UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, CULTURA E TRADUÇÃO
LINHA DE PESQUISA: CULTURA E TRADUÇÃO

A PEDRA DO REINO DE LUIZ FERNANDO CARVALHO:

DEMANDA NARRATOLÓGICA DE UM ROMANCE NA TV

ALEXANDRE DE ASSIS MONTEIRO

JOÃO PESSOA
2025

ALEXANDRE DE ASSIS MONTEIRO

A PEDRA DO REINO DE LUIZ FERNANDO CARVALHO:

DEMANDA NARRATOLÓGICA DE UM ROMANCE NA TV

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães.

Coorientador: Prof. Dr. Afonso Manoel da Silva Barbosa

JOÃO PESSOA

2025

FICHA CATALOGRÁFICA

Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M775p Monteiro, Alexandre de Assis.
A Pedra do Reino de Luiz Fernando Carvalho: demanda narratológica de um romance na TV / Alexandre de Assis Monteiro. - João Pessoa, 2025.
194 f. : il.

Orientação: Luiz Antonio Mousinho Magalhães.
Coorientação: Afonso Manoel da Silva Barbosa.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Adaptação literária. 2. Narratologia. 3. Romance armorial. I. Magalhães, Luiz Antonio Mousinho. II. Barbosa, Afonso Manoel da Silva. III. Título.

UFPB/BC CDU 82.09:791(043)

Elaborado por KAROLLYNE FERREIRA DANTAS - CRB-4/2319

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
ALEXANDRE DE ASSIS MONTEIRO

Aos dezessete dias do mês de outubro do ano de dois mil e vinte e cinco, às nova horas, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de tese intitulada: "A PEDRA DO REINO DE LUIZ FERNANDO CARVALHO: DEMANDA NARRATOLÓGICA DE UM ROMANCE NA TV", apresentada pelo(a) aluno(a) Alexandre de Assis Monteiro, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de DOUTOR EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Roberto Carlos de Assis, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) professor(a) Doutor(a) Luiz Antonio Mousinho Magalhães (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os professores doutores Afonso Manoel da Silva Barbosa (UFPB), Genilda Alves de Azerêdo (PPGL/UFPB), Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (PPGL/UFPB), Cristhiano Motta Aguiar (Mackenzie) e Maria Cristina Cardoso Ribas (UERJ). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(a) doutorando(a) para apresentar uma síntese de sua tese, após o que foi arguido pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: **aprovado**. Proclamados os resultados pela presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Luiz Antonio Mousinho Magalhães (Secretária *ad hoc*), lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 17 de outubro de 2025.

Parecer:

A banca fez uma série de sugestões de cunho teórico e teórico-analítico, tanto ressaltando as conquistas apresentadas na tese, quanto na expectativa de avanços em alguns aspectos passíveis de serem contemplados com o prazo previso para depósito do texto final. O discente e os orientadores se sentiram estimulados pelas sugestões e se comprometeram de maneira enfática a avançar nas reflexões propostas.

Documento assinado digitalmente
LUCIANA ELEONORA DE FREITAS CALADO DEPL
Data: 27/10/2025 13:08:20-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profª. Drª. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne
(Examinadora)

Documento assinado digitalmente
LUIZ ANTONIO MOUSINHO MAGALHAES
Data: 17/10/2025 16:54:14-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães
(Presidente da Banca)

Documento assinado digitalmente
CRISTHIANO MOTTA AGUIAR
Data: 26/10/2025 15:26:02-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Cristhiano Motta Aguiar
(Examinador)

Prof. Dr. Afonso Manoel da Silva Barbosa
(Examinador)

Documento assinado digitalmente
MARIA CRISTINA CARDOSO RIBAS
Data: 21/10/2025 15:45:03-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profª. Drª. Maria Cristina Cardoso Ribas
(Examinadora)

Documento assinado digitalmente
GENILDA ALVES DE AZEREDO
Data: 27/10/2025 09:11:31-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profª. Drª. Genilda Alves de Azerêdo
(Examinadora)

Documento assinado digitalmente
ALEXANDRE DE ASSIS MONTEIRO
Data: 28/10/2025 13:14:22-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Alexandre de Assis Monteiro
(Doutorando)

DEDICATÓRIA

Às árvores da caatinga, que nunca me sonegaram nem o verde nem o cinza.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente ao Nada, que nos guiou até agora; a minha mãe, que finalmente vai parar de me mandar estudar; a meu pai, por todo dia me mostrar a sustentável leveza do ser; a Hian, primeiro leitor e crítico de *A Pedra do Reino*; a Bruno, por me fazer enxergar questões sociais; a meu orientador, Mousinho, que, na perspectiva de todos, é o melhor no que faz; a meu coorientador, Afonso, colega de mestrado que se tornou meu mestre.

O herói perece. Essa é sua natureza. As máscaras populares, ao contrário, jamais perecem.

Mikhail Bakhtin

RESUMO

Este trabalho objetiva discutir a estrutura narrativa da microssérie *A Pedra do Reino* (2007), exibida pela Rede Globo no ano de 2007 e adaptada do *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (Suassuna, 2017). A partir de um olhar para os valores regionalistas e ideais estéticos do Movimento Armorial, observa-se o estatuto narratológico da microssérie em seus percursos transtextuais, focalizada no personagem Quaderna, que, em sua autoconsciência cômica, entra "conscientemente em estado de loucura romanesca" (Santos, 1999, p. 276), em demanda por criar uma obra de arte capaz de exprimir a identidade de um povo, a Obra Completa, seu Castelo Metaliterário. Será discutida a complexidade do conceito de romance como gênero em sua transmutação intersemiótica para uma mídia teleficcional seriada perpassada pelo espírito barroco e elaborada sob a percepção carnavalesca de mundo (Bakhtin, 2008). Utiliza-se como aporte teórico para esta análise a narratologia genetteana, por meio de *O discurso da narrativa* (Genette, 1979), e a teoria bakhtiniana dos Gêneros (Bakhtin, 2008) com suas contribuições para a compreensão das formas romanescas como uma tradição sem regras (Candido, 1997).

Palavras-chave: narratologia. Romance armorial. Adaptação audiovisual. Ariano Suassuna. Luiz Fernando Carvalho.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo desarrollar una serie de reflexiones sobre la estructura narrativa de la microserie *A Pedra do Reino* (2007), proyectada por Rede Globo en 2007 y adaptada del *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sang do vai-e-volta* (Suassuna, 2017). A partir de una mirada a los valores regionalistas y los ideales estéticos del Movimiento Armorial, observamos el estatus narratológico de la microserie en sus trayectorias transtextuales, centradas en el personaje de Quaderna, quien, en su autoconciencia cómica, entra "conscientemente en un estado de locura novelesca" (Santos, 1999, p. 276), en la demanda de crear una obra de arte capaz de expresar la identidad de un pueblo, la Obra Completa, su Castillo Metaliterario. Se discutirá la complejidad del concepto de romance como género en su transmutación intersemiótica hacia un medio de telefícción serial impregnado del espíritu barroco y elaborado desde una percepção carnavalesca del mundo. Se utilizan como soporte teórico para este análisis la narratología de Genette, a través de *El discurso de la narrativa* (Genette, 1979), y la Teoría de los géneros de Bajtin (Bajtin, 2008) con sus aportes a la comprensión de las formas novelísticas como una tradición sin reglas (Candido, 1997).

Palabras clave: narratología. Romance blindado. Adaptación audiovisual. Ariano Suassuna. Luis Fernando Carvalho.

RÉSUMÉ

Ce travail vise à développer une série de réflexions sur la structure narrative de la microsérie *A Pedra do Reino* (2007), présentée par Rede Globo en 2007 et adaptée du *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (Suassuna, 2017). À partir d'un regard sur les valeurs régionalistes et les idéaux esthétiques du Mouvement Armorial, nous observons le statut narratologique de la microsérie dans ses parcours transtextuels, centrés sur le personnage de Quaderna, qui, dans sa conscience de soi comique, entre « consciemment dans un état de folie romanesque » (Santos, 1999, p. 276), à la recherche de créer une oeuvre d'art capable d'exprimer l'identité d'un peuple, l'OEuvre Complète, son Château Métalittéraire. La complexité du concept de romance en tant que genre sera discutée dans sa transmutation intersémiotique en un média de fiction télévisée sérielle imprégné de l'esprit baroque et élaboré sous la perspective carnavalesque du monde. La base théorique de cette Analyse est la narratologie de Genette, à travers *Le Discours du récit* (Genette, 1979), et la théorie des genres de Bakhtine (Bakhtine, 2008) avec ses contributions à la compréhension des formes romanesques comme une tradition sans règles.

Mots clés: narratologie. Romance armoriale. Adaptation audiovisuelle. Ariano Suassuna. Luiz Fernando Carvalho.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Cangaceiros 22
Imagem 2 - Riso de sangue de Dom João Ferreira Quaderna 23
Imagem 3 - Xilogravura *Cavalgada à Pedra do Reino*, de Amaro Borges 30
Imagem 4 - Estrela de Salomão, flor do cangaço, cruz de malta e lírio 333
Imagem 5 - Detalhe do chapéu de prata do cangaceiro Ludugero mostra flores e estrelas 333
Imagem 6 - Silvestre com anel de estrela de cinco pontas, chamada de selo de Salomão 344
Imagem 7 - Indumentária de Quaderna adulto 355
Imagem 8 - Xilogravura de Gilvan Samico e Moça Caetana de Luiz Fernando Carvalho 366
Imagem 9 - Ilustração em estilo de xilogravura do romance de Ariano Suassuna (2017) 366
Imagem 10 - Onça Caetana de Luiz Fernando Carvalho com “o sol de aço das navalhas das asas dela” 377
Imagem 11 - Bandeira da onça 377
Imagem 12 - Aproveitamento da bandeira da onça por Luiz Fernando Carvalho 388
Imagem 13 - Alfabeto Armorial 399
Imagem 14 - Alfabeto armorial na vinheta 399
Imagem 15 - Lírios adaptados para a microssérie 40
Imagem 16 - Vinheta com elementos que remetem a obras de Gilvan Samico 40
Imagem 17 - Remidialização do sacrifício da Pedra do Reino criada pelo romance, com fusão de linguagem verbal e imagética 41
Imagem 18 - Folheto de cordel em *A pedra do reino* 455
Imagem 19 - Teatralidade na TV: pedras do reino representadas em tecido 487
Imagem 20 - Representação animada do delírio de Quaderna 54
Imagem 21 - Plano geral do tormento de Quaderna 68
Imagem 22 - Primeiro plano em Quaderna 69

Imagem 23 - Clemente usa cocar de prata 71
Imagem 24 - Trabalho com sombras reforça teor psicológico 71
Imagem 25 - Bandeira do divino Espírito Santo do sertão 80

Imagem 26 - Gravura das Pedras do Reino 80
Imagem 27 - Gravura de João Ferreira Quaderna e das Pedras do Reino 81
Imagem 28 - Escudo de Armas de Quaderna, Rei do Quinto Império 81
Imagem 29 - Coroa, sol, cruz e naipes de baralho na vinheta da microssérie 82
Imagem 30 - Dedos em riste em referência pictórico-gestual ao formato das pedras do reino 82
Imagem 31 - Mandala zodiacal em torno da coroa do Quinto Império 84
Imagem 32 - Personagem Filipa Quaderna 87
Imagem 33 - Personagem do folguedo reisado fazem inserção na narração 89
Imagem 34 - Inserção narrativa por violeiro 97
Imagem 35 - Técnica computacional animada representa transe de Quaderna 98
Imagem 36 - Quaderna escreve a história que se vê na tela 99
Imagem 37 - Vinheta da microssérie mostra reis, peões e damas 103
Imagem 38 - Vista panorâmica do sertão 105
Imagem 39 - Quaderna e escrivã 108
Imagem 40 - Fisionomias de Quaderna 109
Imagem 41 - Quaderna dirige olhar lascivo à escrivã de seu processo 116
Imagem 42 - Moça Caetana: o mundo real-mítico de Quaderna 124
Imagem 43 - Cena de Quaderna cego 127
Imagem 44 - Quaderna sendo laureado por Olavo Bilac 129
Imagem 45 - Jaraguás 129
Imagem 46 - Estrutura alusiva à *commedia dell'arte* 131
Imagem 47 - Arlequim na vinheta 132
Imagem 48 - Sombra da Onça Caetana: o riso como dádiva diabólica com máscara de alegria 133
Imagem 49 - Onças e seres alados pairam sobre símbolos diversos 134
Imagem 50 - Pedras do Reino na concepção de Carvalho 134
Imagem 51 - Cavalos de madeira e prata 135
Imagem 52 - Umbrais de Taperoá 146
Imagem 53 - Apresentação dos personagens 147
Imagem 54 - Xilogravura: a busca pelo cômico 153
Imagem 55 - Samuel recebe golpe de penico 153
Imagem 56 - Jogo de baralho 156
Imagem 57 - Chegada do corregedor a Taperoá 157

Imagem 58 - Quaderna velho: Fusão entre pessoa e mecanismo 158
Imagem 59 - Quaderna de Luiz Fernando Carvalho: olho no olho 159
Imagem 60 - Olho no olho para anunciar “a próxima história...” 162
Imagem 61 - Subcultura de guerra grassa no sertão dos séculos XIX e XX 165

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 15
2 SERTÃO DETURPADO: O DADO HISTÓRICO 17
2.1 UMA MARCA ANTIMODERNA: A BUSCA DO PERENE NA REGIÃO 18
3 SERTÃO TEMPESTUOSO E MEDONHO: PERCURSOS TRANSTEXTUAIS 25
4 INTEGRAÇÃO DE LINGUAGENS: O ESPETÁCULO TOTAL 32
4.1 UMA ÂNSIA DEVORADORA DE TEXTOS 46
5 A VIDA É MUITO SEM GRAÇA: MARCAS DE FICCIONALIDADE 53
6 TELEVISÃO, FICÇÃO E ILUSÃO 65
7 ADAPTAÇÃO OU PROFANAÇÃO: MALABARISMOS CULTURAIS 73
8 ASPECTOS NARRATOLÓGICOS DE UM ROMANCE NA TV 79
8.1 A PREGNÂNCIA PERSUASIVA DAS FIGURAS 79
8.2 NARRAÇÃO TOTAL: ORQUESTRAÇÃO DE VOZES 85
8.3 RELAÇÕES TEMPORAIS: PERCURSOS VOLÁTEIS 94
8.4 A GENTE PRECISA MENTIR: UM MODO AUTOCONSCIENTE 102
8.5 O ESPAÇO ARMORIAL: O MUNDO EMPOEIRADO DE QUADERNA 106
9 UMA ANTROPOFAGIA ARMORIAL? 114
10 IMAGENS RISONHAS E SANGRENTAS: UM EXPERIMENTO COM ESPÍRITO BARROCO 126
11 PERCEPÇÃO CARNAVALESCA DO MUNDO: A SUBVERSÃO NA PRAÇA PÚBLICA 137
12 EU QUERO LÁ SABER DAS BOLA DO CETRO VERMELHO DE DOM PEDRO, HOME: O PODER AFRONTOSO DO RISO 150
13 ABRA O OLHO, DINIZ: O VELHO NOVO HERÓI ROMANESCO 164
13.1 O ROMANCE TELEVISO DE CARVALHO: TRADIÇÃO SEM REGRAS 167
14 CONCLUSÃO 175
REFERÊNCIAS 178

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho objetiva discutir a estrutura narrativa da microssérie *A Pedra do Reino* (2007), exibida pela Rede Globo no ano de 2007 e adaptada do *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (Suassuna, 2017), publicado em 1971. Com um olhar voltado para os ideais estéticos do Movimento Armorial, busca-se decompor a estrutura narratológica da série, centrada no personagem Quaderna, que, de acordo com Idelette Santos (1999, p. 276) entra "conscientemente em estado de loucura romanesca", em sua demanda por criar uma obra de arte capaz de exprimir a identidade de um povo: a Obra Completa, em sua autoconsciência, um Castelo Metaliterário.

Será discutida a complexidade do conceito de romance como gênero textual no contexto da cultura carnavalesca. Utiliza-se, como aporte teórico para esta análise a narratologia genettiana, por meio de *O discurso da narrativa* (Genette, 1979), e a teoria bakhtiniana dos gêneros, com suas contribuições acerca da importância da percepção carnavalesca para a evolução do gênero romance, a partir da leitura de uma narrativa ficcional seriada na televisão.

O estudo procura observar a ascensão do gênero romance instigada pelo próprio texto do *corpus* desta pesquisa, como metarromance que é, sobretudo a partir das contribuições de Mikhail Bakhtin em *Epos e romance*, incluído na edição brasileira de *Estética da criação verbal* (1997). Para a compreensão do chamado "romance armorial", a base teórica está centrada nas discussões propostas por Guaraciaba Micheletti (1997) e Idelette Santos (1999), enquanto o contexto histórico da narrativa é analisado sob a ótica de Sônia Ramalho Farias (2006). No circuito teórico da teleficção, aproveitamos leituras de Renato Luiz Pucci Junior (2011), Marcel Martin (1990) e Robert Stam (2004).

O *corpus* desta tese, a microssérie *A Pedra do Reino* (Carvalho, 2007), é examinado sob uma perspectiva teórica narratológica, lançando mão de conceitos cunhados por Genette em estudos como *A obra de arte* (2001) e *Palimpsestos* (2006) e servirá ainda como embasamento para a análise o conceito bakhtiniano de percepção carnavalesca do mundo (2008), com o entendimento de que Bakhtin (1997) não faz grade conceitual de categorias nos termos dos narratologistas estruturalistas como Genette o fazem.

Bakhtin não desenvolveu um sistema formal de análise narrativa com um

conjunto de regras fixas (como a narratologia genetteana). No entanto, forneceu conceitos relevantes ao campo dos estudos narratológicos. Sua contribuição se concentra na dimensão dialógica, social e cultural do texto. Com base nessa perspectiva de análise, esta pesquisa questiona como a microssérie *A Pedra do Reino* (2007) atualiza e adapta elementos do Movimento Armorial e da teleficção nacional, propondo um experimento narrativo que articula linguagem literária, imagética e sonora em uma estética metalinguística e carnavalesca. Essa questão reflete a preocupação central com a análise da série como obra que problematiza o processo de adaptação literária, estruturando-se como uma narrativa audiovisual complexa, que dialoga com a tradição popular, a oralidade, o simbolismo e a multiplicidade de linguagens típicas do projeto armorial.

Outro questionamento levantado diz respeito à maneira pela qual a microssérie *A Pedra do Reino* (Carvalho, 2007) permite a problematização do conceito de romance enquanto gênero, ao incorporar elementos de tradições literárias várias, absorvendo tendências que se ligam desde a épica clássica à cultura popular do Nordeste. Tal percepção permitiu investigar a linguagem dessa narrativa televisiva como teleficção que assumiu a forma de um metarromance que, refletindo sobre sua própria condição de obra de arte e de gênero textual, tensiona as fronteiras entre história e ficção, erudito e popular, memória e imaginação, a partir de um olhar para o sertão brasileiro dos séculos XIX e XX.

2 SERTÃO DETURPADO: O DADO HISTÓRICO

O objeto de arte sob análise nesta pesquisa carrega atrás de si, em um processo criativo de reescrituras, um vasto mundo textual de adaptações, partindo do movimento sebastianista da Pedra Bonita, um fenômeno social ocorrido de 1835 a 1838 nos sertões de Paraíba e Pernambuco, e que remidializou-se em registro histórico, letra de canção, poema, xilogravura, folheto de cordel, peça de teatro, cartaz de peça de teatro, quadrilha junina, espetáculo de dança, música, causos, cantorias, cavalhadas, encenações teatrais, romance e microssérie de TV[1].

No cenário internacional, os anos de 1830 mostraram movimentos revolucionários antimonárquicos em diversas regiões da Europa, partindo do levante que ficou conhecido como a Revolução dos Três Dias Gloriosos, em 1830, na França, e se alastrando por Bélgica, Holanda, Itália, Alemanha, Espanha e Portugal (Hobsbawm, 2004).

No Brasil da Pedra do Reino, na esteira das turbulências sociais do hemisfério norte, o imperador Pedro I abdica do trono em 1831, posto que só voltaria a ser ocupado em 1840 por Pedro II. Nesse ínterim, revoltas populares grassam no país, como a Balaiada, a Cabanagem e a Guerra dos farrapos. A instabilidade política do Brasil aprofunda a desigualdade social no Nordeste, alvejada também pela dificuldade de convivência com a seca e por disputas políticas, fomentando, nos sertões do Nordeste, a insurreição de cidades, os movimentos sebastianistas e o banditismo social (Novais, 1979).

O desenvolvimento desigual da região resultou em um tipo de colonialismo interno, gerando isolamento e subordinação econômica, política e cultural. O Nordeste e seu sertão se transformam em um problema no imaginário nacional,

[1] No meio televisivo e nos estudos de teleficção, dá-se o nome de microssérie às histórias exibidas na televisão em três a cinco episódios. As produções maiores e com número predeterminado de episódios recebem o nome de minissérie, como *A casa das sete mulheres* e *Os Maias*, da TV Globo. As mais longas ainda, aquelas que não têm duração estabelecida, são chamadas *séries* ou *seriados*, como é o caso de *Carga pesada* ou *Os normais*, também da TV Globo. Em nota de rodapé de um estudo de Renato Luiz Pucci Júnior intitulado *A minissérie Capitu: adaptação televisiva e antecedentes fílmicos* (PUCCI JR., 2012), o autor esclarece que microssérie designa a ficção seriada com até 10 capítulos, e minissérie, uma produção mais longa que a microssérie e mais curta que a telenovela, com cerca de 40 capítulos (ou mais) e cuja exibição pode se estender por meses. As concepções levam a classificar *A Pedra do Reino* (Carvalho, 2007) como microssérie, pois foi exibida em cinco episódios. A narrativa completa tem a duração de 3 horas e 48 minutos. Ao longo deste trabalho, referimo-nos *À Pedra do Reino* (Carvalho, 2007), por extensão, pelos termos "minissérie" e "série", no sentido genérico de obra apresentada em partes.

sobretudo após a ascensão do cangaço e consequente assolamento de um sistema jurídico já degradado (Wanderley, 2020).

A questão regional brasileira se mostra como uma problema de unidade nacional frustrada, como em outras partes do mundo, com a peculiaridade de que, no Brasil, o regionalismo provém de uma questão agrária e trabalhista mal resolvida (Oliveira, 1993). É na paisagem do flagelo da década de 1830 que ocorre o Massacre da Pedra Bonita, chamado popularmente depois de Massacre da Pedra do Reino. Para Ernando Alves de Carvalho (2003), ao descrever tal fato social, o sebastianismo ibérico do século XVI ressurgiu deturpado e sangrento no interior de Pernambuco no século XIX, e, para Idelette Santos (1999), com forte sentimento revolucionário e antissistema.

Em maio de 1838, nas divisas dos Estados de Pernambuco e Paraíba, à altura da cidade pernambucana de São José do Belmonte, cerca de 80 seguidores de um autoproclamado rei e profeta, João Antônio, suicidam-se ou são executados à beira de dois monólitos que, segundo diziam, eram as torres de um castelo soterrado que só poderia ser *desencantado* pelo derramamento de sangue, gesto que traria prosperidade e uma série de dádivas para o Quinto Império e para o sertão. A carnificina não poupou mulheres, crianças, nem cachorros, mortos às dezenas em sacrifício a Dom Sebastião e em favor da efetivação de utopias de felicidade, longevidade e plenitude daquela massa rota de desamparados (Fontana, 2005).

2.1 UMA MARCA ANTIMODERNA: A BUSCA DO PERENE NA REGIÃO

Desde o Romantismo, vigora nos países do Ocidente um interesse mais perceptível sobre a consolidação de um projeto literário nacional que se estabelecesse como símbolo cultural da nação. Nesse sentido, no contexto brasileiro, as chamadas narrativas urbanas, seguidas pelas regionalistas, se produziram na esteira do romantismo representando oposições entre o local e o universal, o centro e a periferia, como procedimento afirmativo e legitimador de uma cultura (Diniz, 2019).

Segundo Tânia Pellegrini:

> O regionalismo brasileiro para cada enfoque teórico, expressa, na

> verdade, uma mesma ideia: a dificuldade de explicitar a tensão que liga o nacional e o estrangeiro, componentes do cerne das culturas coloniais e que, com codificações mais ou menos importantes, no Brasil veio se mantendo até por volta dos anos 60 (Pellegrini, 2007, p. 125).

Quando foi lançado oficialmente no ano de 1970, em Recife, o Movimento Armorial inseria-se na linha ideológica de movimentos artísticos e intelectuais anteriores que dominavam a vida cultural da cidade, como o Movimento Regionalista e Tradicionalista de 1926 e a Sociedade de Arte Moderna do Recife, em 1948, e que já pautavam debates sobre tensões atinentes a relações culturais entre as antigas colônias e metrópoles.

O Romance d'a Pedra do Reino, de Ariano Suassuna (2017), é fruto de um ideário — a chamada Escola de Pernambuco —, que buscava, conforme Idelette Santos (1999, p. 189), uma crítica social "pela imagem figurativa e em uma linguagem própria", dando ares de opulência — a "linguagem régia", na definição do personagem Quaderna — a práticas artísticas e sociais tradicionais de uma região marginalizada pelo constructo sociopolítico do país, expressa em construções autoconscientes da microssérie do tipo: "Quanto mais enfeito uma história, mais verdadeira ela fica" (Carvalho, 2007). Na perspectiva do personagem Quaderna, o enfeite da história deveria se dar por uma visão de mundo voltada às especificidades da comunidade.

O olhar para a tradição tende a ser controverso e é heterodoxo em movimentos artísticos — que geralmente se revestem de um aspecto futurista —, mas se justifica, segundo Sônia Lúcia Ramalho de Farias (2006, p. 500-501), pelos interesses do autor em "reerguer a imagem da terra, do Brasil autêntico, um certo Nordeste", frente à perda da hegemonia econômica de suas oligarquias rurais "diante do processo modernizador da sociedade brasileira", que transferia o centro político-econômico para o Sudeste, o que poderia justificar a adesão do Movimento Armorial a um de seus preceitos basilares: "a busca do perene na região" (Suassuna, 2008, p. 71).

Braulio Tavares afirma que:

> Ariano Suassuna afirmava com orgulho que nasceu em um regime que não existe mais, o patriarcado rural brasileiro, derrotado pela burguesia urbana e capitalista em três datas sucessivas: 15 de novembro de 1889, com a Proclamação da República; 4 de outubro

> de 1930, com a Revolução Liberal chefiada por Getúlio Vargas e 31 de março de 1964, com o golpe que implantou a ditadura militar no País (Tavares, 2007, p. 22).

No intervalo das derrotas do patriarcado rural, sobretudo daquele ligado à monocultura latifundiária do algodão no sertão, acontece em Recife, em 1926, pela primeira vez no continente americano, um Congresso Regionalista, após a Conferência Regionalista de Charlottesville, nos Estados Unidos, com apoio do presidente Franklin Roosevelt e participação, a convite, dos congressistas pernambucanos. Eles ambicionavam dar sentido regional à organização da vida em diversos aspectos: educacionais, intelectuais, habitacionais, gastronômicos e artísticos, conectando-se aos problemas e vocações locais e objetivando a integração regional, em oposição à ideia de um "estadualismo arbitrário" e de uma produção artística desconectada da vida da comunidade (Freyre, 1996).

Os ideólogos de Recife, em sua demanda pela regionalização racional do país em aspectos ao menos geográficos e culturais, anunciam uma proposta de desenvolvimento social baseado na autodeterminação da vontade da comunidade e na valorização de um modelo de vida e de uma produção artística que privilegiasse a visão de mundo de cada povo acerca de suas necessidades materiais, espirituais e culturais (Santos, 1999), como já se praticava espontaneamente em vasta literatura estrangeira.

Neste sentido Gilberto Freyre defende que:

> Quase não se vê conto ou romance em que apareçam doces e bolos tradicionais como em romances de Alencar. Os romancistas, contistas e escritores atuais têm medo de parecer regionais, esquecidos de que regional é o romance de Hardy, regional é a poesia de Mistral, regional o melhor ensaio espanhol: o de Gavinet, o de Unamuno, o de Azorin (Freyre, 1996, p. 8).

Para Idelette Santos (1999), o tema central de todos esses movimentos, que não só não temiam como objetivavam parecer regionais (*Movimento Armorial*, *Sociedade de Arte Moderna do Recife* e *Movimento Regionalista e Tradicionalista*), eram os problemas sociais locais, sobretudo os da desigualdade, da violência, da fome e a perda da identidade cultural pela globalização. Tais questões não figuram na obra de Suassuna como mera denúncia social, mas como uma determinação do destino impregnada sobre a cultura, a qual a humanidade tem o dever moral de

condenar e o herói da ficção, o de solucionar, tornando reais as utopias populares (Santos, 1999).

O assalto de cangaceiros à cidade de Taperoá, na microssérie de Luiz Fernando Carvalho (Imagem 1), por exemplo, figura mais como um evento carnavalesco, repleto de cores, adornos, dança, música e poesia em meio a tiros e mortes, do que a uma mera deficiência do arranjo social, confirmando uma visão de mundo barroca, em que a ordem e a desordem, a guerra e a festa, o trágico e o belo, a morte e a vida constituem um só elemento.

Na cena em cheque, o chefe cangaceiro distribui tiros e versos, em uma representação imagética daquilo que Quaderna, à direita, está narrando e assistindo.

Imagem 1 - Cangaceiros

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

No diálogo que se desenrola na sequência da matança festiva, o personagem Sinésio afirma: “É a primeira vez que vejo a morte”. Ao que um amigo reage: “A vida é assim”. Em seguida, Quaderna, como narrador extradiégetico, conclui: “Vejam a Morte divina e diabólica, enquanto ela dança” (*A Pedra do Reino*, 2007), em uma manifestação heterodoxa das ideias de unidade entre a morte e a vida, entre o cotidiano e o carnavalesco, entre o divino e o diabólico e entre o real e o artístico.

Finalmente, já retornando ao plano diegético referente ao assalto cangaceiro, a narração da cena tem desfecho com a afirmação de que: “naquele dia, com o peito apertado pela mão brutal do destino [...]”. Nota-se, como apontara Idelette Santos (1999), uma percepção barroca sobre uma série de elementos contrários sobrepostos ou dispostos em simetria como partes de um todo indissociável, como se dá também na cena da pregação religiosa por João Ferreira Quaderna, em que o sangue de sua esposa degolada lhe tinge um sorriso de satisfação, ligando o sagrado ao grotesco e o tétrico ao festivo.

Imagem 2 - Riso de sangue de Dom João Ferreira Quaderna

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

O termo regionalismo adquire portanto, no contexto brasileiro em análise, um significado que reflete contradições históricas ora favoráveis, conservadoras e bairristas, ora desfavoráveis, críticas e receptivas (Leão, 2011). A microssérie de Luiz Fernando Carvalho, como O Movimento Armorial, se consolida, pois, como representação de espaços, imaginários e valores heterogêneos, característicos da sociedade brasileira, desigual e retalhada geográfica e culturalmente (Santini, 2014).

Para Sofia Zanforlin (2008), apesar da heterogeneidade de visões de mundo que se observa nas descrições daquele contexto histórico, existe, em diversas produções culturais, uma estereotipação sociológica que cristaliza uma imagem de nordestino, sobretudo o do interior, como sujeito atrasado e desqualificado, e a

indústria cultural fomentaria tal padronização.

Entretanto, Cláudia Sousa Leitão destaca, a respeito do tipo sertanejo, que:

> O sertão carrega consigo a marca anti-moderna de um mundo sem distinções, de um reino marcado pela fusão de mundos, pelo seu sincretismo imaginal, pela herança atávica portuguesa desse povo messiânico que decidiu se dissolver, confundir-se com outros povos, na busca de novas identificações, em suma, de não ser um, mas, pelo contrário, ser o símbolo da pluralidade, da profusão de sangues, culturas e imagens (Leitão, 1997, p. 163).

O fato é que uma parcela do sertão do Nordeste se manteve imerso em uma realidade arcaica e arcaizante, fruto de um isolamento de séculos em uma estrutura familiar, social, religiosa e moral que não interagiu culturalmente com as regiões cosmopolitizadas do litoral, mantendo-se, por vezes, segregada de si mesma, como fruto de uma organização regional tida pelos regionalistas por irresponsável, ao passo que abastecia de infraestrutura o litoral e condenava os sertões ao isolamento (Mello, 2020).

Esse fato foi fundamental à insurreição da cidade de Princesa Isabel, na Paraíba, plano de fundo da narrativa deste trabalho e sobre a qual se voltará a debater. Todavia, a sociedade sertaneja, conforme anota Cláudia Sousa Leitão (1997), não deixou de dar exemplos de complexidade e pluralidade cultural, de discursos diversos, e, neste caso, remidializados, como se afirmou, em registro histórico, letras de canção, poemas, xilogravuras, folhetos de cordel, peças de teatro, cartazes de peça de teatro, quadrilhas juninas, espetáculos de dança, músicas, causos, cantorias, cavalhadas, romance e microssérie.

A vasta coletânea de obras ditas regionalistas e especialmente aquelas que descrevem o tal massacre da Pedra do Reino, bem como a microssérie de Luiz Fernando Carvalho, nomeiam árvores, flores, pássaros, rios e pessoas, no entanto, a região aludida vai além das informações enciclopédicas que a envolvem. O mundo narrado pode fazer com que a noção de realidade venha a deixar de ser plenamente reconhecível, em uma negação ao reflexo fotográfico do lugar. O espaço regional criado artisticamente representa um dado histórico-social e uma região geográfica existente, mas não deixa de ser, sobretudo, um portador de símbolos acerca desses dados (Chiappini, 1995) na obsessão armorial em demanda do perene na região representado em uma linguagem que se pretente autêntica

(Suassuna, 2008).

3 SERTÃO TEMPESTUOSO E MEDONHO: PERCURSOS TRANSTEXTUAIS

Os sebastianistas da Pedra Bonita acreditavam que aqueles blocos de pedra em São José do Belmonte, na divisa sertaneja entre Pernambuco e Paraíba, eram as torres de um castelo amaldiçoado que encerrava, por meio de encantamento, o rei Dom Sebastião, e acreditavam ainda que ele só poderia ser liberto pelo derramamento de sangue, trazendo ao sertão o fim da pobreza, da seca e da fome (Leite, 1904). O painel caótico e atroz serve de plano de fundo temático para Ariano Suassuna (2017) lançar as bases do Movimento Armorial, por meio de seu *Romance d'A Pedra do Reino* (2017).

Sobre o contexto social do sertão do Nordeste no século XIX, Maria Aparecida Nogueira propõe a ideia de que:

> O sangue projeta uma verdade mais profunda e essencial que se expressa no assertanejamento do mundo, uma universalidade cultural selvagem, algo que não diferencia ciência e mito, porque se apoia na lógica do sensível e não se deixa contaminar pelas racionalizações perversas do pensamento domesticado (Nogueira, 2002, p. 61).

A obra *Fanatismo religioso: memória sobre o Reino Encantado na comarca de Vila Bela*, de autoria de Antônio Áttico de Souza Leite (1904), torna-se a principal referência a esse sebastianismo assertanejado em termos de discurso histórico, que se aborda aqui como uma encarnação midiática (Gaudreault; Jost, 2009) por meio da qual se veicula uma visão da história. Antônio Áttico afirma:

> Tempestuoso e medonho, corria o ano de 1835. A comarca de Flores, retalhada por partidos, era teatro de constantes desordens e conflitos. Daí para os começos de 1836, um mameluco de nome João Antônio dos Santos, morador no termo de Vila Bela da Serra Talhada, munido de duas pedrinhas mais ou menos formosas que ele mostrava misteriosamente, dizia aos incautos habitantes daquele lugar serem elas dois brilhantes finíssimos, tirados por ele próprio de uma Mina encantada que lhe fora revelada, inspirado num velho folheto, do qual nunca se apartava, e que encerrava um desses contos ou lendas que andavam muito em voga acerca do misterioso desaparecimento de El-Rei Dom Sebastião (Leite, 1904, p. 49).

Na microssérie de Luiz Fernando Carvalho (*A Pedra do Reino*, 2007), existem menções a registros históricos abordados por Antônio Áttico, mas envolvidas por

uma aura mítica e distorcidas pela difusão informal dos relatos entre o povo, apoiados na lógica do sensível e na não racionalização. Tais distorções são um traço importante para definir a retórica da verossimilhança, na qual há o predomínio da imaginação sobre a memória na investigação do passado (Santiago, 1978).

Segundo Guaraciaba Micheletti (1997, p. 49-51), os cronistas portugueses, desde os séculos XVI e XVII, tinham abandonado “os escrúpulos humanistas”, vindo a produzir textos que fundiam fato a mitologia, criando uma narrativa maravilhosa. Por muito tempo, a ideia de cronista esteve ligada à de um “compilador de narrativas”. O gênero da crônica se romancizara e a ascensão do novo gênero liberara os outros de convencionalidades que os retinha, contaminando-os. Nesse processo de romancização dos textos, ao se romancizar o registro histórico com uma narrativa no presente e com um protagonista em construção moldado pelo seu tempo, o objeto da representação artística apresenta seu lado dessacralizado, modulado por vozes tangíveis que veiculam a história (Bakhtin, 1997).

Sobre o estilo com o qual se contam os acontecimentos, em que pese a vocação referencial do gênero memorial presente no gênero romance e que no modelo grego se inscreve como “ato cívico de autojustificação pública” (Micheletti, 1997, p. 61), ressalta-se que a própria natureza mística do movimento sebastianista da Pedra do Reino impulsiona a historiografia para uma linguagem com função mais expressiva (emotiva) e autoconsciente, dando lugar a uma performance verbal com marcas de subjetividade e uso de discurso indireto livre, como se vê nas construções descritivas de Antônio Áttico de Sousa Leite (1904) sobre o contexto histórico da microssérie *A Pedra do Reino*: ano medonho, Lagoa Encantada, catedral do reino, teatro de desordens, outros brilhantes, belíssimas torres.

Levando-se em conta o entendimento de Antonio Candido (Candido, 2010), em *Literatura e sociedade* acerca da relação entre obra e ambiente de produção, tem-se a percepção de que a compreensão do contexto e os fatos históricos por ela evocados podem ser proveitosos para sua análise estética, mas sem perder de vista que o significado não exprime uma visão realística submetida ao real. O externo estrutura o interno, mas não é o fator determinante como significado, já que elementos sociológicos, psicológicos, linguísticos e estilísticos atuam igualmente na economia da narrativa.

Por isso se diz que o trabalho artístico estabelece uma relação deformante com a realidade: reinventa-se a lógica do mundo para torná-la mais expressiva

(Candido, 2010), com a grande obra de arte tendendo à singularidade, como um universo fechado que acaba explicando-se a si mesmo, fato que levou os formalistas russos a definirem-na como mero dialeto (Genette, 1972), um sistema semiótico em que o conteúdo, livre da contaminação da história, é a própria forma: “tanto vale um cangaceiro quanto um cavaleiro medieval” (Suassuna, 2017).

A parcela de autonomia que a forma tem sobre a história motiva o estabelecimento de categorias narratológicas por Genette (1979) acerca da estrutura narrativa, com *história* referindo-se à ordem cronológica real dos acontecimentos; *narrativa* dizendo respeito ao significante, ao enunciado, ao discurso ou ao texto narrativo em si, pelo qual tais acontecimentos são apresentados; e *narração* aludindo ao ato de contá-los.

Diante das anacronias que há entre o acontecimento real e as formas como ele pode ser contado, Genette cunha termos ligados a questões de *modo*, *ordem* e *voz*, sobre as quais se irá discorrer. Para Terry Eagleton, a visão estruturalista do produto artístico é não histórica, deslocando a obra de arte para longe de seu contexto. O marco inicial do estruturalismo foi, para Eagleton, tentar anular o real e abordar o texto como cópia de uma estrutura. Tal abordagem veio a ser problematizada a partir da proposta de Bakhtin de compreensão do signo como foco de interação, envolvendo indivíduos e grupos sociais (Eagleton, 2006).

Em um embaralhamento de dados, Quaderna usa o discurso histórico para embasar sua imaginação, semelhante ao que Santiago (1987, p. 11) vê no romance modernista: o ficcional alimentado pela memória, em uma “permanência sintomática da tradição dentro do modernismo”, sendo que, no caso da microssérie *A Pedra do Reino* (2007), o discurso da classe dominante cede espaço ao discurso do dominado, tendo em vista que o imaginário do povo se mostra por meio de um narrador que ascende do populacho e faz conhecer sua identidade pela exposição de casos, contos, romances, provérbios e linguagem típicos da comunicação popular (Micheletti, 1997). A apropriação estética do passado é motivada por uma reação contra a influência “redutiva do alto Modernismo”, tomando de empréstimo o reconhecimento do cânone citado (Hutcheon, 1985). Se a representação artística buscou, em determinadas experiências, uma linguagem futurista que quer aniquilar o passado, o Armorial busca apresentá-lo como irremediavelmente atual.

O gênero romance, ao se moldar pelo presente e se constituir pela transtextualidade — fazendo referências diretas que incluem Olavo Bilac, Alberto

de Oliveira, José de Alencar, Homero, Camões, a bíblia, ditados e rezas populares —, efetua a dessacralização narrativa frente à tradição do gênero épico e dos outros que se romancizam. Genette (1972, p. 108) afirma que o romance surge não somente como gênero literário, mas como sentimento trans-histórico da imaginação humana, “uma estreita passagem onde tudo que é antigo transborda e deságua em tudo que é moderno”. As formas romanescas atestam que têm sua própria história, à revelia da história da sociedade (Farias, 2006).

O romance de Ariano Suassuna (2017), mais do que o discurso historiográfico, passa a inspirar outras escrituras a partir de si no mundo real, transmutando-se a narração em outras linguagens artísticas — sua transcendência —, interpretando e recriando narrativas (Hutcheon, 2011). Nas mãos de Luiz Fernando Carvalho (2007), performatiza-se, torna-se arte de encenação, aquela com representação única (Genette, 2001) — apesar de poder ser assistida inúmeras vezes devido ao suporte pela qual é veiculada, a TV — adaptando outras obras, conservando a seu modo discussões sobre o ato de narrar e, portanto, agregando novos significados a cada representação daquele dado real que, como menciona a História, contribui, paradoxalmente, para que o sertão de Pernambuco e Paraíba pudesse, àquela altura, ser descrito como um cenário medonho e tempestuoso.

O romance de Suassuna (2017) reinterpreta a realidade histórica do sertão sob uma ótica onírica, com uma transfiguração da “matéria vivida em matéria imaginada” (Farias, 2006, p. 69, 75), do símbolo em narrativa, do real em mito e sonho. O material histórico é reconstruído por meio de uma prática ficcionalizante característica do gênero romance. O cangaceiro e o profeta sebastianista, na microssérie, pertencem a um universo romanesco com *status* de personagens lendários e mitológicos concretizados por meio de palavras e imagens.

O conceito tem inspiração na natureza do folheto de cordel, que, ao representar seu herói, constrói uma unidade poética e discursiva sem dissociar os elementos verbal e pictórico (Santos, 1999), bem como, segundo Suassuna (2008, p 88), no caráter figurativo do texto clássico, sob o entendimento de que Homero e Dante, por exemplo, pensavam e falavam “através de imagens concretas, de contornos nítidos e firmes, pois suas palavras eram verdadeiras insígnias das coisas, insígnias que me pareciam desenhadas, gravadas e iluminadas”. O universo quadernesco está presente na memória, no sonho e na arte e pode ser últil, a seu leitor, tanto como

representação do dado histórico quanto como alegoria carregada simbolismos. Em sua versatilidade intermidiática, a narração encontra suportes que veiculam o enunciado e alcançam variados espaços da instanciação, caracterizados pela projeção integrativa da comunicação e da matéria.

Sobre o a diversidade de formas que o enunciado adquire no espaços de instanciação em que se veicula Tânia Pellegrini afirma que:

> A literatura é um sistema (ou subsistema) integrante do sistema cultural mais amplo, estabelecendo diversas relações com outras artes e mídias. A diversidade de meios e hibridação de linguagens exigem um leitor que não se prenda à letra, mas esteja aberto à diversidade de suportes pelos quais a literatura circula, bem como às suas combinações com outras artes. O fenómeno não é novo, basta lembrar os livros manuscritos medievais, associando texto, caligrafia e ilustração (iluminura), ou, ainda antes, o hiporquema grego, associando poesia e dança (Pellegrini, 2003, p. 9).

Enquanto, por um lado, as artes cênicas e visuais e a música promovem suas adaptações do sebastianismo sertanejo e do contexto social do país dos anos de 1830, por outro, a História e a Literatura recriam pela palavra o universo do movimento da Pedra Bonita até, mais tarde, a narrativa tornar-se obra de performance — que é, segundo Zumthor, (1993, p. 92), “quando a comunicação e a recepção coincidem no tempo” — e gravação (Genette, 2001) com Luiz Fernando Carvalho, ao criar uma obra que facilmente se lê como autônoma, e não como transcrição de outra obra.

Imagem 3 - Xilogravura *Cavalgada à Pedra do Reino*, de Amaro Borges

Fonte: Fenske (2013).

O experimento com fusão de linguagens verbal e visual a partir da reescritura de textos vai inscrevendo assim um dos caracteres avultantes da estética Armorial: a exploração da capacidade inexaurível que tem o texto de reinscrever-se no mundo, de transcender (Farias, 2006), confrontando-se com os aspectos “formadores e deformadores” próprios de cada tipo de mídia (Gaudreault; Marion, 2012, p. 107).

A “sobrevida transliterária” (Reis, 2019, p. 394) das narrativas se opera, sobretudo, pela capacidade que elas têm de transpor personagens e ações para narrativas efetuadas por outras linguagens. No caso da microssérie *A Pedra do Reino* (2007), nota-se, além de personagens e ações, a sobrevida do espírito autoconsciente da estética literária Armorial. A respeito dos processos de transcodificação cultural, Linda Hutcheon afirma:

> Acho bastante sugestivo pensar a adaptação narrativa em termos de permanência de uma história, seu processo de mutação ou adequação (através da adaptação) a um dado meio cultural. As histórias não são imutáveis; ao contrário, elas evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos. Em alguns casos, tal como ocorre na adaptação biológica, a adaptação cultural conduz a uma migração para condições mais favoráveis: as histórias viajam para diferentes culturas e mídias. Em resumo, as histórias tanto se adaptam como são adaptadas (Hutcheon, 2011, p. 58).

Para além do sonho e da recordação daqueles que presenciaram, leram ou ouviram falar, o movimento sebastianista da Pedra Bonita transcende, em um vasto percurso intermidiático, para outros contextos e linguagens, e para outras culturas e mídias. No mundo textual da microssérie *A Pedra do Reino* (2007), a história apresentada migra para materiais e meios culturais diversos que existem nos espaços de implementação, transformando-se no processo de transcendência (Genette, 1994), mas conservando traços que a identificam em qualquer suporte, seus elementos imanentes.

4 INTEGRAÇÃO DE LINGUAGENS: O ESPETÁCULO TOTAL

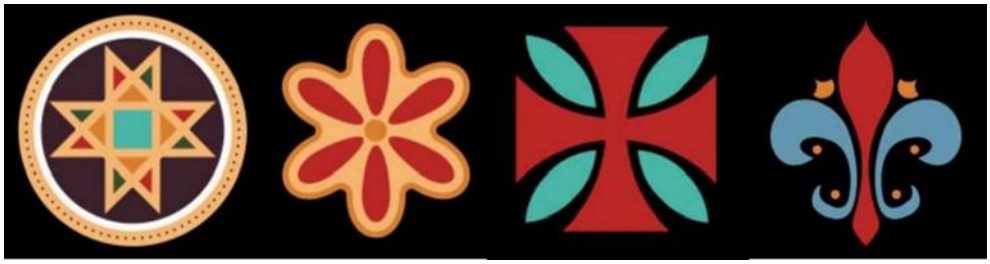
Ao lançar a pedra fundamental do movimento artístico Armorial, o *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (2017), em 1971, em Recife, Ariano Suassuna provocou seu público a uma reflexão semiótica: que sentidos são possíveis dentro da necessidade de explicitação do gênero textual no título da obra? E que sentidos tem o termo nas mais de duzentas vezes em que é mencionado no texto?

Suassuna deixa implícito que a obra consiste em um trabalho de reflexão metalinguística, que esse produto literário se fundamenta em um debate sobre a própria Literatura e sobre o gênero romance em suas fontes e, finalmente, que as expressões artísticas ditas armoriais apontam um olhar para a própria linguagem.

O romance d'A Pedra do Reino (Suassuna, 2017), como marco que é dos ideais armoriais, pretendeu e elaborou a seu modo, com vistas à problematização do fazer artístico, uma busca tenaz de integração com outras artes e o diálogo entre elementos antagônicos, seguindo a perspectiva armorial da relação dialógica entre mim e o outro, entre linguagens e modos de expressão: “épica/romance; popular/erudito; oficial/não oficial; cotidiano/carnaval; monologismo/dialogismo; seriedade/comicidade” (Stam, 1992, p. 18), como apontara Bakhtin (1988) acerca do romance dialógico, que supõe a necessidade de destaque para dicotomias conceituais sem as quais não se pensa também a estética do movimento armorial.

Do olhar para dentro, isto é, para *a busca do perene na história da região*, nasce um traço indisfarçável da estética armorial que chega à TV por Luiz Fernando Carvalho: criações artísticas inspiradas em outras obras, na linguagem de outras criações artísticas e em símbolos do cotidiano, dos quais a obra se beneficia esteticamente, tornando-se, mais uma vez, metalinguística, ao passo que, a cada sentido que consegue ter, anuncia uma parte de sua história e de seus significados:

Imagem 4 - Estrela de Salomão, flor do cangaço, cruz de malta e lírio



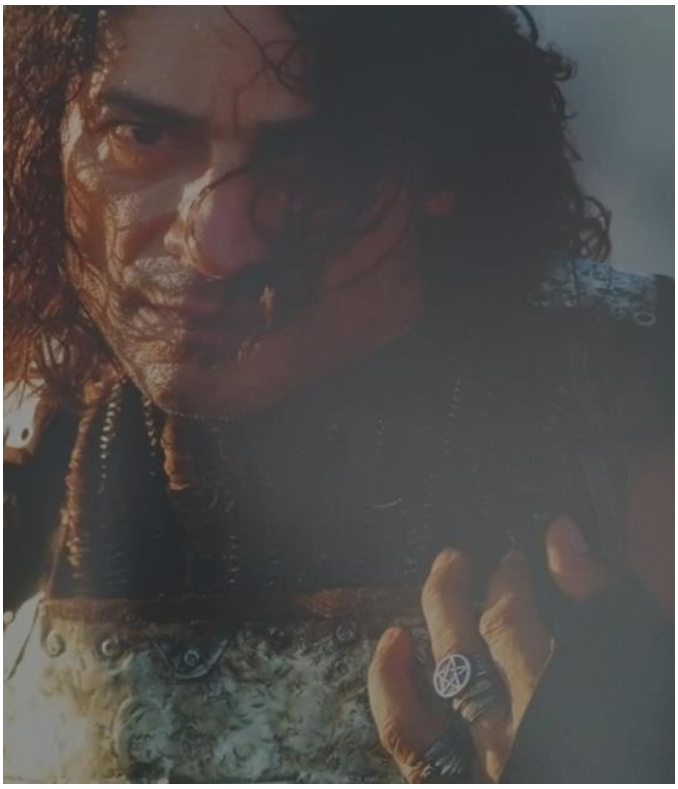
Fonte: Bertolo (2018).

A Estrela de Salomão, as flores, a cruz de malta e o lírio (Imagem 4) são insígnias ornamentais e guerreiras no cangaço e símbolos de conflito, pureza, fé e proteção em culturas diversas para Chevalier (1982), sendo reaproveitadas na configuração cênica da microssérie de Luiz Fernando Carvalho.

Imagem 5 - Detalhe do chapéu de prata do cangaceiro Ludugero mostra flores e estrelas

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

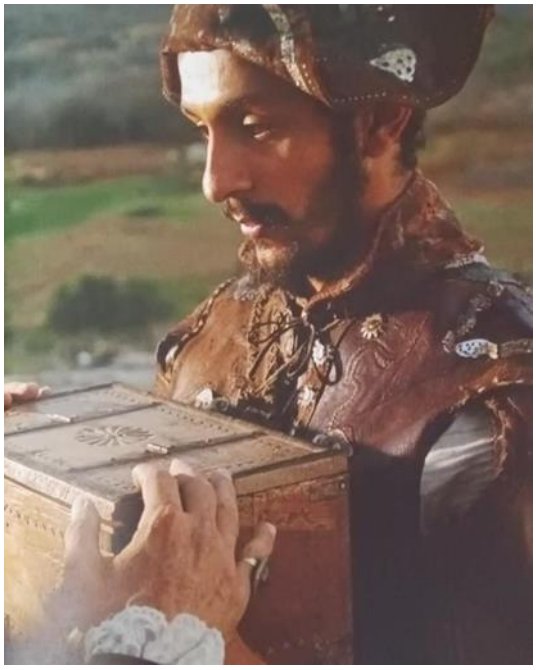
Imagem 6 - Silvestre com anel de estrela de cinco pontas, chamada de selo de Salomão



Fonte: A Pedra do Reino (2007).

Outro elemento da rotina e da estética do sertanejo aproveitado na obra de Luiz Fernando Carvalho é o gibão, com seus desenhos geométricos, volutas e estrelas. Símbolos de proteção, poder e beleza para Chevalier (1982).

Imagem 7 - Indumentária de Quaderna adulto



Fonte: A Pedra do Reino (2007).

Um elemento característico da cultura popular e que também está presente na obra de Ariano Suassuna e é reparoveitado por Luiz Fernando Carvalho é a xilogravura, com uma estética que, no Brasil, encontrou terreno fértil e se tornou uma expressão artística popular especialmente no Nordeste (Cascudo, 1996). A técnica também foi e é utilizada por artistas ditos eruditos[2] brasileiros, como Oswaldo Goeldi e Gilvan Samico, que exploraram possibilidades expressivas que ultrapassam a linguagem tradicional da xilogravura. A tela de Gilvan Samico, o senhor do dia, mostra duelos de cavaleiros e seres alados, acontecimentos e entidades metafísicas, elementos que estão presentes na microssérie de Luiz Fernando Carvalho.

[2] Concebe-se, nesta pesquisa, a cultura erudita pela perspectiva sociológica, que entende a erudição como produção artística gerada e consumida, sobretudo, pelas elites sociais letradas, cujos artefatos necessitam e dispõem, tradicionalmente, da estrutura do Estado para veicular-se, com apoio financeiro e uso de equipamentos (teatros, museus, bibliotecas, secretarias, ministérios), enquanto a cultura popular, via de regra, é aquela que reflete interesses, valores e ideologia das classes dominadas e que foi, ao longo da história da cultura no Ocidente, precarizada e vista como obscena ou primitiva (Ferretti, 2000).

Imagem 8 - Xilogravura de Gilvan Samico e Moça Caetana de Luiz Fernando Carvalho

Fonte: Samico (1986).

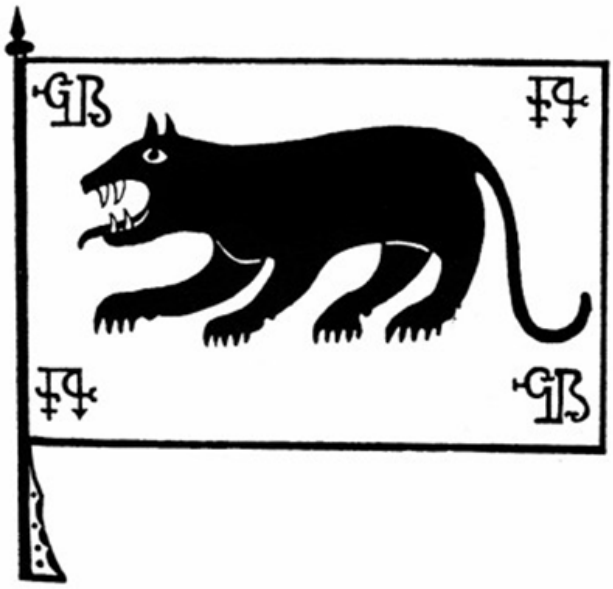
Imagem 9 - Ilustração em estilo de xilogravura do romance de Ariano Suassuna (2017)

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

Imagem 10 - Onça Caetana de Luiz Fernando Carvalho com “o sol de aço das navalhas das asas dela”

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

Imagem 11 - Bandeira da onça



Fonte: Suassuna (2017).

Imagem 12 - Aproveitamento da bandeira da onça por Luiz Fernando Carvalho

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

O alfabeto armorial, aspecto icônico do Movimento Armorial reaproveitado por Luiz Fernando Carvalho, é mais do que um sistema gráfico funcional no sentido linguístico, é um estilo de *lettering* (anotação pictórico de letras e sinais gráficos) e tipografia distintivo, idealizado como um dos pilares visuais do Movimento Armorial e inspirado em iluminuras de manuscritos medievais, na escrita gótica e, principalmente, na estética dos ferros de marcar gado comuns no sertão nordestino.

Os ícones do Alfabeto Armorial apresentam traços angulosos elaborados a partir de formas geométricas básicas, tendo sido usados em capas de livros, cartazes de peças de teatro, obras audiovisuais, exposições de arte armorial e vinheta da microssérie *A Pedra do Reino*. Ele representa a síntese cultural proposta pelo Movimento Armorial na busca por uma linguagem artística universalmente válida, mas inconfundivelmente brasileira e original (Cardinali, 2016).

Imagem 13 - Alfabeto Armorial

Fonte: Cardinali (2016).

Imagem 14 - Alfabeto armorial na vinheta

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

Elementos da estética armorial podem ser observados na microssérie *A Pedra do Reino*, de Luiz Carvalho, na vinheta de abertura. Diversos outros símbolos da cultura e do cotidiano do sertão são empregados:

Imagem 15 - Lírios adaptados para a microssérie

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

Seres míticos que remetem a gravuras de de Gilvan Samico também podem ser vistos na vinheta de abertura da série como os astros, cobras, caprinos e outros animais (Imagem 15).

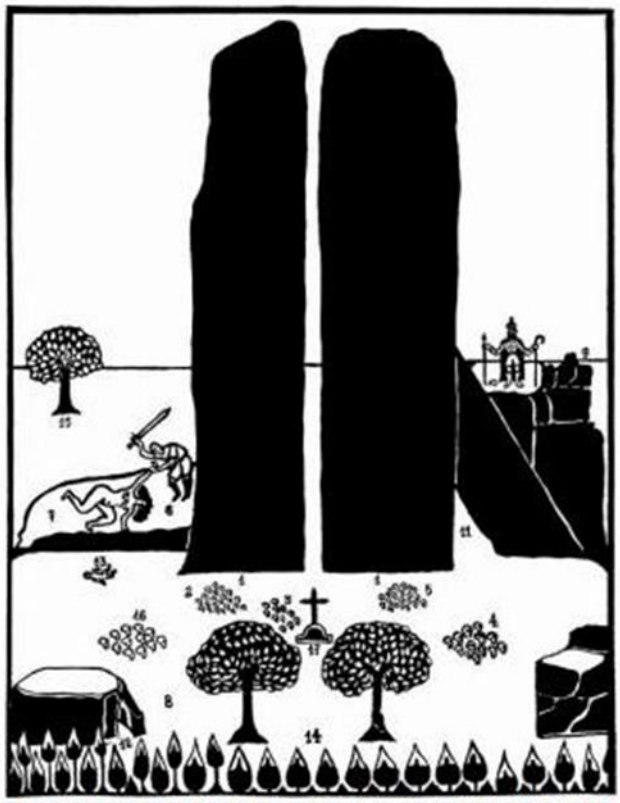
Imagem 16 - Vinheta com elementos que remetem a gravuras de Samico

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

De acordo com Idelette Santos (1999, p. 55), a arte armorial se ampara nos preceitos da vinculação com o “espírito mágico” das xilogravuras, apresentando as bandeiras e escudos de cavaleiros, brasões de família, um bestiário e símbolos de proteção, detalhando o espaço onde se dão os fatos narrados, apresentando os personagens e permitindo à narrativa verbal se tornar imagética e voltar ao texto

verbal, contando com detalhes acontecimentos históricos e diegéticos, a exemplo do que o ocorre no Folheto VI do capítulo *Prelúdio*, no livro, em que a concepção de linguagem armorial apresenta, imagética e verbalmente, espaço, personagens e ações.

Imagem 17 - Remidialização do sacrifício da Pedra do Reino criada pelo romance, com fusão de linguagem verbal e imagética



GRAVURA DE TAPARICA, BASEADA NO DESENHO DO PADRE E REPRESENTANDO AS PEDRAS DO REINO. VÊ-SE, À DIREITA, COM CETRO E MANTO, MEU BISAVÔ DOM JOÃO FERREIRA-QUADERNA, O EXECRÁVEL, E, À ESQUERDA, MINHA BISAVÓ, A PRINCESA ISABEL, SENDO DEGOLADA. EMBAIXO DA PEDRA, O RECÉM-NASCIDO QUE ELA PARIU NOS ESTREMEÇOS DA MORTE E QUE, DEPOIS, FOI MEU AVÔ, DOM PEDRO ALEXANDRE.

Fonte: Suassuna (2015).

O processo de reconfiguração na fusão das linguagens verbal e imagética se torna crucial à compreensão da estética da microssérie. A remidialização operada pela fusão dos códigos verbal e visual estetiza ludicamente o horror do acontecimento histórico, de modo que se estabeleça o paradoxo de uma obra cômica que é tematizada pelo horror de uma chacina.

Para Irina Rajewsky (2012), a intermidialidade pode ser compreendida como uma prática cultural que projeta um enunciado, uma estética ou um discurso dentro de um

sistema de mídias diversas promovendo o cruzamento de fronteiras no processo comunicativo. Em *A pedra do reino* (Carvalho, 2007), o acontecimento motivador da narração, a hecatombe de São José do Belmonte, não é apresentado em seu realismo, mas transfigurado em um evento quase mítico teatralizado e inserido na lógica barroca do "mundo como palco" e no preceito armorial da busca pelo "maravilhoso" (Suassuna, 2008). A violência coexiste com a festa, o sagrado com o profano e o trágico com o cômico na remidialização de textos e estéticas por Luiz Fernando Carvalho (2007).

Maria Cristina Cardoso Ribas (2017) esclarece que a *transposição midial*, que consiste na migração do texto literário para o audiovisual, opera a recriação mútua dos textos, ao transitar em realidades tidas como referentes em um processo que, ao invés de apagar, ilumina a criação artística. A partir dessa compreensão o tal estatuto de fidelidade perde funcionalidade como critério de análise e não somente nas transposições midiais, aquelas atinentes à relação literatura-cinema, mas em quaisquer combinações de mídias e referências intermidiáticas. A autora esclarece que transposições midiais articulam processos de distorções e apropriações em cadeia que resultam em textualidades que podem ser radicalmente diferentes da experiência narrativa da obra original.

De acordo com Idelette Santos (1999), a possibilidade de acesso a uma inumerável diversidade de formas e fontes pelo romance só poderia ser alcançada pela influência do texto popular, dado que, a série, além dos recursos pictóricos, apresenta cantigas ibéricas tradicionais, como a *La condessa*, passa por cantorias de repente e toca a produção literária de Olavo Bilac e Alberto de Oliveira. Ao projetar imagens, sons e textos de domínio público em um *romance na TV*[3], Luiz Fernando Carvalho adere à assertiva de Ecléa Bosi (1973) quando postula que a cultura popular — assim como o gênero romance —, está em reelaboração constante.

Esse entendimento é corroborado por Andrew Edgar e Peter Sedgwick

[3] Aqui é importante destacar que, tecnicamente, inexiste um gênero de texto chamado "romance televisivo". Entretanto, adotamos desde o título desta tese e ao longo da análise tal categorização devido ao fato de mostrar-se claro o interesse do diretor Luiz Fernando Carvalho em levar à tela o debate sobre questões que envolvem o problema da conceituação do gênero romance e suas características, como, por exemplo: a autorreflexividade; a presença do elemento cômico; a expressão de pontos de vista pelas modalidades escrita e oral da língua; a multivocalidade; a integração de linguagens artísticas diversas dentro de um mesmo texto ou a influência das tradições populares e eruditas dentro de uma mesma obra.

quando problematizam a noção de cultura popular, consistente em traços de comportamento do cotidiano mas que alcançam *status* de produções voltadas ao contexto da produção industrial de distribuição massiva dos bens culturais:

> O significado preciso de 'cultura popular', portanto, irá variar, por exemplo, ao relacioná-la à cultura folclórica, à cultura de massa ou à alta cultura. [...] Além disso, a cultura popular pode referir-se tanto a artefatos individuais (muitas vezes tratados como textos), como uma música popular ou um programa de televisão, quanto ao estilo de vida de um grupo (portanto, aos padrões dos artefatos, das práticas e das compreensões que servem para estabelecer a identidade distintiva do grupo). [...] As teorias da cultura de massa (dominantes na sociologia americana e europeia nos anos 1930 e 1940) inclinavam-se a situar a cultura popular ligada à produção industrial e em oposição ao folclore. Enquanto a cultura folclórica era vista como uma produção espontânea do povo, as teorias da sociedade de massas centravam-se nas formas de cultura popular sujeitas aos meios de produção e distribuição industrial (como o cinema, o rádio e a música popular) e as teorizavam como impostas às pessoas (Edgar; Sedgwick, 2003, p. 77).

O interesse da indústria do audiovisual, como já apontava o entendimento sociológico no século XX, influía na construção do objeto de arte. Para Stam (2006, p. 45), as adaptações televisivas tendem a buscar uma "purificação" das ambiguidades morais em prol da audiência das massas. Bosi (1973) adverte que o gesto de confundir, por exemplo, o nível de audiência com o nível de qualidade da obra só atende ao interesse da *mass media*, enquanto Luiz Costa Lima (2000, p. 109-110) defende que esses meios são "veículos de propaganda ligados a poderosos grupos econômicos, que atuam sobre as normas sociais e a cultura popular, deteriorando o gosto estético do público". Isso levaria, ainda segundo Ecléa Bosi, a uma "homogeneização da cultura" imposta pelos países ricos do Ocidente (Bosi, 1973, p. 53).

Sobre o caso das narrativas seriadas na televisão, Marcel Vieira Barreto Silva (2014), aponta que existem três principais fatores que fazem o público interessar-se, cada vez mais por esse tipo de produto artístico:

> A primeira condição é a que chamamos de forma, e está ligada tanto ao desenvolvimento de novos modelos narrativos, quanto à permanência e à reconfiguração de modelos clássicos, ligados a gêneros estabelecidos como a sitcom, o melodrama e o policial. A segunda condição está relacionada ao contexto tecnológico em torno do digital e da internet, que impulsionou a circulação das

> séries em nível global, para além do modelo tradicional de circulação televisiva. A terceira condição se refere ao consumo desses programas, seja na dimensão espectatorial do público, através de comunidades de fãs e de estratégias de engajamento, seja na criação de espaços noticiosos e críticos, vinculados ou não a veículos oficiais de comunicação como grandes jornais e revistas, focados nas séries de televisão (Silva, p. 243).

Diante do cenário de glorificação da cultura de massa e das novas condições relativas à forma, ao contexto e ao consumo, Esther Hamburger (2006) afirma que, "na contramão do naturalismo que grassa no cinema e na televisão", a obra de Luiz Fernando Carvalho busca formas autênticas de expressão. Essa busca se manifesta não apenas na encenação da obra, mas também em sua fuga ao tratamento naturalista típico do cinema "consagrado estatisticamente falando", como se referiu Brito (2005), ou em outras palavras, ao paradigma da busca da representacionalidade.

Linda Hutcheon (2011, p. 25, 45), ao discorrer sobre adaptações, esclarece que o prazer de as ver advém do conforto do ritual combinado à atração da surpresa, já que "o reconhecimento e a lembrança são parte do prazer (e do risco) de experienciar uma adaptação". E defende que o sentimento de fracasso de certas adaptações deve ser pensado não em termos de fidelidade a um texto anterior, mas como falta de criatividade e habilidade para tornar o texto adaptado autônomo diante do novo momento histórico e do novo público. Essa habilidade envolveria confrontar-se com os aspectos "formadores e deformadores" próprios de cada tipo de mídia (Gaudreault; Marion, 2012, p. 107), interpretar e recriar a narrativa e usufruir de recursos específicos para gerar um novo "reservatório de instruções diegéticas" (2011, p. 123).

De acordo com Luiz Costa Lima:

> Se os gostos estéticos devem ser considerados em seu cenário social, precisamos reconhecer que a efetiva plateia da arte se transforma historicamente. A indústria cultural monopoliza a comunicação, cria ídolos e promove valores de um dado povo sem enfrentar contrapropaganda (Lima, 2000, p. 123).

As produções artísticas ditas populares estão em permanente atualização, assim como o público com seus gostos e valores estéticos. Elas são, segundo Idelette Santos (1999, p. 277), "herdeiras da voz, do instante, do improviso, do

provisório, uma estética em movimento que não imobiliza a obra, em um ciclo infinito de retomadas e empréstimos" e possbilitam que a *microssérie A Pedra do Reino* (2007) possa ser vista como um gênero de texto (audiovisual) daqueles a que Bakhtin (2013, p. 16) nomeou, ao se referir à obra de Dostoiévski, "romance poliestilístico ou sem estilo". Tal realidade é típica da produção artística popular e do caráter da microssérie de Luiz Fernando Carvalho (*A Pedra do Reino*, 2007), com sua absorção de linguagens que inclui teatro, notícias, folhetos e uma considerável produção criativa no âmbito das artes plásticas (Suassuna, 2008).

As recriações midiáticas dos eventos e personagens envolvidos no acontecimento histórico da Pedra Bonita se tornaram mais conhecidas após a publicação, em folheto de cordel, das narrativas em verso do poeta Leandro Gomes de Barros (Barros, 1920), autor que veio a ser o mais lido do interior do Nordeste no século XX, segundo Câmara Cascudo. Ele publicou cerca de dez mil edições e vendeu três milhões de exemplares de seus folhetos, dos quais grande parte eram adaptações das novelas medievais reelaboradas textual e imageticamente (Cascudo, 1996). Sua mais conhecida obra, a Batalha de Oliveiros com Ferrabraz (1920), faz uma releitura da história do *Carlos Magno e os doze pares de França*, e é referida no romance de Ariano Suassuna (2017) e aproveitada por Luiz Fernando Carvalho (2007) nas diversas vezes em que a microssérie apresenta o lado heróico-mítico de seus personagens.

Imagem 18 - Folheto de cordel em *A Pedra do Reino*

Fonte: Suassuna (2015).

Para os armoriais, a postura estética basilar de representação da arte nacional deveria possibilitar a construção de um *espetáculo total*[4], voltada principalmente para o vínculo entre o Brasil e a Península Ibérica medieval. Desse modo, o movimento situa a poesia de Leandro Gomes de Barros (Barros, 1920), seus romances em verso, não como precursora, mas como notória na expressão desses ideais e fonte de inspiração para o armorial.

A ideia de espetáculo total idealizava dramas e narrativas visíveis em ruas e praças, representando sentimentos diversos (medo, entusiasmo, dor, riso), correspondentes a sensações "terríveis, excitantes, ternas e burlescas...", para o povo poder se contemplar por inteiro: "imponente e trivial, sentencioso e ingênuo, solene e bufão, cômico e horrendo" (Martín-Barbero, 2004, p. 158) como ele é na labuta dos dias. O ambicioso projeto artístico armorial almejava a realização de um espetáculo total (Santos, 1999) que pudesse, ainda, ser expresso em todas as linguagens artísticas: cinema, teatro, dança, projetando uma arte que congregasse todas as artes de todos os tempos de todos os níveis (popular e erudito) e de todas as modalidades (oral e escritas, encenadas, musicadas) sobre a

[4] A ideia de espetáculo total é utilizada aqui com base em duas noções e definições distintas. Primeiramente em Jesús Martin-Barbero, que destaca a busca do texto pelo trânsito em uma diversidade de emoções evocadas; e em Idelette Santos, que discute a pluralidade de formas e suportes por que algum texto pode expressar-se em sua busca utópica pela totalidade, apesar de o texto não poder extrair completamente a experiência estabelecida com o leitor/espectador.

história da comunidade e do mundo.

A ideia de totalidade encontra eco na descrição do gênero romance por Bakhtin (2019, p. 34), que afirma que esse tipo de texto possui uma “totalidade de discursos e vozes” que englobam múltiplos gêneros e estilos que refletem a plenitude discursiva de determinada cultura, tempo e época, intentando se tornar uma enciclopédia de todos os aspectos da linguagem e de todo conhecimento humano (Bakhtin, 1988).

A utopia do espetáculo total é fundamental para que a microssérie *A pedra do Reino* (2007) também se situe esteticamente como romance poliestilístico ou sem estilo.

4.1 UMA ÂNSIA DEVORADORA DE TEXTOS

Segundo Idelette Santos (1999), o projeto armorial de integração das linguagens artísticas faz convergir um sistema de signos do cotidiano para o poema, a música, a gravura, a escultura, a arquitetura e a narrativa. Dentro da proposta de amálgama de linguagens do Movimento, sobressai a importância da poesia popular oral, servindo de fonte para a criação da poética armorial, o que explica a larga presença do poema e da imagem, aludindo a outros textos, como elemento narrativo de *A Pedra do Reino*, de Luiz Fernando Carvalho. Segundo Idelette, acerca do texto que origina a série:

> As manifestações intertextuais são, de fato, numerosas e assumem geralmente a forma de uma citação: citações autênticas, integrais ou truncadas, citações deformadas ou disfarçadas, citações plagiadas. No caso das citações do texto popular, a origem é evidenciada e reafirmada pelo texto armorial: tem por função principal garantir a autenticidade da narrativa (Santos, 1999, p. 274).

A ideia de integração de linguagens transtextuais também é expressa por Suassuna (2008) na afirmação de que a não preocupação com a criação individual é da natureza da cultura popular. Essa natureza, baseada em técnicas de colagem, citação e plágio e descuidosa da autoidentificação, bem como a teatralidade generalizada da vida pública, cedem espaço permanente a uma arte nova e desejosa de singularização (Zumthor, 1993).

Imagem 19 - Teatralidade na TV: pedras do reino representadas em tecido

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

Sendo uma fonte inspiradora para o romance armorial um gênero oral e popular, suas transtextualidades, sobretudo as citações, tendem a ser propositalmente imprecisas, vinculando a narrativa à liberdade do chamado "espírito dos cantadores" (Santos, 1999), reforçando a ideia de romance como gênero fundamentalmente autoconsciente. Tal abordagem, consoante a ideia do Movimento Regionalista de que o Nordeste é depositário de um poder criador autêntico e genuinamente brasileiro (Farias, 2006), motiva, como afirmou José Lins do Rego (1981, p. 259) a "sondagem na alma do povo, nas fontes do folclore, nas manifestações populares", visando a revelar e revitalizar o caráter brasileiro, baseado no entendimento de que, segundo Stuart Hall:

> As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso — um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que um povo tem de si mesmo (Hall, 2005, p. 50).

Sônia Ramalho (Farias, 2006, p. 58) aponta, sobre o Movimento Armorial, que a cultura erudita se volta mais uma vez para suas raízes, tornando sinônimas as ideias de nacional e regional, pelo menos no Nordeste, com a expressão artística de uma comunidade, higienizada da influência de uma cultura de massa,

sintetizada em um fragmento verdadeiro e original, embora também tradicional, como se pode depreender da declaração de Ariano Suassuna de que:

> Não quero o antigo nem o moderno, quero o perene [...] um neorromantismo que a arte contemporânea renega, quando deveria buscar a integração. Não se busca europeizar ou medievalizar a arte brasileira, mas buscar reencontros e correspondências [...]. O cosmopolitismo é uma caricatura do universal, que torna falsa a ideia de vanguarda (Suassuna, 2008, p. 47).

O romance histórico, cultivado no século XIX e cuja linguagem tanto incentivou o orgulho nacional na Europa, foi fundamental para a consolidação de uma ideia de identidade preciosa à burguesia (Machado, 1995). No caso da comcepção de vanguarda postulada pelo Movimento Armorial, o romance histórico se voltará a modelos consagrados de narrativização para gerar novos reservatórios de instrução diegética a partir dos reencontros e correspondências propostos, atestando a permanência sintomática da tradição no que se pretende moderno.

A busca armorial por uma identidade nacional retoma a discussão sobre o "assunto nacional", como ocorrera no projeto literário de 1922. O armorial busca uma identidade nacional desejosa de ser a soma de tudo que já foi feito e, ao mesmo tempo, configurar-se como arte nova (Tavares, 2007). Manuel Diegues Júnior associa a busca armorial por uma identidade a uma percepção carnavalesca de mundo:

> Para os armoriais, a carnavalização deveria se dar pela devoração da informação presente na região e em sua fonte, a cultura ibérica. Os modelos literários estão ligados à divulgação de histórias tradicionais, narrativas de velhas épocas, que a memória popular foi conservando e transmitindo (Diegues Júnior, 1977, p. 3).

Como se sabe, *O romance d'A Pedra do Reino* (Suassuna, 2017) e sua adaptação por Luiz Fernando Carvalho são mais vorazes em sua "ânsia devoradora de textos" (Santos, 1999, p. 155) do que Diegues Júnior apontou. Para compor o romance, o narrador busca desde o apontamento histórico até a crítica literária, passando por uma série de referências a autores de ficção que não são nem da região nem da Península Ibérica.

Apenas um segmento cultural não interessa à antropofagia do artista armorial: os objetos de arte da chamada cultura de massa, possivelmente devido ao

entendimento de que essa cultura não tem raízes na vivência cotidiana do homem comum, restringindo-se à produção de modas (Bosi, 1973) e pelo fato de promoverem a globalização de comportamentos, apagando identidades regionais (Paiva, 2005) e, portanto, afrontando o preceito máximo do Movimento Regionalista que influencia o Movimento Armorial e que é retratado na adaptação de Luiz Fernando Carvalho.

Robert Stam (1992) afirma que a busca da identidade pelos modernistas brasileiros é uma reação à marginalização cultural da América Latina "fazendo apelo à antropofagia, uma devoração crítica da técnica e da informação" da metrópole, interpretando-as e carnavalizando-as para interesses próprios. A estética armorial se ampara no princípio, segundo Idelette Santos (1999), como o próprio nome sugere, da vinculação a modelos populares de expressão presentes na rotina de trabalho, nos folguedos e nas manifestações artísticas de rua, que estão em permanente reelaboração. Em outros termos, uma estética germinada na espontaneidade da vida das pessoas.

Os brasões de família das cavalhadas, os alfabetos familiares dos ferros de marcar gado e as insígnias bordadas em couro na indumentária do vaqueiro e do cangaceiro fornecem a dimensão heráldica (armorial, simbólica) de um movimento artístico que interpreta a realidade como uma conjuntura social com aspecto feudal, no que diz respeito a seus símbolos e à proteção do espaço de vivências, justificando a presença de brasões, estandartes e outras insígnias.

A antropofagia armorial, ao articular uma variedade de textos verbais e visuais, abre espaço para processos de transtextualidade e carnavalização (Bakhtin, 2008), os quais se manifestam largamente na microssérie *A Pedra do Reino* (2007). Esta se estrutura de forma dialógica, promovendo um debate conceitual que possibilita a exposição de múltiplas perspectivas, inclusive sobre fazer literário.

A concepção de narrativa apresentada por Luiz Fernando Carvalho em *A Pedra do Reino* fundamenta-se na sobreposição de textos, resultando em um modelo narrativo que Idelette Santos (1999, p. 155), ao se referir ao romance de Ariano Suassuna, denominou grafofágico, ou seja, um tipo de narrativa que se alimenta de citações "profundamente integradas", apesar de imprecisas, nos planos narrativo, semântico e criativo. Tal estrutura configura um sistema intertextual denso, que funciona como emblema da proposta de narrativa armorial explorada por Luiz

Fernando Carvalho, conforme exemplificado na cena em que Olavo Bilac, ao comentar a trajetória de Quaderna, afirma: “houve uma cena belíssima, digna de José de Alencar” (*A Pedra do Reino*, 2007).

Essa “ânsia devoradora de textos”, característica da criação artística de matriz popular, alimenta um debate teórico em torno das categorias estéticas tidas como populares ou eruditas, regionais ou universais. Trata-se de uma tensão recorrente na estética armorial, cuja principal marca é justamente a sobreposição de conceitos, embora tal embate não se restrinja exclusivamente a esse movimento. Não por acaso, os artistas armoriais assumem como referências explícitas nomes da tradição clássica ou representativos de estilos de época, como Gil Vicente, Miguel de Cervantes e Guimarães Rosa, autores cujas obras preservam forte vínculo com a cultura e a história de suas comunidades e povos.

Para esses escritores, assim como para os integrantes do movimento armorial, a tradição e os elementos da cultura popular constituem a matéria-prima para a elaboração de um hipertexto “capaz de universalização”, ainda que mediado por uma linguagem singular, direcionada a outros públicos (Santos, 1999, p. 222). Neste sentido, Idelette Santos afirma:

> A reflexão estética nasce quando a arte popular não é mais considerada primitiva, naïf, ‘popular’, mas simplesmente arte, uma arte cujo grau de elaboração e complexidade poderá ser apreciado em si e não avaliado em função de uma hierarquia social de valores estéticos. [...] Em vez de se limitar, incentiva uma viagem dentro das culturas, com uma busca da multiplicidade, da diferença e não com uma exaltação nostálgica (Santos, 1999, p. 269).

O Quaderna de Luiz Fernando Carvalho reflete a imagem da sobreposição dos contrários e da conciliação entre princípios conflitantes (Cazumbá; Silva, 2017) em seu ofício de tornar-se “simplesmente arte”. Ao viajar nas culturas em busca da multiplicidade, o protagonista se mostra como uma personificação do próprio gênero romance, em sua busca por exprimir concepções de mundo em confronto. Ao se autodescrever, o Quaderna da microssérie se diz jornalista enigmático, charadístico e zodiacal, astrólogo, literato oficial, consultor sentimental, rapsodo e diascevasta, em uma confissão jocosa que toca a confusão que envolve a definição de romance ao longo da história. Sobre a percepção da diversidade de conceitos que constitui o gênero romance na perspectiva armorial, Sônia Ramalho afirma que:

> Ao emprestar da literatura oral e popular um dos seus principais modos de criação, a obra armorial não escapa à lógica do processo: como o texto oral, o texto armorial não será jamais acabado, concluído, fechado. Ele permanece ‘por essência’ aberto à retomada, à transformação pela escritura ou por uma outra dimensão artística: assim devem ser entendidos esses intercâmbios permanentes entre as obras (Farias, 2006).

A estrutura narrativa da microssérie *A Pedra do Reino* (2007) implica a retomada da tradição oral, musical e popular do cordel brasileiro em uma obra de ficção televisiva. Para Walter Benjamin (1980, p. 201), “a tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance”. Entretanto, no contexto do Movimento Armorial, o elemento épico, por exemplo, pode ser definido como um conjunto de “acontecimentos históricos percorridos por um determinado 'ambiente mitificador” (Ceia, 2025) em consonância com uma ideia de romance que não prescinde da oralidade expressa no dia a dia e na poesia de gesta levada às praças e feiras (Bakhtin, 2008).

Há uma literatura que, ignorante de bibliotecas e livrarias, tornou possível para as classes populares “o trânsito do oral ao escrito” (Martín-Barbero, 2004, p. 142). No percurso entre tradições oral e escrita eclode uma questão histórica: o que é romance? Coloca-se um problema do universo literário ou “num mundo da voz, o romance parece pretender abafá-la”, segundo Zumthor (1993, p. 265).

Porém, quando o gênero romance chega à TV por Luiz Fernando Carvalho em formato de ficção seriada e neste caso específico, realimenta essa voz. A comunicação se torna verbo-voco-visual em detrimento de uma base verbal, escrita e literária (Lima, 2000). “Para o povo, a história não é escrita”, ele a cria de modo a encontrar respostas a suas aspirações (Pirandello, 2001) e a linguagem audiovisual, com suas peculiaridades, inscreve novas formas e deformações no campo das transcodificações textuais.

5 A VIDA É MUITO SEM GRAÇA: MARCAS DE FICCIONALIDADE

A realidade ficcionalizada representa a possibilidade de expansão da compreensão da História, abrindo espaço para a projeção de sonhos conciliadores, um ideal armorial (Farias, 2006). A narrativização dos fatos históricos por Luiz Fernando Carvalho (*A Pedra do Reino*, 2007) contribui para a consolidação de uma crônica-ficção caracterizada pelo advento do veio cômico sobre o discurso histórico, pela incorporação de folguedos da cultura popular do Nordeste e, sobretudo, por um experimento metanarrativo marcado pela discussão acerca da formação e da natureza do gênero romance.

No entanto, como o narrador de outra obra do autor, *Capitu* (2005), os trechos descritivos e os comentários críticos muitas vezes contribuem para enganar e deturpar — como se vê na cena em que Quaderna anuncia o resumo da história antecipando que ela mostrará como “cruéis e desconhecidos assassinos degolaram o rei”, enquanto em outro momento ele escreve carta anônima ao corregedor se autodenunciando —, fomentando o hermetismo da narrativa e criando uma trama em que a intriga parece insolúvel, um “reino enigmático”, nas palavras do narrador.

Isso acontece no caso de *A Pedra do Reino* (2007) porque não se pode distinguir facilmente fatos históricos e criação ficcional, e devido ao uso de mecanismos retóricos (como ingerências teóricas), de redundância, de recuos temporais e de manobras que prolongam o suspense, ao passo que o protagonista se envolve, segundo Sônia Ramalho (Farias, 2006), em um processo judicial e em um processo romanesco, confuso e sem solução, como é expresso nas reprimendas feitas a Quaderna pelo corregedor: “se eu deixar, o senhor vai ficar falando em onça até a lua sair?!”; “Esse homem fica emendando uma história na outra...”, “Não sei se o senhor é um doido ou um palhaço” (*A Pedra do Reino*, 2007).

No título do texto que origina a série, já se evidencia que se trata de uma obra meta-artística, metanarrativa, especificamente de um metarromance: “*Romance*...”. O expediente de explicitar o texto como obra ficcional é reforçada na titulação das cinco partes em que a obra-fonte se divide, sendo a primeira nomeada “prelúdio” e a última “fuga”, em referência à estrutura narrativa com começo, meio e fim típica de uma ópera e de outras formas narrativas, estrutura essa que Luiz Fernando Carvalho utilizará para manipular sequências temporais nos cinco episódios da série correspondentes a cada uma das cinco partes em que o livro é dividido.

A explicitação de marcas de ficcionalidade, ou de oposição ao real (Gaudreault; Jost, 2009), é retomada repetidamente ao longo da narração, no livro e na série, evidenciada sobretudo no tratamento direto do narrador com o espectador: “Dileto e respeitável público...”, “nobres senhores e belas damas de peito brando...”. A explicitação da ficcionalidade adentra também o âmbito diegético — “invoco minha musa...” (*A Pedra do Reino*, 2007) e técnico:

Imagem 20 - Representação animada do delírio de Quaderna

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

As referências se explicitam no simbolismo teatral da montagem e nas falas do narrador diegético: “ouçam meu canto!”; “no momento de começar essa história...”; “a próxima história eu soube...” ou

> neste instante, todo esse meu castelo e os acontecimentos que nele sucedem para sempre me aparecem como elemento festivo e sangrento dos sonhos. Como a encenação de um espetáculo de circo. Como a dança do chão, a do sol e do subterrâneo, ao som dos cantos dementes e obscenos entoados por minha musa macho-fêmea que invoco a cada instante (*A Pedra do Reino*, 2007).

Dentro das partes mencionadas, o romance se divide em cinco “folhetos”, como o narrador de Pantagruel dividiu sua obra autoconscientemente em “livros” (seguindo uma tradição medieval), e que na série foram exibidos em cinco

episódios. Apesar de a narrativa de *A Pedra do Reino* (2007) ser um tipo de reconstrução de um acontecimento histórico, ela é claramente uma prosa ficcional e faz questão de parecer sê-lo e assim se declara, mas se coloca, paradoxal e constantemente, como prosa historiográfica, viés que também lhe constitui. Segundo Bráulio Tavares, roteirista da microssérie:

> Ao situar sua obra frente ao Regionalismo nordestino, Ariano sempre procurou distinguir seus textos dos romances veristas, neonaturalistas, presos a uma tentativa de descrição 'objetiva' da Realidade. 'O que eu busco', diz ele, 'é a realidade transfigurada'. Nesse processo de transfiguração entram o Mito, o sonho, a imaginação, a justaposição repentina entre o ambiente externo e o universo pessoal do autor, o qual enxerga nesse ambiente tudo quanto projeta de dentro de si mesmo, como se fosse uma Lanterna Mágica (Tavares, 2007, p. 19).

O contexto diegético de *A Pedra do Reino* (2007) mostra, a partir da narração de Quaderna, a história de dois episódios, e fatos sociais, relevantes da história do Brasil: o cangaço e principalmente o sebastianismo, mas não de modo verista ou naturalista, e sim como relato transfigurado em sonho e imaginação. O próprio Quaderna é um fanático e possivelmente um bandido, integrante de uma congregação religiosa que recebe, na historiografia oficial, definições como "abominável seita" e "doutrina infernal" (Farias, 2006, p. 365, 366), além de se autonomear legítimo governador do Quinto Império, em um cruzamento promíscuo entre sonho e realidade.

Em seu desvario de profeta, rei e chefe político, Quaderna se inscreve como o tipo sociológico do malandro, que representa o sujeito que sai do anonimato e adentra o panteão das figuras célebres do mundo social, seja como exemplo a ser imitado, como mal a ser banido (DaMatta, 1990) ou algo entre exemplar e condenável. Nesse quadro, termos pejorativos atinentes a personagens históricos — como "hostil", "perverso" e "sanguinário", utilizados por historiadores como Antônio Áttico de Sousa (Leite, 1904) — tornam-se epítetos reais na narrativa do romance, a exemplo do chamado "elogio injurioso" de que fala Bakhtin (2008, p. 404) a respeito da obra de Rabelais, e que ocorre na narrativa de Luiz Fernando Carvalho ao nomear o suposto profeta João Antônio por "Dom João II, o Execrável" (*A Pedra do Reino*, 2007). O "fanatismo religioso", o cangaço e a agitação política têm acepção positiva no discurso do narrador — e são engrandecidos pela

linguagem régia do protagonista, tomada de empréstimo da narrativa cavaleiresca —, pois estariam ligados à tendência heroica de insurreição do sertanejo isolado contra o mundo abastado do litoral (Mello, 2004).

Sobre o herói da cavalaria medieval, é importante ressaltar que, como salienta Lígia Vassalo (1984, p. 50), sua imagem era "baseada em dados históricos que seriam enaltecidos e agigantados pela lenda". Em *A Pedra do Reino* (2007), o personagem-narrador, Quaderna, imprime um tom de glória e esplendor a qualquer que seja a ação narrada sobre os feitos "épicos" de sua família, do povo sertanejo e dele mesmo. A essa forma de narrar autoconsciente ele mesmo chama "estilo régio", que poderia vir a ser um tipo de residualidade[5] narrativa do heroísmo medieval. Sobre esse recurso Luigi Pirandello, em O humorismo, refere que ele:

> encontra-se especialmente naqueles poemas em que se deseja glorificar algum herói provincial, poemas compostos por trovadores que serviam vassalos, senão de todo rebeldes, quase independentes, aos quais aprazia rir às custas da autoridade imperial. O povo e os senhores tomavam gosto no relato de suas gestas inverossímeis (Pirandello, 2001, p. 87).

O modo narrativo de Quaderna — conscientemente embasado na retórica do exagero —, com o viés hiperbólico que seu estilo imprime à descrição dos acontecimentos, na verdade não é algo novo na litaratura. Desde o medievo, as narrativas se prestavam a exagerar os feitos dos cavaleiros, expediente absorvido pelo Quaderna de Luiz Fernando Carvalho sobre si mesmo no tocante a suas capacidades:

> Assim, tudo o que lhe disse é verdade e pode ficar documentado em seu inquérito. Mas é, também, estilo régio, e vai me servir, na minha Epopeia, para eu ser mais completo, modelar e de primeira classe do que José de Alencar! Vi, então, que, mesmo com aquelas contradições e mais com a obsessão da cinza que a visagem da Onça tinha instilado em meu sangue, talvez por aí eu conseguisse instaurar, no meu sangue, a unidade, e na Arte a mais alta nobreza do estilo régio (*A Pedra do Reino*, 2007).

Em outra cena de autorreflexão narrativa, Quaderna volta a dar instruções

[5] Teoria da Residualidade é um método investigativo desenvolvido pelo crítico Roberto Pontes, que trabalha com o princípio de que nenhuma cultura é totalmente original, isto é, toda cultura contém resíduos de culturas anteriores. O resíduo é um elemento do passado que se mantém ativo no presente, atuando no processo cultural.

sobre a tradição narrativa medieval de autoglorificação a que ele categoriza por estilo régio:

> - Eu acredito é na beleza das narrativas, na joiaria das palavras e das imagens, nos enigmas do mundo que só as palavras criam e só elas podem decifrar. Isso é meu estilo régio e nele acredito.
> - E é verdade tudo isso? Todas essas roupas fidalgas, essas bandeiras, essas onças, esses acontecimentos estranhos, tudo isso é verdade ou é 'estilo régio'?
> - Bem, se o senhor quiser, pode imaginar somente uns cavalos pequenos, magros e feios, uma porção de gente suja, magra, faminta e empoeirada, arrastando por aquela estranha estrada uma porção de velhos animais de Circo, famélicos e desdentados, numa tropa pobre e amontoada. Para mim, porém, somente o facho sagrado da Poesia régia é capaz de dar a medida daquele evento extraordinário de caráter epopeico! (*A Pedra do Reino*, 2007).

O recurso hiperbólico em Quaderna, elemento que remete à literatura cavaleiresca, coincide com o comportamento mais espontâneo do sertanejo em seus relatos orais ou disputas cantadas em duelos de cantoria, embolada e maracatu rural. Neles, busca-se sobrepujar feitos ou adversários e convencer os ouvintes com um tom superlativo, amplificado, fantasioso e cômico:

> Como partes de um mecanismo recorrente porque atuante e fortemente impressivo, comparecem o exagero e o desmedido, que observamos serem rejeitados em outras faixas de significação, quando se trata da amplificação épica para descrever os combates. Esta amplificação está na matriz do folheto carolíngio e foi utilizada por todos os novos narradores que daí partiram. No primitivismo captado e transmitido pela sequência destas batalhas, ocorrem muitas vezes as expressões tal, tão, tamanho, o mais, a mais, (ideação também) a modalidade da linguagem superlativa a serviço da expressão cavaleiresca que, como todo relato primitivo e enfático, se quer direto e persuasivo, a exemplo de 'Roldão deu tal golpe...' (Tavares, 2007, p. 134).

No folheto citado por Bráulio Tavares, o exagero das situações narradas se justifica dentro do processo de amplificação épica, seguindo o paradoxo quadernesco da necessidade de mentir — porque *a vida é sem graça* — para se atingir o ouvinte, como está em: "Abderrama soltou / mil e setenta animais / para devorar os pares / com lutas descomunais / os pares mataram tudo / ficaram pedindo mais / [...] 45 mil turcos / deixaram mortos estirados [...]" (Tavares, 2007, 88). Genette (1972) resume o hiperbolismo narrativo afirmando que os feitos

narrados nesses textos são figuras, que a única maravilha é a linguagem, de modo semelhante ao que afirmava Pantagruel em confissões autorreflexivas: “é apenas para enfeitar”; “São coloridos de retórica” (Bakhtin, 2008), apoiados na transgressão ao real:

> A estória romanesca divide-se em duas formas principais: uma forma secular, que trata da cavalaria e do paladitismo, e uma forma religiosa, devotada às lendas de santos. Ambas se apoiam pesadamente em miraculosas violações da lei natural para beneficiar-se como estória (Frye, 1957, p. 40).

Dois acontecimentos fundamentais da narrativa de Luiz Fernando Carvalho, o desaparecimento enigmático do Rei Dom Sebastião, bem como a morte inexplicável de *Dom Pedro Sebastião*, tio e padrinho de Quaderna (*A Pedra do Reino*, 2007), são, em si, uma violação da lei natural, dada a impossibilidade ou insolubilidade que envolvem os acontecimentos mencionados, tendo em vista que Dom Sebastião desaparecera havia mais de quatrocentos anos e , por outro lado, Dom Pedro Sebastião foi encontrado morto com o corpo atravessado por lanças em uma sala fechada por dentro.

Para o pesquisador medievalista Jean Flori (2005), a novela de cavalaria surge do interesse da aristocracia em gravar, a seu gosto, “os ideais de heroísmo da classe aristocrática”, beneficiando não somente, nos termos de Frye, a “estória”, como também a figura do indivíduo. A literatura era, desse modo, um tipo de instrumento de registro histórico, na verdade alegórico, que servia de manual régio de conduta para esses homens:

> A literatura medieval oferece uma espécie de autorretrato lisonjeiro, que a cavalaria observa constantemente a fim de ficar mais parecida com ela. Os guerreiros da realidade inspiraram a literatura que, por sua vez, moldou a cavalaria, modelo mítico para os homens que a impregnaram, sonharam com ela e a viveram ao mesmo tempo (Flori, 2005, p. 236).

Para Jerusa Ferreira (2016, p. 134), a “amplificação épica” está presente em toda obra sob influência do ciclo carolíngio e é marcada pelo uso constante de conjunções comparativas, com o fito de atribuir veracidade ao exagero em uma busca permanente pela construção de uma imagem perfeita de herói e de narrativa, e coincide com relatos de heroísmo de disputas cantadas em feiras do interior do

Nordeste. Ressalte-se ainda que o Movimento Armorial se ampara em preceitos artísticos barrocos. Essa estética, para Bakhtin (1997), não adimite o mediano, imprimindo aspecto grandiloquente ao cotidiano.

O sucesso das novelas de cavalaria duraria até o século XVI. Os séculos anteriores, XIV e XV, foram marcados por uma série de catástrofes na Europa, como ondas de fome e epidemias (Huizinga, 1996). A miséria e o desprestígio da nobreza levaram o povo a questionar o caráter do heroísmo cavaleiresco sem engajamento com os problemas estruturais da sociedade. O *estilo régio* já não bastava. Sobre isso, Johan Huizinga (1996, p. 106) afirma que "a crua realidade fazia abrir os olhos da nobreza e mostrava-lhe a falsidade e a inutilidade de seu ideal". Quaderna também demonstra sentimento de perplexa desilusão diante do real e que só poderia ter remédio na linguagem: "eu gosto de inventar, porque a vida é muito sem graça" (*A Pedra do Reino*, 2007).

Certo viés do personagem Quaderna simboliza esse fracasso moral e obsolescência de valores cavaleirescos, pois ele é, em certo sentido, um tipo de pseudo-herói que age de acordo com interesses privados e pelo benefício individual (Micheletti, 1997), enquanto seus ideais são, em dados momentos, ridicularizados por seus mestres. Segundo a tipologia de Frye, em *Anatomia da crítica* (1978), Quaderna se encaixaria, nessa perspectiva, no modo imitativo baixo, que apresenta, neste caso, o herói que se iguala aos outros homens, que, por medo do trágico real, afirma preferir a literatura, sendo a comédia — elemento formador do romance (Bakhtin, 2008) —, a forma que mais lhe favorece, segundo Quaderna.

A autoconsciência do personagem sobre sua mediocridade é exposta, na série, no diálogo entre Quaderna, Samuel e Clemente sobre o gênio da raça, em que em determinado momento Quaderna indaga sobre a escolha do gênio da raça: "então um nordestino tem chance? Digo... um paraibano de Taperoá?" (*A Pedra do Reino*, 2007). Quaderna reconhece seu lugar como periferia do universo de celebridades do mundo social: é nordestino, é paraibano e é taperoaense. Tal constatação o leva a questionar a grandeza de sua missão, que é tornar-se o gênio da raça. Ao ouvir resposta positiva de seus mestres, ele debocha do heroísmo dos cavaleiros, pois por meio da mentira da literatura ele poderia se tornar muito mais heroico. Como afirma o trecho autorreflexivo vocalizado pelo personagem Clemente em outro momento: "Quaderna não resolve seus problemas pela violência, resolve pelo deboche" (*A Pedra do Reino*, 2007).

Nesse contexto, a análise da representacionalidade — de espaços, tipos, símbolos, valores — é um aspecto estético relevante a ser observado em *A Pedra do Reino* (2007). O naturalismo é visto por João Batista de Brito como uma das três inclinações básicas e históricas da arte cinematográfica, ao lado da ficcionalidade e da narratividade, aquilo que o personagem Quaderna entendia como a mentira da arte ao se referir à realidade. João Batista de Brito aponta que:

> Tradicionalmente, pintura, teatro, dança, escultura, literatura foram sempre 'representacionais', ou seja, mostravam da realidade uma imagem tal e qual, imitativa, copiadora, mimética. O exagero disso foi um movimento do final do século passado conhecido como naturalismo. Com os chamados movimentos modernistas [...] essa representação passou a ser questionada pelos próprios criadores, que começaram a investir, pelo contrário, na impossibilidade de representar o real, a tal ponto de essa impossibilidade virar o conteúdo das obras (Brito, 1995, p. 165-166).

A expressão "tradicionalmente" é fundamental dentro da argumentação de João Batista de Brito (1995). Ela indica que, se houve de fato preponderância naturalista na história da arte, ainda assim podemos apontar momentos em que ela foi fortemente não representacional, muito antes do advento dos movimentos artísticos da modernidade. Na Antiguidade Clássica, por exemplo, a literatura e as artes figurativas eram repletas de representações alusivas a deuses, semideuses, monstros, sátiros, ninfas, gigantes, centauros, sereias, górgonas. A representação de estados mentais e a imaginação metafísica chegam aos movimentos artísticos da modernidade como resíduos da literatura clássica e por certo de outras tradições.

Gustavo Bernardo (Bernardo, 2010) também vê no fundo de certa crítica literária o pressuposto de que a literatura só vale se representar a vida tal como a constatamos coletivamente em imagens sacramentadas. Vale pontuar que o conceito de representacionalidade de João Batista de Brito é distinto daquele que se encontra em Bordwell (2005), para quem representação corresponde a um modo de se referir ou de conferir significação a um conjunto de ideias.

O período que representa para a arte cinematográfica o início de sua caminhada, pelo fim do século XIX, consolida um processo de transformação do modo como as demais formas artísticas farão suas representações do mundo, dos indivíduos e do que lhes diz respeito. Os chamados movimentos modernistas, como o abstracionismo, tornam-se fruto da insatisfação com o modelo de criação artística

em que predominava a representacionalidade.

O cinema e as demais narrativas audiovisuais, apesar de, pensando cronologicamente, ainda não poderem gozar de um vislumbre histórico amplo de certos efeitos de suas escolhas estéticas, como as outras artes, conseguiram o feito de se integrar à diversas correntes do pensamento, em uma demonstração de que as formas narrativas audiovisuais também têm sua própria história, à revelia da história da sociedade (Farias, 2006). Vale observar o caso do surrealismo cinematográfico de alguns filmes de Buñuel, do “cinema poético” francês ou do “cinema montagem” soviético (Brito, 1995, p. 166). Jaques Aumont (2007) lembra que, apesar de o cinema ser uma invenção moderna, dentro da história da arte cinematográfica existe um classicismo da mesma natureza do das outras artes.

Marcel Martin (1990), por sua vez, vê o cinema dotado de uma originalidade absoluta em relação a outras artes e apresenta outro traço estético marcante da chamada sétima arte ligado à figuração que, parece, convive dentro do filme com a representacionalidade:

> Tal originalidade advém essencialmente de sua onipotência figurativa e evocadora, de sua capacidade única e infinita de mostrar o invisível tão bem quanto o visível, de visualizar o pensamento juntamente com o vivido, de lograr a compenetração do sonho e do real, do impulso imaginativo e da prova documental, de ressuscitar o passado e atualizar o futuro, de conferir a uma imagem fugaz mais pregnância persuasiva do que o espetáculo do cotidiano é capaz de oferecer (Martin, p. 19).

Ao contrário da onipotência figurativa percebida por Martin (1990), Linda Hutcheon (2011, p. 38) vê uma dificuldade por parte dos “experimentos de realidade virtual” (incluindo cinema, mídia televisiva e *videogame*) em representar os “espaços da mente”, já que a realidade psíquica seria mais facilmente contada (com palavras) e dificilmente manifesta na forma material e visual. Marcel Martin (1990) parece discordar do caráter representacional da linguagem fílmica. Ele destaca, em *A linguagem cinematográfica* (2003), que só raramente uma narrativa de cinema almeja fazer uma representação unívoca do real, captando aspectos precisos, determinados e limitados no espaço e no tempo. A imagem fílmica é, em si, potencialmente realista, capaz de dotar todas as coisas com aparências de realidade a partir de recursos diversos: sons, movimentos, cores, relevos, suscitando um sentimento de realidade convincente e, em certos casos, capaz de

induzir à crença na objetividade do que aparece na tela.

Deve-se considerar, pois, que o cinema, como outras artes, fornece uma construção artística do dado real, ou seja, como refere Martin (1990, p. 55): “uma imagem totalmente não realista (veja-se o papel do primeiro plano e da música, por exemplo) e reconstruída em função daquilo que o diretor pretende exprimir, sensorial e intelectualmente”. Não se pode, contudo, ignorar que a realidade que aparece na imagem é resultado de uma concepção subjetiva. Entra em pauta, portanto, a equação pessoal do realizador, com suas escolhas, valores e percepção da realidade (Martin, 1990). *A Pedra do Reino* (2007) de Luiz Fernando Carvalho não poderia jamais ser a mesma obra que a de um outro realizador cinematográfico.

O conjunto da obra de Luiz Fernando Carvalho contribui para subverter a hegemonia da estética da *classical television*, caracterizada por padronizar a maior parte das produções, gerando histórias condicionadas a poucos modelos narrativos e estéticos, com encadeamento causal dos acontecimentos na diegese (ainda que de fatores distantes entre si), consistência espaço-temporal, narração direcionada para o protagonista, importância de motivos visuais impactantes e sobretudo de redundância de informações que fomentam a adequação da narrativa ao que o senso comum considera real e adequado (Pucci Jr., 2011).

Para o jornalista e pesquisador do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE, Márcio Padrão (2012), os experimentos operados no contexto de produção de arte para a TV se mostram positivos do ponto de vista do alcance/consumo dessas obras, como mostra o trecho de matéria publicada na revista *Continente* intitulada *Séries*:

> O *status* do cinema dentro da televisão: Há muito fala-se que estamos vivenciando uma espécie de vanguarda da ficção televisiva, com séries, minisséries e filmes para a TV tratados com o mesmo respeito que outrora foi exclusividade do cinema. Esse cuidado na concepção, mais os orçamentos inflados, estão gerando resultados palpáveis, com críticas generosas e prêmios da indústria, fazendo a roda girar mais e melhor a cada ano [...]. Talvez a mudança mais significativa tenha ocorrido em termos de narrativa. Os mais de 60 anos de existência do formato série de TV aponta para uma possível ameaça à hegemonia do cinema enquanto arte audiovisual por excelência (Padrão, 2012).

Dentre as propostas estéticas da narrativa de Luiz Fernando Carvalho está o não encadeamento causal; narração focalizada em múltiplos personagens e a

incongruência espaço-temporal, sobretudo pela inclusão, em uma história há muito "acontecida", de elementos diegéticos atualizados que seriam estranhos naquele contexto: a inclusão das danças populares da zona litorânea como elemento narrativo; em soluções cênicas, como a utilização de gelo seco colorido representando a passagem do trem; no uso do cocar de prata como peça indumentária; em imagens de telas do movimento armorial nos trajes de personagens e em estandartes e no uso de energia elétrica na concepção de cenários, privilégio inexistente no sertão do século XIX, fatores que constituiriam uma "estrutura de agressão", com potencial para provocar, paradoxalmente, a desfamiliarização/estranhamento da obra frente ao espectador. Pucci Júnior afirma que:

> Os formalistas russos fizeram uso do termo 'desfamiliarização' para designar o efeito de rupturas sobre o público, e chegaram mesmo a considerar que toda a arte se caracterizaria pela desfamiliarização [...] Fica-se mais perto do estranho freudiano, aquela categoria do assustador que é, ao mesmo tempo, inquietantemente familiar (Pucci Júnior, 2008, p. 89-90).

A citação corrobora o entendimento de Arlindo Machado (Machado, 2000), que é contrário ao pensamento de que a televisão não serve a vanguardas estéticas. Tunico Amâncio e Lia Bahia ressaltam que a teleficção no Brasil não só serve a vanguardas como serve ao próprio cinema, como aponta ao afirmar que a ficção de TV é "acusada de ser a maior inimiga do cinema nacional, quando na verdade ela se tornou a maior aliada do cinema" (Bahia; Amâncio, 2010, p. 122). Campedelli (2001) vê uma modernização na ficção produzida pela Rede Globo, com locações, contratos e aparelhos comparáveis aos da indústria cinematográfica americana. Até os anos 80, seguiam-se, preponderantemente, modelos específicos de narrativa com gêneros fáceis de identificar: sitcoms, policiais, terror, *etc*. Hoje, as produções estariam repletas de experimentos por vezes radicais e elementos "difíceis" para o público, provocando uma mudança no contexto comunicativo, graças aos efeitos digitais, a personagens com comportamentos fora do convencional e formas narrativas que englobam gêneros diversos (Padrão, 2012).

Márcio Padrão (2012) ainda identifica uma série de autores, atores e personagens que viram um nicho mais vantajoso na televisão do que no dito *star system* cinematográfico, aquele que, via de regra, criava um personagem central

ajustado às necessidades básicas de cada papel e que oferecia forte identificação ao público (Bordwell, 2005). Sobre o contexto brasileiro especificamente, Yvana Fechine (2008) destaca os casos de *O Auto da Compadecida* e *A Invenção do Brasil*, de Guel Arraes, por buscarem procedimentos de roteirização e montagem que contemplam a intercambialidade de linguagens.

Hoje é dia de Maria (2005), *A Pedra do Reino* (2007), *Capitu* (2008) e *Afinal, o que querem as mulheres?* (2010), todas de Luiz Fernando Carvalho, são modelos do profícuo processo de valorização da teleficção no Brasil no tocante ao experimentalismo. Cláudio Paiva (2005, p. 118) considera que *Hoje é dia de Maria*, consiste em uma "experiência que foge aos padrões da cultura globalizada", sendo original no uso de uma sintaxe que se distancia do código normativo da teleficção, além de articular discursos complexos sobre, por exemplo, arte erudita ou popular.

Arlindo Machado (2000) vê como positivo o experimentalismo na programação televisiva nacional e alerta para o risco de vê-la como mera transmissora de banalidades. Para ele, não foi a televisão, mas a discussão sobre ela que desceu a um nível de ingenuidade. O estudioso considera que abordar a televisão como um acervo de trabalhos audiovisuais heterogêneos e a partir de uma perspectiva valorativa não é tarefa fácil, pois ainda é necessário superar as simplificações dos modelos maniqueístas de análise, para quem a programação televisiva é congenitamente má ou congenitamente boa.

6 TELEVISÃO, FICÇÃO E ILUSÃO

No subtítulo do estudo de Lígia Chiappini (1995), também utilizado como suporte para esta pesquisa, há a sugestão de que na obra audiovisual paira um dilema, a chamada “polêmica em torno da ilusão”. Para Maria Lúcia Dal Farra (1978) instituiu-se a crença de que a finalidade da ficção é a de produzir uma ilusão de realidade, de maneira que a narrativa ideal teria por objetivo fazer com que o narrador se deixe transparecer em escala ínfima.

Norman Friedman, por sua vez, (2002) defende, em seu artigo *O ponto de vista na ficção*, que a verdade artística é uma questão de compelir a expressão e criar uma ilusão de realidade, não podendo haver entre ela e o leitor nenhum tipo de impedimento, enquanto para Genette (1979) coube a preocupação com o esfumar da ilusão mimética, dedicando análises à questão da representação da instância narrativa.

João Batista de Brito (1995) fala especificamente da “polêmica” envolvendo narrativas audiovisuais e se debruça sobre o aspecto da ilusão de invisibilidade do narrador. Para ele, em oposição ao discurso literário, recursos específicos do discurso cinematográfico intensificam a ideia ilusória de anulação do narrador e diluição de sua voz, apesar do subjetivo e denso teor informativo e criativo disponibilizado pela imagem e pelo som:

> [...] diante do mostrado, o espectador tende — pode-se dizer naturalmente — a esquecer que o que vê resulta de uma construção, e a voz por trás dessa visão se dilui, para não dizer que se anula. Se há uma construção, o espectador pensa ser ela uma construção sua. A instantaneidade do movimento e a objetividade da imagem concorrem para essa ilusão que — sabemos há muito tempo — é a razão de ser da arte cinematográfica (Brito, 1995, p. 162).

Já se mostrou como premissas nesta análise que a ilusão de realidade é sólida na linguagem audiovisual, mas sua ruptura pode ser testada como ocorre diante do tratamento metalinguístico irônico e jocoso que vai ao limite da relação diegese-realidade nos exemplos dos filmes *Noivo neurótico, noiva nervosa* (1977) e *Baixio das bestas* (2006).

Woody Allen, em *Noivo neurótico, noiva nervosa* (Allen, 1977), supera o ditame que cerca e distancia o personagem do narrador-câmera — aquele que, no

texto audiovisual, vê, mostra, ouve os acontecimentos e os transmite ao espectador, a câmera com suas funções objetivas. Uma cena do filme se passa em uma fila de cinema. Ao perder a paciência com um pernóstico e verborrágico intelectual que esbanja conhecimento sobre teorias do filósofo Marshall McLuhan perto de si, o personagem vivido por Woody Allen, Alvy Singer, olha para a câmera e faz contato direto com seu narratário, a pessoa que assiste ao filme: “O que fazer quando se fica preso numa fila com um cara desses atrás?”. Alvy Singer, então, puxa o filósofo McLuhan de um outro ponto da cena e o faz ratificar o equívoco do pedante rapaz; após McLuhan desconstruir os argumentos deste, Alvy Singer volta a olhar para a câmera e lamenta: “Se a vida fosse assim!”.

Em *Baixio das Bestas*, filme de Cláudio Assis, Everardo, personagem de Matheus Nachtergaele, em uma cena que curiosamente também se passa dentro do cinema (que é o lugar usado pelos personagens para a prática de contravenções), olha para a câmera e pergunta: “Sabe o que é que é o melhor do cinema? É que no cinema tu pode fazer o que tu quer”. Os dilemas sobre interrupção do fluxo da narrativa, quebra da ilusão de realidade e falha na comunicação com o leitor/espectador funcionam como soluções, procedimentos encontrados para a construção da metaficcionalidade/autorreferência, como se dá em *Capitu* (2008) e em *A Pedra do Reino* (2007).

Randal Johnson (2003) postula em suas análises comparativas entre literatura e audiovisual que, enquanto o escritor tem à sua disposição a linguagem verbal, o cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagem, linguagem verbal, sonoplastia, música e a própria linguagem escrita. Esses materiais são diluídos, na leitura de Marcel Martin, e identificados como nuances da linguagem fílmica. Para Martin:

> Sensorialmente em primeiro lugar, isto é, esteticamente (segundo a etimologia, uma vez que a palavra grega ‘aisthésis’ significa ‘sensação’), a imagem fílmica atua com uma força considerável, resultante de todos os tratamentos ao mesmo tempo purificadores e intensificadores que a câmera pode impingir ao real bruto: a mudez do cinema outrora, o papel não realista da música e da iluminação artificial, os diversos tipos de planos e enquadramentos, os movimentos de câmera, o retardamento, a aceleração, todos eles aspectos da linguagem fílmica sobre os quais voltarei a falar, são outros tantos fatores decisivos de estetização (Martin, 1990, p. 25).

Os elementos de estetização citados por Marcel Martin (1990) fazem com que a teleficção disponha de farta possibilidade de adensamento e distorção do real. Assim como a instantaneidade do movimento e a objetividade da imagem — que concorrem para a criação de uma ilusão —, o som, a música, a iluminação, enquadramentos, junto a outros elementos específicos ou não da arte cinematográfica (figurinos, cenários, sets, maquiagem, sonoplastia, filtro de cores, marcações), como fatores de estetização que são, sejam a razão de ser do vanguardismo que a ficção de TV representa em termos de construção de sentido em suas narrativas.

É fundamental pensar nesses fatores quando é especificamente uma adaptação audiovisual que está em discussão. Para Linda Hutcheon (2011), alguns elementos são mantidos, como temas, personagens, motivações e pontos de vista, mas a análise deve recair sobre a significação desses símbolos e imagens na tela considerando a obra adaptada como produto autônomo. Além de serem fatores de estetização, esses elementos constituem, igualmente, um significativo conjunto de agentes criadores de efeitos de sentido. Observemos o que Martin fala, por exemplo, sobre a questão dos planos. Eles não teriam outra finalidade senão “a comodidade da percepção e a clareza da narrativa” e nos casos do primeiríssimo plano (o *close*) e do plano geral, especificamente, há um significado psicológico relevante e não apenas um papel descritivo. Para ele:

> Reduzindo o homem a uma silhueta minúscula, o plano geral o reintegra no mundo, faz com que as coisas o devorem; daí uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral um tanto negativa, mas às vezes também uma dominante dramática de exaltação [...]. O plano geral exprimirá, portanto: a solidão [...] a impotência às voltas com a fatalidade [...], a ociosidade [...], uma espécie de fusão evanescente numa natureza corrupta [...], a integração dos homens a uma paisagem que os protege absorvendo-os [...], a inscrição dos protagonistas num cenário infinito e voluptuoso à imagem de sua paixão [...], a nobreza da vida livre e orgulhosa nos grandes espaços (Martin, 1990, p. 37, 38).

Acreditar nos sentidos do plano geral (ou quaisquer elementos de estetização) como uma regra infalível para a apreensão do sentido seria uma simplificação da compreensão do filme e Martin o sabia. Na introdução de *A linguagem Cinematográfica* (2003, p. 17), o autor faz uma afirmação elementar

sobre o livro e que parece não ser considerada quando do ato da leitura: o cinema possui um aspecto não sistemático que o diferencia de outras artes: “as diversas unidades significativas mínimas não possuem aqui significado estável e universal”. Apesar da advertência por Martin, observa-se por parte da crítica os riscos de se incorrer em generalizações, sobretudo no que diz respeito aos enquadramentos e movimentos de câmera.

Imagem 21: plano geral do tormento de Quaderna

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

Na microssérie *A Pedra do Reino*, o plano geral é utilizado para representar o modo de Quaderna se situar no mundo e sua incapacidade de contornar o problema do julgamento e prisão iminentes, reduzindo-o não a uma silhueta minúscula que o devora, mas a um apagamento moral exaltado pelo vazio e sufocamento espacial da cadeira em que sentará ante o tribunal.

Na obra *Conjunções*..., Anna Maria Balogh (2004, p. 81) afirma que “quanto mais a direcionalidade vertical aponta para o alto, mais perto estamos da aproximação do divino, do poder e do saber”. Sabe-se que a afirmação serve para casos específicos e que generalizações minam o saber sobre o aspecto pouco sistemático das unidades mínimas significativas da imagem. Se por um lado há que se considerar a instabilidade e a particularidade das unidades mínimas

significativas da arte cinematográfica, por outro não se pode ignorar que os sentidos de tais unidades também não as isolam, não são exclusividade de cada obra e se comunicam com outras obras a depender de cada caso. Nesse sentido, as impressões de Marcel Martin sobre signos na tela podem conduzir a importantes elucidações.

Para o teórico, o primeiro plano constitui uma das contribuições específicas mais prestigiosas da arte cinematográfica. Citando Jean Epstein, Martin refere que:

> Entre o espetáculo e o espectador, nenhuma ribalta. Não contemplamos a vida, penetramo-la. Essa penetração permite todas as intimidades. Um rosto, sob a lupa, abre-se como a cauda do pavão, expõe sua geografia ardente... É o milagre da presença real, da vida manifesta, aberta como uma bela romã despida de sua casca, assimilável, bárbara [...]. Um primeiro plano do olho não é mais o olho, é Um olho [...]. Sem dúvida, é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme, e é esse tipo de plano que constitui a primeira, e no fundo a mais válida, tentativa de cinema interior (Epstein *apud* Martin, 1990, p. 38-39).

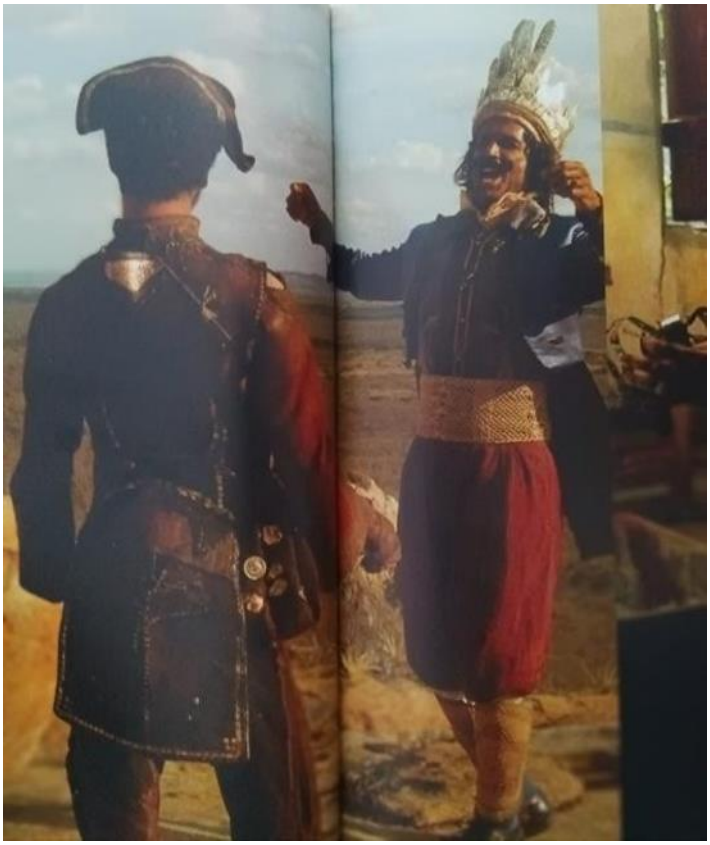
O esquadrinhamento das fisionomias feito pela câmera pode ler os sentimentos mais íntimos, decifrar os pensamentos mais secretos e fazer uma invasão da consciência. Esse fator de estetização é determinante para a liberação do cinema do descritivismo do mundo real.

Imagem 22 - Primeiro plano em Quaderna

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

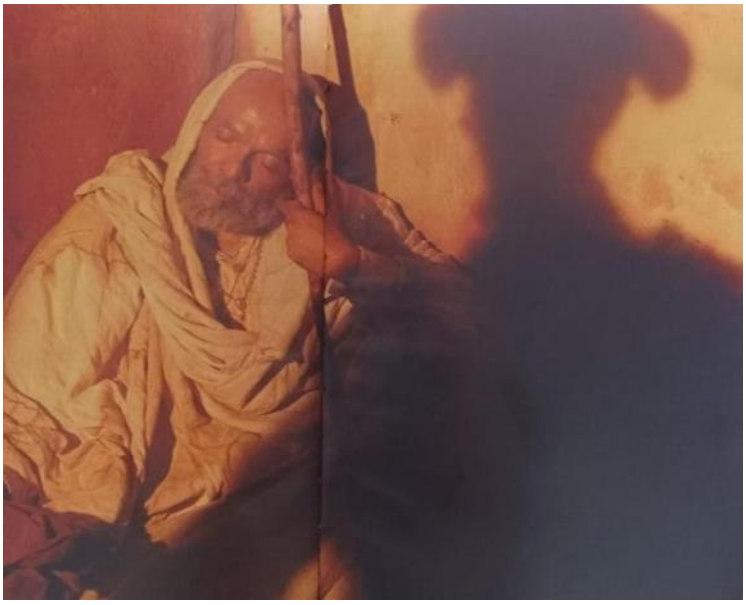
Além dos tipos de planos, outros fatores são decisivos para o acabamento estético da obra de arte cinematográfica, como a iluminação (fundamental na criação da atmosfera psicológica), com destaque para a sombra, cara à obra de Luiz Fernando Carvalho. Os figurinos, que são tradutores de tipos e de estados de alma, e que comumente são realistas no cinema, são marcadamente simbólicos em *A Pedra do Reino*, fato que se justifica pela aproximação que o diretor busca com outras expressões artísticas cênicas, como as danças populares, que têm sua indumentária tradicional representada na tela. Quanto ao cenário, no cinema raramente se aposta em uma ação que ocorra fora de um quadro real e autêntico, seja em interiores ou exteriores, diferentemente do que ocorre com a cenarização da microssérie, que é nitidamente não mimética.

Imagem 23 - Clemente usa cocar de prata



Fonte: A Pedra do Reino (2007).

Imagem 24 - Trabalho com sombras reforça teor psicológico



Fonte: A Pedra do Reino (2007).

Em alguns casos, o cinema constrói cenários e figurinos com a intenção mais declarada de acentuar o simbolismo, a estilização e a significação; a cor, utilizada

em função dos valores e das implicações psicológicas e dramáticas (preto-e-branco, quentes, frias...), muitas vezes motivada pela verossimilhança histórica ou por evocações mentais, que em *A Pedra do Reino* (2007) se relacionam de modo estreito com o tom tenebroso e fantasmagórico com que Quaderna constrói a narrativa; a música, chamada por Marcel Martin (1990) de “paráfrase literal” e “pleonasmo permanente” do filme, coloca à disposição da obra uma marca descritiva ampla e é utilizada como contraponto ou contraste em relação à imagem, podendo vir de uma fonte visível na tela ou de uma situada fora de campo; e ainda um elemento não menos significativo na elaboração sonora: o silêncio, que, por vezes, sublinha com mais força do que a música um momento de tensão dramática. Em *A Pedra do Reino* o papel da música frequentemente funciona mais como elemento central da narração — com a letra da canção exercendo o papel de contar a história — e menos como pleonasmo que reforça um outro dado narrativo.

Portanto, faz-se necessário manter e ampliar o debate acerca de questões específicas que envolvem mimetização de realidades, construção de sentidos e fatores de estetização na linguagem do audiovisual.

7 ADAPTAÇÃO OU PROFANAÇÃO: MALABARISMOS CULTURAIS

A Pedra do Reino de Luiz Fernando Carvalho apresenta uma série de proposições narrativas ao conjunto das teleficções nacionais, sobretudo ao apresentar um enredo fragmentado em suas ações e tempos e uma trama em parte hermética, em razão da marcante discussão metalinguística sobre narrativa, porém, ainda assim, repleto de símbolos acessíveis de uma cultura popular, aquela que designa um discurso sobre o povo (Santos, 1999).

Ademais, é clara a presença, de um lado, do elemento trágico, ligado aos acontecimentos historicamente registrados e que é tido como símbolo da aristocracia, com forma intimista e psicológica; e, por outro lado, da natureza cômica, na forma de contar e mostrar a história e que agregaria um certo espírito mágico do romanceiro popular (Santos, 1999) a uma narrativa com essa estrutura.

Poder-se-ia pensar que o tipo de adaptação proposto por *A Pedra do Reino* (2007) envolve o que se chama *infidelidade à letra* ou *infidelidade verbal* (Pucci Júnior, 2011), com um nível de pouca devoção ao texto literário, no sentido estrito da transposição verbal. Mas, há que se considerar que existe, em certo sentido, uma notável fidelidade ao "espírito" (termo usado por André Bazin (1989) e considerado uma noção ainda esquiva para Hutcheon (2011)), com sua busca, desde a paleta de cores ou o filtro fotográfico até o tom sombrio das rememorações soturnas suscitadas por Quaderna no plano estritamente figurativo. Não se trata de uma fidelidade artificial, como a que se vê em certos filmes de época; é uma adaptação que pode ser ao mesmo tempo fiel ou infiel (Bernardo, 2010). Os termos não dão conta da complexidade do processo de adaptação da narrativa do livro para a tela e problematizam a abordagem que trata o texto adaptado como fiel ou infiel a algo.

Na microssérie *A Pedra do Reino* (2007) há uma fidelidade — por assim dizer — à autoconsciência, ao teor tragicômico do livro e à preocupação em não deixar escapar a reflexão sobre o fazer narrativo, transfigurado e recriado para o contexto nacional de teleficção, e uma infidelidade a isotopias (Balogh, 2000) do romance no tocante à construção de imagens e às soluções plásticas e cênicas que seriam insuspeitáveis pela simples leitura do romance de Ariano Suassuna.

Luiz Fernando Carvalho, em sua *Pedra do Reino* (2007), não sobrepõe o texto do livro à imagem, como fez na adaptação de *Lavoura arcaica* (2001), por

exemplo, obra que pode ser vista com acompanhamento do texto integral do livro. Apesar de uma série dispor de mais tempo do que um filme para a adaptação de textos literários, o diretor tanto cria quanto reproduz e suprime ideias, lugares e personagens do texto original, sem se prender à letra, mas repleto de elementos imanentes. Hutcheon observa que:

> [...] a televisão partilha com o cinema várias convenções naturalistas e, portanto, as mesmas questões de transcodificação no que diz respeito à adaptação. Todavia, numa minissérie televisiva há mais tempo disponível e, dessa forma, menos necessidade de comprimir o texto adaptado (Hutcheon, 2011, p. 79).

Fica nítido a necessidade de apropriação e interpretação criativa que caracteriza a peculiaridade do processo de adaptação. O texto adaptado, do romance para a microssérie, nesse caso, não busca reproduzir o objeto, mas o interpreta e recria, usufruindo dos recursos específicos do tipo de mídia, gerando um novo "reservatório de instruções diegéticas" (Hutcheon, 2011, p. 123). Marcelo Bulhões esclarece que um equívoco subjaz à noção de fidelidade: "ela se faz presente no senso comum em comentários como '*o livro é melhor, o que porta um equívoco de base, prestando mesmo um desserviço metodológico*'" (Bulhões, 2012, p. 61-68, grifos do autor). Para ele, a crítica por muito tempo se prendeu aos "efeitos de aderência" do filme ao universo do livro, o que se traduz no trato das categorias fundamentais da narrativa como o enredo, espaço, personagens.

A questão evocada pela crítica não deveria se centrar na ideia do ser ou não ser (in)fiel, tendo em vista que a adaptação é uma recriação, reelaboração de linguagens com novas deliberações efetivadas em outro meio de expressão e por outro autor.

Pensar nos termos propostos por Gérard Genette (2006) e vistos por Robert Stam (2006) como sendo de considerável relevância e útil à compreensão de que a análise não deve perder de vista que a adaptação é um hipertexto originado de uma fonte que é um hipotexto em relação a ele, podendo provocar um vórtice de novas referências intertextuais e explicar a vitalidade de artes que inventam incessantemente novos circuitos de significados a partir de formas mais antigas. A liberdade tomada na montagem de *A Pedra do Reino* (2007) não trai, ainda assim, a grave proposição de manter a reflexão sobre os procedimentos narrativos.

Além da relação hipertexto e hipotexto, discutida por Genette (2006) em

Palimpsestos, outras categorias em *O discurso da narrativa* (Genette, 1979), como *ordem*, que invoca as formas complexas de relações entre tempos; *modo*, que analisa a focalização e a perspectiva narrativa; e *voz*, que aborda o estatuto do narrador, a instância narativa em si, fazem da análise narratológica (e de Genette) uma ferramenta favorável à análise dos aspectos formais das adaptações (Stam, 2006).

Robert Stam conclui (2006, p. 51) que as análises de adaptações "não devem estar amparadas em noções rudimentares de 'fidelidade', mas, na observação da transferência de energia criativa entre hipotexto e hipertexto". Nesse sentido, a noção de adaptação pode ser compreendida como um palimpsesto, uma cadeia de referências a outros textos sobrepostos (Guimarães, 2003). As fórmulas de programas de TV em geral se inscrevem nessa rede em que cada programa guarda traços de outros que o antecederam e que nunca poderá representar um último estágio de evolução (Jost, 2004). *A Pedra do Reino* (2007) surge como negação dos valores da ficção televisiva tradicional em certos aspectos, apesar de possuir traços de outras obras, sobretudo do mesmo autor.

Autores como Robert Stam (2008, p. 67), em *A literatura através do cinema*, recusam o endosso a uma noção de "fidelidade" como princípio metodológico no tratamento do problema da adaptação; em mais de uma ocasião em que examina o cinema brasileiro, Ismail Xavier (2003, p. 62) assinala que, no processo de adaptação, o filme deve ser apreciado "como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito"; também Ana Maria Balogh (2004) dispensa a noção de "fidelidade" e prefere pensar em uma noção de transmutação ou tradução intersemiótica: sistemas de signos não verbais que interpretam ou recriam signos verbais; pode-se ainda aplicar a noção de projeção à relação do romance com a adaptação: projeção do ícone sobre o símbolo (Jakobson, s.d.) ou a projeção de um código não-verbal sobre um código verbal (Pignatari, 2005).

Linda Hutcheon (2011, p. 23-37) destaca que palavras fortes e moralistas marcam a história da crítica sobre adaptação em função de sua "dupla natureza" e cita "suavização", "interferência", "violação", "traição", "deformação" e "profanação" como exemplos, motivadas por um arraigado sentimento iconofóbico (de desprezo pelo visual) e logófilo (de sacralização da palavra), enquanto a adaptação deveria ser vista como uma segunda obra que não é secundária, um "heterocosmo", ao

passo que opera um processo de recriação.

Tomando por empréstimo o termo utilizado por André Bazin no estudo sobre Stroheim, em *O Cinema da Crueldade* (Bazin, 1989), Robert Stam (2006) argumenta que tal abordagem sugere que o cinema causa prejuízo à literatura, e provoca a crítica propondo um léxico analítico que inclua noções como: re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, transvocalização, transfiguração, transmodalização, efetivação, significação, performance, dialogização, reimaginação, encarnação, canibalização e ressurreição.

Anelise Corseuil (2003) alerta para a necessidade de ver o texto adaptado como uma obra atualizada de sentidos em relação à fonte, no fluxo inverso da colocação do texto literário como gênero “opressor” e “autoridade de controle geral”. Para ela, algumas tendências teóricas contribuíram para elevar a adaptação do *status* de gênero “subliterário” e “parasitário” ao seu devido lugar. O campo dos estudos culturais desestabilizou hierarquias e horizontalizou os estudos comparativos entre gêneros fronteiriços e a teoria da recepção consolidou o texto como evento comunicativo consumado tanto ao ser lido quanto ao ser assistido.

Robert Stam (2006) lembra que pensadores da área da Filosofia, como Gilles Deleuze, reafirmam o cinema como instrumento filosófico em si, gerador de conceitos e tradutor de pensamentos. A teoria performativa coloca tanto literatura como adaptação como performances que descrevem e moldam um estado de coisas, e correntes estruturalistas, feministas, pós-estruturalistas e pós-colonialistas contribuíram com impulsos multiculturais de desconstrução de hierarquias e de descentralização do cânone.

Entre essas correntes intelectuais, Robert Stam (2006, p. 44) destaca a narratologia como fundamental nos processos culturais da modernidade, por conceder “centralidade cultural à narrativa em geral”, reconhecendo sua variedade legítima de forma, e vendo tanto romance quanto adaptação como “meios narratológicos”. Ao refletir sobre o contexto brasileiro das produções audiovisuais contemporâneas, Lia Bahia (2011), aponta que produções antes segregadas em uma hierarquia cultural estão alargando suas fronteiras na cadeia do audiovisual, gerando produtos em trânsito entre filmes, séries, programas de televisão, animes e jogos de *videogame*. A linguagem da TV constitui um vasto amálgama das linguagens prévias do rádio, do cinema, dos quadrinhos, dos jogos e daquelas que surgiram paralelamente ou juntamente com a TV, como as do videoclipe e da

computação gráfica.

Henry Jenkins (2009, p. 29) afirma que há um “intenso fluxo na cadeia cultural, uma movimentação que envolve desde os conteúdos em diversas plataformas de mídia até o próprio público, que migra nesse mercado”. A “antropofagia” vista na teleficção brasileira tem também motivação política. Com o afrouxamento da censura vigente para os fins dos anos de 1970, os anos 1980 encaminharam a TV para a construção de uma ideia de um Brasil bem-informado sobre as identidades culturais, dentro de uma economia de mercado que se globalizava (Lima, 2000).

Luiz Antonio Mousinho (2007), ao pensar o estatuto da narração no programa de TV *Cena Aberta*, exibido pela Rede Globo em 2003, aponta conquistas metalinguísticas instauradas na televisão brasileira na década de 1980, as quais ainda repercutem e são remodeladas. No ano seguinte, Pucci Júnior (2008), em artigo sobre o Cena Aberta, endossa a visão do programa como representante de algo novo, que evoca um estatuto de comunicação direta e inusitada com o telespectador.

Robert Stam (2006, p. 45) vê nas adaptações para a televisão uma propensão à “adequação estética às tendências dominantes”, embora façam “malabarismos” entre múltiplas culturas e temporalidades. Em outro estudo, Stam (2008, p. 19) afirma que a intertextualidade artística tem uma “natureza multicultural, caracterizada pelo entrecruzamento de elementos migratórios compartilhados por diferentes artes, mídias e materiais de expressão”, algo “pantagruélico”, “antropofágico” e “ciberneticamente promíscuo”, como refere Anna Maria Balogh (2004, p. 143).

Para dar um parâmetro à discussão, estabelece-se a ideia de relações textuais que brotou de Bakhtin (1993) em seus estudos sobre dialogismo, os quais Julia Kristeva (1974) problematizou sob a denominação de *intertextualidade*. A natureza multicultural a que Robert Stam (2006) se refere compreende o processo pelo qual um discurso se impõe sobre o anterior, usufruindo da liberdade de manejá-lo, levando em conta questões históricas, sociais, estéticas e técnicas com diversas conotações.

Diante disso, Kristeva (1974, p. 33), em seu tratado sobre semanálise, propõe derivações nas intertextualidades, uma vez que ocorrem “confrontos sêmicos, deslizamentos de sentidos e apagamentos de significados”, o que implica

considerar o texto a partir de uma concepção dialógica dos discursos, e não mais meramente linguística.

As rupturas de padrões narrativos e estilísticos fazem com que a abordagem televisiva se situe em um ponto delicado entre a obra original e a obra adaptada. A especificidade semiótica associada ao filme pode ser estendida à microssérie e o resultado das aproximações e distanciamentos operados por Luiz Fernando Carvalho em *A Pedra do Reino* (2007) colocam a obra como signo autônomo em sua relação com o livro, sobretudo na concepção figurativa da narrativa, em todos os elementos visuais formadores e deformadores que são específicos a esse tipo de mídia, elevando sua qualidade a medida em que se afasta da narrativa em que se inspira. A microssérie traça seu caminho estético e merece o mesmo interesse do romance, como os estudos culturais têm proposto.

8 ASPECTOS NARRATOLÓGICOS DE UM ROMANCE NA TV

Na adaptação do romance *A Pedra do Reino* por Luiz Fernando Carvalho, algumas das enunciações imagéticas da microssérie buscam recuperar aspectos referentes à história do gênero romance como texto de caráter multígeno, pluriestilístico e em transformação, presentes no texto-fonte adaptado e são reverberados na miríade de referências difusas desde a vinheta de abertura. Tal proposta narrativa merece ser analisada nas especificadades de categorias narratológicas — voz tempo, modo, espaço — a partir da grade conceitual genettiana.

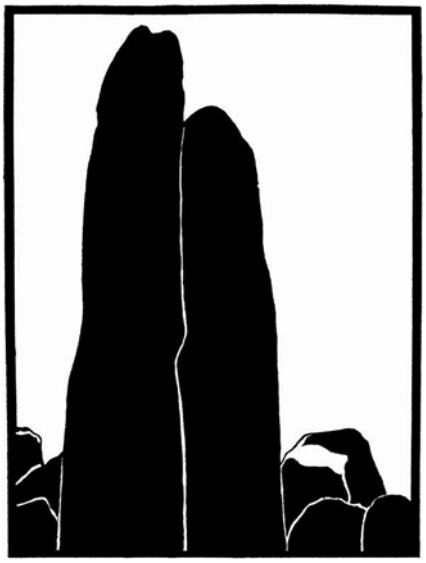
8.1 A PREGNÂNCIA PERSUASIVA DAS FIGURAS

Na vinheta de abertura de *A Pedra do Reino* (2007), surgem diversas imagens em animação (algumas produzidas originalmente em xilogravura, uma técnica de representação plástica consolidada na Europa na Idade Média), as quais apontam para uma simbologia religiosa, política, esotérica e psíquica que, juntas, remetem ao universo existencial de Quaderna. Exemplos dessas imagens incluem catedrais, o Coração Sagrado de Maria (xilogravura de J. Borges), uma mão com os dedos indicador e médio em riste, cartas de tarô, coroa real, bobo da corte, brasão, umbrais e altar de igreja, cálice, esferas, as pedras do reino, sol e outros astros, olho e aves aladas, que podem ou não fazer referência a imagens e passagens específicas do livro. A seguir, apresentam-se enunciados não-verbais presentes no romance adaptado que podem ter sido reconfiguradas para a narrativa televisual.

Imagem 25 - Bandeira do divino espírito santo do sertão

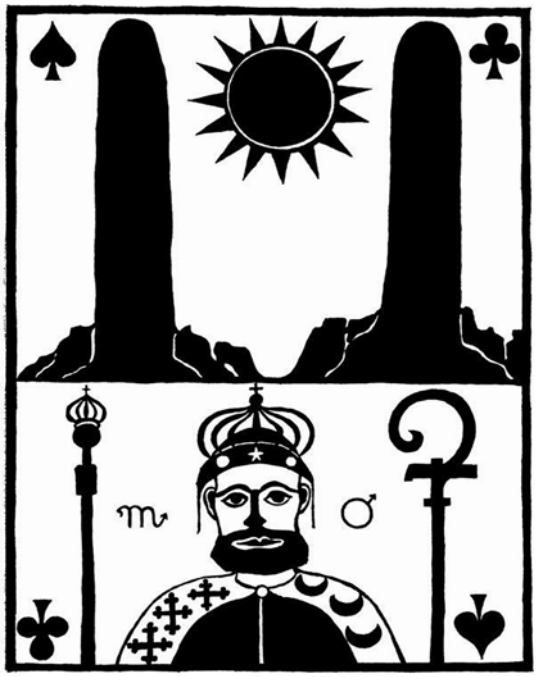
Fonte: Suassuna (2017).

Imagem 26 - Gravura das Pedras do Reino



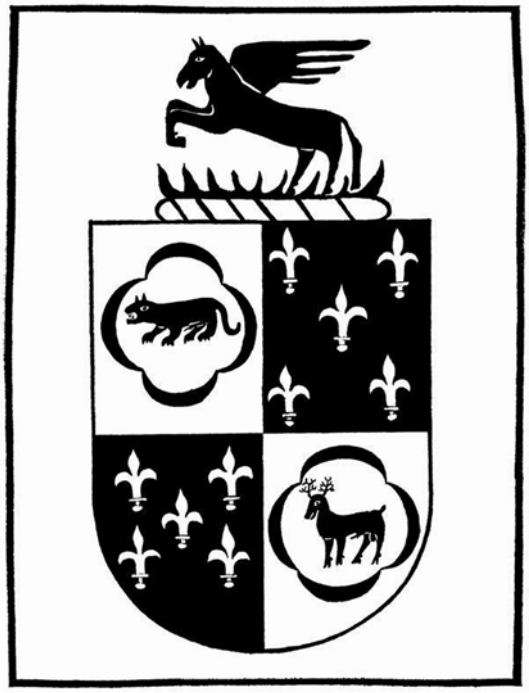
Fonte: Suassuna (2017).

Imagem 27 - Gravura de João Ferreira Quaderna e das Pedras do Reino



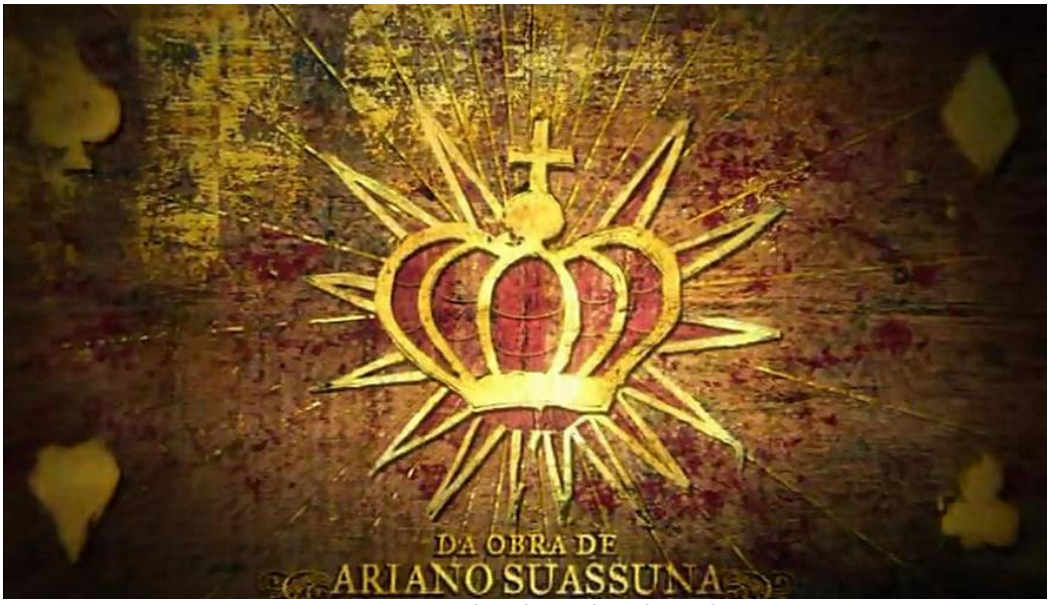
Fonte: Suassuna (2017).

Imagem 28 - Escudo de Armas de Quaderna, Rei do Quinto Império



Fonte: Suassuna (2017).

Imagem 29 - Coroa, sol, cruz e naipes de baralho na vinheta da microssérie



Fonte: A Pedra do Reino (2007).

Imagem 30 - Dedos em riste em referência pictórico-gestual ao formato das pedras do reino

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

A composição imagética da vinheta é, antes, uma representação icônica da confusão de ideias que permeiam o imaginário atormentado de Quaderna, como também representa o passado do romance como gênero que absorve outras linguagens, em uma mescla de mídia e discursos operados figurativamente. De acordo com Robert Stam:

> A adaptação pode ser vista como uma orquestração de discursos, uma construção híbrida, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin já chamava de cinema ‘misturado’ ou ‘impuro’. A originalidade completa não é possível nem desejada (Stam, 2004, p. 8).

Na microssérie, a impura mistura de símbolos “se encontra em toda a narrativa”, como nas pedras, nos animais, números e nomes de personagens, como já mostrara Guaraciaba Micheletti (1997, p. 90) a respeito do livro. Na série, a linguagem se une ao universo simbólico e ao vocabulário do campo semântico do misterioso com seu próprio léxico: visagem, presságio, encantação, aparição (*A Pedra do Reino*, 2007). Alguns desses elementos se materializam em imagens e são paulatinamente retomados em algum momento da narrativa. Não existe um enredo lógico no encadeamento dessas imagens.

Retomando uma afirmação de Marcel Martin (1990, p. 92), pode-se dizer que essas imagens, na abertura, por vezes, “mais implicam do que explicitam”, sendo inapreensíveis como o próprio conceito de romance como gênero textual. A apresentação de uma vinheta consideravelmente enigmática é representativa não somente do universo diegético da obra e da mente de Quaderna, como também da estética armorial, que buscava implementar uma linguagem nova e original baseada em modelos de criações artísticas e em símbolos do cotidiano consolidados e reconfigurados, na citada busca do perene na região, sendo o enigma não só uma passagem, mas um tema capital na narrativa.

Para tanto, a microssérie pode dispor do potencial figurativo da imagem, que pode representar tanto o visível quanto o invisível, transmutando o cotidiano em uma mensagem de intensa pregnância persuasiva (Martin, 1990). Uma fala específica do protagonista na série parece oferecer uma tradução verbal da simbologia da abertura. Enquanto Quaderna agoniza cego e em transe pelo anúncio da chegada do Reino, algumas das imagens da vinheta de abertura reaparecem em forma de imagem e no discurso de Quaderna:

> Eu estou vendo o Reino. Vejo algo estranho, cheio de fogo. Eu vejo uma gigantesca onça malhada. A onça tem o corpo ferido e uma chuva de gotas de sangue é recolhida por um cálice de ouro. Esferas de ouro. Griais. Combates de paladinos das alturas. Visagens da Pedra do Reino (*A Pedra do Reino*, 2007).

O trecho do roteiro destacado é uma construção original para a série que

enfatizou elementos alusivos à imaginação do personagem focalizado, agregando símbolos à narrativa, como diz o próprio personagem, carregada de “sentidos ocultos”, tendo em vista que ele se diz astrólogo e decifrador, atributos que também são evocados na abertura dos episódios:

Imagem 31 - Mandala zodiacal em torno da coroa do Quinto Império

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

Para Roberto Damatta (1990), a problemática da identidade nacional, da busca daquilo que seja uma tradução do que é ser brasileiro, se expressa no ritual militar por meio de bandeiras, hinos, coroas e narrativas de heroísmo no teatro de guerra. O Quaderna de Luiz Fernando Carvalho recorre a esses símbolos desde a abertura da narrativa.

Enquanto no romance grego — a epopeia para Bakhtin (1988, p. 270) — “os heróis parecem uns com os outros”, na Novela de Cavalaria, como no folheto de cordel, ele cresce como sujeito, mas também é colocado à prova em sua honradez e bravura; sua virtude é experimentada em diversas situações fabulosas (como um encontro fatal com uma onça malhada) ou confirmadas pelo destino, ao fazer-lhe encontrar em suas andanças coroa, cetro, pedras misteriosas com símbolos astrológicos de sua existência e transfigurados em imagens e vozes que se inscrevem ao longo da narrativa dessa microssérie.

8.2 NARRAÇÃO TOTAL: ORQUESTRAÇÃO DE VOZES

Gérard Genette (1979, p. 212) afirma que, em algumas narrativas, “o leitor acaba por se interessar pela história sem se preocupar ou observar o estatuto do narrador”, ou seja, ignorando sua participação, sem questionar quem conta. Em outras narrativas, não se pode deixar de notar a presença e a importância dessa instância, por ser, ela mesma, a entidade narrativa, o próprio narrador personificado e explícito, o ser que transforma a enunciação em uma narração dialogada.

A narrativa de *A Pedra do Reino* (2007) inscreve sua marca temporal e vocal mais sutil no próprio estilo narrativo, ou seja, no modo de contar e mostrar. Para Silviano Santiago (2002, p. 38-48), “é o movimento de rechaço e de distanciamento do conteúdo veiculado pela voz que torna o narrador pós-moderno”. Quaderna não o seria no sentido de que o conteúdo narrado foi “tecido na experiência viva de sua existência” (Santiago, 2002, p. 39). No entanto, quando a narração focaliza seu tio-avô ou o rapaz do cavalo branco, ele assume papel de ficcionista puro, ao passo que autentica uma ação sem respaldo na vivência.

O narrador do *Romance d’A Pedra do Reino* (Suassuna, 2017), segundo Sônia Ramalho (Farias, 2006, p. 283), “não delega a uma voz de fora, distanciada da experiência vivida pelos personagens, a tarefa de organizar e conduzir a tessitura romanesca”, possibilitando o intercâmbio de relatos de vivências (diegéticas), trazidos por um narrador clássico — aquele que relata sua própria experiência de vida (Benjamin, 1980), ainda que fictícia.

O herói armorial é narrador e explorador — epistemológica e artisticamente — da função do autor e da natureza do narrar, conforme está expresso nos trechos em que a narrativa fala de si mesma: “eu prefiro a literatura”, “a obra da raça partirá de nossas mitologias populares”, “tudo nesse meu castelo me aparece como elemento festivo e sangrento dos sonhos, a encenação de um espetáculo”, “meu espetáculo acontece no meu sangue e na minha memória”, “isso é só estilo régio, porque a vida real é sem graça”, “só o facho da poesia régia é capaz de dar a dimensão daquele evento de caráter epopeico”, “eu conto as histórias desse jeito para ficar mais bonitas, mesmo com prejuízo da verdade”, “[...] uma literatura cavaleira e epopeica que tornasse todos nós heróis errantes pelas estradas”, “isso é uma saga literária”, “ela é uma mulher de folheto de cordel”, “esse é um final bom da moléstia”, “a obra está finda”. Quaderna conta, reflete e experimenta a

linguagem ao construir seu mundo diegético.

Em *O narrador pós-moderno*, Silviano Santiago, (2002, p. 31) elabora uma discussão acerca da conceituação dos narradores trazendo uma reflexão pautada na evolução dos modos de narrar, argumentando que “a narração em primeira pessoa, operada pelo ‘narrador clássico’, é o modelo narrativo no qual a ação é uma experiência que se tem dela”. É isso que empresta autenticidade à matéria narrada e ao relato.

Para Silviano Santiago (2002, p. 39), entre esses tipos surgiu outro narrador, o narrador do romance, distinto do narrador clássico por causa da negação ao “senso prático e doutrinário” e por sua função, que seria a de não mais falar de maneira exemplar a seu leitor, moral e esteticamente. E distinto do narrador pós-moderno, que narraria por narrar, sem interesse pela experiência, pois este, segundo Santiago (2002, p. 38), “se subtrai da ação narrada e cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém desprovido de palavra, o narrador que se identifica com um segundo observador, o leitor”. A microssérie, seguindo por vezes a disposição natural do cinema em delegar a palavra a um sujeito de certo modo externo à ação (como o Quaderna velho no palco da praça), utiliza-se de suas cinco matérias de expressão: imagens, barulhos, falas, música e menções escritas (Gaudreault; Jost, 2009), lançando mão do recurso da voz *over* para operar a narração.

Imagem 32 - Personagem Filipa Quaderna

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

A personagem de Marcélia Cartaxo, Filipa Quaderna, faz narração em voz *over* enquanto na tela sua fisionomia permanece imóvel, "muda". O timbre dessa voz que está "acima" é sóbrio, pronunciando falas claras, representativas de um viés racional de Quaderna, e entrecortadas por falas obscurecidas pelo transe, especialmente no momento de sua autocoroação na série:

> Eu sentia que algo de muito precioso, puro e raro seria me instalado para sempre se eu tivesse coragem (corte no plano feito por outra uma fala)... uma espécie de aura começou a girar, esquentar e encantar meu juízo (corte no plano feito por outra uma fala)... mas reagi e me mantive firme, pronunciando até o fim as palavras da oração da pedra cristalina... (A Pedra do Reino, 2007).

Geralmente, o recurso da voz *over* se presta a esclarecer ao narratário questões evocadas pela diegese, como apontam Marcel Silva e Melissa Fontenele:

> Nos estudos de cinema, a voz *over* é entendida como um discurso explicativo e/ou interpretativo do que é mostrado em tela — a preposição *over* em inglês informa que a voz está 'acima' da imagem. Por isso a fala representa um discurso de autoridade, o que lhe concedeu o título de 'voz de Deus' (Silva; Fontenele, 2017, p. 64).

Por mais investimento que haja no recurso da 'voz de Deus' ou da onisciência na literatura, o que é dito se configura como enunciado: é invariavelmente a voz de alguém que realiza escolhas vocabulares e combinações sintáticas, arrastando consigo, portanto, a marca do enunciador que narra a história:

> Grosso modo, chamamos de voz *over* quando o som não é diegético, a fala do personagem que está ou não fora da tela não corresponde à fala ou ao diálogo de uma ação que se desenrola naquele momento. O *off* daria conta de uma situação onde o personagem fala, durante uma ação, mas sem estar na tela, por um afastamento da câmera ou algo assim. Mais generalizadamente se usa a expressão *off* para as duas situações (MOUSINHO, 2012, p.36).

A *voz over* corresponderia ao *monólogo interior* em literatura, valendo lembrar que este "exprime sempre o discurso mental, não pronunciado, das personagens" (Reis; Lopes, 1988, p.266). O *off* daria conta de uma situação em que o personagem fala, durante uma ação, mas sem estar na tela, por um afastamento da câmera. Na definição de Ismail Xavier (1996, p. 17), é aquela "que se superpõe às imagens e cujo

foco emissor se encontra em outro espaço-tempo frente ao mundo observado pela câmera". Ainda segundo Ismail Xavier (1983 / p.459), o termo voz *over* é usado para aquela situação em que "existe uma descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço de onde emana a voz", onde a voz de quem fala vem de um espaço que não corresponde ao da cena imediatamente vista.

No caso de Quaderna, esse enunciador pode ter o interesse manifesto, deliberado, de confundir, em vez de explicar. Nas cenas de interação entre Quaderna e o corregedor, emergem, por meio das falas, diversas visões de mundo, múltiplas vozes. Contudo, a inverossimilhança perceptível e a atmosfera onírica parecem obscurecer, ou suplantar, o lado racional.

Na trama televisiva de Luiz Fernando Carvalho (*A Pedra do Reino*, 2007), um plano narrativo específico se destaca: o da decifração do mistério da morte de Dom Pedro Sebastião, que figura como um aspecto central da intriga. Esse enigma é o que parece selar o destino de Quaderna, levando-o a julgamento e condenação. No contato vivo com o presente, coloca-se em jogo — pelo menos na consciência do narrador — o destino da comunidade, da cidade, do sertão e do Brasil.

Nesse contexto, embora o herói julgue que "saiba tudo e tudo veja", ele é orientado, primordialmente, pelo receio de seu próprio discurso, ciente de sua natureza inacabada de significados. O dialogismo interior, segundo Bakhtin (2013, p. 266, 269, 270), "é grande e intranquilo", colocando em xeque a própria efetivação das utopias proclamadas pelo personagem.

Tais situações compõem núcleos narrativos na obra, nos quais a história é ora contada, ora mostrada, alternando continuamente o personagem, o lugar e o tempo da narração. A narrativa alterna os focos: em um momento, o narrador está em um palco na rua; na cena seguinte, na cela da cadeia. Logo após, um poeta violeiro retoma a narração, seguido por uma beata que entoa uma ladainha. Essa estrutura narrativa leva à TV a feição multivocal do gênero romance, atestando sua permanente evolução, como observou Bakhtin (2013, p. 265) acerca do personagem moderno (particularmente em Dostoiévski), ao alegar que ele "inunda com palavras dos outros seu discurso interior, complexificando-as".

Imagem 33 - Personagem do folguedo reisado fazem inserção na narração

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

Nesse contexto, os personagens instauram suas visões de mundo ao se autodescreverem: “sou monarquista de esquerda”, “sou comunista”, “sou integralista” ou “ele é extremista de centro”. Nesse ambiente de profusão de vozes, a virtude do protagonista é posta em julgamento por meio de uma série de planos narrativos, culminando no julgamento do personagem pelo Estado. No tempestuoso contexto de eclosão de vozes na microssérie, categorias jurídicas — como acusação, absolvição e mérito — são evocadas ou mobilizadas (Bakhtin, 1997).

Roberto DaMatta (1990), ao categorizar o malandro, esclarece que ele, ao adentrar os domínios mais graves da malandragem, ascender na estrutura social (passando de vítima a justiceiro vingativo, do anonimato à notoriedade ou celebridade) e utilizar quaisquer meios a seu dispor, tem, geralmente, seu ciclo biográfico encerrado com um julgamento ou com a morte, em conformidade com a desventurosa lógica de sofrimento do herói apresentada pela narrativa de Luiz Fernando Carvalho (*A Pedra do Reino*, 2007).

Diante de experiências mais dramáticas vividas pelo protagonista, como um julgamento de homicídio, o espectador pode ignorar que o que vê resulta de uma construção do próprio personagem que narra. Com isso, a voz por trás dessa visão por vezes se dilui. A instantaneidade do movimento e a objetividade da imagem corroboram para essa ilusão que constitui a razão de ser da arte cinematográfica (Brito, 1995). A instância narradora inerente à cinematografia, a câmera, possui um

estatuto peculiar quando, paralelamente à sua visão objetiva, outra instância narradora também atua na enunciação. Há casos em que a história não é apenas objetivamente mostrada, mas também subjetivamente contada, como se o sujeito representado possuísse autonomia sobre o que é apresentado.

Anna Maria Balogh (2004, p. 186), apoiada na teorização de David Bordwell, chama de “narrador cinemático” aquele que, no filme ou na obra audiovisual, filtra as informações narrativas de acordo com o ponto de vista do herói. A narração assim constituída é denominada narração sincretizada, por mesclar a informação trazida tanto por uma voz quanto por uma imagem. Sobre o discurso da imagem, é importante mencionar ainda a descrição de Renata Pallottini:

> É um olho, mas não dá conta da narração no seu total, visto que é, como foi dito, apenas a máquina a serviço de um organizador. A narração no sentido de contar a história, é, em última instância, entregue à figura do narrador onisciente de modo dramático, que resolve a fábula por meio de diálogos e ação organizados. A narração total, o conjunto formado por áudio e vídeo (criados a partir do narrador onisciente) é o que produz afinal toda história (Palottini, 1998, p. 171-172).

Renata Pallottini (1998) trouxe contribuições necessárias, embora desafiadas por certas narrativas e, sobretudo, pelas novas configurações estéticas do cinema e da teleficção. Se tomarmos como exemplo um filme intimista, com pouco diálogo, sem a presença de um narrador onisciente vocal e repleto de “tempos mortos” e ação interior, como *Morte em Veneza*, de Luchino Visconti (1971), percebe-se quão delicada é a afirmação de que o “olho da câmera” não dá conta da narração em sua totalidade.

Na cena inicial de *Morte em Veneza*, o espectador se vê em um limiar. As imagens emergem lentamente, ganhando materialidade e peso conforme o navio se aproxima de Veneza. Essa aproximação gradual pode evocar, ou espelhar, a dor ou a destruição que sutilmente se insinua na trama. Nesse ritmo moribundo e nesse “falar sem palavras”, surgem personagens condenados pela beleza, cegos em um mundo de imagens. Essa cegueira culmina com a morte do personagem Aschenbach, que perece tentando decifrar o que Tadzio viu ao apontar para o horizonte.

Por que se pensaria que algo mais deveria ser dito por uma voz externa (ou extradiegética) para reforçar o que já é comunicado pela imagem? Por que haveria

a necessidade de um narrador vocal para explicar e opinar? Qual a finalidade de uma narração dramática onisciente? O que, na trama, precisaria ser resolvido por meio de diálogo e ação explícitos? Dever-se-ia chamar essa poderosa instância narradora de “apenas uma máquina”? Na diegese, não existe a máquina. O “olho” da câmera fala, e a narração puramente visual (câmera/imagem) dá conta de tudo o que precisa ser dito.

Veja ainda o caso do filme *O Homem que copiava* (Furtado, 2003). Durante boa parte da história, o espectador é levado a compartilhar a angústia (ou compadecer-se) do drama vivido pelo personagem-protagonista-narrador. André é pobre, negro, inseguro e ingênuo, isolado do mundo pela impossibilidade de realizar grandes sonhos. Ele se apaixona por Sílvia e passa a buscar de várias formas uma aproximação, apesar de seu desengonço. Suas tentativas vão desde flagrá-la pela janela do apartamento com um binóculo até provocar um encontro “fortuito” no ônibus ou ir várias vezes à loja onde Sílvia trabalha para consultar o preço de um chambre, para presentear a mãe, mesmo sem ter dinheiro para comprá-lo.

Mais tarde, descobre-se que o interesse entre eles é recíproco e que a apreensão de André — e, eventualmente, por extensão, a do espectador — poderia ter sido poupada, mas não o foi. No caso de André, porque Sílvia acredita que manter o resultado das investidas dele em suspense seria vantajoso para o sucesso da iminente relação amorosa. No caso do narrador e do espectador, porque, do ponto de vista narrativo, condicionar o que é mostrado ao que é dito por André — e só depois ceder vez e voz a Sílvia para que a câmera revelasse o outro lado da história — seria vantajoso para o sucesso da narrativa, sem ignorar, entretanto, que, nesse caso, o olhar de André e Sílvia, em primeiro plano, configuram focalização a partir de cada um deles e que, em se narrando, eles atuam como subnarradores, que são aqueles que se narram.

André Gaudreault e François Jost defendem que “o cinema tem uma inclinação quase natural pela delegação narrativa, pelo encaixe do discurso”. (2009, p.61, 62). Para os autores, isso ocorre porque “o cinema mostra personagens em ação que imitam os humanos em suas diversas atividades cotidianas, e uma dessa atividades, à qual nós nos entregamos todos, de um momento a outro, é a de falar”. Eles lembram ainda que, em falando, “a maioria dos humanos é levada a utilizar a função narrativa da linguagem – a narrar, a se narrar”. Percebe-se que personagem, subnarrador, diálogos e focalização são elementos que se cruzam

nesse tipo de fenômeno narrativo, com estimulantes possibilidades na abordagem do cinema e da literatura.

Essa estratégia conservaria o suspense pelo máximo de tempo possível, prendendo o espectador. Ocorre, então, o que Gérard Genette (1979) chama de metalepse narrativa: a intrusão do narrador (transpondo níveis narrativos distintos), o que implica uma mistura entre o universo em que se conta e o universo que é contado. Narrativas desse tipo frequentemente contêm outra narrativa em seu interior, introduzida (ou apresentada) por algum dos personagens.

Nesse processo, um personagem pode se tornar um autor intradiegético, como ocorre na história contada por Quaderna (*A Pedra do Reino*, 2007). Nesses casos, Genette argumenta que pode acontecer:

> [...] uma causalidade direta entre os acontecimentos da metadiegese e os da diegese, o que confere à narrativa segunda uma função explicativa. É o 'eis por que' balzaquiano [...]. Todas essas narrativas respondem, explicitamente ou não, a uma pergunta do tipo: 'Quais os acontecimentos que conduziram à situação presente?' (Genette, 1979, p. 231).

Em *A Pedra do Reino* (2007), a narrativa avança até o ponto em que a história (os eventos) e a narração (o ato de contar) convergem. Nesse instante, a distância temporal e espacial entre os fatos narrados e o momento da enunciação se reduz a zero, situando-se no "aqui e agora" (Genette, 1979, p. 226), que na microssérie é o momento em que Quaderna escreve sua história na prisão. Segundo Genette (1979), as determinações temporais da voz narrativa são "consideravelmente mais importantes que as espaciais no que concerne à sua influência sobre o ato narrativo". Por essa razão, o autor propõe a distinção de quatro tipos de narração com base na sua posição temporal: ulterior, anterior, simultânea ou intercalada.

Em *A Pedra do Reino* (2007), observa-se predominantemente uma narração ulterior, o tipo mais frequente, na qual os eventos narrados ocorrem antes do ato de narrar. Isso é evidenciado por marcações temporais que situam tanto o acontecimento quanto o ato narrativo no passado, como em "Tempestuoso e medonho corria o ano de 1835" (*A Pedra do Reino*, 2007). Identificam-se também momentos de narração anterior (preditiva), característica do gênero profético, em que o narrador, no presente, antecipa eventos futuros "a próxima história eu

soube...” (*A Pedra do Reino*, 2007). Há ainda exemplos de narração simultânea, teoricamente a mais simples, por não permitir jogos temporais (narrativa e acontecimento sendo contemporâneos), como em descrições do tipo: “é aqui que o rei há de ressuscitar” (*A Pedra do Reino*, 2007).

Certas narrativas, como *A Pedra do Reino* (2007), seja o romance ou sua adaptação de Luiz Fernando Carvalho, mantêm um vínculo explícito com acontecimentos reais. No entanto, diferentemente da narrativa ficcional, os eventos históricos, em sua origem, não são “proferidos” por uma voz. A narrativa ficcional, por outro lado, pressupõe necessariamente a presença de alguém que fala; ela é, portanto, um enunciado gerado por uma instância narrativa. A realidade, em si, prescinde dessa enunciação para existir.

A voz narrativa, portanto, instaura um enunciado que apresenta uma perspectiva sobre o mundo. Ela não reconstrói o real, mas o representa por meio de seu modo particular de elaborar um mundo. O conjunto de acontecimentos narrados constitui uma visão do real ou, nas palavras de Gaudreault e Jost (2009, p. 35), um discurso que “desrealiza” uma série de eventos. Essa desrealização ocorre pela capacidade do texto de criar imagens e estabelecer diálogos com outros textos. A narração de Quaderna em *A Pedra do Reino* (2007) corresponde à definição de Gaudreault e Jost (2009, p. 34), por ser uma sequência de enunciados “que remete a um sujeito da enunciação”. Essa narração é proferida por um sujeito que narra, descreve, argumenta, convoca interlocutores e cede a palavra, construindo deliberada e conscientemente um romance multivocal.

Bakhtin (2019) desenvolve sua teoria dialógica a partir da natureza transtextual do gênero romance, observando como a voz narrativa incorpora e dialoga com outras vozes e gêneros textuais. Essa característica faz do romance um gênero multigênero, pluriestilístico e frequentemente paródico (zombeteiro), remetendo a sua origem popular e oral, objetivando refletir a plenitude da pluralidade de vozes de uma cultura. Sua versatilidade verbal permite explorar uma vasta gama de recursos narratológicos, incluindo as redes de temporalidades da narrativa aqui analisadas.

8.3 RELAÇÕES TEMPORAIS: PERCURSOS VOLÁTEIS

Uma noção das temporalidades na diegese é imprescindível à concepção de

narrativa oferecida por Gaudreault e Jost (2009). Para eles, toda narrativa agrega ao menos duas sequências temporais: a sequência da narração e a sequência da coisa narrada. De um lado, está o tempo de recepção de uma ficção seriada (algumas horas distribuídas em alguns dias, no caso da exibição em TV aberta); de outro lado, aparece o tempo coberto pelos acontecimentos narrados (anos, décadas, séculos...), sem falar do momento histórico em que se passam.

Além das considerações acerca das vozes, a narrativa opõe-se à realidade no que diz respeito ao que Gaudreault e Jost (2009) denominam temporalidades. A história dos fiéis da Pedra Bonita, na narrativa de TV de Luiz Fernando Carvalho, faz um percurso espacial, visual e temporal que recua séculos na história, que abarca um século de acontecimentos diegéticos e que termina por ser mostrada em algumas horas de exibição na TV, estabelecendo anacronias entre o tempo da história e o tempo do discurso (Genette, 1979).

Essa interface entre temporalidades na diegese foi esmiuçada por Gérard Genette em *O Discurso da Narrativa* (Genette, 1979). A importância de Gaudreault e Jost (2009), nesse sentido, é cotejar essas temporalidades narrativas com o tempo da realidade e com a ideia de desrealização do dado real, que podem divergir, mas que, ao fim, permitem uma ideia estruturada do tempo dos acontecimentos. As formas se ajustam e os núcleos narrativos se entrelaçam, formando um conjunto. Frente ao real, a narrativa se apresenta mais versátil no tocante à negociação das temporalidades. O real mostra uma temporalidade estável e previsível, sem começo nem fim, pactuada entre os sujeitos e sujeitas à natureza, enquanto na narrativa as temporalidades “têm um percurso visual subjetivo e volátil” (Gaudreault; Jost, 2009, p. 33), em uma mostra da relação que a diegese guarda inclusive com o contexto de produção da obra. Segundo Lígia Lemos:

> Em um continente que carrega entre suas peculiaridades o acesso à modernidade por meio da indústria cultural massiva, é a ficção televisiva latino-americana que mais ocupa esse lugar de modernização a partir de múltiplas temporalidades. No Brasil, onde a teledramaturgia ganhou contornos mais específicos, as minisséries estão entre as produções que atuam na mediação das temporalidades, buscando a construção de identidades nacionais muitas vezes a partir de perspectiva histórica inserida na lógica moderna, com aspectos homogeneizantes e de valorização da cultura ilustrada (canônica, do livro) relacionadas ao passado (moderno) e funcionando como registros históricos (Lemos, 2021,

p. 44).

No tocante à mediação de temporalidades pela narrativa, o tempo do discurso, chamado por Genette (1979, p. 33) de “pseudotempo”, apresenta-se em seu caráter de relatividade, suspensão e sujeição a fatores externos à história/diegese. Para apreender o conceito de temporalidades narrativas segundo Gaudreault e Jost (2009), com ênfase na teledramaturgia nacional, é necessário percebê-la como objeto, isto é, como um material que representa livremente o real, mas de forma limitada, já que o tempo na narrativa pressupõe um começo e um fim.

Um sem-número de produções cinematográficas (e outras entre as chamadas obras audiovisuais) apresentam uma sequência ou uma continuação. No entanto, a vida e o mundo dos personagens, inevitavelmente, precisarão da imaginação do espectador para continuar a existir e para fazerem sentido em sua relação com o mundo, ou mesmo na imaginação existirão no limite do que é mostrado. Sobre essa percepção Gaudreault e Jost avaliam que:

> Sem precisarmos nos lançar numa discussão metafísica, podemos, todavia, acrescentar uma observação que, em nosso entender, completa a afirmação: mesmo quando um filme tem o propósito explícito de contar algumas horas escolhidas na vida de um homem, a organização dessa duração obedece a uma ordem, supõe no mínimo um ponto inicial e um desfecho, que dificilmente recobrem a organização de nossa própria vida (Gaudreault; Jost, 2009, p. 32).

Dentro dos limites e lógica da diegese, a disposição dos eventos, seguindo o nexo confuso do pensamento demente de Quaderna *(A Pedra do Reino*, 2007), rompe com a linearidade sequencial que ordena o encadeamento normal da vida e da narrativa tradicional da ficção televisiva. Em *A Pedra do Reino* (2007), desde o começo da narração já se sabe o fim, isto é, os acontecimentos principais que decorrem do bojo da narração: o protagonista está condenado e preso, seu tio foi misteriosamente assassinado e o rapaz do cavalo branco reapareceu. Como história contada em folhetos e neles inspirada, algumas vezes inexiste a ideia de desenvolvimento progressivo. A sucessão se liga à composição do folhetim, gênero marcado por “antecipações, lembretes e assinalação de coincidências” (Micheletti, 1997, p. 23), também presentes, e, ao fim, permite uma ideia estruturada na

relação do tempo com os acontecimentos históricos e diegéticos.

Imagem 34 - Inserção narrativa por violeiro

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

Inserções completivas de diversos textos preenchem a narrativa para ordenar fatos e completar sentidos, a exemplo da cena referente à imagem acima. A narrativa, na série de Luiz Fernando Carvalho, que é em prosa, como tradicionalmente ocorre em obras *audioverbovisuais*, é permanentemente entrecortada por trechos de narrativa em versos e muitas vezes por trechos em verso cantados sobre o próprio fazer literário, bem como por construções produzidas por técnica computacional animada, explicando-se a si mesma e fazendo referência ao passado multígeno do gênero romance como destacado pela crítica literária.

Imagem 35 - Técnica computacional animada representa transe de Quaderna

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

O enredo da microssérie de Luiz Fernando Carvalho mostra, no início, um primeiro plano narrativo, o do Quaderna palhaço no palco giratório, o "Quaderna velho", como o descreve o roteiro de gravações, e uma série de planos, isto é, outras sequências narrativas a partir da memória e da imaginação do personagem em momentos diversos, além das transtextualidades, adicionando outros planos narrativos, destacadamente durante o depoimento ao corregedor, como a história de amor entre Sinésio e Eliana, e tornando a história um confuso novelo de informações, como parecem ser as tentativas de conceituar o gênero romance.

Ressalve-se, porém, que é impossível fixar se o Quaderna velho e palhaço rememora Quaderna escrevendo na cadeia ou se o Quaderna da cadeia escreve sobre um futuro em que ele é um velho palhaço e, logo, só um personagem fictício do próprio Quaderna. A confusão paira quando um "Quaderna adulto" afirma: "eu sonhava em ser dono de circo" (*A Pedra do Reino*, 2007), fazendo o espectador supor que a narrativa do palhaço ("Quaderna velho") é mera imaginação.

Imagem 36 - Quaderna escreve a história que se vê na tela

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

A imagem de um Quaderna romancista reforça a convenção de ficcionalidade narrativa. Recorrendo à definição de Betton (1987), pode-se dizer que há, nas duas narrativas do *corpus* deste trabalho, um desrespeito à ordem cronológica no jogo das temporalidades, com fragmentos de ações passadas inseridas no presente.

Em outros termos, observa-se que a ação começa *in ultimas res*, isso é, apresenta o fim da trama no começo da história, voltando ao início até chegar novamente ao fim. O narrador da série expressa a autoconsciência da narrativa em relação a essa proposta de (des)organização temporal: “os descaminhos da lembrança” (*A Pedra do Reino*, 2007) de que fala o protagonista.

A microssérie, na esteira do romance, estrutura-se sobre uma analepse interna completiva (Genette, 1979), que é uma ulterior evocação de um acontecimento, o percurso temporal em que informações vêm a preencher vazios de uma narrativa primeira. O leitor ou o espectador precisa descobrir que acontecimentos se deram para que Quaderna se tornasse o sujeito que é, com as ações que tem. Existe uma estrutura constante de alternância entre tempos, isto é, o que o narrador fala é permanentemente “interrompido” por reenvios. A *velocidade*, para Genette, (1979, p. 123) trata dessa relação “entre uma duração, a da história, medida em segundos, minutos, horas, dias, meses e anos, e uma extensão: a do texto, medida em linhas e em páginas”. No texto audiovisual, pode-se imaginar que haja uma aceleração da velocidade do discurso, como é natural que aconteça com alguns

filmes/minisséries/microssérie que adaptam romances e fazem um sem-número de elisões no texto-fonte.

Na obra de Carvalho, praticamente todas as referências diretas a historiadores presentes no romance, por exemplo, são suprimidas, ficando apenas as referências aos acontecimentos históricos e a escritores e obras literárias. O tempo do discurso no livro pode ser, por vezes, superior ao de filmes, minisséries e microssérie. Nos casos dos textos que aqui se analisam, há uma velocidade maior na microssérie do que no livro, pois ela precisou elidir vários trechos e até capítulos do livro, compensndo-o com a criação de alguns trechos, constituindo-se em uma nova narrativa.

A conveniência do modo de narração (protagonista) de Quaderna, além da limitação da sua visão como narrador-testemunha, também envolve a questão da mimese — no sentido de representação artística com personagens falando em discurso direto —, pois, além de contar a história, modalidade nomeada narrativa pura, ele a mostra, utilizando segmentos dialogados com o narratário. Ou seja, ele não só rememora, mas traz à vida novamente os personagens, seus espaços e suas ações, através do discurso direto, que, conforme Genette (1979, p. 155), vem "invocando, a seu tempo, ora o cuidado em contar as coisas tais como foram 'vividas' no momento, ora tais como são ulteriormente rememoradas". Acerca disso, Percy Lubbock salienta que:

> [...] a 'arte da ficção' não tem início até que o romancista pense sua história como algo a ser mostrado, a ser tão exposta que se conte por si mesma (em vez de ser contada pelo narrador). Ela deve parecer verdadeira, e é tudo. Ela não se faz parecer verdadeira por simples afirmação (Lubbock, 1976, p. 112).

Lubbock (1976) expressa uma percepção sobre os modelos de discurso narrativo que superestima o recurso do discurso direto em detrimento do uso do discurso indireto. Em oposição a esse pensamento, pode-se citar, em caráter ilustrativo, o caso do filme *O homem que copiava* (Furtado, 2003), em que a presença tenaz da voz do narrador, apesar de problematizar (Bernardo, 2010), não compromete a eficácia do contrato ficcional estabelecido entre a narrativa e o espectador, parecendo tão verdadeira como se fora mostrada.

Em *Capitu* (2008) e em *A Pedra do Reino* (2007), ao contrário de como Lubbock concebe a narração, o discurso contado acaba, nesse caso, por reforçar o

que é mostrado. Em certos momentos, a narração objetiva deixa de sê-lo, ou se ressignifica, funcionando submissa à narração subjetiva, com destaque para as cenas que mostram Dom Pedro Senbastião sendo morto dentro da cela que estava sozinho, levando a considerar que Quaderna pode ter presenciado a morte e, portanto, ser um assassino de fato.

8.4 A GENTE PRECISA MENTIR: UM MODO AUTOCONSCIENTE

A exemplo do estatuto do narrador de outro trabalho de Luiz Fernando Carvalho, a microssérie *Capitu* (2008), em *A Pedra do Reino* (2007) há uma narração autoconsciente, com uma montagem que busca representar, pela linguagem, no caso de *A Pedra do Reino*, os desatinos mentais de um personagem que tem por missão escrever uma certa obra literária.

A autoconsciência narrativa, para Alice Lima (2010), é uma espécie de "metaliterariedade que pode partir tanto do personagem, em seu autorreconhecimento como sujeito diegético, quanto do próprio texto, ao se situar como enunciado da narração". Robert Stam (2003, p. 171), ao discorrer sobre Dom Casmurro, observa que o romance autoconsciente está permanentemente fazendo uma crítica literária de si mesmo e dialogando com o processo de geração textual. Lígia Chiappini (1995) afirma que, "se narrar é coisa muito antiga, refletir sobre o ato de narrar também o é" e que, na Antiguidade Clássica, essa questão já estava carregada de valor em *A república e A poética* (Leite, 2002, p. 6-7), em consonância com o que concluíra Jonathan Culler:

> Aqui encontramos uma outra noção que é importante na teoria recente: a da 'auto-reflexividade' da literatura. Os romances são, em algum nível, sobre os romances, sobre os problemas e possibilidades de representar e dar forma e sentido à experiência. [...] Podemos sempre indagar, a respeito de um romance (ou poema), como o que ele diz implicitamente sobre fazer sentido se relaciona com o modo como ele próprio empreende a tarefa de fazer sentido (Culler, 1999, p. 41).

Um modelo de autorreflexividade do personagem pode ser visto na narrativa do filme *Laranja mecânica* (Kubrick, 1971). O personagem-narrador expressa consciência de seu lugar no mundo diegético ao afirmar: "aqui começa a parte realmente chorosa e trágica da história, meus irmãos e únicos amigos, depois de um julgamento com juízes e um júri em que todos foram duros com esse humilde narrador". E, de forma mais sutil, a narrativa, por meio de uma *mise-en-scène* não naturalista e teatralizada, com cenas que se passam no palco de um cassino, com performances que remetem a números de circo, com o figurino alegorizado, com plantas de plástico compondo o cenário, mostra-se consciente também de sua dimensão artística ao enunciar cenicamente o desinteresse mimético pelo dado real

e ao manter a proposição de que a reflexão se fixe no fazer narrativo.

Luiz Fernando Carvalho, por sua vez, relê a obra original de Ariano Suassuna conservando seu viés autorreflexivo, dando forma e sentido à tarefa da reescritura, alertando constantemente seu narratário para o fato de que aquilo que se está contando é uma narrativa artística, conforme se vê nas falas de Quaderna na série: “ouçam meu canto”; “a gente precisa mentir, senão as pedras não adentram o reino da Literatura”; “eu só queria embaralhar reis, peões e damas num jogo literário”; “sou rei de circo”; “eu acredito é na beleza das narrativas”; “será possível, a gente cego e Samuel falando em Literatura?!” (*A Pedra do Reino*, 2007).

Imagem 37 - Vinheta da série mostra reis, peões e damas

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

As falas são proferidas muitas vezes do palco giratório da praça, como formas verbais e cênicas de demonstração da autoconsciência do texto: isso é um espetáculo artístico. Para Bakhtin, em *Epos e romance* (1997, p. 427), sobretudo a partir do século XVIII, os outros gêneros canônicos, como o poema, a lírica e o drama, “romancizaram-se”, o que implica dizer que mais e mais se tornaram autorreflexivos, cômicos e transtextuais, pois o gênero romance absorve e transforma a estrutura e a linguagem dos outros gêneros através, principalmente, de estilizações paródicas. Segundo Bakhtin:

> São as paródias que se apresentam como precursoras, satélites e, num certo sentido, como esboços do romance [...]. Em toda a

> história do romance desenrola-se uma parodização sistemática. Esse caráter autocrítico do romance é o seu traço notável como gênero em formação (Bakhtin, 1997, p. 399-400).

Na adaptação de *A Pedra do Reino* (2007) para a TV, mantém-se o caráter autocrítico do texto. Observa-se um exemplo talvez raro na ficção seriada da TV brasileira de uma teleficção metalinguística problematizando questões sobre literatura e sobre o gênero romance. Rodrigo Fonseca (2011) descreve tal fenômeno na microssérie de Luiz Fernando Carvalho como uma odisseia idealizada para provar que um país que ainda lê tão pouco pode ser mobilizado pela TV para ouvir falar em literatura, em que pese o baixo índice de audiência que recebeu. Na microssérie, Carvalho busca o humor e o espírito autocrítico que remetem às origens do gênero romance, com o protagonista trazendo reflexões recorrentes e ostensivas sobre a elaboração dos elementos narrativos e não abre mão, como aponta Bakhtin (2008), de usar a paródia, autorreflexiva e cômica que é, como recurso norteador do estilo narrativo.

No *Romance da Pedra do Reino* (Suassuna, 2017), o narrador, por vezes, apenas “veicula o caudal de informações advindas de diferentes segmentos sociais” (Farias, 2006, p. 284), às vezes em prosa, às vezes em verso. Os eventos parecem fluir alheios à vontade do sujeito da enunciação. A narrativa põe mais uma vez em evidência tanto uma reflexão sobre o papel do narrador quanto a questão da produção textual, ao fazer com que a narração sobressaia sobre a história narrada por Quaderna.

A partir de uma aparente ausência do narrador da trama, as ações exteriores passam a um segundo plano, vindo a surgir na narrativa “verdadeiros tratados de estética e retórica” (Farias, 2006, p. 286), aparecendo discussão sobre literatura, técnica narrativa, autores e obras, transitando entre a criação e a crítica literária em momentos diversos, desde as cenas das reuniões da Academia Paraibana de Letras ao julgamento de Quaderna. Mas também de forma sutil na microssérie, ao transitar entre linguagens artísticas diversas — circo, teatro, música, dança — e entre textos, como nos trechos em que Quaderna não só enaltece, como imita — ou adapta — cenas de obras de José de Alencar.

Imagem 38 - Vista panorâmica do sertão

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

O excerto da série citado na imagem abre a contação dos acontecimentos apresentando um amplo painel visual que afunila progressivamente o campo de visão. A série, como romance autoconsciente que busca ser, explica, comparando, a primeira sequência temporal diegética e autorreflexiva:

> José de Alencar é, até agora, o maior romanceiro, o maior fazedor-de-romances, o maior romancista-de-cavalaria do mundo, título de glória do qual só desfrutará, é claro, até o aparecimento do meu Castelo sertanejo e epopeico, momento em que passará para o segundo posto! Ora, se eu começar minha Fortaleza e obra com os acontecimentos daquele dia de 1935, levo, logo de entrada, uma vantagem da gota-serena sobre ele [...]. Depois, porque é um acontecimento bastante bandeiroso e cavalariano para dar um tom régio à minha Obra. E finalmente porque os dois melhores 'romances' do meu precursor e mestre, o Fidalgo sertanejo Dom José de Alencar, começam com cavalgadas, e eu não posso deixar que ele fique na minha frente de jeito nenhum! (Suassuna, 2017, p. 327).

Tomando como modelo caracteres da cultura literária da antiguidade clássica, a autoconsciência narrativa na série *A Pedra do Reino* (2007) se apresenta desde o início partindo de um exórdio, seguido de uma invocação à musa (Micheletti, 1997), passando então à narração e ao prólogo, conforme estrutura daqueles textos:

> Romance-enigmático de crime e sangue, no qual aparece o misterioso Rapaz-do-Cavalo-Branco. A emboscada do Lajedo sertanejo. Notícia da Pedra do Reino, com seu Castelo enigmático, cheio de sentidos ocultos! [...] Caçadas e expedições heroicas nas serras do Sertão! Aparições assombratícias e proféticas! Intrigas, presepadas, combates e aventuras nas Caatingas! Enigma, ódio, calúnia, amor, batalhas, sensualidade e morte!
>
> Ave Musa incandescente do deserto do Sertão!
> Forje, no Sol do meu Sangue, o Trono do meu clarão:
> Cante as Pedras encantadas e a Catedral Soterrada,
> Castelo deste meu Chão!
> Nobres Damas e Senhores
> Ouçam meu Canto espantoso:
> A doida Desaventura de Sinésio, O Alumioso,
> O Cetro e sua centelha
> N a Bandeira aurivermelha
> Do meu Sonho perigoso! (A Pedra do Reino, 2007).

O modo de estruturação da narrativa da adaptação de Luiz Fernando Carvalho, conservando uma raiz epopeica e mítica sobre um acontecimento local e atual, opera para a construção da identidade do personagem protagonista e de sua obra, destacando logo na abertura o núcleo de ações realizadas por ele, sua visão de mundo e a grandiosidade de sua missão. Em seguida, estabelece-se entre narrador e divindade um diálogo franco e direto, o qual o espectador tem o privilégio de testemunhar, fato que não deixa margem para contestação da veracidade e importância do trabalho que o destino lhe confiou.

8.5 O ESPAÇO ARMORIAL: O MUNDO EMPOEIRADO DE QUADERNA

Uma possível feição medieval no interior do Brasil pode ser creditada, dentre outros fatores, à semelhança das condições de vida da Península Ibérica medieval e do Sertão do século XX. A desigualdade social, a religiosidade católica e a vida rural recriam condições de vida semelhantes à do contexto de certa produção artística medieval e geram uma realidade ideal para a eclosão do cavaleirismo e do fanatismo sebastianista no sertão nordestino, tema central da história do *Romance da Pedra do Reino* e das adaptações (Micheletti, 1997) daqueles acontecimentos naquelas terras “empoeiradas que testemunharam o desesperado sonho da ressurreição de um rei” (*A Pedra do Reino*, 2007).

A narrativa da microssérie *A Pedra do Reino* (2007) se mostra consciente de

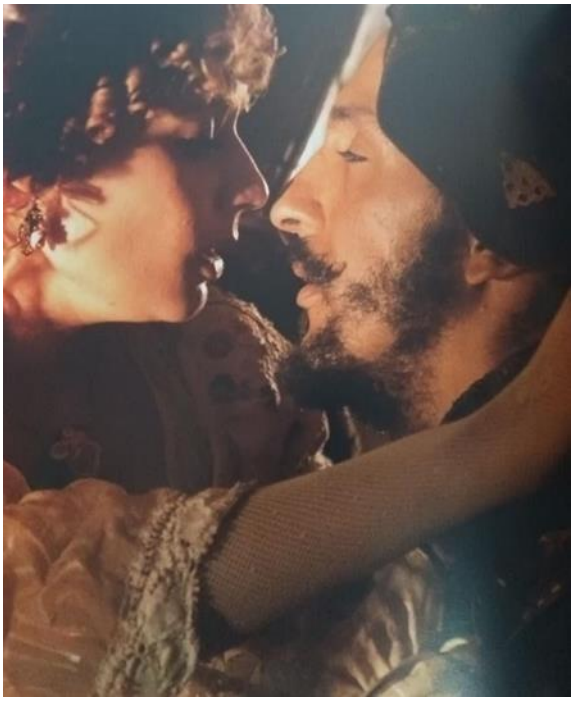
si sobre sua aparência medieval. O sentimento se manifesta, por exemplo, em falas do persoagem Clemente, como na ocasião em que ele defende que não se deve “travar um duelo, que é coisa medieval, uma estrangeirice” (*A Pedra do Reino*, 2007) e é satirizado, tendo em vista que ele vem de fato a participar do duelo, mas se dá por satisfeito em seu orgulho porque o embate, em vez de se chamar duelo, chamou-se ordálio, nome brasileiro, segundo ele.

Como frisa Guaraciaba Micheletti (1997), a realidade econômica daquele Sertão, baseada na agricultura e na pecuária, e a figura do vaqueiro viajante em companhia de seu cavalo geram um ambiente de similaridade propício à manutenção de tradições culturais e do *modus vivendi* do cavaleiro medieval. A defasagem econômico-social alimenta no sertanejo a imagem ideal da ordem social representada nos ciclos cavaleirescos. A própria terminologia do movimento, armorial, exprime a busca pelos fundamentos estéticos e morais da cavalaria medieval e sertaneja, recriando, por meio da narrativa, uma simbologia, através de emblemas e brasões, que, na narrativa, só poderia ser decifrada por um iniciado, como confirma Idelette Santos:

> O emblema compreende, portanto, uma imagem, mas não se identifica com ela, [...] é menos um signo em si do que uma dinâmica de produção de sentido pela invenção de correspondências artificiais entre signos, existentes ou inéditos, que se situam em sistemas semióticos distintos (Santos, 1999, p. 214).

Em *A Pedra do Reino* (2007), o sonho, a imaginação e o transe distorcem as perspectivas temporais e espaciais e elaboram o conteúdo da narrativa. No julgamento de Quaderna, por exemplo, aparece uma banda de fanfarra tocando, são jogados confetes e a festa corre frouxa, em uma relativização da descrição espacial, pois que ela é filtrada pelas impressões e sentimentos do personagem focalizado.

Imagem 39 - Quaderna e escrivã



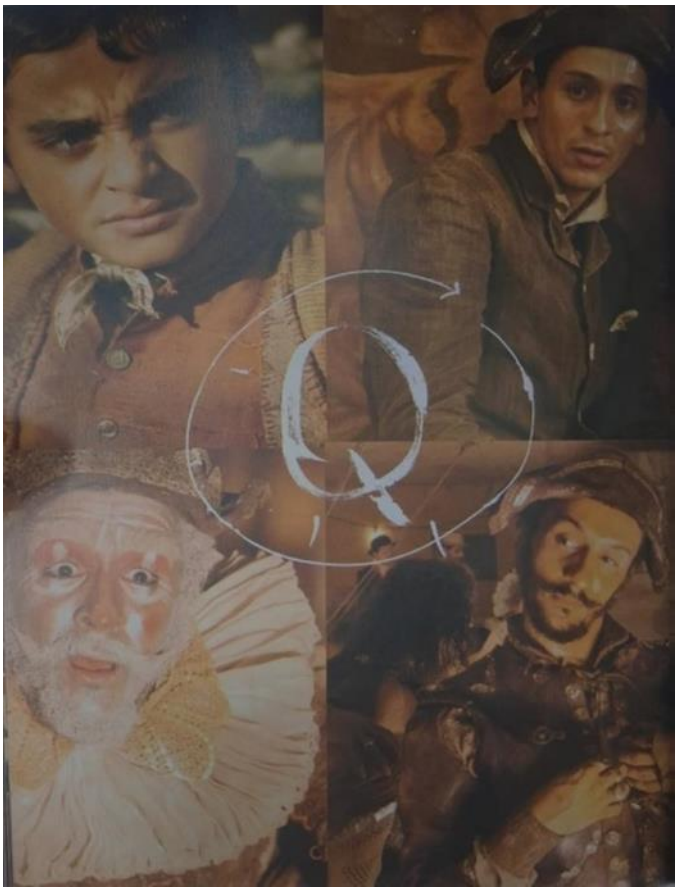
Fonte: A Pedra do Reino (2007).

Em outra cena do julgamento, retratada acima, a narração mostra o pensamento de Quaderna, imaginando uma relação lasciva com a escrivã. Tal cencepção espacial, embasada na subjetividade e em oposição ao mundo real, se mostra desde o início da narração, quando o protagonista descreve um campo de visão que, fora da diegese, é impossível de ser captado de uma só mirada. Mesmo preso, Quaderna tem um panorama de visão “do mundo”, fazendo crer que seu ver é inteiramente imaginado, decorrido de um estado mental perturbado:

> Daqui de cima, porém, o que vejo agora é a tripla face, de Paraíso, Purgatório e Inferno, do Sertão. Para os lados do poente, longe, azulada pela distância, a Serra do Pico, com a enorme e alta pedra que lhe dá nome. Perto, no leito seco do Rio Taperoá, cuja areia é cheia de cristais despedaçados que faíscam ao Sol, grandes Cajueiros, com seus frutos vermelhos e cor de ouro. Para o outro lado, o da nascente, o da estrada de Campina Grande e Estaca-Zero, vejo pedaços esparsos e agrestes de tabuleiro, cobertos de Marmeleiros secos e Xiquexiques. Finalmente, para os lados do norte, vejo pedras, lajedos e serrotes, cercando a nossa Vila e cercados, eles mesmos, por Favelas espinhentas e Urtigas, parecendo enormes Lagartos cinzentos, malhados de negro e ferrugem; Lagartos venenosos, adormecidos, estirados ao Sol e abrigando Cobras, Gaviões e outros bichos ligados à crueldade da Onça do Mundo (*A Pedra do Reino*, 2007).

As descrições de espaço na série, ora se insinuam sobre a ação narrada, ora desaparecem, como a permissão anacrônica de que Quaderna veja tudo ao mesmo tempo ou apareça em vários locais também dispersos no tempo: no palco giratório instalado na rua, na cela, na rua, no quintal quando criança. Os elementos que envolvem o espaço e o tempo, as pessoas e as coisas vêm a ter caráter alegórico ou simbólico (Bakhtin, 1990), impondo ao roteiro de filmagens as rubricas “Quaderna adulto”, “Quaderna prisioneiro”, “Quaderna criança”, “Quaderna velho”; “Quaderna”, “voz de Quaderna”.

Imagem 40 - Fisionomias de Quaderna



Fonte: A Pedra do Reino (2007).

A construção do personagem protagonista da série, com suas crenças, valores e ambições, opera-se sobre o recurso da comparação entre seu ideário e elementos da caatinga, impregnando de fantasmagorias sua estranheza a si e ao mundo (Lourenço, 1984). Apenas através do contato com o meio natural ele é capaz de se comunicar. Uma vez afastado desse meio, ele figura, tal qual ocorre em *Vidas Secas* (Ramos, 2005), como sujeito exilado da própria capacidade de

interação.

Em *A Pedra do Reino* (2007), o exílio do espaço de pertencimento figura como pesadelo, à medida que atormenta e rouba a racionalidade, mas também é condição objetiva, uma marca discursiva na construção do personagem, os chamados lugares da retórica de que fala Derrida (2004).

A expatriação, na microssérie, se dá pelo encarceramento do protagonista. A prisão tem, na narrativa, uma simbologia decisiva para sua compreensão e dados do mundo real podem contribuir para a proposição de que, para o sertanejo, a transferência para uma prisão em um centro urbano tem significado particular. Frederico Pernambucano de Mello (2004) observa que o modo de vida do sertanejo da zona rural nos séculos passados fez surgir uma cultura própria, com primazia do individual sobre o coletivo, com uma sociedade isolada da influência dos centros administrativos, desenvolvendo animoso sentimento de independência e liberdade.

O exílio em que Quaderna é lançado ocorre através de uma condenação judicial por envolvimento em agitação política, na Guerra de Princesa, e suspeita de participação na morte do tio, Pedro Sebastião, e no sumiço do primo, Sinésio. Em grande parte da narrativa do romance e da microssérie é apresentado o diálogo entre Quaderna e o corregedor, seu antagonista, quando de seu julgamento. Descobre-se no decorrer das cenas do julgamento que fora o próprio Quaderna que se denunciara a si de modo anônimo para provocar o processo, com o fito de lograr credibilidade aos feitos que narraria sendo esses reconhecidos pelo poder judiciário.

Vale destacar ainda que a série não deixa clara a culpa ou inocência de Quaderna, já que ele mesmo implora ao corregedor para ser preso com o objetivo, novamente, de garantir crédito a sua obra pela biografia de luta do autor: “me prenda, como a Cervantes e a tantos outros” (*A Pedra do Reino*, 2007). Como pícaro e malandro, Quaderna desenha seu caminho rumo ao panteão de celebridades da vida social usufruindo e achincalhando o poder estabelecido pelo Estado.

Mikhail Bakhtin (1988) lembra que o sujeito do texto biográfico clássico não dispõe de vida privada; ela poderia ser devassada ao interesse do povo e do Estado. Sua heroização é, pois, banalizada. Da exposição do particular eclodem o humor, a ironia e a sátira; por isso, no gênero romance, o papel da memória é achincalhado no mundo cômico (Bakhtin, 1988), como reconhece Quaderna em uma

fala da série: “deixe que eu os conduza aos descaminhos de minhas lembranças” (*A Pedra do Reino*, 2007), em que o personagem apresenta a memória como fator de confusão e não de explicação do mundo. Quando Quaderna diz para si “tive uma visagem que desfilou diante de mim, num momento perigoso e alucinatório” (*A Pedra do Reino*, 2007), ele reconhece que sua razão está transtornada, recorrendo então à escrita, à criação de uma epopeia como resistência ao sistema a partir de uma práxis literária clandestina, pois que somente através dela ele remontaria à glória que o destino lhe reservou.

Para Quaderna, porém, o banimento e a perda da razão são um prêmio, uma vez que se tornam, em seu íntimo, um reconhecimento e um vaticínio do destino sobre o herói. O *pathos* do exílio, em Quaderna, transfigura-se em *ethos*, a substância decisiva da existência e da criação.

André Scoville (2011, p. 11) faz duas abordagens sobre a “literatura das secas”: seca como elemento espacial, ambientando a narrativa, e seca como elemento estrutural, agregando características ao personagem, mesmo quando não é tema central na narração. A figuração do espaço em *A Pedra do Reino* (2007) é centrada, em um primeiro plano, no exílio da prisão em que se mete o personagem Quaderna, quando é privado de sua liberdade e do convívio com o meio social e natural. O isolamento tem efeito contrário ao que se espera de um sistema de justiça, pois desumaniza e traz o descontrole moral, como aponta Jaques Derrida acerca da tentativa de silenciamento do escritor:

> O que significa hoje este deslocamento que consiste tão frequentemente a não ter mais lugar? Trata-se de ser atirado à morte ou retirado de seu país sob ameaça de prisão, de tortura, de execução ou de assassinato. Para escrever e falar livremente, muitos homens e mulheres são obrigados a abandonar os lugares de sua língua e de sua memória. Eles passam a fronteira ou são presos onde estão, emparedados em casa, dentro da noite de um cubículo doravante confinado à cela ou à residência vigiada. E, para aceder à luz do espaço público, com a surda resistência de uma literatura clandestina ou críptica, ocorre também que outros lugares, lugares da retórica desta vez, tornam-se o último recurso para enganar a censura (Derrida, 2004, p. 13).

Existe, na representação do exílio de Quaderna, a imagem da uma prisão que não resiste ao recurso do discurso clandestino que frustra o objetivo do isolamento e do silenciamento. O personagem tem com a natureza do lugar uma

relação íntima de contato e imersão que manterá por meio do sentimento e do discurso. A narrativa de *A Pedra do Reino* (2007) segue a tradição, entre tantas representações do sertão nas diversas linguagens artísticas, de figurar o exílio a partir da retirada do meio natural, o lugar da memória, independente do encarceramento.

Para Quaderna, o contato com a caatinga simboliza a plenitude, apesar das adversidades associadas ao clima, à política e às relações sociais locais. Ao ser privado da liberdade e lançado à cadeia, Quaderna, perpassado pela desesperança, perde a consciência em certos momentos, revelando ele mesmo a angústia do desterro:

> Aí, talvez por causa da situação em que me encontro, preso na Cadeia, o Sertão sob o Sol fagulhante do meio-dia, me aparece, ele todo, como uma enorme Cadeia, dentro da qual, entre muralhas de serras pedregosas que lhe servissem de muro inexpugnável a apertar suas fronteiras, estivéssemos todos nós, aprisionados e acusados, aguardando as decisões da Justiça; sendo que, a qualquer momento, a Onça-Malhada do Divino pode se precipitar sobre nós, para nos sangrar, ungir e consagrar pela destruição (*A Pedra do Reino*, 2007).

Semelhante ao que apregoava Gilberto Freyre em seu Manifesto Regionalista, a terra de Quaderna, o lugar ligado à sua noção de pertencimento, não é, na narrativa, uma nação/Estado, mas o sertão, espaço constituído por características naturais e culturais, por uma concepção subjetiva de território e não por demarcações de ordem geopolítica: “Meu padrinho e o sertão são uma coisa só”, afirma Quaderna (*A Pedra do Reino*, 2007), que chega, em um êxtase de cartógrafo, a criar um mapa de seu reino que ignora totalmente as fronteiras oficiais de Paraíba e Pernambuco. A narrativa se apoia na ideia de que o sertão é a mais verdadeira das coisas, terrivelmente belo e mortal, como afirma Bráulio Tavares:

> [...] a Macondo de García Márquez, o condado de Yoknapa-tawpha de Faulkner, a Terra-Média de J. R. R. Tolkien. São regiões míticas desbastadas de tudo que é acessório. Blocos concentrados de uma realidade densa e instável, onde forças poderosas parecem estar em movimento o tempo todo, elevando os destinos humanos a um plano superior de intensidade e significação (Tavares, 2007, p. 165).

O ambiente conhecido do sertão, região mítica e desbastada, densa e instável

na narrativa de Luiz Fernando Carvalho, continua a se reinventar no imaginário de Quaderna. As terras, rios, animais, flora, eventos históricos, pessoas e sua cultura se projetam ante o “avanço da civilização” (Santos, 1999, p. 64) e reafirmam a importância política e cultural do local: “vocês pensam que lá em Moscou eles não conhecem Taperoá?!” (*A Pedra do Reino*, 2007).

Cristhiano Motta Aguiar (2014) pontua que certos autores de ficção creem erroneamente que determinadas obras representam espaços como realidade pura, em sua suposta capacidade de transparência. Ao analisar *Canção de Rolando* (2006), o autor destaca que coexistem descrições simples e diretas de elementos da natureza e de edificações que compõem o ambiente com descrições de *espaços interiores*, atravessadas por elementos alegóricos que descrevem lugares mágicos. Motta conclui que a construção espacial na narrativa deve ser observada por sua relevância em si, como experimento narrativo, e não como produto submisso a uma noção estática do contexto social, ao passo em que estabelece um contraponto entre experiência narrativa e indústria cultural, e argumenta que a prosa contemporânea, por vezes, se submete a uma ideia de realidade buscando a assimilação do texto pelo público consumidor, preferindo símbolos massificados em detrimento do experimentalismo.

Portanto, para além do descricionismo, a construção espacial pela impressão de Quaderna elabora um sertão que, através da poeira dos dias medonhos, mostra uma feição “melancólica, com medo, voltada para o afoscado dia a dia, sem a loucura e a alegria do sonho régio” (*A Pedra do Reino*, 2007).

9 UMA ANTROPOFAGIA ARMORIAL?

O termo romance presente no livro de Ariano Suassuna (2017) funciona como sugestão para a compreensão da base histórica da estética armorial, que se inspira sobremaneira na tradição literária medieval, no trovadorismo e nas novelas, também chamadas romances, de cavalaria. Um suposto "excesso de medievalização" de que fala Idelette Santos (1997, p. 104) tem vínculo estreito com a própria cultura local, no intento de reafirmá-la e renová-la:

> Segundo Ariano Suassuna, a principal raiz de influência para a cultura brasileira, sobretudo no sertão, é a produção artística e cultural medieval na Península Ibérica. Em vários escritos, o dramaturgo sublinha a força desse vínculo como sendo o mais importante para a definição de uma arte de representação nacional (Vargas, 2007, p. 189).

Mikhail Bakhtin (1990) afirma, porém, que, desde a Antiguidade, na Grécia do século VI, o gênero romance, como ele denomina as narrativas conhecidas por epopeias, fornece descrições detalhadas de particularidades do espaço: países, cidades, construções, objetos artísticos, bem como usos e costumes da população, tipos variados de animais exóticos e maravilhosos e coisas típicas do lugar. Ademais, são contempladas nesse romance clássico reflexões acerca de diferentes temas presentes em outras obras: religiosos, filosóficos, políticos, científicos, literários e quaisquer outros (Bakhtin, 1988). O romance seria, portanto, já na épica grega, e não somente no projeto armorial, além de autodescritivo, multivocal e enciclopédico, regionalista (no sentido de mostrar o que há de peculiar em dado espaço e tempo) e transtextual.

A narrativa de Luiz Fernando Carvalho retoma esses traços por meio do discurso dos personagens que mais influenciam a formação intelectual de Quaderna, como quando o professor Clemente reflete sobre a História e a Arte, algo essencial para a compreensão de *A Pedra do Reino* (2007): "Que cultura foi essa que os espanhóis e portugueses nos trouxeram? A cultura renascentista da Europa em decadência". A multiplicidade de temas abordados, formando um conjunto com núcleos narrativos interdependentes, é um traço notável também das novelas de cavalaria, como destaca a pesquisadora Idelette Santos, em *Uma Epopeia do Sertão* (1997), e que chega ao ambiente da ficção televisiva por Luiz

Fernando Carvalho.

Aspectos da cultura medieval da Península Ibérica difundiram-se, transformaram-se e perpetuaram-se no Brasil, como a própria ideia do que foi o período medieval no imaginário popular, em parte inspirada pelas imagens evocadas nas novelas: devoção absoluta às virtudes cristãs como caminho único para alcançar o heroísmo; sujeição a um ideal místico atrelado ao destino do cavaleiro; sentimento de ardor profundo pela pessoa amada, que se impunha sobre quaisquer adversidades; engajamento político-religioso; e naturalização da violência, em referência às batalhas entre cristãos e mouros durante as Cruzadas, como em *O Rei Artur e os Cavaleiros da Távola Redonda* (2013) e *A Demanda do Santo Graal* (1995).

No tocante ao assunto narrado, permanecem, a seu modo, no ideário de *A Pedra do Reino* (2007) os chamados eixos de comportamento do cavaleiro (Osorio, 2016): as armas e a aventura; a cortesia e o amor; e a religiosidade e a vida em sociedade. A temática religiosa, no *romance* de Luiz Fernando Carvalho, eclode de uma visão de mundo radicalmente heterodoxa.

Ao defender a instauração de uma Igreja Católico-sertaneja, Quaderna afirma: “Precisamos de uma religião que leve a gente pro céu e que deixe o homem ser guerreiro, montar a cavalo de espada em punho, cortar a cabeça dos inimigos, depois comemorar num castelo tomando vinho e comendo belas mulheres” (*A Pedra do Reino*, 2007). O posicionamento teológico de Quaderna é o estopim para sua expulsão do seminário. Já a temática amorosa, relacionada ao amor cortês, praticamente inexiste. O personagem representativo desse viés, o enamorado Sinésio, desaparece da trama após ser misteriosamente raptado, e a temática amorosa fica quase restrita à luxúria do protagonista:

Imagem 41 - Quaderna dirige olhar lascivo e caricato à escrivã de seu processo

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

Enquanto a temática religiosa na série recebe destaque ocasional, a exemplo das inserções narrativas operadas por beatas entoando ladainhas, as armas se fazem presentes de forma ostensiva. Para firmar seu moral no círculo social, Quaderna precisa provar, antes, que é exímio atirador e frio matador, pelo menos de onças e outros animais.

Tais elementos se reelaboram, em uma e outra mídia, nos processos de transposição narrativa. Para Sônia Ramalho (Farias 2006), os ciclos carolíngio e arturiano constantemente subsidiam a imagem do sebastianismo e do cangaço, como se dá na microssérie, assim como na cultura popular do Nordeste, ilustrados na cantoria entoada por Lino Pedra Verde:

> Juntaram-se os Príncipes todos
> Nacionais ou estrangeiros
> Mandaram chamar Roberto,
> O bandido cangaceiro:
> Deram a ele um Cavalo
> Gordo possante e ligeiro (*A Pedra do Reino*, 2007).

Os versos do personagem Lino fazem transparecer a ideia, também expressa por Quaderna, de que o heroísmo cavaleiresco medieval tem seu correspondente em vários exemplos no ciclo do cangaço: “tanto vale um cangaceiro

quanto um cavaleiro medieval" (*A Pedra do Reino*, 2007). Existem, tanto no imaginário medieval quanto no sertanejo dos movimentos sebastianistas do século XIX e no ideário armorial, utopias projetadas para o universo da ficção na microssérie, reforçadas por uma imagem de grandeza na construção de tipos sociais comuns, e culminando na negação de um "presente medíocre e sufocante" e "idealização de um sonho apaziguador" (Franco Júnior, 2001), que aludem ao mito bíblico do Éden.

Flávio Cabral (2002, p. 13) afirma que o sebastianismo em Pernambuco foi "o primeiro surto coletivo sebastianista do país" e a primeira manifestação da concretização do que se pode chamar de uma utopia messiânica na nossa história, pensamento problematizado por Bráulio Tavares ao destacar o desarranjo social presente na obra de Ariano Suassuna:

> Na obra de Ariano não existe a figura da Utopia no sentido clássico, de um 'lugar ideal'. O Sertão evocado por ele com toda a sua Beleza Medonha não é um *locus* utópico, é um campo de batalha, um sítio de conflagração. Taperoá não é uma Utopia: é um microcosmo do Brasil e dos círculos literários recifenses. A utopia suassuniana é a utopia de um futuro em que 'o Brasil oficial se torne expressão do Brasil real', e se integre à 'Rainha do Meio-Dia' (América Latina, Europa Mediterrânea, Ásia e África), num vasto movimento histórico que se contraponha à globalização econômica, à massificação cultural e à sujeição política (Tavares, 2007, p. 178).

É bem verdade que na tradução intersemiótica do livro à tela por Luiz Fernando Carvalho o sertão expõe seu lado medonho e tempestuoso, terrivelmente belo, mas mortal, na definição de Bráulio Tavares. A descrição do espaço pode parecer objetiva, mas o pensamento dominado pelo fanatismo e turbado pela violência e por sonhos utópicos efetua a projeção de um sertão edênico como a mais verdadeira das coisas. Dentre as utopias presentes na cultura literária medieval apontadas por Franco Júnior (2001), na série *A Pedra do Reino* (2007) destaca-se a presença da utopia da abundância, como se denota do trecho em que um velho profeta se dirige à multidão na microssérie:

> [...] meu povo, eu vi a furna da onça pintada, com uma onça de pedra na entrada e outra onça viva dentro dela. Se a gente conseguir pegar essa onça, a gente vai ser tudo feliz, rico, bonito, poderoso e imortal. Ela me dizia: se vocês acharem a minha furna, vocês vão encontrar ouro, diamante e ganham a coroa da pedra cristalina (A Pedra do Reino, 2007).

Alimentada pelas dificuldades climáticas e sociais do interior daquele Nordeste de início de século XIX e por um sistema agrário defasado, a utopia-matriz apregoa, por sua vez, o retorno à “condição perfeita” do Paraíso, na qual os indivíduos gozariam a plenitude da saúde, da paz e da fartura. Enquanto na narrativa original a questão se apresenta da seguinte maneira:

> Nessa terra, fica a famosa Serra do Reino, na qual se erguem aquelas duas enormes pedras, estreitas, compridas e paralelas, que os nossos Sertanejos consideram sagradas, por serem as torres do Castelo, Fortaleza ou Catedral Encantada onde meu bisavô, Dom João Ferreira-Quaderna, foi Rei, ensinando, de uma vez para sempre, que o Castelo está ali, soterrado por um cruel encantamento, do qual somente o sangue nos poderia livrar, acabando de uma vez com a miséria do Sertão e fazendo todos nós felizes, ricos, belos, poderosos, eternamente jovens e imortais (Suassuna, 2017, p. 685).

Na série, o personagem João Ferreira, então líder da congregação afirma:

> É aqui que El-Rei Dom Sebastião há de ressuscitar. Vai vir com um exército de guerreiros e instaurar com seu povo um novo Reino, onde a fartura será a lei e a regra será não haver nem choro nem ranger de dentes. Dom Sebastião me apareceu em sonho coberto de ouro e me disse pra começar a desencantar o Reino [...]. Quem quer dar seu sangue pra renascer na vida eterna? Se ajoelhe, mulher, que seu sangue... seu sangue vai virar ouro e prata (*A Pedra do Reino*, 2007).

Lucila Osorio (2016), ao discorrer sobre os valores humanos marcantes na literatura medieval, opta pela categorização em “três eixos” que tipificariam a individualização do herói medieval em suas vertentes tanto social quanto literária. O primeiro eixo seria a função bélica, o cavaleiro como soldado fiel a serviço de um senhor. O segundo eixo é representado pelo amor, simbolizado principalmente pela corte à mulher amada, que colaborou especialmente para a eclosão do gênero romance; e, por fim, o eixo religioso, marcado pela devoção incondicional a Deus. Juan Ignacio Centurion Lopez considera que:

> A figura do cavaleiro é refletida na literatura medieval como a soma de todos os aspectos considerados até agora; na sua valentia, no seu devotado amor pela dama de seus sonhos e principalmente pela sua possibilidade de ascensão social através da carreira das armas

> em um mundo caracterizado pelo tradicionalmente considerado imobilismo social (Lopez, 2020, p. 211).

Em certo sentido, Quaderna não serve ao modelo de herói medieval convencional. Ele sequer sabe atirar, não dedica amor cortês a ninguém, suas relações conjugais são marcadas mais pela luxúria pura do que por um sentimento perene e sutil e, finalmente, Quaderna profana a liturgia da Igreja Católica, criando um "catolicismo sertanejo" (*A Pedra do Reino*, 2007) baseado na promiscuidade atinente ao sexo e ao uso de álcool e alucinógenos como o chá de jurema. No entanto, suas limitações e características pessoais não o detêm, como malandro que é, em seus projetos, mesmo diante do inflexível imobilismo social do sertão do Nordeste àquela altura.

No Brasil do início do século XX, e em especial no interior do Nordeste, os valores e a tradição literária da novela de cavalaria se apresentam como resíduo cultural ressignificado. As utopias da cultura literária ibérica do primeiro milênio da era cristã se reanimam no sertão mais de mil anos depois, com profícuos exemplos da literatura de cordel. A poesia de Leandro Gomes de Barros (Barros, 1920), por exemplo, é um tipo de adaptação narrativa de eventos históricos que contém tais utopias e foi fundamental para a idealização não somente da mais célebre transcendência da história da Pedra do Reino, o romance de Ariano Suassuna (2017), como também inspirou a concepção do próprio Movimento Armorial.

Nos versos de Leandro Gomes Barros (1920) já se nota o perfil de personagem que chegará à microssérie, cioso pelo momento de realizar os feitos que nenhum outro homem é capaz, entregando ao povo o futuro próspero que ele anseia, para sua própria glória, a de Quaderna. O Movimento Armorial, em termos gerais, propunha uma produção artística que mesclasse ideais, não só de beleza, como valores da cultura ibérica medieval, com vistas a uma modernização estilística nas artes voltada para tradições artísticas da região, já fortemente influenciadas pelo medievo peninsular, recuperando elementos comuns dessas culturas, como o herói medieval representado pela figura do cavaleiro.

Segundo José Marques de Melo:

> Para legitimar-se socialmente e para conquistar os mercados constituídos por cidadãos que não assimilaram inteiramente a cultura alfabética, a indústria cultural brasileira necessitou retroalimentar-se continuamente na cultura popular. Muitos dos

> seus produtos típicos, principalmente no setor de entretenimento, resgataram símbolos populares, submetendo-os à padronização típica da fabricação massiva e seriada (Melo, 2008, p. 18).

Ao se retroalimentar da cultura popular, como a própria indústria cultural nacional, Quaderna projeta uma realidade que se ergue, em partes, sobre a ideia do heroísmo messiânico, típico da literatura medieval europeia e presente nas obras de reprodução massiva no sertão, com a particularidade de que sua concepção de mundo, só existe esse universo encantado onde ele age naturalmente em busca de objetivos definidos, conservando uma identidade, por caminhos inviáveis ao conjunto dos personagens, culminando na missão de erguer a obra da raça brasileira, o sonho utópico de escrever o romance que concilie tudo que somos.

Para Sônia Ramalho, o armorial busca o real-mítico, fundamentado na crise e na imaginação próprios da comunidade. Nesse sentido, os poderes religiosos e sociais do messianismo e do cangaço se tornam ícones “revestidos de uma carga semântica mítica” (Farias, 2006, p. 56, 355), assim no romance armorial como na tradição literária do cordel. A construção dos personagens da série é um exemplo de tal busca pelo real-mítico na estética armorial. Daqueles que, em favor de uma justiça, podem morrer ou matam em nome de um líder espiritual; dos cangaceiros que brincam, cantam e improvisam versos enquanto espalham horror e morte; do advogado Pedro Gouveia, revestido de seu poder institucional, quando grita para que o povo reverencie um velho profeta: “deixem o velho falar!”, em detrimento de sua própria autoridade oficial concedida pelos órgãos de poder do Estado.

No aspecto linguístico, há apelos fonéticos e remissões culturais no *Romance da Pedra do Reino* (Suassuna, 2017) que retomam tradições da literatura medieval e do cordel, como as iniciais maiúsculas em nomes comuns, com o fito de atribuir conotação mítica ou sagrada aos referentes. Na microssérie de Luiz Fernando Carvalho, a retomada se dá também por meio das explicações introdutórias e do apelo à atenção do leitor e da própria imagem polissêmica do castelo como símbolo de obra literária, como é posto no duelo de cantadores quando refletem sobre a qualidade da poesia do opositor no duelo de cantoria:

> A parede do Castelo
> Tem cem metros de largura
> Tem também um alicerce

> Com bem trinta de fundura
> E do nível para cima
> Mais de uma légua de altura
>
> (Réplica:)
>
> Pra tudo que lá tiveres
> Tenho trabalho de sobra
> Eu dou veneno ao cachorro
> Eu meto o cacete na cobra
> Derrubo-te a fortaleza
> Escangalho tua obra (*A Pedra do Reino*, 2007)

Ao promover a inserção de um formato e de um estilo de texto atípico no contexto de produção de obras audiovisuais, Luiz Fernando Carvalho resgata o enfoque cômico que é distintivo do discurso romanesco em sua origem, além de privilegiar temas da atualidade e do cotidiano, o outro viés basilar do gênero (Machado, 1995).

A comicidade fundamental da obra romanesca se mostra desde a concepção do personagem Quaderna, que não passa, ao fim, de um pseudo-herói que representa uma reformulação esdrúxula da ideia de heroísmo clássico ou cavaleiresco, o que Guaraciaba Micheletti (1997, p. 76) chama de “herói pícaro”, aquele que expõe bravura sem deixar de ser covarde; fala da guerra, mas se esconde embaixo da cama; pega em armas, mas admite que prefere a morte na literatura, em uma demonstração do espírito armorial de sobreposição de contrários. A base do romance picaresco que se faz presente na microssérie é, segundo Mário Miguel González:

> [...] a pseudo-autobiografia de um anti-herói, definido como marginal à sociedade, o qual narra suas aventuras, que, por sua vez, são a síntese crítica de um processo de tentativa de ascensão social pela trapaça e representam uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro, seu protagonista (González, 1994, p. 263).

O acontecimento histórico, em Quaderna, nesse sentido, efetua-se como narrativa realista com tom picaresco. Sobre o comportamento do pícaro, Massaud Moisés (2004) afirma que ele expressa possuir princípios morais, manifesta sentimentos de humanidade, parece um bom crente, ainda que pecador, e participa das preocupações de seu tempo, mas, como na tradição picaresca peninsular, a narrativa faz uma sátira social cômica de costumes locais de que o próprio

Quaderna é praticante, afinal, ele integra, como herdeiro, um movimento messiânico e se conluia com cangaceiros. O tom satírico é exemplificado quando o personagem Lino generaliza e despreza o sertanejo da época com a afirmação de que “hoje todo mundo é manso” ou quando o próprio Quaderna debocha de suas próprias crenças: “aqui no sertão todo mundo acha que é descendente de algum rei” (*A Pedra do Reino*, 2007), colocando-se a si próprio sob o enfoque do deboche cômico.

Altamir Botoso (2016) já apontara o ressurgimento dos protagonistas anti-heróis picarescos na literatura brasileira em vários romances da segunda metade do século XX, como em Ariano Suassuna, Fernando Sabino, Moacyr Scliar, entre tantos outros, com narrativas centradas em personagens de baixa condição social que procuram ascender socialmente pelos meios possíveis disponíveis, como a trapaça, o engano, o roubo, o rufianismo. Mário González explica que:

> A designação social ‘pícaro’ parece ter estado reservada, inicialmente, no século XVI, a indivíduos, em geral adolescentes, que ajudavam no trabalho na cozinha dos senhores em troca de comida. Tratar-se-ia de uma situação de servilismo que podia projetar-se na função de criado. Essa condição marginal levaria esses indivíduos a uma existência na qual a astúcia seria o único recurso para a sobrevivência e, por este caminho, à semidelinquência. Por extensão, ‘pícaro’ passaria a designar o indivíduo marginal, astuto e carente de princípios (González, 2010, p. 448).

Para Altamir Botoso (2016), o tipo do semideliquente sem princípios espalhou-se pelo mundo. No Brasil, seu correspondente, na definição sociológica, é o malandro, cuja primeira manifestação literária aparece no romance *Memórias de um sargento de milícias* (Almeida, 2015), inaugurando a vertente do *romance malandro*, também denominada no Brasil de neopicaresca, na qual a ascensão social do personagem está acima de qualquer valor moral. A esse respeito Albeiro Trujillo afirma que:

> Nas narrativas picarescas, não existe intenção épica, nenhum pícaro quer ser elemento modelar. O grande realismo faz que esta personagem não evidencie nada além do mundo material. Antes de ser herói, é anti-herói que, com sua covardia, mostra as fraquezas dos valentes. Nas narrativas picarescas, a luta pela sobrevivência é expressão da tragédia que é a verdade do destino humano (Trujillo, 2007, p. 13).

Uma imagem da série representativa do desinteresse de Quaderna em ser exemplar e da preponderância do interesse individual acima de quaisquer valores se mostra no caso de amor, por assim dizer, que ele mantém com Maria Safira, esposa de um seu amigo. Quaderna chega a retratar o relacionamento de forma sumária nos termos ao marido traído: “se ela se entregou ao Diabo, eu me entreguei também” (*A Pedra do Reino*, 2007).

Quaderna, como Dom Quixote, também renega, em certo sentido, a ideia de heroísmo épico e medieval ao apresentar um herói corrompido e desequilibrado em decorrência de sua relação com as narrativas, exprimindo a verdade da tragédia que é o destino humano. Diferente do herói épico, guiado ou atordoado pela vontade dos deuses, Quaderna e seu romance se constroem também a partir da relação com a criação artística, especialmente com os livros que lê, e com o meio em que se situam. Quaderna, como Dom Quixote, autoproclama-se emissário dos sonhos do povo, mas é dominado por visagens quiméricas e frequentemente se vê incapaz de distinguir o real do irreal e do delírio, ignorantes de que não passam de simulacros patéticos de heróis, apesar de serem idealistas plenos de sabedoria e sensibilidade, prontos a construir uma realidade ideal que só existe na imaginação: uma realidade, no caso de Quaderna, em que ele é chefe do Quinto Império e legítimo sucessor do Rei Sebastião.

A série *A Pedra do Reino* (2007) reforça o vínculo genuíno entre narrativa e acontecimentos históricos, que também é um componente básico de gêneros que antecedem o romance, como a epopeia, apresentando o herói do passado, e a picaresca, em contato vivo com o presente. A retomada consciente do vínculo entre narrativa e fatos históricos do passado que atormentam o presente se mostra constantemente nas falas de Quaderna: “Eu tenho boa memória. E onde a memória falta, a imaginação preenche”; “Quanto mais se enfeita uma história, mais verdadeira ela fica”; “eu queria juntar o movimento da Pedra do Reino, com a Guerra de Princesa e com a demanda novelosa de Sinésio. Isso é uma saga literária da moléstia”; e em falas de outros personagens, como naquela em que Samuel afirma: “Em 1570 aportou em Olinda o misterioso e jovem fidalgo Dom Sebastião Garcia Barreto, que é a origem de sua família. Esse fidalgo é o próprio Rei Dom Sebastião, que escapara à morte na batalha contra os mouros” (*A Pedra do Reino*, 2007). A narrativa recria um fato social verídico com quase todos os personagens sendo

fictícios, incluindo o protagonista, Quaderna, chegando a seres míticos, como a Onça Caetana, a materialização da Morte, demonstrando o interesse armorial em apresentar o passado como elemento irremediável nas questões do presente.

Imagem 42 - Moça Caetana: o mundo real-mítico de Quaderna

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

A peculiaridade do citado elemento real-mítico clássico na microssérie *A Pedra do Reino* (2007) é que o narrador dessa "epopeia" é participante. Ele constrói e reflete sobre a narrativa ao passo em que estrutura sua própria história. Em seu desvario romanesco, o Quaderna de Luiz Fernando Carvalho elabora um discurso interartístico (Hutcheon, 1885) absorvendo ópera, fado, cavalhada, cavalo marinho, repente, e idealiza uma estética teleficional em que os temas e modelos narrativos se alimentam, por um lado, das tradições artísticas populares e, por outro lado, do cânone literário universal em um ciclo abundante de reescrituras (Genette, 2001).

Para tanto, em *A pedra do reino* (2007), a noção do real é distorcida em favor de um modo particular de enxergar e de representar o dado real, a linguagem régia. O personagem da série João Melquíades, preceptor de Quaderna, explica: "Veja o caso de Alberto de Oliveira e Olavo Bilac, eram dois pés-rapados, mas pra onde se viravam viam ouro" (*A Pedra do Reino*, 2007), que retoma o desejo armorial de mitificar o dado real, só que nesse caso por meio da linguagem audiovisual.

10 IMAGENS RISONHAS E SANGRENTAS: UM EXPERIMENTO COM ESPÍRITO BARROCO

O uso do termo romance, no universo armorial e na microssérie *A Pedra do Reino* (2007), tem sentidos inapreensíveis e até opostos, que podem remeter, desde tradições clássicas, passando pelo romance em verso medieval, à novela moderna em prosa, sem desprezar o folheto de cordel, a tradição renascentista picaresca e o barroco. O gênero romance, no contexto do movimento armorial, pode ser concebido como gênero verdadeiramente antropofágico, acolhendo inclusive "filmes, contos de Boccaccio, Iracema ou Romeu e Julieta de Luigi da Porto, Bandello ou Shakespeare" (Suassuna, 2008, p. 134), e uma vasta produção literária de rua típica do interior do Nordeste.

Um sinal elementar da busca por um espírito barroco de sobreposição de contrários fica latente na invocação à musa por Quaderna. Primeiramente, sua musa é macho e fêmea, e assim ele a invoca. Em seguida, ele a descreve em suas três faces: saturnal, sombria e desértica; lunar, sanguinária e quimérica; ensolarada, gargalheira e real.

Para Denilson Lopes (2023), Luiz Fernando Carvalho é "um habitante do reino do artifício, que se estende do barroco ao glam rock, passando pelo decadentismo e pelo dandismo, reelaborando dramaturgias e encenações do real". Sobre a vertente barroca da estética armorial, Maro Túlio Ulhôa (2024) observa que:

> Em sintonia com as tendências neobarrocas da literatura hispano-americana e de outros movimentos artísticos surgidos na América Latina em meados do século XX, o Movimento Armorial reivindica uma série de relações com o barroco, ao também compreendê-lo como o primeiro estilo europeu introduzido no Novo Mundo. A forma como a estética armorial assimila as origens medievais e a influência barroca na cultura popular nordestina demonstra o papel essencial que esta exerceu na preservação da arte colonial brasileira e na revisão do barroco na modernidade (Ulhôa, 2024, p. 41).

A "errância" da narrativa, com o trânsito entre vozes e estilos é cara à arte barroca, prescindindo de verdades que não sejam as verdades da arte, da ficção, conforme Quaderna deixa explícito: "Eu acredito é na beleza das narrativas, na joiaria das palavras e das imagens, nos enigmas do mundo que só as palavras

criam e só elas podem decifrar" (*A Pedra do Reino*, 2007). Para Quaderna e para a estética barroca, a vida é feita de ilusão e autocegamento (Feldman, 2007), como também se denota do êxtase de Quaderna: "todos somos prisioneiros dos sonhos" ou de lances seus de reflexão literária: "os grandes poetas épicos foram cegos. A começar por Homero" (*A Pedra do Reino*, 2007):

Imagem 43 - Cena de Quaderna cego

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

Na perspectiva barroca, o mundo é visto como um palco em que o dono do circo é Deus. A arena é o palco do mundo onde desfila o rebanho humano e outros seres (Suassuna, 2008), o que significa dizer que nada existe além da encenação. Segundo Ilana Feldman:

> Se o teatro moderno e a crença no homem como ator nascem no Barroco é porque não haveria assim nada por trás do pano, nenhuma verdade transcendente como garantia, mesmo que essa verdade seja, contraditoriamente, buscada e evocada, conscientemente ou à revelia. Isto para dizer que o imaginário medieval, com suas contradições e conflitos, será reelaborado pelo Barroco e antropofagicamente fagocitado pelo projeto estético 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, p. 41).

Na perspectiva da linguagem armorial, a arte popular brasileira tem um lastro formado pelo barroco ibérico, já que, à época da colonização, era por meio dessa estética que se expressava a cultura do colonizador, que no Brasil reinventa sua natureza popular e erudita, cavalariana, mas, também picaresca, trágica, cômica e melancólica, conforme a contradição dialética do barroco "presente em Dom Quixote ou em Hamlet" (Suassuna, 2008, p. 126).

As ditas contradições do barroco se expressam pela constatação do desacordo entre a vida real e o ideal humano e, principalmente, na perplexidade que existe entre o pranto e o riso, que caracteriza a obra humorística e que já se encontrava descrita em Sócrates: “uma e mesma é a origem da alegria e da tristeza: nos opostos só se conhece uma ideia por sua contrária” (Pirandello, 2001, p. 53). Para Nietzsche, em consonância com Pirandello, o riso provém da trágica constatação de que o mundo está à deriva: Deus está morto. Diante de tal, o sofrimento humano precisou inventar o riso; logo, riso e pessimismo seriam dois aspectos de um mesmo sentimento.

Nesse sentido, Freud defende, em *A palavra espirituosa e suas relações com o inconsciente*, que o humor é perturbado pela dor e vice-versa, “onde há dor há prazer”, em uma recusa do eu ao sofrimento imposto pela realidade (Minois, 2003). Em *A origem da paródia*, Freidenberg (2003), argumenta, por sua vez, que, em civilizações arcaicas e medievais, o cômico e o trágico eram aspectos complementares de uma mesma concepção de mundo.

Pirandello (2001) destaca que, desde a literatura clássica, o riso só era puramente alegre para os deuses. Nos homens, ele é ontologicamente barroco, pois tal alegria é contaminada pelo sentido da morte, sobre o qual a humanidade está suspensa. O autor conclui, lendo *Dom Quixote*, que o cômico se apresenta como um estado de quem se diverte melancolicamente. O riso seria sempre perpassado pelo sofrimento.

> Nós quiséramos rir de tudo quanto há de cômico na representação desse pobre alienado que mascara com sua loucura a si mesmo, aos outros e a todas as coisas; quiséramos rir, mas o riso não nos vem aos lábios lhano e fácil; sentimos que algo o turba e o obstaculiza; um senso de comiseração, de pena e de admiração, sim, porque se as aventuras heróicas desse pobre Hidalgo são ridiculíssimas, não há dúvida, todavia, de que ele, em sua ridicularia, é verdadeiramente heroico. Tínhamos uma representação cômica, mas dela exala um sentimento que nos impede de rir ou nos turba o riso da comicidade representada, no-lo torna amargo (Pirandello, 2001, p. 149).

Imagem 44 - Quaderna sendo laureado por Olavo Bilac

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

No ideário barroco e na trajetória do protagonista da série *A Pedra do Reino* (2007), o que é mediano e habitual no curso normal da vida é elevado por meio do estilo narrativo, para uma cômica, ridícula e verdadeira “heroificação do pequeno-homem” (Bakhtin, 1997, p. 209-210). Nesse sentido, a linguagem régia de Quaderna se mostra útil à elevação heroificante, tendo em vista que só o estilo régio, segundo o narrador, pode dar a dimensão épica dos acontecimentos que se deram em Taperoá, fazendo “heróis errantes pelas estradas e caatingas” (*A Pedra do Reino*, 2007) e que, no caso de Quaderna, se tornou herói oficialmente reconhecido se se considerar que esse reconhecimento por parte da Academia Brasileira de Letras não é pura imaginação. Na concepção da obra de Luiz Fernando Carvalho, o elemento épico descrito imageticamente em linguagem régia para narrar o cortejo de animais que tomaram Taperoá é representada por seres míticos da festa popular.

Imagem 45 - Jaraguás

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

Na perspectiva barroca, o amálgama de recursos e sentimentos antagônicos inunda a alma do artista de modo que o trágico real, na arte, é representado monstruosa, lúdica e festivamente — confundindo também alienação e engajamento — fruto de um processo recorrente de conciliação de elementos

opostos, como expresso em falas do Quaderna de Luiz Fernando Carvalho: “Eu queria uma epopeia de imagens risonhas, sangrentas e poéticas” ou em: “seus olhos choram, mas sua boca sempre sorri” (*A Pedra do Reino*, 2007).

Em demanda do veio cômico narrativizando o trágico real, a primeira cena da série mostra um panorama aéreo do sertão em época seca e, em seguida, é lançado ao chão, das alturas, o personagem-narrador. É importante frisar que essa espécie de *clown* renascentista representa uma instância narrativa peculiar na microssérie e um sujeito único no mundo, um tipo de personagem no mundo real ou um ser meio real e meio simbólico. A narração objetiva da câmera mostra, em princípio, dois Quadernas: um mais jovem e com trajes prosaicos do sertão, com gibão e perneiras de couro e chapéu de vaqueiro. O outro narrador é aquele que está nesse outro plano narrativo, o do *clown*. Existe um Quaderna que escreve e um Quaderna que conta, como em um reflexo em que *alter egos* são distorcidos pelo tempo e pela imaginação.

Um dos Quadernas, o palhaço caído do céu, é mais velho e usa trajes mais caricatos, com sapatos *poulaine* (grandes e com bico longo e curvado) e gorjeira, golas de algodão em forma de leque. A aparência do Quaderna mais velho lembra os personagens da *commedia dell'arte*, que foi uma forma de teatro popular improvisado que se opunha aos preceitos da comédia erudita, baseada no teatro clássico e que se manteve popular até o século XVIII em países da Europa. Nessa estética, a ação se dava em cima de carroças e de palcos improvisados nas praças por companhias itinerantes (Freitas, 2008).

Imagem 46 - Estrutura alusiva à *commedia dell'arte*

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

A imagem 46 mostra a visão que Quaderna tem de si próprio enquanto está preso. Neste sentido, Genette explica que:

> Em si mesmo o reflexo é um tema equívoco: o reflexo é um duplo, isto é, ao mesmo tempo um outro e um mesmo; essa ambivalência funciona no pensamento barroco como um inversor de significações que torna fantástica a identidade (Eu 'é um outro') e tranquilizadora a alteridade (há um outro mundo, mas ele é semelhante a este) (Genette, 1972, p. 24).

Na vinheta da série, a ideia de fantástica identidade de que fala Gérard Genette, expressa na imagem do palhaço, antecipa a apresentação e destaca a importância desse personagem que se assemelha ao Arlequim da *comédia dell'arte:*

Imagem 47 - Arlequim na vinheta

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

Para o sociólogo Roberto DaMatta (1990, p. 81), no Brasil, o palhaço é um papel social depreciado e marginalizado no imaginário popular, sendo sinônimo de "corno" (homem traído na relação conjugal) em certos contextos e um termo entendido largamente no país, segundos estudos, como uma "grave ofensa". No entanto, ele surge na microssérie para anunciar o lado festivo da vida, apesar narrar um acontecimento trágico. A "magia apalhaçada está próxima da loucura barroca", como afirmou Idelette Santos (1999, p. 35), fazendo crer que, na versão de Carvalho, o personagem se vê como um sujeito situado na inflexão entre renovação e tradição. Quaderna tanto está atado a laços atávicos como é sujeito do tempo presente.

Outro símbolo barrocamente paradoxal na série está ligado à representação da morte, com a aparição de um personagem que reforça a ideia de sentidos ocultos na narrativa e aparece não apenas como expressão de dor, a suscitar o terror, mas com uma presença terrificante a moralizar, a atiçar a luxúria, a estimular a devoção e a animar a festa: "ela tripudiou na paródia histriônica", assumindo a feição grotesca das chamadas danças macabras (Spina, 2003, p. 58).

Imagem 48 - Sombra da Onça Caetana: o riso como dádiva diabólica com máscara de alegria

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

A feição da Onça Caetana recupera o sentido barroco do símbolo, com o riso que vence o medo sob uma forma horrenda do cômico, a semelhança do entendimento de que o diabólico é “porta-voz do não-oficial, de uma santidade ao avesso” (Bakhtin, 2008, p. 36). Suas aparições metamorfoseiam a percepção de mundo de quem a vê. Luiz Fernando Carvalho imprime uma teatralidade simbolista à representação desse complexo ente que é, em sua concepção, diabólico, divino, fatal, luxurioso e brincante. Outras seres, como os animais, são representados de forma inanimados, as edificações e muitas das paisagens naturais, como as próprias pedras do reino, são representadas por meio de arranjos cênicos, em consonância com a ideia barroca de fusão entre arte e vida.

Imagem 49 - Onças e seres alados pairam sobre símbolos diversos

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

Na microssérie de Carvalho, a teatralidade é um dos elementos, como dito, que rompem com o naturalismo tradicional da ficção da TV aberta, apesar de também veicular imagens reconhecíveis da realidade, condições históricas e sociais, dramas familiares e universais da condição humana (Borelli, 2005). Historicamente, a ficção televisual privilegia obras de narrativa linear, enredo movimentado — com muita ação exterior — e farto de informação, “o que distancia do repertório da TV grande parte da ficção literária do século XX e os textos de maior experimentação do século XIX” (Guimarães, 2003).

Imagem 50 - Pedras do Reino na concepção de Carvalho

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

Para Marcel Martin (1990, p. 57) “luzes violentas, esculpindo as sombras, intervêm como fator de dramatização”. A *mise-en-scéne* da microssérie tem uma feição de teatrão medieval, em que o espaço — as igrejas e praças principalmente — era representado por uma ambientação cênica figurativa, os personagens eram alegóricos, irreais, e era comum o uso de máscaras e a junção de música, dança e encenação.

Imagem 51 - Cavalos de madeira e prata

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

A fotografia da série apresenta um tom quente que combina com a indumentária dos personagens, que tem predominantemente o marrom escuro da civilização do couro (Mello, 2018), atribuindo à narração, por meio do filtro de cor, um eminente valor psicológico sombrio e dramático (Martin, 1990) e reforça, com o tratamento cromático, a simbologia que remete ao pensamento armorial, voltado ao sertão, à obscuridade do conceito de romance e à realidade sombria da violência que decorre da miséria, da injustiça e do fanatismo religioso, com “aparições assombratícias e proféticas. Intrigas, presepadas, combates e aventuras nas Caatingas! Enigma, ódio, calúnia, amor, batalhas, sensualidade e morte!” (*A Pedra do Reino*, 2007).

Um olhar comparativo para a história do massacre da Pedra Bonita frente a duas de suas narrativizações, o romance de Ariano Suassuna (2017) e a microssérie de Luiz Fernando Carvalho, atesta, à luz de uma compreensão narratológica por Gaudreault e Jost (2009), a capacidade da narrativa para

manipular temporalidades, vozes e modos narrativos. No romance e na microssérie, tais elementos enunciam o lado funesto da realidade proferido por uma instância que não resiste a pintá-lo belo e em festa. Essa ambiguidade da relação entre objeto e sua imagem na tela é fundamental na expressão cinematográfica (Martin, 1990).

Na microssérie de Luiz Fernando Carvalho, a imagem do Sertão é deformada pelo descompromisso com o realismo que se apresenta por meio da *mise-en-scène*. Existe um projeto narrativo que não pretende informar, apreender ou analisar o mundo, apesar de fazê-lo, mas principalmente cantá-lo. Esse lugar cantado é um reino que ignora fronteiras político-administrativas oficiais, e as distâncias são medidas pela quantidade de dias de andada a cavalo, contribuindo para que um tipo de sertão se inscreva no mundo e alcance a dimensão de mito, conforme o elevou Euclides da Cunha (Santos, 1997).

Como um conjunto de obras que surgem da estética armorial, Carvalho absorve uma série de elementos da cultura medieval reelaborados pela estética barroca, recriando também os fundamentos das narrativas em verso da literatura de cordel que adentraram o imaginário coletivo, isto é, ao conjunto de recriações elaboradas pelas emoções de um povo antes da concepção racional.

Nota-se, na reconstrução do massacre por Luiz Fernando Carvalho, uma preponderante tendência à comicidade no tocante à elaboração narrativa e à construção de personagens. O massacre se carnavaliza, vira festa e riso. O autocegamento barroco de que fala Ilana Feldman (2007) é apresentado por Luiz Fernando Carvalho como um mal auspicioso, reconhecido por Quaderna como uma marca do destino que acompanha e constrói os grandes poetas. A cegueira é desgraça e bênção: “no meio da dor do mundo, eu rio meu riso choroso” (*A Pedra do Reino*, 2007).

O que a narração de Luiz Fernando Carvalho pretende ao criar o *romance armorial televisivo* é, sobretudo, instigar o debate sobre o estatuto da narração do romance em um novo formato e suporte. O personagem-narrador que se volta ao ofício metanarrativo fundamentado em vertentes literárias que tocam tradições clássica, cavaleiresca, picaresca, barroca, brasileira e nordestina se pode nomear narrador armorial.

11 PERCEPÇÃO CARNAVALESCA DO MUNDO: A SUBVERSÃO NA PRAÇA PÚBLICA

A reelaboração barroca de narrativas tradicionais a partir de uma visão regionalista pode ser entendida como uma subversão com vistas à profanação de elementos tradicionais para afirmação de identidades locais. O pendor à transgressão de normas estabelecidas é uma marca substancial da percepção carnavalesca do mundo.

Na cultura brasileira, existem três formas básicas de rituais: as paradas militares, corporificadas por soldados e tendo como modelo maior o Caxias, militar de alta patente reconhecido pela disciplina e cumprimento do dever; as procissões, formadas por fiéis e tendo por símbolos máximos o santo ou o messias; e o carnaval, representado na figura dos foliões e trazendo como ícone-mor o malandro, o tipo que mais interessa neste estudo. Tais fenômenos socioculturais representam ritos coletivos de afirmação da ordem, no caso da parada militar, ou de inversão do *status quo*, no caso das procissões e do carnaval (DaMatta, 1990).

A tipificação sociológica do malandro coincide em uma série de características ligadas às conceituações do pícaro formuladas por diversos autores. Em geral, o malandro — na acepção sociológica — e o pícaro — na conceituação literária — são compreendidos como tipos marginalizados que enfrentam uma estrutura social hostil armados, em princípio, apenas de sua astúcia.

O recurso a essa astúcia os leva à trapaça ou ao crime, combinando a leveza de uma vida livre com o risco das ações que praticam à margem da lei e da moral (González, 1994). No diálogo entre a microssérie televisiva *A Pedra do Reino* (2007) e seus contextos sociais é importante fixar que o malandro da vida real é um sintoma de um mal social que decorre de uma deficiência administrativa do Brasil oficial, que é caricato e possui “cara postiça” e, portanto, não é o Brasil real, como sugere Machado de Assis (Tavares, 2007).

Na série literária, a malandragem é comumente representada pelo termo “burlesco”, que, no gênero romance, se traduz por uma visão de mundo cômica e contestatória. Da perspectiva da Sociologia, existe uma gradação que engloba alguns tipos de malandro, indo do sujeito que comete atitudes questionáveis, mas aceitáveis, podendo ser vistas como uma esperteza e que, ainda age, no sistema, entre a ordem e a desordem, até chegar àqueles que se tornaram marginais, que

relativizaram a adoção de uma postura francamente desonesta ou criminosa e se situam em uma zona moral intermediária onde não ter caráter pode ser entendido como ter caráter.

Quaderna se autodescreve, dentro do paradoxo barroco dessa zona moral intermediária, às vezes jocosamente (“eu não era nem tão solteiro, nem tão casado”) ou em tom de confissão: “minha glória é minha culpa” (*A Pedra do Reino*, 2007). A título de alegoria, uma reflexão sociológica sobre o personagem Quaderna poderia mostrá-lo como mero malandro quando, na ocasião de seu julgamento, ele aponta o personagem Basílio Monteiro como verdadeiro agitador político, com vistas à sua própria absolvição e à efetivação de seu projeto de ascensão no contexto do imobilismo social de Taperoá e do Brasil:

> O Comendador Basílio Monteiro, Excelência, é, raivosamente, adversário da Direita e da Esquerda, de modo que atua, extremadamente, na área do Centro. É por isso que ele, apesar de governista, opõe-se, indignado, a qualquer medida que o governo do Presidente Getúlio Vargas toma mais para o lado da Esquerda e do Povo. É, portanto, um centrista, um extremista do Centro! (*A Pedra do Reino*, 2007).

O ardil de acusar alguém que se situa no centro de estar no extremo, é hilário, mas revelador de uma índole amoral e picaresca, que pode chegar ao extremo da malandragem a partir da consideração de que Quaderna esteja de fato envolvido em homicídio. Ademais, Quaderna rejeita de um só lance o direito constitucional e o direito canônico, tornando-se um *renunciador* na mesma categoria social dos peregrinos, romeiros, santos e messias populares.

Esse tipo social almeja uma organização comunitária alternativa, renunciando ao mundo material com suas vaidades e relações espúrias, implementando um espaço com leis e hierarquias próprias, que pode ser percebida, na microssérie *A pedra do Reino* (2007), no exemplo da cena em que um profeta brada na rua: “A fartura será a lei!” (*A Pedra do Reino*, 2007), instaurando um mundo que renuncia a lei estabelecida pelo Estado e adota uma outra baseada no interesse do grupo social.

Renunciadores seguem uma ideologia medieval como a dos doze pares de França, cavaleiros andantes que incorporaram o paradigma cristão baseado na renúncia material com movimento permanente de afastamento social (DaMatta,

1990). Quaderna chega, nesse sentido, ao extremo de ser banido pela própria Igreja.

No que concerne à estrutura sociológica da vida do malandro, esse se define como um sujeito desgraçado e de índole nobre que emerge dos porões do mundo social e ascende, em princípio, por meio da astúcia e, potencialmente, da violência, cumprindo o glorioso destino de que ele se vê merecedor. O pícaro do mundo real nasce objetificado e esmagado pelo sistema. É excluído da vida social e do mercado de trabalho por seu modo particular de falar, andar, vestir ou proceder, mas se transforma em sujeito pela própria força e inteligência, se deslocando das normas que o limitam (DaMatta, 1990) e que, no caso de Quaderna, o conduzem a julgamento e condenação.

Em *Carnavais, malandros e heróis*, Roberto DaMatta designa o arquétipo do herói/malandro em sua representação pela Literatura e pela teleficção:

> [...] o herói deve sempre ser um pouco trágico para ser interessante, com sua vida sendo definida por meio de uma trajetória tortuosa, cheia de peripécias e desmascaramentos, como prova a fórmula social do 'Você sabe com quem está falando?'. Nosso padrão de herói está muito mais próximo a tipos como o Conde de Monte Cristo, personagem paradigmático do desmascaramento e da vingança, ato que sustenta, racionaliza, legitima e torna atraentes todos os nossos heróis verdadeiramente populares, dos personagens de novelas de televisão aos Malasartes e Matragas, isso sem deixar de passar pelos Lampiões e Conselheiros (DaMatta, 1990, p. 210).

Quaderna, como fiel e malandro que é ao mesmo tempo em sua trajetória tortuosa, age invertendo costumes e negando a ordem estabelecida, fatos que se concebem como genuinamente carnavalescos.

Nas narrativas e rituais em que há uma percepção carnavalesca de mundo, o herói é tipificado sociologicamente como um malandro, que é um ator público fundamental ao dinamismo de um sistema social imobilizado. No "mundo da malandragem" (DaMatta, 1990, p. 217) e no universo diegético da narrativa picaresca, importam a voz, o sentimento e a improvisação, imprescindíveis para profanar valores e corroer a estrutura da sociedade, como o fizeram Lampiões e Conselheiros, desenhando um caminho criativo e alternativo ao ordenamento social hegemônico. A propensão à subversão de ordens estabelecidas, seja no tocante à linguagem ou ao comportamento social, é o que Mikhail Bakhtin (2008) chamará de

carnavalização ou percepção carnavalesca do mundo.

A junção de folguedos diversos sob o signo do carnaval, sobretudo na apoteose dessa cultura, que é o período carnavalesco, fazem dessa percepção de mundo uma expressão complexa, mesmo em uma acepção mais estrita do termo. O carnaval deve ser entendido como um lúdico processo de reunião de fenômenos artísticos e sociais, mas que respondem a um problema real, a um sentimento de opressão que se opõe à ordem vigente, como se referiu Robert Stam:

> O carnaval, na concepção de Bakhtin, é mais do que uma festa ou um festival, é a cultura opositora do oprimido, o mundo afinal visto de baixo, não a mera derrocada da etiqueta, mas o malogro antecipatório, simbólico de estruturas sociais opressoras (Stam, 1992, p. 89).

A natureza libertária da festa popular na praça pública faz do carnaval, com sua estética marcada por máscaras e fantasias, um dos elementos emblemáticos do comportamento contestatório, e por causa disso se tornou reservatório de formas diversas de dar voz a sujeitos silenciados (Bakhtin, 2008) no curso normal da vida. Na perspectiva carnavalesca, os valores do dominado se inscrevem no mundo pela corrupção do discurso do dominador. Na microssérie *A Pedra do Reino* (2007), a manipulação do discurso ocorre como que por hábito de estilo, como a deturpação das profecias de Antônio Conselheiro, dos discursos historiográficos, ou com a declaração “oficial” de que bandidos cangaceiros são senhores de armas e insígnias como os cavaleiros cruzados (*A Pedra do Reino*, 2007).

Sônia Ramalho (Farias, 2006) afirma que, apesar de conceder nobreza aos miseráveis, o personagem protagonista se reveste de manifestações culturais do dominado, e que esse traço é, paradoxalmente, uma marca fundamental do aristocrata dominador. Ademais, Quaderna quer ser o gênio da raça, o que, para Farias (p. 443), é uma “prerrogativa de poder da classe senhorial”. E, por fim, ela argumenta que a figuração do Movimento de Princesa[6] como uma etapa da chamada por Quaderna “Guerra do Reino” se alinha a uma visão coronelista, oligárquica e conservadora, à medida que se opõe à visão futurista burguesa e industrial do Tenentismo.

Nesse contexto de rupturas políticas, o então governador da Paraíba, à época

[6] Rebelião ocorrida na cidade de Princesa, na Paraíba, quando ela se autodeclarou território independente do Estado da Paraíba.

intitulado presidente, João Pessoa, indiferente ao poder dos coronéis —chefes políticos e militares do sertão — e de suas famílias, implantara um rigoroso sistema de arrecadação tributária que distinguia, com aplicação de taxas, mercadorias importadas pelo litoral, através do porto de Cabedelo, daquelas que entravam na Paraíba pelas fronteiras terrestres, inviabilizando o comércio entre Paraíba e Pernambuco pelo Sertão (Rodrigues, 2002).

O romance de Suassuna (2017) encobre, para Sônia Ramalho, o descompasso entre um mundo urbanizado e desenvolvido do Sudeste e um cenário de subdesenvolvimento do Nordeste. Na verdade, pode-se dizer que a ideia de sudeste não existe na microssérie e no romance, a não ser indiretamente, nas referências — ridicularizantes — à casa de Bragança e na heroificação do movimento de Princesa, que buscava manter a estrutura de poder das oligarquias coronelistas. Porém, existe alguma noção de Brasil, expressa na autodefinição do Quaderna de Luiz Fernando Carvalho: “eu tenho sangue tapuio-negro-ibérico”. Nesse sentido, Quaderna promete “provar que todos os brasileiros são fidalgos” (*A Pedra do Reino*, 2007).

O adaptação de Luiz Fernando Carvalho deixa expressa uma leitura de mundo centrada na ideia regionalista de sertão que se constrói na oposição ao mundo abastado do litoral, evidenciada em diversas construções como a do tipo que é feita pelo personagem Olavo Bilac ao descrever Quaderna: “com sua obra, realiza a façanha de salvar da morte e do esquecimento aquele que foi o seu mundo: o Sertão”; ou quando da fala de Malaquias sobre o corregedor: “juiz só tem Deus! Tem que botar pra correr [do Sertão] essa gente”; e no furor do personagem Lino: “Se fosse em outros tempos, 12, 30... essa gente não riscava casco de cavalo no Sertão, não. Mas hoje todo mundo é manso!” (*A Pedra do Reino*, 2007).

Sônia Ramalho defende que, ao contrário de certas teorias, “deixando-se seduzir pelos ardis retóricos do narrador” (Farias, 2006, p. 433), o sebastianismo no discurso de Quaderna não se configura como progressista ou revolucionário. A associação, operada pelo narrador, entre pessoas e personagens ou entre acontecimentos históricos e acontecimentos narrados alienaria os fatos políticos de sua dimensão estritamente histórica, inviabilizando a função revolucionária e antissistêmica dos movimentos sociais.

O romance mostraria uma visão a-histórica da realidade, uma mera (e contraditória) estrutura, como indicavam os formalistas sobre outras narrativas.

Justamente porque “mitifica e descontextualiza” a narrativa endossaria o poder das forças dominadoras (Farias, 2006, p. 434). Em consonância com esse entendimento, Luiz Antonio Mousinho aponta, sobre alguns aspectos do movimento regionalista firmados no manifesto de Gilberto Freyre, um cerceamento de vozes na observação do local e do regional que corresponde a uma folclorização pitoresca do regionalismo que surrupia o dado real e escamoteia problemas sociais (2023).

Tais compreensões são viáveis sobre a narrativa de *A Pedra do Reino* e sobre o regionalismo brasileiro, mesmo diante do fato de que a narração se debruça minuciosamente sobre o ambiente político do sertão do início do século XX e veiculando um caudal de vozes sociais, atestando a complexidade da proposta de um romance armorial.

Em *A pedra do reino* (2007), diversos personagens refletem criticamente sobre a história e a condição do lugar e das pessoas: “era tenso e carregado o ambiente político que estávamos vivendo. A revolução de 1930, a revolução comunista de 1935, o golpe do Estado Novo, em 37...”; “Nossa vila de Taperoá estava subvertida por ódio, ressentimentos, ambições e inveja. Endoidecida por um ambiente inquisitorial”; “a cidade de Princesa tá pegando em armas contra o governo, essa Paraíba velha vai virar pelo avesso de vez”; “isso é crendice que não tem mais sentido em nosso século XX, o século do progresso, da ciência, das grandes revoluções sociais” (*A Pedra do Reino*, 2007). A narrativa mostra, em dados momentos, uma abordagem passível de ser vista como mitificante e folclorizante, mas também contextualizada, realista, crítica e multivocal do ambiente político dos sertões, como é precioso à estética armorial.

É preciso pontuar que na chamada aqui *narrativa armorial*, “todos os traços de ufanismo são crivados de ironia” (Micheletti, 1997, p. 133), a começar pela concepção *régia* de linguagem e pela construção de personagem com aura de loucura, até a constatação de que a narrativa busca constituir-se como paródia, isto é, como releitura cômica de outros textos. Para Pirandello (2001), a ironia é a contradição entre o que se diz e o que se quer que seja entendido. Um contraste que reside no verbo e não no sentimento. E essa ironia não consegue, senão raras vezes, dramatizar-se comicamente. “Limita-se, quase sempre, à caricatura” (Pirandello, 2001, p. 79).

Em sua expressão romanesca e, portanto, paródica, cômica e autorreflexiva, quando Quaderna, na série, diz: “quem for republicano que se mude para os

Estados Unidos” não há um ataque à república, mas uma ridicularização do seu contrário, a monarquia que ele mesmo representa. A lógica serve para a cena em que Basílio Monteiro afirma que “o comunismo ateu tá desencaminhando até os cachorros sertanejos”. O verbo ataca um referente, mas o efeito ridicularizante se volta ao emissor.

Por meio de um discurso irônico, religiosos e cangaceiros são apresentados por Quaderna em unidade, são associados, como um elo em uma classe social de um dado local e tempo, lembrando a relação, na novelística e na sociedade medieval, do nobre cavaleiro com o interesse da religião. Do lugar de fala do religioso “criminoso”, o personagem desenvolve um projeto literário que se confunde com o romance que se lê. Como sertanejo sebastianista e prisioneiro condenado que Quaderna é, a visão de mundo focalizadora de seu castelo literário eclode dos “valores culturais do oprimido” (Farias, 2006, p. 442). É ele quem fala e detém o poder em um universo carnavalizado, onde tudo pode ser posto às avessas.

Linda Hutcheon (1985, p. 99) aponta que há dificuldade de separar juízos de valor estético e ideológicos, em uma “confissão que toca a crítica literária”. Por isso se pontua que Quaderna, mais do que se revestir, era um fanático religioso e insubordinável por convicção e por linhagem de família, e que se rebela enfrentando a estrutura política e eclesiástica, autonomeando-se profeta e rei, em um gesto carnavalesco, visto que, tradicionalmente, tal percepção de mundo está ligada a elementos da atualidade e à atuação contra os poderes estabelecidos — sem desprezar necessidade de uma imagem do passado —, e do pensamento não oficial, com sua forma festiva e pungente (Bakhtin, 2008).

A percepção carnavalesca do mundo se vincula a períodos de crise na sociedade — delatando suas causas e tendo-se tornado a expressão de uma consciência do processo histórico (Bakhtin, 2008) —, e a uma literatura crítica e festiva — e pode-se pensar em uma microssérie nesses termos no caso de *A Pedra do reino* (2007) —, estando eivada de questionamentos aos sistemas religiosos e políticos e, por vezes, a toda à humanidade e ao mal estar do existir, expressas em colocações da microssérie do tipo: “a religião tradicional não funciona no Sertão da Paraíba”; “a vida é muito sem graça”; “somos uma raça piolhenta no dorso de uma onça” (*A Pedra do Reino*, 2017).

Na microssérie, aspectos da visão carnavalesca do mundo se efetuam por

meio da liberdade de invenção; da fusão entre diálogo filosófico e o naturalismo da praça pública — com seus enunciados ambivalentes, tocando do cômico ao injurioso; do sincretismo intelectual presente na narrativa e na infração ao bom-tom; no simbolismo da *mise-en-scène*; nas utopias sociais e na representação de estados psíquicos anormais de Quaderna, com seu riso representando vitória sobre os poderes estabelecidos e sobre a angústia de viver (Machado, 1995, 187).

O espetáculo de rua, essencial na narrativa da microssérie, leva consigo a natureza do carnaval durante o ano inteiro. O espírito carnavalesco cria uma comunicação ideal e real, com expressão verbal antes interditada (Bakhtin, 2008), conforme se depreende da cena em que Quaderna tenta compreender um enunciado filosófico proposto por seu preceptor, o professor Clemente, e afirma que, ao fechar os olhos como lhe é sugerido, ele só vê *um jumento trepando uma jumenta* (*A Pedra do Reino*, 2017). A expressão verbal típica da festa na rua ameaça as regras e tabus da vida cotidiana. Seu espetáculo ignora o palco e se dirige à fronteira entre a arte e o real, tornando-se uma forma concreta da própria vida. Os bufões e bobos, ícones da cultura cômica medieval, continuavam sendo-o após a festa, não eram totalmente personagens nem atores, em uma "espécie de jogo meio-real, meio-simbólico" (Bakhtin, 2008, p. 213) que o armorial procura tenazmente.

Uma metáfora atual do jogo meio real, meio simbólico da cultura carnavalesca pode ser lida na narrativa do filme *Tatuagem* (2013). O personagem de Irandhir Santos, Clécio, um ator de teatro, vive um caso de amor com Fininha, um recruta das forças armadas, durante a última ditadura militar no Brasil. O relacionamento ilustra com nitidez duas vertentes rituais da cultura brasileira postuladas por Roberto DaMatta (1990): o espetáculo e a parada militar. Na trama, Clécio dirige espetáculos teatrais musicais que parodiam *chansons françaises* de cabaré que afrontam com linguagem insultuosa o regime ditatorial do Brasil. Na "vida real", Clécio tem seu espetáculo interditado pela censura do regime, passando a atacar o Estado fora do palco como fazia em cima dele. Irrompe uma metanarrativa que borra a fronteira vida/espetáculo.

Na microssérie de Carvalho, o protagonista e narrador aparece sobre a mesma linha tênue entre o real e o simbólico e sob a forma de um subnarrador intradiegético, com outra narrativa dentro da narrativa primeira, "o narrador visualizado", para Gaudreault e Jost (2009), e sua voz alterna entre a cela da cadeia

e o palco giratório da praça, envolto por seres imaginados representados por personagens das manifestações artísticas populares do Nordeste, como os jaraguás. Tal como o carnaval, a metaficção armorial existe na zona autoconsciente entre a arte e a vida. Em sua base transtextual, é “normativa em sua identificação com o outro e contestatária em sua necessidade de distinguir-se, imitando abertamente a arte mais que a vida” (Hutcheon, 1985, p. 89, 98), em sua vocação natural de atuar sobre a história por meio da arte.

A forma espetáculo é uma das manifestações típicas da cultura cômica popular que eclode do espírito carnavalesco. A referência à dança cavalo-marinho, por exemplo, é algo original dentro do roteiro da série e que se encaixa na proposta carnavalesca do Movimento Armorial, ao refundar a relação entre a cultura brasileira e a ibérica, usufruindo do fato de os folguedos se prestarem naturalmente à representação da estrutura narrativa armorial, com actância realizada por reis, nobres, cavaleiros, plebeus, transitando entre o real e o imaginado, como se observa na apresentação dos personagens na microssérie *A Pedra do Reino* (2007), com Mateus e Bastião, personagens de diversas brincadeiras populares, abrindo as portas ao início do espetáculo televisivo:

Imagem 52 - Umbrais de Taperoá

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

Elementos que se relacionam com o passado Ibérico medieval da cultura brasileira, adicionados por Luiz Fernando Carvalho em sua adaptação, como as danças populares do cavalo-marinho e da cavalhada, potencializam-se

semanticamente por aludirem ao espírito libertário e questionador do carnaval, tanto no que diz respeito à origem do folguedo quanto pela narrativa em que se inscrevem.

Na série, a apresentação dos personagens é feita por meio da dança, remetendo a encenações religiosas populares portuguesas, como o boi fingido e a nau-catarineta. De modo semelhante ao balé clássico, essas danças possuem o elemento narrativo, contam histórias por meio da performance corporal, não são, portanto, uma arte auxiliar, sem significado em si, porquanto “contam sua própria história” (Suassuna, 2018, p. 330).

Imagem 53 - Apresentação dos personagens

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

Tal formato de apresentação de personagens é atípico em obras audiovisuais e comum no teatro. Marcel Martin afirma que as etapas sucessivas da descoberta dos procedimentos de expressão fílmicos correspondem naturalmente a uma liberação cada vez maior dos entraves da ótica teatral e à instauração de uma visão mais e mais especificamente cinematográfica (Martin, 1990). Porém, é importante ressalvar que o cinema e a teleficção não se libertaram de outras artes, simplesmente se libertaram e passaram a usufruir de outras linguagens de forma autônoma e inovadora.

Ao concretizar um tipo de apropriação e interpretação criativa (Hutcheon, 2011) por meio de recursos da teatralidade e da festa popular, a microssérie rompe com as convenções naturalistas da TV, beneficiando-se esteticamente do ideal

armorial de amálgama de linguagens e de outras criações artísticas, tornando-se autorreflexiva, ao passo que, a cada imagem criada se questiona o limite da linguagem, fazendo desse difuso sistema transtextual uma insígnia da narrativa armorial. Ademais, a arte do teatro tem um vínculo profundo com manifestações de rua e com o carnaval, tendo em vista que as encenações, durante o império romano, aconteciam exclusivamente durante esse período de liberdade e profanação (Goethe, 2020).

Segundo Mikhail Bakhtin (2019), não somente a autorreflexividade e o riso — a eclosão do cômico —, como também a multiplicidade de linguagens são elementos basilares na formação do gênero romance. Sua origem está associada à percepção carnavalesca do mundo, que mantém ligação estreita e constante com a música e a dança (Stam, 1992) e na estética armorial com o teatro, o circo e as artes plásticas. Ariano Suassuna expressou tal visão no tocante à representação do real pelas artes nos termos:

> O dono do circo é Deus. A arena, com seus cenários de madeira, cola e papel pintado, é o palco do mundo, e ali desfilam os rebanhos de cavalos e outros bichos, entre os quais ressalta o cortejo do rebanho humano — os reis, atores trágicos, dançarinas, mágicos, palhaços e saltimbancos que somos nós. Que são os homens mais do que aparências de teatro? (Suassuna, 2008, p. 209).

Sob essa percepção metafórica, existe um “pendor carnavalesco por máscaras, fantasias, disfarces e trocas de identidade”, tal qual a festa dos loucos (*festa stultorum*) medieval, que representam uma “animada heteroglossia” (Stam, 1992, p. 19, 43) caracterizada por uma cosmovisão lúdica centrada no questionamento das normas e no desejo de abolição de hierarquias.

A microssérie *A pedra do Reino* reverbera a ideia armorial de romance como arte de justaposição, uma espécie de “polifonia discursiva na qual variadas linguagens se atropelam, numa espécie de barulhento mercado artístico” (Stam, 1992, p. 41). As formas da festa popular almejam a construção de um certo futuro e apresentam a possibilidade de concretização de utopias. Durante a festa, o poder e os valores estabelecidos, sobretudo os da Igreja e do Estado, são parcialmente anulados, e até divindades podem ser destronadas ou reentronadas:

> As imagens da festa popular puderam servir de base a um realismo

> verdadeiramente amplo e profundo, captando a realidade não de maneira naturalista, instantânea, oca, fragmentária, mas no seu processo de devir. Daí o universalismo profundo e o otimismo lúcido do sistema das imagens da festa popular (Bakhtin, 2008, p. 184).

Na percepção carnavalesca de mundo, gêneros artísticos elitizados são profanados na praça pública, onde se confundem limites entre erudito e popular. A praça se torna ponto de confluência daquilo que é posto fora da ordem. O tom solene se mistura aos elementos da praça, à obscenidade, às injúrias, à violação do convencionalismo polido da linguagem, em uma recusa às normas que se impõem no cotidiano, como na cena em que o personagem Lino Pedra Verde analisa um poema intimista com tom monarquista recitado por Samuel: “Eu quero lá saber das bola do cetro vermelho de Dom Pedro, home!” (*A Pedra do Reino*, 2007). Essas formas servem a finalidades específicas, estão impregnadas de consciência histórica e assim podem apreender a realidade com uma estética que remete à “espontaneidade da vida das pessoas comuns” (Bakhtin, 2008, p. 132, 402), diferentemente das modas massivas, que não têm relação com as vivências cotidianas do “homem da rua” (Bosi, 1973, p. 67).

Em *A história do riso e do escárnio* (2003, p. 607), George Minois observa que, se o carnaval é um fenômeno de massa tão amplo é porque se assiste ao crescimento dos medos, das tensões e da crise dos valores; a multidão procura, na liberdade coletiva da festa e no restante do ano, “atravessar o fosso entre um cotidiano preocupante e o sonho utópico da alegria perpétua”. O riso carnavalesco é percebido ao longo do tempo como heresia cômica, e, por isso, está sob vigilância desde pelo menos o século XV, sobretudo na apoteose festiva, o período momesco, tendo sido esse interditado repetidamente pela Igreja e pelo Estado.

Com a liberdade de expressão conquistada com a revolução francesa, as datas comemorativas ganharam ares de carnaval, com mascaradas antirreligiosas. Enquanto Estado e Igreja combatiam inutilmente o carnaval — já que ele continuava a se alimentar do espírito de insubordinação popular —, o riso contestatório adentrava nos conflitos modernos, com os governos tentando, agora, utilizar a festa em seu benefício, quase sempre sem sucesso, pois que “o riso não acontece por decreto” (Minois, 2003, p. 481). Para George Minois, a interdição do riso no culto religioso e na vida em sociedade impossibilitou a fusão entre si e o outro, tornando-se fator relevante para o surgimento do fanatismo e da violência.

12 EU QUERO LÁ SABER DAS BOLA DO CETRO VERMELHO DE DOM PEDRO, HOME: O PODER AFRONTOSO DO RISO

George Minois (2003), em seu estudo sobre a história do riso e do escárnio, refere que a palavra *risus* agrega em sua dimensão semântica uma série de conotações multiformes, que poderiam ser de gentis a agressivas e não faz a distinção fundamental entre o riso dos intelectuais e o riso popular das saturnais, as atuais festas carnavalescas, que era um riso basicamente de zombaria, desenvolvido sob sua velha vocação, já presente na antiguidade, para o insulto.

Segundo Irene Machado (1995), existem dois fenômenos organizadores do discurso romanesco: o plurilinguismo e o riso. Para a estudiosa, tais fenômenos não se confinaram ao romance antigo e seguiram sustentando a noção de romance como gênero em devir. A presença plurilinguística de vozes sociais estabelece as relações dialógicas, que podem ser:

> Entre o autor e o leitor; ou entre o narrador, o narratário e as personagens (com seus respectivos pontos de vista); entre a série literária e a série linguística; entre a obra concreta e o sistema literário precedente e contemporâneo; e entre a obra e o contexto social, saturado de discursos e linguagens concretas de várias espécies (Ceia, 2025).

Para Irene Machado (1995), o plurilinguismo só existe onde houver diferentes pontos de visão ou sistemas de interação do tipo oralidade/escrita, sério/cômico, cânone/carnaval, como ocorre tradicionalmente no gênero romance. O elemento cômico será essencial também no novo gênero, além do plurilinguismo próprio da arte popular, com discursos dentro de outros e em outra linguagem. Para Bakhtin, as primeiras técnicas de romancização:

> [...] são largamente penetradas pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização; finalmente e isto é o mais importante — o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (Bakhtin, 2008, p. 400).

Conforme anota Mikhail Bakhtin (2008), o riso ressoa na literatura ocidental, abrindo passagem no medievo, no Renascimento e adentrando vívido na

modernidade, de modo que aquele riso romano se tornou algo tão perpétuo e fecundo quanto o próprio Direito romano na cultura ocidental. Na microssérie *A Pedra do Reino* (2007), o poder afrontoso do riso está expresso em definições do tipo: riso violento e desembandeirado; riso satírico; riso convulsivo; riso de desespero; riso de sangue; riso de Dom Quixote (*A Pedra do Reino*, 2007).

Desde o medievo pelo menos, o riso é ambíguo e tem valor de subversão social, já que a festa popular visava a destruir, mas o faz e se reconstrói por meio de paródias e fantasias, traduzindo a visão cômica de mundo, produzindo uma *literatura de festa*, pela qual os paradigmas sociais e tudo que faz medo é zombado e revirado. A arte carnavalesca dispensa, por isso, a representação realista, pois seu arranjo estético tem, antes de tudo, o interesse em traduzir simbólica e ironicamente caracteres, tipos sociais, estados de alma e quaisquer visões de mundo (Minois, 2003).

Por certo, o riso pode ser um gesto espontâneo de pura distração espiritual. No entanto, quando o cômico eclode da azáfama da praça — o riso festivo, coletivo e organizado —, ele se mostra avesso ao cotidiano e rompe com as normas sociais, reorientando o instinto de insurreição e brutalidade para algo aceitável na vida em sociedade (Minois, 2003). A perspectiva relacional entre riso e violência parece contextualizada na microssérie de Luiz Fernando Carvalho quando o personagem Silvestre se refere a Quaderna nos termos: “eu resolvo meu conflito pelo choro e pelo suor do sangue e da violência, ele resolve o dele pelo riso e pela galhofa” (*A Pedra do Reino*, 2007).

A diversidade de manifestações do riso tende a se contrapor à cultura oficial, pois, na da percepção carnavalesca do mundo, o sério e o sagrado se convertem em objeto de zombaria e blasfêmia, apesar de o riso ser uma expressão “difusa e essencial” nas pessoas do campo, segundo George Minois, estando ele “na base das relações sociais entre camponeses”, em oposição ao riso da cidade, que é “pontual e organizado” e por meio dele se faz a desconstrução da historiografia oficial na praça pública (Minois, 2003, p. 184, 188). No carnaval, esse riso é entendido como gesto “violento e desmedido, alçado à altura do poético pela força transfiguradora do mítico” (Suassuna, 2008, p. 215).

Em sua busca heroico-literária pela composição da obra do gênio da raça brasileira, o personagem Quaderna expõe, no ambiente da teleficção, um quadro de experimentos narrativos baseados em modelos da épica clássica, como a

própria noção de romance grega, que inclui “ideias de talento, genialidade e êxito” (Bakhtin, 1990, p. 122). No caso da autorreflexão expressa em *A Pedra do Reino* (2007), tal gênio, com o advento do gênero romance, não precisa mais ser um matador. Serve um escritor. Quaderna afirma ser desnecessário se envolver em matanças se é possível fazer isso por meio da arte: “a gente escreve assim...” e tem o endosso do mestre Samuel: “o romance é a criação mais elevada do espírito humano”, ao que Clemente faz ressalva protestando pela primazia do conteúdo, sob a alegação de que o romance tem que “partir da visão do mundo negro tapuia porque ela é de natureza revolucionária” (*A Pedra do Reino*, 2007) gerando reservatórios de questões acerca da forma e da recepção do texto.

Aludindo à *Crítica do juízo*, de Kant, Ariano Suassuna (2018) destaca, sobre o gênio da raça, que sua obra propõe a imitação de outras obras, mas deve ser exemplar à medida que escapa a regras determinadas, criando outras regras para a arte e uma noção de beleza voltada exclusivamente ao prazer. No caso da microssérie de Luiz Fernando Carvalho, ao prazer avassalador do riso, expresso no tratamento difamatório sobretudo de pessoas públicas investidas de poder político e social: “Dr. Joaquim Cabeça-de-Porco”; na disputa humilhante de intelectuais pela honra em uma briga em que as armas são penicos; no trocadilho do chiste do aluno para o mestre: “foi evacuar o medo, professor?” ou na instrução para que a escrivã Margarida escreva corretamente a palavra príncipe: “prinspo” (*A Pedra do Reino*, 2007).

Imagem 54 - Xilogravura: a busca pelo cômico

Fonte: Suassuna (2015).

Imagem 55 - Samuel recebe golpe de penico

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

O personagem Samuel, na cena da série retratada na imagem anterior, havia recebido a sentença fatal do adversário: vai morrer de morte engraçada! Já que, pelo que é expresso na narrativa, morte engraçada é mais humilhante (*A Pedra do Reino*, 2007). O espírito autorreflexivo e debochado do estilo régio de que Quaderna se gaba de seguir dirige a afronta cômica, em outro momento, ao panteão dos escritores, com a sentença “desafio qualquer irônico, estrangeiro ou brasileiro, primeiro a narrar uma história de amor mais sangrenta, terrível, cruel e delirante do que a minha”. A auto-heroificação consciente e zombeteira do escritor na praça pública está igualmente expresso no discurso de Pantagruel, de Rabelais:

> Encontrem-me um livro, em qualquer língua, em qualquer faculdade e ciência que seja, que tenha tais virtudes, propriedades e prerrogativas. Não, meus senhores, não. Ele é ímpar e incomparável. E os que queiram sustentar o contrário, sejam considerados abusados e impostores (Rabelais, 2021, p. 55).

Rabelais (2021) se volta aos modelos da cultura popular que propiciavam à expressão artística a liberdade criativa e o direito de “exprimir-se impunemente” (Bakhtin, 2008, p. 236-238). Para Henri Bergson (2001, p. 78), o hábito rebelde de

se gabar com exagero quase sempre faz rir por seu lado heróico-cômico: “é por isso que rimos do acusado que dá lição de moral ao juiz, daquilo que venha a se classificar como a rubrica do mundo às avessas”. O risível eclode, para Bergson (2001), quando se representa algo anteriormente respeitável como algo medíocre ou vil, como nos trechos da microssérie em que Quaderna lança questionamentos para desestabilizar, confundir e testar os conhecimentos do corregedor que o sabatina: “Excelência, desculpe, mas o senhor não sabe da missa um terço”; “O senhor já leu *O guarani* e *O sertanejo*?”; “o senhor já viu uma cavalhada?” ou “Até que enfim o senhor entendeu” (*A Pedra do Reino*, 2007).

Os elogios a si são redigidos no estilo dos charlatães das feiras de rua. Os representantes do poder, na narrativa, “exercem um grave papel enquanto os espectadores há muito tempo estão rindo”, afirma Bakhtin sobre Pantagruel (Bakhtin, 2008, p. 185). Para Bergson (2001, p. 64), “a fantasia cômica é a energia que vigora nas partes rochosas do solo social, esperando que a cultura lhe permita rivalizar com os produtos mais refinados da arte”. Na adaptação de Luiz Fernando Carvalho as artes populares se interiorizaram de modo particular nas formas que Bergson define como “sérias” e “refinadas” da teleficção.

A microssérie de Luiz Fernando Carvalho se mostra como forma de arte voltada à incorporação da cultura popular a um objeto de arte refinado — um romance —, no intento de se revitalizar, e que findou por operar proposições estéticas à linguagem da ficção de TV. *A Pedra do Reino* (2007) investe, diferentemente das primeiras descrições daqueles fatos históricos, no elemento cômico ao narrar os eventos, recorrendo, para tanto, à absorção, em sua trama, da festividade, da visão carnavalesca de mundo e, pois, nos folguedos artísticos populares do Nordeste ainda mais do que o romance que lhe origina: Sobre o romance de Ariano Suassuna, Romina Borba destaca que:

> Os elementos presentes no universo do autor abarcam um leque de manifestações da cultura e do teatro medievais — como as cavalhadas, as festas religiosas, o teatro de rua, o auto, a farsa, o romance de cavalaria, a lenda do Santo Graal (Borba, 2012, p. 17).

Para Mikhail Bakhtin (2008), é das manifestações cômicas de rua que germina o gênero e o espírito do romance. As imagens da festa popular na praça se reúnem em um todo orgânico único, seja na obra literária ou na televisual,

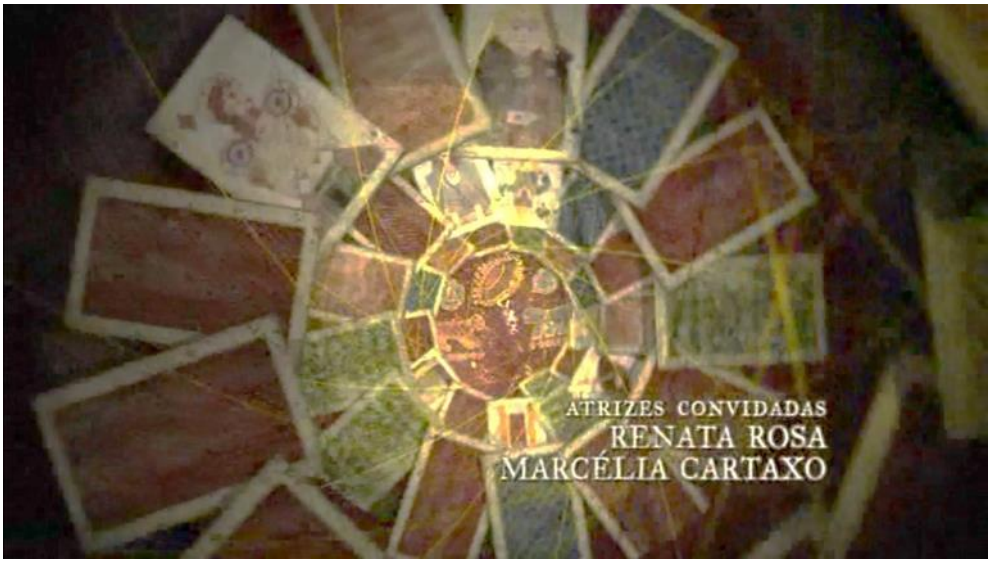
ressignificando o processo histórico ao descrever os acontecimentos em seu aspecto carnavalesco e festivo, tornando-se, portanto, cômicas e autorreflexivas. É o que faz Cervantes no *Dom Quixote*, ao profanar as convenções da novela de cavalaria, trazendo como protagonista um cavaleiro que vive um drama cômico ao passo em que se apresenta como herói da vida real e modelo de herói para as novelas de cavalaria, em uma mistura carnavalesca e confusa dos limites entre a vida e o espetáculo.

Também é a partir da familiarização do cômico popular, sobretudo, dos folhetos de cordel, que Luiz Fernando Carvalho pensa o romance armorial na televisão. Mas, se no *Dom Quixote*, de Cervantes, a jocosidade paródica tinha como foco os romances de cavalaria medievais, em *A Pedra do Reino* (2007), o alvo da autorreflexão é o próprio conceito moderno de romance veiculada na TV, com procedimentos que promovem:

> [...] a quebra da ilusão da realidade e torna transparente o processo de criação da obra, apontando-a como construção artificial, artística. O valor atribuído à reflexão, seja dentro da obra, como 'poesia da poesia', seja fora dela, como crítico de arremate, indica claramente que a obra romântica está longe de ser um mero subproduto da subjetividade (Chiampi, 1991, p. 23).

A objetividade da autoconsciência que perpassa as formas romanescas se apresenta em *A Pedra do Reino* (2007) desde a vinheta e se confirma no discurso do narrador, que confessa que seu desejo é embaralhar personagens em jogo literário.

Imagem 56 - Jogo de baralho

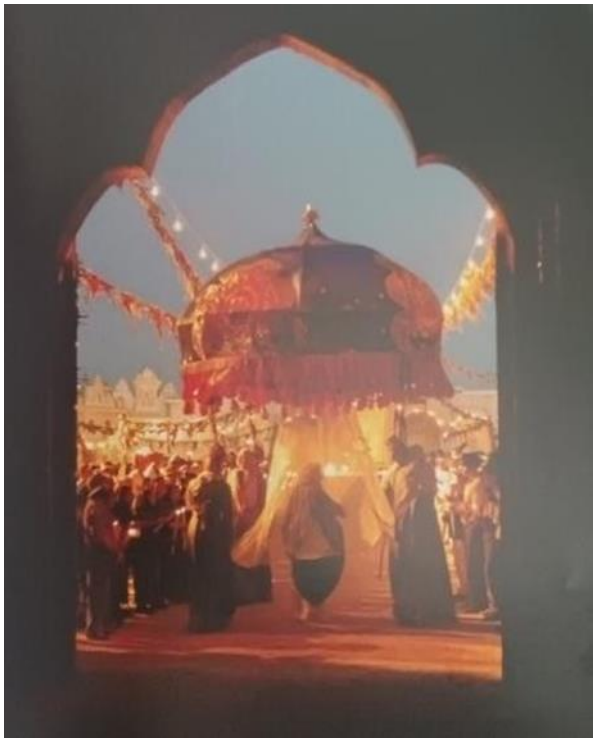


Fonte: A Pedra do Reino (2007).

A imagem apresenta personagens veiculados em cartas de baralho. Quaderna descreve sua narrativa como um jogo literário que ele embaralha. O gênero das profecias paródicas é genuíno no espírito carnavalesco, e está ligado ao tempo, à catástrofe social e natural, mas sobretudo à decifração de enigmas. Por isso a importância do jogo, das cartas, dos dados, das charadas, que prediziam o futuro e encaminhavam o sujeito a uma rotina com vivências mais “alegres e ligeiras” (Bakhtin, 2008, p. 204) que metaforizam o conceito de romance como construção artificial. No processo de adaptação de *A Pedra do Reino* (2007) para a TV, conserva-se esse aspecto fundamental ligado à obra-matriz, o debate sobre o conceito e a história do gênero romance por ela forjado e a tentativa frustrada de defini-lo.

O sentimento e o vocábulo “régio”, que explicitam as autorreflexões narrativas, se fará presente na série na acepção daquilo a que é dado aspecto de grandeza para beneficiar-se como *estória* (Frye, 1957): “sonho régio”, “poesia régia” e que resultará de igual modo em uma montagem régia, teatralizada e pomposa, atribuindo-se a coisas e pessoas triviais aparência de grandiosidade, com aspecto de construção artificial simples, minimalista, mas que denota esplendor e busca dar ares de grandeza àquilo que é banal no curso normal da vida: a vista do sertão seco e isolado como um reino grandioso e assim nomeado; uma Taperoá com grandes catedrais; um cortejo real para o personagem do corregedor; profetas maltrapilhos que portam coroas reais incrustadas de diamantes.

Imagem 57 - Chegada do corregedor a Taperoá



Fonte: A Pedra do Reino (2007).

Em seus termos, a adaptação de Luiz Fernando Carvalho representa a discussão que a narrativa do livro estabelece frente ao próprio ato de narrar. O efeito cômico, conforme conclui Bakhtin (2013), parte, paradoxalmente, da coisificação do personagem, que é pertinente ao gênero da paródia e sobre a qual Bergson anota:

> A alma deseja fixar os movimentos inteligentemente variáveis do corpo em tiques estupidamente contraídos. [...] Ali onde a matéria tem sucesso em adensar exteriormente a vida da alma, em rir contra a graça, ela obtém do corpo um efeito cômico. [...] O efeito cômico é tanto mais apreensível, quanto mais essas duas imagens, a de uma pessoa e a de um mecanismo forem mais exatamente inseridas uma na outra (Bergson, 2001, p. 49).

Imagem 58 - Quaderna velho; Fusão entre pessoa e mecanismo

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

Henri Bergson (2001) afirma que o cômico eclode quando uma pessoa dá a impressão de ser uma coisa, como quando Sancho Pança, em *Dom Quixote de La Mancha*, é lançado ao ar por um canhão: “o cômico é o mecânico colado sobre o vivo” (Bergson, 2001, p. 26). Em uma apologia da tolice, fazendo da loucura apalhaçada (Santos, 1999) um pungente símbolo barroco do “espírito oficial” (Bakhtin, 2008, p. 228) e com o tema da demência acompanhando o protagonista, Quaderna, como Pantagruel, encarna a essência da festa popular ao coisificar sua humanidade. Seu gestual “repete gestos cômicos, enuncia discursos previsíveis e reproduz tiques verbais e corporais suscetíveis de serem entendidos como marcas de sua identidade” (Reis, 2019, p. 401), expressa sobretudo na suposta franqueza de, com frequência, encarar seu narratário com palavras corteses: “nobres senhoras e belas damas...” (*A Pedra do Reino*, 2007)

O riso seria, nessa perspectiva, um fenômeno técnico, um gesto social de correção, para reprimir excentricidades e desenrijecer o mecanismo do corpo social. Um dos mecanismos narrativos das artes cênicas para evocar o cômico e sobre ele refletir é o recurso chamado olho no olho, outro tipo de desenrijecimento da mecanicidade do corpo no cinema. Para Marcel Martin (1990, p. 40), o primeiro plano corresponde “a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensamento obsessivo”. Na adaptação de Luiz Fernando Carvalho, a voz é materializada, personificada e estabelece diálogo franco com o espectador em momentos determinados. O recurso do olho no olho, em programas de TV, é explorado, geralmente, como elemento de reforço de

conteúdo humorístico.

Imagem 59 - Quaderna de Luiz Fernando Carvalho, olho no olho

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

O expediente do olho no olho, para Anna Maria Balogh (2004), constitui uma estrutura conversacional rara na TV, sobretudo em programas ficcionais. Mas, talvez, na verdade, esteja vulgarizado na teleficção, sendo usual nas séries e programas humorísticos. Na imagem acima, da última cena da microssérie, Quaderna declama o poema *Aqui morava um rei*, de Ariano Suassuna, que tem caráter dramático e em nada sugere uma tentativa de evocar o cômico.

Na série de TV *Os normais* (TV Globo, 2003) ou nos episódios dos programas já encenados pelo humorista Renato Aragão, como *A turma do Didi* (TV Globo, 2010), os personagens estabelecem constantemente esse tipo de contato com o espectador. No cinema, porém, o recurso aparece em obras sem caráter cômico e ainda constitui uma estrutura de agressão (Pucci Jr, 2008). Está claro que o entendimento do efeito estritamente humorístico do recurso do olho no olho soa sobremaneira limitado. Existe uma miríade de exemplos para contrapor o argumento: que podem ir do filme *Curtindo a vida adoidado* (1986), passando por a *A grande aposta* (2015) e no cinema nacional, há o caso de *Lisbela e o prisioneiro* (2003), em que o recurso explora a carga dramática da cena.

Marcel Martin (1990, p. 35) também argumenta que o olho no olho é um "equivalente do distanciamento brechtiano" (poderia se pensar em aproximação) — também chamado de efeito de estranhamento e consiste em quebrar a quarta

parede — e cita os exemplos do filme *Acossado* (Godard, 1960) em que a narrativa lança, por intermédio do personagem Belmondo, “uma provocante apóstrofe em pleno rosto do espectador: ‘*Se você não gosta do campo... do mar... da montanha, então foda-se*’” (Martin, 1990, p. 34). Percebe-se um equivalente do distanciamento brechtiano, mediante o qual o ator dirige-se diretamente ao espectador, considerado “não uma testemunha passiva, mas um indivíduo capaz de tomar partido diante das implicações morais do espetáculo” (Martin, 1990, p. 35), em um gesto carnavalesco de borrar os limites entre o público e o privado, o oficial e o real, a arte e a vida, a rotina e o espetáculo.

É patente o interesse de Brecht em problematizar a questão do distanciamento do narrador, isso é, em se aproximar, em mexer com o espectador, em fazê-lo sair da cômoda posição de objeto alheio ao drama e torná-lo sujeito diante do espetáculo, ao mesmo tempo em que não deixa de lembrar que ele, o espectador, está “apenas” vendo uma imitação da realidade, mas que poderia ser decisiva quando o espectador não mais estiver diante da realidade e sim na realidade. Não era sem razão que Brecht — apesar de se diferenciar pelo viés político de seus textos —, ironicamente, fixava placas em várias de suas peças com os dizeres: “Atenção, atenção, não se emocione, trata-se de ficção”. A ideia do distanciamento ou aproximação brechtianos na teleficção brasileira foi notada por Beatriz Resende, de O Estado de S. Paulo:

> A obra de Carvalho, em suas inspirações teatrais, usa os mesmos subtítulos à maneira como Brecht interrompe a cena com seus cartazes, com dizeres destinados a chamar à razão o espectador embalado pelo prazer estético, pelo fascínio enigmático da fábula (O Estado de S. Paulo, 2008).

As obras *Capitu* (2008) e *A Pedra do Reino* (2007), mais explicitamente em *Capitu*, estão repletas desses alertas para que o espectador não fuja à razão de perceber a arte e a vida cada um em seus termos, apesar de se inscreverem em um intenso contato dialógico. Em *A Pedra do Reino* (2007), Clemente usa o recurso para filosofar, para protestar contra crendices e metafísicas. A narrativa opera, pela voz de Clemente, um dos preceptores de Quaderna, os enunciados que repercutem o interesse armorial de manter o olhar na direção das tendências do pensamento atualizadas: “as coincidências criam as lendas”; “crendice não tem mais sentido em nosso século XX” (*A Pedra do Reino*, 2007).

O crítico Renato Luiz Pucci Júnior, ao discorrer sobre a obra de Luiz Fernando Carvalho, enxerga o recurso como um exemplo de estrutura de agressão:

> A experimentação televisiva continuou em *A Pedra do Reino*, levando a uma extemporânea realização de cunho modernista, provavelmente inusitada na televisão brasileira (ao menos na ficção, em produtos de duração maior do que a de poucos minutos e com direcionamento total para a ruptura de expectativas). Não poderia ter a mesma recepção positiva que *Hoje é Dia de Maria*, se o público jamais tinha visto na tela de sua TV um produto com tanta disrupção frente ao habitual. [...] sem qualquer compensação, era repleta de estruturas de agressão que rompiam quaisquer expectativas de familiaridade (Pucci Júnior, 2010, p. 14-15).

Um considerável número de obras audiovisuais atuais, entre filmes e séries, exploram o recurso com motivações diversas e não necessariamente objetivando gerar efeitos cômicos, como em: *Deadpool* (Miller, 2016), *Kaos* (Covell, 2024), *Chabadabadá* (Morais, 2024), *Chico Bento e a goiabeira maraviosa* (Fraiha, 2025). Esse tipo de disrupção em *A Pedra do Reino*, de Luiz Fernando Carvalho, o olho no olho, é tributário das lições da comédia clássica mas também do drama moderno, que torna o espectador testemunha do paradoxo de um narrador contando sua tragicômica história de vida, potencializada pelo efeito dramático do *close* que revela a dor que o atravessa.

Imagem 60 - Olho no olho para anunciar “a próxima história...”

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

Quaderna utiliza o recurso ao “emendar histórias” visando a gerar confusão ao corregedor que analisa seu processo e a deixar mais completa a obra que escreve. Uma resposta aos efeitos semânticos suscitados pelo recurso do olho no olho no cinema e na TV está em Marcel Martin (1990), em suas reflexões sobre o processo de liberação da câmera. No caso do filme não cômico, o cinema fez o personagem se dirigir diretamente ao espectador para que esse se sentisse mais tocado por uma situação, potencializando o efeito dramático daquilo que se vê e ouve. A comédia cinematográfica, em princípio, utilizou o artifício com o intuito de fazer do espectador uma testemunha do paradoxo de personagens histriões, bobos, burlescos pronunciando sentenças espirituosas. Para alcançar o efeito cômico a indústria do audiovisual dispõe ainda do riso artificial, sobre o qual George Minois aponta que:

> a televisão faz sua triste parte com o aumento de programas de ambiência cômica em que o público é reunido em torno de um tablado com a única função de aplaudir ao sinal de comando e gargalhar convenientemente de todas as finas brincadeiras dos animadores. E, quando não se pode ter público, gravam-se as risadas (Minois, 2003, p. 663).

Para Minois (2003), o riso do século XX zombou de todos os males: guerras, genocídios, fome, pobreza, terrorismo, destruição ambiental, ameaça atômica, ódios nacionalistas, enfim, “o mundo riu de tudo, tornou-se o riso o ópio do século

e conduziu o mundo a seu *non sense* original” (2003, p. 554). Segundo o autor, a “sociedade do humor” tornou o riso obrigatório, permanente, universal, comercial e artificial de um modo tal que ficou constrangedor cultivar a liberdade individual de não rir (Minois, 2003).

13 ABRA O OLHO, DINIZ: O VELHO NOVO HERÓI ROMANESCO

A ideia primeira de romance como gênero textual é oriunda do conjunto de textos épicos clássicos e medievais que narram façanhas de heróis do império romano e da Grécia, a exemplo do *Romance de Alexandre*, *Romance de Eneias*, *Romance de Troia*. A esses, juntam-se textos medievais, do chamado Ciclo Arturiano (*Os Cavaleiros da Távola Redonda*) e do Ciclo Carolíngeo (*Carlos Magno; Os doze pares de França*). A concepção moderna de romance vem da publicação de *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, que é um romance satírico, como o *Romance da Pedra do Reino* (Guerreiro, 2012).

Ademais, Gabriele Freitas (2013), ao discutir o conceito de herói, afirma que, em romances românticos — diferentemente do conceito clássico que concebia o herói como um nobre ou um semideus —, sua imagem é reinventada, passando a ter como caracteres essenciais a comunhão com a natureza, motivada pela incapacidade de se adequar às normas sociais e o abandono dos ideais e valores da coletividade, apesar de o escapismo para a natureza alimentar seu espírito nacionalista. Esse novo herói, chamado de “problemático” (Freitas, 2013, p. 89) é representativo da impossibilidade do sujeito de ser o que deseja e de conciliar a realidade do mundo com sua forma de senti-lo.

No romance moderno, fruto da percepção carnavalesca do mundo, a razão e o disparate, o sonho e o real já não se distinguem facilmente, perpassam a consciência e influem na actância do personagem, dando caráter único a suas práticas sociais e experiências de vida, como aponta Simone Guerreiro ao ler Ian Watt (1990):

> Em *O Realismo e a Forma Romance*, Ian Watt traz a indagação acerca de o romance ser uma forma literária nova. Nesta ampla questão, o autor também se indaga sobre as diferenças entre o romance e a ficção antiga da Grécia, da Idade Média ou da França do século XVII, sendo o romance uma ruptura com as formas antigas de narrativas, pois o autor não mais extrairia seus enredos da mitologia, da História ou das lendas. Estes temas que serviam de inspiração foram substituídos pela experiência individual (Guerreiro, 2012, p. 1).

Para Watt (1990), a ruptura que o romance moderno promove, apesar de usufruir ainda que parodicamente de antigas obras e tradições, reconstrói as bases

da estrutura narrativa. O protagonista já não carrega uma existência genérica, isto é, representativa de um tipo ou de uma classe social. Ele agora tem nome e sobrenome, ainda que ficcionais, em um *locus* reconhecível, que representam uma experiência de vida única e atual, tendo em vista que o romance vem a ser o gênero que, por excelência, busca contato entre a narrativa e o presente (Bakhtin, 2008).

A individualização do personagem se efetua a partir de sua relação com um espaço-tempo também único, como os regionalistas preceituavam, e que, na microssérie *A Pedra do Reino* (2007), mostra-se apropriado a uma representação do tipo sertanejo, em um ambiente em que a pecuária não se consolida em trabalho massificado e, pois, "não embotou o individualismo do caatingueiro, seu livre-arbítrio, seu brio de cristal, sua sobranceria, seu orgulho pessoal exagerado" (Mello, 2018, p. 59) que se representava na poesia de gesta das feiras e do espetáculo de rua, e que fomentou uma subcultura de guerra em um contexto de extrema desigualdade.

Imagem 61 - Subcultura de guerra grassa no sertão dos séculos XIX e XX

Fonte: A Pedra do Reino (2007).

Ian Watt (1990) afirma que o espaço e o tempo diegéticos são ressignificados no gênero romance. O tempo psicológico, em oposição ao tempo cronológico, se evidencia com mais intensidade, passa a estar intimamente ligado ao foco narrativo, bem como a representação do espaço, mais atrelado à forma como o personagem focalizado enxerga o mundo, através da descrição subjetiva do espaço de actância

dos personagens. O descricionismo do espaço é aspecto típico da sátira moderna presente no romance (Minois, 2003).

A discussão proposta por Ian Watt (1990) acerca do foco narrativo e da construção do personagem no romance se faz visível na série *A Pedra do Reino* (2007) quando Quaderna diz a seus mestres que pretende escrever a Obra da Raça brasileira em forma de epopeia, ao que o personagem Clemente rebate:

> A glorificação do Herói individual, objetivo fundamental das Epopeias, é uma atitude superada e obscurantista! E se você quer uma autoridade, Carlos Dias Fernandes também já demonstrou, de modo lapidar, que, nos tempos de hoje, a Epopeia foi substituída pelo Romance! [...] Deveria ser, sim, um romance picaresco, satírico e popular, como já provei hoje pela manhã; um romance sem herói individual — coisa ultrapassada e reacionária — e cujo personagem fosse um homem-povo, um símbolo da fome e da miséria, enfrentando os Poderosos pela astúcia, errante e malandante pelas Estradas sertanejas! (*A Pedra do Reino*, 2007).

Na verdade, segundo o pensamento de Ian Watt (1990), estava superado o tipo de heroísmo com vistas à glorificação de um grupo social com prestígio e privilégios. Clemente, ao contrário, propõe a criação de um herói que traga prestígio a um estrato social que não o tem. De todo modo, o discurso já indica a epopeia como um gênero ultrapassado com o advento do romance, apesar de suas marcas residuais na literatura moderna e na microssérie *A Pedra do Reino* (2007).

A trama apresentada por Luiz Fernando Carvalho, em que pese ser uma obra moderna, traz um protagonista com características comuns a heróis da epopeia clássica e de outras tradições literárias. O personagem Quaderna tem consciência de que está destinado — é, pois, herói assinalado, devendo cumprir um destino, como Ulisses ou Eneias —, a fazer proezas em vida que o conduzirão à fama perante seu povo. O elemento clássico da marca do destino aparece na cena da microssérie em que um amigo de Quaderna, Pedro, adverte:

> - Abra o olho, Diniz. Senão você acaba morrendo com esse pecado no sangue.
> - Qual pecado, Pedro?
> - O que você traz escondido. Esse desejo de criar de novo um tempo que já passou
> (*A Pedra do Reino*, 2007).

O elemento mítico, representado, sobretudo, por seu dom profético, eleva o

personagem ao *status* de decifrador da simbologia envolta em uma lenda — a crença relativa a um castelo soterrado — da Pedra do Reino. Quaderna se apresenta como legítimo líder do pensamento sebastianista de seu tempo. Suas ações, por vezes, são decididas pela intervenção divina, em demonstrações de legitimação de sua grandeza.

A construção narrativa inspirada nos acontecimentos históricos e em parte espelhada nesse heroísmo típico da estrutura da epopeia clássica é propícia à elaboração de "processos efabulativos" (Micheletti, 1997, p. 73). *A Pedra do Reino* (2007) está repleta de seus elementos: divindades, profecias, sonhos premonitórios e seres míticos, como a Ipupriaba e a Bruzacã, que estão presentes nas ideias de Quaderna e encarnam forças maléficas sobrenaturais.

Episódios narrativos envolvendo adivinhações, profecias, sonhos proféticos, pressentimentos são marcantes no romanceiro grego (Bakhtin, 2008). Se, por um lado, a série *A pedra do reino* (2007), assim como nas novelas de cavalaria, a criação lendária domina o enredo, o chamado elemento romanesco (Micheletti, 1997), por outro lado, os acontecimentos históricos ficcionalizados desempenham papel fundamental, como na epopeia. Enquanto em outras tradições literárias o herói é um tipo genérico ou infalível, em Cervantes ou Luiz Fernando Carvalho eles são fundamentalmente sujeitos divididos pelas contradições da existência e forjados pela realidade que os circundam.

13.1 O ROMANCE TELEVISIVO DE CARVALHO: TRADIÇÃO SEM REGRAS

Com atenção voltada tanto à realidade dos rincões menos acessíveis do Brasil Real — termo cunhado por Machado de Assis para se referir às favelas urbanas e aos arraiais do campo (Suassuna, 2008) —, e para sua cultura popular, bem como para o cânone literário nacional e estrangeiro, o personagem protagonista de *A Pedra do Reino* (2007) projeta a construção de um Castelo, um romance que congregue todas as qualidades do que poderia ser considerado um romance completo. Nessa aventura metalinguística, ele objetiva, a um tempo, o reconhecimento dos mestres populares e, de igual maneira, das instituições de Estado do *Brasil Oficial*, como a Academia Brasileira de Letras, sagrando-se o Gênio da Raça, o Assinalado (*A Pedra do Reino*, 2007).

Tributária de valores de movimentos regionalistas, a narrativa de Luiz Fernando

Carvalho (*A Pedra do Reino*, 2007) se consolida como representação de espaços e imaginários heterogêneos, característicos da sociedade brasileira, desigual e retalhada geográfica e culturalmente (Santini, 2014). A narrativa concebe um sertão de forma subjetiva e sentimental, reconstruindo com voz autônoma o sebastianismo deturpado e sangrento do interior de Pernambuco no século XIX, apresentando um panorama do vivido e do imaginado, compenetrando o sonho e o real, conferindo à narrativa a pregnância persuasiva que só a representação artística é capaz de oferecer (Martin, 1990).

A microssérie de Luiz Fernando Carvalho sonda a representação do real-mítico fundamentado na crise e na imaginação da comunidade (Farias, 2006) tendo como princípio estético o preceito armorial da busca pelo perene na região. Dessa maneira, a obra reforça o cabedal de artefatos artísticos exemplares da pluralidade cultural e de discursos diversos (Leitão, 1997) sobre o massacre da Pedra do Reino, expresso, em outros contextos, em registro histórico, letras de canção, poemas, xilogravuras, folhetos de cordel, peças de teatro, cartazes de peça de teatro, quadrilhas juninas, espetáculos de dança, músicas, causos, cantorias, cavalhadas, encenações teatrais, romance e em série de TV.

Ao se colocar a narrativa no presente com um protagonista em construção e moldado pelo seu tempo, fruto do processo de romancização dos textos, o objeto da representação artística apresenta seu lado dessacralizado, modulado por cada voz veiculada (Bakhtin, 1997) e atestando que as formas narrativas audiovisuais têm sua própria história, à revelia da história da sociedade.

A narrativa de Luiz Fernando Carvalho ao se orientar esteticamente pelos preceitos armoriais da reescritura de textos e da coordenação de linguagens artísticas diversas com vistas à criação de um espetáculo total, confirma a tendência das adaptações a fazerem “malabarismos” entre múltiplas culturas e temporalidades (Stam, 2006, p. 21), a ressignificarem resíduos culturais, com transtextualidades de natureza multicultural, entrecruzadas de elementos migratórios compartilhados por outras artes e outras mídias (Stam, 2008) de forma que chega a ser antropofágica e promíscua (Balogh 2004).

A promiscuidade da narrativa de que fala Ana Maria Balogh (2004) levada à tela por Luiz Fernando Carvalho em *A Pedra do Reino* (2007) atesta o vanguardismo da ficção televisiva, fazendo-a merecer o mesmo respeito que outrora foi exclusividade do cinema (Padrão, 2012), conservando, inclusive, a grave

proposição de manter a reflexão sobre os processos narrativos. Além da estrutura narrativa, o discurso metaliterário dos personagens busca recuperar tensões provocadas ao longo da história da crítica literária, que, para Bakhtin (1997), não conseguiu oferecer um conceito que sintetizasse a contento o romance como gênero.

Poderia se dizer da microssérie *A Pedra do Reino* (2007) o que Bakhtin (2008, p. 3) concluiu sobre a obra de Rabelais em seu estudo sobre a cultura popular na Idade Média: para compreendê-la, "é necessária uma reformulação de concepções artísticas e ideológicas, livrar-se de exigências do gosto literário profundamente arraigadas e revisar uma infinidade de noções dos domínios da literatura". A microssérie conserva aquilo a que Irene Machado (1995) postulou sobre o romance de Suassuna: existe um inacabamento normativo. Uma busca não por uma definição de romance, mas a tentativa de reforçar a ideia de romance como gênero em construção.

Na microssérie, o personagem João Melchíades, professor da Escola de Cantoria, engajado na resolução do problema da conceituação do gênero, introduz o debate orientando seus pupilos sobre dois tipos de romance, criando uma tipologia baseada em formas e temas: o versado e rimado ou em poesia (dividido em sete subgêneros) e o romance desversado e desrimado ou em prosa (dividido em dois subgêneros).

O debate provocado por João Melquíades reverbera uma discussão permanente nos estudos literários, sobre o qual Irene Machado (1995, p. 265) formulara que, no imaginário comum, "o 'romance' em verso é feliz, aberto, otimista; o 'romance' em prosa tende a acabar em tragédia". Mas, a tentativa de enquadramento do gênero romance se frustra nas várias tentativas da narrativa de se autodefinir, como faz Quaderna em *A Pedra do reino*:

> Romance heroico-brasileiro, ibero-aventuresco, criminológico-dialético e tapuio-enigmático de galhofa e safadeza, de amor legendário e de cavalaria épico-sertaneja [...] Aparições assombratícias e proféticas! Intrigas, presepadas, combates e aventuras nas Caatingas! Enigma, ódio, calúnia, amor, batalhas, sensualidade e morte (*A Pedra do Reino*, 2007).

Os tipos de romances, em *A pedra do reino* (2007), são apresentados, explicados e exemplificados. Tal procedimento faz parte dos elementos

construtores da obra poética e da vocação do narrador (Santos, 1999). O conceito de romance visto na microssérie busca conciliar uma ideia moderna, de texto em prosa abordando uma tragédia atual, “desversado e desrimado” (*A Pedra do Reino*, 2007) e uma ideia primordial de romance, a do texto “versado e rimado”, como na origem do gênero e perpassada pelo elemento cômico e pela autorreflexividade. Vem daí a importância do folheto de cordel como base de referência para a estética armorial, ao articular a voz e a letra, a música e a imagem, com a não preocupação da criação individual, que está na natureza da cultura popular. A microssérie de Luiz Fernando Carvalho toma de empréstimo ainda técnicas de colagem e a teatralidade generalizada da vida pública que cede espaço a uma arte nova, concreta e desejosa de singularização, a arte do romance (Zumthor, 1993).

Na sequência do debate citado entre Quaderna e o professor João Melchíades, surge, no romance de Suassuna, outra referência atinente à teoria do romance, dessa vez referindo à escritora Albertina Bertha:

> Ela diz que romance já foi ‘uma forma de Poesia sem canto’. Depois, passou a designar as ‘narrativas em Prosa’. Mais tarde, ainda, os romances ‘aparecem sob forma de sátira, de alegoria, de fabulários que se acompanhavam de cantos joviais e obscenos’. Modernamente, diz ela que é importante o romance inspirado pelos novos métodos de instrução criminal (Suassuna, 2017, p. 217).

Dessa forma, a narrativa contribui para que o termo romance se torne mais impreciso, designando formas variadas de uma tradição “sem regras” (Candido, 1997, p. 119) que deve, inclusive, ser pensada em sua expressão teleficcional, revelando um mundo inapreensível e denunciando a narrativa como artefato instável e em construção. Para Irene Machado:

> Além de impedir a classificação do romance como gênero poético, o sincretismo e a orientação dialógica da prosa romanesca não deixaram que o romance se caracterizasse por um único estilo. A combinação de várias vozes e de vários estilos dinamizaram a estrutura interna, tornando a composição romanesca um híbrido de várias linguagens e estilos (Machado, 1995, p. 81).

Segundo Irene Machado (1995, p.82), o gênero pode ser hibridamente “narrativo, argumentativo, informativo, científico, contemplativo, ensaístico”. As narrativas, como se vê na versão de *A Pedra do Reino* (2007), de Luiz Fernando

Carvalho, podem englobar diversos gêneros e temas de narrativas antigas, atuais, estrangeiras, nacionais e regionais, orais ou escritas, verbais, visuais ou cênicas. O gênero romance visto nesse caso confronta explicitamente as convenções literárias ao criar uma cadeia intertextual de ficção televisiva, fomentando a confusão teórica acerca desse gênero que é, segundo Bakhtin (1997), o único que ainda está evoluindo em forma e significado.

No campo da crítica literária se tornou lugar-comum afirmar que Miguel de Cervantes sacramentou, simbolicamente, o fim da tradição do gênero romance de cavalaria ao parodiar e satirizar o cavaleiro medieval e o modo narrativo das novelas que mais tarde o personagem Quaderna retomaria. Assim como Dom Quixote retoma tradições clássicas e medievais, paradoxalmente, apresenta inovações narrativas que o colocam como o precursor do romance moderno, com atenção à predileção do gênero romance por experiências estéticas do passado em uma "autorização conservadora da tradição" (Hutcheon, 1995, p. 136). Tal tensão pode ser percebida na microssérie de Luiz Fernando Carvalho na fala em que Samuel repreende o estilo poético de Quaderna: "Não me venha com cantorias. Para que lhe ensinei os fundamentos da lírica?" (*A Pedra do Reino*, 2007).

Bakhtin (1997), no entanto, acusa a crítica literária de ter sido, apesar dos esforços empreendidos, incapaz de formular uma definição precisa que sintetizasse o romance. Os estudiosos, segundo ele, pouco conseguiram adicionar ao que foi dito por Aristóteles em sua *Poética*, na Antiguidade, ou seja, antes do que se conhece hoje como romance. Bakhtin admite, porém, que esse fato não representa um fracasso para a crítica, mas que atesta a complexidade do gênero romance:

> O romance é um gênero de muitos planos, mas existem excelentes romances de um único plano; o romance é um gênero que implica um enredo surpreendente, mas existem romances que atingiram o limite da descrição pura; o romance é um gênero de problemas, mas o conjunto da produção romanesca corrente apresenta um caráter de pura diversão e frivolidade, inacessível a qualquer outro gênero; o romance é uma história de amor, mas os maiores modelos do romance europeu são inteiramente desprovidos do elemento amoroso; o romance é um gênero prosaico, mas existem excelentes romances em verso. Pode-se citar ainda grande número de 'índices de gênero' de romance, anulados pela restrição que lhes é associada com toda honestidade (Bakhtin, 1990, p. 401-402).

Confirmando um embaraço da crítica mencionado por Bakhtin, *A Pedra do*

Reino (2007) pode ser surpreendente e problemático por discorrer sobre um crime sem solução e sobre os bastidores de movimentos religiosos e revoltosos antirrepublicanos do século XX, ao mesmo tempo em que se estende em descrição pura sobre o fazer literário ao longo de muitos capítulos, além de estar repleta de casos e anedotas de inacessível frivolidade; o príncipe do cavalo branco age por amor a sua “dama sonhosa”, mas não há quase nada sobre histórias de amor dele e do protagonista Quaderna.

Como afirma Guaraciaba Micheletti (1997, p. 70): “fiel a sua composição folhetinesca, o romance não desenvolve esse aspecto”. Falta, portanto, o que Bakhtin (1990, p. 402) chama de “elemento amoroso”. *A Pedra do Reino* (2007) é narrativa expressa majoritariamente em prosa — como é de praxe em obra de ficção audiovisual —, mas está repleta de citações e trechos de narrativa em verso. *A Pedra do Reino* (2007) compõe o índice de romances nacionais, mas, pelo que está posto, poderia ser anulada como gênero por uma abordagem mais restritiva e normativa, sobretudo se o que se tem em vista é a obra audiovisual que se propõe a ser um romance transposto para a tela.

Não estranha a afirmação de que a história da crítica literária tenha falhadado na tentativa de construir uma definição sólida acerca do gênero em questão. Essa dificuldade já existia, segundo Segismundo Spina (1997, p. 16) antes de a Literatura adentrar a sua era moderna, “na diversidade e riqueza das formas literárias criadas e reelaboradas pela Idade Média durante esse milênio, o próprio conceito de estilo literário não pode ser estabelecido com clareza”. Ciente da complexidade que permeia uma definição do gênero romance e até dos gêneros literários que o precederam, Quaderna se apresenta como mensageiro diegético do caos teórico que acompanha a história do gênero romance, e como (pseudo) herói que explicará e erguerá o “Romance que concilia tudo” (*A Pedra do Reino*, 2007), desde o conhecimento humanístico, passando às formas literárias, sendo um protagonista que se autonomeia diacevasta — revisor de obras clássicas — de uma “epopeia da gota serena” (*A Pedra do Reino*, 2007) que, nas mãos de Luiz Fernando Carvalho se propõe a ser o espetáculo que concilia tudo, o espetáculo total.

Diante das tentativas, ao longo da história da arte no Brasil, de se fundar uma obra em uma linguagem nacional, a microssérie de Luiz Fernando Carvalho se apropria da crença barroca no homem como ator, gerando a imagem do pobre

alienado que mascara com sua loucura a realidade e a si mesmo (Pirandello, 2001) negando qualquer verdade que não seja a verdade da arte e sobrepondo ideias opostas com vistas à ridicularização e ao questionamento de convenções consagradas pela tradição.

O pseudo-heroísmo de Quaderna se apresenta pela pseudo-biografia de um sujeito marginal à sociedade, o qual narra suas aventuras como síntese crítica de um processo de tentativa de ascensão social pela trapaça, sendo essa uma forma de romper o imobilismo da estrutura social. Esse trajeto caracteriza o malandro na sociedade brasileira e o pícaro na literatura renascentista, em sua propensão à subversão de ordens estabelecidas, seja no tocante à linguagem ou ao comportamento social, em uma percepção de mundo que Bakhtin (2008) chamará de carnavalização.

A ideia de romance como gênero literário que absorve diversos outros gêneros pode ser percebida na forma como Quaderna nomeia a narrativa que escreve, em alusão às influências recebidas pelo gênero romance ao longo da história: demanda novelosa; novela brasileira; novela picaresca; epopeia; crônica epopeica; memorial; romance epopeico; poesia epopeica; epopeieta; sertaneida; nordestíada; compêndio narrativo; cantiga de cangaceiro; almanaque de Quaderna; prosa heráldica; epopeia em prosa; logogrifo em verso; poesia sem canto; canto em prosa; enigma-em-verso; literatura de folheto; obra completa, entre outras (*A Pedra do Reino*, 2007).

Tailze Ferreira, em vez de tentar fixar uma nomenclatura apropriada à diversidade de formas e temas do gênero, reforça a ideia de gênero romance como experimento narrativo indefinível:

> *A Pedra do Reino* traz um conceito estético próprio. Mas o armorial é muito vasto, com uma série de conceitos para chegar a algo eclético como a cultura brasileira. Partimos da riqueza plástica e de referências que que vem do medievo, da cultura ibérica, e mesmo a cultura universal — incluindo russos, árabes, tudo é fonte de inspiração sem um rigor de época (Ferreira, 2015).

Bráulio Tavares (2007) acrescenta que a estética da arte armorial se define pela busca daquilo que se afaste do realismo acinzentado e do esforço inútil de tentar fazer a arte imitar a vida (Tavares, 2007). Nesse sentido, as menções a fatos históricos são envoltas por uma aura mítica e distorcidos à maneira da difusão

informal dos relatos entre o povo, sendo essas distorções uma marca narrativa de relevo (Farias, 2006) em *A Pedra do Reino* e já muito típicas no gênero romance desde Rabelais (Bakhtin, 2008).

A demanda armorial pelas origens do gênero romance motiva a construção de um personagem-narrador em busca permanente pelo espírito autocrítico e cômico oriundos da transtextualidade paródica como recurso norteador do estilo narrativo (Bakhtin, 2008) e que representa um dos preceitos da arte armorial manifesto no romance de Ariano Suassuna: a autorreflexão cômica, expressa em diversas construções ao longo texto, como em: “esse não é um enigma estrangeiro, que basta um detetive pra desvendar” (*A Pedra do Reino*, 2007).

A dinamicidade da estrutura narrativa da microssérie de Carvalho, com sua multiplicidade de vozes, estilos, temas e influências problematiza sua concepção como gênero televisivo, como ocorre na história do gênero romance. O Quaderna de Luiz Fernando Carvalho elabora uma narrativa teleficcional que pode ser considerada um romance sem estilo ou poliestilístico.

Porém, para além da estrutura, o protagonista apresenta o relato de um sujeito que, se por um lado se frustra pela impossibilidade de erguer o romance que explica tudo, por outro lado, desprezando verdades e valores estabelecidos, concretiza a utopia do malandro que adentra, pela produção artística, o panteão de celebridades do mundo social, apresentando a narrativa teleficional não só como gênero artístico, mas como sentimento trans-histórico da imaginação humana. Em sua ridicularia, Quaderna é verdadeiramente heroico.

14 CONCLUSÃO

No tocante ao contexto diegético da microssérie *A pedra do Reino* (Carvalho, 2007), é válido destacar que a década de 1980 mostrou, no cenário internacional, uma diversidade de movimentos sociais antimonárquicos que se espalharam pela Europa e repercutiram no Brasil por via de revoltas populares que contribuiram para a abdicação de Pedro I ao trono do Brasil. A instabilidade política da época fomentou, no sertão, os movimentos sebastianistas, o banditismo social e, mais tarde, a insurreição de cidades contra seus Estados, a exemplo da cidade de Princesa, na Paraíba. Na cidade de São José do Belmonte, em Pernambuco, um grupo sebastianista se autodeclara herdeiro do quinto império e, baseado uma crença interna, realizam um sacrifício coletivo que a historiografia vem a chamar de Movimento da Pedra Bonita.

A narrativa apresenta, ainda, um recorte da década de 1930, um século após, portanto, os citados acontecimentos. Nesse momento se encontra o protagonista, Quaderna, adulto. O personagem, que é de todo ficcional, se apresenta como descendente dos líderes do movimento da Pedra Bonita. Ao fazer o relato do passado da família, Quaderna lança mão dos dados históricos distorcendo-os, em favor da criação de um romance que pudesse figurar como a Obra Completa.

A obra que origina a microssérie de Luiz Fernando Carvalho, *O romance d'A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, surge como marco de lançamento de um evento artístico em Recife, o Movimento Armorial, em 1971. A proposta acontece na esteira – e busca contato – de outros movimentos que agitaram a vida intelectual de Pernambuco na primeira banda do século XX, com destaque para o diálogo que estabeleceu, por meio de sua estética, com valores do *Movimento Regionalista e Tradicionalista de* 1926.

As discussões levantadas na concepção artística armorial projetam, por vezes, questões de interesse nacional, aquelas que falam da tensão entre o doméstico e o estrangeiro, e sondando a discussão do "assunto nacional" (Tavares, 2007). Esses debates estão no cerne das culturas coloniais e denunciam um mercardo cultural marginalizado pela homogeneização cultural que se dá pela globalização imposta pelas superpotências do ocidente.

Outras vezes a estética armorial alude a questões internas, trazendo à

reflexão a marginalização – social, econômica ou cultural - que ocorre na relação entre uma e outra região, e sondando, dessa vez, as imagens, as liguagens e os problemas regionais.

Nesse percurso, aponta-se, de quando em vez, sobre a dita arte regional, uma estereotipação social entendida como uma marca anti-moderna e, outras vezes, é notada como símbolo de pluralidade e atualidade. Entre um e outro viés, conclui-se-se que o *corpus* desta pesquisa merece ser observado como sendo "simplesmente arte" (Santos, 1999), inapreensível e simbólica que é, e não em função de uma hierarquização social das expressões estéticas.

Os ideais estéticos do movimento – que aqui chamamos de preceitos armoriais - se constroem sob a influência do sentimento barroco e da percepção carnavalesca do mundo. E que são:

1. A busca do perene na região: um reflexo da permanência sintomática da tradição dentro do modernismo manisfestado na microssérie de Luiz Fernando Carvalho na construção de personagens típicos da região, como o cangaceiro e o profeta sebastianista; na inlusão na narrativa de pessoas reais e de acontecimentos históricos e na incorporação de danças, estilos musicais e literários da região como elementos narrativos;
2. A reescritura de textos: ao buscar a capacidade inexaurível que tem o texto de estabelecer transtextualidades;
3. O discurso interartístico: objetivando integrar linguagens artísticas por meio de malabarismos culturais que fundem culturas, linguagens, artes e mídias, levando à adaptação a versatilidade cênica do teatro, além do circo, da prosa, do poema, das danças, dos cantos do cinema, da arquitetura e das artes plásticas;
4. A autorreflexividade cômica: fator tido como o traço notável do gênero romance em sua origem e sustentado na adataptação de Luiz Fernando Carvalho;
5. A sobreposição de elementos contrários: uma busca da multiplicidade e da diferença que, constantemente, se expressa na forma de antíteses: morte/vida; divino/diabólico; popular/erudito; trágico/cômico; cotidiano/carnavalesco;
6. Transfiguração do real: narrativização operada sob a rejeição ao esforço de representar um realismo acinzentado e engajado com dados reais,

elaborando-se como relato lúdico e explicitamente ficcional.

Tais preceitos se coadunam com vistas à produção de um Espetáculo Total. Tal construção, em *A Pedra do Reino*, ambiciona, a um só tempo, estruturar-se em uma totalidade de sentimentos – com um conjunto de situação que possibilitam ao espectador se contemplar em por inteiro, em suas formas cômicas, triviais, graves, horrendas (Martin-Barbero, 2004); em uma totalidade de vozes – tentando refletir a plenitude discursiva de determinada cultura, tempo e espaço (Bakhtin, 1988); e em uma totatalidade de formas – tanto as literárias quantos outras tantas linguagens, como circo, teatro, dança, cinema, artes plásticas (Santos, 1999).

A pedra fundamental desse espetáculo - o romance que origina a série – tem como tema central uma proposição metalinguística: a concepção do romance. Dado que é mantido na narrativa da microssérie, conservando a grave adesão metalinguística do livro, mas agora estabelecendo-se a relação microssérie/romance, com uma narrativa sobre narrativas, a partir da reflexão diegética sobre o conceito e a história do gênero romance.

A narrativa da microssérie apresenta um conceito de romance como sentimento trans-histórico em um formato híbrido, impuro e inapreensível. Autonomeando-se *romance* desde a primeiro enunciado verbal, adaptação de Luiz Fernando Carvalho busca explicitar-se como construção artificial, isso é, como artefato artístico, ficcional, narrativo, poético, cinematográfico e multígeno.

A recepção crítica e jornalística da série aludiu ao experimento como repleta de estruturas de agressão e de elementos difíceis e que fogem aos padrões da cultura globalizada, como resultado da inserção na trama de uma diversidade de focos narrativos que acompanham os diversos Quadernas, de uma teatralidade generalizada e da distorção das perspectivas espaço-temporais.

As disformidades do espaço diegético fundem o ambiente ao sujeito e a redes de temporalidades em projeções constantes dos espaços da mente focalizadora sobre a constituição da *mise-en-séne*. A concepção de Sertão e de mundo de Quaderna desconhece a legitimidade das demarcações geopolíticas de territórios e o elemento local, a raridade típica resultada de interações culturais, é tratada como símbolo de distinção e grandeza.

A composição temporal da microssérie se apresenta como elemento de oposição à realidade, usando-se de analepse interna para fazer, no presente da

narração, evocações ulteriores de temporalidades que, na série, coexistem, revelando desfamiliarizações, causando estranhamento e se erguendo sob estruturas de agressão sem compensações. Tais mediações em jogos de temporalidades inserem a narrativa em uma lógica moderna que lida com a busca de idendidades nacionais.

O papel da memória se insere, ainda que pervertida, no constructo ficcional, fazendo jus à permanência sintomática da tradição dentro do modernismo. Sabendo-se, entanto, que prevalece a retórica da verossimilhança, a imaginação sobre a memória, expressa em lances de autoconsciência do protagonista como em: “todos somos prisioneiros dos sonhos”; “onde a memória falta, a imaginação preenche”. Além do mais, prisioneiros em sonhos e em um emaranhado de vias temporais que denuniam notável desorganização na concepção cronológica da narrativa, fato também autorreflexivamente revelado por Quaderna: “deixe que eu os conduza aos descaminhos de minhas lembranças”.

No tocante à categoria voz, concebida por Gérard Genette (1979) como manifestação de presença que media a relação narração-narratário, essa se manifesta sobre uma metalepse, transpondo tais níveis narrativos ao transitar entre narração e diálogo com narratário. O narrador-protagonista surge, nesse contexto, como ente “meio-real, meio-simbólico” (Bakhtin, 2008), a exemplo do papel desempenhado pelo bobo da corte medieval, em seus percursos entre o palco e o cotidiano.

Em sua momice, apresenta-se, ao longo da narrativa audiovisual, como símbolo de uma reformulação esdrúxula do herói clássico e do medieval. Podendo ainda ser flagrado, a depender da postura que adota, como um pseudo-herói, como um herói pícaro ou como um herói moderno. Por sua multiplicidades de formas, postulamos a hipótese de ele se constitua, em sua loucura romanesca – corrompido e desequilibrado em função de sua relação com as narrativas e incapaz de distinguir o limite entre o real e o delírio – como, simplesmente, herói armorial.

O traço notável da feição da narrativa desse herói armorial é a adesão àquilo que o próprio narrador nomeia *estilo régio*, uma narração marcada sobretudo pela autorreflexividade cômica, que parte tanto do reconhecimento do personagem como sujeito diegético quanto do texto (em sua expressão sonora e oral) quanto enunciado narrativo. O narrador da microssérie de Luiz Fernando Carvalho recorre ao autodeboche e à infração ao bom-tom, remetendo, desse modo, às primeiras

técnicas de romancização, que são largamente penetradas pelo riso e pela ironia autorreflexiva (Bakhtin, 2008). O estilo narrativo de Quaderna possui ainda um viés hiperbólico. Sua linguagem superlativa é marcada pela distorção dos dados históricos em alusão às gestas inverossímeis trovadorescas e às primeiras técnicas de romancização, que costumam borrar a fronteira vida/espetáculo (Pirandello, 2001).

A construção do personagem com seu estilo régio é fruto do sentimento barroco que conduz a concepção do Movimento Armorial, levasndo à narrativa contradições e antíteses que representam o desacordo entre a vida como ela é e o ideal humano; a visão do homem como ator e do mundo como palco, que resulta na magia apalhaçada do narrador-personagem. Tais fatores increvem no texto audiovisual um tipo de comicidade que é sempre meio cômica e meio trágica, baseada na ideia ontologicamente barroca de que o riso é sempre perturbado pela dor e vice-versa.

Além do sentimento barroco, um outro relevante dado permeia a concepção artística armorial: a percepção carnavalesca do mundo, com seu pendor por máscaras e fantasias, gerando uma comunicação a um só tempo real e ideal, com uma polifonia discursiva em que variadas linguagens coexistem em uma espécie de mercado artístico (Stam, 1992). Essa forma de perceber e expressar o mundo demonstra notável consciência do processo histórico na narrativa, centrada na cultura opositora do orpimido e no questionamento de normas. Por isso a conclusão de que Quaderna se configura - em uma acepção sociológica - como um malandro e – no sentido literário – como um pícaro, o sujeito diegético marginal e amoral, com trajetória tortuosa transitando entre o exemplar e o condenável, na tentativa de atravessar o fosso que separa o cotidiano assombroso e o sonho utópico da alegria eterna.

Partindo da percepção carnavalesca de mundo – fundamental na constituição do gênero romance, que nasce das manifestações artísticas cômicas de rua -, eclode da narração de *A Pedra do Reino* o riso carnavalesco, expresso por meio da paródia e da zombaria com sabor de subversão social, reorientando o sentimento da violência para algo aceitável na vida em sociedade.

A adaptação do Romance de Suassuna por Luiz Fernando Carvalho, promove, dessa maneira, o adensamento e a distorção do dado real de forma particular, de modo que sua narrativa contribui para a problematização do conceito

de romance na atualidade, consolidando-o como gênero pluriestilístico e em tranformação. Uma tradição sem regras.

Como dito ao longo desta tese, o que se propôs, desde o início, foi analisar a microssérie *A Pedra do Reino* (2007), de Luiz Fernando Carvalho, como um experimento narrativo que revisita a tradição do romance na televisão. A partir do entrecruzamento entre estética, estrutura e historicidade, constatou-se que a obra audiovisual não apenas adapta o romance de Ariano Suassuna, mas o reinscreve num novo horizonte de linguagens, configurando-se como um metarromance audiovisual polifônico, carnavalesco e transtextual. A análise demonstrou que a microssérie não apenas herda a multiplicidade de vozes e gêneros da tradição romanesca, como também renova a forma de narrar no meio televisivo ao incorporar recursos cênicos, visuais e sonoros que subvertem a lógica clássica da diegese linear e mimética.

Um dos principais resultados da pesquisa foi a demonstração da articulação da microssérie com os preceitos do Movimento Armorial, sobretudo no que diz respeito à busca por uma linguagem que concilie o erudito e o popular, o sagrado e o profano, o local e o universal. A obra de Carvalho opera, assim, como uma ponte entre o passado mítico e a contemporaneidade midiática, reatualizando símbolos, rituais e estéticas. Nessa perspectiva, *A Pedra do Reino* (2007) confirma o potencial da televisão enquanto plataforma estética de experimentação narrativa, dotada de autonomia criativa e capacidade para veicular obras complexas, mesmo diante das limitações impostas pela lógica mercadológica da mídia de massa.

O percurso analítico desenvolvido revelou que a microssérie é estruturada como palimpsesto, em que coexistem vozes narrativas múltiplas e tempos díspares. Inspirado nas teorias de Genette, Bakhtin, Gaudreault e Jost, o trabalho evidenciou como o tempo do discurso audiovisual manipula os eventos narrados em uma lógica fragmentária e não linear, reproduzindo o fluxo de consciência do protagonista Quaderna. Através da constante oscilação entre analepses, prolepses e digressões, o espectador é convocado a atuar como decodificador ativo de sentidos, num jogo metalinguístico que transcende a mera reprodução da obra literária.

A figura de Quaderna, personagem-narrador, assume, ao longo da narrativa, uma dimensão metarreflexiva fundamental. Ao tentar construir sua “Obra-Prima”, ele personifica o desejo frustrado do narrador moderno: explicar o mundo e a si mesmo por meio da linguagem. Contudo, sua tentativa fracassa ou se transforma,

revelando não uma falha do projeto romanesco, mas uma crítica à própria ideia de totalidade artística. Nesse sentido, a microssérie assume uma estética do inacabamento, do múltiplo e do contraditório, atributos que se aproximam da percepção carnavalesca proposta por Bakhtin. O riso paródico e a consciência de si são elementos centrais dessa construção, reiterando a possibilidade de desentranhar potencialidades libertárias da linguagem da ficção televisiva.

Outro aspecto relevante da investigação foi a ênfase na dimensão intersemiótica da adaptação. A obra televisiva não se limita a transpor o conteúdo do romance para a tela, mas se vale da plasticidade do audiovisual para explorar novas possibilidades expressivas: a estilização dos figurinos e cenários, a iluminação dramática, a trilha sonora armorial e o uso simbólico da cor e do som. A sincronia entre elementos plásticos e narrativos evidencia o projeto de um espetáculo total em que todas as linguagens artísticas deveriam colaborar para a construção de uma poética sensorial e crítica, um traço característico da obra de Luiz Fernando Carvalho.

Por fim, esta tese buscou refletir sobre os modos pelos quais a microssérie tensiona as fronteiras entre ficção e história, memória e invenção, erudição e oralidade, livro e imagem, tradição e inovação. Ao fazer da narrativa um campo de disputa simbólica, *A Pedra do Reino* atualiza o gesto fundador do romance enquanto forma aberta e viva, capaz de incorporar contradições, vozes dissonantes e múltiplas temporalidades. Nesse sentido, a microssérie impulsiona o debate sobre o papel indispensável da televisão no experimentalismo narrativo e na afirmação de identidades.

Como desdobramento deste estudo, propõe-se que futuras pesquisas investiguem a recepção da microssérie por diferentes públicos e contextos socioculturais, bem como sua influência em outras formas de narrativa seriada no Brasil. Também seria frutífero ampliar o escopo analítico para outras obras de Luiz Fernando Carvalho, a fim de explorar continuidades e rupturas em seu projeto autoral. Em tempos de fluxos digitais e recombinação constante de linguagens, *A Pedra do Reino* permanece como um marco estético da ficção televisiva brasileira, instigando a reflexão sobre o fazer narrativo audiovisual em sua potência criativa.

REFERÊNCIAS

A CANÇÃO DE ROLANDO (Anônimo). Edição preparada por Pierre Jonin. Trad. Rosemary Costhek. 1ª ed. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2006.

A INVENÇÃO DO BRASIL. Direção: Guel Arraes; Jorge Furtado. Brasil: TV Globo, 2000. Minissérie (1 temporada). Televisão. Disponível em: https://globoplay.globo.com/a-invencao-do-brasil/t/5f5h8sbfxv/. Acesso em: 17 jul. 2025.

A PEDRA DO REINO. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Brasil: TV Globo, 2007. Minissérie (1 temporada, 5 episódios). Televisão. Disponível em: https://globoplay.globo.com/a-pedra-do-reino/t/ZvP1NdcvYT/. Acesso em: 17 jul. 2025.

AFINAL, O QUE QUEREM AS MULHERES? Direção: Luiz Fernando Carvalho. Brasil: TV Globo, 2010. Minissérie (1 temporada, 6 episódios). Televisão. Disponível em: https://globoplay.globo.com/afinal-o-que-querem-as-mulheres/t/SJtrmy5Thx/. Acesso em: 17 jul. 2025.

ALMEIDA, Manuel Antônio. de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Panda Books, 2015.

ARAÚJO, Bruno; PEIXINHO, Ana Teresa. **Narrativa e media: géneros, figuras e contextos**. Coimbra: Coimbra University Press: 2017.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Ed.Ática, 2000.

BAHIA, Lia. **Convergência à brasileira: reflexões sobre a indústria audiovisual**. In: XII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine: ano XIV. Vol. 1. São Paulo: Socine, 2011. p. 230-243. Disponível em: HTTP://socine.or.br/livro/XII_ESTUDOS_SOCINE_V1_b.pdf>. Acesso em: 30 de janeiro de 2013.

BAHIA, Lia. AMÂNCIO, Tunico. **Notas sobre a emergência de um novo cenário audiovisual no Brasil nos anos 2000**. In: Revistas Contracampo. Nº 21. Agosto de 2010. p. 113-130.

BAIXIO DAS BESTAS. Direção: Cláudio Assis. Brasil: REC Produtores Associados, 2006. Filme. 100 min. Disponível em: https://globoplay.globo.com/titulo/baixiobestas. Acesso em: 17 jul. 2025.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **O discurso no romance**. *In*: BAKHTIN, M. Teoria do romance I: A

estilística. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015. p.19- 241, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo: Hucitec, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções – disjunções – transmutações: da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Annablume, 2004.

BARROS, Leandro Gomes. de. **Batalha de Oliveiros com Ferrabraz**. Guarabira (PB): Pedro Batista e C, 1920. Biblioteca Digital da Universidade Estadual da Paraíba. Disponível em: https://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/123456789/27194. Acesso em: 29 abr. 2025.

BATISTA, Fernanda Cristina Araújo. **A Pedra do Reino: uma análise dos procedimentos da adaptação do romance para minissérie e dos diálogos com outros gêneros discursivos**. São Paulo: Mackenzie, 2015.

BAZIN, André. **O que é o Cinema?** [Trad. Ana Moura]. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

BERGSON, Henri. **O riso**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 148p.

BERTOLO, Fernando. **Os Sentidos do Cangaço**. São Paulo: Behance, 31 jul. 2018. Projeto online. Disponível em: https://www.behance.net/gallery/68549575/Os-Sentidos-do-Cangaco?locale=pt_BR. Acesso em: 17 jul. 2025.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BEZERRA, Paulo. **A gênese do romance na teoria de Mikhail Bakhtin**. Doutorado em Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, Brasil. Ano de obtenção: 1989.

BEZERRA, Paulo. **Carnavalização e história em Incidente em Antares**. 122f. Dissertação (mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras. Rio de Janeiro, 1982.

BEZERRA, Paulo. **Dialogismo e polifonia em Esaú e Jacó**. *In*: FARACO, C. A. ;

BEZERRA, Paulo. **O carnaval na literatura**. *In*: Folha de S. Paulo, São Paulo, v. 1, Folhetim, 1984. p.6-9.

BORBA, Romina Quadros. **O Arlequim Nordestino: as Personagens-Palhaço de**

Ariano Suassuna. Campinas: UNICAMP, 2012.

BORELLI, Sílvia. **Telenovelas: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

BOSI, Eclea. **Cultura de massa e cultura popular**: leituras operárias. São Paulo: Ed. Vozes, 1973.

BOTOSO, Altamir. **Romance picaresco e malandro**: a consagração do anti-herói. Cascavel, SP: Revista Trama. Vol. 12. Número 25, 2016, p. 205-235. Disponível em: https://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/11224/9661. Acesso em: 20 abr. 2025.

BRITO, Antônio. **Ariano Suassuna e o movimento armorial**: cultura brasileira no regime militar, 1969-1981. 196 f. Dissertação, 2005. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: IFCH/Unicamp, 2011. Disponível em: https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/335205. Acesso em: 20 abr. 2025.

BRITO, João Batista de. **Dois modelos de cinema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

CARVALHO, Luiz Fernando. **A Pedra do Reino da obra de Ariano Suassuna**; Diário de elenco e equipe. Escrito por Luiz Fernando Carvalho e outros. São Paulo: Editora Globo, 2007.

CABRAL, Flávio José Gomes. **Paraíso terreal**: a rebelião sebastianista na Serra do Rodeador. Pernambuco, 1820. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2002.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A telenovela**. São Paulo: Ática, 2001.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. 7. ed. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1997.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

CAPITU. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Brasil: TV Globo, 2008. Minissérie (1 temporada, 5 episódios). Televisão. Disponível em: https://globoplay.globo.com/capitu/t/9JhhrvwdTx/. Acesso em: 17 jul. 2025.

CARDINALI, Luciano. **A tipografia Armorial: a concepção de uma identidade visual sertaneja**. Synapsesdat journal: design, art and technology. Ano 1. Vol. 01, nº 1. 11 de outubro de 2016. Disponível em: https://datjournal.anhembi.br/dat/article/download/20/15/50. Acesso em: 20 abr. 2025.

CARVALHO, Ernando Alves de. **História do reino encantado da Pedra Bonita**. Editora Coqueiro: Recife, 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 1996.

CAZUMBÁ, Renailda Ferreira. **A Pedra Do Reino como uma ficção de arquivo e a construção de memória sincrônica no romance**. Vitória da Conquista: UESB, 2016.

CAZUMBÁ, Renailda Ferreira; SILVA, Edvânia Gomes da. **Quaderna, personagem-mosaico d' A pedra do reino e a construção de memória sincrônica no romance**. Letras de Hoje, [S. l.], v. 52, n. 2, p. 146-155, 2017. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/25796. Acesso em: 29 abr. 2025.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. Rio de Janeiro: UERJ, 1991.

CHIAPPINI, Lígia. **Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 18, n. 15, 1995. p. 153-159.

COLOMBO, Sílvia.; CASTRO, Daniel.; CARIELLO, Rafael. **cud?!** Fracasso de audiência e considerada hermética, "A Pedra do Reino" levanta a discussão sobre as estratégias para elevar o nível do repertório da TV aberta brasileira. Ilustrada. Folha de São Paulo, SP, 19 de junho de 2007. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1906200707.htm. Acesso em: 29 abr. 2025.

CORSEUIL, Anelise Reich. **Estudos culturais e cinema: releituras do nacional e do pastiche**. Travessia. Revista de Literatura, n. 32 (1996): Fins do moderno II / Fim/fins da arte. Universidade Federal de Santa Catarina, Jan-Julho, 1996, p. 158-162.

COUTO, Laísa. **A Pedra do Reino: Magia do sertão**. Site Leitor Cabuloso, 15 de agosto de 2013. Disponível em: https://leitorcabuloso.com.br/2013/08/a-pedra-do-reino-magia-do-sertao/. Acesso em: 28 abr. 2025.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo, Beta produções culturais limitadas, 1999.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira**. São Paulo: Ática, 1978.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

DERRIDA, Jaques. **Literaturas deslocadas**. Revista de Letras, Vol. 44, No. 1, Lugares Institucionais da Literatura (Jan.-Jun., 2004), pp. 13-16. Trad. Marcos Siscar. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/27666783. Acesso em: 22 abr. 2022.

DIEGUES JUNIOR, M. **Literatura de Cordel: Coleção cadernos de folclore**, vol.2. 2 ed. São Paulo: Luzeiro, 1977.

DINIZ, Madson Queiroga. **Dois irmãos, do romance para a minissérie televisiva**: um estudo sobre o ponto de vista narrativo no processo de adaptação. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação , 2019. Coordenação do Curso de Letras Português - CEDUC."UEPB, 2020. Disponível em: https://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/tede/3448/2/DISSERTA%c3%87%c3%83O%20-%20MADSON%20QUEIROGA%20DINIZ.pdf. Acesso em: 19 abr. 2025.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad.: Waltensir Dutra. 5ed.,

São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. **A definição da arte**. Trad. Eliana Aguiar. São Paulo: Editora Record, 2008.

EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter. **Teoria cultural de A a Z: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo**. Trad. Marcelo Rollemberg. São Paulo: Contexto, 2003.

CEIA, Carlos. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/. Acesso em: 17 jul. 2025.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. **O Sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna**: espaço regional, messianismo e cangaço. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.

FECHINE, Yvana. **Da minissérie ao filme: uma montagem orientada pela convergência de mídias**. In: FIGUEIRÔA, Alexandre. FECHINE, Yvana (Eds). Guel Arraes, um inventor no audiovisual brasileiro. Recife: CEPE, 2008. p. 193-218.

FEIJÓ, Martin Cézar. **O que é Herói?** São Paulo: Brazilienese, 1995.

FELDMAN, Ilana. **A Pedra do Reino: A ópera mundi de Luiz Fernando Carvalho**. Revista Cinética. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/pedradoreinoilana.htm. Acesso em: 20 abr. 2025.

FLORI, Jean. **A cavalaria: a origem dos nobres guerreiros da Idade Média**. São Paulo: madras, 2005.

WANDERLEY, Hévilla. **A questão nordestina: Estado, região e futebol**. João Pessoa: UFPB, 2020.

FERRAZ, Maria de Lourdes. **A Ironia Romântica: estudo de um processo comunicativo**. Lisboa: Impressa Nacional - Casa da Moeda, 1987.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FERREIRA, Tailze Melo. **Redes de escrituras: confluências narrativas nos diários de criação de *A Pedra do Reino*, microssérie de Luiz Fernando Carvalho**. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

FERRETTI, Sérgio F. **Dimensões da cultura: popular, erudita**. São Luís: CMF, 2000.

FONSECA, Rodrigo. **Leia a crítica da microssérie 'A Pedra do Reino'**. 16 de junho, Rio de Janeiro, RJ, Jornal O Globo, 2007. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/leia-critica-da-microsserie-pedra-do-reino-4182728. Acesso em: 20 abr. 2025.

FONTANA, Mônica. **Sebastianismo em Pernambuco: memória dos movimentos da Serra do Rodeador e da Pedra do Reino**. Recife: INTERCOM, 2005. Disponível

em:
https://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/104244627642445520103256149235606801672.pdf. Acesso em: 19 abr. 2025.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A idade média: nascimento do ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

FREITAS, Gabriele Frexeira de. **O conceito de herói em O gaúcho e O sertanejo, de José de Alencar: a radiografia de uma ideia.** Fortaleza: UFCE, 2013.

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

FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. Organização e apresentação de Fátima Quintas. 7. ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos São Paulo: Cultrix, 1957.

GAUDREAULT, Andre; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Trad. Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GAUDREAULT, Andre.; MARION, Philippe. **Transescritura e midiática narrativa: questões de intermidialidade**. In: DINIZ, T.F.N. (org) Intermidialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea Vol I. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012a.

GENETTE, Gérard. **A obra de arte: imanência e transcendência**. Trad. Válter Lellis Siqueira. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

GENETTE, Gérard. **A obra de arte**: introdução ao estudo do discurso narrativo. Trad: Fernando Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa - ensaio de método**. Trad.: Fernando Cabral. Lisboa: Arcádia, 1979.

GENETTE, Gérard. **Figuras**. Trad. Fernando Cabral. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. Eliana Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Viagem à Itália**. Trad. Wilma Maas. Rio de Janeiro: Ed. Lebooks, 2020.

GONÇALVES, Érica. **Cultura popular na vida e obra de Ariano Suassuna**. São Paulo: UMESP, 2008.

GONZÁLEZ, Mario Miguel. **Leituras de literatura espanhola: da Idade Média ao século XVII**. São Paulo: Letraviva: Fapesp, 2010.

GONZÁLEZ, Mario Miguel. **O romance picaresco**. Série princípios. São Paulo:

Ática: 1988.

GUERREIRO, Simone de Souza Braga. **Dom quixote e a formação do romance**. Revista eletrônica do Isat - vol.3. Ed.1 abr. 2015. Disponível em: https://www.revistadoisat.com.br/numero3/01_Dom_Quixote_Simone.pdf. Acesso em: 29 abr. 2025.

GUIMARÃES, Hélio. **O romance do século XIX na televisão**. São Paulo: Portal de Dados - USP, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tdeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HAMBURGER, Esther. **Sertão é "semente" de "A Pedra do Reino"**. Tradução. Folha de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: https://repositorio.usp.br/item/001579082. Acesso em: 29 abr. 2025.

HOBSBAWM, Eric. **A era das revoluções**. Trad. Maria Tereza Teixeira. Europa 1789-1848. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

HOJE É DIA DE MARIA. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Brasil: TV Globo, 2005. Minissérie (2 partes, 8 episódios no total). Televisão. Disponível em: https://globoplay.globo.com/hoje-e-dia-de-maria/t/Q7rc8pS3W9/. Acesso em: 17 jul. 2025.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **O Brasil monárquico: dispersão e unidade**. *In*: Francisco Iglesias. Vol. 4. São Paulo: Ed. Bertrand Brasil, 1992.

HOLLAND, Rupert. **Rei Arthur e os cavaleiros da Távola Redonda**. São Paulo: Ed. Principis, 2022.

HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. Trad. Franis Petra Janssen. Chicago: The University of Chicago Press, 1996. Disponível em: https://www.scirp.org/reference/referencespapers?referenceid=268523. Acesso em: 20 abr. 2025.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAVOURA ARCAICA. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Brasil: Filmes do Serro; Gullane Filmes; Miravista, 2001. Filme. 135 min. Adaptação do romance homônimo de Raduan Nassar. Disponível em: https://globoplay.globo.com/lavoura-arcaica/t/5tbWk7wdFw/. Acesso em: 17 jul. 2025.

LEÃO, Allison. Milton Hatoum: **regionalismo revisitado ou renegado?** *In*: XII CONGRESSO INTERNACIONAL DAABRALIC, 12., 2011, Curitiba. Anais... Curitiba: UFPR, 2011. p. 1-9. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/listaresumos.htm. Acesso em: 19 abr. 2025.

LEITÃO, Cláudia Sousa. **Por uma ética da estética: uma reflexão acerca da "Ética Armorial" Nordestina**. Fortaleza: UECE, 1997.

LEITE, Antônio Áttico de Souza. **Memória sobre a Pedra Bonita ou Reino Encantado na Comarca de Villa Bella, Província de Pernambuco**. Recife: Revista do Instituto Archeologico e Geographico de Pernambuco, 1904.

LEMOS, Ligia Prezia (org.). **Ficção seriada: estudos e pesquisas**. V 3. São Paulo: Alumínio, 2021.

LIMA, Alice Marinho. **A autoconsciência narrativa e autoconsciência humana em São Bernardo de Graciliano Ramos**. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas. 93 f. 2010. Disponível em: https://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/6236. Acesso em: 20 abr. 2025.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2000.

LOPES, Denilson. **É o fim do mundo e eu me sinto bem**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2023.

LOPEZ, Juan Ignacio Centurion. **Por outro imaginário medieval: nos bastidores da literatura (um olhar desde o novo medievalismo)**. Revista Graphos, vol. 22, nº 3, UFPB/PPGL, 2020.

LOURENÇO, Eduardo. **As marcas do exílio no discurso de Rodrigues Miguéis**. *In*: José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan. Providence: Gávea-Brow Publications, 1984.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. Trad.: Octavio Cajado. São Paulo; Cultrix, 1976.

LUSTOSA, Isabel. **D. Pedro I**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

MACHADO, Irene. **O romance e a voz**. São Paulo: Ed. Imago, 1995.

MACIEL, Jarbas. **Fundamentos teóricos do sistema Paulo Freire de educação**. *In*: FÁVERO, O. (org.) Cultura popular e educação popular: memória dos anos sessenta. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

MARTINS, Wilson. **O romanceiro da pedra e do sonho**. Cadernos de Literatura Brasileira - Ariano Suassuna. Nº 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Apagando o lampião: vida e morte do rei do cangaço**. São Paulo: Global, 2018.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil**. Recife: Cepe Editora, 2020.

MELO, José Marques de. **Mídia e cultura popular**. São Paulo: Paulus, 2008.

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

MICHELETTI, Guaraciaba. **O romance armorial e o discurso da brasilidade**. João Pessoa: UFPB, 1997.

MINOIS, Georges. **A história do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTEIRO, Alexandre de Assis; MOUSINHO, Luiz Antonio. **A captura de Dom Casmurro: por uma crítica disposta entre o romance e a microssérie**. São Paulo: Bakhtiniana, 2016.

MOTTA, Cristhiano Aguiar. **Narrar um lugar: espaço ficcional e sua problematização em *Cinzas do norte*, de Milton Hatoum, e *Nadie, nada, nunca*, de Juan José Saer**. São Paulo: Mackenzie, 2014.

MOUSINHO, Luiz Antonio. **O telespectador deslocado: o programa Cena aberta e o seriado Cidade dos Homens**. *In*: PAIVA, Cláudio Cardoso de [et. al.]. Mídias e culturalidades: análises de produtos, fazeres e interações. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2007. p. 115-140.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **Ariano Suassuna: O cabreiro tresmalhado**. São Paulo: Editorial Associação Palas Athena do Brasil, 2002.

NOIVO NEURÓTICO, NOIVA NERVOSA. Direção: Woody Allen. Estados Unidos: United Artists, 1977. Filme. 93 min. Título original: Annie Hall. Disponível em: https://www.max.com/. Acesso em: 17 jul. 2025.

NOVAIS, Fernando. **Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial**. São Paulo: Hucitec, 1979.

O AUTO DA COMPADECIDA. Direção: Guel Arraes. Brasil: TV Globo, 2000. Minissérie (1 temporada, 4 episódios). Televisão. Disponível em: https://globoplay.globo.com/o-auto-da-compadecida/t/5tbnmbv8VY/. Acesso em: 17 jul. 2025.

OLIVEIRA, Francisco de. **A questão regional: a hegemonia inacabada**. Estudos Avançados, São Paulo, 1993.

PADRÃO, Márcio. **O *status* do cinema dentro da televisão**. Continente, agosto de 2012, p. 54-59.

PALOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. Coleção Debates. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

PEDROSA, Célia. **Nacionalismo literário**. *In*: JOBIM, J. L. (Org.). Palavras da Crítica. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.

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

PELLEGRINI, Tânia. **Milton Hatoum e o regionalismo revisitado**. *In*: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois irmãos, Relato de um certo oriente e Cinzas do Norte de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, UNINORTE, 2007.

PEREIRA, Marcos Paulo Torres. **A ilumiara sob o sol do meio-dia: estudos sobre a obra de Ariano Suassuna**. Macapá: UNIFAP: 2018.

PIGNATARI, Décio. & se não perceberam. *In*: CAMPOS, A.de. PIGNATARI, D. CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê Editorial, ed. 4, 2005.

PIRANDELLO, Luigi. **O humorismo**. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Ediciones Sequitur; 1ª ed., 2001.

POLESE, Edna da Silva. **Movimentos messiânicos na produção ficcional da segunda metade do século XX: a figura do líder**. Curitiba: UFPR, 2010

PUCCI JR., Renato Luiz**. A minissérie Capitu: adaptação televisiva e antecedentes fílmicos**. Porto Alegre: XX Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós- Graduação em Comunicação, 2011.

PUCCI JUNIOR, Renato Luiz. **Cinema brasileiro pós-moderno: o neon-realismo**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2008.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, Intertextualidade e “Remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Trad. Thaïs Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: Diniz, T.F.N. **Intermidialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte, UFMG: 2012

RABELAIS. **Gargântua e Pantagruel**. Trad. Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2021.

REGO, José Lins. do. **Dias idos e vividos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2019.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São

Paulo: Ática, 1988.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. **Modos de ver, modos de ler, modos de ser: tópicos de transposição midial**. In: *XV Congresso Internacional Abralic 2017 – Rio de Janeiro*. Anais: Rio de Janeiro, 2017, p. 2878.

RODRIGUES, Inês Caminha Lopes. **A revolta de princesa: poder privado x poder instituído**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981.

SAMICO, Gilvan. **O Senhor do Dia**. 1986. Xilogravura, 46/120, 60 × 94 cm, com moldura. Acervo: Galeria Artem Resilva. Reproduzido em: SAMICO, do desenho à gravura. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, [s.d.]. Disponível em: https://www.galeriaartemresilva.art.br/peca.asp?ID=933887. Acesso em: 17 jul. 2025.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 1982.

SANTIAGO, Silviano. **O narrador pós-moderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTIAGO, Silviano. **Permanência do discurso da Tradição no Modernismo**. *In*: NOVAES, Adauto (coord.). Cultura Brasileira: Tradição / Contradição. Rio de Janeiro: Zahar/Funarte, 1987.

SANTINI, Juliana. **O realismo regionalista e a narrativa de Ronaldo Correia de Brito**. *In*: MACIEL, Diógenes A. V. (org.). Memórias da Borborema 2: Internacionalização do regional. Campina Grande: Abralic, 2014. p. 113-134. Disponível em: https://abralic.org.br/downloads/livros-produzidos-pela-gestao/02-MEMORIAS-DA-BORBOREMA.pdf. Acesso em: 19 abr. 2025.

SANTOS, Idelette Muzart Fondeca dos. **O discurso barroco e o popular no Romance da Pedra do Reino**. João Pessoa: Editora da UFPB, 1999.

SANTOS, Idelette Muzart Fondeca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. São Paulo: Unicamp, 1999.

SANTOS, Idelette Muzart Fondeca dos. **O decifrador de brasilidades**. Cadernos de Literatura Brasileira - Ariano Suassuna. Nº 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

SCHWARZ, Roberto. **A poesia envenenada de Dom Casmurro**. *In*: Duas meninas. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCOVILLE, André Luís Martins Lopes de. **Literatura das secas: ficção e história**. 2011. 240f. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós- Graduação em Letras. Defesa: Curitiba, 2011.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade**. Revista Galaxia, São Paulo, n° 27, jun. 2014. p. 241-252.

SILVA, Marcel Vieira Barreto; FONTENELE, M. M. **Entre realidade e ficção: a voz *over* e as imagens de arquivo em Narcos**. Revista Fronteiras - estudos midiáticos, João Pessoa, vol. 19, n° 1, jan/abril. 2017. p. 62-71.

SOUSA, Otávio Tarquínio de. **História dos fundadores do império do Brasil**. Brasília, DF: Editora Senado Federal, 2015.

SPINA, Segismundo. **Cultura literária medieval**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

STAM, Robert. **Da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática: 1992.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação**. Florianópolis: Editora UFSC, 2004.

SUASSUNA, Ariano. **Almanaque armorial**. São Paulo: Nova Fronteira, 2008.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. São Paulo: Nova Fronteira, 2018.

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

TATUAGEM. Direção: Hilton Lacerda. Brasil: REC Produtores Associados; Canal Brasil, 2013. Filme. 110 min. Disponível em: https://globoplay.globo.com/tatuagem/t/ZHncHvzpF6/. Acesso em: 17 jul. 2025.

TAVARES, Braulio. **ABC de Ariano**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2007.

TEZZA, C.; CASTRO, G. (Org.). **Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin**. Petrópolis: Vozes, 2006. p. 38-53.

TRUJILLO, Albeiro Mejía. **O riso como fator de crítica nas narrativas picarescas**. *In*: REVISTA TRAMA, Vol. 3, nº 6. Paraná: Ed. UNIOESTE, 2007. Pp. 11-26.

ULHÔA, Marco Túlio. **A estética armorial em *A Pedra do Reino***, **de Luiz Fernando Carvalho**. São Paulo: Rumores: 2024.

VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

VASSALO, Lígia. **A narrativa ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984. p.47-69.

VASSALO, Lígia. **O sertão medieval: origens europeias do Teatro de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1993.

VICTOR, Adriana. **Desenhos criados por Ariano Suassuna são revelados mais de 40 anos depois**. Jornal do Comércio, Recife, 2015. Disponível em: https://jc.uol.com.br/canal/suplementos/jc-mais/noticia/2015/08/02/desenhos-criados-por-ariano-suassuna-sao-revelados-mais-de-40-anos-depois-192543.php. Acesso em: 20 abr. 2025.

XAVIER, Ismail. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História

em *São Bernardo*. In: **Literatura e Sociedade: Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada**. São Paulo, n. 2, 1997.

ZANFORLIN, Sofia. **Entre arcaísmos e modernidades imaginadas: Nordeste em cena nos textos da mídia**. Revista Fronteiras - estudos midiáticos X(1): 23-28, jan/abr 2008. Disponível em: https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/5370. Acesso em: 19 abr. 2025.

Zumthor, Paul. **A letra e a voz: a "literatura" medieval**. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras.