruzamentos do texto. Portanto, é um estilo de escrita que tende mais para a sugestão do que para a minúcia, à elipse ao invés do esbanjamento verbal, à concisão no lugar do descritivismo, à sutileza, no lugar das obviedades.

Enquanto leitor da narrativa impressionista de Machado, o enunciador sincrético, ao transpor o romance para o suporte televisivo, optou por manter, sim, a imprecisão no narrar, a exploração sinestésica e sugestiva no contar. No entanto, carrega no traço e deforma, estilizadamente, as personagens de modo grotesco, caricaturesco, muito mais próximo de uma atitude dita expressionista do que impressionista. Assim

como o escritor Kafka construía seus personagens deformados, isolados num espaço claustrofóbico, desagregados de suas firmezas e perdendo suas próprias referências, o narrador Casmurro da televisão será constituído por uma evidente deformação gradativa que avançará conforme compreenda a falta de identidade e clareza para sua própria vida.

O enunciador da minissérie, assim, já parte do pressuposto da incorporação impressionista do “real” que ocorre no romance. Já sabe da “consciência do real” em *Dom Casmurro* que relê, por sua vez, a sua “vivência ingênua do real”. Para o teórico de arte, Argan (2006, p. 227, grifos do autor),

[...] literalmente, *expressão* é o contrário de *impressão*. A impressão é um movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito). A expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto. [...] O Expressionismo se põe como antítese do Impressionismo, mas o pressupõe: ambos são movimentos *realistas*.

Desse modo, temos esse movimento de leitura inverso na minissérie, que se centra em um explorar desse interior da personagem para expor, grotescamente, para o exterior retratado. O grotesco, trabalhado enquanto solução formal para hiperbolizar tal atitude expressionista, figura-se desde a maquiagem até o posicionar-se em cena do protagonista, que, em muitos momentos, mostra-se arredio, instintivo, impulsionado pela deformação interior que o perturba, dilacera. As ações abruptas, violentas, afetadas pelos ciúmes e pelo descontrole das demais emoções de Casmurro hipertrofiam, analogamente, ao falar de si progressivo, a expressão.

Além do mais, ao optar por uma atitude expressionista na caracterização do narrador sincrético, observamos uma destruição na realidade convencional dos meios mobilizados e certo efeito de estranhamento produzido com as elucubrações ensandecidas de um narrador. Este quase se cola na câmera, interage dentro da própria cena ocorrida em um passado longínquo e, progressivamente, fala por todos os cantos, dentro de um espaço sombrio, permeado de sombras. Assim, figurativiza-se no espaço exterior a própria fantasmagoria de um eu interior atormentado.

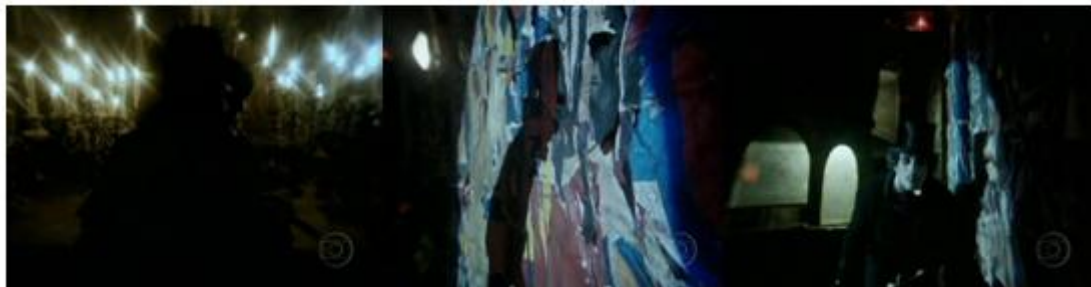


Figura 39 – As sombras e a fantasmagoria de um narrador atormentado.

O peso da tragicidade que envolve o tempo psicológico da personagem é enfatizado pelas palavras do próprio diretor (2008a, p. 78), quando este declara sobre a concepção fanstamagórica de suas personagens:

A minha tentativa foi toda esta, a de deixar a “fantasmagoria” da minha Capitu, a “fantasmagoria” do meu Dom Casmurro, num ponto tal capaz de dialogar com a imaginação do espectador. [...] todos esses personagens pertencem a um mundo fabulesco, e precisam permanecer por lá, só assim poderemos dialogar com eles, olhá-los, encontrá-los, para, depois, devolvê-los à Literatura. Esse mundo, porém, é narrado por um homem chamado Dom Casmurro, que no meu modo de sentir está doente, é um doente imaginário, como diria Molière, um doente da imaginação. Talvez pelas circunstâncias da vida dele, talvez pela sua natureza intransponível, ele tenha um olhar transfigurado, quer juntar as duas pontas de sua vida, mas não consegue mais. Não consegue porque ele está trabalhando também sob a idéia do trágico, e a idéia do trágico está ligada à idéia do tempo, tempo que passou e que você não consegue expressar mais, porque já passou.

A ficção que se faz expressionista rompe com a literatura realista, ao recompor simbolicamente os valores preconizados pela nossa cultura ocidental. Machado de Assis veio romper com a classificação de sua literatura dita como realista, uma vez que não se prendeu a nenhuma tese, trabalhando as tendências realistas nos seus devidos limites, alegando, inclusive, ser o realismo um “[...] messianismo literário [que] não tem a força da universalidade e nem da vitalidade; [trazendo] consigo a decrepitude.” (MACHADO apud MARCHEZAN, 2008a). Nesse sentido, levantamos a hipótese em nossa leitura de que o enunciador televisivo tenha optado por esse deslocamento do viés impressionista a uma atitude expressionista para, então e mais uma vez, descolar a imagem realista que predominou no trato com a obra machadiana em sua recepção.

A solução, dentro deste viés, formaliza a dramatização necessária para a construção de um tom grandiloquente e exagerado – próprios, aliás, ao tom operístico empregado – alcançado pelo sujeito da enunciação ao enfatizar a degradação do narrador e da própria sociedade retratada. É importante destacar, mais uma vez, que o realismo é trabalhado na constituição axiológica das personagens e das reflexões que elas instauram no dizer narrativo e não como simples e mera ilustração dos costumes vigentes em determinada sociedade, como ficou conhecido, por muitos, os romances realistas.

O expressionismo não se mostra como uma tendência artística, porém como uma atitude que tende a se metamorfosear. A mudança do narrador faz-se mediante a transformação interna pela qual a personagem passa, ao constatar, segundo suas próprias impressões, o que fez de sua vida e o que poderia ter sido, caso enfrentasse seus fantasmas, seus demônios. O registro pela câmera mostra-se predominante, intenso, caótico, desesperado, evidenciando a presença do irracional, do demoníaco e dos impasses presentes no interior da personagem flagrada. Em outro momento, contudo, conforme já salientamos, temos o frear de tal ritmo do registro pela câmera, figurativizando, desse modo, o estado apático e melancólico que dominará a personagem de Bento Santiago nas cenas finais. Observamos, assim, um plano de expressão extremamente acelerado, em contrapartida de um conteúdo relativamente desacelerado, uma vez que nada, de fato, acontece em cena, a não ser o curso de seus pensamentos evocados.



Figura 40 – O estado melancólico, mas também irônico, que dominará a personagem de Bento Santiago.

O narrador Casmurro é focalizado com a maquiagem toda borrada, produzindo uma caracterização melancólica, desvairada pelas recordações que o atormentam, dentro de um espaço circunscrito, fechado. Vale lembrar aqui o que emblematicamente nos ensinou, também, Poe, por intermédio de suas personagens dilaceradas, acorrentadas a elas mesmas. O local escolhido para figurativizar esse espaço de uma memória, como já



vimos, foi um antigo palácio, do século XIX, localizado no centro do Rio de Janeiro, e que se encontrava, justamente, em ruínas. Em relação a essa escolha, afirma Carvalho (2008a, p. 82) que:

O velho palácio em ruínas passou a representar um pouco da alma da história de Dom Casmurro, se não um pouco da própria visão machadiana. Eu me agarrei à idéia da ópera e das ruínas. Walter Benjamin escreveu que “um provérbio é uma ruína no lugar de uma velha história”, e poderíamos dizer que Machado escreveu provérbios narrativos irônicos, mas que sabem de seu próprio desamparo. Nada mais moderno do que uma ruína dessas.

O espaço habitado<sup>76</sup>, portanto, pela personagem figurativiza sua própria condição, enquanto alma presa, enclausurada por seus sentimentos, suas dúvidas, suas próprias ambiguidades construídas pelas lembranças tortuosas do vivido.



Figura 41 - Plano-sequência de *Capitu* correspondente ao Capítulo II “Do Livro”.

<sup>76</sup> Vale ressaltar, conforme nos apontou Marchezan (2015), em conversa por e-mail, a aproximação que se pode fazer do espaço enclausurado em que vive Dom Casmurro com o sentido metafórico de outros espaços claustrofóbicos, tais como a gruta ou a manjedoura. Lugares simples, essenciais, acolhedores, para grandes momentos, grandes revelações - a gruta que acolhe aquele que se fez santo e a manjedoura daquele que reconduziu a humanidade. Para Marchezan (2015), “[...] Jesus nasce em lugar arruinado, uma manjedoura; os santos santificavam-se em grutas, outro lugar arruinado; ao lado disso o arruinado acontece em grotas, com o grotesco, dando-nos, invariavelmente, circunstâncias do profano. Trata-se de um espaço, até, hiperbólico, exagerado, no modo como ele exalta uma dada situação que espacializa, sustenta.” Tal aproximação nos leva a pensar, portanto, no revestimento do espaço em ruínas, claustrofóbico, tão trabalhado nesta transposição.

Com uma iluminação sombria que circunda o narrador protagonista Casmurro, reproduz-se, como se pode observar na sequência acima, o início dos primeiros delírios de tal personagem, ao mostrar-se perturbado pelas “inquietas sombras” provenientes dos medalhões, pregados na parede de sua casa, dos imperadores César, Augusto, Nero e Massinissa. Ocorre, em tal reprodução, um jogo de luzes que criam efeitos simultâneos de sombras produzidas pela própria personagem Casmurro que se encontra, por sua vez, com um candelabro e uma vela na mão, denunciando ser ele mesmo o responsável pela feitura das sombras.

Passado o delírio, enfim, o narrador decide dar início ao seu “relembrar” dos fatos ocorridos e que podem vir a constituir a matéria de seu romance: “Eia, comecemos a evocação por uma célebre tarde de novembro, que nunca me esqueceu.” (ASSIS, 2008, p. 96). A partir deste momento, que é considerado o ponto de arranque da história principal, a minissérie prolonga, um pouco, o ritmo dos acontecimentos a serem narrados por esse protagonista já velho. O prolongamento se dá pela inserção da música “Elephant Gun”, gravada, em 2007, pela banda norte-americana *Beirut*, que mistura sons eruditos com populares, e que, ao longo de toda a minissérie, servirá como um **índice denunciador** do afeto existente entre o protagonista Bento Santiago e sua amada Capitolina.

A música, aqui, apresenta-se como um importante componente para o estabelecimento, com o telespectador, de um contrato de identificação dos fatos acontecidos; no caso, o afeto existente entre as personagens Bentinho e Capitu. A escolha de uma música, aparentemente com um refrão de fácil memorização, também parece engendrar uma complementação de sentido para a obra.

<i>Elephant Gun – Beirut</i>	<i>Armas de caça - Beirut</i>
	<i>(Tradução nossa)</i>
If I was young, I'd flee this town I'd bury my dreams underground As did I, we drink to die, we drink tonight	Se eu fosse jovem, eu fugiria desta cidade Eu enterraria meus sonhos debaixo da terra Assim como eu, nós bebemos pra morrer, e nós bebemos esta noite
Far from home, elephant gun Let's take them down one by one We'll lay it down, it's not been found, it's not around	Longe de casa, com armas de caça Vamos abatê-los um por um Nós vamos derrubá-lo, ele não foi encontrado, não está por aí
Let the seasons begin - it rolls right on	Que comece a temporada - onde tudo é certo e

Let the seasons begin - take the big king down	errado Que comece a temporada - abatamos o grande rei
Let the seasons begin - it rolls right on Let the seasons begin - take the big king down	Que comece a temporada - onde tudo é certo e errado Que comece a temporada - abatamos o grande rei
And it rips through the silence of our camp at night And it rips through the night	E ele rompe através do silêncio do nosso acampamento à noite E ele rompe através da noite, a noite toda, a noite toda
And it rips through the silence of our camp at night And it rips through the silence, all that is left is all that I hide	E ele rompe através do silêncio do nosso acampamento à noite E ele rompe através do silêncio, tudo o que resta é tudo o que eu escondi

Quadro 8 – Letra e tradução da música “Elephant Gun”, da banda *Beirut*.

Há, na letra da música, algo de machadiano, no modo niilista, pungente e cético como este concebia, em suas narrativas, a vida e a sociedade. Ainda, o título da música “Elephant Gun” alude a uma arma, geralmente rifle, de grosso calibre, utilizada originalmente por caçadores esportivos de animais perigosos de grande porte, como elefantes. Considerando sua utilização com o enredo em questão, sabemos que o que faz o protagonista o tempo todo é tentar enfrentar o grande “elefante” de sua vida que é sua memória, seu tormento e sua indecifrável dúvida sobre uma traição que poderia ter acontecido. A frase que encerra a música “*all that is left is all that I hide*/ tudo o que resta é tudo o que eu escondi” define bem o modo como a narrativa machadiana é estruturada e, que na realização de Carvalho, **escancara-se**.

Tudo o que, aparentemente, a obra Machado parece esconder por sutilezas e indícios sugestivos, a aproximação de Carvalho recupera e, deliberadamente, figurativiza pelo exagero imagético das reações e ações do protagonista ensandecido pelos tormentos vividos. Ao mesmo tempo, podemos pensar na escolha do diretor em inserir uma música aparentemente *pop* e em inglês. Tal fato pode aludir a um movimento inverso do escancaramento realizado ao longo de toda a minissérie: deixar, apenas para aqueles que procuram os pormenores ou “os elefantes em tudo”, uma relação de sentido entre a letra da música e a história apresentada pelo romance. Temos, aqui, novamente, a alternância entre um **efeito de “absoluto estranhamento”**, para

alguns, em contrapartida a um **efeito “estranhamento absolutamente esperado”**, para outros.

Temos, ainda, nesta sequência (figura 41), um registro de cena, embalado pela letra e melodia desta música, na qual irrompe Capitu, detentora de uma vara com um giz em sua ponta, riscando todo o cenário que englobará a história e sendo seguida, já com olhos “mareados” de amor, por Casmurro. A câmera, ao focalizar os riscos de giz, feitos no chão do cenário, alterna-se para os pés de Dom Casmurro, que acompanha Capitu equilibrando-se em cima de tais riscos. Cria-se, nessa reprodução, pelo posicionamento em cena, uma possível leitura que nos leva a interpretar Capitu como sendo, desde sempre, a possuidora das rédeas do coração e das atitudes do narrador protagonista, Bento Santiago. Ademais, evidencia a **memória bamba** e desequilibrada deste narrador que mal consegue se sustentar nas linhas traçadas por sua enamorada. São linhas feitas por giz, o que denota um tom didático desta menina-mulher que parece ensinar tudo ao menino-Bentinho, como numa espécie de esboço, desenho preparatório para o que ele poderia ser ou ter sido.

As demais músicas inseridas como trilha sonora da minissérie *Capitu* apresentam-se de modo igualmente fragmentário, tal qual sua narrativa, uma vez que há uma mescla de inserções musicais que perpassam desde os grandes nomes da música clássica, como Frédéric Chopin e Vladimir Martynov, até o rock norte-americano de Jimi Hendrix. Essa mescla de sonoridade foi criada e explorada pelo músico Tim Rescala – responsável pela inserção musical das três minisséries constituintes desse corpus –, o que reafirma o conteúdo da imagem, como texto sincrético que é, pela tentativa de colagem de fragmentos não só narrativos, mas também musicais.

Em relação aos ambientes em que se passa a minissérie, há pouca variação de locação, uma vez que, predominantemente, quase todas as cenas foram gravadas no salão central do Automóvel Club do Brasil, como já salientamos anteriormente. Contudo, há uma impressão de variação dos cenários produzida por efeito de multiplicação das locações por intermédio da cenografia utilizada, da luz projetada, assim como do posicionamento da câmera que, como o narrador da minissérie, mostra-se inconstante nos mais variados ângulos. Nas imagens abaixo, nota-se o procedimento explorado ao se aproveitar do jogo criado pelos reflexos de luz emitidos por espelhos em contraste com a luz. Tais ressonâncias de iluminação engendram ora clarões para o relato televisivo, ora ofuscam a imagem captada pela câmera. Essa alternância acaba produzindo um efeito de sentido de dubiedade, que se mostra em conjunção com o que,

no romance, é evidenciado também: o que ele está nos contando pode ser tomado como clara verdade ou como obscura mentira?



Figura 42 - Fotogramas de cenas retiradas dos Bastidores do DVD *Capitu* (2008).

A construção dos cenários segue a estética minimalista e escancarada do diretor que faz questão de deixar à mostra os materiais que os compõem, permitindo, assim, que a imaginação dos telespectadores engendre outros significados para um mesmo espaço.

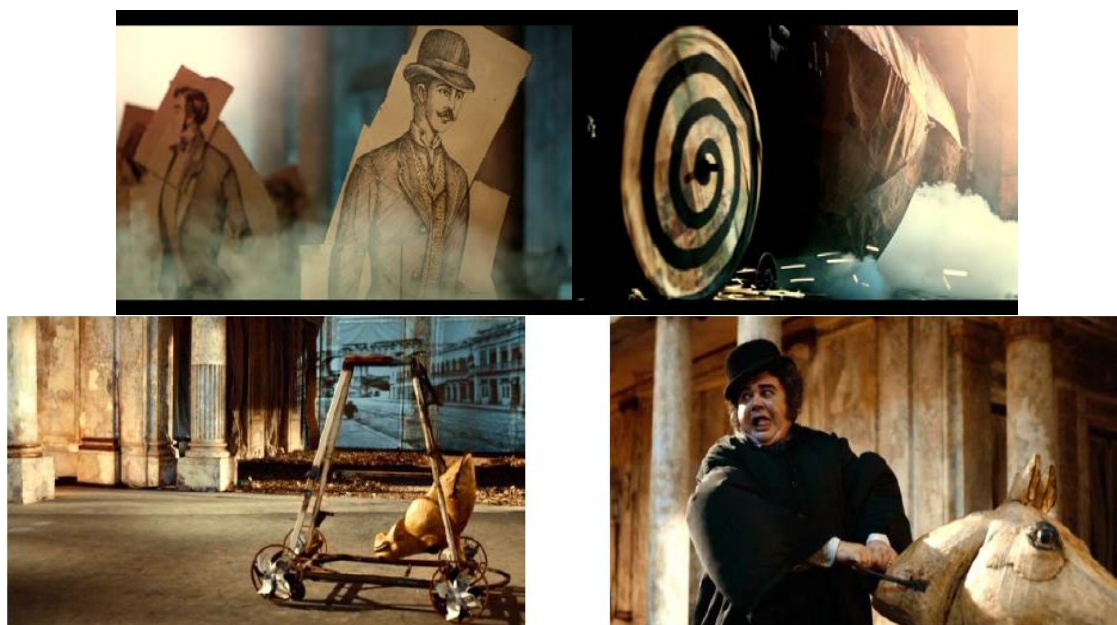


Figura 43 – A artificialidade dos cenários e dos objetos.

O espaço da minissérie, como se pode notar, foi construído como “um conjunto de colagens, de tempos e de avessos”, como definiu o próprio diretor. A ruína do espaço, do tempo, da personagem e da própria história, a qual não apresenta um desfecho para sua dúvida central, mostra-se presente em cada local de cena, em cada projeção da câmera que desestabiliza nossas certezas com suas focalizações esfumaçadas, frenéticas e escuras, em muitos momentos do registro televisivo. Na seleção e combinação feita para a construção desse espaço da memória de Casmurro, a equipe do artista plástico Raimundo Rodrigues – responsável, também, pela composição dos cenários das minisséries *Hoje é dia de Maria* e *A Pedra do Reino* – revestiu todas as paredes e colunas do salão com camadas de papel e de jornal. Enfatiza-se, assim, por intermédio de tais materiais primários, a aparência de ruína e decadência do local.

As paredes descascadas pela inércia do tempo e os velhos espelhos manchados foram mantidos e reutilizados pelas gravações. As camas das personagens Dona Glória e Dom Casmurro, assim como várias cortinas do cenário e o trem que leva Bentinho ao seminário, foram confeccionados com papel de jornal. Tal procedimento alude à prática do escritor Machado de Assis, enquanto cronista de jornal, bem como para o próprio ato de escrever em si. De modo evidente, as colagens, os aproveitamentos dos cenários e os materiais de composição sendo postos à mostra, corroboram a manifestação da autoconsciência ficcional presente em Machado de Assis e que a enunciação mostrou de modo autoconsciente e deliberado.



Figura 44 – Bastidores do DVD *Capitu* (2008).

Além disso, conforme registro no site de divulgação da minissérie *Capitu*, o diretor criou um recurso diferente para ser acoplado à câmera na captação das cenas que representam, diretamente, o ponto de vista do narrador Dom Casmurro, observando determinadas passagens enquanto personagem, supostamente, situado extradiegese:

Luiz Fernando Carvalho criou uma lente especial: uma retina de mais ou menos 30 cm de diâmetro, cheia de água, para criar dimensão ótica a partir da refração da água. A “lente-Dom Casmurro”, como foi apelidada, foi encaixada à frente da câmera para dar à imagem a textura aquosa como o mar de ressaca dos olhos de Capitu e a aparência de alguém que ora flutua, ora é arrastado pelas águas do tempo – a matéria de Dom Casmurro são apenas suas memórias, suas fantasias. (MEMÓRIA GLOBO, 2008a)



Figura 45 – A “lente-Dom Casmurro”.



Figura 46 – As lembranças captadas por uma ótica marejada.

O que se pode notar, desde a composição dos cenários, a musicalidade escolhida, bem como os arranjos combinados para criar determinados efeitos de sentido para a câmera, é a constituição, pelo enunciador sincrético, de uma estratégia geral enunciativa. Essa estratégia mobiliza diferentes linguagens para obter um efeito de unidade para a percepção do telespectador, por meio de outros arranjos semissimbólicos<sup>77</sup>. Nesse sentido, devemos nos lembrar, novamente, das contribuições de Floch (1985), quando este indicou a possibilidade de apreensão da linguagem sincrética não mais como uma única enunciação verbal. Não é só da tradição da crítica, portanto, que o enunciador sincrético em questão se ampara para construir sua realização artística, mas também das especificidades das linguagens audiovisuais que engendram e instauram, para a consolidação do conteúdo transposto, expressões trabalhadas por diversas camadas de significações.

Ainda sobre a estruturação do espaço na minissérie e figurativizando o espaço aos moldes shandianos, temos uma viagem desta personagem por suas memórias repassadas, não como o estabelecimento de deslocamento espacial propriamente ancorado, pois não o leva a lugar nenhum, porém pelo delinear de uma viagem à roda de sua vida rememorada. Como nos evidencia Motta, em seu artigo "Memórias Póstumas de Brás Cubas: uma questão de forma e filiação" (2000), no irônico "Prólogo da terceira edição" das *Memórias Póstumas*, Machado de Assis relembra que todos os escritores citados, que fazem parte de sua filiação temática e estrutural, viajaram de alguma forma. "Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida" (ASSIS, 1978, p. 512).

Casmurro, nesse sentido, não se mostra de modo diferente, por exemplo, da viagem empreendida por Xavier de Maistre à roda do quarto, mas, no caso, à roda de sua vida ou, especificamente, em torno de uma possível vida vivida por Capitu e que, por ora, se encontra em fragmentação. A ideia de espaço-tempo em ruínas se reflete, também, nas marcas gráficas de descontinuidade dos próprios capítulos do livro, ora curtos, ora ligeiramente extensos. Para Rouanet (2007, p. 140), tais peculiaridades gráficas do texto podem indicar, também, distorções espaciais. [-...] Pode-se especular,

---

<sup>77</sup> Um dos mecanismos desenvolvidos pela semiótica para a análise dos textos sincréticos, e talvez o mais difundido, é o semissimbolismo. Na prática, isso representa a busca de correlações entre categorias relevantes do plano de expressão e do plano de conteúdo, contemplando, dessa forma, mais detidamente os discursos poéticos e não-verbais. Ainda que não tenhamos elucidado, de modo explícito, as homologias existentes em cada pequena análise dos planos selecionados, tentamos seguir essa orientação analítica.



por exemplo, que os capítulos longos correspondam às distâncias que a imaginação shandiana alonga em excesso, e os menores aos trajetos anormalmente encurtados”. Dessa forma, figurativiza-se, em mais um traço de expressão, a representação do espaço da memória.

Tal representação ganha contornos ainda mais escancarados quando temos a transposição do Cap. CXXII, intitulado “ $\Theta$  enterro”, no qual se narra a morte da personagem Escobar e o delírio do narrador ao enfatizar não a dor da morte do amigo, mas sua obsessão e suposta “confirmação” da traição da mulher por derramar uma lágrima ao lado do caixão. O trabalho cenográfico realizado na minissérie figurativiza o **branco da memória** ocorrido neste momento em que Bento Santiago, dominado pela fúria de uma suposta constatação, esquece todos ao seu redor, que também choravam compulsivamente a morte de Escobar, bem como evidencia o fato deste só ter olhos para a personagem Capitu. Essa personagem é vítima, pois, de lapsos, reiteraões e falhas, naturais do processo de rememoração, devido à tentativa de Bento Santiago em provar se está correto em sua interpretação.

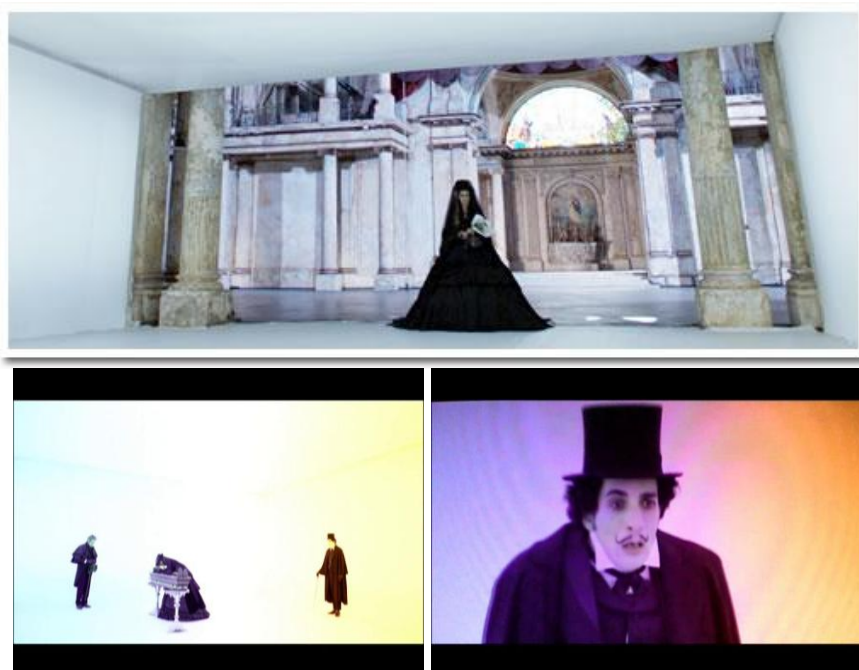


Figura 47 - Tomada de cena retirada do episódio correspondente ao Capítulo CXXII “ $\Theta$  enterro”.

O tempo e o espaço, em *Capitu*, ao serem construídos sob o signo da ruína, ancoram estados de consciência que confirmam a atmosfera criada pelo narrador, com suas impressões mal organizadas de um material ficcional que o atormenta. Narcísica como a narração de Montaigne, autossuficiente como o relato de Sterne, a trama de

*Dom Casmurro* estabelece o egocentrismo narrativo que os narradores tagarelas, anteriormente mencionados, tanto exploram. Enfatiza-se, assim, o exagero da condição humana, dos resquícios do decadente, trabalhado pela realização, pelo viés expressionista, engendrando uma potencialidade transfiguradora do pensar, do agir, do “estar/ser” no mundo que o escritor Machado de Assis procurava retratar ironicamente e, muitas vezes, com crueldade em sua sutil denúncia.

### 3.3.3. Pelo riso, a melancolia: a teatralidade das PERSONAGENS na ópera *Capitu*

*Dom Casmurro* é, definitivamente, a história de uma personagem. As demais são compostas, caracterizadas e atravessadas pelo olhar do narrador-protagonista. Temos, contudo, nesse enunciado construído por um único ponto de vista, o ressoo das vozes de tais personagens, delineando, assombrando e transparecendo nas obsessões dessa mente que (se) rememora o tempo todo. Abaixo, temos o encarte do CD da trilha sonora da minissérie, o qual apresenta, por meio de um **registro em caleidoscópico**, a possível imagem que predomina na retina e na cabeça desse narrador tão afetado por vozes plurais.



Figura 48 - Foto do encarte presente no cd da trilha sonora da minissérie.

Nitidamente atormentado, Casmurro não consegue se desprender do julgamento alheio, das aparências determinantes e dos olhares que supostamente todos lançam sobre sua história. O que ele não sabe, entretanto, é que ele mesmo construiu sua

própria sentença e sua própria condenação ao se ver tão preso e tão amarrado à sociedade retratada. Para Piza (2008, p. 34):

Como Bento é um homem que está o tempo inteiro imaginando o que estão pensando dele, ele usa o recurso do estilo livre indireto para multiplicar as vozes da narrativa. Então, em vez de o narrador apresentar o que a pessoa está pensando, ele vai descrevendo tudo de acordo com o olhar dele próprio, mas também misturado aos olhares dos outros. Esse livro é uma barafunda de vozes, que se superpõem, que se confundem.

A minissérie, ao inserir um narrador que participa e interfere nas cenas mostradas, acabou por manter essa exploração e essa alternância, pelo visual, do discurso indireto livre, tão presente no romance. No texto verbovisual, tal uso, que embaralha as vozes das demais personagens, ganhou contornos ainda mais deliberados, uma vez que diálogos supostamente ocorrendo em um tempo presente do relato contracenam com essa voz **corporificada** em um narrador envelhecido, situado num outrora, do passado, mas que dialoga com o aqui do presente da cena.



Figura 49 – O contracenar, entre Bentinho-criança e Dom Casmurro, em um mesmo plano.

Dessa forma, como em um entrelaçamento de vozes, temos a sobreposição da voz do narrador, que se compõe, por sua vez, por todos os ditos e, principalmente, pelos não ditos das personagens que habitam o cenário da vida de Bento Santiago. Sabemos da história somente e por meio de sua voz. As personagens, desse modo, são vistas e construídas não por suas singularidades, mas pelo modo como Casmurro as vê. Ora exageradas, ora deformadas, ora caricaturescas, ora alegorias nítidas, observamos, em cada personagem, uma crítica presente a seu estado de alma. Além disso, verificamos as mazelas do mundo a partir de suas ações descritas pelo olhar daquele que, supostamente, tudo vê e sente.



Figura 50 – O exagero e a deformação de Tio Cosme e Prima Justina.

José Dias, o agregado da família que calcula tudo conforme lhe convém; Tio Cosme, advogado criminalista, sem muito ardor e sem muitas ideias, mas sempre disposto a acomodar-se e contar piadas ou jogar; Prima Justina, outra moradora de favor de Dona Glória, a quem se mostra muito devota e muito franca, formam um retrato “parasita” de pessoas que habitam o cerne da casa, sem muito contribuir, porém querendo quase tudo ter. Às custas de Dona Glória, mãe fervorosa e beata, “uma santíssima!”, nas palavras de José Dias, tais personagens vivem dos aluguéis de escravos, das casas e das rendas de apólices deixados por Pedro Albuquerque Santiago, pai de Bentinho, para a viúva.

Machado de Assis, em suas obras, parece posicionar-se como um autor cruel no trato com o significado, mas **elegante** no significante. Ou seja, mais do que querer ser **aceito** em uma sociedade hipócrita, ele **encena** essa hipocrisia, mostrando as barbaridades sociais e humanas sob uma fala elegante e socialmente aceita. É possível, sob esse prisma, que a aproximação de Luiz Fernando Carvalho **escancare**, ao inverso, esse procedimento explorado pelo autor quando barbariza no significante, exagerando na encenação das suas personagens – marca dessa sociedade hipócrita – e **chocando** o público com a utilização de rock pesado na minissérie, citando, apenas, um exemplo de estranhamento explorado pela realização, mas que pode ter surtido como um efeito de percepção mais imediata para o telespectador. Carvalho (2008c) declara:

Não fui guiado pela idéia das homenagens, *Capitu* é outra coisa. Uma aproximação enviesada, que se apropria do espírito da obra, e, de uma certa forma, nega-se a realizar uma mera reprodução dos costumes do século 19. Do meu ponto de vista, *Capitu* é uma afirmação

modernista: a afirmação da força de uma linguagem, de um modo de literatura e também de um modo de olhar a vida, por que não? O que deveriam ser as folhas, os quintais e os olhos de ressaca frente às leis empoeiradas da elite branca do final do Segundo Reinado, senão vida? Afirmação da vida diante dos atavismos casmurros que nos cercam até hoje.



Figura 51 – Montagem das personagens na “juventude” disponibilizada no site *Capitu*.



Figura 52 – Montagem das personagens na “fase adulta” disponibilizada no site *Capitu*.

Instaura-se, assim, conforme destaca Motta (2010, p. 90), uma armadilha do discurso machadiano “[...] que se conduz pela superfície da aparência para [nos] surpreend[er] no abismo da essência.” Na maquiagem feita nos pais de Capitu (Pádua e a esposa), como exemplo, podemos verificar o reflexo de suas condições sociais, porém com uma simplicidade que se faz notável ao ser construída por um leve desvio ao expressionismo que apresenta no patriarca contornos de um homem depressivo. Suas sobrancelhas, realçadas por lápis preto, acompanham os olhos marcados por uma sombra escura, ajudando a construir esse quadro decadente, fruto de uma decaída social abrupta e uma tentativa de suicídio.



Figura 53 - A caracterização de Pádua, pai de Capitu.

A construção dos traços caracterizadores das personagens, até mesmo do delinear de suas psicologias, é fruto da leitura realizada pelo enunciador. Sendo assim, verificamos a mobilização da linguagem do figurino para tentar criar efeitos de sentido que transparecessem não só o lado caricaturesco, hiperbolizado e deformado, bem como figurativizassem esse olhar que perpassa não só suas caracterizações físicas, mas o próprio tempo da sociedade explorada pelo escritor, seja no retrato de um século XIX, seja na imagem do século XXI, uma vez que se faz universal.

É próprio do gênero romance por em cena o conflito discursivo que se trava em um determinado momento, em uma dada formação social, favorecendo, assim, a expressão do dialogismo – em seu mais alto grau – devido à exploração, com maior destaque, da diversidade, da diferença e da heteroglossia das vozes configuradas num relato. Na minissérie de Carvalho, isso não se mostra de modo diferente. As vozes sociais que figuram numa sociedade altamente tecnológica do século XXI reverberam no discurso da minissérie, não só pelo constante uso de objetos tecnológicos mesclados

aos objetos artesanais componentes do cenário, bem como na ênfase dada em alguns temas tratados de forma sutil já no romance do século XIX, mas que, atualmente, ainda se encontram em voga em diversas discussões da crítica moderna.

Indícios que antes eram apenas sugeridos e trabalhados, sutilmente, pelo texto do romance machadiano, ganham destaque devido ao tom expressionista dado pela minissérie. Uma possível relação incestuosa entre a mãe Dona Glória e seu filho Bentinho ganha contornos mais visíveis; uma certa relação homoafetiva ou, até mesmo, homossexual, entre Escobar e Bento parece irromper nos gestos e olhares das personagens; uma infantilização da personagem Bento Santiago avoluma-se em comparação à sensualidade determinada de Capitu. E estes são apenas alguns dos acréscimos de interpretação que dialogam com as recentes leituras sobre a obra *Dom Casmurro*.

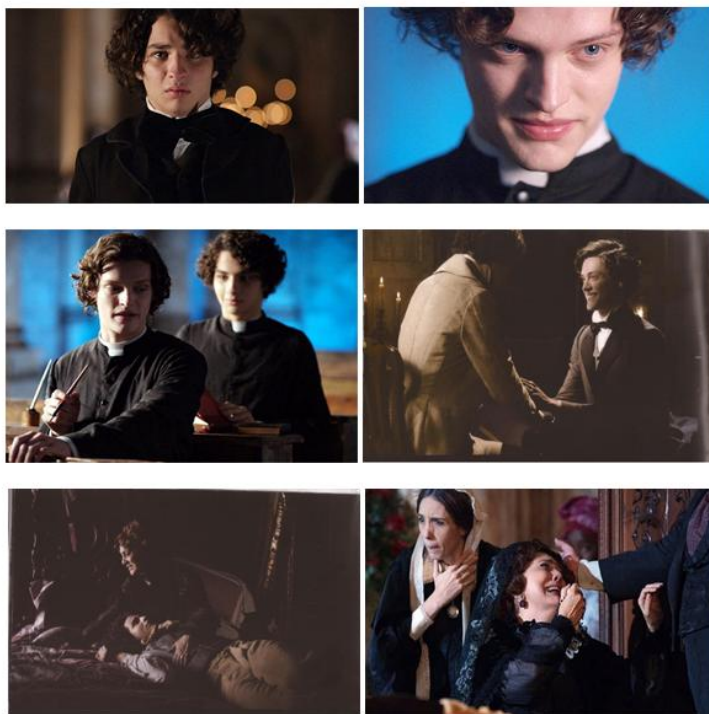


Figura 54 – A ênfase dada em alguns temas trabalhados de modo sutil pelo romance.

Embora tais desvios evidenciados pelo tom estilizado engendrem outras possibilidades de leitura, verificamos que a temática e a composição que caracterizam o romance *Dom Casmurro* foram preservados na transposição televisiva, conforme já explorado pelo capítulo 2. Essa manutenção estrutural, que enquadra a obra dentro do gênero romance, pela minissérie, facilita o reconhecimento dos índices identificadores do próprio gênero primeiro de que partiu o enunciado televisivo.

Além da entonação dos diálogos, o próprio tom burlesco, operístico e barroco, nos adornos e nas expressões exploradas, criou uma entonação própria para a realização, definida por sua relação com o objeto do enunciado, o romance, e com os enunciados dos outros que reverberam no ato da criação estética. Como um exemplo visual e sonoro de entonação expressiva, partindo da sutileza da palavra para o exagero visual, podemos contrastar a aparição da personagem Escobar no texto verbal e no texto sincrético. No romance, conforme mostramos abaixo, há a descrição de seu caráter misterioso e fugidio por meio da observação dos seus gestos corporais.

Eis aqui outro seminarista. Chamava-se Ezequiel de Sousa Escobar. Era um rapaz esbelto, olhos claros, um pouco fugitivos, como as mãos, como os pés, como a fala, como tudo. Quem não estivesse acostumado com ele podia acaso sentir-se mal, não sabendo por onde lhe pegasse. Não fitava de rosto, não falava claro nem seguido; as mãos não apertavam as outras, nem se deixavam apertar delas, por que os dedos, sendo delgados e curtos, quando a gente cuidava tê-los entre os seus, já não tinha nada. O mesmo digo dos pés, que de tão depressa estavam aqui como lá. Esta dificuldade em pousar foi o maior obstáculo que achou para tomar os costumes do seminário. O sorriso era instantâneo, mas também ria folgado e largo. Uma cousa não seria tão fugitiva, como o resto, a reflexão; íamos dar com ele, muita vez, olhos enfiados em si, cogitando. Respondia-nos sempre que meditava algum ponto espiritual, ou então que recordava a lição da véspera. Quando ele entrou na minha intimidade pedia-me frequentemente explicações e repetições miúdas, e tinha memória para guardá-las todas, até as palavras. Talvez esta faculdade prejudicasse alguma outra. (ASSIS, 2008, p. 208)

Já na minissérie, tais descrições dos gestos corporais ganham ênfase de rebeldia e de morbidez. Ao som instrumental do heavy metal “Iron Man”, da banda inglesa *Black Sabbath* (1968-), Escobar entra em cena. Chocando e chamando atenção por onde passa, a personagem sobe na mesa de seus colegas seminaristas e dirige, enfaticamente, o olhar para a personagem Bentinho, que se mostra em estática admiração. O predomínio da cor preta em cena, ofuscada, em muitos momentos, por uma luminosidade clara, engendra um efeito de dubiedade do caráter deste personagem.





Figura 55 – Plano-sequência de *Capitu* correspondente ao Capítulo LVI “Um seminarista”.

Ainda, essa aparição com contornos profanos e sagrados remete ao peso da tradição que tal personagem carrega por ser o principal “suspeito” de todo o desenrolar do “nunca confirmado” adultério. Escobar, assim, ganha o tom pesado que tão bem lhe cabe, uma vez que Dom Casmurro o carrega em sua mente atormentada e, não menos, pesada. Em outras sequências, teremos, ainda, o andar e os gestos de Escobar acentuadamente teatrais. Seus olhos azuis e furtivos, também como o mar, ganham repetidos closes na captação de imagens ao longo da realização.



Figura 56 – Os olhos azuis e furtivos de Escobar.

Bakhtin, em seu texto “Os gêneros do discurso” (1992, p. 311), esclarece essa valoração que cada palavra adquire quando tratada por uma entonação expressiva e carregada de valores de outros enunciados.

Ao escolher a palavra, partimos das intenções que presidem ao todo do nosso enunciado, e expressividade (ou melhor, nossa expressividade) para cada uma das palavras que escolhemos e que, de certo modo, inocula nessa palavra a expressividade do todo. Escolhemos a palavra de acordo com sua significação que, por si só, não é expressiva e pode ou não corresponder ao nosso objetivo expressivo em relação com as outras palavras, isto é, em relação com o todo do enunciado. A significação neutra de uma palavra, relacionada com uma realidade efetiva, nas condições reais de uma comunicação verbal, sempre prova o lampejo da expressividade. [...] apenas o contato entre a significação lingüística e a realidade concreta, apenas o contato entre a língua e a realidade – que se dá no enunciado – provoca o lampejo da expressividade. Esta não está no sistema da língua e tampouco na realidade objetiva que existe fora de nós.

Esse lampejo da expressividade, portanto, mostra-se no ato carregado de fala e de gestualidade das personagens da minissérie ao espelhar os outros valores que cada personagem pode representar na narrativa, como corrobora a manutenção do diálogo existente entre a obra machadiana e o teatro, a ópera e a música. Esse diálogo com outras artes pode ser notado, ainda, nos enquadramentos dados à expressividade da personagem Dom Casmurro.



Figura 57 – A entonação expressiva do narrador Dom Casmurro.

Misturando melancolia com galhofa, sua caracterização alternada cria um efeito ora grotesco, ora cômico. Essa nova entonação dada enfatiza a isotopia de leitura estabelecida: a recuperação de vários olhares, na expressão, resultantes da diversidade de interpretações existentes sobre o romance. A nossa leitura é a de que o enunciador, por meio dos procedimentos discursivos de citação, deixou transparecer, no enunciado, o que é comum da leitura geral sobre a composição das personagens, estilizando e valorizando, a seu modo, a entonação expressiva de cada um.

Beth Filipecki, figurinista que trabalhou com Carvalho em suas produções anteriores, como *Os Maias* (2001) e o filme *Lavoura Arcaica* (2001), fez questão de levar para as roupas o mesmo tom provocativo do texto do Machado e da estética “plurissensorial” e escancarada do diretor. Tal trabalho com os sentidos pode ser notado no enquadramento fotográfico realizado na minissérie bem como nos efeitos criados pelas alternâncias cromáticas, os quais, em muitos momentos, criaram verdadeiras pinturas em cena.



Figura 58 - A exuberância e a sensualidade de Capitu pelo uso acentuado das cores quentes.



Figura 59 - A exploração de cores frias e o jogo de imagens com os espelhos.

Para dialogar com o espaço da memória do narrador Dom Casmurro, a equipe contou com o constante reaproveitamento dos materiais, tecidos, peças e objetos ora já utilizados em outras cenas ou por outras personagens, construindo, assim, um efeito de sentido de reconhecimento de certas isotopias visuais no traço, que nos remetem a essa memória que já tudo mistura e não mais discerne quem é quem, quem usava ou vestia-se desta ou daquela maneira. Há, em cada figurino, uma peça reaproveitada do outro, ordenadas de outra maneira, e que demarcam a falta de limite desse narrador que mal reconhece a si mesmo e as vozes que o constituem. Sobre esse **processo metonímico**, Filipecki (MEMÓRIA GLOBO, 2008b) declara que:

Com esse método, o figurino passa a propor leituras inacabadas que devem ser constantemente lidas e reescritas, dando maleabilidade para se comunicar com a grafia de cada cena. Isso me permite tirar ou colocar elementos que componham com o todo da imagem. Assim, os materiais usados na escrita do figurino ficam a serviço da ação criativa. É no registro da fragmentação que o figurino compõe sua unidade visual, pelo olhar do narrador.



Figura 60 – Fotos do figurino das personagens disponibilizadas no site *Capitu*.

A construção das personagens na minissérie, juntamente com a seleção e combinação de seus figurinos, enfatizam o olhar determinante do narrador para a história, corroborando a construção articulada entre o tempo, o espaço e o modo como as personagens habitam sua imaginação. Novamente, há um jogo alternado entre as cores utilizadas nos vestuários das personagens, dividindo a minissérie em duas fases distintas que acompanham o movimento gradativo de aceleração dos pensamentos e dos afetos de Dom Casmurro. Na primeira fase, há a predominância de tons claros, leves, denotando uma época ainda ingênua, infantil, do amor juvenil despertando. Já na

segunda, o casamento e a vida com Escobar e Sancha ao lado, temos tons mais escuros, figurativizando esse olhar já mergulhado e embaçado de quem nos conta o que, supostamente, viu e sentiu. Encontramos, ainda, um predomínio das formas arredondadas, nos tecidos e nos cenários, denotando a circularidade dos pensamentos de uma mente que vai e volta a todo instante. Em Capitu, nota-se, em especial, o escurecimento de suas vestes após a morte de Escobar.



Figura 61 - “1ª fase” – o predomínio de cores claras.

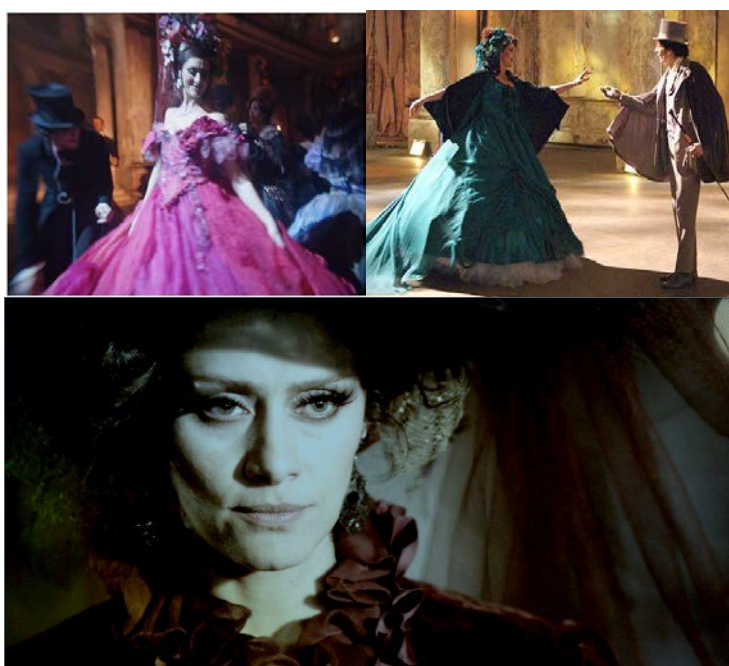


Figura 62 - “2ª fase” – o predomínio de cores escuras.

A gestualidade, o posicionamento e a entonação das personagens, em sua totalidade enunciativa, figurativizam uma encenação teatral captada por uma câmera que parece adentrar em um palco, alternando e imergindo no jogo proposto pelo diretor:

encenar um romance dentro de um suporte televisivo. Dá-se a ver, nesse sentido, o movimento das linguagens sincréticas trabalhadas em sincronia, cada uma deslocando, atualizando, permitindo ou extrapolando seus limites para o engendramento de uma significação maior para a história contada. Não temos mais apenas um romance –adaptado”, nem uma adaptação simplesmente aproximada. Verificamos, sim, um encadeamento de **camadas significativas em movimento**, por meio das quais se criam efeitos de sentido de leituras complementares, dialógicas, análogas e díspares. Tais leituras favorecem o percurso desse enunciador que procurou retomar as reverberações do escritor Machado de Assis enquanto ficcionista, poeta, dramaturgo, contista e crítico, presentes no romance *Dom Casmurro*.

As predileções culturais e artísticas do escritor são notadas e exploradas pela realização televisiva, quando esta, em sua composição, exacerba na teatralidade das personagens e na entonação operística dos mesmos. Os recursos visuais do teatro orientam as escolhas de desenho das roupas e das cores, valorizando elementos que tivessem o tom e o ritmo do teatro operístico. Com um enredo que explora o lirismo constitutivo não só da poesia, mas de uma ópera, *Dom Casmurro* configura um espetáculo de máscaras sociais, por intermédio de uma encenação de personagens que dramatizam suas próprias mazelas no exagero caricaturesco e, muitas vezes, alegorizante. Piza (2008, p. 34), ao explicitar para os atores da minissérie o gosto de Machado pelo teatro<sup>78</sup>, afirmou:

[...] como um escritor muito habituado aos gêneros curtos, aos gêneros breves, vai enxertando esses gêneros na narrativa, na costura da narrativa; pode[ndo] inserir até uma *gag*, uma cena meio cômica, um recurso que ele, como homem que traduziu muito teatro, escreveu teatro, censurou teatro, fez crítica de teatro, obviamente busca no teatro. Machado era um homem de teatro; a vida do Machado depois da poesia foi o teatro.

Estabelecida a coordenada espaço-temporal de uma representação da memória sendo encenada em um palco em ruínas, infere-se – desde o andar quase que compassado de algumas personagens como Escobar, José Dias e, até mesmo, Capitu – que estamos diante da –tragicomédia de uma dúvida”, como define o próprio diretor, delineada aos moldes cênicos de uma ópera ligeiramente amarga, ligeiramente bufa.

---

<sup>78</sup> Para um aprofundamento da produção de Machado de Assis, enquanto crítico e escritor teatral, ressaltamos a importância e a contribuição do trabalho do estudioso e crítico João Roberto Faria, em seu livro *Machado de Assis do teatro: textos críticos e escritos diversos*, publicado pela Editora Perspectiva, em 2008.

Como homem do teatro que era Machado, há, no livro, além de uma estruturação em pequenos capítulos, compostos como ensaios, a indicação e descrição das personagens e da ambientação. Essas indicações são semelhantes às presentes em uma estética dramatúrgica. Vale ressaltar que a minissérie, ao preservar essa divisão da obra em capítulos/vinhetas, coloca-os de modo recortado, bricolando, aos moldes dadaístas já mencionados, imagens de jornais nesses divisores de cena, o que remete, também, à prática de cronista, à qual o escritor tanto se dedicou em vida.

Ao transpor para a televisão o gosto pela teatralidade de Machado, o sujeito da enunciação extrapolou no trato com o significante, na presença dos recursos cênicos mobilizados pela **estratégia global enunciativa** das linguagens constitutivas da encenação televisiva. Inicia-se, assim, propriamente, o desfecho da narrativa, quando temos o narrador, na parte superior do grande palco em ruínas, sendo enquadrado pela câmera em plano-aberto, englobando uma grande cortina vermelha sendo fechada como para dar uma pausa e, então, iniciar o espetáculo televisivo *Capitu*.



Figura 63 – O palco de uma *ópera em ruínas*.

Perfilando as coordenadas estéticas do próprio escritor, que rejeitava o realismo e definia a vida como “uma ópera bufa com alguns entremeios de música séria”, Carvalho repensou a minissérie dentro de um formato operístico, moderno, o qual escancara seu fazer de modo deliberadamente consciente. No capítulo VIII do romance, intitulado “É tempo!”, temos a explicitação direta, pelo narrador, das coordenadas teatrais e operísticas as quais o enunciador parece ter trabalhado em seu processo enunciativo. Eis a reprodução do capítulo, na íntegra:

Mas é tempo de tornar àquela tarde de novembro, uma tarde clara e fresca, sossegada como a nossa casa e o trecho da rua em que morávamos. Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia... Agora é que eu ia começar a minha ópera. "A vida é uma

ópera", dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu... E explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela. Talvez valha a pena dá-la; é só um Capítulo. (ASSIS, 2008, p. 106)

Como no registro verbal, na minissérie, tudo o que sucedera antes, mostra-se em alguns planos-sequências iniciais, seguindo os capítulos do livro e mantendo a apresentação das personagens, do cenário, do narrador e da ambientação. Há uma condução visual que se faz por intermédio de uma filmagem em panorâmica horizontal em *contra-plongée*<sup>79</sup> e que nos apresenta ao espaço da ação. A partir dessa organização, o acender das luzes e o abrir das cortinas enunciam o desenrolar dos pensamentos do narrador, por meio de um *travelling*<sup>80</sup> da câmera, mas, agora, plasmados em imagem, para o telespectador conferir e compreender as pontas (não) atadas de sua vida com Capitu. Para o diretor (2008a, p. 77), declaradamente, a ópera ergueu-se como um gênero de extrema representação em *Capitu*:

Machado era um apaixonado pela ópera, ele escreveu e afirmou que a vida é uma ópera bufa com alguns entremeios sérios, com alguma música séria... Quando Machado afirma isso, ele está também querendo refletir sobre o mundo das aparências, onde muitas vezes a verossimilhança conta mais do que a própria verdade. Esse é o mundo das máscaras, é o mundo da ópera como metáfora do mundo social. Mas eu poderia dizer ainda que na aproximação feita com a minissérie eu trouxe comigo, mais uma vez, meus mestres cinematográficos: Visconti, para ficarmos com o primeiro que me vem à cabeça, esse grande criador que tem muito de ópera. Afinal, Machado, no início do livro, nos dá a dica: Dom Casmurro se encontra com o Marcolini, um tenor de ópera.

Sugestivamente, o capítulo –A ópera” foi suprimido da exibição sequencial da minissérie, sendo encontrado, apenas, no DVD como uma cena extra. Nesse capítulo, Dom Casmurro reproduz seu encontro com o referido amigo tenor, Marcolini, e este explica sua comparação da vida nos céus e no inferno como análoga aos entremeios de um concerto operístico, sendo Deus, o poeta, e Satanás, o músico. Como a escolha pelo trato teatral das personagens e o tom operístico nas falas, na grandiloquência e no próprio compasso dos atores se fez recorrente, Carvalho parece ter optado em deixar

<sup>79</sup> *Contra-plongé* ocorre quando a câmera filma o objeto de baixo para cima, situando, assim, o espectador abaixo do objeto e engrandecendo-o na tela, gerando uma sensação de grandiosidade e superioridade do que está sendo filmado em relação ao observador.

<sup>80</sup> Movimento físico da câmera que pode acompanhar o movimento físico da personagem ou do objeto que se move.



esse capítulo de fora, como mais um **material de consulta**<sup>81</sup>, mas, principalmente, como material de ênfase, afinal o tom operístico, como nos apontou Motta (2012)<sup>82</sup>, é um dos recursos mais expostos da recriação e ficaria repetitivo filmá-lo. O capítulo, portanto, já cumpriu a sua função no romance: a de indicar um processo construtivo e de leitura para aquele texto, para aquele significado. Diante disso, resta à estruturação armada pelo processo figurativo da minissérie dar conta da relação existente entre *Dom Casmurro* e a ópera, entre *Dom Casmurro* e o teatro.

O tom operístico estrutura-se, discursivamente, também, de forma shandiana, uma vez que o revestimento exagerado, grandiloquente e adornado, muito se assemelha à estética barroca. Esta, segundo Rouanet (2007), teria uma estreita relação com o shandismo, quando este questiona a existência dessa forma como um caso particular, desses escritores elencados à roda de viagens subjetivas, ou como uma tradição genérica. Como tentativa de resposta para tal formulação, o pesquisador aproxima a tradição estilística e cultural que configurou o movimento do Barroco, às características que correspondem mais de perto à forma shandiana, entendida, também, como um conjunto de procedimentos formais. Ainda que se possa pensar na autonomia e especificidade da forma shandiana, independente de quaisquer tradições literárias a ela preexistentes, Rouanet (2007, p. 234-235) especula a hipótese do caráter barroco do shandismo, conforme o próprio relembra:

Embora o Barroco tivesse atingido seu auge no século XVII, seus principais representantes literários continuavam influentes na época de Sterne. O próprio Sterne foi um leitor incansável de autores barrocos, como Rabelais, Montaigne e Shakespeare. Cervantes foi seu autor de cabeceira. Outro de seus autores favoritos foi o mais barroco dos escritores ingleses, Robert Burton. [...] Sterne teria construído uma nova forma romanesca a partir de certas categorias genéricas do Barroco, e seus sucessores teriam se apropriado dela, preenchendo-a com diferentes conteúdos, segundo circunstâncias variáveis de personalidade, tempo e lugar.

Desse modo, apropriando-se das influências em cascata, desde Montaigne, Shakespeare e, principalmente, Sterne, Machado de Assis pode ser lido, na aparência e superfície de sua escrita, como um clássico, mas, no subterrâneo de suas reflexões, pode muito bem ser lido como um barroco por excelência, se pensarmos no modo como ele, com seu estilo aditivo, de progressão lenta e rebuscado nos dizeres, (con)figurou suas

<sup>81</sup> É curioso notar que quando a obra de Machado sugere deliberadamente algo, a aproximação de Carvalho parece, sutilmente, recuar. E vice-versa.

<sup>82</sup> Reflexão apontada na nossa qualificação de Mestrado pelo professor Motta (2012).

obras. Ademais, temos o modo alegórico trabalhado por Machado, sendo a ideia de alegoria interpretada em seu sentido etimológico ‘[...] e que significa ‘falando de uma coisa, querendo dizer outra coisa’. Tudo pode significar tudo, é absoluta a arbitrariedade com que a coisa significada é representada pela coisa significante.’” (ROUANET, 2008, p. 72).

O pensamento barroco, de forma bem sintetizada, pode ser compreendido como produto de um contexto social e cultural assolado por uma crise de valores renascentistas, decorrente das lutas religiosas e da crise econômica vivida em consequência da falência do comércio com o Oriente. O homem do seiscentismo vivia assolado por um estado de tensão e de desequilíbrio, do qual tentou se evadir pelo culto exagerado da forma, sobrecarregando suas produções artísticas de figuras, como a metáfora, a antítese, a hipérbole e a alegoria. Sua arte assume uma postura de busca por detalhes num exagerado rebuscamento formal, beirando o ornamento estilístico.

Se pensarmos no trato dado pelo enunciador sincrético às escolhas figurativas, verifica-se esse tal exagero formal trabalhado de modo deliberado. Protagonizada ao extremo por um narrador tagarela, que recupera a tradição de Montaigne e instala a soberania desse sujeito, apresentando-nos somente seu ponto de vista dos fatos, a hipertrofia da subjetividade é algo extremamente trabalhado pelo tiranismo da literatura barroca. Esta apresenta uma diversidade de eus-líricos que projetam suas subjetividades, refletidas no plano do intelectual, pela figura do alegorista (ROUANET, 2007, p. 228). Assim, a soberania do sujeito ficcional se mostra, de acordo e em conformidade, com seu exclusivo ponto de vista, como acontece em nosso *Casmurro*. Não temos somente um falar de si posto em evidência, mas sua imposição como verdade absoluta pelo eu-lírico, no caso, pela única voz do romance.

Já a fragmentação, juntamente com a subjetivação do tempo e do espaço, manifesta uma certa visão barroca, análoga à concepção machadiana, de que a história pode ser entendida como uma acumulação de ruínas, de um tempo morto e de um espaço decadente, tornando o que é morto, de certa forma vivo, e o que é contemplado como vivo, como algo morto. Luiz Fernando Carvalho (2008a, p. 82), ao aludir a essa concepção barroca de decadência da história na obra machadiana, relembra que “[...] grandes ensaístas da obra de Machado, como Adolfo Hansen, acreditam que o escritor construiu seu estilo a partir das ‘ruínas de um tempo morto, dos resquícios arruinados de um mundo pré-moderno’.”

Na realização televisiva, essa concepção em ruínas, seja pelo fragmento, seja pelo tempo e pelo espaço trabalhados de modo subjetivos, torna-se potencialmente evidente pela articulação dos recursos tecnológicos de captação de imagem, bem como na consonância com o sincretismo das diversas linguagens existentes, como as já mencionadas aqui, tais como vestuário, iluminação, cenário, entre outras. Há, inclusive, um trato não-homogeneizado do cenário, explorado por meio de uma iluminação que tem como base o princípio da técnica renascentista do *chiaroscuro* (jogo entre luz e sombra), e da qual o pintor Michelangelo Caravaggio se mostrou como grande mestre ao explorar essa técnica ao extremo em suas obras em consonância com espírito barroco de concepção.

O barroco, ainda, pode ser compreendido como uma literatura de montagem. A reciclagem de temas, a ordenação dos mesmos numa nova sequência, de modo exagerado e rebuscado, define um estilo que reaproveita o material trabalhado, denunciando sua própria feitura. Rouanet (2007, p. 230) afirma que os escritores barrocos não querem esconder o movimento do fazer, “[...] pois se orgulham del[e] e querem deixar plenamente visível o princípio de composição da obra e o fato de que foram eles que juntaram os fragmentos.” Em mais um ponto de contato com a estética barroca, Carvalho, em sua **poética do escancaramento** de um fazer autoconsciente, também deixa claro, como Machado, estar tratando e realizando uma obra. Feldman (2007) parece sintetizar esse estilo “barroco antropofágico” que o diretor apresenta em suas demais composições:

Na *opera 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 artística, que, ao gosto do *barrocco*, 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.

Por fim, a última característica shandiana, a mistura entre a melancolia e o riso, imprime a existência dessa possível analogia entre a referida forma e a estética barroca, uma vez que a melancolia foi considerada como a “doença do período”, o qual retratou, por meio de suas produções artísticas, o cenário de violência, de sofrimento físico e de luto da sociedade vigente. Machado de Assis, ao escrever *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia”, fez transitar tais estados

de ânimo e de ser/estar para suas demais obras, alternando os tons de sua trama, ora extremamente melancólicos, ora bufônicos em excesso. O enunciador, seguindo o delineamento de sua transposição figurativa, aos moldes shandianos, trabalha de modo expressionista tais alternâncias, exacerbando-as em consonância com o poder imagético de enquadramento, montagem e efeitos de sentido produzidos pelas camadas de significação envolvidas na feitura sincrética.

Ao aliar duas estéticas do exagero, a barroca e a expressionista, na atitude estética tomada enquanto leitor-realizador de *Capitu*, apreende-se, ora pelo riso, ora pela melancolia, o mal-estar do indivíduo na sociedade, já anunciado por Machado em um romance do século XIX. Essa antecipação, pelo escritor, de temas que predominam, hoje, em nossa literatura, mostra-se valorizada e notada pela configuração visual dada pelo suporte televisivo. Uma modernidade reconhecida e universalmente aceita, uma vez que o texto, seja ele verbal, como o romance, seja ele sincrético, como a minissérie, traduzem uma perspectiva cultural crítica no trato de temas universais, ancorados numa sociedade do século XIX, mas condizentes com as principais expectativas e frustrações de uma sociedade atual dita pós-moderna.

Para finalizarmos, a última sequência da minissérie, em sincronia e/ou sincretismo – mas não entendendo estes como sinônimos –, deflagra também uma síntese figurativa do que estamos delineando em todo este capítulo dos procedimentos de enunciação figurativo (e, talvez, em todo este trabalho). A minissérie, inserindo um capítulo de acréscimo ao romance, intitulado “Final”, traz, no primeiro plano-sequência, o narrador Dom Casmurro, como um perfeito *clown*, retirando sua maquiagem em um diálogo na frente do espelho.

Com tais movimentos, temos o **escancaramento**, agora, do próprio personagem/ator, quando este encerra o espetáculo, bem como o enfrentamento de si mesmo, figurativizado pelo espelho que apresenta sua aparência decomposta, seja pela maquiagem retirada, seja pela decomposição que o próprio lembrar da história provocou. Trata-se, agora, de um *clown* velho, com maquiagem, olheiras e voz carregadas.



Figura 64 - O *clown*-Casmurro.



Figura 65 – Dom Casmurro vestido por todos os (seus) olhares.

No segundo plano-sequência, nota-se o narrador Dom Casmurro vestido com diversos adereços dos figurinos das demais personagens da minissérie, figurativizando, deliberadamente, a presença dialógica enquanto forma composicional, não só das vozes que habitam o universo dessa mente atormentada pelo seu passado, mas também da produção televisiva como um todo. Com a técnica cinematográfica de montagem a seu favor, o enunciador sincrético parece ter atravessado e abusado na seleção, combinação, mas, principalmente, no desnudamento de seus enunciados de leitura, transpondo-os, **palimpsesticamente**, na nova enunciação **escancarada** de *Capitu*.

Do modo estimado e plural, como nos ensinou Barthes (1992, p.39), o enunciador da minissérie *Capitu* parece ter “atado as pontas” previstas por nossa proposta de leitura. Do **contista**, depreendeu-se o trabalho com uma atmosfera densa, permeada por excessos de significação em cada sequência transposta; do **romancista**, inferiu-se a autoconsciência ficcional à mostra, escancarando, narcisicamente, os andaimes de construção da trama televisiva; do **poeta**, tal (des/re)velamento do fazer em si envolto em um ato criacional instaurou a possibilidade de pensarmos na exploração e na evocação do procedimento da função poética numa transposição sincrética, uma vez que aquela direciona o olhar para o ato de construção da própria linguagem; do **dramaturgo**, verificou-se a escolha pela encenação ornamentada pelo improviso, pelo exagero de um espetáculo aos moldes operísticos; do **cronista**, instalou-se um modo de observação bricolado e subjetivo dos métodos, das mazelas e das denúncias de uma

sociedade de outrora, de uma sociedade de agora; e, do **crítico**, notou-se a ~~tr~~adição de um rigor” que perpassa, crítica e dialogicamente, a leitura do modo como essas demais atuações literárias do escritor Machado de Assis espalharam significações em sua obra como um todo. Temos, assim, ressoos da obra de Machado para o público, seu leitor, que esperava por isso, bem como um Carvalho, ~~a~~ la Machado”, para um outro possível telespectador que vem acompanhando suas realizações.

## CAPÍTULO 4 – PALIMPSESTOS DO MOVIMENTO ARMORIAL:

### *HOJE É DIA DE MARIA E A PEDRA DO REINO*

[...] aqui tem uma afirmação do inconsciente brasileiro, do subterrâneo brasileiro, com a liberdade de não ser regionalista. Uma tentativa com muita delicadeza porque o fio que está conduzindo tudo isso é o fio da infância, o fio da memória. Mas se tivesse que resumir tudo em uma única palavra, seria ancestralidade. A ancestralidade é algo que nos permite imaginar mais que copiar. Sentir mais do que descrever e explicar. A ancestralidade é uma metáfora acessível a todos nós e que deve, assim como hoje se faz com os bíceps, ser exercitada. A ancestralidade transpassa fronteiras e, inexplicavelmente, como ela só, uniu João Cabral a Sevilha, João Gilberto ao jazz, Ariano Suassuna a Cervantes. A ancestralidade é o que há de mais moderno e ao mesmo tempo mais arcaico. Está presente nas pesquisas mais avançadas da ciência, no Genoma humano, nas células-tronco. Tudo se reflete na ancestralidade, seja ela biológica ou espiritual.

Luiz Fernando Carvalho (2005)

Existe um aspecto inconsciente que, inevitavelmente, acompanha a busca de uma imagem. Alguém escreva a paisagem, a própria paisagem e a insere na paisagem do outro, e, assim, na paisagem do Mundo.

Alguém como quem sai em busca de visões enquanto imagens –primeiras”- que se aproximam dos relatos? Dos Mitos? Não apenas por sua condição formal, mas também por sua condição de superfície epistêmica, sensual, sensorial, humana, e, portanto, viva.

Alguém sai em busca de uma imagem selvagem. Este primeiro movimento em direção a uma possível escavação do Mundo em busca de suas Matrizes visuais é também uma incursão ao Mundo da Memória. Não como sendo apenas um conjunto de sensorialidades pessoais, individuais, mas, ao contrário, um Mundo do Visível aos olhos da Imaginação do Mundo.

O Espaço da Imaginação do Mundo me parece, é desde sempre, desde que o mundo é mundo, um espaço selvagem. Selvagem por pertencer muito mais ao inconsciente do que aos sinais pré-determinados de um conjunto de Imagens ou a um alfabeto estruturalmente? Até chegarmos à Idéia de vocabulário, como algo que possa vir a ser administrado e transmitido como forma de Cultura ou modelo determinado. O Selvagem estará sempre associado ao Indeterminado. Em outras palavras, à surpresa, ao Estado Bruto, a um fluxo de imagens que ainda não foi descoberto pela oficialidade da razão.

Intuição => Percepção => Pensamento => Ação.

Luiz Fernando Carvalho (2007a, p. 49-50)

#### 4.1. O Armorial como um conceito amplo de se pensar a arte

A busca por uma poética, baseada em um novo modo criativo, que traduzisse, por intermédio da cultura popular, a imagem de uma nova literatura ou de uma nova arte brasileira, originou o que podemos chamar de Movimento Armorial. Fundado em 1970, teve na liderança o escritor e dramaturgo Ariano Suassuna que sempre manteve uma intensa relação com a valorização da cultura popular brasileira, bem como promoveu os ideais armoriais em suas atuações pessoais; fato que consolidou, na época, o Nordeste como um dos pólos de criação artística ao envolver artistas plásticos, músicos, escritores e poetas em um amplo projeto cultural.

O trabalho de recriação e retomada, tão característicos dos nossos contos populares, é acentuado pelos artistas armoriais que procuram valorizar e atualizar as histórias e as manifestações artísticas provenientes de seus universos regionais. O substantivo “armorial” designa, em português, a coletânea de brasões da nobreza de uma nação ou de uma província. Sua utilização, como adjetivo, constitui um neologismo que configurou uma identidade para este grupo de artistas que visa a promover formas artísticas diferenciadas, que traduzam a expansão do caudal existente da literatura oral e popular.



Figura 66 - Estandarte do Movimento Armorial.  
(Fonte: SUASSUNA, 1974, p. 17).

No livro *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial* (1999), a pesquisadora Santos traça o perfil do Movimento e seus desdobramentos, bem como nos fornece subsídios analíticos para o universo romanescos de Suassuna. Para ela (p. 286, grifo nosso),



O Movimento e a Arte Armorial definem-se na sua relação com as literaturas da voz e do povo, fundamento de sua criação. Este elo foi longamente explicitado e analisado, sob diversos aspectos – **a cantoria**, que inspira aos poetas armoriais uma nova poética, ancorada na improvisação e numa organização genérica nova, mas presente também, **como tema, com a personagem mítica do cantador; o folheto e o romance**, como textos orais e populares, **submetidos à reescritura parcial ou total, citados ou plagiados**, mas sempre reivindicados como modelo de integração artístico e signo de um novo processo criativo; **a imagem, desenho ou gravura**, que mantêm com o texto popular uma relação estreita e ambivalente, que os artistas armoriais procuram preservar (ou reencontrar) tanto em suas **obras plásticas 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 pesquisaram.

Apoiada na fusão e no diálogo existentes entre diferentes artes, como o teatro, a música e as artes plásticas, a Arte Armorial apresenta uma ligação direta com os folhetos do Romanceiro Popular do Nordeste, conhecidos como Literatura de Cordel, com a música de viola, de rabeça ou de pífano; e com xilogravura, técnica de ilustração das capas dos romanceiros. Nota-se que há um movimento interdisciplinar entre artes confluentes que sustentam uma poética artística ampla.

O Folheto de Cordel imprimiu-se como elemento fundador do qual os armorialistas inspiraram-se para criar suas manifestações artísticas. Sendo ponto de partida da visualidade da história, os motivos provenientes das narrativas recolhidas, recontadas ou recriadas, quase sempre, mostravam-se acompanhados de uma referência plástica e musical. Na escritura do folheto, o artista armorialista apoia-se para ancorar sua recriação como uma espécie privilegiada da invenção armorial, seguindo o modelo da poesia popular e de suas incessantes retomadas de temas e formas. Ariano Suassuna escolhe o folheto de Literatura de Cordel como bandeira do Movimento Armorial por este reunir os três caminhos necessários para a apreensão do que seria o processo de incorporação armorialista em um texto. Para o escritor (apud SANTOS, 1999, p. 36-37, grifos nossos),

[há] uma **via literária, teatral e poética**, que se inspira em seus versos e narrativas; **uma outra via para as artes plásticas**, apoiando-se nas xilogravuras que ilustram as capas de folheto; finalmente, **uma via musical** que, através dos cantos e das músicas que acompanham a leitura - recitação do texto, reencontra a tradição da poesia oral, improvisada ou não.

Partindo de uma tríade de composição<sup>83</sup>, nota-se que a recorrência de tais diálogos artísticos – aliada a uma temática de cunho identitário, tradutora de uma linguagem nacional que configura a brasilidade necessária para dar voz a um povo -, confirma a exploração de traços armorialistas em uma obra, seja ela verbal ou sincrética. Como arte integrativa, os artistas deste movimento não conseguiam produzir suas criações dissociando tais diálogos necessários para sua confirmação. Desse modo, a criação artístico-literária final deveria integrar as três dimensões artísticas existentes presentes no folheto (texto, voz e imagem), representando, assim, o que seria a presença de traços do Movimento Armorial explorados em uma obra.

A musicalidade, para os armoriais, tem uma significação que se pauta no distanciamento necessário da indústria cultural para devidamente valorizar os registros musicais dos mais variados tipos, que vão desde o popular ao erudito, e que confere a expressão de nossa identidade cultural. Ainda que as manifestações populares tenham espaço, a música erudita será amplamente valorizada pelo Movimento, uma vez que esta pode ser considerada o registro máximo do combate à massificação e à descaracterização da cultura popular brasileira<sup>84</sup>, já que se predomina o valor cultural europeu para esta manifestação artística. Suassuna, assim, imprime para a música armorial a recriação da música popular por intermédio da exploração de elementos eruditos presentes na mesma, tais como

[...] músicas tradicionais dos romances ibéricos, frequentemente compostas por músicos da Corte que posteriormente foram assimilados pela cultura popular, música religiosa introduzida pelos jesuítas, ainda por meio da assimilação das melodias barrocas preservadas no romanceiro popular, como os sons da viola, dos aboios, das rabeças dos cantadores, pífanos (SUASSUNA apud BITTER, 2000, p. 46).

A escritura dita armorial, por sua vez, pode ser lida como um amplo jogo de citações que coloca o texto-base no centro de uma rede (inter)transtextual complexa. O processo, portanto, de citação é valorizado ao extremo pela poética do Movimento, construindo um “[...] a um só tempo, resumo, antologia e recriação de toda a memória

<sup>83</sup> Essa “tríade de composição” do armorial pode muito bem ser lida como um projeto intersemiótico, uma vez que conjuga texto, imagem e voz.

<sup>84</sup> Torna-se interessante pensarmos no fato de Carvalho inserir, por meio de *Hoje é dia de Maria* e de *A Pedra do Reino*, questões sobre o que efetivamente caracteriza nossa cultura popular brasileira em um meio televisivo como a Rede Globo de Televisão, amplamente criticada, por muitos, como massificadora e alienante.

cultural” (SANTOS, 1999, p. 146). Além desse processo dialogizado, a presença do Barroco também se faz evidente na estética armorial, podendo ser notada na escolha dos instrumentos e nos modos de criação que evidenciam a passagem do popular ao erudito, da recriação ornamentada a partir do acúmulo de referências, seja de matriz popular ou erudita. Partindo sempre de textos, folhetos, espetáculos populares, contos ou romances, escritos ou apenas lembrados, Suassuna fez, por intermédio de sua literatura, um registro máximo da exploração armorialista possível. A junção de texto, imagem e sonoridade permeia e configura, em sua obra, um todo de significação interdisciplinar que muito oferece para os estudos que transitam por diferentes gêneros, em um só espaço.

A encenação de narrativas orais em um outro gênero, ao incorporar elementos plásticos, musicais e teatrais, provenientes do espetáculo popular, modifica o texto verbal de partida, completando-o ou transformando-o, mas sem questionar sua preeminência, manifestando a característica essencialmente literária da criação armorial, a qual precisa partir desse movimento de citação e de remodelagem. Como afirma Santos (1999, p. 293),

Eis, talvez, a mais profunda originalidade de Ariano Suassuna e de alguns artistas do Movimento Armorial – tomaram emprestados da literatura popular, além de seus temas e modelos poéticos, uma estética nova, herdeira da voz, do instante, do improvisado, do provisório, uma estética em movimento que não imobiliza a obra, convertendo em “obra-prima” imutável uma estética que se alimenta de suas próprias obras tanto quanto das obras alheias, num ciclo infinito de retomadas e empréstimos.

Esse “ciclo infinito de retomada e empréstimos” permitiu a instauração de um processo criativo para o Movimento que privilegiasse a arte erudita brasileira, mas fundamentada a partir da cultura popular, como uma mescla entre culturas não categorizadas, mas em diálogo constante. O popular e o erudito, nesse processo, dialogam em complemento e a favor de uma criação cultural para todos os povos. Nesse sentido, os artistas foram dotados de um senso de liberdade criativa para retomar qualquer referência musical, literária, plástica que não fosse do nosso imaginário brasileiro e, então, fazê-la pertencer ao próprio imaginário nacional.

A busca, portanto, de uma arte que representasse e, principalmente explorasse, as raízes que definem a brasilidade de um povo tornou o brasão primordial deste

Movimento. O diretor Luiz Fernando Carvalho, enquanto leitor crítico que se desloca para a interpretação do movimento feito com a literatura e a leitura a serem transpostas, parece ter encontrado, nos traços que definem a Arte Armorial, um meio de reiteração figurativa para a enunciação de suas duas realizações televisivas com temáticas provenientes do nosso arcabouço cultural e identitário brasileiro: *Hoje é dia de Maria* (2005) e *A Pedra do Reino* (2007).

Ainda que Carvalho nunca tenha, oficialmente, assumido uma leitura armorial no processo de criação da Primeira Jornada de *Hoje é dia de Maria*, insistimos, mediante nossos anos de estudo de sua poética, que todo trabalho se afirma em um senso de acumulação de pesquisas, ressoos, repertórios. Sabemos que a maioria dos estudos que se voltam para a realização desta minissérie enfatiza os aspectos modernistas explorados nela. Contudo, nossa perspectiva de leitura, a partir de traços armoriais, pretende inaugurar um modo de lermos traços armoriais não só em seu aspecto circunscrito às obras de Suassuna, seu criador, mas também em demais leitores criadores, como Carvalho, uma vez que o conceito de Armorial pode ser lido como um caminho brasileiro de pensar a arte em suas diversas manifestações e não só de modo estanque.

Além do mais, Luiz Fernando realizou, muito antes das minisséries pertencentes ao seu *Projeto Quadrante*, dois especiais, também na Rede Globo, a partir de outras obras de Ariano Suassuna: *Uma Mulher Vestida de Sol* (1947), levada ao ar em 1994, e *Farsa da Boa Preguiça* (1960), exibida no ano seguinte. Podemos, se pensarmos de modo cronológico, enfatizar o enveredamento do diretor nas questões de enraizamento de nossa cultura popular e, conseqüentemente, fundamentação dos ideais armoriais, a partir do trabalho feito já com estas duas realizações e que vieram reverberar na Primeira Jornada de *Hoje é dia de Maria*. Sabemos, por conversa com a filha de Soffredini, que Carvalho demorou dez anos para concretizar o projeto da minissérie. Tal constatação reforça nossa hipótese de uma **estética do acúmulo, palimpséstica**, fortalecendo nossa hipótese dos ressoos da estética armorial em *Hoje é dia de Maria* e não somente em *A Pedra do Reino*, obra de Suassuna que pode ser lida como “marco efetivo” do Movimento.

É importante observarmos, contudo, que mesmo que não considerarmos a linearidade dos fatos, nossa leitura empreendida neste trabalho possibilita tal afirmação, uma vez que nossa percepção, enquanto analistas, encontra o “**conforto esperado**” em traços figurativos reconhecíveis nas realizações estudadas. *A Pedra do Reino*, por

exemplo, apresenta uma elaboração visual de certos aspectos explorados amplamente em *Hoje é dia de Maria* e sua representação da cultura popular no “País do Sol a Pino”. Por outro lado, *Capitu* encontra seu excesso visual na Segunda Jornada de *Hoje é dia de Maria*, sendo possível, dessa forma, dialogar com os traços modernistas trabalhados por ambas realizações<sup>85</sup>.



Figura 67 – Fotograma da vinheta de abertura das duas realizações.

O gênero especial, tal como as minisséries, usa modos similares de produção, caracterizados por um curto período de filmagem, mas um longo período de preparação de pesquisas narrativas, estéticas, workshops etc. Retomando nossa concepção de que as obras de Carvalho apresentam uma espécie de gradação com os gêneros literários (cf. discussão presente no subitem 1.1 desta tese), podemos afirmar, também, a gradação com os gêneros que situam a história do desenvolvimento da televisão brasileira, uma vez que o formato do teleteatro originou os especiais, que, por sua vez, originaram as minisséries.

O conceito de ancestralidade, declaradamente buscado por Carvalho, – a partir de *Hoje é dia de Maria* e sua conseqüente exaltação da brasilidade nesta realização e em *A Pedra do Reino* –, configura uma maneira análoga de explorar e enfatizar o que o Armorial propunha como arte verdadeira brasileira, tradutora da nossa identidade e reveladora dos arquétipos universais. Corroborando nossa leitura, ainda que Carter (2013, p. 156) não estabeleça a relação entre *Hoje é Dia* e o Movimento Armorial, o estudioso afirma:

<sup>85</sup> Ainda que a Segunda Jornada não constitua objeto deste nosso trabalho, queremos, com tal informação, afirmar nossa perspectiva de análise e leitura em relação a esta realização de Carvalho.

Carvalho's notion of *ancestralidade* contains the formal hybridity of the *Movimento Armorial* while moving beyond it by alluding to an entire culture both past and present. This culture as Carvalho sees it is, in addition to all symbolic goods, such as literature, film, and music, is carried through time in the words people speak, how they speak them, and the territory from which they hail. The *Projeto Quadrante* is exemplary of Carvalho's vision insofar as it infuses his characteristic formal hybridity with the inherited and embodied regional cultures of the cast and crew.<sup>86</sup>

A convocação, por Carvalho, da mão de obra local e da artesanaria das técnicas em um local uno, como o Domo de *Hoje é dia*, por exemplo, enfatiza essa procura pela história de cada participante, como ator, costureira, iluminador, de modo a construir um amplo painel de representação da sociedade brasileira em todas suas camadas. Nesse sentido, *Hoje é dia de Maria* e *A Pedra do Reino*, por tratarem de questões da terra, do solo que permite nascer e enterrar uma família e sua tradição, constroem uma investigação do que Carvalho pensa ou traz do conceito de brasilidade de modo atualizado, mas não menos ancorado em questões histórico-culturais que permeiam o Sertão ou qualquer margem que o sol árido pode ofuscar. É possível dizer, assim, que, dentro da poética carvalhiana, tais reflexões sobre o conceito de ancestralidade, por meio da brasilidade, não começou apenas com seu *Projeto Quadrante*, mas, sim, desde a feitura dos dois referidos especiais da obra de Suassuna. Afinal, para Carvalho (2008b, p. 24),

Um patrimônio genético do Brasil, suas histórias, suas raças, suas línguas, seus sons... A ancestralidade é algo que nos permite imaginar mais que copiar. Sentir mais que descrever e explicar. A ancestralidade é uma metáfora acessível a todos nós e que deve ser exercitada [...] A ancestralidade é o que há de mais moderno e, ao mesmo tempo, mais arcaico. Tudo se reflete na ancestralidade, seja ela biológica ou espiritual. A ancestralidade é um conjunto sensorial, um imaginário lúdico que nos habita, pois sobrevive das nossas primeiras memórias.

---

<sup>86</sup> –A noção de *ancestralidade* de Carvalho contém o hibridismo formal do *Movimento Armorial* ao mover-se para além do mesmo ao aludir a toda uma cultura do passado e do presente. Esta cultura, do modo como Carvalho a vê, além de todos os bens simbólicos, tais como literatura, cinema e música, é levada com o tempo nas palavras que as pessoas dizem, no modo como as dizem e no território a partir do qual se enraizam. O *Projeto Quadrante* é o exemplar da visão de Carvalho na medida em que funde sua característica de hibridismo formal com as culturas regionais herdadas e consagradas do elenco e da equipe técnica.” (CARTER, 2013, p. 156, tradução nossa)

Se *Hoje é dia de Maria* trabalha com a infância, memória primeira de nossa constituição identitária, há de se levar em conta, portanto, o modo como a partir dos traços fundadores da Estética Armorial foi possível recuperar arquétipos basilares para o entendimento do que é necessário valorizar em obras tão próximas em um Sertão tão amplo. Há, assim, no **reconhecimento de “traços esperados”** do Armorial, o efeito de **“irrupção do imprevisto”** para as novas configurações de ambas as minisséries.

#### 4.2. A presença da Estética Armorial na Primeira Jornada de *Hoje é dia de Maria*

Projetada inicialmente para ser um especial de fim de ano, a primeira jornada de *Hoje é dia de Maria*<sup>87</sup> constitui-se como uma obra híbrida, na qual se fundiu a linguagem sincrética da televisão com a linguagem verbal do roteiro publicado. Para dar unidade ao trabalho e alcançar a linguagem estética desejada por Luiz Fernando, a diretora de arte, Lia Renha, orientou que suas equipes se pautassem em quatro características: o **arcaico**, o **armorial**, o **bíblico** e o **brasileiro**. "*Hoje é Dia de Maria* nasceu da mistura das pinturas de Cândido Portinari com as cirandas recriadas por Villa-Lobos", define Carvalho (2005, p. 10), propondo, assim, um mergulho na cultura popular do Brasil e na sua ancestralidade.

Ao nos interessarmos pelo processo de construção que deu origem a uma narrativa recheada de outras histórias e manifestações populares, encontramos, ainda, um outro universo inesgotável de pesquisa: a obra do dramaturgo santista Carlos Alberto Soffredini (1939-2001), autor primeiro do roteiro<sup>88</sup> que originou a minissérie. Impulsionadas, assim, pela pesquisa acerca de quem era esse autor que, ao que tudo indicava, havia realizado uma vasta pesquisa sobre a cultura popular para compor seu roteiro, acabamos por conhecer um dramaturgo que muito contribuiu para que a cultura popular fosse revisitada, tal qual a proposta do Movimento Armorial, e mantida nos dias atuais.

Redefinimos, então, nosso foco, para uma análise pormenorizada do percurso que foi realizado para construir a realização televisiva, desde o roteiro inédito escrito

<sup>87</sup> A primeira jornada de *Hoje é dia de Maria* foi levada ao ar no dia 11 de janeiro de 2005 e contou com oito episódios, de aproximadamente uma hora de duração cada, exibidos no horário das 22h30min da grade de programação da Rede Globo de Televisão.

<sup>88</sup> Chamaremos o texto de Carlos Alberto Soffredini de “roteiro inédito”, pois, além de ser um material datilografado e inédito, achamos necessário fazer essa distinção, uma vez que há outro roteiro da minissérie escrito, desta vez, por Luiz Fernando Carvalho e Luis Alberto de Abreu. Ainda, como se trata de um material não publicado e não catalogado, para os trechos aqui utilizados como exemplo, reproduziremos, como referência, somente o ano aproximado e o sobrenome do autor.

por Carlos Alberto Soffredini – que nos foi gentilmente fornecido por sua filha Renata Soffredini – para depois analisarmos o roteiro feito por Luiz Fernando Carvalho e Luis Alberto de Abreu e, por último, como esses dois roteiros, constituídos por textos verbais, foram transpostos para um meio televisivo, construindo um texto sincrético de alta qualidade artística.

Na análise do processo realizado de transposição do texto verbal para o televisivo, encontramos no idealizador primeiro da obra, Soffredini, uma força poética de criação sob um viés delicado e profundo de análise dos conflitos básicos do ser humano e um reconhecimento nítido da beleza existente na simplicidade de expressão da cultura popular brasileira. Carlos Alberto Soffredini foi um estudante de Letras que adquiriu, ao longo do curso, práticas teatrais amadorísticas e que, com o decorrer dos anos, foram se aperfeiçoando até se consolidarem na sua formação atoral, na primeira Escola de Arte Dramática (EAD) do país; passo que resultaria no começo de suas primeiras direções teatrais, dramaturgia radiofônica e, posteriormente, a elaboração de alguns roteiros para cinema e televisão.

Lisbôa (2001)<sup>89</sup>, ao se deter na análise dos diversos tipos de trabalhos já realizados pelo autor, encontrou algumas possíveis influências determinantes em seu processo de criação. A dramaturgia soffrediana apresenta não apenas influências diretas do imaginário popular brasileiro, por meio de citações e referências, como também explora elementos, estratégias ou mesmo temáticas da literatura erudita universal, ancorados em um tempo e em um espaço brasileiros. Podemos destacar que a linguagem soffrediana assemelha-se à do escritor português vicentino Gil Vicente, pela presença de cenas simultâneas, elementos de repetição e passagens bruscas de momentos líricos para cômicos (e até mesmo grotescos) tanto explorados pelo dramaturgo português. As caracterizações dos personagens nos dois autores equivalem-se no momento em que valorizam a comunidade que os rodeia. Soffredini destaca o povo excluído, aquele que não possui voz, explorando seus sonhos e fracassos.

Do poeta e dramaturgo espanhol Federico Garcia Lorca, Soffredini aproveita o desenvolvimento e a exploração de uma realidade que consiste no simples dia a dia da vida de um povo sem construir uma espécie de máscara para esse retrato. A linguagem poética que Soffredini explora faz eco com a escrita poética de Lorca, assim como o uso

---

<sup>89</sup> Cf. LISBÔA, ELIANE J. –A Teatralidade na Dramaturgia Lírico-Épica de Carlos Alberto Soffredini”. Tese de doutorado em Teoria e História Literária-Universidade Estadual de Campinas, 2001.



de elementos naturais como a exploração de cantigas tradicionais entoadas por seus personagens.

Ampliando um pouco seu leque de referências, ainda sob o viés apontado por Lisbôa (2001), poderíamos estabelecer uma semelhança com as personagens criadas pelo escritor russo Anton Tchekhov e suas incompatibilidades com o ambiente que as cercam, bem como os conflitos representados nas peças de Nelson Rodrigues, ainda que o dramaturgo santista não se aproxime do caráter derrotista que marca o teatro rodrigueano. Outro autor que serviu como espelho para as narrativas do autor foi Artur Azevedo, pela maneira como constrói figuras populares e cruza diversos elementos distintos para compor a unidade de seus textos.

Como resultado dessas influências brevemente citadas, podemos verificar que a obra de Soffredini compreende uma considerável diversidade de gêneros, o que dificulta sua classificação em um único gênero ou estilo restritos. Como observou Lisbôa (2001, p. 46), se tivéssemos “[...] que enquadrar o conjunto da dramaturgia de Soffredini dentro de um gênero, este seria simplesmente o drama, reconhecendo nele o cruzamento de muitas formas, da lírica, à épica e à cômica”.

A trama poética inicial da primeira jornada de *Hoje é dia de Maria* apresenta um cruzamento cultural e intertextual vigoroso, no qual encontramos a exploração dos mais variados gêneros, além de um movimento de colagem de elementos visuais e sonoros. A presença de diferentes elementos musicais, cantorias populares e teatro mambembe retratam e valorizam as manifestações artísticas populares presentes no interior de todo o Brasil. Concomitantemente a essa exploração regional, irradiam na minissérie emanções europeias provenientes da literatura dos contos de fadas, dos Irmãos Grimm e Charles Perrault, bem como um reflexo das obras de Dante Alighieri e Miguel de Cervantes. Há, ainda, uma nítida alusão às características primordiais da comédia italiana de improviso intitulada “*Commedia dell’arte*”<sup>90</sup>, exploradas por

---

<sup>90</sup> A “*Commedia dell’arte*” consiste numa forma de teatro popular improvisado, que começou no séc. XV na Itália e se desenvolveu posteriormente na França, mantendo-se popular até o séc. XVIII. Suas apresentações eram feitas pelas ruas e praças públicas; ao chegarem às cidades pediam permissão para se apresentar, em suas carroças ou em pequenos palcos improvisados. As companhias de *commedia dell’arte* eram itinerantes e possuíam uma estrutura de esquema familiar. Seguiam apenas um roteiro, que se denominava “*canovacci*”, mas possuindo total liberdade de criação. Seus personagens eram fixos, sendo que muitos atores viviam exclusivamente esses papéis até a sua morte. Além disso, a *commedia dell’arte* foi também representada por atores profissionais e teve várias denominações como *Commedia all’improviso* – comédia fundamentada sobre o improviso; *Commedia a soggetto* – comédia desenvolvida através de um *canovaccio* (roteiro) e ainda *Commedia delle Maschere* – comédia de máscaras. In: COSTA, José. **O Teatro Através da História**, volume I: O Teatro Ocidental. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil e Entourage Produções Artísticas LTDA, 1994, p. 45.

matrizes do barroco. A soma de todos esses elementos acaba por construir na minissérie a representação de um salto – em um passado prosaico e literário – que recupera, por meio de analogias e diferenças, um imaginário medieval, mas enraizado por uma identidade nacional.

A presença de elementos estrangeiros entrelaçados com elementos tipicamente populares e primitivos do Brasil construiu para a minissérie um cenário propenso a uma valorização e integração de sistemas, culturas, povos e manifestações diferentes. Entende-se que a minissérie global *Hoje é dia de Maria* constitui uma inovação estética no panorama televisivo brasileiro, desde a reprodução da oralidade, da mescla do erudito com o popular, da musicalidade, dos cenários, dos figurinos e da exploração dos atores até mesmo na nova forma de captar as diferentes narrativas e trabalhá-las em suportes diferentes.

Pela boa recepção do público<sup>91</sup>, infere-se que os autores conseguiram estimular a imaginação do telespectador a voltar ao texto de partida que se encontra na própria memória, ou seja, na lembrança coletiva do povo. A produção em TV permitiu que o telespectador reconhecesse ou tivesse a sensação de estar presenciando algo muito vivo ainda em sua memória, graças à plasticidade das cenas, dos signos universais e dos elementos da cultura popular e da alternância também com materiais da cultura de massa. A alternância, novamente, entre o **“conforto do conhecido”** versus a **“irrupção do inesperado”** ganha contornos altamente identificáveis na aproximação realizada, uma vez que a base reconhecível dos contos populares estabelece um jogo com o procedimento de estilização oblíqua, via paráfrase, conforme já salientamos, mas de modo a conseguir, quase sempre, um efeito de surpresa ou estranhamento com possibilidades alcançadas por meio das informações estéticas transpostas para o meio sincrético.

Questionado pelo grande desafio que seria retratar a realidade do grande sertão, de um certo norte-nordeste do país, abusando de uma notável liberdade poética e ainda por cima revisitando antigas histórias da carochinha, Luiz Fernando Carvalho (2008b, p. 23-24) declarou que

---

<sup>91</sup> Segundo a pesquisa de medição realizada na Grande São Paulo, a minissérie *Hoje é dia de Maria* registrou audiência de 34 pontos com 51% share (participação no total de TVs ligadas), resultado esse que a aproximou dos índices de audiência característicos de novelas consagradas. (In: REGINATTO, G. *—A hora e a vez de Carolina Oliveira*”. São Paulo, 25 de janeiro de 2005. Disponível em: <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=313ASP028>. Acesso em: 14 mar. 2008.)

Os limites estão sempre além dos que os especialistas prerrogam. Na grande maioria das vezes, mesmo em se tratando de cinema, teatro ou televisão, as normas de mercado que tanto orientam e educam uma enorme camada de profissionais, me parecem limitadoras artisticamente. E isso, creio, não soa bem para a busca de uma linguagem verdadeira, essencialmente brasileira, nossa, e ainda com potencialidades de competir digna e corajosamente em qualquer mercado. Mas aqui não posso deixar de citar a coragem da Globo. Pensando bem, só ela. Quem neste país teria condições de aportar um projeto como esse? Elenco com muita gente desconhecida, vinda dos quatro cantos do Brasil, todo gravado dentro de uma sucata do palco do Rock'n Rio, autor novo, texto adaptado do imaginário brasileiro e tudo o mais? Não vejo assim tão facilmente uma outra grande produtora abrindo os braços para uma iniciativa como esta. Mas, não seria também este o papel de uma instituição abrangente como a TV Globo? Assumir certos papéis, como o de abraçar uma responsabilidade maior, que é a de criar não só telespectadores, mas também cidadãos?

Pode-se dizer, ainda, que *Hoje é dia de Maria* obteve considerável êxito em sua aceitabilidade por parte do público por conseguir articular cuidadosamente o princípio do que seria ficção e do que seria realidade. Outra hipótese levantada pelos críticos televisivos foi a da expressão por meio de um discurso dinâmico, com imagens em movimento e elementos de diversas linguagens, apoiando-se em cores vibrantes, cenários minuciosamente construídos, vestuários diferentes, desempenho dos artistas e temas musicais marcantes.

Partindo, conforme já mencionado, da reelaboração do “roteiro inédito” por Luiz Fernando Carvalho e Luis Alberto de Abreu (outro dramaturgo pesquisador da cultura popular brasileira), além de realizar um profundo mergulho na tradição oral brasileira, pelas lentes da TV, a minissérie acabou também por explorar características que remetem aos ideais do Movimento Armorial. O que temos, efetivamente, em *Hoje é dia de Maria* não é o reflexo de alguns traços que remetem à poética armorialista, mas a incorporação, no jogo de significação criado, do que iconicamente representa a cultura brasileira ou, melhor, a imagem dela percebida pelo enunciador no produto resultante dessa percepção explorada. O que está exposta na realização televisiva é uma imagem da cultura por meio de uma imagem do movimento armorial: é o espetáculo do simulacro, efetivando, assim, um contrato de fidelidade cultural para com o telespectador. Vale lembrar, contudo, que não se trata da cultura popular tal qual a vemos em representações diversas, até arquetípicas, mas uma aproximação tradutória dessa cultura coletiva, manipulada a várias vozes individuais e sempre fragmentárias. O

modo de percepção da cultura brasileira, ao fundamentar os projetos seja de Carvalho, seja de Suassuna, apresenta-nos um modo amalgamado do que vem a ser o armorialismo, como se este já estivesse se misturado à cultura, e não à Cultura. Dessa forma, a minissérie vem a ser o suporte que orienta essa percepção construída pela imagem televisiva da imagem cultural.

Nesse sentido, *Hoje é dia de Maria*, bem como a poética armorial, parecem buscar a valorização de celebrações que remontem e remetam ao passado, com seus temas coletivos, em que a voz, o improvisado, o instante e o provisório são responsáveis por expressões em constante movimento e que não poupam, para isso, de empréstimos alheios e de retomadas; que acabam sempre se renovando e retornando ao povo de quem e de onde se originaram, numa relação quase umbilical. Para Santos (1999, p. 285),

Uma relação semelhante com a literatura oral e popular coloca o Movimento Armorial numa perspectiva que, em vez de se limitar a um regionalismo ou nacionalismo estreitos, incentiva a uma viagem dentro das culturas brasileiras. O nacionalismo apresenta-se, então, como uma busca da diferença, da multiplicidade cultural, e não como uma exaltação unanimista e nostálgica.

A significação presente na minissérie, ao beber das fontes populares, acabou promovendo um constante diálogo entre fontes, ora retomadas, ora inauguradas, que favoreceram a exaltação do patrimônio genético cultural do Brasil. Ao pinçar contos populares e registros de manifestações populares do sertão nordestino e demais regiões do Brasil, os diretores acabaram trazendo à luz um novo discurso, traduzido para um novo suporte. Assim como o Movimento Armorial, o processo criativo da minissérie toma emprestado da literatura oral, além de temas e modelos poéticos, uma estética nova, herdeira do acúmulo e do improvisado. Essa exploração de empréstimos acaba por desembocar numa espécie de ciclo infinito de retomadas, estilizações e traduções. Vale apontar, ainda, que, seguindo o senso de **acúmulo** e de **palimpsesto** das realizações carvalhianas, podemos ler a presença da poesia audiovisual explorada em *Uma Mulher Vestida de Sol* com as brincadeiras de *A Farsa da Boa Preguiça*, criando, de modo original, o tom *Hoje é dia de Maria*.

Ao encomendar o texto que originou a minissérie ao dramaturgo Soffredini, sabendo de sua trajetória permeada de influências da cultura popular, o diretor teve por um dos seus principais objetivos, resgatar e trazer à tona esse universo tão rico em

informações, de diversos âmbitos, que é o universo do conto popular e do folclore brasileiro. Ao realizar uma vasta pesquisa sobre as manifestações do conto popular, Soffredini contou com o apoio dos registros de Luis da Câmara Cascudo, grande pesquisador e folclorista de nossa cultura popular, bem como os registros realizados por Sílvio Romero, outro folclorista, assim como outras atividades de pesquisa que este último realizou durante sua carreira. Além desses contos populares tradicionais, compilados por esses dois pesquisadores, existem também outras variantes dos mesmos contos registrados por demais pesquisadores folcloristas, como Teófilo Braga, Adolfo Coelho, Phillip Otto Runge, Charles Perrault e os Irmãos Grimm.

Como é constitutivo do conto popular apresentar um caráter fluido e móvel – o que possibilita sua renovação a todo instante – reconhecemos que, mais do que realizar uma simples “migração” desses contos revisitados, a minissérie realiza o que Jolles (1976) chama de atualização de uma forma simples; ou seja, atualiza velhas estórias de tal modo que representem uma nova realidade, adaptando-as de maneira que estas possam adquirir outros efeitos de sentido no ato de recepção. Em geral, a obra apresenta-se como o resultado de uma infinidade de textos e narrativas primeiros, jogos de palavras e provérbios, “causos” recontados e cantos, inserindo-os em um novo contexto, corroborando o movimento que a Arte Armorial concebia como criação artística.

Para Jolles (1976, p. 197), a atualização da forma simples “[...]” deve ser tal que remeta sempre, o mais diretamente possível, a Forma Simples *qua* Forma Simples e se oriente o menos possível para a solidez, peculiaridade e unicidade da Forma Artística” No “roteiro inédito” e, depois, no roteiro televisivo publicado, verificamos que alguns contos foram reutilizados e citados de maneira tal qual seu texto-base/original, enquanto que, em outros, apenas alguns motivos<sup>92</sup> recorrentes e reconhecíveis por nosso imaginário popular foram rearranjados e reutilizados.

---

<sup>92</sup> Associando a designação utilizada no domínio musical, entende-se por “motivo” a unidade mínima significativa, que tende a se repetir ao longo da narrativa, que remete à parte invariável proposta por Propp, em seu *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1984). De acordo com os formalistas russos, o conceito de “motivo” deve ser concebido mediante um critério de autonomia semântica, do qual ele representa a menor parcela temática de um texto, suscetível de migrar de uma narrativa para outra, guardando sempre uma configuração reconhecível. Trata-se, pois, de elementos mínimos e indecomponíveis do material temático, suscetíveis de serem traduzidos através de uma proposição. Vesselovski (1940), oportunamente lembrado por Propp (1984), entendia o enredo de uma história como o ato de criação, de junção, no qual se interpenetram diferentes situações, os “motivos”. Porém, o estudioso russo acreditava que essas unidades mínimas não eram passíveis de serem partidas nesses segmentos menores; Propp, no entanto, defendia a ideia de que o “motivo” podia ser subdividido em outros segmentos.

Mediante essa fragmentação em partes mínimas do texto ficcional, tornou-se possível descobrir as características específicas do conto popular, uma vez que Propp (1984) via a narrativa como um sistema de proposições-motivos. Seguindo, assim, a classificação dos motivos, segundo o formalista Tomachevski (1978), verificamos a possibilidade de dividi-los em “estáticos”, que são aqueles que traduzem uma situação ou um estado, permitindo a descrição das personagens e do espaço físico ou social que os envolve; ou “dinâmicos”, que são aqueles que traduzem a modificação de uma situação e correspondem sempre a uma ação das personagens. Em relação à ação objetiva que eles descrevem, eles podem ser divididos em motivos “associados”, que correspondem a elementos nucleares que asseguram a integridade da história, não podendo, portanto, serem omitidos; ou, ainda, em motivos “livres”, que, por sua vez, são aqueles que podem ser eliminados sem prejudicarem a sucessão cronológica e causal dos acontecimentos narrados.

Verificamos, dessa forma, que os motivos reaproveitados pela minissérie podem ser classificados como motivos “livres”, pois sua retirada do conto popular de origem, sem seus demais motivos complementares, permitiu que se consolidasse a produção de uma nova narrativa em um novo suporte. Em relação à ação objetiva que esses motivos descrevem, pudemos também classificá-los como sendo “dinâmicos”, por verificarmos que suas incidências, dependendo da ordem ou da maneira como foi alterado seu sentido inicial, modificaram, diferentemente, certas ações apresentadas pelo roteiro e, principalmente, pelas especificidades dos sistemas envolvidos.

Foram identificados nove contos recolhidos por Luís da Câmara Cascudo e Sílvio Romero e que apresentam seus motivos amplamente explorados em *Hoje é dia de Maria*. Mais do que o apontamento de simples unidades mínimas significativas, o reconhecimento sobre tais contos populares levou-nos a constatar que o estudo do “motivo” se insere dentro do estudo da intertextualidade, uma vez que esta compreende também o estudo da mobilidade dos motivos, diferenciando-os de outras formas de anaforização interdiscursiva como, por exemplo: alusões, citações, comentários, entre outros. O reconhecimento desses motivos, que estão inscritos virtualmente numa espécie de “memória transtextual” do texto verbal, revelou-nos claramente o caráter dialógico dessa produção discursiva, uma vez que “[...] a palavra literária tem consciência da presença de outra palavra literária ao seu lado.” (BAKHTIN, 2010, p. 163).

Dessa “memória transtextual”, podemos enfatizar a analogia que Mário de Andrade fez, a partir do que também reflete Johnson (1982, p. 101), ao enunciar que “Mário percebeu o eixo estrutural invariável da fábula e criativamente organizou elementos variáveis ao redor deste eixo.” Carvalho notou o eixo estrutural e invariável dos contos e jogou, criativamente, com os elementos variáveis ao redor do esquema axial de base. Eis uma tradução criativa, a transcrição dos contos que resultaram em *Hoje é dia de Maria*.

#### 1-“Bicho de Palha”

Segundo consta no livro de Câmara Cascudo (1999), esse conto foi ouvido por Dahlia Freire Cascudo, sua mulher, de uma velha ama chamada Lourença Maria da Conceição, do Rio Grande do Norte, Natal. É considerado uma variante dos contos “Pele de Asno” e de “Maria Borracheira” por apresentar elementos recorrentes desses contos. De “Pele de Asno”, encontramos a alusão ao amor incestuoso do rei por sua filha e de “Maria Borracheira”, encontramos o disfarce de borralha, os três vestidos maravilhosos, a perda do sapatinho e o processo de identificação.

#### 2-“Almofadinha de Ouro”

Contado também pela mesma ama, Lourença Maria da Conceição, agora em São José de Mipibu, Rio Grande do Norte, ocorre em “Almofadinha de Ouro” os mesmos motivos de “Pele de Asno”, “Maria Borracheira” e “Bicho de Palha”.

#### 3-“Maria Borracheira”

Tal conto é considerado um dos mais populares, variados e divulgados tanto no Brasil quanto em Portugal. Recolhido em Sergipe, por Sílvio Romero, é de origem europeia. Conhecida por “Gata Borracheira” em Portugal e “Maria Borracheira” no Brasil, a versão brasileira compilada por Sílvio Romero não é a clássica de Charles Perrault, mas uma variante dos “ramos portugueses” de Teófilo Braga em seu *Contos Tradicionais do Povo Português* (1883), chamado “O sapatinho de cetim”. “Maria Borracheira”, assim como os demais contos acima, apresenta também os mesmos motivos recorrentes em “Bicho de Palha”, “Pele de Asno” e “Almofadinha de Ouro”.

#### 4-“A Menina Enterrada Viva”

Contado por Benvenuta de Araújo, em Natal, Rio Grande do Norte e registrado por Câmara Cascudo, esse conto representa a versão brasileira do “Figuinho da Figueira”, conto popular português, recolhido, por sua vez, por Teófilo Braga. É o conto de mais fácil identificação no roteiro, pois são reaproveitados quase todos os seus motivos. Ainda, é ele que origina todo desenrolar dos acontecimentos, o que pode ser comprovado pela sua incidência somente na primeira parte do roteiro, nas cenas 9, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 e 31.

#### 5-“A Madrasta”

Além do conto “A Menina Enterrada Viva”, “A Madrasta” será considerado um dos contos-base para a criação da minissérie. Esse conto apresenta-se mais popularmente conhecido como sendo de origem do “Ciclo da Natureza Denunciante”. Recolhido em Sergipe, por Sílvio Romero, também possui origem europeia. Soffredini, ao revisitar os contos populares a pedido de Luiz Fernando Carvalho, cria além do “roteiro inédito”, um texto

intitulado “A Madrasta”, o qual reúne também vários contos populares infantis, porém subvertendo alguns de seus valores, o que poderia nos chamar a atenção para a exploração nesse outro texto, não só da paráfrase e da estilização, como da paródia. Como meio de comprovar que se trata de um conto que originou a história de Maria, pudemos perceber que, assim como em “A Menina Enterrada Viva”, ele incide somente nas cenas que constituem a primeira parte do roteiro, intitulado, como já mencionado, de o “Sol Levante”.

#### 6-“Dona Labismina”

Esse conto é classificado como sendo de origem europeia. Foi recolhido em Sergipe, por Romero, que acabou registrando-o como sendo uma variante de “Pele de Asno”, de Charles Perrault. Neste conto, novamente ocorrem os motivos do amor incestuoso do rei por sua filha, os três vestidos maravilhosos, o baile com o príncipe e o processo de identificação da falsa criada. Ainda, é por meio dos motivos retirados desse conto que a narrativa que se mescla com a de Maria e que inicia o roteiro, contada pela Vó Nenê, será influenciada/originada. Sendo este conto quase integralmente reaproveitado, os motivos foram rearranjados na obra televisiva somente em uma sequência diferente, reproduzindo, assim, parcialmente o sentido e o conteúdo apresentado pelo conto “Dona Labismina”.

#### 7-“A Raposinha”

Conto recolhido em Sergipe, de origem europeia, representa o conto do “Ciclo do Morto Agradecido”, amplamente divulgado na Europa e na Ásia. No conto “A Raposinha”, é reproduzida a história de um rapaz que encontra um cadáver de um homem sendo espancado mesmo depois de morto. Tal fato se deve por ser a maneira, no sertão, de castigar quem morre e não quita todas as dívidas. Ainda, no conto, esse mesmo rapaz que o encontra, paga sua dívida e sepulta-o com dignidade.

#### 8-“O Pássaro Preto”

Conto de origem europeia, registrado por Sílvio Romero em Pernambuco. Encontramos, novamente, a presença do motivo dos três vestidos maravilhosos presentes em “Bicho de Palha”, “Pele de Asno”, “Almofadinha de Ouro” e “Maria Borradeira”. Esse motivo foi reaproveitado nas indicações de vestuário, presentes nas didascálias do “roteiro inédito” e no roteiro publicado após a realização da minissérie. A repetição de certos motivos sob uma forma modificada ou intacta caracteriza o modo de construção da trama em que os elementos da fábula não são introduzidos na ordem cronológica natural. Apesar de não ocorrer uma captação dos demais motivos presentes no conto, pudemos verificar que o respeito à ordem de incidência desses motivos contribuiu para o reconhecimento do conto em que tais descrições dos vestidos foram encontradas ao longo das cenas que apareciam somente o vestuário da menina Maria em evidência.

#### 9-“O Papagaio do Limo Verde”

Recolhido em Sergipe, de origem europeia, esse conto apresenta o motivo do príncipe que se transforma em pássaro e o motivo da transformação do príncipe através do banho.

Quadro 9 – Contos e motivos presentes em *Hoje é dia de Maria*

(Fonte: elaboração nossa).

No engendramento dessa nova leitura dos contos pela minissérie, verificamos que a citação desses textos-objetos foi alicerçada e constituída, assim como já demonstramos no capítulo 2, por meios dos procedimentos de citação como a



estilização, via paráfrase oblíqua. Tal recorrência, além de enfatizar o modo de reaproveitamento de histórias característico do Movimento Armorial, também corrobora um dos traços constituintes da poética do diretor em questão.

A permanência de efeitos de sentido, ao longo da cadeia do discurso, que garantam uma coerência semântica (temática e figurativa), tanto na minissérie *Hoje é dia de Maria* como em *A Pedra do Reino*, será assegurada pela leitura que faremos da Poética Armorial revestindo as categorias da narrativa (narrador, personagens, tempo e espaço) transpostas para o meio sincrético. Temos, desse modo, um desencadeador de isotopia, o Movimento Armorial, que conduz o telespectador para uma nova perspectiva sobre as duas realizações sincréticas tão permeadas por referências plurais na alternância entre o **efeito de conforto** ou o **efeito de estranhamento**.

#### **4.2.1. A leitura figurativa do Movimento Armorial na vinheta de abertura de *Hoje é dia de Maria***

Os produtos audiovisuais, construídos por materiais e linguagens heterogêneas, pautam-se por representações imagéticas e sonoras, como o próprio nome “audiovisual” denota. As chamadas vinhetas de abertura, dessa forma, fazem parte do todo integrante e significativo da contextualização do produto que será transmitido. Para Balogh (2002, p. 71),

[...] as vinhetas de abertura e fechamento constituem elemento muito importante dos relatos de apresentação nos formatos ficcionais de TV. Elas separam a série da sua precedente e da sua subsequente na grade de programação. Ela determina o clima, a época, eventualmente o gênero da série e conduz a leitura do espectador. Em geral, é realizada em separado do restante da série e, atualmente, se presta a experimentações na área da computação gráfica, frequentemente terminando por constituir um espetáculo à parte.

A vinheta de abertura de *Hoje é dia de Maria* apresenta elementos que valorizam os principais acontecimentos que estruturam ambos os roteiros (o “inédito” e o publicado após exibição da minissérie). Apresenta uma animação ao estilo das imagens estampadas pelas publicações de literatura de cordel – literatura muito valorizada pela estética armorial – produzindo uma espécie de pequena síntese dos fatos que desencadearão a trajetória percorrida pela menina Maria.

A história apresentada na abertura da minissérie segue a sequência dos acontecimentos apresentados no “roteiro inédito” de Soffredini, sem a intervenção de Luiz Fernando Carvalho e Luis Alberto de Abreu, uma vez que, até o quarto episódio, predomina o roteiro soffrediano e, então, somente a partir do quinto, a autonomia do diretor impera. Contudo, o que nos interessa enfatizar é que essa vinheta de abertura apresenta tipicamente a sequência canônica proposta por Propp, em sua obra *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1984), em relação à estrutura dos contos maravilhosos, possibilitando-nos, inclusive, antever isotopias que nortearam a condução da significação na minissérie.



Imagem 1



Imagem 2



Imagem 3

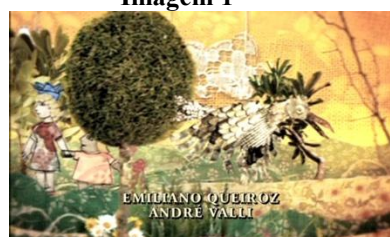


Imagem 4

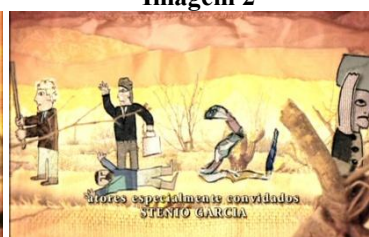


Imagem 5



Imagem 6



Imagem 7



Imagem 8

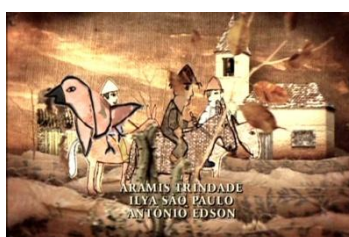


Imagem 9



Imagem 10



Imagem 11

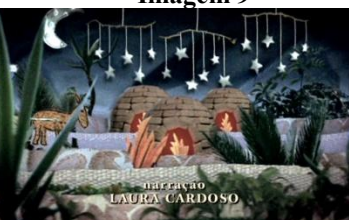


Imagem 12



Imagem 13

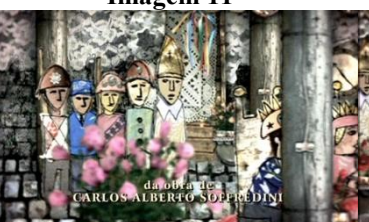


Imagem 14



Imagem 15



**Imagem 16**

Figura 68 – Plano-sequência da vinheta de abertura de *Hoje é dia de Maria*.

- Imagens 1, 2 e 3 => Função proppiana I. *Um dos membros da família sai de casa (definição: afastamento) - 1. O afastamento pode ser de uma pessoa da geração mais velha: o pai de Maria deixa a menina, a Madrasta e a Joanhinha para ir para a cidade em busca de um empréstimo que estão oferecendo para os sitiantes;*
- Imagem 4 => Aparecimento do “*au iliar mágico*” de Maria que irá acompanhá-la durante toda sua trajetória: o pássaro encantado;
- Imagens 5 e 6 => Há, nessas imagens, um adiantamento dos fatos ocorridos na história, mas como uma abertura pauta-se por ser uma síntese dos principais fatos, fica subentendido a função proppiana II. *Impõe-se ao herói uma proibição (definição: proibição) e a função proppiana III. A proibição é transgredida (definição: transgressão)*. Segundo Propp (1984, p. 33), é a partir desta função que “*penetra [...] um novo personagem, que pode ser chamado de antagonista do herói (agressor). Seu papel consiste em destruir a paz da família feliz, em provocar alguma desgraça, em causar dano, prejuízo. O inimigo do herói pode ser tanto um dragão, como o diabo, ou bandidos, a bruxa, a madrasta etc*”. Encontra-se, ainda, subentendida a função proppiana VIII. *O antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família (definição: dano). 6. Ele inflige danos corporais; 14. Ele comete um assassinio: A Madrasta “enterra” Maria viva por ela não ter cuidado do pé de uma jabuticabeira; o pai encontra a menina enterrada; volta com ela para casa; pai e madrasta discutem; Maria decide sair de casa por conta desses maus-tratos da Madrasta. É importante ressaltar que tal percurso fica subentendido. Além disso, as cenas 5 e 6 já retratam uma das provas a que Maria se submete ao longo de sua trajetória.*

- Imagens 7 e 8 => Função proppriana XII. *O herói é submetido a uma prova: a um questionário; a um ataque etc., que o preparam para receber um meio ou um auxiliar mágico (definição: primeira função do doador); 1) O doador submete o herói a uma prova (doador de informação que conta à Maria a história do defunto); função proppriana XIII. O herói reage diante das ações do futuro doador (definição: reação do herói) – 1. O herói supera a prova;*

- Imagens 9 e 10 => Descrição da trajetória do pai: *função proppriana XII. O herói é submetido a uma prova: a um questionário; a um ataque etc., que o preparam para receber um meio ou um auxiliar mágico (definição: primeira função do doador).* Embora não classificado como um herói, é mostrado nessa sequência o obstáculo encontrado durante a trajetória do pai: o encontro com três cangaceiros a cavalo;

- Imagens 11 e 12 => Sequência que demonstra a passagem da noite que foi roubada (episódio denominado “País do Sol a Pino”) e sua conseqüente devolução, mediante a entrega de um coco, por um índio, para Maria; função proppriana VIII. *O antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família (designação: dano). 4) Ele rouba a luz do dia: dano não necessariamente ocasionado pelo antagonista, pois se refere ao mito tupi de desaparecimento da noite<sup>93</sup>. Ao longo da história, verificamos que esse desaparecimento corresponde a mais um dos danos causados pelo antagonista Asmodeu;*

- Imagem 13 => função proppriana XXIV. *Um falso herói apresenta pretensões infundadas (definição: pretensões infundadas): figura do diabo Asmodeu e suas facetas;*

- Imagens 14 e 15 => função proppriana XXXI. *O herói se casa e sobe ao trono (definição: casamento): sequência em que Maria sobe ao altar com o príncipe incomum, subvertendo, contudo, o final da maioria dos contos de fadas, pois ela se recusa a casar com o príncipe, vira as costas e vai embora; cena evidenciada pela figura 15;*

---

<sup>93</sup> O reaproveitamento do motivo da “noite aprisionada num coco” provém de um mito tupi intitulado, por Couto de Magalhães, de “Como a noite desapareceu”, que se encontra descrito por Sílvio Romero no livro *Contos Populares do Brasil* (1954). Vale ressaltar, ainda, conforme nos apontou Carter (2013, p. 91), a exploração da lenda “Como a Noite Apareceu” também no poema épico “Martim Cererê” (1928), de Cassiano Ricardo, no modo como este associa a lenda com o desenvolvimento sobre nacionalidade do Brasil.

- Imagem 16 => plano final da sequência de abertura: nome/título da minissérie. Percebe-se que a própria escolha dos materiais utilizados para a construção do título denuncia a seleção feita por materiais da tradição fundidos com materiais da contemporaneidade: o nome “Maria” é delineado por uma linha de bordado enquanto que “Hoje é dia” é grafado com uma fonte com características computacionais, mais precisamente, a fonte **Arial**, popular e atualmente conhecida nos programas de edição de textos dos computadores em geral. Nota-se, ainda, um efeito de sentido de reconhecimento, produzido pela maneira como foi organizada a sequência das imagens, que pode ser verificado na última tomada da vinheta que apresenta o título da minissérie. Temos, nessa imagem final, uma alusão em relação ao formato e à composição da imagem que remete aos folhetos de literatura de cordel.

Em relação aos efeitos de sentidos produzidos, considerando o todo de significação da vinheta de abertura, percebemos que, até a imagem 8, há uma predominância de cores vivas, claras (amarelo, vermelho, laranja, marrom claro, verde), que denotam o caráter eufórico das ações até então praticadas ao longo da história (Maria sai de casa em busca do seu sonho, consegue ajudar um defunto a ser dignamente enterrado etc.); já a partir da imagem 9, percebemos a mudança na tonalidade e na gradação das cores utilizadas, pois o que vemos são tons escuros, carregados (marrom escuro, preto, cinza, azul marinho), denotando o caráter disfórico das sequências seguintes (aparição do Asmodeu, roubo da noite, casamento com um príncipe sem rosto etc.). Há, ainda, na sequência nomeada como “eufórica”, uma construção mais limpa do cenário e uma utilização menos aglomerada das informações. Em contrapartida, na sequência “disfórica”, há um sobrecarregar não só das cores, mas dos objetos e das composições de animação. O ritmo também acelerado, a partir do momento em que tal sequência se inicia, corrobora a tensão estabelecida pelo conteúdo descrito.

A musicalidade presente na trilha sonora da vinheta produz um efeito de sentido que evidencia a tensão existente entre o erudito e o popular da minissérie. O que encontramos é uma cadência de notas melódicas, retiradas das composições do maestro e compositor modernista Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959)<sup>94</sup>, misturada com suas cantigas populares que ficaram conhecidas como o repertório musical popular destinado

---

<sup>94</sup> Há inúmeros trabalhos sobre Heitor Villa-Lobos. Destacamos, a título de referência, o seguinte estudo consultado por nós: KIEFER, B. **Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1981.

a cantigas de rodas e de ninar. Vale ressaltar que essas cantigas populares foram sobrepostas, construindo uma melodia outra sobre as melodias já cristalizadas no repertório popular. Tal procedimento segue o que a aproximação carvalhiana fez com o próprio conteúdo dos contos populares.

Em relação às técnicas de composição da vinheta, apesar de apresentar imagens compostas por elementos que foram construídos para gerarem efeitos de sentido que remetessem ao estilo dos folhetos de cordel, toda a vinheta de abertura foi produzida e construída por animações provenientes da computação gráfica. Desenho animado, animação de objetos, técnica de *pixilation* e *flip-book*<sup>95</sup> foram as principais técnicas utilizadas, pela produtora Campo 4<sup>96</sup>, na confecção e produção dessas imagens.

Dentre todos esses recursos, uma técnica muito utilizada e que merece um especial destaque consiste no *Stop-Motion*, prática recorrente nas estratégias filmicas do diretor. Na vinheta em questão, percebemos que o efeito buscado pela utilização do *stop-motion* foi o de dar vida aos personagens inanimados, mas também, – como acontece ao longo de toda a minissérie –, de deixar evidente a artificialidade e o processo de feitura. As imagens da abertura denotam a artificialidade e o desmascaramento existente entre o real e o ficcional, entre o fazer artesanal aliado ao fazer tecnológico. A técnica do *stop-motion*, ainda, pode ser associada aos traços estéticos do Movimento Armorial, mais especificamente, ao atavismo, à ancestralidade, uma vez que esta não deixa – mesmo em paradoxo por sua inovação tecnológica – de ser uma modalidade “ancestral” de reprodução de cenas de guerras, conflitos e ações em alguns filmes épicos antigos<sup>97</sup>.

A partir da significação apreendida na vinheta de abertura, encontramos a entonação armorial explorada ao longo da minissérie. Com uma estética, portanto, que remete à composição de folhetos de cordel, mesclada com a sonoridade das cantigas populares, bem como a estruturação da história permeada por citações de contos populares, configura-se a tríade valorizada pelo Movimento Armorial: texto, imagem e som. Apresentando-se como uma espécie de texto devorador ou antropofágico, no qual

---

<sup>95</sup> Cf. **GLOSSÁRIO**.

<sup>96</sup> A Campo 4 Desenhos Animados foi criada em 1990 pelos diretores de animação Aida Queiroz e Cesar Coelho e consiste numa produtora de animações que prima pela valorização da criatividade permitida pelos mais recentes avanços da tecnologia. O resultado disso pode ser conferido em seus curtas-metragens, comerciais para TV, aberturas de novelas, programas, vinhetas, efeitos especiais para cinema e outros (Disponível em: [www.campo4.com.br](http://www.campo4.com.br). Acesso em: 03 jan. 2014).

<sup>97</sup> A título de exemplo, podemos lembrar do clássico “Perseu, O Invencível” (1963), dirigido por Alberto de Martino, e no qual Perseu luta contra escorpiões e deusas trabalhados pela técnica de *stop-motion*.

encontramos uma suposta “devoração” ou “degustação” de diversas influências que percorrem os mais diversos âmbitos, culturas, sistemas, influências e pesquisas.

Jolles (1976), ao se referir às narrativas populares, afirma que o conto possui uma forma simples, isto é, uma forma que permanece através dos tempos e que pode ser recontada por várias pessoas e, ainda assim, não perder sua forma original, podendo o conto ser contado com as “próprias palavras” do narrador sem que sua forma mais primitiva, já consolidada em nossa memória, desapareça. Tanto a linguagem permeada pela oralidade quanto à utilização de narradores que se assemelham os “contadores de causos da carochinha”, configuram revestimentos figurativos que representam um povo interiorizado, que possui, por memória e herança cultural, a tradição de contar narrativas populares passada de geração a geração.

A crença em um patrimônio genético do Brasil, dotado de uma variedade de histórias, raças, línguas e sons, que, como arquétipos, fazem o patrimônio do país, assegura a valorização de uma estética que remete a um senso de brasilidade que o Movimento Armorial tanto propagou. Como sintetiza o próprio diretor (2008b, p. 24),

A idéia da ancestralidade é a idéia de um conjunto sensorial, um imaginário lúdico que nos habita, pois sobrevive das nossas primeiras memórias. E se cada um de nós estiver sob o espírito da coragem – este, sim, capaz de nos impulsionar na direção certa – essas lembranças de infância e tantas outras imagens que vivemos e vivemos com o frescor da primeira vez, ressurgirão para a batalha diária contra as máscaras fáceis do modelo que nos é imposto. Em *Hoje é dia de Maria*, como em uma colheita, trabalhamos para devolver ao Brasil o fruto que o próprio povo semeou em meio à sua formação. Os contos retirados da oralidade popular brasileira foram a semente. Aos olhos desse mundo globalizado de hoje, sinto que é um trabalho de uma responsabilidade imensa. Usando um clichê, diria, até, de resistência, já que não há país que resista, abrindo mão de suas memórias.

Há, desse modo, uma reflexão sobre o próprio país e o que ele fez de suas próprias memórias. Ao jogar com o universo infantil, construído por intermédio de narrativas de cunho infantil, mas que sabemos que são de temas universais, a minissérie propôs um resgate identitário que será, depois, – de outro modo, mas em diálogo –, intensificado, pela própria ideologia da história, no processo de realização, no sertão de Taperóia, da minissérie *A Pedra do Reino*. Ao convocar, em todas as suas realizações, a participação dos talentos locais para compor a equipe de realização das criações artísticas, o diretor alia o fazer artesanal, precário, mas verdadeiro representante da arte

local, com o que há de mais avançado em termos de captação de imagem, transposição de efeitos, em uma realização televisiva.

#### 4.2.2. A constituição da NARRADORA armorial

*Longe, num lugar ainda sem nome, havia uma pobre família desfeita.  
E era uma vez uma menina chamada Maria [...].*

Voz em *off* da narradora<sup>98</sup>

A narrativa do primeiro episódio enuncia-se com a voz de uma avó-narradora, em modalidade *off*, estabelecendo uma debreagem inicial que produz uma ancoragem do tempo, do espaço e dos atores envolvidos numa trama indefinida. O efeito de sentido produzido por este tempo e espaço modalizados por *“longe, num lugar ainda sem nome”* e uma actorialização generalizante *“menina chamada Maria”* remete-nos às narrativas populares advindas da memória popular, bem como chama-nos a atenção para a estratégia escolhida, pelo enunciador, em fazer com que uma voz, ainda que em *off*, produza o efeito de remeter o telespectador para a imagem cristalizada das contadoras de estórias populares. Esse lugar indefinido pode ser tanto a região do Nordeste quanto qualquer lugar representante de um Brasil enraizado por suas manifestações populares. O tempo indefinido nos ancora num discurso que remete a um tempo mítico, o tempo da infância, da iniciação, da vivência, do aprendizado, e, portanto, comum a todos.

A escolha por um nome comum, Maria, além de remeter ao caráter religioso evidenciado, ao longo da minissérie, pelas ações decorrentes da personagem, leva-nos também a fazer uma leitura que demonstre que tais obstáculos enfrentados pela menina não dizem respeito somente a ela, mas às muitas *“Marias”* existentes nesse Brasil, uma vez que tal nome é popularmente conhecido e usado. A opção por iniciar o relato da minissérie, tanto por uma voz acolhedora de uma senhora (idosas contadoras de histórias), quanto por uma indefinição tempo-espacial, denota o conteúdo a ser transmitido pela minissérie: estórias populares, da carochinha, a serem encenadas num meio televisivo.

O mundo infantil da personagem Maria vai ganhando visibilidade a partir de um gigantesco cenário pintado por Clécio Régis (Grupo Imaginário Periférico<sup>99</sup>), onde a

<sup>98</sup> Transcrição da voz em *off* presente no DVD *Hoje é dia de Maria* (2005).

<sup>99</sup> O grupo *Imaginário Periférico* reúne inúmeros artistas plásticos ligados às mais diversas áreas, periféricas, do Estado do Rio de Janeiro. O objetivo do grupo visa à consolidação de uma arte produzida sem fronteiras, com a produção artística da periferia tão valorizada como a dos grandes centros. O



menina brinca feliz com aves artificiais, animadas por visíveis cordões de marionetes. Entoando uma cantiga de roda de Villa-Lobos, cujo refrão é marcado pelas enfatizantes frases *—que lindos olhos, que lindos olhos tem você [...]*”, a protagonista vai brincando no balanço, transportando-nos para o campo mítico dos acontecimentos primordiais, por intermédio da voz da narradora.



Figura 69 – Sequência de abertura do primeiro episódio.

É preciso ressaltar que no roteiro verbal, escrito por Luiz Fernando Carvalho e Luis Alberto de Abreu, essas falas em *off* da narradora não foram reproduzidas. Essa ausência de reprodução leva-nos a refletir sobre a realização televisiva, com outras necessidades que ultrapassam as previstas no roteiro. Para conseguir transformar em imagem, o que no roteiro primeiro – o de Soffredini –, era pautado no verbal, optou-se por inserir, na minissérie, uma narradora que se assemelhasse a uma voz familiar e que permitisse ao público sentir-se sentado no colo de sua própria avó. Tal efeito foi alcançado pela exploração do recurso em *off* que, ao mesmo tempo em que distancia a personagem que conta os fatos relatados sob uma perspectiva de fora, do alto, também a aproxima dos fatos ao ser um conhecedor onisciente de todos os acontecimentos. Esse uso tradicional da voz *off* cria, ainda, um efeito de negação do enquadramento como limite, ancorando, ainda mais, a partir deste recurso, a história em um não-tempo, em um não-lugar, além de intensificar a denúncia dos bastidores.

O sujeito da enunciação, por ser diretamente ligado à instância do discurso, é quem controla e manipula os modos de acesso à significação para o leitor; é por intermédio dele que os esquemas narrativos convertem-se em discurso. Pensando na figura do narrador, portanto, como a instância teórica responsável pela organização

---

*Imaginário Periférico*, dentre outras propostas, coloca em questão o "Meio de Arte no Rio", valorizando e demonstrando a importância de pertencer e estar no "meio" da produção artística sem existir geograficamente um local apropriado para que esta produção artística aconteça de forma efetiva. Segundo Raimundo Rodrigues, — grupo nasceu com a proposta de mostrar que a arte não tem limites geográficos e que existe produção artística de qualidade além dos grandes centros.—(In: CORO coletivo. Disponível em: <http://www.corocoletivo.org/imaginarioperif/index.htm>. Acesso em: 13. Fev.2014).

macroestrutural do texto narrativo, assume especial relevo a questão do ponto de vista. De acordo com Bertrand (2003, p. 113), “[...] o ponto de vista engloba, ao mesmo tempo, o modo de presença do enunciador em seu discurso e a maneira pela qual ele dispõe, organiza e orienta seus conteúdos”. O ponto de vista do narrador, desse modo, pode ser determinado pelas estratégias de estruturação que selecionam e orientam os percursos e, particularmente, as relações entre o todo narrativo e suas partes.

A narrativa, enquanto objeto comunicante, torna-se um complexo jogo de manipulação, em que o narrador faz uso dos procedimentos narrativos, visando a levar o leitor a admitir como certo e verdadeiro o sentido produzido. O modo de narrar um conto é caracterizado pela natureza da própria narrativa: a de simplesmente contar histórias. O conto não apresenta um compromisso (nem qualquer texto que se queira ficcional) com a realidade propriamente dita, pois sendo um relato, permite-se copiar, sendo um conto, permite inventar-se.

No caso de *Hoje é dia de Maria*, percebemos que se trata de uma narração permeada pelo ponto de vista da narradora (no caso, do enunciador) sobre as ações e os acontecimentos relacionados à menina Maria. Suas emoções, sentimentos e reações se infiltram nessa voz fora de cena, que serve para situar o telespectador dos acontecimentos que não puderam ser transformados em imagens, construindo um relato apaixonado do percurso da Maria. Percebemos a nítida reprodução de suspiros, ruídos de alívio, de tensão e de apreensão que acabam por construir uma reiteração enfática dessa passionalidade que rege o discurso e que, pela sofisticação que a linguagem verbal também se permite, é difícil de ser traduzida em imagens.

Por ser, portanto, um relato construído mediante uma voz carregada de passionalidade, encontramos um norteamento da fábula que privilegia uma adesão, quase que imediata, à protagonista. Todos esses artificios engendrados pela figura do narrador prendem a atenção do público, fazendo com que se instaure um “jogo lúdico”. O próprio telespectador deve descobrir quem são os verdadeiros personagens da história, pois o ponto de vista do narrador pode ser determinado pelas próprias estratégias de estruturação que selecionam e orientam os percursos e, particularmente, as relações entre o todo narrativo e suas partes, criando, assim, certos modos de adesão passional eufórica com determinados personagens e disfórica com outros.

Em contrapartida, no “roteiro inédito”, encontramos a presença de um narrador homodiegético<sup>100</sup> que leva o nome de VÓ NENÊ. Esse narrador homodiegético participa da história e se destaca não como protagonista, mas podendo participar da trama como uma figura ligada ao protagonista, sendo, portanto, essencial ao enredo. O narrador homodiegético, por participar internamente como personagem integrante da história, realiza intrusões ao longo do roteiro apresentando-se como uma espécie de “eu crítico” que veste um tipo de máscara, denunciando a presença e opinião da personagem, pois, ao relatar uma estória da carochinha e, ao mesmo tempo, perceber que os fatos narrados estão realmente acontecendo com a menina Maria, VÓ NENÊ deixa transparecer seu senso crítico, reações e sentimentos em suas atitudes e palavras:

**-CENA 5 / PÁTIO DE CASA RÚSTICA / EXT / MANHÃZINHA**

**O grito do PAI perturba todas as crianças, inclusive VÓ NENÊ.**

VÓ NENÊ – (tentando ignorar o grito do pai) feito isso, antonce  
diz que a rainha se finô.

PAI – ( num berro ) MARIA !!!

**MARIA se levanta, apavorada, e sai correndo pra casa do sítio.**

VÓ NENÊ – Passô ... ( tentando continuar a história, mas visivelmente perturbada) Té que chegô o dia que diz-

que o rei ... que deu lhe lá nas suas vontade de rei de  
se casá otra veiz de novo.

MARIA – (grito vindo da casa do sítio) Ai! Judia ansim cumigo  
não nhor pai!

**As crianças em roda da história arregalam seus olhinhos, enquanto VÓ NENÊ balança a cabeça com pena, com muita pena de MARIA.**” (SOFFREDINI, [20-], p. 4).

É importante também observamos que essa narradora-personagem apenas aparece explicitadamente no roteiro em algumas cenas, de modo que as demais ocorrem sem a sua intervenção. Essa omissão se dá pelo fato da narração, agora, ser contada mediante um narrador heterodiegético, ou seja, apesar de ser ainda o relato enunciado pela narradora-personagem VÓ NENÊ, ela agora se encontra num nível extradiegético.

<sup>100</sup> Essa tipologia toma por base os estudos feitos por Genette em seu livro **Discurso da Narrativa** (1972), em relação à classificação dos narradores dentro de uma narrativa. Vale ressaltar que o uso de tal classificação tradicional se faz necessário, uma vez que cada cópula, na análise de suas categorias da narrativa, demanda uma perspectiva analítica que não se mostra datada, se eficaz.

Situada, então, como uma personagem agora fora da história, a narradora vai apenas relatar os fatos como sendo uma instância – ainda que tudo sabe e de tudo participa” – por ser uma testemunha direta – mas que não se integra mais como uma personagem da diegese, pois sua figura é agora atribuída de uma voz em *off* (fora de cena). Tal troca na delegação de vozes no roteiro cria um efeito de sentido de ilusão de estarmos diante de uma história toda contada por alguém, como nos tempos da carochinha. O sujeito da enunciação, dessa forma, consegue construir, mediante essa troca de vozes, uma figura nítida de um contador de estórias da tradição popular, também no roteiro verbal.

Para efeito de ilustração, verificamos que a narradora homodiegética incide na narrativa somente nas cenas 1, 5 e 8 nas quais ela narra uma história para as crianças presentes. Essa narração nada mais é do que a própria história que está acontecendo ao mesmo tempo com Maria, que também é uma das crianças que se encontra ao redor da senhora narradora. Esse artifício, criado pelo enunciador, ocasiona um efeito no leitor de não-percepção do que seria realidade e do que seria ficção, cabendo ao público realizar um exercício de projeção do que seria realmente a história e do que seria artimanha do jogo de delegação de vozes.

#### **“CENA 8 / PÁTIO -CARREIRINHO -ROÇA DE MILHO / EXT/ MANHÃZINHA**

**VÓ NENÊ vai contando história, ela e as crianças sempre atentas na rocinha de milho mal tratada...**

VÓ NENÊ - Seu dito, seu feito: diz-que o rei mandô os empregado lá dele saí revirando mundo, mó de encontrá moça que tivesse dedo que lhe servisse o dito anel. Mai qui isperança ...não tinha essa fia de meu Deus que tivesse dedo praquele mimo.

**História de VÓ NENÊ sobre imagem de MARIA colhendo as espigas dos pés de milho. MARIA cansada, as folhas do milho arranhando o seu rosto bonito.**

VÓ NENÊ - (em *off*) Tonce foi que o rei le deu vontade de exprimentá o anel no dedinho da princesa sua filha, que diz-que era a única sozinha que não tinha ainda exprimentado...

**Largado ao lado da roça, o PAI bebe ...**

PAI - (bêbado) Não, nhor japonez ... Num vô le vendê minha terrinha por um dinheirico de merda, iguar que nem fizeram todo esse povinho fremoso daqui desse fundo de mato ... Eu num vô ... Este fio de meu pai, não...

VÓ NENÊ – Tonce o rei mandô chamá a princesinha ... e num é que diz-que no dedo dela o dito anel cabeu justico, sem sobrá nem fartá?!...

**A MADRASTA, do carreirinho, olhando ... JOANINHA comendo espiga.**

O PAI largado:

PAI – (ficando violento) Nhor japonez dos dianho, que já me  
robô as minhas familhagem tudinho de mim ... (terno)  
E só me sobrô a Maria a tão somente ...

VÓ NENÊ - Tonce foi que deu-lhe lá na sapituca do rei de se  
casá com a própria filha dele mermo, carcule !

PAI – (indo pra cima de MARIA) Só a minha maria mó de fazê todo  
o trabaio dos sítio, cuitadinha ...

**E o PAI agarra MARIA e a levanta do chão e tenta beijá-la na boca ...  
VÓ NENÊ e as crianças prendem a respiração...”. (SOFFREDINI, [20-], p. 5-6)**

Já a narradora heterodiegética incidirá na narrativa somente nas cenas 23 e 24, nas quais, VÓ NENÊ, agora atribuída por uma *voz em off*, apenas relatará para as crianças o que estava acontecendo com Maria. Com uma intromissão extradiegética, é reforçado, ainda mais, o efeito de sentido de resgate do imaginário popular, remetendo-nos à figura dos velhos contadores de histórias dos *tempos da carochinha*. Além disso, é importante ressaltar também que VÓ NENÊ somente vai intrometer-se no desenrolar dos acontecimentos em dois pontos considerados mais *fortes e difíceis* de serem aceitos ou lidados pelo público infantil: o relato da morte e o incesto praticado pelo pai. O relato da morte ocorre quando VÓ NENÊ reproduz a história de uma rainha que vem a falecer; o outro momento, já como uma personagem de fora da história, a narradora vai relatar que a menina Maria foi morta e enterrada viva pela própria Madrasta. Em relação ao incesto, VÓ NENÊ relata que a rainha que morrera, havia deixado um anel para o rei e este, por sua vez, quer se casar com a própria filha. Concomitantemente, o pai de Maria tenta assediá-la sexualmente.

Como podemos observar, trata-se da exploração do conteúdo da morte e do abuso sexual que, desde sempre, foram considerados assuntos *delicados* a serem abordados, principalmente quando dirigido ao público infantil. No caso da minissérie televisiva, ainda que o horário destinado para a realização seja depois das 22 horas, a classificação etária permitia a audiência de crianças e a temática, por ser a fábula de uma menina, atraiu um público heterogêneo. Nesse sentido, a escolha pela personagem da VÓ NENÊ para *transmitir determinadas notícias* pode ser entendida como um procedimento de tentar tornar mais *palatável* o conteúdo a ser transmitido, por remeter-se à representação da imagem da avó que, no imaginário popular, apresenta-se

como uma figura protetora, materna, tentando sempre amenizar e “consolar” determinados fatos decorrentes da vida.

É interessante, ainda, acrescentarmos o efeito de sentido que se estabelece na narrativa, a partir do “abandono” da narração pela VÓ NENÊ. A personagem inicia seu relato conhecendo, em sua totalidade, os eventos a serem narrados, mesmo que para transmiti-los encontramos, no seu decorrer, marcas de “reações e surpresas” que são inerentes ao ato de prender a atenção que os contadores de estória popular desenvolviam. Porém, a partir da cena 9, verificamos que a narrativa segue, já sem a intromissão da narradora-personagem, voltando apenas nas cenas 23 e 24. Depois dessas últimas cenas referidas, a personagem VÓ NENÊ não se apresenta mais como participante da narrativa, deixando a impressão de estarmos diante de uma narrativa que começou a ser contada, nos moldes de um típico conto popular, e que continuou, assim, como as estórias armazenadas na memória cultural: a desenvolverem-se como fruto da imaginação tanto do autor quanto do leitor.

Esse descompasso apresentado entre a narração da VÓ NENÊ e sua saída, em determinado momento dos acontecimentos narrados, criou um efeito de sentido de identificação de Maria com as personagens da narrativa que ela está ouvindo:

“VÓ NENÊ – Mai porém o certo é que, nasquele tempo, tinha um rei e uma rainha que só tinha uma filhinha a tão somente ...” (SOFFREDINI, [20-], p. 1)

Com essa identificação, não é a história, triste e precária, que ela vive, mas uma narrativa “fingida” e cheia de imaginação, dos outros. Portanto, tal efeito de sentido, construído pelo abandono da narradora, alude a um certo efeito de “escapismo” da realidade e uma amenização para a própria Maria que tem que enfrentar uma “sofrida trajetória”, declarada pelo próprio texto. Ao verificarmos o deslocamento da sua história para o universo do ficcional, percebemos que tal efeito permite transformar a realidade, embora ainda marcada pela tristeza e pela exploração do trabalho, e fazê-la ser mais palatável.

O efeito de sentido construído engendra na menina, e em nós, leitores, a possibilidade de um certo alívio ao “fingirmos” não ser a história da menina Maria que está sendo contada, mas sim, um caso popular qualquer, puro fruto da imaginação da VÓ NENÊ. A narradora-personagem, ao interromper a narrativa, reproduz por meio de um linguajar próprio de uma literatura oral, o que os próprios contadores de histórias faziam para prender a atenção ao contar seus causos. VÓ NENÊ utiliza, no começo de

suas falas, elementos coesivos como: *–Antonce...*, *“Tonce...”*, *“Nesses artigo diz-que...”*, *“E diz-que...”* que se assemelham com as fórmulas iniciais protocolares utilizadas nas histórias de contos de fadas, como *–Era uma vez...*, remetendo, de imediato, o leitor para o mundo da ficção e do imaginário. A utilização de fórmulas protocolares permite que o enunciador explore determinadas figuras desse imaginário, uma vez que, com esse procedimento, o sujeito da enunciação já está deixando claro tratar-se de fantasia e imaginação, ou seja, de um *–eauso popular*”, em que tudo pode acontecer.

É a partir, então, da voz da narradora, seja no verbal ou no sincrético, que verificamos a manipulação exercida sobre os procedimentos das personagens, dos incidentes da ação, da organização temporal e até mesmo da articulação dialógica de perspectivas narrativas. Tais procedimentos referem-se a uma incidência pragmática, condicionada diretamente à construção da narrativa, que ajudam o enunciador a atingir seus objetivos de provocar, em seus destinatários, efeitos de sentido diversos.

Temos uma releitura de contos populares transformada em produto midiático a partir dos traços fundamentais da literatura: reconhecemos a importância do narrador, a presença dos objetos mágicos, o impacto da enunciação e seu caráter atemporal, sem presentificar um passado imobilizado, mas ancorando a narrativa no indefinido contemporâneo.

*Bão! De modos e maneiras que as coisas já foram seguindo desse jeito... Assim mesmo como tô contando... Maria há de perder, já de ganha coisa de muito valor... Sua vida... Mai pêra aí... cada coisa a seu tempo, cada tempo em seu canto, porque uma história se faz de certeza e também de espanto...*

Voz em off da narradora<sup>101</sup>

#### 4.2.3. Por um TEMPO e um ESPAÇO armorialistas

Originada de um texto teatral, a minissérie conjuga tempo e espaço para construir uma única dimensão espaço/temporal própria da concepção teatral de que essas duas categorias são inseparáveis. Ao retratar o universo do Sertão, do *–País do Sol a Pino*”, há, além da discussão sobre a triagem do tempo, uma viagem no espaço, na qual se trabalham não somente lugares reconhecíveis, de regiões do Brasil, como lugares possíveis de adentrarmos somente por intermédio dos sonhos ou, ainda, pelo

<sup>101</sup> Transcrição da voz em off presente no DVD *Hoje é dia de Maria* (2005).

trabalho da memória. O “aqui e agora” do teatro, enquanto instância de representação, remetem, quase sempre, a um “lá, outrora”, sendo instâncias ficcionais. Segundo Lisbôa (2001, p. 192), essa “limitação” espaço/temporal da concretude cênica exige, da escrita dramática, um tempo distinto das outras formas literárias, determinando um tempo dramático [...] curto, condensado, tempo do conflito e da luta inevitável”.

Pela crença de que todo discurso pretende-se verdadeiro – a menos, é claro, que o enunciador indique, por meio de um protocolo de abertura apropriado, que vai produzir um discurso não-verdadeiro – verificamos que, no “roteiro inédito”, o sujeito da enunciação VÓ NENÊ anuncia, já no diálogo de abertura, que contará uma narrativa feita de “imaginação e fantasia”:

**“VÓ NENÊ sentada ao pé do fogo, rodeada de crianças de vários tamanhos.**

VÓ NENÊ – É uma história d’antanho. Dos tempo que ainda andava  
na terra reis e rainha...”(SOFFREDINI, [20-] p. 1)

Esse sujeito da enunciação adverte o enunciatário (enquanto leitor da história) que produzirá um discurso ancorado num tempo mítico, “de outrora”, o que nos possibilita entender a temporalidade presente na minissérie como uma constante discussão sobre o tempo, da iniciação, do aprendizado, bem como o tempo do novo em confronto com o tempo antigo, do sonho, da fantasia. A recorrência do artifício do *flashback*, apoiado pela simultaneidade das cenas, representa o constante confronto das personagens com o passado. Podemos pensar que esse recurso figurativiza o possível tempo guardado em nossa memória.

Além disso, a ocorrência de cenas encaixadas, simultaneamente, dentro de outras cenas, acaba por nos envolver com os mais distintos tempos e espaços em um só momento, pois o passado e o presente misturam-se com naturalidade, o que nos permite afirmar que, ao utilizar contos populares produzidos em um outro tempo, o enunciador consegue, além de reproduzi-los, também transportá-los, de uma maneira atual, para o nosso dia a dia, atualizando os problemas, as situações, os comportamentos e as reações.

Podemos depreender a temporalidade presente no texto-objeto pelas marcas contidas nas indicações cênicas que indicam não só o tempo, mas também o espaço (cenário) e o modo com que foi representada na cena televisiva. Vale ressaltar que essas



indicações ocorrem antes de todas as cenas presentes no texto verbal e também podem ser analisadas pela recorrência de verbos, em seus respectivos aspectos.

<p>“CENA 1 / PÁTIO DE CASA RÚSTICA / EXT / MANHÃZINHA”</p> <p>“CENA 34 / ESTRADA / EXT / DIA”</p> <p>“CENA 36 / ESTRADA / EXT / SOL A PINO”</p> <p>“CENA 44 / FRENTE DA FAZENDA / EXT / PÔR DO SOL”</p>	<p>...</p> <p>Indicação da passagem do tempo crescente</p>
---	--

Quadro 10 – A gradação do tempo.  
(Fonte: elaboração nossa).

Ainda em relação à indicação da passagem do tempo de modo crescente, é preciso notar que ela conta também com o auxílio do tempo medido pelas alterações da natureza, como podemos observar na sequência abaixo.



Figura 70 – Plano-sequência Maria enterrada viva.

Dando continuidade à reprodução do conto “A menina enterrada viva”, depois de uma sequência produzida por ações que levam a Madrasta a provocar o enterro da menina Maria viva, o restante da história presente no conto foi transportado para o meio sincrético, mediante a voz em *off* da narradora. Tal recorrência da voz em *off* evidencia que certas cenas, construídas nos contos populares, podem se adaptar melhor nas falas exteriores à cena por figurativizar as já referidas contadoras de histórias que adquirem, na narrativa, uma função de enfatizar e denunciar, a todo momento, o caráter ficcional da narrativa contada.

O caminho encontrado, nesse sentido, pelo enunciador, para reproduzir o referido trecho abaixo, foi uma representação sucessiva de quadros compostos por

paisagens que remetessem às mudanças ocasionadas na natureza, como o decorrer das estações do ano, acompanhadas pela voz de uma narradora situada extradiegese. Para demonstrar que havia passado um longo período, o que justificaria o capim grande e verde nascido no lugar em que a menina estava enterrada, utilizou-se da passagem do tempo marcada pelos efeitos naturais da natureza como o sol, a chuva, a noite, o dia.

[...] Antonce, no lugarzico mermo que a menina MARIA desfaleceu, formo um capinzá que era um delúvio de bunitiza...E quando o vento dava, o capinzal ondulava como o mar [...] E diz que era que nem se fosse um lago de capim verdico que só, alumando ao sol como se fosse de vrido. E diz que dançava e cantava música na passage do vento (ABREU e CARVALHO, 2005, p. 43).

O trabalho feito com a temporalidade, na minissérie, explora uma espécie de tríade que alicerça o tempo e mostra-se na maneira pela qual consegue representar a realidade do mundo social em que nos inserimos, a realidade do mundo do sertão e, por fim, a representação do imaginário popular, “fantaseado” pela imaginação, e que nos remete ao universo atemporal e mítico em que se ancoram as “estórias da carochinha”. Além disso, tal marcação do tempo pelos fenômenos da natureza ocasiona, na narrativa sincrética, um efeito de sentido de não-percepção da duração dos acontecimentos, uma vez que, quando a noite é aprisionada e Maria percorre sua trajetória sob o “Sol a Pino”, não sabemos, por exemplo, a duração que levou esse seu caminhar.

É importante destacarmos, também, o trabalho realizado, no plano da expressão, a partir da iluminação que traduz o tempo-espço da minissérie. A paisagem, no início da jornada de Maria, é recoberta por um amarelo que, conforme sua trajetória avança, intensifica na medida em que o sol a pino se fortalece, alternando com tons de laranja e vermelho que pontuam e localizam o cair da tarde. Quando a infância de menina é roubada e predomina a noite, o tom de azul, contaminado pela cor preta, cobre todo cenário. A gradação com o amarelo, em toda poética de Carvalho, mostra-se de modo reiterante, uma vez que a ênfase dada ao alcance que esta coloração pode dar na criação de um efeito onírico ou da representação da memória parece se firmar.

A iluminação utilizada na minissérie produz um efeito de sentido que remete à construção de verdadeiras pinturas “embaçadas” ou esfumaçadas. Esse efeito produzido pela luz utilizada na minissérie, como declarou Luiz Fernando, permitiu que se construísse uma espécie de quadro a cada cena. O responsável por essa iluminação, o diretor de fotografia José Tadeu Ribeiro, procurou dispor os refletores de luz de tal

forma que a iluminação ficasse suave como a do céu, variando de acordo com cada cenário. As imagens –embaçadas” por essa iluminação figurativizam, através de uma nebulosidade, o efeito de reproduzir algo que talvez seja fruto da imaginação ou do sonho da própria Maria. Assim, ficamos diante de uma série de sequências de imagem que denotam e reiteram essa indefinição para o telespectador de estar diante de uma história real, protagonizada por Maria, ou uma história fruto de sua imaginação e de seus sonhos, próprio da ficção.

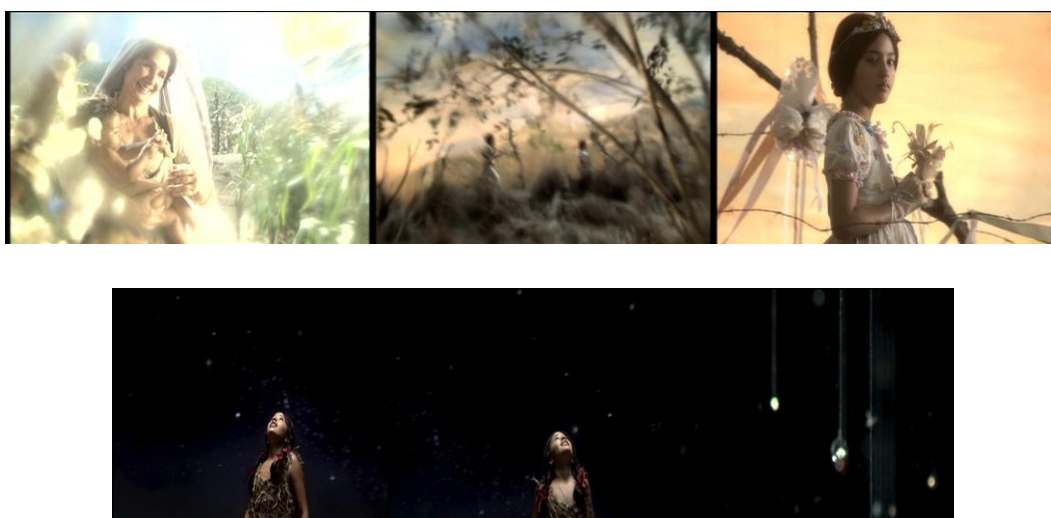


Figura 71 – O trabalho com as cores em *Hoje é dia de Maria*.

Em se tratando da espacialidade, vale retomar as palavras de Lopes & Reis (1988, p. 204) ao referir-se sobre sua constituição: “ $\Theta$  espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc”. *Hoje é dia de Maria* instalou-se em uma locação única, – reiteração notória nas demais realizações do diretor –, o interior de um domo reaproveitado dos shows do Festival Rock in Rio. Esse espaço contém 51 metros de diâmetro e 26 metros de altura, sendo seu interior semelhante a um palco teatral. Em declarações de divulgação da minissérie, o diretor esclareceu que a ideia de trabalhar dentro de uma semi-esfera que este domo representa surgiu da necessidade de ter uma estrutura que fosse autoportante, semelhante às ocas dos índios.

A cooperação e criatividade artística dos artistas plásticos que trabalharam na minissérie, sob a coordenação de Raimundo Rodrigues, contribuíram, – ao construírem esse cenário montado sob esse domo (bolha do palco principal) e transportando-o para o

PROJAC –, com a ideia do diretor de contar uma história num espaço que fosse uma representação quase emocional da realidade, evidenciado ainda pelas inspirações buscadas nos quadros de Cândido Torquato Portinari<sup>102</sup>.

Gravar em um estúdio convencional nos limitaria. Nosso domo é o antigo palco do Rock in Rio reciclado, que a diretora de arte, Lia Renha, sugeriu por ser “circular”. A estrutura foi montada sobre o solo natural, de terra, sem base de concreto. Internamente, seu cenário é composto por um ciclorama – todo pintado à mão – de 170 m por 10 m de altura, que circunda toda a extensão da cúpula. “Isso nos dá liberdade para trabalhar com vários elementos naturais, como o fogo e a água - o que seria impossível em estúdio” (CARVALHO, 2005).



Figura 72 - Domo reproveitado, inclusive, na 2ª jornada de *Hoje é dia de Maria*.

De modo integrado, o domo foi revestido por uma pintura feita à mão, um ciclorama de 170 metros de comprimento por 10 metros de altura, o qual serviu para as ambientações necessárias para cada uma das variações espaço-temporais previstas na trama. A cada uma das sete principais mudanças de paisagem, – Milharal, Terra do Sol a Pino, Fornalha, Vilarejo, Lavoura e Bosque – o ciclorama é repintado sem ser desmontado. Essa profundidade de percepção visual favorece o jogo construído, pela narrativa, com a realidade, uma vez que, em determinadas passagens, a cenografia responde pelo objeto principal do domo, como a casa da Maria, e a pintura se encarrega dos demais elementos que imprimem perspectiva àquele cenário. Já em outras, o jogo se inverte. Sobre essa possibilidade lúdica, Carvalho (apud ABREU, 2005) declara que:

<sup>102</sup> Portinari (1903-1962) é considerado um dos maiores nomes da pintura brasileira. Alcançou fama internacional pela qualidade e pela temática social retratada em sua obra. Sempre preocupado em caracterizar o tipo brasileiro, retratou a vida rural brasileira, a tragédia das migrações nordestinas e o trabalho duro nos portos, caracterizando-se como um pintor que se preocupava com as origens brasileiras e seu conseqüente retrato para a sociedade.

A idéia de trabalhar em um espaço que não fosse a realidade em si, mas que se constituísse como a representação emocional de uma determinada realidade, assim como os sonhos, sempre me interessou. [...] Ao entrar, cada um dos telespectadores se emocionará com a ciranda que o envolverá. Mas, em momento algum, estará sendo iludido quanto a não estar participando de um jogo lúdico. Os intérpretes estarão manipulando seus personagens como marionetistas, assim como a cenografia manipulou o painel transformando-o em vários céus. Não é uma narrativa que te desloca do tempo histórico, uma narrativa glamourosa, falsa, alienante; mas sim uma pequena tentativa de trabalhar no espaço misterioso da infância, que existe entre a realidade e a imaginação de todos nós.

A primeira jornada é lírica, doce, pertencente ao universo infantil, como os quadros que resgatam a cândida infância de Portinari em Brodowski. De modo bem claro e evidente, a seleção das pinturas de Cândido Portinari na minissérie segue o procedimento de citação da estilização, via paráfrase oblíqua, uma vez que temos o reconhecimento das referências visuais de modo direto em alguns casos, mas, como quase tudo nas realizações, viesados por acréscimos que proporcionam outros sentidos para imagens já cristalizadas. Esse modo de citação corrobora o movimento de **palimpsesto visual** configurado pela poética carvalhiana: temos a **lembrança** e o **acúmulo** de citações reconhecidas, em muitos casos, mas **reorganizadas** em um novo paradigma.



*Lavadeiras*, 1943.  
Cândido Portinari.  
Pintura a óleo/tela 55 x 46cm.  
Museus Castro Maya, Rio de Janeiro, RJ.  
Fonte:  
<http://www.portinari.org.br/>



*Casamento na Roça*, 1957.  
Cândido Portinari.  
Pintura a aquarela e grafite/papel  
32.5 x 22.5 cm (aproximadas) Rio de Janeiro, RJ.  
Fonte:  
<http://www.portinari.org.br/>



*Cangaceiro*, 1958.  
Cândido Portinari.  
Pintura a óleo/madeira 155.5 x 80cm. Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ.  
Fonte:  
<http://www.portinari.org.br/>



Mania lavando roupa na beira do riacho.  
Fonte: DVD *Hoje é dia de Maria* (2005)



Casamento na roça entre o pai de Maria e a Madrasta.  
Fonte: DVD *Hoje é dia de Maria* (2005)



Cangaceiro  
Fonte: DVD *Hoje é dia de Maria* (2005)

Figura 73– Quadros Portinari *versus* citações visuais em *Hoje é dia de Maria*.  
(Fonte: elaboração nossa)

Portinari pincelou o retrato de um Brasil, a partir de um olhar maduro do homem que está por trás de um artista; a minissérie, ao privilegiar o ponto de vista de uma criança, explora a criação de um efeito de sentido de delicadeza, próprio do olhar delicado da infância, passível de sonhar e suavizar algumas mazelas já em evidência na trajetória da menina Maria. De forma mais direta possível, temos a homenagem e declaração, do próprio diretor, na capa de seu diário, do quadro “Menina com tranças e laço” (1955), evidenciando o diálogo intertextual que encontramos ao longo da constituição da minissérie.



Figura 74 – “A menina com tranças e laço”, de Portinari, *versus* a menina Maria, de Luiz Fernando Carvalho.  
(Fonte: elaboração nossa)

Retomando a constituição da espacialidade, no “roteiro inédito”, temos sua constituição realizada de tal maneira que percebemos um adensamento da interioridade com o intuito de criar discontinuidades espaciais, típicas de espaços regionais. Verificamos, desse modo, que o espaço delineado no texto-objeto apresenta-se ancorado no trabalho de figurativização de um local identificável e habitado por camadas populares e regionais, que se baseiam, por sua vez, na utilização de lugares que costumamos associar a um “espaço rural periférico”.<sup>103</sup>

<sup>103</sup> Queremos evidenciar que Soffredini, para tentar concretizar essa sua filiação do popular seguindo uma certa recorrência de figuras de fácil identificação, optou por selecionar, em algumas de suas peças, espaços rurais periféricos para um fácil reconhecimento desse universo, o que não implica que o termo “popular” refira-se e limite-se somente a essa exclusão.

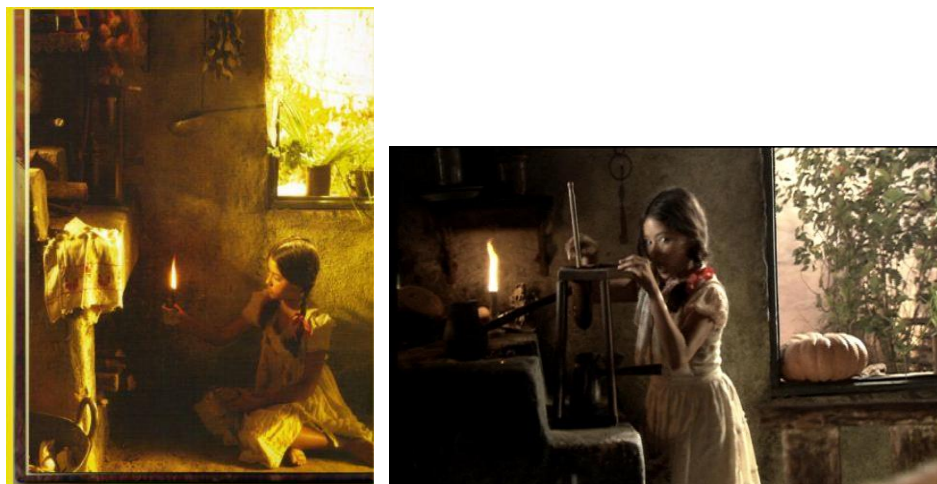


Figura 75 – Maria no interior da casa.

Cada parte do roteiro analisado apresenta um título que indica o espaço onde se ancorarão as cenas, ou seja, representa, ainda que poeticamente, um título correspondente ao ambiente em que a maioria das cenas se desenvolverá. A primeira parte corresponde ao título “No Sol Levante”, a segunda parte ao “No País do Sol a Pino”, a terceira parte “Nas Terras do Pôr-do-Sol”. O epílogo final leva também, por sua vez, a denominação “Na Franja do Mar”. Ao utilizar esses títulos, podemos interpretá-los como recursos que determinam o direcionamento de leitura ou, até mesmo, antecipação dos fatos, pois, ao nos depararmos, por exemplo, com o título do epílogo “Na Franja do Mar”, mediante o conhecimento da história, sabemos que a protagonista nessa cena final vai finalmente seguir o caminho rumo a sua liberdade. Na minissérie, os nomes dos capítulos não só foram mantidos, como serviram para o norteamento da ambientação a ser criada em cada episódio. Além, é claro, de representarem o percurso da migração ou da “viagem” interna empreendida pela personagem.



Figura 76 - Quadros pintados *versus* vegetação natural.



Toda a dramaturgia de Soffredini se alicerça numa estrutura composta por quadros, em que as cenas passam de uma situação para outra, ocasionando uma quebra ou ruptura do que estava acontecendo anteriormente para ser dada uma certa continuidade para a história. Como observa Sarrazac et al. (1981), oportunamente citado por Lisboa, “O recorte em quadros e a titulação são gestos estéticos determinantes que contribuem para o *espaçamento* do texto dramático”. (2001, p. 151, grifo do autor). No “*roteiro inédito*”, essa titulação que acompanha as três partes e o epílogo constrói, pela própria escolha lexical de teor lírico, certa poeticidade que figurativiza o universo do imaginário popular representado pelo mundo de Maria e sua trajetória pelo “*País do Sol a Pino*”.

Na primeira parte, “*No Sol Levante*”, encontramos oito espaços diferentes, sendo que sete deles giram em torno do espaço em que se encontra o sítio. O pátio de casa rústica é o único ambiente que se situa fora da história contada, ou seja, corresponde ao espaço em que a VÓ NENÊ conta a história de Maria para as criancinhas. Os demais ambientes giram em torno da casa do sítio abrangendo as redondezas desse lugar. São indicados, portanto, “*sapezal*”, “*mamoeiro*”, “*descampado*”, “*carreirinho ao lado da roça*”, “*ribeirão*” e, por fim, “*estrada que sai do sítio*”.

Na segunda parte, “*No País do Sol a Pino*”, mudam-se o título e, com ele, toda a ambientação que, até então, fora construída. Como o próprio nome sugere, o ambiente agora será caracterizado a todo o momento por um escaldante sol. O verde da paisagem vai começar a desaparecer e as águas dos rios começam a ficar bem escassas. Nessa parte, o espaço predominante será a estrada por onde Maria vai seguir e encontrar diversas situações e auxiliares para prosseguir sua trajetória, como o MALTRAPILHO, a sempre presença do PÁSSARO INCOMUM, o MASCATE, o HOMEM-DE-OLHAR-TRISTE e o MENDIGO. A única mudança que ocorre no espaço é quando acontece o desvio de direção da história para saber o que anda acontecendo com o Pai, a Madrasta e Joanhina, voltando, portanto, à “*casa do sítio*”, e mostrando, assim, a saída da Madrasta e de Joanhina em busca da Maria. Essa volta na história demonstra, mais uma vez, o caráter não linear na composição dos motivos migrados e que, notoriamente, pelas especificidades do meio, predominaram na realização televisiva.

Já a terceira parte, “*Nas Terras do Pôr do Sol*”, Maria se depara, em sua trajetória, com uma “*enorme casa grande de fazendão*”; essa casa da fazenda vai ser o cenário (a partir de então) das próximas cenas e do desenrolar da história. Ao mesmo

tempo, vai ter como uma espécie de cenário divisório, uma *“vilinha de casebres”*, na qual se encontra o casebre que Maria vai morar com a Madrasta e Joanhina. Entre a casa da fazenda e esse casebre, vamos encontrar também *“o canavial”*, onde Maria encontra os boias-frias e começa a trabalhar, bem como um *“riozão”* do qual o príncipe irá reaparecer e Maria vai reencontrar a mesma Senhora que já lhe apareceu na margem do ribeirão, perto do sítio de seu pai.

Por fim, no epílogo *“Na Franja do Mar”*, encontramos apenas uma única cena, que se ambienta numa *“estrada próxima a um córrego”*. O ambiente que, até então, tinha voltado a ser ameno e verde, começa a se aproximar do clima do *“País do Sol a Pino”*, estando Maria próxima novamente da estrada sem noite, que foi onde havia parado sua trajetória antes de se deparar, novamente, com a fazenda e a Madrasta. Assim, juntamente com o HOMEM de *“várias facetas”*, prossegue, por fim, o caminho que a leva em direção ao mar.

Traçando um deslocamento quase que ininterrupto, Maria perpassa os referidos lugares em sua peregrinação de ida e de volta para casa. Esses locais, mais do que simples nomes para situar o espaço, atuam, na narrativa, como elementos articuladores para garantir a adesão do fluxo narrativo, seja ele de um texto verbal ou de um texto sincrético. O tempo e o espaço de ambas as realizações, ao serem preenchidos pelos traços mínimos que os atualizam em atemporalidade e indefinição, configuram a atmosfera mítica da Estética Armorial. O investimento pela circularidade do espaço e do tempo figurativizam, a modo de um retorno perpétuo dos mitos, a vida cheia de percalços do sertanejo. Como uma estruturação em processo, a caminhada de Maria, em lugares diversos, mas sempre circulares, sugere, assim, a leitura de uma organização costurada e plural de sua narrativa plena de tantas outras estórias, com seus tempos, espaços e personagens emprestados do imaginário cultural.

#### **4.2.4. A teatralidade das PERSONAGENS**

Todas as personagens de *Hoje é dia de Maria* podem ser lidas como verdadeiros arquétipos. Constituídas por revestimentos atemporais e líricos, apresentam um linguajar metafórico, poético e cômico, próprios dos poetas e narradores populares, perfilhados por traços armorialistas. Como é próprio de cada texto-objeto, e devido às suas especificidades, mobilizar uma entrada analítica condizente com o movimento de leitura realizado pelo enunciador, classificamos as personagens da minissérie apoiando-

nos no esquema narrativo, desenvolvido por Propp (1984) e retomado por Greimas (1973). Embora a análise já se encontre, neste momento, no nível discursivo, em que as personagens são tratadas como atores<sup>104</sup>, o que buscamos, ao retomar as contribuições sistemáticas da distribuição das personagens em esferas de ações, é compreender o modo como esses actantes, antes atribuídos somente por funções (nível narrativo), são agora, como atores, preenchidos por revestimentos figurativos pautados pela Estética Armorial.

Embora o nível narrativo trabalhe ainda com as relações vazias, analisamos, por meio de certas constituições de vestuário, modo de falar, perfil e gestos que remetem à cultura popular, o preenchimento figurativo realizado sobre as personagens principais apresentadas pelo texto verbal e pelo texto sincrético. Partindo dos estudos de Propp (1984), Greimas (1973), ao refletir sobre os modelos actanciais, afirma que as personagens definem-se por certas esferas de ação que se repetem, não apenas no gênero do conto popular, mas também no âmbito mais geral da narrativa.

Para Propp (1984), o conto maravilhoso atribui ações iguais a personagens diferentes, permitindo que o estudo dos contos seja realizado a partir da análise das diferentes funções que cada personagem desenvolve numa determinada narrativa. Essas funções, por sua vez, podem ser agrupadas de maneira lógica em esferas de ação. Tais esferas correspondem às funções que cada personagem realiza na narrativa e não estão relacionadas às personagens específicas de cada conto, mas às categorias de personagens do conto maravilhoso, ou seja, ao papel que as personagens desempenham no enredo e ao conceito que estão representando. Propp, dessa forma, identificou a presença de sete esferas de ação nos contos populares russos analisados por ele:

1ª esfera: ANTAGONISTA (ou malfeitor);

2ª esfera: DOADOR (ou provedor);

3ª esfera: AUXILIAR;

4ª esfera: PRINCESA (personagem procurado) e SEU PAI;

5.ª esfera: MANDANTE;

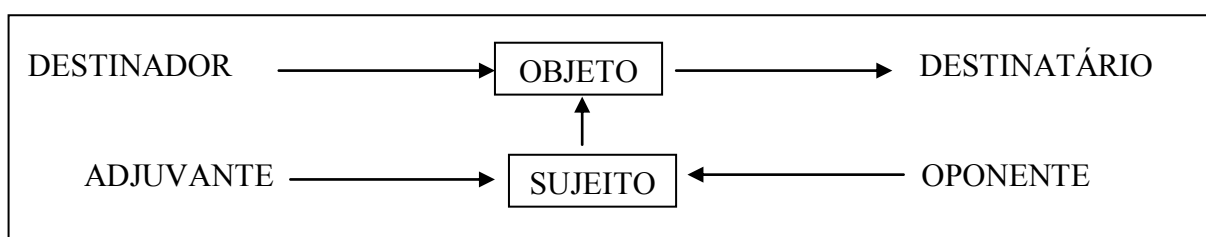
---

<sup>104</sup> A definição de ator situa-se na junção da sintaxe narrativa com a semântica discursiva. Na primeira, o actante é dotado de programas narrativos, já na segunda, o mesmo actante converte-se em ator, por apresentar um papel temático, em geral humano e socializado e que se manifesta sob uma forma figurativa. Como afirma Barros (2001, p. 80), “ $\Theta$  ator resulta, assim, da combinação de papéis da sintaxe narrativa com um recheio temático e/ou figurativo da semântica do discurso”.

6ª esfera: HERÓI;

7ª esfera: FALSO HERÓI;

Já Greimas, com a intenção de reduzir e generalizar esse modelo proppiano, reconhece três pares de categorias actanciais. Em seu modelo, de acordo com o conceito estrutural de categoria, cada termo é definido apenas por sua relação opositiva com outro termo do mesmo nível:



Quadro 11 - Esquema proposto por Greimas, em *Semântica Estrutural* (1973, p. 236).

Greimas, assim como Propp, buscava no texto narrativo os elementos invariantes, porque desejava revelar as regularidades subjacentes à imensa variedade das narrativas. Além disso, define a estrutura narrativa como um conjunto fechado de relações internas, que se estabelecem entre um número finito de unidades. Percebemos, dessa forma, que as personagens são, para ambos os estudiosos, elementos fundamentais para a estruturação da narrativa dos contos populares, pois tudo acontece, no conto, em função do que essas esferas representam na narrativa.

Ao elencarmos as personagens seguindo a classificação proppiana<sup>105</sup>, verificamos que se descrevermos as formas fundamentais presentes em cada rubrica ou descrição, o [f...] conto deixará transparecer que, em sua base, encontram-se algumas noções abstratas. [...] A análise dos atributos permite uma *interpretação* científica do conto maravilhoso” (PROPP, 1994, p. 83, grifo do autor). A partir desta constatação, os nomes e atributos de cada ator representam grandezas variáveis e é sobre elas que nos detemos para uma caracterização geral das personagens que encontramos no texto-objeto.

<sup>105</sup> Optamos pela adoção do modelo actancial proposto por Propp por ser ele um sistema de caráter mais restritivo, enquanto que o modelo actancial proposto por Greimas generaliza a divisão dos papéis actanciais. Tal opção de caráter mais específico nos facilitou o reconhecimento dos procedimentos figurativos que preencheram tais personagens em suas respectivas funções.

### -Esfera do ANTAGONISTA:

A esfera de ação que a personagem antagonista (ou malfeitor) exerce compreende as seguintes funções: o dano, o combate ou qualquer tipo de manifestação de luta, manipulação ou perseguição realizada contra o herói da narrativa. Nesse sentido, encontramos a personagem MADRASTA, cujas descrições são feitas apoiadas em frases e ações que denotam seu caráter dúbio, vingativo e ganancioso que anunciam o papel de malfeitora da narrativa:

**“A MADRASTA, muito esperta, segue a menina e também se embrenha no sapezal, seguida por JOANINHA ...;”** (SOFFREDINI, [20-], p. 7, grifo nosso).

**“Imediatamente a MADRASTA, agora outra pessoa, se vira pra MARIA:”** (SOFFREDINI, [20--], p. 11, grifo nosso).



Figura 77 – A caracterização da Madrasta.

A caracterização da MADRASTA será construída conforme o desenrolar de suas ações na narrativa. Sua função, nessa história, é a de maltratar cruelmente a enteada, a fim de que esta se canse e decida sair de casa. Sua representação segue a tradição popular que imprime às madrastas a qualidade de mulheres más. São muitos os exemplos presentes no nosso imaginário cultural. No roteiro, a MADRASTA forja um caráter dócil, bondoso e gentil, ao oferecer para a menina um ~~mel~~ para ~~ponhá~~ algum doce no amargo do seu choro” (SOFFREDINI, [20-], p. 8). Sua função na narrativa será, então, a de estabelecer, por meio da sedução de suas palavras, o resultado eufórico requerido por ela: o casamento com o pai.

**–MARIA olha e vê a MADRASTA e JOANINHA comendo espiga e se assusta e se encolhe...**

MARIA – Ai, ai, num judia não...

MADRASTA - (muito meiga) Ah, mai que medo é esse nesses tantão de tanto? ... teje serena que nós num veio na tenção de le fazê nenhuma judiaria ...

**E tenta passar a mão na cabeça da menina, mas ela dá um pulo e chora mais alto. A MADRASTA pensa um pouco e depois tira de dentro do embornal um favo de mel embrulhado em palha e o estende a MARIA.**

MADRASTA – Tó.

**MARIA não se mexe.**

MADRASTA – É mel...

MARIA fica olhando.

MADRASTA - Ara pegue... e vancê cuida que quem tá querendo Le dá mel tá nargum propósito de le fazê marvadeza? Pegue logo que isto daqui vai ponhá argum doce no amargo do seu choro

...

**MARIA, cautelozza, pega o embrulhinho. Abre. Chupa o favo e constata que é mel mesmo. Enquanto MARIA come:**

MADRASTA - (com muita intenção) Puis é isso ...Um home feito é o nhor seu pai ... ainda tão moço ... num haverá de ficá viúvo nesses tanto de tempo... Haverá de arrumá uma cumpanhera mó de acarmá o facho...

**MARIA ouve interessada, escorrendo mel pelo queixo.**

MADRASTA – E adespoi vancê, uma crilinha ainda tão fracotinha, pra dá conta suzinha de cuidá dos arranjos dum sitião que nem esse, tá certo?... Haverá de tê mais braço mó de le ajudá na sirviçana, tá certo?... Antão

**MARIA come mel, já agora muito calma e pensativa” (SOFFREDINI, [20-], p. 7-8).**

Em se tratando do modo de falar que caracteriza a personagem da Madrasta, podemos perceber que ocorre, assim como nas demais, uma reprodução do linguajar do caipira, evidenciado por expressões que, ao longo da narrativa, podemos reconhecer como sendo constituintes e características de cada personagem. Ainda nessa esfera do antagonista, podemos inserir a personagem JOANINHA, filha da MADRASTA, por ser ela uma –éúmplice” de todas as crueldades que sua mãe proporciona à menina Maria.

Apesar de ser uma personagem secundária, que quase não possui voz nem efetua ações ao longo da narrativa, é necessário destacar sua funcionalidade e caracterização disfórica na narrativa, já que fica evidente, com as descrições que encontramos no roteiro, seu contraste em relação à Maria:

“**JOANINHA e a MADRASTA comeu à mesa. MARIA abana a lenha do fogão, sobre o qual se encontram várias panelas fumegantes. JOANINHA começa a choramingar e empurra o prato fazendo cara de nojo.**

**A MADRASTA se põe a gritar com MARIA e termina por jogar os pratos no chão...**

**JOANINHA está sentada em uma tina. MARIA vem com um pesado balde cheio d’água e joga na tina. Depois pega uma esponja e começa a esfregar as costas da gordinha”** (SOFFREDINI, [20-], p. 13).



Figura 78 – A caracterização de Joaninha.

Esse contraste entre as duas meninas tem a funcionalidade de salientar, ainda mais, o caráter trabalhador, ativo e lutador de Maria, em contrapartida com o da menina, que além de estar sempre à sombra das atitudes da mãe MADRASTA, também é descrita como uma “menina muito gordinha e passiva” – com um tratamento visual digno de um Botero<sup>106</sup> – e que está comendo o tempo todo. A exploração das formas rotundas da personagem estabelece mais um traço intertextual com os contos de fadas, uma vez que, neles, os “avantajados” ou sofrem ou são punidos ou são vilões.

Notório exemplo do que Greimas (1966) veio denominar de “sincretismo actorial”, – uma mesma personagem representando mais de um actante –, temos a inserção da personagem ASMÓDEU, composto por sete diferentes facetas que tentam, ao longo da narrativa, ludibriar a protagonista Maria. Podemos encontrar, em cada caracterização, de modo figurativizado, ações que remetem a determinadas metáforas relacionadas às principais mazelas do país e do mundo, como a corrupção, a manipulação, a exploração do trabalho infantil, a desigualdade social, a miséria, a subjugação da condição feminina, a opressão imposta pelo consumo, o descarte do ser humano, bem como a ausência de sonhos.

<sup>106</sup> Fernando Botero Angulo é um artista figurativista colombiano. Suas obras destacam-se, sobretudo, por figuras rotundas, o que pode sugerir a estaticidade da humanidade. Cf. HANSTEIN, M. **Fernando Botero**. Editora Taschen, 2006.



Figura 79 – As sete facetas do diabo Asmodeu.

Explorando o caráter ctônico dessa figura, consta que a possível primeira representação do diabo em espetáculo deu-se, em 1707, num lugar do velho continente, onde o bretão e plebeu Alain-René Lesage, educado pelos jesuítas, expôs sua visão de mundo num mambembe espetáculo de feira, intitulado “O diabo coxo”. Desde então,



nas culturas em que o cristianismo operou ou deixou marcas e influências, a crença no diabo está sempre presente e, conseqüentemente, registrada em suas literaturas. Na Bíblia, é citado em “Tobias” como o demônio que se apaixona por Sara e mata todos seus maridos, não a deixando consumir qualquer casamento, até o dia que Sara conhece Tobias, que é ajudado pelo anjo Rafael e consegue vencê-lo.<sup>107</sup>

Já o sentido de Asmodeu, para os persas<sup>108</sup>, é interpretado como o chefe dos demônios e tem a missão de encher os corações humanos de raiva e inveja. Na demonologia, é um dos reis do inferno e seu mês correspondente é Novembro. O nome Asmodeu vem do hebraico Asmoday ou Acheneday e aparece no zoroastrismo, antigo sistema religioso-filosófico que influenciou o cristianismo, islamismo e judaísmo e tem o princípio básico de que o bem e o mal estão inerentes a todos os elementos do universo. Além disso, em toda e qualquer representação, tal figura recebe revestimentos de horripilância e uma aparência que denota crueldade e asco. Ao longo dos séculos, a figura do demo já foi associada ao de serpente, de um dragão cor de fogo, com sete cabeças e dez chifres, de uma besta, semelhante a um leopardo com patas de urso e boca de leão.

Na minissérie em questão, optou-se por construir uma faceta original, portadora de chifres, pés de cavalo e tons avermelhados, que se transforma em seis outras figuras diferentes, exploradas por personagens com perfis sedutores e associados a figuras humanas e reais para instalar o efeito de dúvida, na trama, para a menina Maria. Segundo Stênio Garcia (apud ABREU, 2005), ator que protagoniza o Asmodeu na minissérie, “[...] Luiz Fernando queria que tivesse na representação do Asmodeu uma coisa muito terra, muito animalesca. Por isso trabalho muito com os sentidos, o tato, o olfato”.

Nota-se, de percepção evidente, nas sequências de imagens da minissérie, que os trejeitos da personagem Asmodeu, – sempre farejando algo (o olfato é considerado o sentido mais animalesco do homem), bem como seu posicionamento em cena –, remetem e denotam esse efeito de sentido de instinto animal, do que há de mais primitivo, além de construir uma típica representação teatral do mesmo. Podemos observar, ainda, a reiteração do diálogo que Asmodeu estabelece, o tempo todo, com seu enunciatório, conforme elucidamos no capítulo 2.

<sup>107</sup> Cf. NOGUEIRA, C. R. F. **O diabo no imaginário cristão**. Bauru, SP: Edusc, 2000.

<sup>108</sup> Cf. GAMA, L. **Diabo Coxo**: edição fac-similar. São Paulo: Edusp, 2005.

Podemos, ainda, incluir na esfera de antagonistas, as personagens EXECUTIVO I e EXECUTIVO II (também retratados nos dois roteiros), que atuam na cena em que Maria se depara na estrada com um DEFUNTO sendo espancado, mesmo depois de morto. Como já demonstramos na análise dos contos, essas personagens foram retiradas do conto popular “A Raposinha”, compilado por Sílvia Romero. Vale ressaltar, contudo, que, no conto popular original, essas personagens foram caracterizadas como simples homens sem denominações; já no roteiro em questão e na minissérie, ao transpor o motivo do “espancamento por dívida no sertão”, o enunciador modifica o nome dos malfeitores da ação para a contemporaneidade, como podemos verificar em tal passagem:

**–Dois homens, os EXECUTIVOS, armados de pau, estão batendo num corpo caído, o DEFUNTO”** (SOFFREDINI, [20-], p. 26).

**“E enquanto os EXECUTIVOS vão tirar o pé da roupa, vestir seus paletós, pegar suas pastinhas e pôr pra funcionar sua moto [...]”** (SOFFREDINI, [20-], p. 28).



Figura 80 – A caracterização dos Executivos.

Ao introduzir esses antagonistas, causadores de danos, com a denominação de EXECUTIVOS, verificamos a ocorrência de um efeito de sentido que nos induz a reconhecer que tal história não acontecia somente em histórias da carochinha ou no Sertão, uma vez que tais personagens entram como a plasmação do urbano, do moderno. A presença de tais figuras, tão conhecidas hoje no imaginário do homem urbano, sufocado pela tirania das medidas econômicas, quase sempre incompreensíveis, marca a presença da ironia fina, de modo até mesmo alegórico, que nos permite ler, também, como uma típica crítica humanista vicentina, aos moldes armorialistas, ao tratar do tema a partir da menção destas figuras.

Na minissérie, as personagens dos executivos receberam os efeitos de animação de César Coelho (MEMÓRIA GLOBO, 2005b), um dos diretores do *Festival Anima Mundi*: “A técnica que utilizamos é a mesma das animações com bonecos de modelar e se chama *pixilation*, em que fotografamos a cena para depois animá-la”. A cena foi gravada com uma câmera HD e, por isso, de alta definição, muito utilizada no cinema, responsável pelo registro dos movimentos dos atores quadro a quadro. “A cena durou cerca de cinco minutos, o que significa aproximadamente 3.600 fotos”, declarou Coelho (MEMÓRIA GLOBO, 2005b).

Os materiais utilizados para construir a caracterização do vestuário dos EXECUTIVOS também produziram um efeito de automatização que condiz com a crítica produzida pela cena. Os atores parecem ter seus ternos revestidos por plástico, sacos de lixo e borrachas, produzindo, assim, uma aparência de serem bonecos engessados, representantes de uma sociedade automatizada, presa ao dinheiro e ao tempo do linear, do comum. O plástico é o material do ordinário, e nessa recuperação entra todo o aspecto de que se chamam como “*ordinary affects*”.<sup>109</sup> No trato dado pela minissérie, podemos pensar na crítica criada pelo efeito do ordinário como conteúdo da forma explorada.

A atuação destes atores, no que diz respeito à movimentação do corpo e ao andar, produziu também um efeito de artificialidade e encenação. Conforme foi declarado pelos próprios atores, eles se inspiraram nos movimentos dos atores da “*Commedia dell’arte*” italiana, bem como na reprodução do andar dos robôs artificiais do filme, *Inteligência Artificial* (2001), do diretor Steven Spielberg. Percebe-se, dessa maneira, que até as referências pelas quais os atores da minissérie se pautam para construir suas personagens estabelecem um diálogo alternado com a cultura popular e erudita, com a tradição e a modernidade, assim como com as vanguardas futuristas.

---

<sup>109</sup> O conceito de *ordinary affects* é oriundo dos estudos culturais. (Cf. STEWART, K. **Ordinary Affects**. Durham, NC: Duke University Press, 2007.) Sendo um argumento singular de atenção para as dimensões afetivas da vida cotidiana o potencial que determinados objetos e seus usos podem animar o normal. Seguindo essa constatação, podemos pensar no modo como este conceito de ordinário, entendido, por nós, como um efeito, perpassa toda a minissérie como um afeto substancialmente presente e explorado. Contudo, nela, reveste-se de um “ordinário mais brasileiro”, que tende ao pitoresco. Podemos pensar que o equivalente brasileiro do ordinário norte-americano é o pitoresco; enquanto um tem o *neon* do bar piscante e faltando uma letra, no meio do Texas Panhandle, nós temos a casinha rural alumando a estrada.

### - Esfera do DOADOR (ou provedor):

Referente à esfera do doador (ou provedor), podemos entendê-la como sendo aquela que compreende as funções de preparação da transmissão do objeto mágico que auxiliará a protagonista na obtenção de êxito para seus propósitos. O objeto mágico pode ser tanto uma informação, uma indicação de caminho ou, como o próprio nome mostra, algum objeto que tenha a função de auxiliar o herói.

Nessa esfera, podemos inserir as personagens MALTRAPILHO, MENDIGO, HOMEM-DE OLHAR-TRISTE e MASCATE que, ao longo da trajetória de Maria, irão auxiliá-la de alguma maneira, cada um condizente com sua especificidade e figura a ser representada.



Figura 81 – Os diferentes tipos de doadores em *Hoje é dia de Maria*.

O primeiro doador, que Maria vai encontrar em seu caminho, recebe o nome de MALTRAPILHO. Sabe-se que tal palavra corresponde a um adjetivo usado para denominar pessoas que usam roupas rotas e sujas, mal vestidas; sujeito masculino que veste roupas esfarrapadas, mendigo. No “roteiro inédito”, encontramos a caracterização dessa personagem condizente com o que um maltrapilho representa, na atualidade, como podemos verificar na didascália de aparição na história:

“[...] o MALTRAPILHO, sentado na beira do córrego, todo jururu, enroscado sobre si mesmo” (SOFFREDINI, [20-], p. 24).

“[...] MARIA percebe que o MALTRAPILHO, além de todo rasgado, tem enormes feridas no corpo, que sangram, Ele geme” (SOFFREDINI, [20-], p. 25).

Tal figura, após ter suas feridas curadas por Maria, auxilia a menina a continuar sua caminhada. Dessa forma, a personagem do MALTRAPILHO doa um par de um “sapatinho encarnado” para a menina, bem como seu “fiozinho de sangue que escorria pelo córrego”, acaba por se transformar, magicamente, numa corda vermelha. Esses objetos mágicos, deixados por esse doador, serão utilizados por Maria, posteriormente, em sua trajetória em busca de seu objeto-valor.

O segundo doador é apresentado pela personagem de nome HOMEM-DE-OLHAR-TRISTE, cuja denominação já antecipa a descrição: “MARIA olha para o HOMEM-DE OLHAR-TRISTE e sorri. Mas este parece não saber fazer o mesmo” (SOFFREDINI, [20-], p. 30). Tal denominação disfórica não se mostra por mero acaso, uma vez que, pela conversa que a personagem trava com a menina Maria, podemos “sentir com” a personagem a tristeza com que esta tenta explicar as injustiças e mortes ocorridas no sertão. Nesse sentido, tendo um constante semblante de tristeza no rosto, a personagem do HOMEM-DE-OLHAR-TRISTE vai auxiliar a menina a aniquilar a dívida do DEFUNTO para com os EXECUTIVOS e, assim, fazer com que, ao menos aquele corpo, seja enterrado com dignidade.

Já o terceiro doador mostra-se na figura do MENDIGO. A denominação dessa personagem vai funcionar, na narrativa, como uma espécie de paradoxo do sentido literal, pois a palavra “mendigo”<sup>110</sup>, do latim *mendicus* – sendo *dic* radical do verbo dizer, por extensão, pedir – corresponde a um substantivo masculino referente àquela pessoa que pede esmola; mendicante, pedinte; porém, a representação da personagem na narrativa contradiz com a referência ou memória cultural da figura de um mendigo como alguém sem estrutura familiar, instrução escolar, pois tal personagem funcionará, na narrativa, como a doadora de uma informação para a menina, a qual fará refletir muito acerca de suas sábias palavras:

**–CENA 40 / ESTRADA / EXT / SOL-A-PINO**

**Suando muito e cada vez mais cansada, MARIA vem vindo e vê, sentado à beira da estrada, o MENDIGO. Ela o olha por um tempo e depois decide continuar seu caminho...**

MENDIGO – Sdia, siá menina.

MARIA – Sdia, nhor mendingo.

<sup>110</sup> É importante destacarmos que há uma série de nomes em *Hoje é dia de Maria* que funcionam por revés, típico de muitos contos populares. Como outro exemplo, o nome Asmodeus é anagrama irônico de “Amo Deus”.

MENDIGO – (estendendo a mão) A siá num teria uma aguinha que me desse por amor de Nosso Cristo?

**MARIA pára e olha o MENDIGO, muito triste, e faz que não com a cabeça.**

MENDIGO – E pra onde vai?

MARIA – Pra outra ponta desta estrada

MENDIGO – E sem um nadica de água de baxo desse solão tirano?

**Em resposta, MARIA apenas olha o MENDIGO, pensando na sabedoria das suas palavras. Então vai dando um desânimo imenso na menina. Seus olhos marejam e ela, muito cansada, senta-se na beirada do caminho, ao lado do MENDIGO.**

MARIA – Eu tinha nos meus sonho de sê um riozinho, que por mais que ande, um dia chega nasquela terra da franja do mar. Era meus sonho ... mai agora tô querê-querendo dissistí. e chora uma lágrima.

MENDIGO – Ara, pui pra arcançá o seu prepósito abasta mecê encontrá a noite a tão somente...

MARIA – Mai que jeito, pui si o tarzinho que robô ela derreteu-se... e num tem um suzinho que dê notícia nem do nome que ele se chama...

**Em resposta, o MENDIGO fica olhando fixo para um ponto da estrada. Seguindo a direção do seu olhar, MARIA vê, lá longe e se aproximando, uma fila de índios. Eles vêm dançando aquela dança em que um segura no ombro do da frente e eles caminham com o passo caidinho, ao ritmo dos chocalhos que trazem amarrados nos tornozelos e ao som estranho de uma flauta que o primeiro da fila toca.**

MENDIGO – Vancê tá vendo aquela filona de bugre?...Queles lá hai tempão erado que habita essas estrada. E eles sabe de um tudo.

**MARIA olha o MENDIGO, incrédula.” (SOFFREDINI, [20-], p. 32-33).**

O paradoxo, apresentado por “sábias palavras” que são proferidas por um mendigo, traduz um efeito de sentido de doação de voz às pessoas excluídas em nossa sociedade: a população dos sem-voz. A quarta personagem doadora recebe o nome de MASCATE; figura de vendedor ambulante que percorre ruas e estradas a vender objetos manufaturados. A personagem, no “roteiro inédito”, é caracterizada como alguém que aparece na trajetória de Maria e lhe fornece objetos necessários para a realização de algum desejo: “Pelo carreirinho vem vindo o MASCATE, puxando a sua mula carregada de baús” (SOFFREDINI, [20-], p. 45).

Sua aparição na história se configura quando a família do PRÍNCIPE decide realizar uma grande festa para comemorar sua volta; a menina Maria, não tendo o que

vestir, acaba por se entristecer quando, de repente, depara-se com o MASCATE, que lhe entrega um embrulho e imediatamente desaparece. No embrulho, a menina encontra um “vestido da cor do céu com todas as suas estrelas”, bem como o outro par do “sapatinho encarnado” dado, dessa vez, pelo MALTRAPILHO.

#### **- Esfera do AUXILIAR;**

A esfera de ação do auxiliar compreende as seguintes funções: o deslocamento do herói da narrativa no espaço, a reparação do dano ou carência ocasionados pelo antagonista, o salvamento durante alguma perseguição, a resolução de tarefas difíceis e, por fim, a transfiguração do herói.

A figura da personagem SENHORA tem por funcionalidade na narrativa auxiliar a manutenção da fé e da esperança que tanto norteiam a protagonista ao longo do roteiro e que teve esse tom religioso mantido na minissérie. Numa das cenas, cansada de tanto trabalhar e ser explorada pela Madrasta, Maria dirige-se ao ribeirão e, como uma aparição, encontra esta personagem com quem estabelece uma conversa que a faz reencontrar forças e esperanças.

A caracterização desta personagem é realizada de maneira que possamos reconhecer a construção de uma imagem pura e celestial e que nos alude à figura de uma Santa, que vem auxiliar a vida de Maria e evidenciar o forte apego religioso que caracteriza a personagem. Essa caracterização é feita de maneira eufórica, como podemos verificar nas seguintes indicações “uma SENHORA muito linda, cercada de uma porção de panos muito alvinhos derrubados aos seus pés” (SOFFREDINI, [20-], p. 13).

Em relação à figurativização de uma SENHORA que se assemelha com uma Santa, podemos perceber a associação feita com a imagem da santa Imaculada Conceição bem-aventurada Virgem Maria, que se constitui como um dogma da Igreja Católica Romana e que ficou conhecida por suas aparições na Gruta de Massabielle na cidade de Lourdes, na França. As próprias indicações cênicas levam-nos a encontrar tais referências: “Fusão com a imagem da Imaculada Conceição pisando a serpente, pendurada na parede do quarto de MARIA” (SOFFREDINI, [20-], p. 14). A menina Maria perdeu a mãe, vítima de uma doença fatal e, mediante esses acontecimentos, seu pai (figura que tenta amenizar as consequências da orfandade de mãe) entregou-se aos

vícios da bebida e submeteu-se a um casamento mal sucedido com a Madrasta, tornando, assim, a vida de Maria solitária e infeliz.



Figura 82 – A caracterização da Senhora.

Tal associação remete à questão da orfandade e da maternidade divina de Maria e que está na base e origem de sua imaculada concepção. Quando há a exaltação de mitologias cristãs (pagã *versus* cristã), há uma volta ao barroco e ao acúmulo de coisas: sentimentos, dores, sofrimento etc. Essa característica teocêntrica, popular, de apelo às mitologias cristãs, ainda mais de maneira sincrética com outras mitologias, como as religiões, por exemplo, africanas (candomblé), determinam, na minissérie, a configuração de uma antropofagia das manifestações, dita anteriormente, e que deglute o barroco, o armorial, o mítico, o popular e o ancestral.

É preciso ainda ressaltar que a história, ao inserir uma personagem atribuída de forte carga religiosa, encarna uma sabedoria antiga que ultrapassa uma visão de mundo somente cristã e católica, muito embora a enunciação seja matizada pela presença constante de signos católicos, como salientamos acima; porém, essa personagem também explora indícios sobrenaturais e mágicos, que nos remetem a outras visões de mundo, reforçando o caráter universal e de sincretismo mítico da narrativa transposta.

No que tange à construção da figura do PÁSSARO, percebemos, na exploração figurativa realizada pela minissérie que, além da artificialidade marcada pela construção de um corpo feito de latão, o pássaro apresenta-se, em algumas cenas, –segurado” por um fio à mostra que, por sua vez, parece sair da câmera que o filma. Tal efeito produzido alude exatamente à função que este pássaro, nesse momento da narrativa,



exerce sobre a menina: atuando como se fosse uma câmera, perseguindo-lhe os passos, registrando tudo o que ela passa, acompanhando com sua lente o seu caminhar. Além disso, a figura construída pelas atitudes do PÁSSARO alude à imagem de um verdadeiro anjo da guarda, protetor da vida e dos amores da menina, uma vez que a religiosidade de Maria é constantemente evidenciada ao longo da narrativa. Posteriormente, haverá a revelação do pássaro na personagem AMADO com quem Maria, adulta, irá se apaixonar e envolver-se.

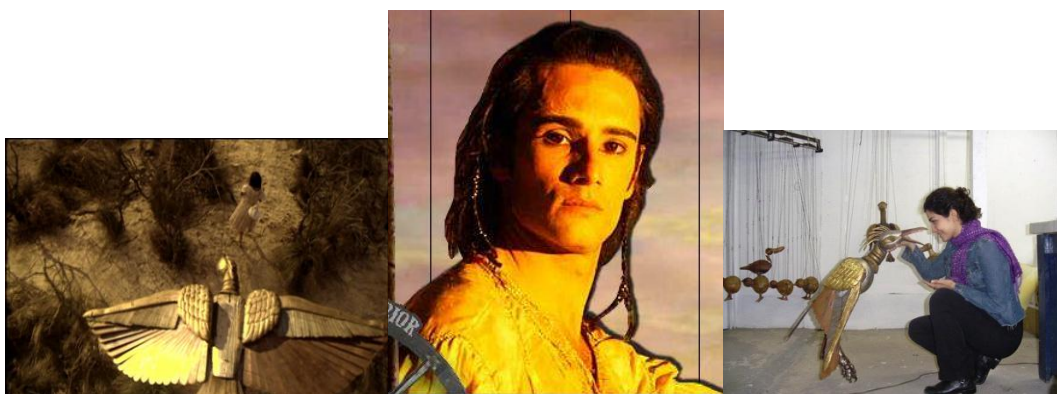


Figura 83 – A caracterização do pássaro que se transforma em Amado.

#### **- Esfera da PRINCESA (personagem procurado) e SEU PAI;**

Encontramos, nessa esfera, as funções que compreendem a proposição de tarefas difíceis, a imposição de um estigma, o desmascaramento do antagonista, o reconhecimento do príncipe, o castigo do segundo malfeitor e o conseqüente casamento da princesa.

Inserimos, aqui, apenas a figura do PAI de Maria, por entendermos ser a menina não uma princesa propriamente dita, que segue os moldes tradicionais dos contos de fadas, mas ser a representação de uma heroína às avessas – construção que abordaremos adiante. A figura do PAI é construída por descrições que o caracterizam como uma personagem que, desde a perda de sua mulher e do abandono dos seus outros filhos, encontra-se descrente e entregue aos vícios:

**–O PAI sai no alpendre, bebendo de uma garrafa, cambaleante, nitidamente decadente.**

PAI – (bêbado) Cadê vancês, meus fio?! (Gritando) Vorta já !  
Vorta cuidá do nosso sitiozinho, mó dele vortá a sê

quela fartura ... (esmaecendo) como que nem já foi nos tempo de dantes, se alembra?... (baixinho) Vorta, fio...

**E se segura e quase cai de bêbado.”** (SOFFREDINI, [20-], p. 2).

A personagem, devido ao seu estado de carência e aos efeitos ocasionados pelo excesso da bebida, assediara a própria filha, em um momento de constante desespero. Em consequência, e muito traumatizada com os recentes acontecimentos, a menina vai se deixar manipular pelas palavras sedutoras da Madrasta e interceder por ela no casamento.



Figura 84 – A caracterização do Pai.

Vale apontar, ainda, que a figura do PAI possui, nas histórias infantis, o papel fundamental de definir os valores e, por isso, ser o destinador das tarefas difíceis (o sustento da casa, o trabalho pesado, a força perante os acontecimentos etc.). Porém, a figura do PAI, apresentada pelo “roteiro inédito”, não condiz com essa imagem, caracterizando-o como um pai bêbado, sofrido e fraco. Essa figurativização disfórica pode ter provocado e reforçado, na protagonista, a sensação de orfandade, de precariedade e de constante solidão. Há, dessa forma, uma construção afetiva disfórica mediante a figura desse PAI ausente, que contribuiu para a construção de “um cenário todo propenso” para a menina querer sair de casa e mudar sua condição.

**- Esfera do HERÓI;**

A esfera do herói compreende a partida para a realização da procura pelo objeto, as reações perante as exigências do doador e a função reparadora do casamento. É nessa esfera, enfim, que decidimos inserir a protagonista do “roteiro inédito”. A personagem da menina MARIA é marcada por descrições que denotam sua aparência torneada por uma nítida beleza e um evidente apego religioso:

**“Entre as crianças, MARIA, vestida da cor do campo com todas as suas Flores, muito atenta à história:”** (SOFFREDINI, [20-], p. 1);

**“MARIA cansada, as folhas do milho arranhando o seu rosto bonito”** (SOFFREDINI, [20-], p. 5);

**“Noutro quarto, na frente de uma estampa da Imaculada Conceição pisando na serpente, MARIA acende uma vela enquanto resa:**

MARIA - Minha santinha vanerada, le ofereço esta luzinha que é a minha alminha ...” (SOFFREDINI, [20-], p. 10).

Apesar da construção de uma caracterização ingênua e delicada, percebemos que MARIA apresenta somente os contornos figurativos que remetem a uma princesa tradicional, representada nas histórias infantis. Em geral, encontramos nessas histórias uma princesa que não tem voz, representando apenas um papel de uma visão machista amplamente reproduzida pela tradição e que, ainda por cima, é atribuída como um prêmio final, mediante as ações realizadas pelo herói. Já MARIA, em contraposição a essa figura consolidada de princesa “passiva e ingênua”, vai assemelhar-se, por suas atitudes, ao papel do príncipe (enquanto herói), que sai em busca do objeto-valor, enfrentando todas as dificuldades.



Figura 85 – Maria criança *versus* Maria Adulta.

Encontramos na personagem o delineamento figurativo propício para uma menina que vai se rebelar, fugir de casa, tentar mudar seu rumo, seguir em busca dos seus sonhos e até mesmo abandonar um príncipe em meio à realização de uma prova. Tais atitudes reforçam a representação da personagem enquanto herói do sexo feminino que não vai se deixar dominar pela submissão que certas mulheres estão condicionadas a aceitarem, “fugindo”, assim, não só da figura das princesas dos contos de fadas, mas também da concepção tradicional da mulher enquanto ser submisso, tão preconizada pela sociedade conservadora.

#### **- Esfera do FALSO HERÓI;**

Por fim, essa esfera apresenta as mesmas características da esfera do herói, porém dotadas de valores disfóricos. Como característica específica, esta apresenta certas pretensões enganosas por parte do falso herói. Inserimos, assim, a personagem do PRÍNCIPE SEM ROSTO, uma vez que, desde sua descrição, podemos perceber indícios de que se tratava de um “falso destino amoroso” para Maria: “De repente, do mesmo lugar na água iluminada, MARIA vê sair um moço muito alvinho e lindo que só... completamente nu. Só que sem rosto” (SOFFREDINI, [20-], p. 42).



Figura 86 – A caracterização do Príncipe Sem Rosto.

A opção em retratar um PRÍNCIPE SEM ROSTO expressa uma generalização interessante: é um príncipe qualquer, um príncipe geral, um príncipe que não chega a ser figurativizado, mas encontra-se em um estado actancial, existe pela função, e não pela particularidade. Além de construir essa imagem do ser sem identidade, sem singularidade e, portanto, plural, há a exploração de um efeito de sentido de desconfiança e de imprevisibilidade do que esta personagem enigmática poderia acarretar na narrativa. Tal desconfiança vai ser comprovada quando a menina é submetida à “prova da cama, mesa e do banho” pela MUCAMA. Vale ressaltar, também, a possibilidade de lermos essa exploração a partir de uma referência evidente da história de Eros e Psiquê<sup>111</sup>, consagrada pela mitologia. Ainda, esse “comportamento” de balancear mitologia pagã e cristã, já enunciado anteriormente, pode ser lido como o modo de ser humanista, dividido entre teocentrismo e antropocentrismo, típico da influência que Gil Vicente exerce na narrativa da minissérie, a partir das pesquisas de Soffredini, bem como da presença de traços dos pré-renascentistas e, logo, dos armorialistas.

<sup>111</sup> Na história de Eros e Psiquê, o Príncipe se casa com sua amada, mas a proíbe de ver seu rosto, pois deseja ser amado não como uma divindade, mas como um mortal. Ela, porém, vencida pela curiosidade, vale-se do momento em que ele adormece e espia sua face; ela fica tão encantada que deixa uma gota de cera da vela, que ilumina seu amado, cair em seu peito. Eros desperta e fica enraivecido, deixando sua amante. Ela fica sem rumo ou, em outras versões, é castigada por Afrodite, inconformada com a paixão de seu filho por Psiquê; de qualquer forma, arrependido, Eros implora a misericórdia de Zeus para a mulher amada. O deus supremo cede e torna Psiquê imortal, unindo os jovens amantes, que passam a morar no Olimpo. A bela mortal representa, segundo alguns especialistas, a espiritualidade presente no Homem, o que transforma esta lenda em uma metáfora amplamente explorada pela literatura universal sobre a relação da alma humana com o Amor. (In: COMMELIN, P. **Mitologia Grega e Romana**. São Paulo: Editora Wmf Martins Fontes, 2011.)

Merece destaque a exploração, – a partir do traço metálico, de lata, que compôs os trajes do PRÍNCIPE –, das demais personagens constituintes do cenário que habita o fazendeiro PRÍNCIPE SEM ROSTO. Um novo cenário começa a ser delineado. Abre-se a cena com o plano americano de uma plantação em que atuam os trabalhadores da terra, ocupados na colheita do trigo. Alternando planos gerais com planos fechados, focalizam-se a casa grande e o castelo prenunciando a lenda do príncipe. Uma boia-fria conta a Maria que, ali, só a noite reina e não há dia, desde que o príncipe desapareceu. Maria decide trabalhar na roça. Como sempre, o pássaro protetor está sobrevoando seu caminho.

**Roteiro verbal:**

### CENA 19

#### ESTRADA/ EXTERIOR/ PÔR-DO-SOL

*Maria vem chegando à porteira de uma grande fazenda. Freia o passo e olha para uma grande casa de fazenda ao fundo. Examina a casa-grande do fazendeão. A casa da fazenda é muito triste. As cortinas das janelas são pretas, e todos os integrantes da família do fazendeiro, vestidos de preto, estão sentados na grande varanda, calados, como se velassem um defunto. De dentro da casa sai o som fúnebre de um órgão (ABREU e CARVALHO, 2005, p. 153, grifo nosso).*

**Resolução sincrética:**

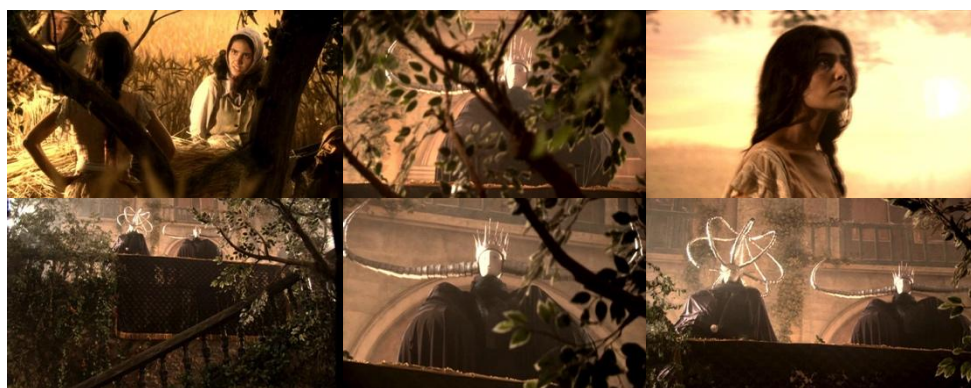


Figura 87 – Plano-sequência do casarão da fazenda.

Interessante atentarmos para a escolha que o enunciador televisivo realizou a fim de retratar os integrantes da família do fazendeiro, de luto e de preto: focalização da câmera em bonecos de latas cobertos por panos e sacos de lixo. Mescla de objetos de lata com pedaços de panos. A caracterização de tais personagens nos chama atenção desde o adereço construído em sua cabeça, como uma espécie de antenas retorcidas e compridas, bem como pelo revestimento feito por material sintético, evidenciando a

feitura com materiais artesanais: panos pretos, sacos de lixo, pedaços de aros de aço, latão. A construção de bonecos artificiais para representar a família do príncipe acabou por construir exatamente o efeito de apatia e sem vida que figurativiza a cena e as personagens envolvidas no luto do menino desaparecido e descrito pelo roteiro verbal.

Em outra sequência, dentro do casarão da família, observamos uma animação de bonecos feitos de lata e alumínio, com a utilização da técnica de *pixilation*, utilizada e mencionada anteriormente; há uma singular construção, tanto do cenário, quanto da vestimenta e da gestualidade das personagens envolvidas, de uma crítica social a ser denunciada.



Figura 88 – Plano-sequência de animação das personagens.

A inserção de bonecos de lata e alumínio, sem expressividade alguma, bem como um PRÍNCIPE SEM ROSTO, acaba por construir a figurativização do tema a ser abordado: a denúncia do estado que as pessoas, rendidas a essa sociedade do consumo, do poder e do capital acabam por desenvolver. Um estado sem vida, sem expressão, sem vigor, sem alma. O responsável pela caracterização e confecção desses bonecos foi o estilista Jum Nakao, considerado como um destaque do desfile de 2004 do *São Paulo Fashion Week*, ao apresentar modelos – fadinhas *playmobil* – vestidas de papel.

Associando a este trabalho já feito, Nakao conciliou a crítica presente naquele momento (a denúncia contra a banalização do mundo da moda) com o que pretendia na

minissérie: criticar as pessoas que vivem das aparências e que não raciocinam sobre aquilo que veem ou leem. Para o estilista (MEMÓRIA GLOBO, 2005c),

O mundo de Maria não é real, mas tem um olhar próximo do que é o real. [...] Nos convidados do baile, que criei como se fossem insetos com forma de nobreza. É uma crítica que serve tanto para programas de TV como para a sociedade vampiresca. São pistas para se ter um olhar mais sensível para o que se tem digerido sem avaliação.

Para alcançar o referido efeito, o material utilizado para a composição destes personagens foi, como é recorrente em toda a minissérie, buscado em materiais recicláveis e de fácil acesso. Sobre isso, Nakao (MEMÓRIA GLOBO, 2005c) declara que foram utilizados mais de 1000 folhas de papel kraft de 200g, 2kg de pó de ouro, 100 litros de tinta, 100 litros de cola, 80 lâminas de estilete, arames e telas metálicas. Participaram aderecistas, estagiários e pintores em mais de 5.000 horas para a realização de 21 personagens, sendo 03 atores e 18 bonecos. A altura final de alguns bonecos chegou a 3 m de altura.

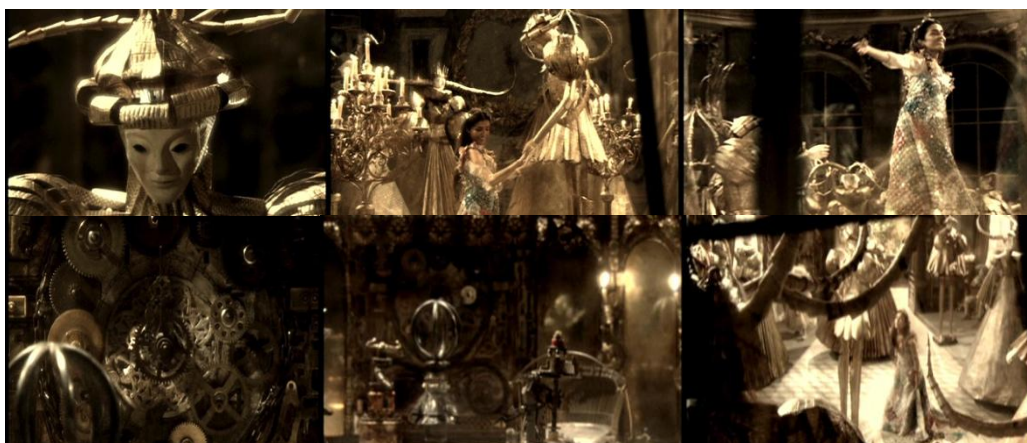


Figura 89 – Plano-sequência do Baile.

Há, ainda nessa sequência, um forte predomínio de cores sobrecarregadas, como o preto, o marrom, o cinza, que se misturam – por meio do movimento de realização de captação da câmera – às imagens embaçadas pela chama de velas acesas; esses bonecos, feitos com uma altura contrastante com as personagens da minissérie, também produziram um efeito de sentido que permite entendê-los como a figurativização da hierarquia de poder (os que estão acima são sempre os que mandam – figurativizados pela figura do rei e da rainha, os pais do príncipe sem rosto) ou ainda como os detentores de uma visão por cima dos demais, ou seja, uma postura de



–rebaixamento” com os que estão abaixo. É o escancaramento visual da metáfora verbal, tão característico nas realizações estudadas, ao mostrar, pelo didatismo visual, –quem está por cima e quem está por baixo”.

No baile, a predominância é do dourado, que representa a riqueza que a nobreza ostenta, enquanto que, na cerimônia de casamento, optou-se pelo prateado. As roupas que compõem os vestuários das mucamas, ou seja, da classe inferior da corte, apresentam a aparência de um material menos nobre e oxidado. Suas texturas remetem à pele de bichos asquerosos, [+...] como se fossem uma carcaça que oculta suas verdadeiras intenções. Aquele é um mundo obscuro, uma realidade que a Maria desconhece", declara o estilista Jun (MEMÓRIA GLOBO, 2015c).

Nota-se, ainda, uma diferença de altura de Maria em contraste na sua dança com o príncipe. Ela, colocada numa posição inferior, com uma estatura baixa, e ele, colocado numa situação superior, de estatura elevada. Tal diferença provoca a alusão a essa diferença de hierarquia existente entre ambas as personagens, porém, tal efeito provoca uma possível interpretação de que Maria, ao ser a única personagem de estatura menor, é a única que guarda, mesmo adulta, a inocência e a capacidade de sonhar, características da infância. Todas as demais personagens, apáticos e sem vida, já perderam tanto a inocência quanto a chama da vida. Merece destaque, também, quando a personagem Maria entra no salão: as roupas dos convidados, que são feitas de papel, se desamassam, como se a energia pura e viva da moça encantasse o vazio daquele lugar.

Outro preenchimento figurativo realizado pela minissérie foi a ampla utilização de fios de marionetes conduzindo não só objetos plásticos, mas também as personagens, como é o caso dos os cavalheiros do sertão que estão montados nos cavalos artificiais. Essa exploração, além de enfatizar o caráter do mamulengo nordestino, dá força à isotopia de leitura criada, ao longo de toda a minissérie, de denúncia de uma certa automatização retratada e condenada.

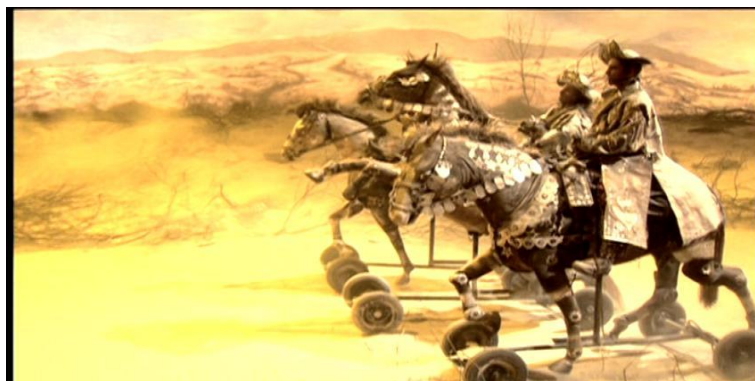


Figura 90 – Os cavalos de marionete de *Hoje é dia de Maria*.

Rodrigues, o diretor de arte, abusou do papel laminado, com tintura envelhecida para criar o aspecto de armadura dos cavaleiros, além de transformar marmitas de alumínio em brasões e chapinha de garrafa em medalhas. Seguindo essa mesma concepção do reutilizável, o figurino das demais personagens foi recriado a partir de peças já usadas que foram deixadas de lado, aproximando-se, assim, até mesmo no vestuário, da linguagem arcaica que predomina ao longo de toda a minissérie. Para o diretor, essa prática de reaproveitamento configura um senso de antepassado inerente às histórias recolhidas do imaginário cultural de qualquer povo. Para nós, evidencia-se, mais uma vez, outro efeito oriundo do aspecto armorial explorado na aproximação sincrética.

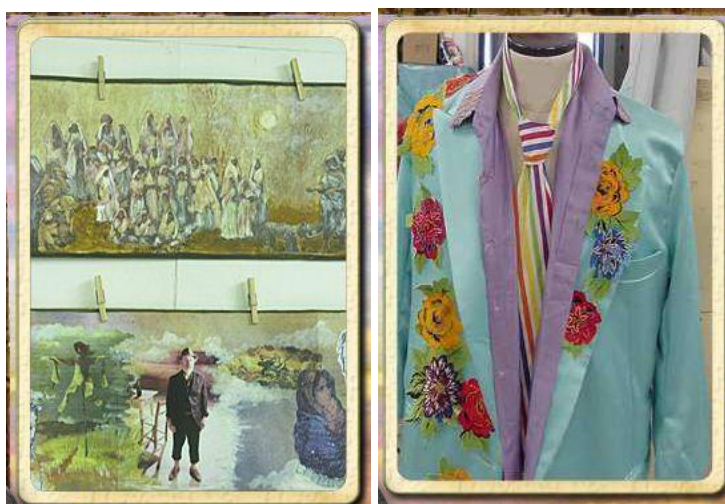


Figura 91 – A construção do figurino de *Hoje é dia de Maria*.

#### 4.2.5. “É Pelo Sonho que Vamos”<sup>112</sup>: a musicalidade e a intensificação do barroco

A musicalidade da minissérie, como um todo, pode ser lida como elemento de significação constitutivo das ações realizadas pelas personagens, denotando, ora pelo acelerar das notas, ora pela fusão de múltiplos sons, a adesão passional das personagens ao fazer e ser na trama. Seguindo a esteira armorial, a trilha sonora é permeada pelo movimento sugerido pelas cirandas de Villa-Lobos, bem como explora outros artistas nacionalistas, como o mestre Pixinguinha, quando explode na tela o chorinho “Carinhoso”, para citar apenas um exemplo. Atestando isso, o maestro Tim Rescala (2008)<sup>113</sup>, responsável pela trilha sonora presente na minissérie, afirma:

Na primeira fase de “Hoje é Dia de Maria”, a música, tanto incidental quanto cantada, foi composta a partir de referências da música brasileira, principalmente da obra de Heitor Villa-Lobos. Cerca de duas horas de música foram criadas, que somadas às obras de diversos compositores brasileiros, tanto no âmbito da música popular quanto da erudita ou folclórica, constituíram a trilha sonora.

Há uma valorização evidente da música brasileira de concerto em *Hoje é dia de Maria*. O compositor fez novos arranjos para canções consagradas de Villa-Lobos, Guerra Peixe, Francisco Mignone e Alceu Bocchino, contando com a utilização de instrumentos típicos do folclore brasileiro, como o violão, a viola caipira ou a rabeca. Trouxe, ainda, para uma participação efetiva em algumas peças sonoras, a Orquestra de Câmara *Rio Strings*, com instrumentos de cordas, de sopro, percussão e uma harpa. O único compositor que não é brasileiro, em toda a minissérie, é Georges Bizet, com sua “Canção do Treadador”. Mesmo assim, pode-se dizer que esta trilha sonora ganhou novo arranjo e, portanto, constituição própria, ao ser tocada com trompete, trombone, clarinete e percussão. Vale ressaltar, também, que, em nossa leitura, identificamos uma semelhança de forma e conteúdo explorados pela ópera italiana “Pagliacci” (1892)<sup>114</sup>, do compositor Ruggero Leoncavallo, transposta na estruturação da minissérie, principalmente no episódio intitulado “Os Saltimbancos”.

<sup>112</sup> Verso do refrão entoado pela música “É Pelo Sonho que Vamos”, presente na 2ª jornada da minissérie *Hoje é dia de Maria*.

<sup>113</sup> Tim Rescala, ganhador de inúmeros prêmios de música Mambembe, atua como compositor, pianista, arranjador, autor teatral e ator. Dentre esses âmbitos, procura trabalhar e dedicar-se às manifestações da música popular, música de concerto e música incidental (In: RESCALA, T. **Tim Rescala**. Disponível em: <http://www.timrescala.com.br>. Acesso em: 11 jan. 2008.).

<sup>114</sup> Toda a ação da ópera acontece entre três horas da tarde e meia noite de 15 de agosto, dia da Festa da Assunção da Virgem, celebrada com grandes festividades na Itália e em outros países católicos da Europa. Como parte da celebração, uma trupe provincial de atores ambulantes chega à cidade para representar. (Ópera completa disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=dSURBaT3XF4>. Acesso em: 13 fev.2014.).

Heitor Villa-Lobos, representante que foi da valorização nacional, manifestou, ao longo de sua carreira, seu profundo apego à música folclórica e à tradição popular por acreditar que a arte nacional não poderia ser outra senão a expressão musical do povo, este visto como origem e centro de qualquer nação. Ao optar, em sua enunciação, por privilegiar as canções de Villa-Lobos, a minissérie, mais uma vez, conciliou a busca pela representação da cultura popular e folclórica.

Villa-Lobos realizou famosas viagens pelo Norte e Nordeste do Brasil e, ao percorrer esses diversos estados, ficou impressionado com as diferentes manifestações folclóricas expressadas pelos diversos instrumentos musicais utilizados e pelas representações das cantigas de roda entoadas por cantadores e repentistas, decidindo reproduzir esse seu fascínio e as inúmeras influências sonoras oriundas de tantas manifestações, em suas músicas. As experiências acumuladas nessas suas viagens resultaram, mais tarde, em um de seus trabalhos mais importantes, intitulado *Guia Prático* (1932), que posteriormente resultaria em outros diversos volumes. Esse trabalho corresponde a uma coletânea de canções folclóricas destinadas à educação musical nas escolas. Villa-Lobos acreditava encontrar nessas canções as verdadeiras “raízes da nossa nacionalidade”.

De encontro com essa busca nacional, *Hoje é dia de Maria* explora e consolida a brasilidade do sertão de Maria pela apurada seleção<sup>115</sup> realizada das canções mais conhecidas de Villa-Lobos e que, a partir dessa compilação, o telespectador fosse capaz de recuperar, pela memória, seu próprio conceito de ancestralidade, constituindo, assim, pelo recurso da musicalidade, um processo de figurativização ancorado em temas do universo cultural do sertanejo, mas, principalmente, no imaginário infantil inerente a todos. A inserção de cantigas que, majoritariamente, são conhecidas como “canções de ninar” de nosso repertório demonstra o interesse em construir uma linguagem audiovisual engendrada por diálogos com a ancestralidade das escolhas que evocam, por sua vez, certas reações emocionais e psicológicas no telespectador, garantindo, por vezes, o “efeito de conforto aguardado”.

Pode-se afirmar que, ao utilizar esse recurso essencial de representação por meio da sonoridade de temas, assuntos, elementos ou figuras, o enunciador reconhece o

---

<sup>115</sup> Foram identificadas as cantigas intituladas “Formiguinha”, “Constante”, “Sapo Jururu” “Na Corda da Viola”, “O Anel”, “Senhora Viúva” e “O Castelo”; sendo que todas estão selecionadas e podem ser consultadas no *Guia Prático. Estudo folclórico musical* (1932), de Heitor Villa-Lobos.

valor que a música pode oferecer e contribuir para um melhor aproveitamento da cena teatral e, principalmente, no caso do “roteiro inédito”, ao fazer funcionar a linguagem musical iconicamente, por intermédio da figurativização. Como nos afirma Tatit (1994, p. 237), ao realizarmos uma análise semiótica de uma canção, encontramos uma descrição “[...] justamente pela decodificação do difuso, das relações entre fala e canto, de um lado, e entre letra e melodia, de outro, trazendo à tona as instâncias complexas que o verbal não carrega sozinho”. Tal exploração desmistifica a ideia de que a utilização de canções em peças ou obras possui uma função essencialmente enfatizadora ou apenas como recurso de preenchimento de atos, cenas ou prolongamento de diálogos por meio da sonoplastia.

Na minissérie, algumas canções embalsamaram manifestações artísticas locais, outras trouxeram para o corpo do texto aspectualizações temporais importantes ao discurso, bem como mostrou-se recorrente a utilização da canção como recurso de debreagem interna, como no caso dos diálogos das personagens ou, ainda, como introdução de personagens no texto dispensando a utilização de um narrador que explicasse tudo.

É claro, no entanto, que não podemos restringir e dizer que toda canção mobilizada possui essa função representativa de figurativizar certos efeitos de sentido pretendidos por seus enunciadores, porém, o que queremos evidenciar é que, no caso da minissérie *Hoje é dia de Maria*, as escolhas musicais, realizadas na enunciação final, conseguiram concretizar, por meio do trabalho de figurativização e de tematização realizado em cada música, o perfil de uma infância permeada por manifestações culturais e populares. Maria, uma das principais “intérpretes” de todas as canções presentes no “roteiro inédito”, remeteu-nos, por intermédio de matrizes figurativas que formalizaram as canções presentes no roteiro, às mais antigas “antigas de ninar” ou “antigas de roda” que se encontram virtualizadas em nossa memória cultural.

Reforçando a entonação armorial pela musicalidade, destacamos, também, a atuação, em uma sequência da minissérie, de Mestre Salustiano e seu filho, o percussionista Pedro (considerados os maiores “rabequeiros” da América Latina), que vieram de Pernambuco para gravar a cena em que Maria encontra-se com um grupo de retirantes. Interpretando as personagens, Mestre Salustiano tocou sua rabeca e Pedro marcou a cadência do grupo com um bumbo, enquanto todos entoavam “Valei-nos”, composição de autoria de Tim Rescala, o qual, por sua vez, de fora da cena, mas dentro do domo, fez a base da música em um teclado.

Outra sequência que reproduz uma manifestação verdadeiramente popular do universo do sertão brasileiro é o repente travado entre as personagens Maria, seu amigo Zé Cangaia e o diabo Asmodeu, revestido por uma de suas facetas. Evidenciando seu caráter de esperteza, Maria acerta todas as perguntas propostas por Asmodeu, com sapiência, inteligência e rapidez, propondo, então, o desafio caracterizado como repente. O repente é baseado na resposta improvisada dada dentro de uma melodia, configurando um embate oral e melódico, seguido por rimas e trocadilhos. Em outras regiões, é comum receber outros nomes como “*trava-língua*”, no Sul; em Minas Gerais, “*jogar versos*” e no Centro-Oeste, “*trava-versos*”. Conhecido também como “*parlenda com obstáculo*”, o trava-língua é dito tão rapidamente que é notoriamente conhecido por fazer travar a língua de quem as repete.



Figura 92 – Plano-sequência com as personagens Maria, Zé Cangaia e Asmodeu.

O repente travado entre Maria e Asmodeu foi inspirado na “*Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho dos Tucuns*” (escrito explicitamente no roteiro verbal) e denominado “*Quem a paca cara compra, paca cara pagará!*”. Reza a lenda que Cego Aderaldo, ao passar pelo Piauí, em 1916, visitou o território onde reinava Zé Pretinho dos Tucuns, maior cantador do Estado. O folheto que narra o duelo, na pessoa de Aderaldo, leva a autoria do piauiense Firmino Teixeira do Amaral e se intitula “*Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho dos Tucuns*”. Em tal dueto, o cego é provocado (e

reage ao negro) em termos desaforados, como de praxe, e nos quais a cegueira e a negritude são tratadas do modo mais politicamente incorreto possível.

**Roteiro verbal:**

*“MARIA come a a cantar um desafio. ZÉ CANGAIA come a a tocar um pandeiro. (O desafio é baseado em trecho da peleja de Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Mutum).*

**MARIA**

Seu demo numa encontrei

Quem desmanchasse esse enredo

É quadra que mete medo

Essa que eu vou cantá.

Quem a paca cara compra

Cara a paca pagará.

*ASMODEU 3 abre a boca para responder, mas fica em suspenso, indeciso e confuso. Depois faz o pedido.*

**ASMODEU 3**

Menina, fiquei apertado

Que só um pinto num ovo

Menina, a história da paca

Pode repetir de novo?

**MARIA**

Digo uma e digo dez

No falar eu tenho pompa

Presentemente num acho

A quem meu martelo rompa

Cara a paca pagará

Quem a paca cara compra.

**ASMODEU 3**

Eita, hoje num é meu dia,

Nem meu ano, nem meu mês

Menina, se faiz favor

Repete a paca outra vez!

**ZÉ CANGAIA**

Vamo apressá o passo! Olha o toque do pandeiro!

*ZÉ CANGAIA começa a tocar mais rápido. MARIA apressa o ritmo.*

**MARIA**

Arre, que tanto pedido

Desse demo capivara

Num tem quem cuspa pra cima

Que não lhe caia na cara...

Quem a paca cara compra

Pagará a paca cara...

ASMODEU 3 ri, confiante.

**ASMODEU 3**

Menina, agora aprendi

Cantarei a paca já

Ocê pra mim é passarinho

Num bico de um carcará...

Quem a paca...capa...paca

Papa...pa...ca...pacará

*ASMODEU 3 soca o pé no chão e dá um grito de raiva. ZÉ CANGAIA e MARIA pulam de contentamento. MARIA percebe a sombra de volta junto de Zé CANGAIA. (ABREU e CARVALHO, 2005, p. 119- 121).*

Podemos perceber o trabalho na mobilização das canções e das manifestações artísticas alicerçado pela alternância constante entre popular *versus* erudito que consolida uma das bases principais da poética carvalhiana. Aliada a essa alternância, faz-se necessário destacar a exploração dos traços caracterizadores da estética barroca, pensada na variedade de construções que se valem de usos de formas labirínticas, multiplicação de detalhes, jogos contrastantes de luz e sombra, valorização da teatralidade ou, ainda, o embaçamento existente entre efeito de real e efeito do onírico.

Destacamos, assim, a sequência primeira de aparição da dupla dos irmãos Quirino e Rosa, no episódio denominado “Saltimbancos”, como artistas conhecidos como a “Companhia Teatral Vai e Volta”, que representam uma das modalidades



existentes no teatro que se denomina itinerante e vem desde a Idade Média, quando a Igreja estipulava que os textos representados deveriam ser de origem cristã. Como resposta a essa repressão da arte e para fugir desta imposição, algumas companhias de teatro resolveram começar a peregrinar pelas cidades, apresentando peças com temáticas livres.

Essas trupes carregavam consigo todo o espetáculo (cenário, figurino, maquiagem), montado, literalmente, a cada vez que chegavam a uma diferente cidade, de modo a construir uma casa itinerante. Além disso, como eram perseguidos pela Igreja e tratados como foras da lei, os saltimbancos começaram a usar máscaras para não serem reconhecidos. No Brasil, esse tipo de teatro também é conhecido como Teatro Mambembe<sup>116</sup>, tendo como principal difusor dessa modalidade o dramaturgo Soffredini, responsável pelo “roteiro inédito” da minissérie em questão.



Figura 93 – Plano-sequência “Os Saltimbancos”.

A opção por inserir um grupo de “saltimbancos” na transposição televisiva pode ser pensada de forma metalinguística, pois a representação dessa modalidade do teatro remete aos objetivos de valorização da cultura popular brasileira a que ambos os escritores (Soffredini e Carvalho) aludiram no processo de construção de suas poéticas, reforçando o aspecto armorial existente em suas produções. Além disso, a itinerância,

<sup>116</sup> O Teatro Mambembe é um grupo que busca uma interpretação brasileira, - a partir das ideias do escritor e diretor Carlos Alberto Soffredini, líder do grupo -, voltada para uma investigação junto às raízes da comédia de costumes e do circo-teatro. Os integrantes são agrupados através do Projeto Mambembe, do Serviço Social do Comércio, Sesc, visando a uma teatralização da cultura popular brasileira em um palco armado em praças públicas da capital e de cidades do interior. Apesar de não apresentar características marcantes da década de 70, como a criação coletiva dos espetáculos e dos textos, o Mambembe está em sintonia com seu tempo na busca de um teatro popular, que procura integrar estilos tradicionais do país a experimentações formais através de um teatro de pesquisa. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=cias\\_biografia&cd\\_verbete=635](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=635). Acesso em: 12 jan. 2014.

enquanto característica mambembe, leva-nos a pensar no objetivo do *Projeto Quadrante* de deslocar a produção de São Paulo e Rio de Janeiro para diferentes regiões do Brasil<sup>117</sup> e o modo como o diretor constrói imersões e incorporações de elencos e mão de obra locais. Ainda, como nesta exploração dos saltimbancos e ao longo do trabalho com o hibridismo de gêneros nas minisséries em geral, Carvalho leva vários meios artísticos e elementos (literatura, teatro, cinema, música, artes visuais etc.), a partir de ancestralidades distintas, misturando-os com as singularidades de cada região ou cultura que a obra permite dialogar.

Destacamos, dentro desta sequência, a caracterização da personagem Quirino, por meio da figura de um *clown*, e as expressões corporais de Quirino e de Rosa, que, a partir da caracterização de seus vestuários, associam-se, por sua vez, ao teatro italiano *–commedia dell’arte*”, no qual as expressões corporais dos atores também ganham vozes e significações.



Figura 94 – Plano-sequência Quirino e a essência dúbia do amor.

<sup>117</sup> Como aconteceu com a realização de *A Pedra do Reino*, em Taperoá (Paraíba) e, recentemente, com algumas gravações, em Manaus (Amazonas), da nova minissérie *Dois Irmãos*, realização, também, pertencente ao *Quadrante* de Carvalho.

No palhaço, as paixões parecem mais sinceras, latentes, como se ele fosse a pura expressão anímica, e a sua suposta máscara fosse nada mais que um espelho de seu mundo interno. Se o palhaço coloca a máscara para renegar suas particularidades e transformar-se em entidade universal, Quirino, embriagado de amor por Maria, procura o seu verdadeiro rosto nas tintas com que cobre a face; modifica cada forma até encontrar a moldura do sentimento; enuncia com tinta, tentando pintar, no rosto, o inominado que vê nos olhos. Assim, o modo de filmar o espelho da caixinha de músicas do fundo do armário, frente ao qual se maquia, não poderia ser nítido. De um lado, esse objeto resgata a memória das primeiras infâncias; entretanto, por outro lado, corrobora para os efeitos de sentido de falta de nitidez e dubiedade presentes na sequência: se o próprio Quirino busca encontrar a sua verdadeira face, a visão de quem contempla a cena deveria ser mantida na neblina de tal procura. Um espelho nítido desconstruiria a força e a cumplicidade da cena, bem como não enfatizaria a essência dúbia do amor. Conforme já elucidamos aqui, o ato de espelhar, nas realizações carvalhianas, carrega, também, o modo de concepção reflexivo (e refletido) das diversas vozes exploradas pelas realizações sincréticas.

Com tais sutilezas de filmagem que, às vezes, crescem em adornos e acúmulos, irrompe a predominância do estilo barroco na poética carvalhiana, a qual provoca surpresa, estranhamento ou admiração naquele que o observa, ainda que se faça de modo recorrente. Zilberberg, em seu estudo *Sur la dualité de la poétique* (apud PEREIRA, 2014, p.122)<sup>118</sup>, aproxima o conceito de acontecimento ao movimento que o barroco incita em nossa percepção. O acontecimento, de modo oposto aos fatos do cotidiano, é composto de força sensorial e raridade (o admirável, o bizarro, o fortuito e o insólito), condicionadas, por sua vez, pelas subcategorias de andamento e tonicidade, postuladas pela semiótica tensiva. Dessa forma, pode-se pensar no Barroco enquanto arte acelerada, por seu efeito de surpresa e incômodo, e de percepção instantânea, pois o estranhamento faz com que sua apreensão escape ao sujeito. Em contrapartida, por exemplo, do Renascimento que se mostra desacelerado por sua uniformidade, beleza, harmonia, resultando, assim, numa percepção durável.

A consagração, portanto, do instante que a arte barroca provoca no telespectador encontra diálogo com o movimento reiterado de bricolagem realizado na

---

<sup>118</sup> Reflexão apontada na Tese de Doutorado, defendida em 2014, mas ainda não publicada, de PEREIRA, A. C. M, intitulada “A Princesa e o Rei: um estudo sobre a construção do sentido em *Hoje é dia de Maria* e *A Pedra do Reino*”.

minissérie. Há tantas (e quase infindas) referências que uma sequência nos apresenta, por meio de jorros dialógicos, que tentamos procurar alguns nortes para reencontrar o “conforto de algo conhecido ou reconhecível”. Nessa alternância na qual predomina o inesperado, vale enfatizar a presença da poética do desejo esquizofrênico do artista Artur Bispo do Rosário que se liga à indumentária explorada em *Hoje é dia de Maria*.



Quadro 12 - Bispo do Rosário e a relação com os objetos explorados em *Hoje é dia de Maria*.  
(Fonte: elaboração nossa).

Na esteira criativa que Bispo do Rosário se insere, podemos notar a semelhança apontada na constituição da poética de Carvalho por buscarem reunir fragmentos e restos de objetos em suas realizações artísticas. Para ambos, a composição de suas poéticas mostra-se por meio de materiais descartados, encontrados, muitas vezes, no lixo. No caso das realizações do diretor, temos a exploração desse material em constante conflito (no sentido de produção de outras significações) com o tecnológico.

Conforme reflete Stam, em seu artigo “From Hybridity to the Aesthetics of Garbage” (1997, p. 282), o lixo deve ser interpretado como o lugar das contradições (centro x periferia, industrial x artesanal), mas, também, como um lugar de proliferações de sentidos e, principalmente, “[...] as place of buried memories and traces”<sup>119</sup>. Ele concentra muito tempo em um espaço circunscrito. Em termos estéticos, o lixo pode produzir uma espécie de colagem ou uma sobreposição sem fim de materiais que não só

<sup>119</sup> “[...] como um lugar de memórias e traços enterrados.” (tradução nossa)

acumula a história de cada metonímica parte recolhida, mas coagula outras irrupções de significações para cada objeto, cenário ou figurino erguidos pelo que se comumente descarta. Nesse sentido, do mesmo modo que Bispo do Rosário reverbera em sua arte as diversas vozes que tumultuam o espaço de sua memória, Carvalho, em suas aproximações, procura o que há de vida em cada pedaço morto ou objeto esquecido ou inutilizado pela ordinariade do automatismo.

Há, como podemos notar, uma certa ~~aposta~~ incondicional na experiência estética”, como bem apontou Feldman (2007), nas realizações estudadas. Essa proliferação de referências, diálogos artísticos, plásticos e cinematográficos, como forma privilegiada de percepção, fruição, provoca, em alguns momentos de *Hoje é dia de Maria* e, principalmente, em *A Pedra do Reino*, um efeito de esvaziamento da significação, por termos tanto ~~sentidos~~ latentes em tela” e em ritmo acelerado. De todo modo, apontar, para, então, orientar a significação do todo que essas referências, de forma acumulada e escancarada, representam no universo da poética carvalhiana produz uma eficácia na leitura visual dos textos verbais transpostos.

Retomando, assim, Feldman (2007), vemos, nas realizações televisivas em questão, um gradiente estético e estésico que perpassa desde o popular ao erudito, da artesanaria à tecnologia, da ancestralidade à busca pela nacionalidade, configurando a ~~+~~...] mão barroca e o estilo régio de Luiz Fernando Carvalho [que] orquestram excessos, intensidades, contrastes, júbilos sem limite, jorros declamatórios e diversos registros e linguagens”, singularmente trabalhados por alternâncias entre **o que há de mais inusitado** ou **menos desconhecido** no **jogo palimpséstico** engendrado.

#### 4.3. O trabalho com a Estética Armorial em *A Pedra do Reino*

Escrito em 1971, o romance *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, do escritor paraibano Ariano Suassuna, constroi-se a partir da junção de elementos de romance de cavalaria com os de novela picaresca; demonstrando, em seu desenvolvimento, a influência das raízes ibéricas na cultura nordestina e na sertaneja, evidenciada por elementos da Idade Média, da “*Commedia dell'arte*” e também da cultura árabe, pelos seus mais de 700 anos de dominação pelos mouros portugueses e espanhóis.

No prólogo do romance, a escritora Rachel de Queiroz (apud SUASSUNA, 2007, p. 15) afirma que o romance de Suassuna pode ser considerado uma obra

picaresca; no entanto, este transcende o modelo estabelecido por tal gênero. A autora complementa, ponderando, que *—A Pedra do Reino* transcende disso tudo, e é romance, é odisseia, é poema, é epopeia, é sátira, é apocalipse [...]”. Constata-se que o romance assimila em sua estrutura não somente os elementos constituintes da modalidade picaresca, mas também de diversas outras formas narrativas, tais como a epopeia, o poema, o romance de cavalaria, o gênero ensaístico, o cordel, entre outros, que se mesclam e se fundem na composição da obra, conferindo-lhe, por fim, um discurso hibridizado – princípio de modernidade – capaz de ampliar a significação dos elementos empregados em sua construção.

A obra literária é apresentada como o primeiro romance armorial brasileiro. A palavra *—armorial*”, conforme já destacamos, originou-se de armaria, de brasões e que, por conseguinte, são símbolos ou distintivos de famílias nobres ou pessoas influentes, além de designar os escudos das armas. O romance não está dividido em capítulos, mas em cinco livros e 85 folhetos que, segundo Suassuna, são homenagens ao romanceiro popular do Nordeste que o autor escolheu para conservar a simultaneidade e independência das multifacetadas narrativas do protagonista que é também o narrador.

O romance é narrado por Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, que se autointitula Rei do Brasil, sonha ser coroado como Gênio da Raça e ser autor de um *—[...]* romance heroico-brasileiro, ibero-aventuresco, criminológico-dialético e tapuio-enigmático de galhofa e safadeza, de amor legendário e de cavalaria épico-sertaneja” (SUASSUNA, 2007, p. 420). A história inicia-se, em 1938, com a prisão de Quaderna, por subversão, em sua cidade Taperoá, no sertão da Paraíba. Estamos diante, portanto, da escrita de um memorial, um depoimento, permeado de metalinguagem e intertextualidade, reunindo diversas passagens que remontam à história das famílias Ferreira-Quaderna, seus antepassados paternos e antigos donos do trono do Reino do Sertão Brasil, e Garcia-Barretto, antepassados maternos. Há, também, uma diversidade de conhecimentos disseminados, ao longo da narrativa, sobre genealogia, astrologia e cultura popular, herdados do pai de Quaderna, Senhor Pedro Justino, do amigo violeiro e poeta, João Melchíades, bem como as ideias políticas e literárias de seus dois mentores, o revolucionário comunista Clemente Ravasco e o monarquista conservador Samuel Wandernes.

Para recuperar toda sua genealogia familiar e configurá-la em uma grande obra da literatura nacional, o protagonista, Pedro Dinis Quaderna, faz um longo depoimento, datilografado por uma escritã, ao juiz corregedor. Desse modo, o sonho de Quaderna

em juntar, em uma só obra, tudo aquilo que havia vivido, com referências eruditas, políticas e intelectuais, concretiza-se, uma vez que sua impossibilidade de realizá-lo sozinho devia-se ao problema de “eotoco”, uma proeminência óssea que tinha ao final da coluna, que não lhe possibilitava ficar sentado por muito tempo. No depoimento, em pé, Quaderna narra todos os trágicos acontecimentos relacionados à sua vida que o fazem acreditar em sua ascendência real.

O romance epopeico-armorial, nesse sentido, configura-se como um mosaico, uma dobradura que vai se desdobrando e criando novas dobraduras, uma colcha de fuxicos costurada por citações de poemas de cordel e poemas eruditos de diversos escritores, como Álvares de Azevedo e Gonçalves Dias. Há um vai e vem de histórias e personagens que desfazem uma linearidade convencional e é por meio da narração das peripécias do narrador-personagem, Pedro Dinis Ferreira Quaderna, que a sociedade bem como seus meios de ascensão social são satiricamente denunciados. Quaderna tentará, mediante o emprego de um jogo retórico com a linguagem, persuadir o seu destinatário de sua suposta “inocência” nos casos pelos quais está sendo julgado.

Nesse caminho histórico e burlesco, Quaderna relata sua epopeia surrealista, no estilo dos romances de cavalaria, constituindo um armorial nordestino, no qual os costumes da realeza portuguesa misturam-se com a história política, o folclore, as crenças e as reações do nordestino popular. A brasilidade inerente a esse romance fez com que o diretor Luiz Fernando Carvalho voltasse as atenções, novamente, para a concepção de ancestralidade, já evidenciada em *Hoje é dia de Maria*. Abrindo, assim, oficialmente, a estreia do *Projeto Quadrante*, a transposição d’*O Romance d’A Pedra do Reino e do Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1970) originou a minissérie *A Pedra do Reino* (2007), coprodução da Rede Globo com a produtora Academia de Filmes, levada ao ar entre os dias 12 e 16 de junho, em cinco episódios, coincidindo com as comemorações de 80 anos de nascimento do escritor Ariano Suassuna.

Para o diretor, o romance, de tom epopeico, mas ao mesmo tempo satírico e trágico, resume-se no embate humano entre a morte e a vitória da criação sobre a escuridão; uma vitória da arte e da vida sobre a escuridão humana. Essas lutas podem ser polarizadas “Fanto [em] Ariano, que lutava contra a morte do pai quando escreveu, quanto [em] Quaderna, o protagonista do romance, que reclama por seu Mundo e seu Deus. Assim, juntos, criador e criatura constroem um mundo novo” (CARVALHO, 2007a, p. 9). A leitura, dessa forma, que permeia a construção narrativa da minissérie parte do texto como uma metáfora política, mas, principalmente, como uma construção

narrativa metalinguística sobre o fazer criativo ficcional, reunindo, a um só golpe, reflexões, emoções e riso necessários ao país e a todos. Carvalho (2007a, p. 9) declara que “[...] trata-se de um livro vertiginoso, uma espécie de visão alquímica e fabulesca do Brasil e do homem: ora cômico, ora trágico – e, portanto, mais atual do que nunca”.

Partindo, portanto, dos traços figurativos que estruturam sua poética, o enunciatador adentra no universo do Movimento Armorial, enfatizando sua origem a partir dos elementos escancarados pelo próprio romance emblemático no modo de condução da poética armorialista. Luciana Buarque<sup>120</sup>, figurinista que acompanha Luiz Fernando Carvalho em seus demais trabalhos, declara que a transposição realizada deste romance partiu, efetivamente, de um conceito estético próprio, que é o armorial. Como tal conceito se mostra de maneira vasta, com o apoio de outras manifestações para se chegar a algo eclético como a cultura brasileira, a realização televisiva privilegiou partir da própria riqueza plástica da obra literária e de outras referências que inspiraram Ariano, como o medieval, a cultura ibérica, e mesmo a cultura universal (russos e árabes), perfilando um figurino, por exemplo, que é concomitantemente medieval e sertanejo, sem predominar um rigor de época, tal qual a realização.

O romance de Suassuna inclui elementos, como afirma Bráulio Tavares (apud ABREU e CARVALHO, 2007a), colaborador do roteiro, “[...] vindos da novela, do conto, do poema, do folheto, de cordel, do monólogo dramático, do diálogo filosófico, da crônica de época, do memorialismo”. De maneira similar, podemos pensar no movimento artístico também que as demais minisséries da poética carvalhiana provocam, ao incluir elementos de filmes, animações, imagens geradas por computador, teatro, referências populares e eruditas, folclore e contos de fadas, literatura, dança, música popular *versus* ópera; tudo de modo incorporado e antropofagicamente ressignificado. Tal qual Quaderna, com seu desejo de escrever sua grande “Obra da Raça”, Carvalho parece almejar, a cada repetição ou acúmulo em sua estética, a todas as formas de manifestação artísticas existentes. Esse senso de experimentação e ousadia encontrou seu gradiente máximo em a *Pedra do Reino*, suscitando, em muitos momentos, um escape da apreensão do sujeito pela aceleração de conteúdo e expressão na plasmação imagética.

Como é próprio de Carvalho e seu Projeto, *A Pedra do Reino* configurou-se por um processo descentralizado de produção para revelar um Brasil desconhecido. Para

---

<sup>120</sup> Informação retirada do Menu “Bastidores”, do DVD *A Pedra do Reino* (2007).



isso, a imersão no universo regional retratado no romance e a mobilização dos trabalhadores locais como integrantes da realização artística enfatizaram seu estilo autoral de fazer televisivo, evidenciando nossa premissa de que cada projeto do diretor está proposto a partir de uma **“estética” vinculada à obra em questão**. O processo de leitura armorial da minissérie contou como principal conceito norteador a capacidade de transformação dos objetos, materiais e sentimentos. Uma releitura figurativa e tradutora das informações estéticas de tudo o que poderia representar não só o romance, mas a relação evidente com a própria história de Ariano Suassuna e sua consequente relação com o Brasil foi realizada.

A brasilidade, a partir de uma estética hibridizada dos objetos, revestiu as categorias trabalhadas no romance. 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.

Ao lermos também o modo como tais categorias narrativas foram preenchidas, discursivamente, pelos traços da estética armorial, privilegiamos a presença de, pelo menos, três elementos considerados essenciais para a estruturação da estética armorial, conforme aponta Santos (1999, p. 56, grifo nosso):

- a) o **parentesco com o espírito mágico e poético do romancista**, das xilogravuras e da música sertaneja;
- b) a **semelhança com os brasões, bandeiras e estandartes dos espetáculos populares**, ou seja, a dimensão emblemática e heráldica;
- c) a **complementaridade das disciplinas artísticas, que – como a poesia, a música e a gravura se encontram e se interpenetram no folheto** – devem manter estreitas e contínuas inter-relações: a pintura com a cerâmica e a tapeçaria, a arquitetura com a pintura e a cerâmica, a gravura com a pintura e a escultura etc.

Esses três alicerces estéticos (verbal-visual-musical) constroem a unidade característica do romance armorial transposto para o meio sincrético. A importância, constantemente reafirmada pelo Movimento Armorial, da fonte popular como esquema de criação do texto, a partir do trabalho com outras narrativas e fontes, confirma-se, também, pela estruturação realizada em *A Pedra do Reino*. Com a participação contínua de Luis Alberto de Abreu na feitura dos roteiros, Carvalho privilegiou os trechos absolutamente cotidianos, míticos, alegóricos e delirantes para a transposição. Como

relembra o próprio diretor (apud MAIA, 2014), “No processo de criação, parecíamos duas crianças. Nós ficávamos na casa de Ariano (no Poço da Panela, no Recife), sentados no chão, recortando xerox dos livros, escolhendo as frases, em um processo de colagem, mesmo. Era assim que surgiam os roteiros.”

Criaram-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, efetivando sua construção como uma grande peça de teatro ao ar livre, como é próprio do romance. Ainda, de modo notório, ao longo das ações apresentadas pelo rememorar narrativo de Quaderna, podemos notar o foco acentuado da câmera nas bandeiras e nos brasões que, de modo deliberado, enfatizam o universo medieval e armorial transposto.



Figura 95 – Brasões e bandeiras armoriais em *A Pedra do Reino*.

A trilha sonora que permeia a minissérie *A Pedra do Reino* foi elaborada pelo compositor Marco Antônio Guimarães, parceiro de Luiz Fernando Carvalho no filme *Lavoura Arcaica* (2001). Construindo uma mistura estética e cultural que une ritmos ibéricos, árabes, indianos, nordestinos, ciganos e indígenas, a musicalidade que arquiteta toda a narrativa conseguiu traduzir e incorporar os traços que delimitam a musicalidade armorial. Para o compositor, a palavra que definiu o projeto musical realizado para a transposição foi “êxtase”, ao considerar a pluralidade expressiva de mistura, ousadia, irreverência nos estilos mixados e que configuraram uma **estética do improviso** também nesta camada significativa de expressão que constitui a trilha sonora.

A linguagem que permeia a realização se faz por um efeito de estranhamento recorrente e deleitoso. Nela, “as palavras têm canto e plumagem”, como diria Guimarães Rosa. É sonora, regionalista, mas infinitamente poética. Reais poesias cantadas pelo sertanejo. Ademais, os trejeitos das personagens dão maior vida a essa poesia, a começar pela disjunção de movimentos do Quaderna a qual consegue, ainda,

aumentar o efeito de sentido de um mundo onírico, de contos de fadas, já tão bem delineado em *Hoje é dia de Maria*. Tudo costurado numa teia quixotesca em que há permissão – ou quase intimação – de sonhar alto, ancorando-nos em um verdadeiro espetáculo com seu fazer à mostra.

### “53. PALCO (ATUAL/1970) PLATÉIA

*Cortando o momento de silêncio, QUADERNA-VELHO abre a cortina vigorosamente com as mãos.*

#### QUADERNA-VELHO

Mas enquanto sonhamos, vivos estamos!  
 Não importa se perdura uma única noite  
 O sonho humano!  
 No sonho cremos viver  
 E, crendo,  
 Vivos estamos!

*QUADERNA-VELHO fecha vigorosamente a cortina. O público do circo aplaude também vigorosamente.”* (ABREU e CARVALHO, 2007a, p.41-42).

#### 4.3.1. A leitura figurativa do Movimento Armorial na vinheta de abertura de *A Pedra do Reino*

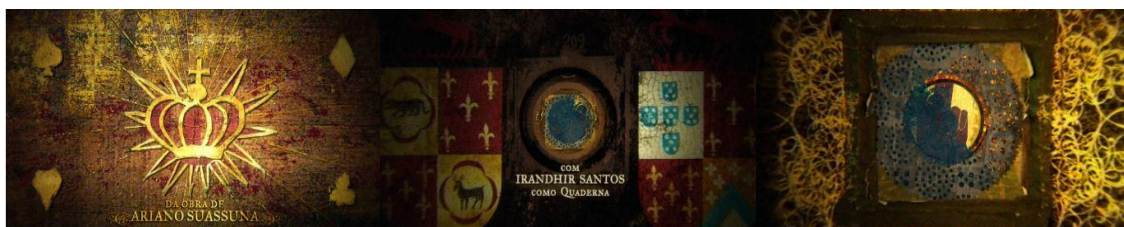


Imagem 1

Imagem 2

Imagem 3



Imagem 4

Imagem 5

Imagem 6



Imagem 7

Imagem 8

Imagem 9



Figura 96 – Plano-sequência da vinheta de abertura de *A Pedra do Reino*.

A vinheta de abertura<sup>121</sup> de *A Pedra do Reino* apresenta uma espécie de registro visual do rito de passagem entre o telespectador e o universo ficcional a ser retratado. Para Balogh (2005, p. 147-148), toda vinheta de abertura apresenta em si as bases do contrato narrativo a ser efetivado e “[...] os simulacros do produtor e do receptor incrustados no discurso. Atende às mencionadas demandas de gênero e oferece uma ‘bula’ das modalidades de recepção por parte do espectador”.

Composta por quadros trabalhados por animação gráfica e pela exploração do efeito de *zoom in*<sup>122</sup>, a vinheta traça o movimento de leitura preconizado pela transposição: um ir e vir, ora circular, ora embaralhado, de elementos, cores,

<sup>121</sup> A Lobo/Vetor Zero foi responsável pela abertura – tematizada pela canção *Quadrana* – e pelos efeitos digitais da minissérie. O trabalho contou com a direção de criação de Mateus de Paula Santos e produção de João Tenório. Cadu Macedo assinou o design da abertura, e Carlos Bela ficou responsável pelo design e pela animação. O tema de abertura *Quadrante* foi assinado por Tim Rescala e Reginaldo Salvador de Alcântara. In: MEMÓRIA GLOBO. Disponível em:

<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/a-pedra-do-reino/abertura.htm>.

Acesso em: 28 jan. 2014.

<sup>122</sup> Movimento de câmara que traz a imagem distante para bem próximo.

personagens, histórias, referências. O “espírito mágico e poético”, típico dos romances populares, é figurativizado por meio do jogo criado a partir dos movimentos alternados de aceleração e retardamento da sequência e por meio de uma alternância entre claro e escuro que potencializam o efeito de sentido de alquimia (próprio de um imaginário ficcional) e apuro poético.

A inserção, a partir da imagem 1, de elementos que indicarão o desenvolvimento da história, instaura o sentido de ordenação para a significação pretendida. Temos, assim, uma coroa, alguns brasões e bandeiras, a Pedra do Reino, um coração, uma cidade em forma de lápide, um céu, as estrelas, uma caixa, um palhaço e algumas cartas dispersas no ar. Esses elementos, revestidos por traços que os ancoram na cultura popular do Nordeste brasileiro, mesclam-se com preenchimentos medievais, tais como a estruturação em forma de um céu visto por instrumentos de navegação ou astronomia. A câmera parece adentrar em uma caixa mágica filmada, a qual, por sua vez, cita os conceitos e elementos que ancorarão 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.

O rodar incessante dos elementos, a partir da imagem 9, configura o efeito de circularidade inerente ao protagonista Quaderna (e a toda narrativa) que rememorará fatos, estórias, lendas e sagas para, então, encontrar o sentido de sua origem e, conseqüentemente, criar sua epopeia e firmar sua identidade. A irrupção, na vinheta, de raios solares e o delinear de um sol que circunda e instaura o nome da minissérie produz um efeito de clareza ou verdade buscada para o relato ficcional que, sequencialmente, irá se apresentar. O nome da minissérie cita, em homenagem, a heráldica sertaneja, tão estudada por Ariano Suassuna, ao longo de sua vida, e apresentada em seu álbum *Ferros do Cariri* (1974)<sup>123</sup>. As letras utilizadas, portanto, são reproduzidas pela própria grafia do alfabeto proposto pelo escritor em suas pesquisas.

---

<sup>123</sup> Em formato de álbum, o livro constitui o primeiro trabalho dedicado aos ferros de marcar bois interpretados com um alfabeto.

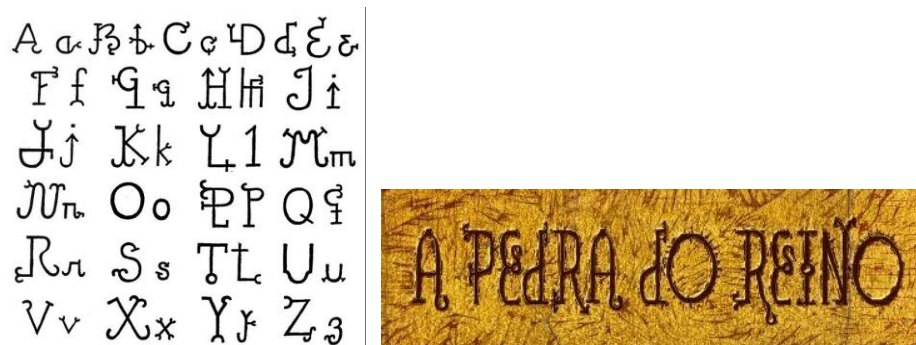


Figura 97 - Alfabeto heráldico de Suassuna *versus* título da minissérie grafado pelas letras do alfabeto heráldico.

Como uma espécie de complementaridade para a significação da vinheta, temos o primeiro plano-sequência da minissérie. Prolongado pela música criada<sup>124</sup> por Tim Rescala, temos o registro de uma ciranda, em praça pública<sup>125</sup>, que apresenta todas as personagens da narrativa de *A Pedra do Reino*. Seguindo a manutenção de um “efeito de inesperado” que percorre toda a aproximação, Quaderna cai, ao que tudo indica, do céu, em meio a essa ciranda. Movendo-se de acordo com sons de gaitas, caixixi (instrumento de origem africana) e zabumba (espécie de bateria usado no forró), o protagonista estabelece o tom de combinação cultural e a diversidade de influências que perfilaremos ao longo da narrativa.

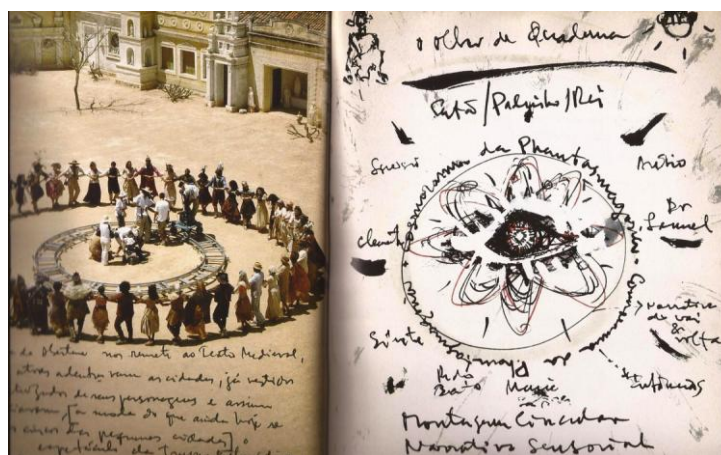


Figura 98 - Ciranda de abertura na forma de mandala.

<sup>124</sup> Canção Quaderna - Vinheta de abertura *A Pedra do Reino*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=zLdncAIWEFM&list=PLF251A9CC39F43DA0>. Acesso em: 16 fev 2015.

<sup>125</sup> A peça pública, bem como a encenação das personagens, leva-nos a pensar no conceito de carnavalização proposto por Bakhtin (2010, p. 134), que interpreta o carnaval, como fenômeno popular-social, concretizando a contestação e a irreverência por meio da ridicularização dos poderes constituídos, eliminação de distâncias sociais, inversão de mundos, profanação do sagrado, ocupação desordenada, às avessas, dos espaços públicos, dando vazão a várias formas de indecência e relativizando o que tenta se impor como absoluto, deslocando o curso habitual da vida etc; tudo isso pode ser entendido como um espetáculo alegre, onde o riso tem a função catártica de fazer esquecer o mal-estar que os homens se impuseram para conviver socialmente e de forma civilizada.

Na concepção registrada pelo diretor em seus diários, a ideia da abertura em forma de ciranda deu-se a partir da noção oriunda do teatro medieval que tem como palco a praça central da cidade e a população, no caso, as personagens que participam da encenação. A circularidade que predomina, desde a vinheta, mostra-se enfatizada nessa primeira sequência por meio da tentativa de figurativizar, por intermédio da gestualidade e do posicionamento das personagens, uma mandala. A significação dessa estrutura deve-se ao fato de ser uma transposição coreográfica de três danças sagradas, circulares e coletivas. Segundo os depoimentos de Lúcia Cordeiro, preparadora corporal da minissérie, essas danças correspondem a uma mescla de mandala irlandesa, uma dança de Israel e uma dança russa.



Figura 99 – As personagens na ciranda de apresentação.

Se considerarmos que a mandala representa, tradicionalmente, uma exposição plástica e visual de retorno à unidade pela delimitação de um espaço sagrado e atualização de um tempo divino, verificamos que a opção cenográfica de posicionamento dos atores nesse formato, bem como a circularidade que perpassa toda a narrativa, configuram a sacralidade espacial e temporalidade mítica estruturada na realização televisiva por intermédio da memória do narrador Quaderna. Novamente, aqui, temos a estruturação do tempo e do espaço com matrizes circulares. O efeito de sentido, assim, criado por esta circularidade é de preservação de uma estrutura de igualdade dos integrantes da história: homens, mulheres, negros, brancos ou ricos e pobres. Todos em igualdade, rompendo com as estruturas convencionais de modo semelhante ao que acontece com o carnaval, na concepção bakhtiana (2010), e denunciando a pluralidade – que não deixar de ser um traço armorial – da realização.

### 4.3.2. A constituição do NARRADOR armorial: Quaderna e seus desdobramentos

Adentramos no universo armorial da minissérie por intermédio da voz de Pedro Dinis Quaderna, personagem protagonista, que se apresenta em cinco fases diferentes de sua vida, ao longo de todo o relato. Temos Quaderna-criança, morador das terras de seu padrinho; Quaderna-adolescente, vivendo em um convento; Quaderna-adulto, morador de Taperoá; Quaderna-presidiário, focalizado em uma cela e Quaderna-velho, habitando uma carroça de teatro mambembe.

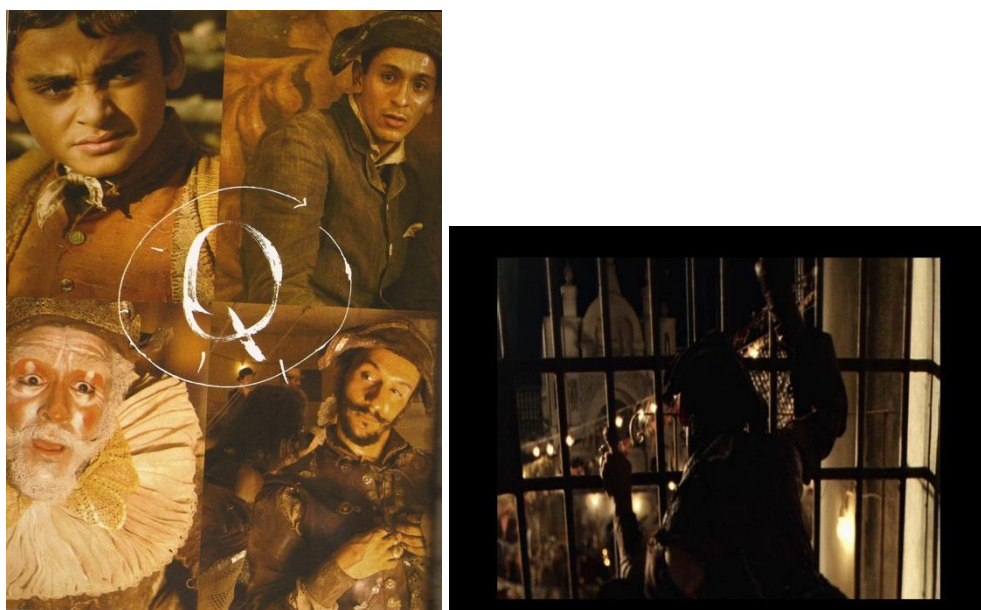


Figura 100 – As cinco fases de Quaderna.

Apesar da variação de idade, há uma predominância da delegação narrativa entre Quaderna-adulto e Quaderna-velho, uma vez que os principais fatos rememorados aconteceram durante o período da fase adulta. Ainda que tenhamos o conhecimento da ações narrativas somente pelo ponto de vista desta personagem, é necessário destacar que há a reprodução, por meio de sua memória, de diálogos, situações e ações das demais personagens envolvidas na trama do sertão de Taperoá.

Lembrando-se do esquema de delegação de voz, enunciado por Bertrand (2003, p. 94), podemos sintetizar o jogo de vozes narrativas trabalhadas na minissérie da seguinte forma: temos um enunciador que, para narrar os feitos ficcionais, instala uma personagem, inserida em um universo ao mesmo tempo espacial, temporal e actorial (debream), faz essa personagem falar (embreagem interna) e, ao mesmo tempo,



introduz em seu discurso outras personagens (debreagem de segundo grau) que, por sua vez, podem assumir a fala (embreagem de segundo grau).

Esse jogo intrincado de vozes, ainda que protagonizado por um narrador, faz com que a narrativa afirme seu tom grandiloquente, mas esbarrando em uma configuração mítica, fabular e lendária. Esse revestimento expressivamente barroco, mas pontuado também pelo épico, será notado, também, nos figurinos exageradamente detalhados nos adornos, na reiteração de planos e enquadramentos gerais pela câmera e na encenação teatral das personagens.

Quaderna-velho, espécie de *voz-off* incorporada em cena, figurativiza o contador de estória para o público da cidade, mas aos moldes circenses<sup>126</sup>. Instalado em uma carroça inspirada nos moldes ciganos, contendo dois palcos giratórios, cujo movimento circular representa o tempo cíclico de um ponteiro de um relógio, o narrador protagonista reveste-se com movimentos típicos de um *clown*. Os dois palcos, ainda, indiciam a existência dos dois mundos que habitam o interior de Quaderna: o primeiro, seu mundo sensorial, no qual os acontecimentos se sucedem por meio de sua fala e de seu corpo; o segundo, tão sensorial quanto, figurativiza, por sua vez, o mundo sombrio e cheio de visões apocalípticas e caóticas da protagonista.



Figura 101 – Esboço da carroça no diário do diretor *versus* carroça exposta na exposição dos cenários da minissérie.

Já Quaderna-adulto transita por diferentes locações de cenário, como a cela da prisão, as caças na serras do Sertão, a sala de depoimento do Juiz Corregedor, entre

<sup>126</sup> O ato de narrar presente em Quaderna-velho remete-nos ao “contador de histórias benjaminiano” (1969), no qual a imagem da memória permanece inexplicada para quem narra, ainda que o tempo da experiência venha enformar os acontecimentos.

outros lugares. Seu figurino é 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. Tal caracterização oscila entre a concepção de um sertanejo, com resquícios de tentativa, ainda que decadente, de uma possível nobreza.



Figura 102 – A caracterização sertaneja de Pedro Dinis Quaderna.

Quaderna traça uma busca em se constituir como um ser completo, por meio de uma intensa e detalhada procura por respostas mais profundas sobre sua ancestralidade, sua identidade e pela glória e poder do gene da raça brasileira. Contudo, toda essa jornada interior empreendida por este narrador pode ser lida e interpretada, conforme o próprio Suassuna declara, como uma verdadeira busca de qualquer homem por Deus.

Podemos dizer que Quaderna, ao enunciar sua jornada, por meio da construção de um depoimento que virou uma obra, revela-nos a maneira como ele olha a vida por meio da beleza da destruição. E é a partir da dor desse narrador que vemos construído o relato armorial. Quaderna, assim, **faz querer**, **faz saber** e **faz sentir**, em seu enunciatário ou telespectador, o estilo régio, proposto por ele mesmo, de concepção nada clara, pois rebuscada, enviesada, que é a busca da identidade de qualquer ser humano.

O estilo régio, aliás, proposto pela personagem, estabelece uma entrada de leitura para a obra, uma vez que se trata do próprio conceito de ficção. De modo mais amplo, para Suassuna, a proposta deste estilo, na obra *A Pedra do Reino*, se faz como

uma síntese literária que pretende reunir, numa única obra, referências eruditas, políticas, intelectuais e populares. Quando questionado pelo Juiz Corregedor, em meio ao seu depoimento, o que seria esse estilo que predominava em seu contar, Quaderna responde:

#### **41. PALCO/SALA DO JUIZ CORREGEDOR (1938) NOITE**

##### **QUADERNA**

...e contar algo de importância fundamental que estava acontecendo ali.

##### **CORREGEDOR**

E que é...?

##### **QUADERNA**

A cavalgada! Não vou descrever com pormenores, pois o senhor já conhece o meu estilo régio. Basta que diga que era composta quase toda por ciganos vestidos de gibões medalhados e cravejados, onças, veados e gaviões, bandeiras...

##### **CORREGEDOR**

E é verdade tudo isso? Todas essas onças, esses acontecimentos estranhos? Tudo isso é verdade ou é estilo régio.

##### **QUADERNA ADULTO**

Bem, se o senhor quiser, pode imaginar somente uns cavalos pequenos, magros e feios, uma porção de gente suja, magra, faminta e empoeirada arrastando pela estrada uma porção de velhos animais de circo. Para mim, porém, somente o facho sagrado da Poesia régia é capaz de dar a medida daquele evento extraordinário, de caráter epopéico! (ABREU e CARVALHO, 2007a, p.44-45)

A partir deste trecho, é possível verificar que a personagem Quaderna utiliza-se da poesia régia para tornar mais palatável a “realidade” de Taperoá. O folclore, detectado na utilização da poesia régia, é mobilizado com fins de contestação, uma vez que a personagem não aceita a realidade “oficial”, sendo mais conveniente recriá-la, por meio do estilo régio inerente ao ficcional.

##### **QUADERNA:**

Sim! Eu prefiro a Literatura, onde ninguém sai prejudicado. A gente escreve: “Vinham doze Cavaleiros, de bandeira à frente, montados em

fogosos corcéis, quando soaram doze tiros, e doze corpos rolaram dos cavalos, ensopando de sangue vermelho a poeira da estrada!...” Tá vendo? Quando se termina, não morreu ninguém, e houve uma cena belíssima, digna de José de Alencar! (ABREU e CARVALHO, 2007a, p. 34)

O embelezamento, o exagero, o acréscimo de detalhes e a exploração da linguagem, carregada de sentido ao grau máximo, como diria Pound (2006, p. 32), permeiam a noção de estilo régio, a qual discute, o tempo todo, o fazer ficcional. Podemos pensar, ainda, na exploração feita desse estilo, na minissérie, partindo de uma radicalização do conceito *mise en abyme*, uma vez que, além de o próprio relato de Quaderna acontecer concomitantemente ao Inquérito ficcional com o Corregedor, temos, como próprio da poética carvalhiana, a criação de um simulacro que se caracteriza como um espécie de “recusa da Literatura, mas que [...] no caso de Quaderna, caracteriza-se como um simulacro da necessidade vital da criação de sua literatura”, como afirmou o próprio diretor (2007a, p. 51). Como uma espécie de **estrutura de repetição espelhada**, temos Quaderna relatando seus acontecimentos ao Juiz-Corregedor, por sua narrativa oral, enquanto a escrevente Margarida registra, pela narrativa escrita, seu texto epopeico, em uma realização sincrética.



Figura 103 – O ato do Inquérito.

Tal qual a autoconsciência ficcional de Dom Casmurro que faz questão de nos alertar para sua escrita, Quaderna apropria-se da dupla face da linguagem (oral e literária), bem aos moldes armoriais, para intensificar o questionamento dos limites entre realidade e ficção. A aproximação de Carvalho, a partir do traço talvez mais

definidor de sua estética, potencializa, em grau hiperbólico, essa *mimesis* da ficção, ao aglomerar, por meio de uma narrativa frenética em seu ritmo e quase sem pausa no andamento dos fatos, tais deslimites ficcionais.

#### 4.3.3. A circularidade de um TEMPO e de um ESPAÇO armorialistas

A configuração espaço-temporal da minissérie *A Pedra do Reino* seguiu a orientação circular prevista nas indicações do texto verbal, uma vez que o processo de imersão no texto e nas características que definem a poética de Suassuna pautou-se pelo reforço dos traços definidores da Estética Armorial. Há, propriamente, cinco narradores que convivem em um mesmo espaço, dialogando entre si por habitarem o mesmo corpo, as mesmas memórias.

Com uma estrutura circular, a narrativa sincrética conduzida por tais vozes consegue, pelo efeito de passagem de um plano para outro e com um tratamento na plasticidade das fotografias, criar tempos diferentes. Há três tipos de pretérito justapostos ao tempo presente da narrativa: um Quaderna já velho narra, no presente, sua epopeia rememorada, atualizando e reinventando suas memórias. A infância de Quaderna e sua passagem para sua adolescência, por exemplo, podem ser evidenciadas pelo uso constante da técnica de fotografia de viragem em tons de sépia<sup>127</sup>. O inverso também ocorre, uma vez que o rememorar de fatos passados imprime, por essa técnica que remete ao efeito de envelhecimento, um *flashback* filmado.

Esse tempo circular e convulso, – filmado por uma câmera acelerada – e, em alguns momentos, desfocada, para captar a afetação de determinadas passagens violentas ou de grande emoção narrativas, cria, conforme apontou Feldman (2007), uma “[...] organização formal que desorganiza o material, estilhaçando a relação de causa e efeito e o tempo cronológico da narrativa clássica, através de uma montagem descontínua e em abismo”.

Essa descontinuidade no filmar do tempo das ações, que parece em descompasso com a força embutida nos diálogos das personagens, mostra-se também por meio também de cortes abruptos na imagem e no som. Assim como evidenciamos a

---

<sup>127</sup> O termo viragem se refere a um processo químico sofrido pelo material fotográfico, que, depois de devidamente revelado, fixado e lavado, pode ser submetido a um novo processamento químico, que normalmente gerará uma cópia mais resistente ao tempo. A tonalidade sépia, em geral, é obtida pela presença de enxofre na composição dos químicos reagentes. Porém, este efeito pode ser conseguido de maneira mais simples, como passando o papel fotográfico em café ou até chá preto, sem que isto aumente sua vida útil. (HEDGE COE, 1991).

atitude expressionista da tradução realizada em *Capitu*, verifica-se, nessas operações vertiginosas com a câmera e a exploração de uma iluminação estourada vs obscura em *A Pedra do Reino*, uma tendência por um foco distorcido e desfigurado que cristaliza um preenchimento expressionista para a realização. Essa montagem descontínua, que parece desrespeitar a lógica linear do texto verbal, produz um efeito de sentido de transe no espectador que é colocado para dentro da ação, uma vez que sente e percebe a vertigem da filmagem. A demarcação, ainda, dos estados de alma da personagem Quaderna pode ser realizada a partir da gradação entre claro e escuro que permeia a narrativa. Como bem analisou Carter (2013, p. 161),

Subtle adjustments in lighting often indicate changes to the spatio-temporal setting. Independent of a particular scene's brightness or lack thereof, what is important is how the lighting is an expression of Quaderna's emotions and psychological clarity regarding the past events he narrates. His adolescent years, then, are for him clear and evoke positive memories. His family's violent past, however, is for Quaderna both dark and delirious, simultaneously conjuring feelings of guilt and a deranged pleasure.<sup>128</sup>



Figura 104 – A exploração de uma iluminação estourada.

<sup>128</sup> –Ajustes sutis na iluminação muitas vezes indicam alterações na configuração espaço-temporal. Independente da presença ou a falta de brilho em uma determinada cena, o que é importante é a forma como a iluminação é uma expressão das emoções e da clareza psicológica de Quaderna em relação aos eventos passados que narra. Seus anos de adolescência, então, são, para ele, iluminados e evocam memórias positivas. O passado violento de sua família, no entanto, é, para Quaderna, escuro e delirante, evocando, simultaneamente, sentimentos de culpa e de um prazer demente.” (CARTER, 2013, p. 161, tradução nossa)



Figura 105 – O movimento de vertigem da câmera.

Em relação à espacialidade do romance, os nomes de cidades e de serras que circundam a região de Taperoá passam a funcionar como elementos de ancoragem da narrativa, pois, ao serem integrados à estrutura da obra, passam a ser signos de identificação à memória do leitor/espectador. Para Santos (1999, p. 76), a diversidade de geografia retratada por Ariano Suassuna, assim como os folhetos de cordel, “[...] desenham-se num espaço literário e constrói-se com palavras. O sertão, espaço da obra, vem a ser, portanto, o centro do universo semântico e semiótico do *Romance d’A pedra do reino*”.

Há um vai e vem constante na narração que mistura épocas e pessoas, mas sendo todas ancoradas em uma unidade de tempo sacralizada e mitificada, própria do universo de narrativas populares, de cavalaria que privilegiam o aspecto poético e literário, muito mais do que a realidade fidedigna dos acontecimentos históricos narrados. Adentrar nas veredas do Sertão protagonizou uma busca cara à poética carvalhiana<sup>129</sup> que consiste na definição do espaço (e da importância) da ancestralidade, já mencionada neste trabalho. Para o diretor (2007a, p. 5),

Estar no Sertão foi fundamental na preparação de tudo. O território é a semente. É como se tivéssemos entrando no espaço da ancestralidade. Não só do autor, Ariano, mas dos atores, que são todos nordestinos. Caminhei no sentido inverso ao da idéia de folclore, até mesmo de regionalismo. Não há regionalismo, há o Sertão. Ao mesmo tempo, este Sertão tem profundas relações com a Península Ibérica, com a Espanha de Cervantes, de Garcia Lorca, com o Mediterrâneo, com o mundo árabe. O Sertão é um mundo, um estado de alma que não depende necessariamente de uma geografia.

<sup>129</sup> Encontra-se, nos ANEXOS deste trabalho, um ensaio poético, intitulado “De Mãos Dadas”, do próprio diretor Carvalho, publicado na *Folha de S. Paulo*, em 15/12/13, e que define a relação ancestral que ele e Suassuna compartilharam ao revisitar as “ruínas” de “seus sertões” pessoais.

Concebendo o Sertão como um espaço visceral, dotado de referências e significações, o que temos é um tempo predominantemente descontínuo, – ainda que possível de perceber as alternâncias de fase de Quaderna –, e uma desespacialização que figurativizam as camadas de memória da personagem que ora se justapõem, ora se chocam, podendo até entrar em ebulição.



Figura 106 – Plano-americano do cenário real filmado.

Seguindo a opção da poética do diretor, todos os cenários foram construídos em uma única locação, valendo-se, como em *Hoje é dia de Maria* e em *Capitu*, da figurativização de um grande espaço de encenação próximo ao palco teatral. O centro da cidade de Taperoá foi transformado em uma arena octogonal com um grande portal construído em sua entrada, para, seguindo o contexto da história, servir de ligação entre o mundo externo e mundo mítico, mágico e sagrado de Quaderna.



Figura 107 - Praça no centro antigo de Taperoá (Paraíba), cidade onde Ariano Suassuna passou a infância e a adolescência.

Somou-se à arena octogonal, a construção de uma cidade-lápide; escolha que figurativiza uma espécie de homenagem à memória dos antepassados presentes no relato de Quaderna. Essa ideia de uma cidade tubular, a partir da estruturação em lápide,



figurativiza a ideia da morte que ecoa ao longo de todo o romance, já que temos como imaginário cultural a representação do mundo dos mortos como aspiralado, como os círculos dos infernos etc.



Figura 108 – A arena, os oratórios e o palco no centro de Taperoá.

Nesse mesmo campo de significação, a escolha por referida construção pode escancarar a metáfora da própria eternidade buscada pelo escritor Ariano Suassuna, em sua obra como um todo. O diretor, dessa forma, partiu da construção de pequenos oratórios presentes em cada casa, pesquisou os materiais recorrentes nos cemitérios da cidade e, então, construiu uma cidade literária feita também de ruínas. Por meio dessa construção, criou-se o efeito, para o telespectador, de apreensão de um espaço no qual se desenterram as memórias, os fósseis, as emoções e as crenças do povo que habita, ficcionalmente, Taperoá, fortalecendo, também, seus traços de ancestralidade e medievalidade.

A simultaneidade, portanto, de um tempo e de um espaço míticos, que denotam a circularidade da busca pela vida e pela morte, ganha força pelo trabalho de montagem realizado, ao longo de *A Pedra do Reino*, por cumprir um papel não só de elemento de construção objetiva em cena, mas, principalmente nessa realização, de atuar como um organismo que adquire vida dentro da própria fabulação armorial, [–...] enredando-a em um círculo de sentidos orientados pelo jogo de imagens e sons com objetivo de traduzir as atmosferas e transportar as personagens e nós, [telespectadores], para os tempos necessários”, como definiu o próprio diretor Luiz Fernando Carvalho (2007a, p. 48-49).

#### 4.3.4. A teatralidade das PERSONAGENS<sup>130</sup> de Taperoá

##### *VILAREJO*

*O CLIMA DO POVADO MUDOU COMPLETAMENTE, TORNOU-SE VIVO E EFERVESCENTE NO CENTRO DO VILAREJO ERGUE-SE UM PEQUENO PALCO FEITO DE MADEIRAS VELHAS, LATA, LONA E RESTOS DE COISAS. QUADERNA, COM UM LIVRO ENTRE AS MÃOS, SOBE AO TABLADO E DECLAMA, CHAMANDO A TODOS COMO UM ARAUTO. ENQUANTO O PÚBLICO SE ACOMODA, SÃO VISTOS, COMO SE SAÍSSEM DE DENTRO DE SUA MEMÓRIA, OS PERSONAGENS DE SUA REPRESENTAÇÃO.*

(ABREU e CARVALHO, 2007a, p. 3).

A epígrafe acima parte do trecho que inicia o primeiro roteiro de *A Pedra do Reino*. Nela, encontramos, explicitamente, o movimento de apresentação das personagens da narrativa aos moldes de uma grande representação, no caso, teatral, circense, mítica. Há uma notória e extensa quantidade de personagens<sup>131</sup> que são introduzidos por Quaderna, ao longo de um extenso relato, por intermédio do trabalho de sua memória. As personagens são tipos, cada uma delas pode vir a ser a figurativização de um tema ou de um caso que manifesta uma ideia geral. E é, então, por intermédio do preenchimento figurativo das personagens que encontramos a incansável alternância (e profundidade) de referências eruditas e populares em que o enunciador ancora-se.

**Arésio**, de Ares, nome grego do Deus da Guerra, mostra-se como um personagem violento, individualista, um nietzschiano no modo de ser e estar. **Sinésio**, por sua vez, figurativiza a sina, o destino irremediável pelo qual a personagem percorrerá, enfrentando, sinestesticamente, como o próprio nome induz, todos os afetos e sentidos que tal sina pôde lhe causar. O movimento de montagem enfatiza o efeito de não humanização da personagem, deixando-o, pela alternância entre claro e escuro, sempre entre o mítico e o real. **Silvestre**, o filho bastardo, nascido do mato literalmente silvestre e de pouca participação narrativa.

Há, ainda, a significação empreendida pela numerologia dos 3 irmãos sertanejos que remetem à trindade religiosa, representada em figuras como Deus, Filho

<sup>130</sup> Como já enunciamos, este capítulo é, apenas, um esboço de continuação da proposta analítica de lermos as realizações de Carvalho, a partir da própria estética que permeia a obra selecionada. Por esta razão, não analisamos as personagens, de modo pormenorizado, em relação à trama.

<sup>131</sup> Encontra-se, nos **ANEXOS** deste trabalho, a relação não publicada, concedida por Luís Alberto de Abreu, da síntese de perfil dos principais personagens destacados e trabalhados pela minissérie.

e Espírito, Zeus, Hades e Poseidão ou, ainda, Júpiter, Plutão e Netuno. Temos, assim, e nessa minissérie também, o movimento de alternância entre a mitologia paga e cristã na construção das personagens.



Figura 109 – Os Três Irmãos.

**Maria Safira**, amor e erotismo pulsante de Quaderna, carrega no nome o sentido de pedra preciosa mal lapidada pelos homens; mostra-se como tradutora dos elementos da natureza, em especial, do sol, do fogo e do vento. Interpretada aos olhos de uma sociedade de 1930 como uma possessa (por ser, concomitantemente, corajosa e trágica), é por meio do seu giro que vemos a transformação, em cena, em gozo e prazer sem enquadramentos. Outra personagem feminina<sup>132</sup>, atração derradeira na vida de Pedro Dinis Quaderna, delinea-se por meio de **Margarida**, a escrevente que tem uma máquina de escrever acoplada em seu corpo. Praticamente sem voz ativa na narrativa, a fusão “corpo e máquina” representa seus desejos somente expressados por intermédio da maquinaria que Quaderna ativa quando lhe pede para escrever sua história. A recorrência do prefixo “mar”, nas duas personagens femininas que se enamoram por Quaderna, retoma a significação do mar, enquanto elemento de onde surge Vênus.

<sup>132</sup> É interessante notar a recorrência no trabalho estético realizado com as personagens femininas mais fortes e erotizadas das três realizações em questão. Há traços de posicionamento e de gestualidade corporal que permitem uma leitura em confluência e pelas pulsões da personagem Ana, de *Lavoura Arcaica*, Capitolina, de *Capitu* e Maria Safira, de *A Pedra do Reino*.



Figura 110 – As Mulheres de Quaderna.

Outra personagem feminina, mas figurativizada pelo valor simbólico da Morte, verifica-se na personagem da **Moça Caetana**, construção de Suassuna após escutar uma “estória de sertanejo” na qual a morte era uma mulher e chamava-se Caetana. A significação desse nome, ainda, remete a diferentes interpretações que configuram a presença da morte em toda sua composição. *Cae* (*chae*), em latim, representa o caos. Uma das interpretações míticas do *chaos* é ser o abismo do Inferno (mundo interior), aquilo que não tem forma fixa. Verifica-se, na instabilidade dos gestos da personagem, bem como a composição de suas cores (escuras, terra, fogo), o caos instalado externamente. Ainda, Caetana nos lembra o verbo cair (do latim, *cadere*), o que também corrobora pensar em Lúcifer, o anjo caído. Por fim, e ainda perseguindo a concepção etimológica latina, *caedo* representa a ideia de se cortar uma árvore, ou seja, o caimento de uma vida, o assassinato, logo, a morte.



Figura 111 – A Moça Caetana.

Figurativizando os diversos embates (e críticas) políticos presentes no romance, temos a figura de **Clemente**, um caricaturesco stalinista e seu companheiro **Samuel**, um direitista, elitista e católico. Como fundadores da Academia de Letras, do Sertão da Paraíba, juntamente com Quaderna, é interessante notar a marcação realizada entre esses personagens [Quaderna, Clemente e Samuel] que sugere, o tempo todo, um triângulo. A cada deslocamento de um deles, em cena, o outro se movimenta na direção de redesenhar esse próprio triângulo que figurativiza os pilares antagônicos, mas complementares, que cada um representa a partir de sua ideologia.

Torna-se importante destacarmos, aqui, a significação, mais uma vez, empreendida pelo trabalho com o figurino nas realizações carvalhianas. Sendo parte integrante das personagens, a constituição dos vestuários dialoga com a essência identitária de cada um. Clemente, por ser associado aos mouros, veste-se com calças de tecidos leves, acompanhadas por um cinturão largo, feito de tecido grosso, semelhante ao couro que muito se assemelha às calças de origem africanas ou orientais. Ainda, para adensar sua filiação miscigenada, verificamos o uso de um cocar indígena. Samuel, por sua vez, de “nobreza europeia”, é caracterizado por vestimentas que remetem aos burgueses do século XVIII. Terno, bengala e cartola, todos revestidos por filigramas douradas e pano branco figurativizam, pela coloração eufórica, os ares de elevação e superioridade que tanto denotam a personagem. Ainda, a dupla Clemente e Samuel, por suas acentuadas miscigenações e deificação étnicas, lembra-nos das construções realizadas em personagens emblemáticas dos faroestes americanos.



Figura 112 – Os Companheiros de Quaderna.

Com maior destaque, tanto pela extensão que suas intervenções alcançam ao longo do interrogatório de Quaderna quanto pelo trabalho de atuação, posicionamento do ator e da câmera, temos a figura do **Sr. Juiz Corregedor**. Há, nele, a figurativização da estrutura de poder monolítico, inquisidor e opressor. Dotado de uma entonação operística, apresenta-se com gestos animaiscos e, ao mesmo tempo, tradutor das forças retrógradas existentes na sociedade do passado, na sociedade atual. Pela entonação expressiva desta personagem perfilam-se os contornos barrocos de modo potencializado e, até mesmo, grotesco, no delinear de traços que remetem a um leão, com sua juba e nobreza.



Figura 113 – O animalesco na figura do Sr. Juiz Corregedor.

A figura da personagem **João Ferreira, o Execrável** é caracterizada aos moldes dos integrantes da Ópera de Pequim, sendo construída, assim, com três metros de altura, barbas longas e vestindo um manto de mangas largas e uma coroa de metal com pedras vermelhas que lhe davam ainda mais grandiosidade. O efeito hiperbólico aqui, não só na estatura de composição, mas, principalmente, na dimensão da atuação e da entonação trabalhadas, homologam com o efeito de cegueira e a dimensão fanática que tal figura representa para a narrativa (e também para a sociedade).



Figura 114 – A grandiosidade do Execrável.

Ainda que não tenhamos realizado as análises, propriamente, das personagens elencadas, podemos verificar, que há todo um trabalho sensorial relacionado às suas ações no romance, e seus gestos seguem a tendência do exagero – a *Commedia dell'arte*”. Clemente posta sua voz de modo a parecer estar sempre discursando em um palanque; Samuel tenta trazer seu requinte de nobreza numa fala lenta, quase arrastada; Arésio adentra com ares sombrios e olhares agudos, denunciando seu antagonismo; Sinésio, com ares de príncipe, atravessa sempre a cena no meio de uma claridade que exacerba seu ar misterioso, de quase santidade; a escrevente Margarida, tal qual uma boneca marionete, ensaia passos mecânicos de bailarina com sua máquina de escrever corporal; Maria Safira radicaliza no contorcionismo de seu corpo, figurativizando seu gozo interno de afetos.

Como podemos observar, a atuação das personagens dialogam com os movimentos expressivos que os exercícios com máscaras, tão caracterizadores da *Commedia dell'arte*”, permitem na liberação da expressão, uma vez que se mostram camuflados e, portanto, libertos para qualquer manifestação. Ao explorar tais técnicas de gestualidade exacerbadas, encontramos mais um traço de diálogo com as fontes medievais de Suassuna, que se mesclam com o que há de mais primitivo na constituição identitária destes arquétipos de um sertão quase mar.

#### **4.3.5. “O galope do sonho e o riso a cavalo”: a predominância do expressionismo pela intensificação do barroco**

Permeando a poética carvalhiana do exagero e do acúmulo, aprofunda-se em *A Pedra do Reino* a predileção pela estética expressionista, mas enviesada pelo molde do Barroco. As contradições e os conflitos presentes no imaginário medieval foram reelaborados pelo Barroco e – antropofagicamente fagocitados” pela Estética Armorial, que, –[...] tendo Ariano Suassuna como figura central, fundirá à tradição do Barroco ibérico o romanceiro popular, na tentativa de fundar uma linguagem nacional” (FELDMAN, 2007).

Essa tentativa de fundação de uma linguagem nacional encontrará ressoo nos traços que definem o *Projeto Quadrante*, mas a partir da oposição rigor vs excesso que delineia o modo como o enunciador balizou a estruturação televisiva a partir de conceitos oriundos da literatura brasileira e da literatura universal. A identidade

nacional da minissérie, assim, como o próprio Movimento Armorial anunciara, construiu-se a partir da fusão de diferentes culturas, raças, etnias.

Nos diários oficiais publicados após a exibição de *A Pedra do Reino*, encontramos a declaração do próprio diretor sobre a influência do pintor e arquiteto<sup>133</sup> italiano Giotto di Bondone (1226-1337), notoriamente conhecido por suas técnicas renascentistas de pintura. A impressão configurada em seus afrescos de que as figuras podem surgir de dentro das paredes, não como pinturas, mas como revelações, impressionou Carvalho. Centrando seu trabalho no período medieval e, portanto, antes do Barroco, Giotto, ao pintar esses afrescos que, na verdade, eram pinturas sobre a terra, como se fossem pinturas rupestres, despertou no diretor a possibilidade de filmar sobre a terra, tal qual uma pintura sobre ela mesma.

Desse modo, o diretor partiu da premissa de projetar luzes sobre qualquer superfície que seja capaz de transformar um afresco em uma iluminação sobre a terra. Para ele (2007a, p. 83), “[...] 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 o vermelho do barro”.

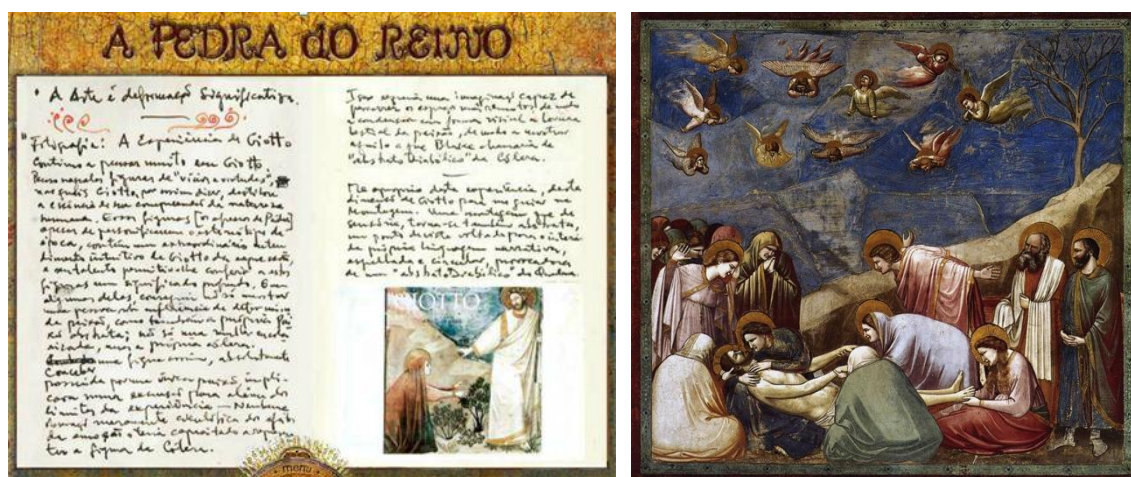


Figura 115 - Diário do diretor Luiz Fernando Carvalho *versus* Afresco “A Lamentação de Cristo” (1305), de Giotto Di Bondone.

A partir dessa linguagem visual de concepção de filmagem, a partir da terra, aliou-se uma configuração da fotografia e da iluminação balizadas por um intenso jogo

<sup>133</sup> No processo criativo realizado, encontramos, ainda, uma diversidade de referências artísticas que perpassam também as obras e os conceitos mobilizados por pintores como El Greco (Doménikos Theotokópoulos), Goya (Francisco José de Goya y Lucientes) e Velásquez (Diego Rodrigues da Silva y Velásquez).



entre o claro e o escuro, a partir da intensificação da técnica do *chiaroscuro*<sup>134</sup>. Essa contrastante presença de sombras, inclusive nas demais realizações do diretor, remete, ainda, ao estilo de iluminação valorizado pela estética barroca<sup>135</sup>. Para Carvalho (2007a, p. 46), uma fotografia precisa conseguir traduzir a atmosfera presente no interior da fábula, sua condição espiritual. “[...] A fotografia não serve apenas para dar descrição ao que se vê, mas, no meu modo de sentir, ela deve principalmente ser capaz de alçar as imagens ao ritual do poético, do sensorial”.



Figura 116 - Contraste recorrente entre claro *versus* escuro.

O trabalho, portanto, realizado pelo enunciador, a partir dessas determinadas referências, foi mobilizar planos, a partir dos movimentos dos atores, e em conjunção com os figurinos e os elementos cenográficos a fim de criar um efeito de sentido que remetesse a um grande afresco filmado. Nas próprias palavras de Carvalho (2007a, p. 84), “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”. O enunciador, em sua enunciação, **faz saber** e **faz sentir** não só as aparências dos cenários e das personagens, revestidos por uma estética pluralizada, como leva seu enunciatário a **fazer parte** dessa apreensão estética e estética dessa tapeçaria de referências composicionais, que ora inundam a cena pelo desconforto, ora estabilizam-na pela apreensão esperada.

<sup>134</sup> Técnica das artes plásticas que privilegia a utilização de fortes contrastes de luz e sombras visando o impacto dramático.

<sup>135</sup> A referência às manifestações artísticas desse período é pormenorizadamente reiterada nas propostas de Ariano Suassuna, autor da obra literária que deu origem à minissérie, em seu *Almanaque Armorial* (2008).



Figura 117 – Os afrescos filmados.

A iluminação expressiva, que pode muito bem ser lida a partir do viés expressionista, é altamente explorada em diversos planos sequenciais, como elucidado acima. Tal expressividade confere um dinamismo às composições que se assemelham ao que Gombrich (1999, p. 443) ponderou como um dos traços das obras barrocas que pareciam fazer com que suas pinturas extravasassem da moldura”. Configurado um efeito de plasticidade em determinadas cenas, os afrescos filmados contribuíram para reforçar o caráter imagético das composições armoriais.

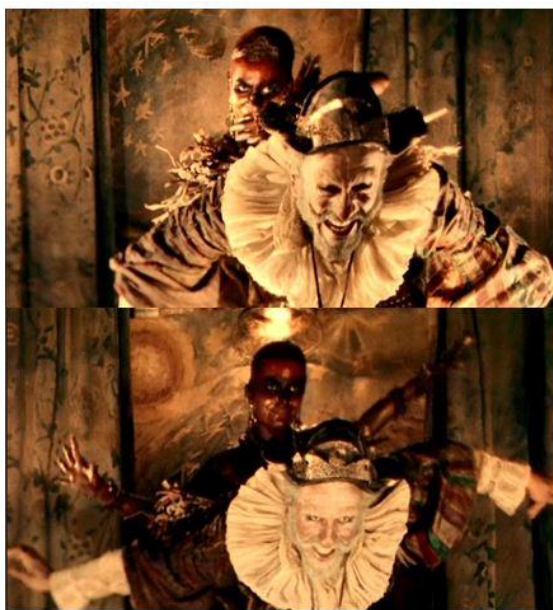


Figura 118 – Caetana e Quaderna *clown*.

Os figurinos usados por Quaderna, inspirados na imagem do personagem Cucurucu, da “*Commedia dell’arte*” italiana, figuratiza o arquétipo de um bufão. Ao mostrar-se afrontando as boas maneiras e o bom senso do povo de Taperoá, a personagem ridiculariza a todos, mas principalmente a si próprio. Analogamente, é por meio de seu riso bufônico que descobrimos a verdade crua de uma família (e de uma

sociedade) da alta nobreza, mas não menos decadente e pecaminosa, aos moldes cristãos. A postura, a gestualidade, o andar encurvado e manco, bem como o figurino composto por sobreposições de rendas, palhas e tecidos, aludem à caracterização realizada na personagem notoriamente explorada pela “*Commedia dell’arte*” e seu teatro popular improvisado.



Figura 119 – Cucurucu italiano *versus* Quaderna clown.

Quaderna bufônico, enviesado pela presença de traços de um *clown*, dá a ver, efetivamente, a metáfora que o romance de Ariano Suassuna construiu para definir tal personagem. No romance armorial, a vida de Quaderna foi guiada por dois motes: “o galope do sonho e o riso a cavalo”. Nessa exploração, há toda uma tentativa de fundir o humor, o cômico, com o poético, o dramático, o melancólico. Cria-se, assim, a visão suassuniana repercutida em todo o romance: a vida humana pode ser dividida em dois hemisférios, polarizados, entre palhaços e reis. O enunciador, dotado de um crer crítico, percorre esse movimento de leitura e composição ao preencher, discursivamente, e na televisão, a personagem protagonista com esses traços duais e barrocos.

Transpondo, também, para o universo brasileiro, o narrador protagonista, além de ser atravessado pela referida caracterização aos moldes do teatro de rua italiano, teve como molde de estruturação os palhaços Mateus e Bastião, – personagens do grupo de Teatro Cavalinho Marinho, de origem portuguesa, difundido na Zona da Mata, em Pernambuco. Esses “*clowns* do sertão” são conhecidos por consolidarem uma “*comédia*

de arte brasileira”. Constituído, ao todo, por 76 personagens, o grupo teatral apresenta-se nas ruas de Pernambuco com suas máscaras, poesias e danças próprias.



Figura 120 - Quaderna e a “*commedia dell’arte*”.

Enquanto narrador, Quaderna é dotado de uma capacidade alegórica de reinventar o mundo sob sua ótica e nos apresentar a realidade por meio de um senso distorcido, mas não menos representante do que sua ficção lhe permite. Pelo modo como imposta, exageradamente, a voz do texto verbal, o protagonista indicia para o telespectador a ênfase na construção ficcional, mítica, do imaginário armorial presente em *A Pedra do Reino*. Tal indiciamento ocorre, ainda, pela maneira como gesticula e movimenta-se em cena – parecendo ignorar os planos de câmera, quase sempre fechados (e, por isso, pediriam gestos mais contidos) – ou, ainda, pela presença escancarada (e deliberada) dos alicerces que sustentam as construções de cenário e dos figurinos e que encontram, na valorização do popular, interpretado como nobre, o alicerce da Estética Armorial.

Ao manter a atmosfera ilusória do espetáculo reforçada, inclusive na televisão, o enunciador também estabelece, mesmo com as especificidades de outro suporte (ou, principalmente por meio delas), o jogo lúdico e necessário para que qualquer ficcionalidade se estabeleça. O enunciatário, assim, de realizações como essas, torna-se jogador ativo de discursos que se mostram –em um fazer em relação (e construção)”, pois estes parecem querer testar seus próprios limites e configurar, talvez, assim, possíveis inovações em definições estabelecidas. Se a literatura faz o que quer e o que pode com nossa imaginação, a televisão e o cinema, ao dialogarem com ela, por meio de trabalhos autorais, parecem contribuir para que o escape provisório que nos define consagre-se por mais do que alguns instantes.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS - POR UMA *MÍMESIS* DA FICÇÃO:

### A POÉTICA DO ESCANCARAMENTO DE LUIZ FERNANDO CARVALHO

#### O Ritual Prévio

Não tenho bem o conhecimento e nem o intuito de citar aqui uma teoria sobre a relação das imagens entre literatura, cinema e televisão. Ainda hoje, para mim, trata-se de algo misterioso. Mas gostaria de citar meu pensamento – que felizmente não é uma obra, não é nem literatura, nem imagem – na distância, na separação de origem, onde qualquer imagem e sua linguagem se ofuscam mentalmente, isto é, se iluminam, se cegam, mas às outras para que, graças a isso, algo do ser de uma imagem venha sorrateiramente até nós. A ideia da vazão da linguagem que, desde que existe, no século XIX, esta mesma linguagem não cessa de se esvaziar, seja na literatura ou depois, como agora, no próprio cinema e na televisão. Gostaria, então, de, ao menos, pensar a possibilidade de abandonar uma idéia ou modelo pré-concebido, idéia de que uma imagem se faz de si própria, segundo a qual ela já é uma linguagem, possível de pertencer a um conjunto de imagens, um contexto, imagens como as outras, mas suficientemente escolhidas e dispostas que, através delas, fosse algo de inalcançável. Ao contrário, penso que as imagens são construídas por nossos sentidos; portanto poderiam ser chamadas de fábulas, no sentido vigoroso e originário do termo. A Imagem é algo que pode (e deve) ser sentido, uma fábula que, todavia, é dita numa linguagem de ausência, assassinato, duplicação, simulacro, etc... Mas é por isso que uma reflexão sobre as imagens me parece possível, uma reflexão diferente destas alusões- marteladas há centenas de anos – ao silêncio, ao sagrado, ao indizível, às modulações do coração, mas também do mercado. Enfim, a todos esses prestígios da individualidade onde, até hoje, a crítica e nós, criadores, escondemos nossa inconsistência. Então, quando uma imagem é cinema? O paradoxo de ver um filme reside de ser só cinema exato no momento do seu começo, na tela ainda em branco – e que permanece em branco, quando nada ainda foi projetado na sua superfície. O que faz com que a literatura seja literatura, que a linguagem escrita em um livro seja literatura é uma espécie de ritual prévio que traça o espaço da consagração das palavras. Poderia, substituindo a palavra literatura pela palavra cinema, dizer então que o que faz com que um filme seja cinema, que a linguagem visual de um filme seja cinema, é o espaço da consagração das Imagens. Ou seja, em última análise, este ritual prévio é conhecido por nós como imaginação. Então, quando a página em branco começa a ser preenchida, quando se começa a transcrever palavras nesta superfície ainda virgem, cada palavra [assim como no cinema, cada imagem] se torna, de certo modo, absolutamente decepcionante com relação à Imaginação literária ou cinematográfica, pois não há nenhuma palavra ou nenhuma imagem que pertença, por essência, por direito de Natureza, à Literatura ou ao Cinema. Desde que uma palavra esteja escrita na página em branco, ela deixa de ser Literatura, assim como desde que uma imagem é projetada sobre uma tela em branco deixa de ser cinema. Quero dizer que, cada palavra ou imagem é, de certo modo, uma transgressão da essência pura, branca, vazia e sagrada da Imaginação, que faz de toda obra não uma realização literária ou cinematográfica, mas sim sua ruptura, sua queda, seu arrombamento.

Luiz Fernando Carvalho (2007a, p. 47-48)

A necessidade de atribuir às imagens um caráter narrativo pode ser traduzida em nossa busca inesgotável pelo sentido. Como uma espécie de síntese das reflexões aqui propostas, a epígrafe que escolhemos para findar esta tese retoma o já dito, pelas próprias palavras do diretor, no começo de nossa discussão: há um espaço indefinido de consagração da imagem e da palavra, o qual passa pelo fenômeno mítico-poético de criação, natureza própria do mito, mas também pelo ritual inerente ao homem, que consiste na sua capacidade de fabulação, imaginação, – salvação ficcional ilusória, mas não menos profunda.

Um texto, em qualquer etapa de sua produção, permite que, dos seus espaços em branco, possamos adentrar em universos desconhecidos, oníricos, a partir da escritura que se faz como registro de nosso inconsciente. Esse inconsciente, contudo, carrega um repertório de experiências visuais, auditivas, sonoras, olfativas e, até mesmo, gustativas, pelas quais um artista – ao dar voz por meio de sua arte – rompe ou valoriza, ao longo de sua constituição, e procura por identidade artística. Uma narrativa sensorial, dessa forma, ao ser conduzida pela Emoção como construção invisível de todo esse recuperar, não deixa de fixar o embate entre forma e conteúdo necessário para a obra de arte, ainda que predomine a estesia retomada pela vivência visual, como as obras constituintes do percurso televisivo do diretor Luiz Fernando Carvalho. Nelas, encontramos uma concepção de imagem que nasce a partir do –encontro entre o poder encantatório do verbo e a força profunda e misteriosa da imaginação” (DEBS e PALATNIK, 2008, p. 80).

Na poética carvalhiana, verificamos a recorrência de uma prática que privilegia o trabalho realizado pela seleção e combinação de um determinado conjunto de imagens capazes de articular uma narrativa que representasse o rigor de uma forma equivalente à verticalidade do conteúdo verbal transposto, reconhecível, mas sem paradoxo na afirmação, reverberado como uma nova obra, dotada de novas significações. A valorização da palavra, inicialmente, é construída pelo diretor pela escolha de uma literatura que possa, direta ou indiretamente, ter uma ligação profunda com o país, com nossa brasilidade. O segundo passo e o mais determinante, uma vez que é a partir dele que o processo de transposição ocorrerá, é a procura, na essência do texto, das palavras que mais favorecem o sentido para construções imagéticas tradutórias da significação.

O enunciador televisivo, ao lidar com a transposição de uma obra literária, mergulha não só no universo ficcional habitado pela fábula, mas deixa transparecer,

pelo modo de entrada analítico que propusemos, a possibilidade de recuperarmos também o percurso de leitura presente no conjunto ficcional do escritor escolhido. É como se, com esse modo de enfrentamento da obra do escritor como um todo, o enunciador parecesse nos sugerir um caminho necessário e profícuo para a própria concepção de arte. O que o trabalho autoral em questão inaugura, com o que chamamos de metaficção televisiva, é um fazer com que o telespectador “~~tr~~ombe”, verdadeiramente, com o signo e tudo o que há envolvido na construção de seu sentido, demandando, assim, **diferentes e diversas correntes teóricas** para dar conta de tantas especificidades no jogo proposto. O **alargamento do escopo teórico** que se faz necessário, quando tratamos de linguagens sincréticas, não traduz uma diminuição do rigor analítico, mas fortalece a visada teórica de que a significação só se faz na **articulação e na relação** com todas as camadas da linguagem.

Nas interferências na maquiagem, nos figurinos ou cenários, temos uma estratégia, na poética delineada, de artificialização dos signos para escancarar os bastidores da linguagem. Tudo é representação, linguagem, signo. Essa vertigem metalinguística expõe os mecanismos de representação, e o efeito de ilusão da imitação mimética é rompido para escancarar os bastidores de todo esse processo de representação. Nesse palco em que se escancara a artificialidade dos signos, tudo se iguala pela linguagem. Ao dialogar estritamente pela forma, a poética carvalhiana gera correspondências, homologias e coloca, no mesmo plano expressivo do meio sincrético, todas as diferenças: de cultura (erudito x popular), de sistemas (verbal x visual) e códigos, meios e suportes (literatura, cinema, TV). Ideologicamente, as diferenças sistêmicas do Brasil aproximam-se e interagem no plano artístico da linguagem sincrética: o arcaico e o moderno, o mais regional e o nacional e os mais variados gêneros discursivos, colocando tudo isso no plano da ficção, no plano da arte, uma vez que a ilusão mimética foi desmascarada. É o plano da arte que contemplamos, não da realidade, mas da supra-realidade (ficção, fábula) <sup>136</sup>.

A partir do destaque dado ao estudo da figuratividade nas três minisséries constituintes deste corpus, encontramos, enquanto enunciatários-telespectadores, as impressões referenciais que sintetizaram o percurso de leitura proposto: os índices de leituras apontados ao longo das análises somados aos preenchimentos figurativos básicos realizados, que sustentaram as instâncias da enunciação; e os enunciados, pelo

---

<sup>136</sup> Reflexão apontada, no exame de qualificação de Doutorado, pelo Prof.Dr. Sérgio Motta (2014).

viés do Movimento Armorial, em *Hoje é dia de Maria* e *A Pedra do Reino*, e pelo viés da crítica machadiana retrabalhada em *Capitu*. Desse modo, ao recuperarmos tais impressões, verificamos os desdobramentos possíveis em isotopias de leitura, consolidando determinados efeitos de sentido que nos ajudaram a construir, por fim, as interpretações finais possíveis, mas não estanques, da **poética do escancaramento** do diretor Luiz Fernando Carvalho.

Estabelecemos, assim, um recorte no modo de ler, por meio de uma alternância de análise entre o **“conforto do esperado”** numa tradução, a partir dos procedimentos discursivos de citação, que deixam transparecer os dizeres dos enunciados alheios, e a leitura figurativa de traços, que exploram a **“irrupção do imprevisto”**, no trabalho com as informações estéticas das três realizações televisivas. Pelo trato autoral na intensificação de uma atitude expressionista e pela valorização do barroco nas realizações selecionadas, a tendência é ter, como trato dominante, a exaltação da surpresa, do acontecimento extraordinário, que imprime a sensação de plenitude no enunciatário que vive uma experiência, conforme nos ensina Tatit (2010, p. 66-67), de [–...] um estado durativo com demarcações precisas de começo e fim. Antes do começo e depois do fim existe o mundo cotidiano, do qual esse sujeito jamais se desvencilha”. Esse desvencilhamento impossível do que é da ordem natural, do comum, transposto para o discurso da arte da poética carvalhiana, leva-nos a pensar no **equilíbrio no trato** que suas realizações exercem com o que é previsto e com o que precisa ser potencialmente ressignificado em uma aproximação criativa e crítica.

Carvalho nos oferece um material de estudo que questiona e estabelece outras significações para o conceito de literatura, seja com a minissérie *Os Maias* (2001), transposição do romance do escritor português Eça de Queirós, e a leitura de seu projeto *Cenas da Vida Portuguesa* ou *Cenas Portuguesas*, seja com a literatura oral, de cordel, ou com os contos populares e suas manifestações recolhidos por Sílvio Romero e Câmara Cascudo, trabalhados na minissérie *Hoje é dia de Maria* (2005), seja com os 85 folhetos que compõem o romance armorial e a epopeia mítico sertaneja de Ariano Suassuna, na minissérie *A Pedra do Reino* (2007), ou com o romance paradigmático da literatura produzida por Machado de Assis, *Dom Casmurro*, na transposição televisiva *Capitu*.

Suas produções mais recentes, ao trabalharem com o texto literário, reafirmam essa concepção de estudo aprofundado e espreado ao longo das estratégias enunciativas



mobilizadas na construção do todo. *Correio Feminino* (2013)<sup>137</sup>, série de oito episódios dentro de um quadro do *Fantástico*, apresentou uma releitura das crônicas escritas por Clarice Lispector, em suplementos femininos de jornais como *Correio da Manhã* e *O Comício*, sob o pseudônimo Helen Palmer. Apresentando-nos uma mistura de linguagem de videoclipe e publicidade com história em quadrinhos, notam-se o apuro estético e as “leituradas em cascata” do universo clariceniano reverberado pelos olhos críticos de seu realizador. O universo feminino, aqui, encontra ressoo no efeito de acúmulo de experiência anterior, traço recorrente na poética de Carvalho, se pensarmos na sua realização *Afinal, o que querem as mulheres*, exibida dois anos antes.

No mesmo ano da releitura de Clarice, foi exibido, em homenagem aos 60 anos de morte de Graciliano Ramos, o especial *Alexandre e outros heróis*, a partir da releitura de dois contos do escritor alagoano, intitulados “O olho torto de Alexandre” e “A morte de Alexandre”<sup>138</sup>. Com texto de Luís Alberto de Abreu e do diretor Luiz Fernando Carvalho, a comédia, em volta das estripulias de um típico mentiroso do sertão, conta como o velho Alexandre, protagonizado por Ney Latorraca, ficou com o olho torto, em sua meninice, ao cavalgar uma onça. Seguindo a concepção de que o tom dado pela vinheta de abertura<sup>139</sup> sintetiza a estrutura adotada na realização, temos, aqui, por intermédio da exploração do gênero da pantomima<sup>140</sup>, a apresentação das sombras das personagens, que gesticulam, posicionam e, visualmente, dão-nos um começo, um meio e um fim das ações que serão filmadas na configuração sincrética. A exploração do hibridismo de gêneros, a partir das formas simples pensadas por Jolles (1976), sustenta uma discussão metalinguística e, mais uma vez, escancarada do conceito de ficção.

À televisão que ancora tais projetos, cabe o desafio de lidar com obras que, a cada realização deste diretor, parecem ensinar a ver e a ler ficção dentro de um novo suporte. Essa discussão virtual da crise da tradição fílmica *versus* a recepção de um

<sup>137</sup> Criada e dirigida por Luiz Fernando Carvalho e adaptada por Maria Camargo, com colaboração de Carla Madeira.

<sup>138</sup> Cf. RAMOS, G. **Histórias de Alexandre**. Ilustrações de André Neves. Rio de Janeiro: Record, 2007; \_\_\_\_\_. **Alexandre e outros heróis**. Posfácio de Osman Lins. Ilustrações: Santa Rosa. Rio de Janeiro: Record, 1982.

<sup>139</sup> Vinheta de abertura de “Alexandre e outros Hérois” (2013). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=-2roHqypH4>. Acesso em: 03 fev 2015.

<sup>140</sup> Peça de qualquer gênero que os atores se manifestam apenas e simplesmente por gestos, expressões corporais ou fisionômicas, prescindindo da palavra e da música, que pode ser, também, sugerida por meio de movimentos; mímica. Trata-se de um espetáculo teatral sem palavras, em que os artistas comunicam seus pensamentos e sentimentos através da dança, da expressão facial e corporal. É a arte de narrar com o corpo. (Cf. DAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999).

público, acostumado com narrativas mais lineares, corrobora-se nessa tentativa de **reeducação do olhar** pelo diretor. Nosso trabalho pode nos levar a uma reflexão sobre a possibilidade da instauração de uma espécie de **categoria de formação de um leitor de ficção na televisão** a partir dos traços indicados como reverberativos nos processos tradutórios realizados e por meio de escolhas teóricas mobilizadas a partir do objeto analisado.

Esse enunciador, assim, faz saber ao público **o que sabe, o que pode, o que faz e o que sente** na mobilização das estratégias elucidadas em um movimento de transposição de um texto verbal para um texto sincrético. Essa trajetória de um **fazer escancarado**, contudo, não controla os sentidos e muito menos as diversas (e inesgotáveis) recepções que qualquer obra pode causar em seu leitor ou telespectador. O que queremos enfatizar, contudo, é o **modo como** essa **concessão de saberes** é delineada em tela pelo diretor que parece privilegiar muito mais os andaimes da construção de seus trabalhos do que propriamente seu produto final, fornecendo, assim, uma possibilidade de criação de uma metodologia para pensar sobre o processo de transposição do ficcional verbal para o ficcional televisivo.

O que parece interessar Carvalho é **a demarcação do espaço do texto literário na televisão**, trazendo, assim, aproximações e respostas por meio de transformações, rupturas. Nota-se a consolidação de seu trabalho a partir de “[...] um campo de experimentação privilegiada de escrita literária” (DEBS e PALATNIK, 2008, p. 78), uma vez que se há fidelidade (e, agora, podemos usar este termo) é, justamente, com a palavra escrita e com o que ela engendra de potencialidades imagéticas para este realizador, seja pelo conformismo, seja, quase majoritariamente, pelo risco.

A partir, portanto, de uma constante denúncia de “rupturas, quedas ou arrombamentos” do que é previsível em um trabalho entre diferentes linguagens, a poética carvalhiana amplia o horizonte para pensarmos nos (des)limites possíveis ao cotejarmos a força da palavra potencializada pela imagem. Mais do que deslocar o sentido, o enunciador emprega e dá vida ao processo a partir da recuperação de materiais sucateados, seja com os objetos, com os temas, seja com as expressões mobilizadas. Há um gancho no “defeito” desses recursos à mostra que, paradoxalmente, cria a qualidade inerente ao processo. Não é apenas teatralizar ou encenar o texto na televisão, mas insistir no caráter de **reaproveitamento palimpséstico** que é inerente a todo o trabalho de transposição entre linguagens diferentes. Precisamos, aliás, deste

conforto de repertórios, algumas vezes conhecidos, para conseguirmos alçar voos com suas releituras, quase sempre inaugurais.

O próprio Carvalho (2007b, p. 41), em anotações esparsas nos diários de *A Pedra do Reino*, relembra a si mesmo a essência do próprio trabalho, no qual é preciso “[...] repetir, repetir, repetir, repetir até tornar diferente.”, aprendido, certamente, com o poeta Manoel de Barros. Cria-se, assim, um **senso de acumulação** que orienta nosso olhar para que esse possível **estranhamento** possa ser apreendido, ao nos depararmos com sua poética como um todo a partir de uma repetição em cascata ou em progressão dos gestos e objetos; afinal, temos a obra reconhecível em novo suporte, mas impregnada por todo outro repertório desse realizador que declara, abertamente, pelas marcas enunciativas espaiadas nas minisséries, uma vereda a ser recolhida por olhos atentos. Há, nas realizações de Carvalho, uma **aposta no poder transformador da arte**, uma vez que ao vermos determinados objetos, antes desestabilizadores, repetidas vezes, começamos a reconhecê-los; encontrando, nessa repetição, algo de tranquilizador, que cria um efeito de sensibilização, no telespectador, mediante a novidade, pois esta já se encontra em conjunção com os arquétipos da alma humana.

A presença recuperada de traços figurativos e vozes dialógicas que influenciaram na escritura do romance de Machado, do “roteiro inédito” de Soffredini e do romance armorial, pela estilização, por meio da “paráfrase oblíqua”, permitiram identificar os desvios, as expansões e variações que ocorreram com os motivos e textos presentes no esquema narrativo canônico dos textos-objetos. Trata-se de uma reinvenção que dialoga com o texto de origem, as leituras críticas dela decorrentes e outras leituras e implicações de intertextualidades e sentidos gerados pelos procedimentos da linguagem instaurados no novo meio ou veículo.

Os enunciados de realizações sincréticas autorais mostram-se compostos e atravessados por tantos outros enunciados já existentes sobre a obra; contudo, o que Luiz Fernando Carvalho faz é conseguir escancarar tais diálogos, pelo seu próprio e característico modo de exibir o processo de feitura de suas realizações ficcionais. A minissérie televisiva *Capitu* poderia contar a história de Capitu, tal como Machado a contou, ou de outro modo, por outro viés. *Hoje é dia de Maria* poderia recuperar somente um dos tantos universos cristalizados pelas narrativas populares, o que já seria bastante. *A Pedra do Reino*, por sua vez, poderia ser um recorte da proposta maior da epopeia sertaneja de *Suassuna*. Porém, o que nos é apresentado não mostra ser nem uma coisa nem outra. A enunciação final das realizações produz enunciados que reúnem a

história ficcional e a crítica que existe em torno das obras de Machado, de Soffredini e de Suassuna, alinhadas, principalmente, pelo olhar de um enunciador que possibilita entendermos **o quê de literário** foi privilegiado na **concepção de montagem das imagens** trabalhadas na encenação televisiva. Pensar, dessa forma, na **literariedade imagética** que rege esse escancaramento ficcional é formular um **conceito operacional** possível para analisarmos transposições que lidam com obras literárias reverberadas por linguagens sincréticas.

O que temos, portanto, de investigação e análise, é mais um esboço de um caminho de leitura realizado, um **ensaio do processo de transposição do literal para o imagético**, do que somente a verificação da passagem de um texto para outro sistema e que, desde sempre, erroneamente, interessou a alguns estudos comparativos entre cinema, televisão e literatura. Para um público majoritário de entretenimento de massa, com interesses heterogêneos e dispersos, tal possibilidade de leitura a partir dos trabalhos de Carvalho, na Rede Globo de Televisão, pode inaugurar um espaço para uma produção mais reflexiva, mais voltada para a **fratura** de outros sentidos, que vem merecendo destaque e análise, devido a tantas iniciativas propostas, inclusive, por demais diretores, com seus modos distintos de lidar com o material ficcional.

Em todo o projeto estético, delineado até então, há uma preocupação em manter a consciência crítica do destinatário, por intermédio da ênfase no caráter ficcional de cada obra selecionada para transposição. As realizações carvalhianas, assim, em nossa leitura, colocam em evidência a arquitetura da forma da expressão do signo, como eles são feitos e como funcionam para criar a ficção, delimitando, para o telespectador, um espaço rigorosamente trabalhado na diluição de marcas naturalistas para projetar o verdadeiro artificialismo da ficção.

Em sua mais recente realização intitulada *Meu Pedacinho de Chão* (2014)<sup>141</sup>, ao retomar o começo de sua carreira como diretor e colaborador de novelas, Carvalho releu a sequência final da fábula, a partir da construção de uma grande maquete montada pela personagem-protagonista, Serelepe, cujo ponto de vista infantil é único da história. Nessa encenação final, temos, mais uma vez, o exercício à mostra e o questionamento do que o enunciador de Luiz Fernando Carvalho parece querer nos

---

<sup>141</sup> *Meu Pedacinho de Chão* é uma telenovela brasileira que foi produzida recentemente pela Rede Globo e exibida no horário das 18 horas, de 7 de abril a 1 de agosto de 2014. Escrita por Benedito Ruy Barbosa, em parceria com sua filha Edilene Barbosa e seu neto Marcos Barbosa; com Luiz Fernando Carvalho na direção geral e na direção de núcleo.

sugerir ou indagar em cada produção artística realizada: ficção ou realidade, verdade ou mentira? O que podemos construir, a partir de seus projetos, é a **lúdica (e constante) discussão sobre o conceito de ficção** – seja pensado no texto verbal ou no texto sincrético. A inovação pelos recursos tecnológicos e os efeitos de sentido criados a partir dessas diferentes especificidades vêm **ênfatizar, alargar e repaginar o já velho estatuto da ficção**: um engano consentido que leva a fruição possível para além da vida em sua ordinária, mas bela, mesmice.

Atando as pontas propostas a partir da epígrafe, o texto literário tem a especificidade de nos convocar, pela leitura, para um jogo sinestésico em que as correspondências visuais, auditivas, táteis, com manifestações de outros sentidos – paladar/olfato – emergem dos signos verbais em movimento, tecendo o fio em que se enredam essas sensações. Desse modo, a significação, a partir dos sentidos, vai se impondo no espaço entre obra e leitor, de tal forma que se esvaem os limites nessa interação. Diante dessa experiência, vemo-nos, em segunda instância, diante de um leitor ousado que, recriando sentidos, faz-se enunciador. E nós, enunciatários, dotados da memória do texto anterior, reconhecemos em outro plano de expressão, a releitura de um Sujeito que propõe seu texto como Objeto, envolvendo-nos no resgate do primeiro texto, sua interlocução com ele, sua reinvenção, sem que nos falte o espaço para viver, a partir da plasticidade, o jogo entre os autores selecionados que encontra, em Luiz Fernando Carvalho, re-inventor da tradição e vanguardista, uma nova forma de “tecer a manhã”. Afinal, como bem sugere o diretor:

“Não trabalho com a mentira. Eu não minto para o público: “Esse desenho não é um desenho.” Procuro pela imaginação, como quem faz uma sugestão [...] Estou propondo aos espectadores um jogo com a imaginação, um exercício tênue de visibilidades. Cabe, isto sim, a grande capacidade dos intérpretes de pegar na mão do espectador e trazê-lo para dentro do jogo. E os espectadores, em momento algum, estarão sendo iludidos quanto a não estarem participando de um jogo lúdico. A realidade é erguida pela montagem. É ela que constrói esse outro rigor: a linguagem. É um jogo. Não é uma narrativa que desloca do tempo histórico, uma narrativa glamorosa, falsa, alienante; mas sim, uma pequena tentativa de trabalhar no espaço misterioso da ficção [...]. (CARVALHO, 2008b, p.25)

## BIBLIOGRAFIA

**A FARSA da boa preguiça.** Direção de Luiz Fernando Carvalho a partir do texto de Ariano Suassuna. [Rio de Janeiro]: Globo Universidade, 1995. 1 DVD. Disponibilizado pelo acervo pessoal do Prof. Dr. Randal Johnson (Los Angeles – UCLA).

**A PEDRA do reino.** Minissérie dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Roteiro de Luiz Fernando Carvalho, Luís Alberto de Abreu e Bráulio Tavares. Veiculada pela Rede Globo de Televisão. 2007. 2 DVD's (4h36). Produzido por Globo Marcas DVD e Som Livre.

ABREU, L. A. **Material inédito *Hoje é dia de Maria*.** São Paulo, 2005. Não publicado.

ABREU, L.A.; CARVALHO, L. F. ***Hoje é dia de Maria*.** 1ª e 2ª jornadas. São Paulo: Globo, 2005.

\_\_\_\_\_. CARVALHO, L. F. **Roteiros inéditos *A Pedra do Reino*.** São Paulo, 2007a. Não publicado.

\_\_\_\_\_. **Material inédito *A Pedra do Reino*.** São Paulo, 2007b. Não publicado.

**AFINAL, O QUE querem as mulheres.** Seriado dirigido por Luiz Fernando Carvalho. Roteiro de JP Cuenca et al. Veiculada pela Rede Globo de Televisão. Veiculada pela Rede Globo de Televisão. 2011. 2 DVD'S (3h08). Produzido por Globo Marcas DVD e Som Livre.

AGUIAR, F. Literatura, Cinema e Televisão. In: PELLEGRINI, T. et. al. **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: SENAC – Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 115-141.

ALMEIDA, G. **As memórias de um espírito.** Lisboa: Editorial Caminho, 2001.

ALTER, R. **Partial magic:** the novel as a self-conscious genre. Berkeley, CA: University of California Press, 1975.

\_\_\_\_\_. A mimese e o motivo para a ficção. In: ALTER, R. **Em espelho crítico.** São Paulo: Perspectiva, 1998, p.127-146.

ARGAN, G. C. **Arte Moderna.** Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. 10ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica.** Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 17-52.

ARRIVÈ, M. et COQUET, J.C. (Orgs.). **Sémiotique en jeu.** A partir et autour de l'oeuvre de A. J. Greimas. Paris/Amsterdam/Philadelphia: Hadès-Benjamins, 1987.

ASSIS, M. de. A Nova Geração. In: \_\_\_\_\_. **Crítica litteraria**. Rio de Janeiro: W.M. Jackson Editores, 1938.

\_\_\_\_\_. Eça de Queirós: *O Primo Basílio*. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1962, v. 3, p. 903-913.

\_\_\_\_\_. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

\_\_\_\_\_. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979. 3 V.

\_\_\_\_\_. **Dom Casmurro**. Apresentação de Paulo Franchetti & notas de Leila Guenther. Cotia: SP; Ateliê Editorial, 2008.

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AUMONT, J. **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus, 2007.

BAKHTIN, M. **Discurso na vida e discurso na arte**. (Texto completo com base na tradução inglesa de I.R. Titunik, *Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics*, publicada em V.N. Voloshinov, *Freudism*, New York. Academic Press, 1976. Tradução, exclusivamente para uso didático e acadêmico, de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza)

\_\_\_\_\_. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: \_\_\_\_\_. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp – Hucitec, 1988.

\_\_\_\_\_. Os gêneros do discurso. In: \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Trad. francês. Maria Ermantina Galvão; Revisão: Marina Appenzeller. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 279-287.

\_\_\_\_\_. **Para uma filosofia do ato**. Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. Para uso didático. Versão em português, 1993. (Título original: *Toward a Philosophy of the Act*. Austin: University of Texas Press, 1993.)

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BALDAN, M. L. O. G. **Ser e parecer da mensagem narrativa**. 1986. Dissertação. (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Estadual Paulista – “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 1986.

\_\_\_\_\_. MIYAZAKI, T. Y. A função poética segundo Jakobson e Greimas. In: CAÑIZAL, E. P.; CAETANO, K. E. (Org.). **O olhar à deriva**: mídia, significação e cultura. São Paulo: Annablume, 2004.

\_\_\_\_\_. Machado de Assis: da literatura para as ciências humanas. In: **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências**, FFCLH: São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. A função subjetiva na literatura: casos e efeitos. In: **Anais do III Congresso Internacional Cuestiones Críticas**. Los Centros de Estudios en Literatura Argentina y de Teoría y Crítica Literaria. Rosário, 2013.

BALOGH, A. M. **O Discurso Ficcional na TV**. São Paulo: EDUSP, 2002.

\_\_\_\_\_. **Conjunções-Disjunções-Transmutações**: da Literatura ao Cinema e à TV.2. ed.revisada e ampliada.São Paulo: Annablume, 2005.

BAPTISTA, A. B. **Autobiografias**: Solicitação do Livro na Ficção de Machado de Assis. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003a.

\_\_\_\_\_. **A formação do nome**: duas interrogações sobre Machado de Assis. Campinas. SP: Editora da Unicamp, 2003b.

BARBOSA, J. A. Um cosmonauta do significante: navegar é preciso. In: CAMPOS, H. de. **Signantia: Quase Coelum Signância: Quase Céu**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

BARROS, D. L. P. de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1990.

\_\_\_\_\_; FIORIN, J. L. (Orgs). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade em torno de Bakhtin**. São Paulo: Editora da USP, 1994.

\_\_\_\_\_. **Teoria do discurso**: fundamentos semióticos. São Paulo: Humanitas, 2001.

\_\_\_\_\_. Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de. (Orgs). **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Ed. da UFPR, 4 ed., 2007, p. 21-38.

BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: \_\_\_\_\_. et. al. **Análise estrutural da narrativa**: pesquisas semiológicas. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

\_\_\_\_\_. **Mitologias**. Trad. Rita Buorgermino e Pedro de Souza. 2.ed. São Paulo: Difel, 1975.

\_\_\_\_\_. O efeito de real. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1987. p.131-136.

\_\_\_\_\_. **MICHELET**. Companhia das Letras, São Paulo, 1991.

\_\_\_\_\_. **S/Z**. Uma análise da novela *Sarrasine* de Honoré de Balzac. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.



- BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: \_\_\_\_\_. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- BENJAMIN, W. The Storyteller. In: \_\_\_\_\_. **Illuminations**: Nova Iorque, 1969.
- BEIRUT. Elephant Gun. In: **Trilha Sonora Original da Minissérie Capitu**. DRUM STUDIO: Som Livre, 2009. 1h15min. Faixa n.6, Duração da faixa:6:34.
- BERNARDO, G. Uma referência intelectual com uma obra revolucionária. In: CARVALHO, L. F. **Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p.41-47.
- BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Trad. Grupo CASA. Bauru, SP: EDUSC; 2003.
- \_\_\_\_\_. Entimema e textualização. In: **CASA- Cadernos de Semiótica Aplicada** (UNESP. Araraquara. Online), Vol.7, n.2, 2009, p. 1-14. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/2282>. Acesso em: 13 jan. 2013.
- \_\_\_\_\_. STANGE, V. Reflexões sobre a perspectiva gerativa da semiótica In: CORTINA, A. MORENO, F. (Orgs.) **Semiótica e Comunicação**: estudos sobre textos sincréticos. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2014, p.13-21.
- BITTER, D. **O Movimento Armorial, Ariano Suassuna e a gênese de uma arte de raízes populares**. Dissertação de Mestrado em História da Arte (Antropologia da Arte), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2000.
- BLUESTONE, G. **Novel into Film**. Berkeley, 1961.
- BOUMANS, J. **Crossmedia - e-content report 8**. ACTeN - Anticipating Content Technology Needs, 2004.
- BORGES, J. L. Kafka e seus precursores. In: \_\_\_\_\_. **Outras inquisições**. São Paulo: Globo, 1989.
- BOSI, A. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. São Paulo: Ática, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. 7. ed. revista. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. Figuras do narrador machadiano. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**, n. 23/24, jul, Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2008.
- BRANDÃO, J. L. Primórdios do épico: *Iliada*. In: APPEL, M. B. et al. **As Formas do Épico: da epopéia sânscrita à telenovela**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1992.
- BRAIT, B. (org.) **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

- \_\_\_\_\_. Estilo, dialogismo e autoria: identidade e alteridade. In: FARACO, C. A., TEZZA, C. & CASTRO, G. de (Orgs.). **Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2006.
- BYINGTON, C.A.B. *Dom Casmurro* no divã – Um estudo da psicologia simbólica junguiana. In: CARVALHO, L.F. **Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p.19-29.
- CALDWELL, H. **O Otelô brasileiro de Machado de Assis**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CAMPOS, F. de. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- Campos, H de. Da tradução como criação e crítica. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. SP: Ed. Perspectiva, 2006, p. 31-48.
- CAMPEDELLI, S. Y. **A telenovela**. São Paulo: Ática, 1985.
- CANDIDO, A. Esquema de Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 13-32.
- CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. 5.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CAPARELLI, S. **Televisão e capitalismo no Brasil**. Porto Alegre: L&PM, 1982.
- CAPITU**. A partir do Romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis. Escrito por Euclides Marinho. Colaboração Daniel Piza, Edna Palatnik, Luís Alberto de Abreu. Texto Final e Direção Geral. Luiz Fernando Carvalho. Distrito Industrial- Manaus: Sistema Globo de Gravações Audiovisuais LTDA, 2009. 2 DVD'S, widescreen, color. Produzido por Globo Marcas DVD e Som Livre.
- CARTER, E. L. **A television auteur: ancestralidade and aesthetic hybridity in Luiz Fernando Carvalho's microseries**. 2013. 222f. Thesis (Doctor of Philosophy) - Hispanic Languages and Literatures, University of California, Los Angeles, 2013.
- CARVALHO, L. F. **Sobre o filme Lavoura Arcaica**. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Caderno de filmagem do diretor. Hoje é dia de Maria**. São Paulo: Globo, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Fragmentos dos Cadernos do Diretor** [online]. Rede Globo: Dezembro, 2006. Disponível em: <http://goo.gl/MmqNX> Acesso em: 04 abr. 2013.
- \_\_\_\_\_. **Cadernos de filmagem do diretor** [V.1, 2, 3,4 ,5]. *A pedra do reino* da obra de Ariano Suassuna. São Paulo: Globo, 2007a.

\_\_\_\_\_. **Diário de elenco e equipe *A pedra do reino* da obra de Ariano Suassuna.** São Paulo: Globo, 2007b.

\_\_\_\_\_. Saga nordestina: inspirada em romance de Ariano Suassuna e gravada na Paraíba, a microssérie “*A pedra do reino*” busca radiografar a identidade brasileira a partir de mitos do sertão e símbolos de nobreza. **Entrevista à Revista Bravo.** São Paulo, n.117, 42-53, Ano 10, Maio de 2007c.

\_\_\_\_\_. Diálogo com o diretor. In: \_\_\_\_\_. **Capitu.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008a, p.75-83.

\_\_\_\_\_. Educação pelos sentidos. In: **MIDIAMÉRICA:** indicada para crianças e adolescentes. Cadernos Rio Mídia 3. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro, 2008b.

\_\_\_\_\_. Com a palavra, o diretor. **Capitu.** Rio de Janeiro, 26 Nov. 2008c. Disponível em: <<http://tv.globo.com/programas/capitu/capitu/platb/2008/11/26/com-a-palavra-o-diretor>>. Acesso em: 12/02/12.

\_\_\_\_\_. Capitu c’est moi. In: DINIZ, J. (Org.). **Machado de Assis (1908 – 2008).** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Contraponto, 2008d, p.63-78.

\_\_\_\_\_. De mãos dadas. In: Ilustríssima. **Folha de S. Paulo.** 15 dez 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/143695-de-maos-dadas.shtml> Acesso em: 11 jan 2015.

COMMELIN, P. **Mitologia Grega e Romana.** São Paulo: Editora Wmf Martins Fontes, 2011.

CASCUDO, L. C. **Literatura Oral no Brasil.** 3.ed. Belo Horizonte: Ed.Itatiaia; São Paulo: Ed.da Universidade de São Paulo, 1984.

\_\_\_\_\_. **Contos Tradicionais do Brasil.** São Paulo: Global, 2000.

COMPAGNON, A. **O trabalho de citação.** Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORO coletivo. Disponível em: <http://www.corocoletivo.org/imaginarioperif/index.htm> Acesso em: 13. Fev.2014.

COSTA, José. **O Teatro Através da História.** volume I: O Teatro Ocidental. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil e Entourage Produções Artísticas LTDA, 1994.

CRUZ, D. F.d. **O éthos dos romances de Machado de Assis: uma leitura semiótica.** São Paulo: Nankin: EDUSP, 2009.

- DAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- DEBS, S.; PALATNIK, E. Do gosto do público, segundo Luiz Fernando Carvalho. In: **Cinemas d' Amériqúe Latine**, n .16, 2008, p. 74-86.
- DIAS, M. H. M. **A Estética Expressionista**. Cotia: Íbis, 1999.
- DISCINI, N. **Intertextualidade e conto maravilhoso**. São Paulo: Humanitas-FFLCH-USP, 2001.
- \_\_\_\_\_. **O estilo nos textos: histórias em quadrinhos, mídia, literatura**. São Paulo: Contexto, 2003.
- \_\_\_\_\_. Semiótica: da imanência à transcendência (questões sobre o estilo). **Alfa: Revista de Linguística** (UNESP. São José do Rio Preto. Online), v. 53, 2009, p. 595-617. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/2133>. Acesso em: 12 Abr.12.
- EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- EPSTEIN, J. O cinema e as letras modernas / Bonjour cinéma. In: XAVIER, I (Org). **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- FARACO, C. A. Autor e autoria. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: Conceitos-chave**. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2005, p. 37-60.
- \_\_\_\_\_. **Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin**. Curitiba: Criar, 2009.
- FARIA, J. R. **Machado de Assis do teatro: textos críticos e escritos diversos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FECHINE, Y. **Televisão e presença: uma abordagem semiótica da transmissão direta em gêneros informativos**. Tese de Doutorado. São Paulo: PUC, 2008.
- FELDMAN, I. A Pedra do Reino: A opera mundi de Luiz Fernando Carvalho. **Cinética. Cinema e Crítica**. Rio de Janeiro, Jul. 2007. Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/pedradoreinoilana.htm>>. Acesso em: 01 Aug. 2012.
- FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2000.
- \_\_\_\_\_. Três questões sobre a relação entre expressão e conteúdo. In: **Itinerários**. Araraquara, n. especial, 2003, p. 77-89.
- \_\_\_\_\_. Uma concepção discursiva de estilo. In: CAÑIZAL, E. P.; CAETANO, K. E. (Org.). **O olhar à deriva: mídia, significação e cultura**. São Paulo: Annablume, 2004.

- \_\_\_\_\_. **Introdução ao Pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.
- \_\_\_\_\_. Enunciação e semiótica. **Letras**. Santa Maria, Vol. 33, 2007, p. 69-97.
- \_\_\_\_\_. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.
- FISH, S. **Is there a text in this class?** The authority of interpretive communities. Cambridge, Massachussets & London: Harvard University Press, 1980.
- FLOCH, J-M. **Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit**. Paris: Asmsterdam: Hadès-Benjamim, 1985.
- \_\_\_\_\_. Un désaccord entre laboratoires pharmaceutiques et médecins généralistes. In: **Sémiotique, marketing et communication: sous les signes, les strategies**. Paris: PUF, 1990.
- \_\_\_\_\_. Diário de um bebedor de cerveja. In: LANDOWSKI, E.; FIORIN, J.L. (Eds.). **O gosto da gente, o gosto das coisas: abordagem semiótica**. São Paulo: EDUC, 1997, p. 201-218.
- \_\_\_\_\_. **Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral**. Documentos do Centro de Pesquisas Sociossemióticas. Trad. Analice Dutra Pillar. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2001.
- FRANCHETTI, P. No banco dos réus: notas sobre a fortuna crítica recente de *Dom Casmurro*. **Estudos Avançados**, 23, jan. 2009. Disponível em: <http://200.144.183.67/ojs/index.php/eav/article/view/10452/12180> Acesso em: 18 fev. 2012.
- FREITAS, L.A.P. *Dom Casmurro*: da dúvida à certeza delirante. In: CARVALHO, L.F. **Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p.49-55.
- FOSTER, H. **The return of the real**. Londres: MIT Press, 1995.
- GALVÃO, W. N. **As musas sob assédio**: literatura e indústria cultural no Brasil. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- GALLAGHER, C. Ficção. In: MORETTI, F. (Org.). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosacnaify, 2009. p.629-658.
- GAMA, L. **Diabo Coxo**: edição fac-similar. São Paulo: Edusp, 2005.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Ed.Vega, 1972.
- \_\_\_\_\_. **Paratextos Editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- GLEDSON, J. **Machado de Assis: Impostura e Realismo** / Uma reinterpretação de Dom Casmurro. Trad. de Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Por um Novo Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16.ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1999.

GREIMAS, A.J. **Semântica estrutural**. Trad. Haqaira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix: Edusp. 1973.

\_\_\_\_\_. **Sobre o sentido**: ensaios semióticos. Petrópolis: Vozes; 1975.

\_\_\_\_\_. **Ensaio de Semiótica Poética**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1976.

\_\_\_\_\_. **Semiótica e ciências sociais**. São Paulo: Cultrix, 1981.

\_\_\_\_\_. **Da Imperfeição**. (1987) Trad. Ana Cláudia Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

\_\_\_\_\_.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu D. Lima, Diana L. P. De Barros, Eduardo P. Cañizal, Edward Lopes, Ignacio A. da Silva, Maria José C. Sembra, Tiekō Y. Miyazaki. São Paulo: Contexto, 2008.

GUIMARÃES, H. S. **Literatura em televisão**: uma história das adaptações de textos literários para televisão, 142 páginas. Dissertação de Mestrado, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 1995.

\_\_\_\_\_. **Os leitores de Machado de Assis; o romance machadiano e o público de literatura no século XIX**. São Paulo: Nankin/EDUSP, 2004.

HANSEN, J. A. “Dom Casmurro: Simulacro & Alegoria”. In: SECCHIN, A. C., BASTOS, D. & JOBIM, J. L. (Orgs). **Machado de Assis: novas perspectivas sobre a obra e o autor no centenário de sua morte**. Niterói / Rio de Janeiro: EDUFF / De Letras, 2008, p. 143-177.

HANSTEIN, M. **Fernando Botero**. Editora Taschen, 2006.

HATOUM, M. **Dois Irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HEDGECOE, J. **Manual das Técnicas Fotográficas**. Lisboa: Editora Dinalivro, 1991.

HJELMSLEV, L. T. Prolegômenos a uma teoria da linguagem. In: SAUSSURE, Ferdinand de et al. **Textos selecionados**. Trad. Carlos Vogt, J. Mattoso Câmara Junior, Haroldo de Campos, Francisco Achcar, Jose Teixeira Coelho Neto e Armando Mora D'Oliveira. 2. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 179-213.

**HOJE É dia de Maria**. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Intérpretes: Carolina Oliveira, Leticia Sabatella, Rodrigo Santoro, Stênio Garcia, Osmar Prado e Fernanda Montenegro e outros. Roteiro: Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho. Distrito Industrial- Manaus: Sistema Globo de Gravações Audiovisuais LTDA, 2006. 3 DVD'S (9h26). Produzido por Globo Marcas DVD e Som Livre. Baseado na obra de Carlos Alberto Soffredini.

- IRON MAN. Black Sabbath. In: **Trilha Sonora Original da Minissérie Capitu**. DRUM STUDIO: Som Livre, 2009. 1h15min. Faixa n.15, Duração da faixa:6:39.
- ISER, W. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, J.C. de C. (Org.). **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p.63-78.
- ITAÚ CULTURAL. Enciclopédia Teatro. Verbetes Mambembe. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=cias\\_biografia&cd\\_verbete=635](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=635). Acesso em: 12 jan. 2014
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. 2. ed. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.
- \_\_\_\_\_. Linguística e poética. In:\_\_\_\_\_. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1972.
- JOBIM, J.L. (Org.) **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Topbooks, Academia Brasileira de Letras, 2001.
- JOLLES, A. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.
- JOHNSON, R. **Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo**. Trad. Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.
- \_\_\_\_\_. Literatura e Cinema, Diálogo e Recriação: O Caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, T. et al. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: SENAC, Itau Cultural, 2003, p. 37-59.
- \_\_\_\_\_. "O cinema brasileiro visto de fora." In: A Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira. Vol. 3: **Cinema e Mercado**. Ed. Alessandra Meleiro. São Paulo: Escrituras Editora, 2010, p.135-153.
- \_\_\_\_\_. "The Brazilian Retomada and Global Hollywood." In: **History and Society: Argentinian and Brazilian Cinema since the 1980s**. Ed. Gastón Lillo and Walter Moser. Ottawa: Legas Publishing, 2007, p.87-100.
- KEHL, M.R. Machado de Assis colocou o enigma do lado de Capitu. In: CARVALHO, L.F. **Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p.57-63.
- KIEFER, B. **Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1981.
- LAVOURARCAICA. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Produção Donald K. Ranvaud e Luiz Fernando Carvalho. Adaptação do romance homônimo de Raduan Nassar. 2001. Rio de Janeiro: Riofilme distribuidora, 2001. 1 bobina cinematográfica (163 min), son., color., 35mm.
- LIMA, J. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, S.A, 1952.

- LISBÔA, E. T. **A Teatralidade na Dramaturgia Lírico-Épica de Carlos Alberto Soffredini**. 2001. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1989.
- LOPES, A. C.; REIS, C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- LOPES, E. **A Identidade e a Diferença**. São Paulo: Edusp, 1985.
- \_\_\_\_\_. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, D. L. P. e FIORIN, J. L. (Org). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: USP, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Prenúncios e Vestígios**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- MAIA, L. **Romance de Ariano Suassuna vai virar minissérie na TV**. 2014. Disponível em: [http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2014/07/25/internas\\_viver\\_518360/romance-de-ariano-suassuna-vai-virar-minisserie-na-tv.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2014/07/25/internas_viver_518360/romance-de-ariano-suassuna-vai-virar-minisserie-na-tv.shtml). Acesso em: 18 fev 2015.
- MAINARDI, Diogo. E Machado virou circo... **Revista Veja**. São Paulo: Editora Abril. Ed. 2091. Dez.2008.
- MAINGUENEAU, D. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.
- MANCINI, R.; GOMES, R. S.; TROTTA, M. Análise semiótica da propaganda Hitler, da Folha de São Paulo. **Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas**, v. I, p. 02, 2007.
- MARCHEZAN, L. G. As metáforas da casa e do mar em Dom Casmurro. **Revista da Anpoll**. Vol. 1. nº 24, 2008a. Disponível em: <http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/issue/view/1/showToc>. Acesso em 12 Marc. 2011.
- \_\_\_\_\_. Sobre a entrevista de Luiz Fernando Carvalho. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[lgmarchezan@uol.com.br](mailto:lgmarchezan@uol.com.br)> em 11 jan 2015.
- MARCHEZAN, R.C. Afinidades eletivas: o texto e o discurso. In: **CASA- Cadernos de Semiótica Aplicada** (UNESP. Araraquara. Online), Vol.6, n.2, 2008b, p. 1-11. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/1242/1008>. Acesso em 06 Jul.2012.
- \_\_\_\_\_. Diálogo. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006, p. 115-131.
- MELO NETO, J. C. de. **Poesias completas: 1940-1965**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- MELO, J. M. de. **As telenovelas da Globo**. São Paulo: Summus, 1988.



MEMÓRIA GLOBO. **Capitu**. 07 Dez. 2008. Disponível em: <http://capitu.globo.com/>. Acesso em: 07 Dez. 2011.

\_\_\_\_\_. Entre luz e fusco. In: \_\_\_\_\_. **Capitu**. 10 Dez. 2008a. Disponível em: <http://capitu.globo.com/platb/capitu/category/oficinas/>. Acesso em: 19 Jun.2012.

\_\_\_\_\_. Metades de um sonho. In: \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. 09 Dez. 2008b. Disponível em: <http://tv.globo.com/programas/capitu/capitu/platb/category/oficinas/>. Acesso em: 18 Jun.2012.

\_\_\_\_\_. Oficinas. In: \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. 11 Dez. 2008c. Disponível em: <http://capitu.globo.com/platb/capitu/category/oficinas/>. Acesso em: 09 Jun.2012.

\_\_\_\_\_. *Hoje é dia de Maria*. In: **Bastidores HDM**. 2005a. Disponível em: [http://redeglobo6.globo.com/Hojeediademaria/0,23178,4118-p\\_204146,00.html](http://redeglobo6.globo.com/Hojeediademaria/0,23178,4118-p_204146,00.html). Acesso em: 08 Dez. 2012.

\_\_\_\_\_. Depoimento César Coelho. *Hoje é dia de Maria*. In: **Bastidores HDM**. 2005b. Disponível em: [http://redeglobo6.globo.com/Hojeediademaria/0,23178,4118-p\\_204146,00.html](http://redeglobo6.globo.com/Hojeediademaria/0,23178,4118-p_204146,00.html). Acesso em: 08 Out. 2013.

\_\_\_\_\_. Depoimento Jum Nakao. *Hoje é dia de Maria*. In: **Bastidores HDM**. 2005c. Disponível em: [In:http://hojeediademaria.globo.com/Hojeediademaria/0,23178,4118-p\\_203565,00.html](http://hojeediademaria.globo.com/Hojeediademaria/0,23178,4118-p_203565,00.html). Acesso em: 14 Jan. 2014.

\_\_\_\_\_. *Abertura A Pedra do Reino*. 2007. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/a-pedra-do-reino/abertura.htm>. Acesso em: 28 jan. 2014.

MERQUIOR, J. G. Machado de Assis e a prosa impressionista. In: \_\_\_\_\_. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira I**. 3.ed.Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 204-252.

METZ, C. **Langage et cinéma**. Paris, 1971.

MEYER, A. **Textos Críticos**. João Alexandre Barbosa (Org.). São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

MONTAIGNE, M. de. **Os ensaios**: uma seleção. Org. M. A. SCREECH; Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **Ensaio**. São Paulo: Editora Abril, 1972. (Os pensadores).

MORAIS, O. J. de. **Grande Sertão: Veredas: O Romance Transformado: O Processo e a Técnica de Walter George Durst na Construção do Roteiro Televisivo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

MOTTA, S. V. In: Memórias póstumas de Brás Cubas: uma questão de forma e de filiação. **Itinerários**, Araraquara, 15/16, 2000, p. 195-219. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/3501>. Acesso em: 20 out. 2013.

\_\_\_\_\_. ; RAMOS, M. C. T. (Orgs.). **À Roda de Memórias Póstumas de Brás Cubas: leituras**. 1.ed. Campinas-SP: Alínea Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. Machado de Assis à luz do cinema de Sérgio Bianchi: o espaço em movimento. In: MOTTA, S. V.; BUSATO, S. (Org.). **Figurações Contemporâneas do Espaço na Literatura**. 1.ed. São Paulo: EDUNESP - Selo Cultura Acadêmica, 2010, v. 01, p. 79-110.

**MUSIC WITH EASE**. The History Of Madame Butterfly. Disponível em: <http://www.musicwithease.com/puccini-butterfly-history.html>. Acesso em: 03 jun. 2012.

NASSAR, R. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NAZÁRIO, L. O expressionismo e o cinema. In: GUINSBURG, J. **O expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 509.

NOGUEIRA, C. R. F. **O diabo no imaginário cristão**. Bauru, SP: Edusc, 2000.

OLIVEIRA, A. C. M. (Org.) **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

OLIVEIRA, P.S.X. “Grande Sertão” é o melhor romance brasileiro. **Folha de S.Paulo**. São Paulo, 03 jan.1999.

**OS MAIAS**. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: Som Livre e Globo Vídeo. Intérpretes: Ana Paula Arósio; Fábio Assunção; Walmor Chagas; Selton Mello; Leonardo Vieira e outros. Roteiro adaptado: Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vicent Villari. Rio de Janeiro: 2004. 4 DVD (940min). Baseado na obra de Eça de Queiroz.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

PAMUK, O. **O romancista ingênuo e o sentimental**. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

PASSOS, G. P. **Capitu e a mulher fatal**: análise da presença francesa em Dom Casmurro. São Paulo, Nankin Editorial, 2003.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2003.

PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. **Letras de hoje**. Porto Alegre, v.42, n.4, dez./2007, p.137-155.

- PEREIRA, L. M. **Machado de Assis (Estudo Crítico e Biográfico)**. 4.ed.São Paulo: Gráfica Editora Brasileira, 1949.
- PEREIRA, A.C.M. **A Princesa e o Rei**: um estudo sobre a construção do sentido em *Hoje é dia de Maria e A Pedra do Reino*. 178f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos). 2014. Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ. Ainda não publicada.
- PERINI, M. A. **Gramática Descritiva do Português**. S. Paulo: Ática, 1995.
- PIETROFORTE, A. V. **Semiótica Visual**: os percursos do olhar. São Paulo: Contexto, 2004.
- PIGLIA, R. Teses sobre o conto. In: \_\_\_\_\_. **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- \_\_\_\_\_. O que é um leitor?. In: \_\_\_\_\_. **O último leitor**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- PIZA, D. *Dom Casmurro*, um enredo de ópera. In: CARVALHO, L. F. **Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p.31-39.
- POND, E. **ABC da literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.
- POE, E. A. Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-Told Tales*, de Nathanael Hawthorne. In: KIEFER, C. **A poética do conto**. Porto Alegre: Editora Nova Prosa, 2004, p. 189-199.
- PROPP, V. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária; 1984.
- PUCCI JÚNIOR, R. L. **A televisão brasileira em nova etapa?** *Hoje é dia de Maria* e o cinema pós-moderno. XIX Campós, na PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: [http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003\\_NP14\\_tesche.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP14_tesche.pdf).
- \_\_\_\_\_. Uma nova experimentação na tv brasileira. In: **Caderno Globo Universidade**. Tema: Subúrbios e identidades. v. 1, n. 2, mar. 2013. Rio de Janeiro: Globo, 2013, p. 47-53.
- PUJOL, A. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1917.
- QUEIROZ, E. **Os Maias**. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- QUEIROZ, R. Prólogo ao romance. In: **Romance d'A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2007.
- RAMOS, G. **Histórias de Alexandre**. Ilustrações de André Neves. Rio de Janeiro: Record, 2007;

\_\_\_\_\_. **Alexandre e outros heróis**. Posfácio de Osman Lins. Ilustrações: Santa Rosa. Rio de Janeiro: Record, 1982.

REGINATTO, G. **A hora e a vez de Carolina Oliveira**. São Paulo, 25 de janeiro de 2005. Disponível em:

<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=313ASP028>. Acesso em: 14 mar. 2008.

RESCALA, Tim. **Tim Rescala**. Disponível em: <http://www.timrescala.com.br>. Acesso em: 11 jan.2008.

RICHARDSON, R. **Literature and Film**. Bloogminton: Ind, 1969.

ROMERO, S. **Contos populares do Brasil**. Edição anotada por Luís da Câmara Cascudo. Rio de Janeiro: Livraria José Editora, 1954.

RODRIGUES, A. E. M. Machado de Assis é moderno por excelência. In: CARVALHO, L.F. **Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p.11-17.

RODRIGUEZ, R. **Raimundo Rodriguez**. Disponível em: <http://raimundorodriguez.blogspot.com.br/>. Acesso em: 12 dez 2013.

ROUANET, S. P. **Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. Sob o signo da dúvida. In: CARVALHO, L.F. **Capitu**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p.65-73.

RUBINATO, A. O despertar da besta: a alma do expressionismo alemão e sua tradução estética no cinema. **Contracampo** - revista de cinema. 2012. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/01-10/expressionismoalemao.html>. Acesso em 27 jan. 2012.

SAFATLE, V. Tradução de Montaigne é adequada para entender crise de identidade atual. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 1 jan 2011, Caderno Ilustrada, p. E5. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/2011/01/01/21>. Acesso em: 12 Set. 2011.

SALAZAR, P. **Processos criativos na televisão brasileira – A importância da proposta de Luiz Fernando Carvalho em suas minisséries**. PUCSP: mestrado, 2008.

SALLES, W. **Fotografias de um filme**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SAMONATA, L. de. **Diálogos dos Mortos**. Trad. e notas de Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

SANT'ANNA, A. R. de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 1985.

SANTIAGO, S. Retórica da Verossimilhança. In: **Uma Literatura nos Trópicos**. Rio de Janeiro, Rocco, 1978, p. 27-46.

- SANTOS, I. M. F. **Em demanda da poética popular**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. São Paulo: Editora da Unicamp, 1999.
- SARRACAC, J. et al. **Pratiques de l'Oral**. Paris: Armand Colin, 1981.
- SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. Buenos Aires: Losada, 1967.
- SCHPREJER, A. Vamos à história dos subúrbios. In: \_\_\_\_\_. (Org.) **Quem é Capitu?**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SCHWARZ, R. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 1990.
- \_\_\_\_\_. A Poesia Envenenada de Dom Casmurro. In: \_\_\_\_\_. **Duas meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a.
- \_\_\_\_\_. Outra Capitu. In: \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.
- \_\_\_\_\_. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000.
- SILVA, M. L. B. da. Transcriar, transubstanciar: a homenagem dos cinco sentidos de Haroldo de Campos a Giuseppe Unggaretti. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, 2006, p.270-289.
- SOFFREDINI, C.A. **Roteiro inédito Hoje é dia de Maria**. São Paulo, [20-]. Não publicado.
- STAM, R. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- \_\_\_\_\_. Hybridity and the Aesthetics of Garbage: the Case of Brazilian Cinema. In: **Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe**. v. 9.1, 1997, p. 275-290.
- \_\_\_\_\_. O Romance Autoconsciente De Henry Fielding a David Eggers. In: \_\_\_\_\_. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.143-192.
- STENDHAL. **A Cartuxa de Parma** (1839). Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961.
- STERNE, L. **The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman** [Vida e opiniões de Tristram Shandy, cavalheiro]. Londres: Penguin, 1985.
- STEWART, K. **Ordinary Affects**. Durham, NC: Duke University Press, 2007.
- SUASSUNA, A. **O Movimento Armorial**. Recife, Universidade Federal de Pernambuco, Ed. Universitária, 1974; 2ª. ed. separata da Revista Pernambucana de Desenvolvimento, 4 (1): p.39-65. Recife: Condepe, jan-jun, 1977.

- \_\_\_\_\_. **Ferros do Cariri: Uma Heráldica Sertaneja**. Recife: Guariba, 1974.
- \_\_\_\_\_. **Romance d'A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2008.
- SUBÚRBIA**. Direção: Luiz Fernando Carvalho, escrito por: Paulo Lins e Luiz Fernando Carvalho. Distrito Industrial- Manaus: Sistema Globo de Gravações Audiovisuais LTDA, 2013. 2 DVD'S (6h). Produzido por Globo Marcas DVD e Som Livre.
- TATIT, T. **Semiótica da canção – melodia e letra**. São Paulo: Ed. Escuta, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Semiótica à Luz de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- \_\_\_\_\_. Quantificações subjetivas: crônicas e críticas. In: **Cadernos de Letras da UFF** – Dossiê: Linguagens em diálogo n. 42, 2011, p. 35-50.
- TEIXEIRA, L. Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais. In: OLIVEIRA, A.C. M; TEIXEIRA, L. **Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, p. 41-77.
- TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. 2ª ed. Trad. Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Trad. A.M.R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1978.
- UMA MULHER vestida de sol**. Direção de Luiz Fernando Carvalho a partir do texto de Ariano Suassuna. [Rio de Janeiro]: Globo Universidade, 1994. 1 DVD. Disponibilizado pelo acervo pessoal do Prof. Dr. Randal Johnson (Los Angeles – UCLA).
- VANOYE, F.. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- VERÍSSIMO, J. **A Educação Nacional**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 2ª ed., 1900.
- VESSELOVSKI, A. **A poética histórica (Istorícheskaia poétika)**. Leningrado, 1940.
- VILLA-LOBOS, H. **Guia Prático Estudo Folclórico Musical**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1932.
- WATT, I. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- XAVIER, I. **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- \_\_\_\_\_. **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- ZILBERBERG, C. **Razão e poética do sentido**. Trad. Ivã Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Edusp, 2006.

# GLOSSÁRIO

*As estratégias recorrentes do diretor Luiz Fernando Carvalho*

**“Enquadramento metalinguístico”:** enquadramento do narrador por meio do registro do corpo da personagem que vagueia pelo cenário e narra direta (e alternadamente) para a câmera.

**“Enquadramento metonímico”:** enquadramento isolado e separado (parte pelo todo), realizado pela câmera, dos objetos, personagens ou qualquer outra figura presente na trama televisiva, aos quais se pretende dar uma ênfase maior ou uma significação própria.

**“Técnica da bricolagem”:** a relação de constante tensão e diálogo existente entre a fonte de origem e a fonte de chegada, ou seja, a relação que determinado processo estabelece com a tradição, citando-a e reaproveitando-a com os artifícios da contemporaneidade. Ao chamar a atenção, a todo o momento, para o fato de estarmos diante de uma encenação, temos o escancaramento do uso da colagem e do constante rearranjo a partir das especificidades de um suporte televisivo. Ainda que gravado, temos a sensação, em algumas cenas, de que estamos diante de um ensaio ou de seus bastidores, uma vez que certas coordenadas e feições são colocadas à mostra.

**“Teatralidade”:** cortinas abrindo, cenários sendo modificados durante a cena, personagens reaproveitados, iluminação artificial, podem indiciar, apenas como alguns exemplos, a dimensão dessa recorrência cuja primeira apreensão pode causar determinados efeitos de estranhamento ou ambiguidades no contrato a ser estabelecido.

**“Artificialidade aliada ao tecnológico”:** reaproveitamento de objetos confeccionados artesanalmente também corrobora a consolidação de uma estética que recicla, o tempo todo, seus materiais de confecção e de elaboração. Um diálogo entre o antigo e o novo, o ancestral e o moderno e o artesanal e o tecnológico mostra-se como figura central na construção da linguagem visual proposta pelo diretor.

**“Reaproveitamento do que é descartável”:** na obra do diretor, o uso de matérias-primas residuais, como materiais de descarte, é constante. Há a exploração de objetos usados em cena, em geral reciclados, tecidos velhos, artesanatos, combinados com o que existe de mais tecnológico, em termos de atualização e recriação dessas peças.

**“Técnica de *stop motion*”:** outro recurso que enfatiza o movimento entre o artesanal e o tecnológico. O *Stop Motion* é uma técnica de animação de modelos ou objetos inanimados que consiste em fotografar esses objetos e, por meio da montagem de sucessão dessas fotografias no tempo, em dotar esse modelo da noção de movimento. A primeira utilização desta técnica ocorreu, em 1898, com o filme de Albert E. Smith and J. Stuart Blackton, *The Humpty Dumpty Circus*.

**–Movimento desenfreado da câmera”:** técnica mobilizada em momentos de extrema passionalidade dos atores nas cenas representadas. Nessa tentativa de figurativizar os afetos envolvidos nas cenas, por meio de uma sequência frenética que remete ao fluxo de sensações e pensamentos envoltos, essa aceleração na captação das imagens traduz a presença dos afetos na construção da significação e sua importância para a compreensão do todo significante.

**“Técnica de *pixilation* e *flip-book*”:** *pixilation* é uma técnica de animação *stop-motion* na qual atores vivos ou objetos reais são utilizados e captados quadro a quadro, criando uma sequência de animação. Já a técnica de *flip-book* consiste numa coleção de imagens organizadas sequencialmente, em geral no formato de um livreto para ser folheado e construir a impressão de movimento, criando um plano-sequência animado, sem a ajuda de uma máquina.

**“Técnica do *time lapse*”:** essa técnica ocorre quando a mesma imagem é fotografada em intervalos frequentes, dando a sensação de passagem acelerada do tempo. Há duas emblemáticas sequências em que este recurso foi utilizado: 1) Na Primeira Jornada de *Hoje é dia de Maria* (2005), quando Asmodeu transforma-se em um objeto de lata; 2) Na novela *Meu Pedacinho de Chão* (2014), quando Ferdinando, filho do Coronel Epaminondas, tem o trigo germinado literalmente em suas mãos.

**“Uso da computação gráfica”:** ao contrário da maioria dos filmes ou produções que tentam “esconder”, ao máximo, a interferência da computação gráfica em suas produções, temos, no trabalho de Carvalho, a denúncia à mostra de tal uso em suas sequências.

**“Educação pelos sentidos”:** desde *Lavoura Arcaica*, verificamos o predomínio de um movimento de câmera que focaliza,

primeiramente, determinados sujeitos ou objetos a partir dos pés das personagens, ou seja, a evidência do sentido do tato. Já em *Capitu*, *Hoje é dia de Maria* e *A Pedra do Reino*, há um predomínio do olhar, da visão. Temos, assim, uma orientação pelos sentidos que cria, no filme, um efeito de sentido que remete ao carnal, ao ancestral, às paixões viscerais; enquanto nas minisséries, ao gerar o efeito de ilusão de um universo onírico, nebuloso, predominam os afetos mobilizados pelo jogo entre a loucura, a imaginação, o devaneio.

**“Tom épico e hiperbólico”**: nas minisséries de Carvalho predomina muito mais um **tom épico e hiperbólico** do que um contar dramático, propriamente dito, como poderíamos ler tais transposições que exploram, também, a dramaticidade de certas situações representadas. Há um estilo elevado, solene, que perpassa desde as escolhas sintáticas até a configuração visual trabalhada nas três realizações. A entonação solene carrega uma dimensão trágica que atravessa os narradores das minisséries em questão, ancorando-se em um tempo e em um espaço míticos.

**“Exploração da função poética”**: trabalhada pelos textos verbais e transposta para toda a composição sincrética em todas suas dimensões (atores, cenários, falas, gestos, iluminação), deixa transparecer, sempre que possível, a artificialidade presente no processo de criação e construção, tão característico do fazer poético do diretor em questão.

**“Escancaramento das metáforas”**: a metáfora, trabalhada em sua excelência pelo discurso poético, caracteriza-se, tradicionalmente, em relação analógica ao sentido próprio das palavras. No trato poético dado aos procedimentos mobilizados nas minisséries, há a presença de metáforas evidenciadas pelos gestos, pela atuação e pela encenação das personagens. O texto sincrético faz, literalmente, com ações, o que algumas metáforas sugerem no texto verbal.

**“Hibridismo de gêneros”**: há um trabalho não com os gêneros já cristalizados e conceituados, mas com as **“formas simples”**, - no sentido que Jolles (1976) define tais manifestações orais e primeiras da literatura, como a saga, a lenda, as lendas, o mito, - e que originaram, posteriormente, os traços caracterizados dos gêneros considerados estabilizados. De modo gradativo, portanto, estabelece-se a exploração, pela minissérie, dos gêneros fundadores dos demais, para migrar para realizações outras.

A imagem, ao fundo, em marca d'água, intitula-se **“O jardim das delícias – reflexão sobre questões materiais e transitórias ou simplesmente uma obra em processo”**, e é de autoria de Raimundo Rodriguez, artista plástico responsável pela equipe de arte das produções de Luiz Fernando Carvalho. Ao longo de nossa pesquisa, estivemos em contato com o artista que, gentilmente, nos enviou tal imagem, tradutora do que ele pensa sobre o trabalho do diretor e em confluência com o que propomos nesta tese.

**“Valorização de uma locação única”, “Espaço de imersão laboratorial” e “Valorização da mão de obra local”**: a imersão no texto e no universo da narrativa a ser transposto, - por meio de leituras, palestras, *workshops* - não se faz somente pelos atores envolvidos, mas, principalmente, por esse sujeito ontológico que lê, criticamente, a fortuna crítica da obra, adentra no universo literário e até biográfico do autor, fazendo com esse ato de leitura individual também reverbere no plano de expressão televisivo do conteúdo transposto e configure um estilo definido pela presença, também, das predileções do autor no texto.

**“Didatismo”**: ao escancarar os bastidores da construção da linguagem, expondo a artificialidade dos signos e o caráter representativo da arte, o diretor encontra um artifício (por meio da hiperbolização e da revelação dos bastidores da criação) para aproximar o público do processo produtivo de sua criação. O didatismo em **“não facilitar”**, mas em aproximar o espectador e fazê-lo participar desse processo mágico revelado pela artificialidade dos signos, uma vez que o realizador parte dos procedimentos da arte para atrair o espectador, estando, aí, paralelamente, a função didática.

**“Caderno de anotações peculiar”**: o diretor insere diversas notas, desenhos e comentários rascados e confeccionados por ele mesmo, durante as filmagens. Tal registro acaba por oferecer ao leitor uma visão íntima do processo em todas suas instâncias: inspirações, divagações, ideias, alusões, referências e citações – todos marcados profundamente por uma linguagem poética.

**“Contraste na iluminação e uso de sombras”**: o trabalho realizado de fotografia e de iluminação é balizado por um intenso jogo entre o claro e o escuro. Essa contrastante presença de sombras, inclusive nas demais realizações do diretor, remete-se ao estilo de iluminação valorizado pela estética barroca, tão trabalhada por Carvalho.

**“Exercício da repetição”**: procedimentos, objetos, cenários, movimentos e gestos reiterados, criando, dessa forma, um efeito de reconhecimento para o telespectador, que adquire, assim, um **“saber-ser”** uma realização do diretor Luiz Fernando Carvalho.



# ANEXOS

Hoje é dia de *Maria*  
segunda jornada

**ÚLTIMO CAPÍTULO**

**BASTIDORES**

AGORA EM DVD! **GLOBOMÉDIA**

Já está nas lojas o DVD de Hoje é dia de Maria!

**BASTIDORES**

Exclusivo! O caderno de anotações com as idéias de Luiz Fernando Carvalho

**DIVERSÃO**

Coloque as roupinhas certas em Maria e divirta-se!

**capítulos**  
**BASTIDORES**  
**diversão**  
**vídeos**  
**BRINDES**

Conteça a 2ª JORNADA

**TRILHA SONORA**  
Ouça aqui

CLIQUE AQUI PARA COMEÇAR A 2ª JORNADA

**Globomediacentro** Episódio do dia 15/10/2005

**Dom Chico e Rosicler voam para o infinito**  
ASSISTA AO VÍDEO Duração: 6:40

**Maria desperta do sonho: 'Conta outra história!'**  
ASSISTA AO VÍDEO Duração: 7:17

Assista a todos os vídeos de Hoje é dia de Maria ASSISTA AOS VÍDEOS

**fotos** Episódio do dia 15/10/2005

Soldado se questiona sobre a necessidade da guerra e acaba dizimado pelos colegas  
veja esta galeria de fotos

[ © Copyright 2010 - Globo Comunicação e Participações S.A. ] [ Política de Privacidade ]

Figura 121 - Layout do site da minissérie *Hoje é dia de Maria*.

**A PEDRA DO REINO**

DA OBRA DE ARIANJO SUASSUNA

DIREÇÃO GERAL LUIZ FERNANDO CARVALHO

O DIRETOR

A CONSTRUÇÃO

A OBRA

A TRILHA SONORA

Figura 122 - Layout do site da minissérie *A Pedra do Reino*.

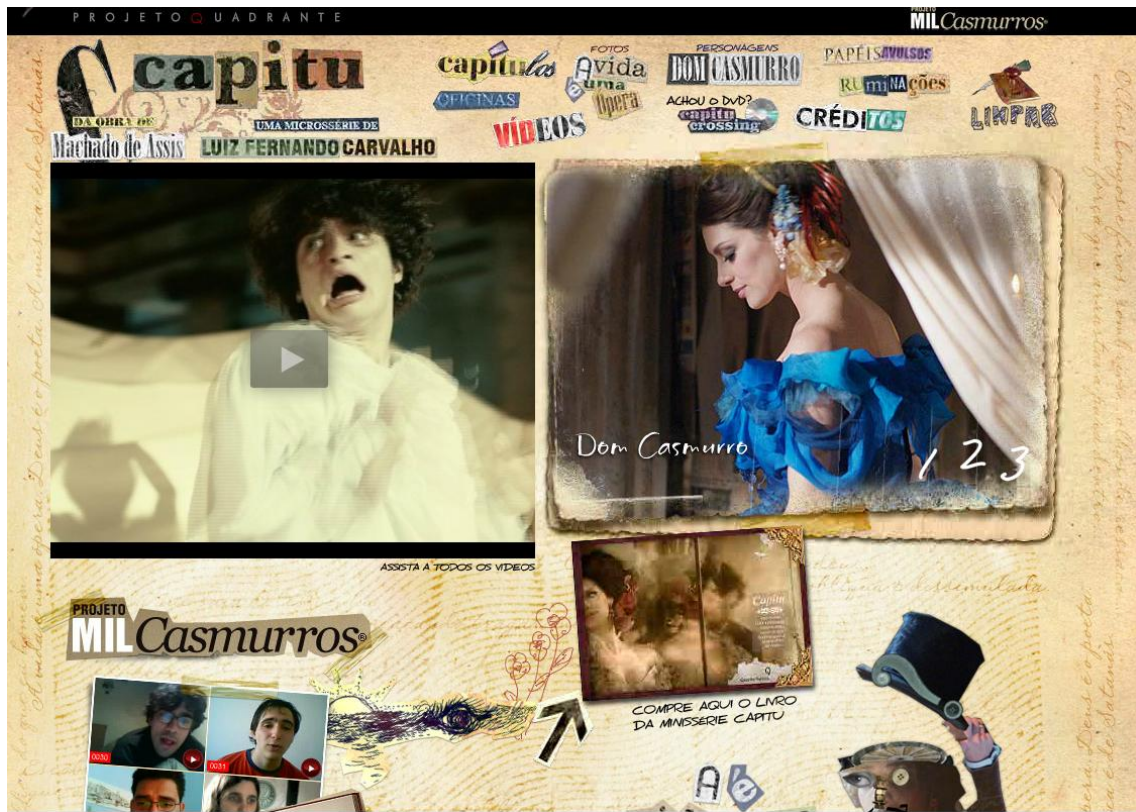


Figura 123 - Layout do site da minissérie *Capitu*.

## ilustríssima

### De mãos dadas

LUIZ FERNANDO CARVALHO

15/12/2013 @ 03h57

Compartilhe em Twitter 4 4 Ouvir o texto Mais opções

Desde menino minha ligação com o sertão foi visceral, um conjunto de impressões e sentimentos muitas vezes estimulados por mim mesmo, já que minha mãe, Glicia Carvalho, que perdi logo na primeira infância, era sertaneja.

Dentro de mim, o sertão corresponde a um espaço onde o mítico e o real convivem de mãos dadas. Nas escavações em busca da imagem mais nítida da mãe, recorri, adulto, a uma infinidade de pesquisas, que me ajudaram também, e fundamentalmente, na construção da imagem de um país.

Eram curiosidades que davam conta de um mundo. Qual o folgado popular preferido? Qual a música? A comida? Os livros? Foi assim que, pela primeira vez, ouvi um tio meu dizer "Graciliano Ramos". Anotei o nome, li os livros.

No fim dos anos 1930, quando acabava "Vidas Secas", Graciliano concluiu o primeiro livro que daria origem a "Alexandre e Outros Heróis". O escritor teve, no entanto, o cuidado de advertir: "As histórias de Alexandre não são originais, pertencem ao folclore do Nordeste, e é possível que algumas tenham sido escritas".

Mais que uma criação literária, as histórias encerrariam um valor de observação antropológica. O ficcionista empreendera trabalho de escrevinhador das histórias ouvidas no sertão. Seria Graciliano Ramos, neste caso, simples intermediário sem discernimento? Onde estará o escritor em "Alexandre e Outros Heróis"? Com sua presença "mascarada", ele está em tudo.

Pergunto-me quando o li pela primeira vez. Folhiei as primeiras páginas do meu exemplar em busca de alguma informação e reencontro em garranchos quase ilegíveis o seguinte registro: "Lá vou eu em busca do meu passado. Lá vou eu à cata de meus heróis". E a data: 04 de fevereiro de 1991.

A primeira leitura me surgiu na memória e, ao me enveredar pela lembrança, uma figura foi se formando, enquanto eu me dizia: mas este "mentiroso", esse "mascarado" eu conheço! Já me sentei à sua volta para ouvir histórias. Essa máscara alquímica que mescla palhaço e rei, eu sei de quem é!

★

Em 1991 estávamos, Ariano Suassuna e eu, cruzando o sertão paraibano rumo à fazenda Acauã, onde ele passou parte da infância.

A viagem era um misto de aventura e aula, por isso não seria exagero dizer que estava adentrando o sertão pelas mãos de Ariano. Eu perguntava sobre a diferença entre um cabra e um jagunço e ouvia aquela resposta de três horas, que incluía geologia, culinária, música, cordel -e, claro, a diferença.



Fazenda Acauã, onde Ariano Suassuna passou parte de sua infância

Assim que chegamos à fazenda e após cumprimentar, um a um, todos os que ali estavam, pedi para rever a casa, que já não era de sua família. Revisitou os cômodos e a capela. Seus olhos reconheciam os espaços, buscando a antiga disposição da mobília, perdida sob o jogo de sombra e luz que compunha, com as paredes grossas, um ar de convento medieval.

Depois pediu que o levassem para ver o rio. Fomos caminhando pelo meio de um espinheiro até alcançarmos aquele leito seco.

Ariano parou, e eu, um pouco mais atrás. Ficamos um bom tempo assim, cercados pelo silêncio: ele, imóvel diante daquela cicatriz na carne do chão. Até que, exatamente acima dele, veio sobrevoar um gavião. "Eu sabia que vocês não abandonariam um sertanejo", disse ele, com alegria de menino.

Nos despedimos e partimos. Avistada do carro, a fazenda Acauã e os azenos de seus camponeses iam desaparecendo na distância.

De repente, Ariano pediu que o motorista parasse. Atravessando a poeira vagarosa que ainda repousava no ar, largou alguns passos em direção ao velho castelo. A poeira cedeu, definindo a cruz da capela, o telhado e as janelas.

O olhar do escritor encontrara ainda uma vez sua Acauã de menino. Suas pernas avançaram mais um passo na direção da miragem, mas ele logo estancou.

Caiu novamente naquele silêncio, cortado agora -pode ver!- por uma golfada que lhe invadiu o peito. Vieram as lágrimas. Com voz embargada, Ariano girou o corpo e disse: "Agora podemos ir. Pronto!". E, secando o sal do rosto, ainda pude ouvir: "Desculpe esse velho bobo".

LUIZ FERNANDO CARVALHO, 53, é cineasta. Dirigiu, entre outros, o filme "Luzitânia Arcaica" (2001) e o especial "Alexandre e Outros Heróis", que a Globo exibiu nesta quarta (pá. 18), às 22h20. ★ ★ ★

<p><b>Pedro Dinis Quaderna (adulto)</b> Quarenta e um anos, moreno carregado, –com uma cara que parece talhada em pedra ou madeira, a foice, enxó e machado”. É, segundo sua própria definição, covarde com sorte, mas não foge ao seu destino nem à sua herança real. Sagaz, inteligente, sarcástico, engraçado, dado à sátira, com formação que mistura cultura clássica e popular. Tem a pretensão quixotesca de ser reconhecido como gênio da raça.</p>	<p><b>Dr. Pedro Gouveia</b> Advogado, homem já descaindo para os cinqüenta anos, vestido de modo elegante, se bem que um pouco antiquado.</p>
<p><b>Pedro Dinis Quaderna (velho)</b> Aproximadamente setenta anos.</p>	<p><b>Luis do Triângulo (Luis Pereira de Sousa)</b> Trinta e seis anos, homem alto, magro e forte, de olhos castanhos com a calma, a energia e a mansidão aparente dos sertanejos mais corajosos.</p>
<p><b>Pedro Dinis Quaderna (adolescente)</b> Aproximadamente quinze anos.</p>	<p><b>Frei Simão</b> Frade-cangaceiro, forte, gigantesco, ríspido e capaz de violências. Moreno, barba comprida, aproximadamente quarenta anos.</p>
<p><b>Tia Filipa</b> Aproximadamente quarenta anos. Estatura mediana, mulher sertaneja, forte, às vezes dura. Muito religiosa.</p>	<p><b>João Melchiades</b> Homem magro, moreno, estatura média. Cantador afamado, cerca de sessenta anos, –envelhecido e encanecido, mas sempre alerta e flamejante nas suas grandezas e falas difíceis de Poeta e mestre em Artes.”</p>
<p><b>Maria Safira</b> Mulher jovem, de olhos verdes e insondáveis, muito sensual (diziam ser possessa do demônio). É mulher de Pedro Beato e amante de Quaderna.</p>	<p><b>Lino Pedra Verde</b> Cantador, discípulo de João Melchiades, aproximadamente quarenta anos.</p>
<p><b>Pedro Sebastião Garcia Barreto</b> Rico fazendeiro, alto, magro, com barbas, rosto duro. Possui um –gênio violento e estranho” tal qual seu filho Arésio. Aproximadamente cinqüenta e cinco anos.</p>	<p><b>Pedro Beato</b> Marido de Maria Safira, mendigo, de roupa remendada, mas limpa, magro, mãos e pés fortes, de dedos grossos e nodosos, a barba e os cabelos proféticos quase inteiramente brancos. Manso e de expressão doce.</p>
<p><b>Samuel Wandernes</b> De cinqüenta e cinco a sessenta anos. Estatura média, fino, alvo, corado um pouco sardento e vermelho, de olhos azuis e cabelos castanho-claro cortado a escovinha. Branco e fidalgo, –gentil-homem dos engenhos pernambucanos”, descendente de senhor de engenho arruinado. Formado em Direito é um passadista e define-se como católico, medieval e obscurantista. Politicamente é integralista.</p>	<p><b>Maria do Badalo</b> Velha meio doida, brava, –rosto de bronze e pedra, engelhado e roído pelo tempo.” Amiga de Tia Filipa, canta velhos romances.</p>
<p><b>Clemente</b> De cinqüenta e cinco a sessenta anos. Figura alta e forte de negro, cor de tijolo castanho queimado. Cabelo negro e corredio, –um ar meio berbere de hindu”. Sertanejo, filósofo, bacharel, historiador. Tipo radical em política e cultura é comunista declarado e um tanto xenófobo.</p>	<p><b>Juiz-Corregedor</b> Aproximadamente quarenta anos, estatura mediana, –um homem gordo, moreno, de cabeleira lisa e negra, com astutos olhos de porco implantados numa testa baixa, e com uma crueldade dificilmente dissimulada no rosto, que ele procurava manter afável.” Aproximadamente quarenta anos.</p>
<p><b>Sinésio</b> Vinte e cinco anos, –Alto, esbelto, de pele ligeiramente amorenada e cabelos castanhos. Monta com elegância e seus olhos castanhos e um pouco melancólicos espalhavam uma certa graça sonhadoura que suavizava sua natureza, enérgica, quase dura e meio enigmática.</p>	<p><b>Margarida Torres Martins</b> Escrevente do inquérito, loura, distinta, inacessível. Possui um –ar virginal” de mulher que passou do tempo de casar e caminha para se tornar solteirona. Balzaquiana.</p>
<p><b>Arésio</b> Trinta e cinco anos, forte, atarracado, moreno e carrancudo, de cabelos bastos, negros e encaracolados, barba negra e cerrada, sempre raspada. Bigode preto quase retangular, aparado do mesmo tamanho da boca cobrindo o lábio superior. Sobrancelhas também bastas e cerradas, negríssimas. Passa a impressão de ferocidade. É sujeito a rompantes de violência, muitas vezes sem sentido aparente.</p>	<p><b>Eusébio Monteiro</b> Irmão do Comendador Basílio Monteiro é conhecido por Eusébio Monturo –devido ao seu bocão desabusado”. Inimigo do irmão, radical em política, anticlerical e ateu. Considera-se –paladino do povo”. Alto, mais de sessenta anos, cabelos brancos, magro.</p>
<p><b>Silvestre</b> Irmão bastardo de Arésio e Silvestre, meio aluado. Aproximadamente vinte e oito anos.</p>	<p><b>Comendador Basílio Monteiro.</b> Alto, corpulento, cabelos brancos, beirando os setenta anos. Um tipo de burguês rico, vulgar e sem imaginação.</p>
<p><b>Heliana</b> Amor da vida de Sinésio, vivia sempre com as mãos cobertas. Olhos verdes. Possui uma sensualidade meio selvagem. Aproximadamente dezenove anos.</p>	<p><b>Gustavo de Moraes</b> –Moreno claro e pálido com lábios estranhamente e desagradavelmente vermelhos”. Rosto fino, cabelos pretos bastíssimos, lisos. Barba cerrada e escura, raspada duas vezes por dia. Trinta anos.</p>
<p><b>Clara</b> Irmã de Heliana. Ao contrário da irmã busca um amor espiritual. Mais alta que baixa, grandes olhos azuis, cabelos de um louro bronzeado, nariz reto, queixo e ancas firmes. Aproximadamente vinte e dois anos.</p>	<p><b>Adalberto Coura</b> Rapaz magro, alvo, com cabelos pretos, franzino e ardente. Considera-se revolucionário e capaz de qualquer ato para mudar o sistema burguês. Aproximadamente vinte e cinco anos.</p>

Quadro 13 - Breves perfis das principais personagens de *A Pedra do Reino*, por Luís Alberto de Abreu.

Rio de Janeiro, 25 de julho de 2013.

Ilma. Sra. **Cristiane Passafaro Guzzi**

Ref.: Autorização Para Utilização de Obras de Titularidade da Globo

Prezados Senhores,

Vimos, pela presente, em atenção à sua solicitação, autorizar a Cristiane Passafaro Guzzi (~~Autorizada~~) a utilizar os trechos dos roteiros das obras audiovisuais intituladas [*Hoje é dia de Maria, A Pedra do Reino*] doravante simplesmente ~~Textos~~, sob a exclusiva titularidade da **GLOBO**, todos integrantes das obras audiovisuais de mesmo título produzidas e exibidas pela **GLOBO**, única e exclusivamente para fins de reprodução em estudo intitulado ~~Por uma Imagem da Literatura: a poética do diretor Luiz Fernando Carvalho~~, para publicação de tese de doutorado na [UNESP – Universidade Estadual Paulista ~~Júlio de Mesquita Filho~~ – Campus Araraquara] (~~Tese de Doutorado~~).

A autorização ora realizada possui caráter gratuito e se dá a título universal, total, definitivo, irrevogável, irretroatável, não exclusiva e restrita à utilização dos **Textos na Tese de Doutorado**, nas condições acima mencionadas, sendo expressamente vedada a publicação, por qualquer meio ou processo, a reprodução de forma diversa da ora autorizada, bem como a exibição em televisão de qualquer espécie, no Brasil ou no exterior, ou a utilização em qualquer meio, inclusive internet, para fins comerciais e não, sem a obtenção de uma autorização prévia e expressa da **Globo**. Assim, fica proibido todo e qualquer tipo de utilização que não tenha sido expressamente autorizada pela **Globo**, devendo V. Sas. responsabilizarem-se por qualquer utilização diversa da ora autorizada.

Fica expressamente vedada a alteração e/ou transformação dos **Textos**, por qualquer meio ou processo, sendo vedada a inclusão de qualquer tipo de publicidade, marca e/ou patrocinadores, que possa ser relacionada aos **Textos**, salvo se com autorização expressa da **Globo**.

Neste ato, fica Vossa Senhoria ciente de que a autorização ora concedida restringe-se aos direitos da **Globo**, e não abrange o direito sobre as obras literárias originais nem tampouco sobre obras de qualquer natureza eventualmente incluídas nos **Textos**, comprometendo-se ainda a **Autorizada** a obter toda e qualquer autorização para utilização dos **Textos**, incluindo do(s) autor(es) dos **Textos**, arcando, ainda, com os custos relativos à obtenção das mencionadas autorizações, isentando, desde já, a **Globo** de todo e qualquer pleito ou reivindicação de terceiros, incluindo custas judiciais e honorários advocatícios, obrigando-se, ainda, a excluir imediatamente a **Globo** de eventuais lides caso a mesma seja demandada em razão de violação dos direitos de terceiros, bem como a indenizar regressivamente a **Globo**, caso essa venha a ser condenada ao pagamento de qualquer valor, seja a que título for.

Ressaltamos, ainda, que V. Sas. não poderão, em hipótese alguma, ceder ou permitir que terceiros utilizem-se dos **Textos**, seus extratos, trechos ou partes, sem a devida autorização prévia e expressa da **Globo**, sob pena de responderem pela utilização indevida.

Estando V.Sa. ciente do acima, solicitamos a aposição do seu “de acordo” no espaço indicado abaixo, bem como a devolução da segunda via da presente após sua assinatura.

Sem mais, subscrevemo-nos,

---

Globo Comunicação e Participações S.A.

Ciente e de Acordo:



---

Cristiane Passafaro Guzzi

**CD com uma pequena amostra de planos-sequências das minisséries**

*Hoje é dia de Maria* (2005), *A Pedra do Reino* (2007) e *Capitu* (2008)