

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

MARCO TÚLIO DE SOUSA ULHÔA

**A ALTERIDADE DAS IMAGENS EM *A PEDRA DO REINO*
O Barroco e a Experiência Estética na Comunicação**

NITERÓI, RJ

2014

MARCO TÚLIO DE SOUSA ULHÔA

**A ALTERIDADE DAS IMAGENS EM *A PEDRA DO REINO*
O Barroco e a Experiência Estética na Comunicação**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Linha de pesquisa: Estudos de Cinema e Audiovisual

Orientador:

Prof. Dr. Maurício de Bragança

Niterói, RJ

2015

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

U38 Ulhôa, Marco Túlio de Sousa.
 A alteridade das imagens em *A Pedra do Reino*. O barroco e a experiência estética na comunicação / Marco Túlio de Sousa Ulhôa. – 2014.
 236 f. : il.
 Orientador: Maurício de Bragança.
 Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2014.
 Bibliografia: f. 216-219.

1. Suassuna, Ariano, 1927-2014. A pedra do reino. 2. Adaptação para a televisão. 3. Barroco. 4. Estética. 5. Imagem. I. Bragança, Maurício de. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 791.456

MARCO TÚLIO DE SOUSA ULHÔA

**A ALTERIDADE DAS IMAGENS EM *A PEDRA DO REINO*
O Barroco e a Experiência Estética na Comunicação**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovado em 5 de março de 2015

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Maurício de Bragança – UFF
Orientador

Prof^a. Dr^a. Vera Lúcia Follain – PUC RIO

Prof. Dr. Felipe Muanis – UFF

Niterói, RJ

2015

À Mariana de Paula, Elizabeth e Cláudio Ulhôa.

Aos professores Regina Mota, Paulo Antônio Pereira e Maurício de Bragança.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e à coordenação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense que me concederam o fomento necessário para a realização adequada da pesquisa.

À Universidade Federal Fluminense que me acolheu como integrante do seu corpo de pesquisadores, acreditando no meu potencial como aluno do programa de pós-graduação e fornecendo-me infraestrutura e auxílio necessários para a realização deste trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Comunicação e do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, pelos quais nutro um profundo respeito e admiração perante o fato de, durante todo o período de realização do programa de mestrado, terem sido profissionais importantes na minha formação acadêmica.

Ao professor Maurício de Bragança pelo tratamento cordial e atencioso durante todo o período em que fui o seu orientando, sendo uma figura fundamental no acompanhamento e no desenvolvimento dessa pesquisa e também na minha formação intelectual.

Agradeço especialmente aos meus pais e irmã, Cláudio Ulhôa, Elizabeth Ulhôa e Ana Cláudia Ulhôa, por serem as pessoas mais importantes na minha vida e por sempre terem me auxiliado e incentivado durante o longo período de estudos. Sou eternamente grato ao carinho e dedicação da minha esposa, Mariana de Paula, pelo afeto e companheirismo fundamentais à forma em como sou capaz de perceber o mundo e, por isso, apreendê-lo em meus estudos. Agradeço também à Ana Cristina Rocha Gonzaga, pelas conversas que me orientaram no caminho intelectual, e ao José Lúcio Pereira, pelo carinho e amizade. Agradeço, especialmente, aos amigos João Guilherme Dayrell, Marina Câmara e Pedro Vaz Perez que tanto contribuíram com a minha empreitada acadêmica. Agradeço ainda a algumas pessoas fundamentais na minha formação: por torná-la desafiadora e contestadora Regina Mota e Paulo Antônio Pereira; por preenchê-la de afeto e de responsabilidade Alexis Parrot e Eduardo de Jesus. Finalmente, agradeço aos integrantes da revista Ciberlegenda, pela experiência de concebermos juntos tal publicação, e aos alunos que participaram do meu estágio docente e me deram a oportunidade de ensinar e, sobretudo, de aprender.

“Somente o difícil é estimulante; somente a resistência que nos desafia é capaz de assestar, suscitar e manter nossa potência de conhecimento (...).”

José Lezama Lima

RESUMO

O presente trabalho consiste em uma análise da série televisiva *A Pedra do Reino*, transmitida pela Rede Globo de Televisão entre os dias 12 e 16 de junho de 2007. Dirigida por Luiz Fernando Carvalho e realizada pelo *Projeto Quadrante*, a produção foi exibida como parte das homenagens aos 80 anos do escritor Ariano Suassuna, autor do livro-base *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, publicado em 1971. O objetivo do estudo é investigar a relação entre a estética e a comunicação, tendo como ponto central da análise a abordagem do conceito de *imagem*, a partir da noção de experiência. Busca-se detalhar a maneira como tal conceito está presente na retórica estético-formal do meio televisivo, ampliando a leitura de *A Pedra do Reino* como um objeto da comunicação capaz de revelar as tensões existentes entre as artes e as mídias na contemporaneidade. Examinando os signos presentes no romance e na adaptação, o texto lança um olhar sobre o espectro cultural do universo literário de Ariano Suassuna e todo o projeto conceitual do *Movimento Armorial*, como um modo de problematizar a própria alteridade da série televisiva. É a partir de uma contextualização do caráter elementar do Barroco, como fato estético dominante na obra, que o texto propõe essa aproximação, como um paradigma epistemológico da análise, em sua função de detalhar a retórica estético-filosófica do objeto empírico. Esta atividade serve de auxílio para a investigação, tanto do discurso em torno das imagens televisuais, como do diálogo de linguagens entre as diferentes formas artísticas reverenciadas pela adaptação. Pretende-se, mediante o dissenso promovido pelo devir da experiência sensível das imagens de *A Pedra do Reino*, evocar novos desdobramentos estéticos e políticos do meio televisivo, frente à pertinência da noção de experiência estética no campo da comunicação.

Palavras-chave: *A Pedra do Reino*; televisão; barroco; estética; imagem.

ABSTRACT

The present work consists of an analysis of the television series *A Pedra do Reino*, aired by Globo TV between 12 and 16 June 2007. Directed by Luiz Fernando Carvalho and conducted by *Projeto Quadrante*, this production was part of the tribute to 80 years the writer Ariano Suassuna, author of the book, *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, published in 1971. The objective of the study is to investigate the relationship between aesthetics and communication, with as the central point of the analysis, the approach of *image* concept from the notion of experience. Seeks to detail how this concept is present in the aesthetic and formal rhetoric of the television medium, expanding reading *A Pedra do Reino*, as an object of communication able to reveal the tensions between the arts and media in contemporary society. Examining the signs present in the novel and adaptation, the text takes a look at the cultural spectrum of the literary universe of Ariano Suassuna and all the conceptual design of the *Armorial Movement*, as a way of problematize the otherness of the television series. It is from a contextualization of elemental character of the Baroque as the dominant aesthetic fact in the work the text proposes that approach as an epistemological paradigm of analysis in its function of detailing the aesthetic-philosophical rhetoric of the empirical object. This activity serves as aid for the research, much of the discourse around the televisual images, such as languages between different art forms revered by adaptation. It is intended by the dissent promoted by becoming the sensible experience of *A Pedra do Reino* images evoke new aesthetic and political developments of the television medium, compared to the relevance of the concept of aesthetic experience in the field of communication.

Keywords: *A Pedra do Reino; television; baroque; aesthetic; image.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. A PEDRA DO REINO.....	18
1.1. Perspectivas de um devir literatura-televisão.....	31
1.2. A natureza televisiva e a alteridade das imagens	40
1.2.1. A televisão e a ontologia do real	48
1.2.2. Desdobramentos éticos e estéticos em torno da manipulação das imagens	56
1.2.3. Noções de hibridismo em torno da linguagem televisiva.....	67
2. O BARROCO, A IMAGEM E O TEMPO	73
2.1. O barroco e o neobarroco na cultura contemporânea.....	76
2.2. O drama barroco nos trópicos: ontologia e natureza.....	86
2.2.1. Imagens do Armorial: a mito-poética regional e a estética popular	96
2.2.2. Digressões do estilo régio na estética televisiva.....	118
2.2.3. O messianismo e a pós-história em <i>A Pedra do Reino</i>	150
2.2.4. A visão histórica e o logos-poético da imagem.....	165
3. EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E COMUNICAÇÃO	180
3.1. A experiência estética na comunicação e as vidas possíveis da imagem.....	183
3.2. Análises em torno da recepção.....	188
3.2.1. A percepção protética da imagem televisual	197
3.3. Estética e Política: o experimental na televisão brasileira	200
4. CONCLUSÃO	210
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	216
FILMOGRAFIA	220
ANEXOS.....	221
CRONOLOGIA	221
TRILHA SONORA.....	223
FICHA TÉCNICA	224

INTRODUÇÃO

A imagem, ao ser apreciada como uma possibilidade da vida sensível, refere-se a um tipo de engajamento do discurso estético que visa atestar algo mais do que uma pura evidência do estatuto do olhar, ou mesmo de uma relação simétrica entre a realidade e a construção do sentido. A imagem suplanta, antes de tudo, a separação entre o sujeito e o objeto, a fim de nos revelar algo que está interdito na sua natureza mesma de fenômeno. Seja pensando naquilo que está “entre”, “fora”, ou “nas” imagens, o importante é compreender a maneira como todas elas contêm uma boa parcela de invisibilidade, sendo, acima de tudo, uma exposição de fundo ontológico sobre a qual está assentada a matriz da discussão filosófica que separa a cultura da natureza. É, a partir da imagem, que podemos vislumbrar uma disposição do *ser* frente o tempo e o espaço, a sua forma de experimentar o mundo e a maneira de conceber suas próprias faculdades. Nesse sentido, investigar o campo das imagens e seus regimes possíveis, é, antes de tudo, analisar aquilo que compõe o próprio corpo da experiência humana.

Ao pensarmos no âmbito da experiência como um possibilidade de se articular noções de *partilha* ou *performance* de um determinado regime das imagens, tal atividade projeta-se também como uma possibilidade de se romper e fraturar o tempo e a História. No jogo das categorias da estética almeja-se definir a maneira como o potencial poético das imagens torna-se um elemento de conhecimento da realidade, de forma que a experiência de um determinado meio, tal como a televisão, é uma forma de se apontar a existência de uma vida sensível através da linguagem, cujos efeitos desdobram-se numa ordem artística e também política.

A premissa de um *sensível* que é capaz de produzir e de conhecer – ou, se preferível, de fabular e de experimentar – é o ponto de partida de um plano que pretende investigar o conceito de imagem, traçando um eixo analítico que parte em busca do elemento anacrônico, como uma espécie de posse simulada da hereditariedade das imagens do objeto empírico aqui discutido. Através da experiência sensível, as imagens são capazes de revelar, como uma falsa dialética, a dupla relação entre o objeto natural e o objeto poético. Ao se tornarem referenciais de suas matrizes ontológicas, elas sublimam as relações de engajamento e pertencimento, colocando em xeque, não só a noção de representatividade, mas também o nexos essencialista de uma visão sobre a especificidade dos meios de circunscrição das imagens. Cria-se, então, uma relação conflituosa entre as propriedades de tais imagens e os seus modos de reprodução. Eis que, estética e comunicação, dialogam e nos projetam, tanto como espectadores quanto como sujeitos da cultura, em direção ao meio televisivo como ponto catalisador de tais

tensões. O objetivo aqui é transformar a televisão em um “lugar teórico” autossuficiente para pensarmos numa filosofia das imagens que não seja mais exclusividade de um conceitualismo que afere apenas ao universo das artes, ou sirva, meramente, aos seus propósitos pedagógicos.

Ensaando perspectivas capazes de fazer do meio televisivo um lugar imprescindível para pensarmos em um devir prático da linguagem e das imagens no mundo contemporâneo, notamos como tal postura ganha lastro nas palavras do cineasta e crítico francês, Jean-Paul Fargier, em seu ensaio *Video Gratias*, ao dizer que a televisão é uma “central atômica de formas, um acelerador de partículas de narrativas, uma centrífuga de figuras, em suma, um distribuidor planetário de energias [...] artísticas”. (FARGIER, 2007, p. 40) De acordo com Fargier, é a partir dessa natureza mutável e do fascínio exercido pela televisão que artistas inspiram-se nela para renovar formas de expressão em seu próprio campo de atividade. Aventar a maneira como a abertura conceitual desse trato com as imagens permeia o universo da televisão é o que nos faz recorrer à história de mais de meio século de existência de um suporte, cujo caráter massivo e a natureza tecnológica serviram em diversos momentos, como as bases do seu próprio discurso de legitimação. Discurso esse que, equivocadamente, preferiu suplantar as possibilidades estéticas da comunicação em prol do potencial enunciador das suas propriedades materiais. No entanto, é observando algumas iniciativas que exploraram as possibilidades técnicas e estéticas do televisão que o presente estudo parte em busca das potências do meio televisivo como modalidade crítica de um universo amplo e irrestrito.

É dos vetores positivos que tal imaginário é capaz de criar que se valem as produções do diretor brasileiro Luiz Fernando Carvalho. Profundamente ligado à literatura, sendo a maioria de sua obra composta por adaptações, o diretor foi responsável por estabelecer uma confluência entre o amplo espectro cultural de uma das maiores obras-primas das letras brasileiras, com todo um universo de possibilidades proporcionadas pela televisão. A potência das imagens da microssérie *A Pedra do Reino* pode ser atribuída tanto à riqueza de elementos angariados do grande projeto estético criado pelo escritor Ariano Suassuna em seu *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, como também ao extenso universo referencial do trabalho desenvolvido por Luiz Fernando Carvalho. Trabalho esse que pode ser definido como um “distribuidor planetário de energias artísticas”, conforme Fargier, na medida em que é responsável por trazer para a televisão, elementos de diversas artes, como as artes cênicas, as artes plásticas, o cinema, a música, a literatura, a dança e tantas outras manifestações e devires do universo artístico. Algo que configura a busca por uma linguagem

autoral, cujo resultado pretende ser capaz de usufruir de toda uma potência da televisão, onde ela se emancipa, tanto como dispositivo midiático, quanto como meio de expressão artística.

Os ajustes e contingências das perspectivas comunicacionais, artísticas e filosóficas a serem examinadas na microssérie *A Pedra do Reino*, incidem na discussão sobre a natureza televisiva, além de levantar uma série de incógnitas sobre a relação entre a artes e os circuitos midiáticos na contemporaneidade. De fato, seria possível realizarmos o recorte de uma linguagem exclusivamente televisiva, ou estamos diante de convenções da expressão audiovisual que, a todo o momento, não param de se reinventar? Tomando a imagem como o centro das articulações teóricas sobre a televisão, este estudo enfatiza a noção de *alteridade das imagens* como o principal eixo analítico de sua empreitada em definir a inconstância da natureza midiática, mediante as suas possíveis aberturas conceituais dentro do campo da estética. Para isso, o texto gera a seguinte interrogação: é possível conceber um conceito de imagem que seja capaz de traçar uma linha de fuga dos limites da comunicação, a partir dos elementos da estética? Valendo-se do exame dos paradigmas que orientam os padrões formais da televisão em mais de meio século de existência, o estudo nota e interpela os recursos da linguagem televisiva, apontando vias do campo da experiência estética, como perspectivas analíticas dos aspectos da comunicação frente às suas relações econômicas, políticas e sociais.

O primeiro capítulo lança um olhar introdutório sobre os elementos da microssérie *A Pedra do Reino*, propondo desconstruir dicotomias que concernem aos vícios da linguagem crítica, apontando, dentro da obra, fatos e características que tensionam a circunscrição de uma natureza própria da televisão. A primeira discussão perpassa, brevemente, sobre algumas perspectivas dedutíveis na passagem operada entre o romance de Ariano Suassuna e o produto televisivo de Luiz Fernando Carvalho. Esta primeira apreciação abre as portas para a análise seguinte, que se dedica às relações sobre os limites existentes entre as artes e as mídias. Nela, a investigação se aprofunda na problematização da suposta natureza das propriedades do meio televisivo, perpassando pela noção de alteridade e de suas possíveis alterações, como funções ligadas à existência de um *regime de imagens* próprio a cada obra e suas adjacências. As discussões sobre a natureza televisiva e a alteridade das imagens estendem-se sobre as convenções da linguagem da televisão e as respectivas dúvidas geradas pela própria noção de “linguagem”. Primeiramente, o texto comenta a presença do realismo em todo sistema de pensamento sobre a televisão como um polo produtor de informação e entretenimento. Na sequência, discorre sobre os desdobramentos éticos e estéticos ligados à manipulação da imagem televisiva, mediante as evoluções tecnológicas e as posturas geradas por esse

desenvolvimento que, historicamente, permitiram o meio televisivo estabelecer conexão com outros regimes de imagem. Conexões essas que abrem as discussões seguintes sobre os efeitos da noção de intertextualidade na linguagem televisiva e os devires utópicos do meio, conforme amplamente sugeridos por esta noção. E é neste trecho que são lançadas as primeiras considerações do estudo sobre a recepção e as possibilidades estéticas da televisão como um dispositivo que tange elementos dos planos artístico e midiático.

O segundo capítulo é voltado para um maior detalhamento das atividades do regime de imagens da microssérie *A Pedra do Reino* e dos aspectos plásticos que atenuam a relação entre a arte e a mídia no campo do projeto estético da obra. Esse dedica-se exclusivamente ao Barroco como o signo de uma expressão cultural e um pensamento filosófico sobre as artes, a vida e a sociedade. É da presença do elemento barroco como algo que se aproxima de maneira multilateral dos componentes hereditários da obra de Luiz Fernando Carvalho que se pretende investigar a expressão barroca como aquela que melhor interroga a imagem e o fundo ontológico do seu conceito. Nesse sentido, investiga-se primeiramente a presença de elementos da cultura barroca no regime estético das artes e cultura contemporânea, mediante as discussões que atravessam o conceito de *neobarroco*. Em seguida, o estudo visa atribuir a essas “imagens barrocas” as suas funções plásticas, temporais e experienciais derivadas do trajeto histórico do Barroco, mostrando os seus devires estéticos e ensaiando perspectivas sobre o papel prático e teórico dos seus elementos nessas transformações. Estes trajetos vão resultar não só numa passagem do Barroco Europeu (e do seu elo com os elementos medievais) ao continente americano, por via do laço colonial que uniu a Europa às Américas, como vão desencadear alterações no próprio *ethos* dessas imagens barrocas que serão analisados através das relações ontológicas estabelecidas entre a cultura e a natureza.

Nas subdivisões do segundo capítulo resgata-se toda a herança dos conceitos artístico-culturais do Movimento Armorial e da obra literária de seu precursor, Ariano Suassuna. Tudo isso, a fim de lançar um olhar sobre as imagens armoriais como aquelas que encerram uma síntese dialética das artes eruditas e populares, cujo o intuito antropofágico do diretor Luiz Fernando Carvalho propõe, à sua maneira, uma forma mais ampla e múltipla de se encarar a questão da intertextualidade, a partir dos efeitos da contemporaneidade no discurso artístico-midiático da televisão. O surgimento de uma série de evidências dos signos culturais que atravessam a herança estética da microssérie é o fato que deságua na reflexão seguinte, apoiada nas digressões do estilo armorial na estética audiovisual do diretor, para logo a seguir,

lançar um olhar sobre o messianismo como fato cultural da obra e de importante impacto na caracterização de todo um modelo de circunscrição do universo artístico e filosófico das obras de Ariano Suassuna e Luiz Fernando Carvalho. A partir daí, o texto desencadeia uma série de reflexões sobre a retórica temporal da expressão barroca, detalhando uma perspectiva de imagem-tempo, onde os signos do arcaico e do moderno são dissimulados, a fim de expor o conceito de *pós-história* como algo intimamente ligado à obra por duas vias. Uma, através da abordagem das questões messiânicas do Sebastianismo e a outra, a partir da forma como as imagens constroem uma visão histórica possível, através do conceito de *anacronismo*. Desse ponto traçam-se as primeiras considerações sobre a importância do sensível como critério fenomenológico da experiência das imagens, cuja importância para o pensamento barroco está associada diretamente à relação com a natureza e à ruptura da dicotomia sujeito-objeto.

A última parte da dissertação dedica-se a traçar as linhas conclusivas sobre a questão da alteridade da imagem televisiva e da relação entre a experiência estética e a comunicação. O conceito de *devir* torna-se guia das discussões sobre a imagem e a linguagem, a fim de expor a contínua relação que desarticula as noções rígidas em torno das expressões midiáticas. Inicialmente, o texto investiga a experiência estética na comunicação e as possíveis vidas da imagem televisiva, a fim de caracterizar a atividade das imagens da microssérie *A Pedra do Reino*. Nesse sentido, a discussão posterior amplia o espectro da experiência sensível e da própria caracterização do regime de imagens da série, abordando a natureza material da televisão como parte integrante da abordagem conceitual da experiência das suas imagens. As questões técnicas e conceituais sobre a recepção da imagem televisiva estabelecem a maneira como elas propõem uma forma própria da experiência audiovisual em sua proximidade com a vida cotidiana. Dentre outras questões, considera-se o fato da recepção televisiva desdobrar de um fluxo de imagens heterogêneas, cujos vários regimes de linguagem dedutíveis dentro do circuito televisivo se sobrepõem, criando uma amálgama de significados e posturas. Posteriormente, o estudo se aprofunda nas características fenomenológicas da televisão, propondo que a sua tela seja observada como uma *prótese de percepção* capaz de colocar em jogo a experiência do telespectador e os elementos formais da obra e do fluxo imagético.

O detalhamento das atividades emissivas e receptivas da televisão estabelece paradigmas para explorar as possibilidades da imagem no mundo da comunicação. O estudo opta pelo sensível como material constituinte da emissão e da recepção. A sensibilidade é vista como a principal articuladora do pensamento e do conhecimento, ao mesmo tempo em que também é um desdobramento da experiência em suas múltiplas abrangências no campo

do significado. Tanto em um viés como no outro, o sensível é o elemento heterogêneo e não apassivador das diferentes formas de se compreender a expressão imagética, pois a sua existência está diretamente ligada àquilo que há de mais primordial na forma como todos os viventes experimentam o seu estar no mundo e dotam suas faculdades perceptivas de sentido produtor e cognitivo. No entanto, todas essas possibilidades das imagens dedutíveis, a partir da experiência sensível até a sua manifestação no meio da comunicação, não deixam de se sujeitarem à influência de uma ordem político-mercadológica, na mesma medida em que também se erguem como alternativas de uma subversão do regime estético do meio televisivo, ou de qualquer outro tipo de performance do regime imagético. Estética e política são, então, compreendidas como eixos de uma única atividade do regime de imagens e de sua partilha. É nesse sentido que a última parte da dissertação nota algumas questões conclusivas sobre o posicionamento da série *A Pedra do Reino* e da obra de Luiz Fernando Carvalho, perante todo um histórico da experimentação na televisão brasileira. A própria noção de *experimental* é questionada pelo trabalho, perguntando-se sobre o valor que esta função teria a atribuir ou não a uma obra como uma catalisadora diferenciada de tensões sobre a experiência estética na televisão. Dessas perguntas, pretende-se enumerar questões importantes sobre a experiência estética na comunicação e a forma como ela não se restringe a nenhuma especificidade. Eis que a alteridade do regime de imagens d'*A Pedra do Reino* é posta à prova como critério capaz de afirmar a qualidade da microssérie como uma obra que anula ou não as diferenças que possam existir entre a apreensão de um produto artístico ou midiático.

Os campos da comunicação e do audiovisual tornam-se, então, territórios de embates que recorrem à estética como categoria da filosofia, a fim de provocar rupturas que abrem novos caminhos para a televisão, a partir do espectro de suas imagens e linguagens. A série *A Pedra do Reino* traz consigo toda essa potência de obra significativa de nosso tempo. A herança barroca das tradições nordestinas, as diversas interlocuções linguísticas incutidas na retórica audiovisual de Luiz Fernando Carvalho, além de uma ampla fortuna crítica que a aponta como um dos produtos mais experimentais já exibidos pela maior rede televisiva do país são apenas alguns pontos consideráveis de uma obra que se projeta nos pontos de fuga de uma apreensão isolada e reducionista. A lógica errante do protagonista da trama, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, na busca da sua matriz genética e nobreza real, assemelha-se à trajetória da própria televisão que, para sagrar-se “gênio da raça”, desempenha a árdua tarefa de desconstruir a sua própria origem, a fim de livrar-se dos laços bastardos que lhe atribuem uma intrínseca inferioridade, para proclamar-se digna de uma importância maior.

1. A PEDRA DO REINO

A recriação que Luiz Fernando Carvalho fez do meu Romance d'A Pedra do Reino resultou numa obra extraordinariamente bela que me comoveu como autor e como pessoa, como espectador. Acho que, como o grande artista que é, ele captou inteiramente o espírito do romance e meu universo de escritor, cuidando de cada cena como se fosse um quadro e valendo-se, para a escolha de tais quadros, de alguns dos Mestres, quase sempre barrocos, que, a meu ver, mais se harmonizam com o Brasil e nosso grande Povo.

Ariano Suassuna

Do fracasso de audiência ao sucesso conceitual, a série televisiva *A Pedra do Reino* foi responsável por gerar muito encanto e estranhamento por parte de seus espectadores e da crítica especializada. Fruto de um projeto ambicioso da maior rede televisiva do Brasil, a obra ganhou o *status* de produto midiático experimental, capaz de levantar questões que envolvem a natureza estética da televisão e as fronteiras da linguagem televisiva, ao interrogar todo um espectro da criação artística do nosso tempo e das origens culturais da nossa civilização.

Exibida em cinco capítulos, entre os dias 12 e 16 de junho de 2007, *A Pedra do Reino* foi dirigida por Luiz Fernando Carvalho e assinada como uma coprodução da Rede Globo de Televisão com a produtora independente, Academia de Filmes. Realizada como a primeira produção do *Projeto Quadrante*, a “microsérie” (como fora chamada pelos seus próprios realizadores) foi concebida como uma parte das comemorações e homenagens aos 80 anos do escritor paraibano, radicado em Pernambuco, Ariano Suassuna. Autor da obra literária que inspirou a produção, *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, o escritor foi homenageado com a exibição do último capítulo no dia do seu aniversário.

A obra de Ariano Suassuna, publicada em 1971, foi adaptada por Bráulio Tavares, Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho. Adaptação que ganhou desfechos inexistentes no livro, criados pelo próprio Suassuna, especialmente para a microsérie. O *Romance d'A Pedra do Reino* é considerado por muitos, a obra-prima do escritor e um dos textos literários mais importantes sobre a cultura popular do nordeste brasileiro. Nas palavras de seu autor, a obra é um misto de romance de cavalaria e novela picaresca. Gêneros que definem as aproximações da obra com a literatura popular medieval e demarcam a influência da estética popular no imaginário do seu autor e, conseqüentemente, na sua adaptação.

A epopeia sertaneja de Ariano Suassuna narra as desventuras do “*cronista-fidalgo, rapsodo-acadêmico e poeta-escrivão*”, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna. Um sertanejo contador de histórias que, através de contos e causos de seus antepassados, utiliza suas memórias para compor o seu “*romance heróico-brasileiro, ibero-aventureesco, criminológico-*

dialético e tapuio-enigmático de galhofa e safadeza, de amor legendário e de cavalaria épico-sertaneja”. Uma grande obra literária que tem o intuito de sintetizar a verdadeira identidade nacional. Através dessa obra, Quaderna ambiciona o título de “*Grande Gênio da Raça*”. Com seu “estilo régio”, o personagem destaca-se como o narrador-protagonista da história, tanto no livro, quanto na adaptação televisiva, conferindo a ambas as obras uma fusão entre a prosa e o verso sertanejo, entre a realidade e o lúdico, o arcaico e o moderno. Todas essas duplas acepções são reflexos tanto da própria identidade de seu protagonista como das características evocadas pela sua narrativa, de seus contos e de suas trovas.

Da mesma maneira que os acontecimentos são descritos a partir do imaginário real e poético de seu personagem principal, a própria obra de Ariano Suassuna é um misto de elementos ficcionais e de fatos verídicos. A narrativa é protagonizada por um personagem fictício, ninguém menos do que o bisneto de João Ferreira Quaderna, transfiguração ficcional de João Ferreira dos Santos, conhecido popularmente como “O Execrável”. Real líder messiânico que se proclamou o legítimo Rei do Brasil e causou a morte de muitos fiéis em nome da ressurreição de Dom Sebastião. Transformado em lenda na cultura lusitana, o rei português, Dom Sebastião I de Portugal, ao desaparecer no dia 4 de agosto de 1578, aos 24 anos, durante a batalha entre mouros e cristãos em Alcácer-Quibir, no Marrocos, teve a sua história atrelada a fatos que deram origem ao mito messiânico do *Sebastianismo*. Mitologia que se estendeu por laços ibéricos até o Brasil, sendo responsável por uma forte influência do pensamento messiânico na cultura popular nordestina. Da mesma forma que o sebastianismo teria um papel fundamental em outros episódios de manifestação de fé e de resistência na história brasileira, foi a sua principal e mais conhecida decorrência o derramamento de sangue orquestrado por João Ferreira, em nome da ressurreição de Dom Sebastião, em 1838, aos pés de duas rochas compridas e paralelas, conhecidas popularmente como Pedra Bonita, nome primitivo da Pedra do Reino, localizada a 470 km de Recife, no município de São José do Belmonte¹, em Pernambuco. Sua seita, formada por fanáticos religiosos, defendia que aquelas

¹ Na divisa entre os estados do Pernambuco, Paraíba e Ceará, o município de São José do Belmonte é integrante da mesorregião do Sertão Pernambucano, e localizado na microrregião de Salgueiro que inclui outros seis municípios. Devido ao fato de abrigar o Santuário da Pedra do Reino, o município é também palco de manifestações culturais que remontam à importância simbólica de tais monumentos naturais ao folclore da cidade e de toda a região. Todos os anos, durante o mês de maio, acontece *A Cavalgada à Pedra do Reino*, juntamente com a *Cavalcada Zeca Miron*. Criada pelos belmontenses em 1993, *A Cavalgada à Pedra do Reino* tornou-se uma festa tradicional, cuja inspiração inicial partiu do intuito de celebrar a importância das lendas do movimento sebastianistas e da importância do romance de Ariano Suassuna para a cultura da região. A festa e seu ritual foi inspirada por passagens do livro de Suassuna, além de remeter a um significado histórico, ao relembrar a jornada empreendida pelo major Manoel Pereira da Silva que, à frente de um grupo, foi de sua fazenda Belém até a Serra Formosa, a fim de combater os fanáticos sebastianistas reunidos nos arredores da Pedra Bonita. A cerimônia d’A Cavalgada à Pedra do Reino conta com três momentos especiais: os preparativos que começam de madrugada e, por volta das cinco horas da manhã, os cavaleiros e os fiéis se reúnem em frente à Igreja Matriz de São José do Belmonte para assistirem à

eram as torres da catedral do reino de D. Sebastião, que seriam desencantadas com o sangue de sacrifícios humanos. Após muitas mortes, os fanáticos foram presos ou mortos pela polícia.



Figura 1 – Imagem das pedras localizadas em São José do Belmonte. Imagem retirada da página 148 da 9ª edição do *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Foto tirada por Euclides Villar.

A importância simbólica dos eventos ocorridos na Pedra Bonita, no século XIX, é o ponto de partida da investigação de D. Pedro Dinis Quaderna que junta à história de seu bisavô outro acontecimento trágico: a morte misteriosa de seu tio-padrinho, o rico fazendeiro Dom Pedro Sebastião Garcia-Barreto, considerado por ele, um pai. Afilhado e sobrinho de D. Pedro Sebastião por parte de sua mãe, Maria Sulpícia, Quaderna conclui em suas pesquisas, que as suas duas famílias remontam ao mesmo rei: Dom Sebastião de Portugal. Influenciado pelas histórias sobre a realeza, pela cultura sertaneja e sua convivência com cantadores, poetas populares, cordéis, folguedos e cavalhadas, Quaderna passa a sonhar com a ascensão de um novo reino que estaria diretamente ligado à mitologia do Quinto Império Português. Autoproclamando-se, “Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, o mesmo Dom Pedro IV, cognominado ‘O Decifrador’, *Rei do Quinto Império e do Quinto Naípe, Profeta da Igreja*

missa campal antes do início da jornada. A segunda parte é a parada nas Areinhas para o café dos cavaleiros e descanso dos animais e a terceira etapa é a chegada ao Sítio Histórico da Pedra do Reino, onde os participantes se divertem bebendo, dançando e comendo, ao som do forró pé de serra. Para o cortejo os cavaleiros se vestem com roupas que remetem aos cavaleiros da Idade Média, contando ainda com a representação de um Rei e uma Rainha que lideram o grupo. Com a chegada do evento, a cidade recebe decorações especiais e, na praça principal, realizam-se shows musicais. A Casa da Cultura e o Memorial Pedra do Reino, que ajudam a contar a história da festa da cidade, ficam abertas para visitas.

Católico-Sertaneja e pretendente ao trono do Império do Brasil”, o poeta, charadista e redator de almanaques, descreve-se como o descendente dos verdadeiros reis brasileiros – que nenhuma relação têm com aqueles “imperadores estrangeirados e falsificados da Casa de Bragança”. Seus antepassados são, na verdade, os legítimos reis castanhos e “cabras” da Pedra do Reino do Sertão, que fundaram a sagrada Coroa do Brasil. É obcecado pela ideia de criar uma versão essencialmente nordestina do livro, *Compêndio Narrativo do Peregrino da América Latina* (1728), de Nuno Marques Pereira², que Quaderna almeja remontar o trágico passado de sua família com os laços reais das antigas dinastias ibéricas, unindo a Europa e o sertão, ao se coroar Rei, herdeiro legítimo do trono do Sertão e do Brasil, dando assim, início ao projeto memorial em primeira pessoa de construção da sua grande obra literária.

A narrativa que tem o seu início ao meio-dia de 9 de outubro de 1938, quando, Quaderna, preso no pavimento superior da cadeia da Vila da Ribeira do Taperoá, descreve a vista que lhe salta aos olhos como um local mítico. Terra simbólica de toda uma tessitura cosmogônica do Sertão. Esbanjando no uso da linguagem, é essa descrição que dá início ao projeto metalinguístico de Ariano Suassuna e que dota seu personagem-narrador de uma vasta erudição para compor a sua epopeia sertaneja, costurando assim, a cultura e a paisagem nordestinas às ambições do projeto estético e político de seu criador. O sonho de restaurar o prestígio e a honra de sua família através de uma saga literária capaz de reunir referências eruditas, políticas e intelectuais é o intuito criativo que dá origem a uma síntese literária que o próprio Quaderna intitula “estilo régio”. Entretanto, o seu objetivo conta com um grave empecilho. O problema para realização desse plano é o “cotoco”, uma proeminência óssea no final da coluna. Uma reminiscência de um pequeno pedaço de rabo que, segundo Quaderna, por causa do sangue judaico dos paraibanos, o impede de ficar sentado por muito tempo.

Após a chegada do Juiz Corregedor a Taperoá, encarregado de descobrir a verdade sobre os fatos que resultaram na morte de D. Pedro Sebastião Garcia-Barreto, este recebe uma carta anônima com denúncias contra Quaderna, o que resultou na sua intimação a prestar

² A importância em apresentar a figura do padre e escritor luso-brasileiro, Nuno Marques Pereira (1652-1728), juntamente à sua obra, *Compêndio Narrativo do Peregrino da América Latina* (1728), compete às características desta análise que enfocam a importância do Barroco na crítica da obra de Ariano Suassuna e, respectivamente, de Luiz Fernando Carvalho. Tal obra se tornou importante e reconhecida no período barroco, sendo reeditada diversas vezes. Conhecido como um pregador religioso da moral e dos ensinamentos cristãos, Nuno Marques Pereira, supostamente, teria viajado pelo interior da Bahia e de Minas Gerais doutrinando e advertindo contra aquilo que chamou de “abusos que se acham introduzidos pela milícia diabólica no Estado do Brasil”. As memórias de tal viagem lhe serviram como matéria-prima de seu compêndio, sendo os poucos dados que se têm sobre a vida do padre. No entanto, observando a importância simbólica de tal personagem para o universo da obra de Ariano Suassuna, são notáveis, não só o fato histórico que liga a trajetória do padre ao período barroco, mas também o fato deste personagem ter se tornando o *homo viator* mais conhecido da sua época, em terras luso-brasileiras.

depoimento. Estava ali, a oportunidade de Quaderna contar (em pé) todos os acontecimentos relacionados à sua vida. Aproveitando o seu próprio depoimento perante o Juiz Corregedor e a escritã Margarida, Quaderna encontra uma forma oportuna de dar vida à sua epopeia sobre Dom Pedro Sebastião e seus três filhos, Arésio, Sinésio e Silvestre, unindo o movimento messiânico da Pedra do Reino com a Guerra de Princesa e a demanda novelosa de Sinésio. Sob o foco do interrogatório, o herói transforma a sua narrativa oral na consumação do material bruto que dará origem à sua saga memorialística. Nela, relata a história de sua família, as origens de sua herança real e o seu envolvimento com uma série de lutas, desavenças e controvérsias políticas, literárias e filosóficas. Enquanto tece todos os fatos da trama num cenário repleto de figuras folclóricas e exóticas, a costura literária realizada pelo narrador-protagonista envolve as descrições de uma série de elementos, como cavalcadas, onças pintadas, guerras, derramamentos de sangue, heróis, cantadores e repentistas, compondo um vasto relicário simbólico sertanejo. Após ser preso por subversão, forjando a sua própria prisão através de tal carta, com sua detenção, Quaderna ganha tempo suficiente para escrever o livro que o elevaria à condição de *Gênio da Raça Moura Nordestina*.

O Romance d'A Pedra do Reino é tangido pela tênue relação entre as aspirações estéticas e ideológicas de Ariano Suassuna e o foro íntimo de sua própria vida privada. Apesar de muito ter se especulado sobre as possíveis relações do romance com os acontecimentos que permearam a história de Suassuna, o fato é que, da análise dos dados biográficos do autor³, muito foi dito; inclusive pelo próprio Ariano; sobre a relação do *Romance d'A Pedra do*

³ Alguns pontos da biografia de Ariano Suassuna são de grande importância para estabelecermos a relação entre as suas aspirações artísticas, com a sua formação intelectual e vivências em meio à cultura nordestina. No período entre a infância e a adolescência, entre os anos de 1934 e 1937, Ariano Suassuna, começa seus primeiros estudos das letras, além de ter seu primeiro contato com caçadas e expedições – atividade referenciada no *Romance d'A Pedra do Reino* –, desafios de viola, peças de teatro e mamulengos – teatro nordestino de títeres. De 1938 em diante, tem o seu primeiro contato com grandes autores da literatura que lhe são apresentados por seus tios. Dentre os nomes estão José Lins do Rego, Eça de Queiroz e Euclides da Cunha. Em 1945, publica o seu primeiro poema e, em 1946, entra para a Faculdade de Direito, ligando-se ao círculo de poetas, escritores e artistas da capital pernambucana e interessando-se cada vez mais pelo romanceiro popular nordestino e pelo teatro. Juntamente ao colega Hermilo Borba Filho, funda o Teatro do Estudante de Pernambuco. De 1947 em diante, escreve diversas peças de teatro, recebendo também, diversos prêmios. Em 1952 começa a trabalhar em advocacia mas logo, no ano de 1956, abandona a profissão, dedicando-se ao magistério e à atividade de escritor. Em 1959, após ter escrito dezenas de peças teatrais de sucesso como, *O Auto da Compadecida* (1955) e *O Santo e A Porca* (1957), e recebido vários prêmios de grande destaque nacional, Ariano funda o Teatro Popular do Nordeste. Em 1960, forma-se em Filosofia pela Universidade Católica de Pernambuco. Em 1968, torna-se membro fundador do Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco. Em 1969, é nomeado Diretor do Departamento de Extensão Cultural da UFPE, convidando diversos intelectuais de várias áreas da produção artística para integrarem o Movimento Armorial, lançado em 1970. Em 1971, publica o *Romance d'A Pedra do Reino*. Em 1975, é nomeado Secretário de Educação e Cultura do Recife e publica *Iniciação à Estética*. Em 1989, aposenta-se como professor da UFPE, depois de lecionar por mais de 32 anos Teoria do Teatro, Estética e Literatura Brasileira na Escola de Belas-Artes. No ano de 1990, é eleito membro da Academia Brasileira de Letras e, em 1992, membro da Academia Pernambucana de Letras. Em 1995, é nomeado Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco, pelo governador Miguel Arraes. Em 2000, é eleito membro da Academia Paraibana de Letras. FONTES: Estas informações foram retiradas da biografia do autor, presente na introdução da 9ª edição do *Romance d'A Pedra do Reino*, e do perfil de Ariano Suassuna, no site oficial da Academia Brasileira de Letras, disponível em: <http://www.academia.org.br>.

Reino e sua linguagem literária, com os aspectos trágicos da vida particular de seu autor.⁴ Nascido em 16 de junho de 1927, na cidade Nossa Senhora das Neves, atual João Pessoa, capital do Estado da Paraíba, Ariano Vilar Suassuna é o oitavo filho de Rita de Cássia Dantas com João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna, governador da Paraíba entre os anos de 1924 e 1928. Após deixar o governo do estado, João Suassuna e sua família mudaram-se de volta para a cidade de Aparecida, no alto sertão paraibano, local das fazendas Acahuan e Saco, pertencentes à família. Em meio aos acontecimentos que antecederam a Revolução de 30, no ano de 1929, estoura uma luta armada na Paraíba. Com o apoio de João Suassuna, o chefe sertanejo, José Pereira Lima, da Vila de Princesa Isabel, declara o município “independente”, com o título de “Território Livre de Princesa”, com hino, constituição, jornal, bandeira e exército próprios. Com a morte do então governador da Paraíba, João Pessoa Cavalcanti de Albuquerque – político que futuramente emprestaria seu nome à capital do estado –, João Suassuna é assassinado durante uma viagem ao Rio de Janeiro; então capital da República; como consequência das lutas e divisões políticas na Paraíba e devido ao fato de pertencer ao grupo político oposto a João Pessoa. Após a retaliação que levou a morte de seu patriarca, em 1933, a família Suassuna deixa a região do alto sertão paraibano, mudando-se para a cidade Taperoá. Em 1938, mudam-se novamente, dessa vez para Recife, capital de Pernambuco, onde Ariano Suassuna cursa o ginásio, estudando também música e pintura. No ano de 1946, o jovem Ariano começa a sua trajetória na Faculdade de Direito e inicia a sua produção teatral. Ele exerceria ainda, a advocacia até 1956, quando abandona a profissão e torna-se professor de Estética na Universidade Federal de Pernambuco, ocupação que foi fundamental na concepção e na articulação do Movimento Armorial, alguns anos depois.

A memória traumática de Ariano Suassuna tornou-se objeto de estudo, na medida em que o descortinar dos acontecimentos da vida do escritor foram assimilados aos elementos que compõem as suas obras, principalmente, o *Romance d’A Pedra do Reino*. A dedicatória presente no livro, intriga devido a homenagem prestada ao pai e a outros 12 “cavaleiros” que, nos dizeres de Ariano Suassuna, nada mais são do que nomes importantes na sua vida, sendo uma mistura de seus parentes com nomes da cultura brasileira, alguns deles, com importância artística e cultura ligada ao nordeste brasileiro. Compõem a dedicatória, as seguintes palavras:

⁴ No livro, *Ariano Suassuna, um perfil biográfico*, as autoras Adriana Victor e Juliana Lins apontam na obra de Ariano Suassuna, a importância dos fatos políticos que resultaram na morte do pai do escritor. Um dos momentos mais marcantes que definem a dimensão desta relação condiz ao discurso de posse de Ariano Suassuna na Academia Brasileira de Letras em 1990, onde declarou: “Posso dizer que, como escritor, eu sou, de certa forma, aquele mesmo menino que, perdendo o Pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra a sua morte através do que faço e do que escrevo, oferecendo essa precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem, através de lembranças, dos depoimentos dos outros, das palavras que o Pai deixou.” (VICTOR, 2007, p. 17)

Em memória de João Suassuna, José de Alencar, Jesuíno Brilhante, Sylvio Romero, Antônio Conselheiro, Euclides da Cunha, Leandro Gomes de Barros, João Duarte Dantas, Homero Torres Villar, José Pereira Lima, Alfredo Dantas Villar, José Lins do Rego e Manuel Dantas Villar, Santos poetas, mártires, profetas e guerreiros do meu mundo mítico do Sertão, oferece, dedica e consagra Ariano Suassuna.

Da mesma forma que a vida de Ariano Suassuna se confunde com a história e a cultura do nordeste brasileiro, é em torno da desconstrução da personalidade de D. Pedro Dinis Quaderna que se concentram a maior parte das análises que ligam o *Romance d'A Pedra do Reino* à vida de seu autor. O longo processo de concepção da obra teve o seu início por volta do ano de 1958, quando Ariano Suassuna começou a elaborar o personagem Quaderna e, ao mesmo tempo, a dar vida ao projeto de uma trilogia que permaneceu inacabada e que se chamaria: *A Maravilhosa Desventura de Quaderna, o Decifrador, e a Demanda Novelosa do Reino do Sertão*. Esta trilogia seria composta pelos livros: *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. A segunda obra, que seria intitulada *História D'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão*, por sua vez não foi concluída, tendo apenas uma primeira parte publicada em folhetim no suplemento literário dominical do *Diário de Pernambuco*, de novembro de 1975 a maio de 1976, para depois ser editada com o título de *O Rei Degolado Ao Sol da Onça Caetana*. E por fim, uma terceira obra que nunca foi escrita e que se chamaria: *O Romance De Sinésio, O Alumioso, Príncipe Da Bandeira Do Divino Do Sertão*. A pesquisadora, Idelette Muzart Fonseca dos Santos, comenta o arranjo conceitual dessa trilogia inacabada conforme aquilo que foi planejado por Ariano Suassuna:

Apesar das ações múltiplas, das numerosas personagens e das aparentes digressões da narrativa, os romances de Suassuna conservam uma notável unidade. Trata-se, de fato, de um único romance, fundamentalmente épico, dividido em três partes: A pedra do reino representa uma forma de rapsódia, que introduz os temas principais; O rei degolado acentua a dimensão guerreira e trágica, narrando os principais episódios da chamada Guerra do Sertão da Paraíba (1912, 1926, 1930), história que Suassuna qualificou de *Iliada sertaneja*; a terceira parte, *Sinésio, o Alumioso*, deveria ser uma Odisseia nordestina, um romance de amor e de mar, mais mítico do que histórico. (SANTOS, 2009, p. 49)

Aos que buscam o lastro da realidade no romance, é o olhar atento às características de seu protagonista que ampliam as tais possibilidades analíticas. Trinta anos separam Quaderna e Suassuna, tendo o personagem nascido em 16 de junho de 1897 e seu autor no mesmo dia do ano de 1927. Da mesma forma que Quaderna traz no sangue a tragédia de sua família, sendo essa herança algo determinante na sua consciência e aspirações poéticas e políticas, Suassuna, por sua vez, é um escritor marcado pela tragédia do assassinato do pai em meio ao plano da revolta monarquista que causou derramamento de sangue e reação do estado

republicano. É nesse sentido que o romance faz pulsar de maneira indireta e poética, seus traços autobiográficos, porém, nunca se limitando a uma leitura tão específica e redutora.⁵

A maneira como o protagonista-narrador, D. Pedro Dinis Quaderna, pretende juntar referências populares, eruditas, políticas e intelectuais em seu projeto literário, faz com que o processo metalinguístico do *Romance d'A Pedra do Reino* permita estender o seu alcance, não só diante do semelhante intuito de Ariano Suassuna em compor o seu “romance armorial brasileiro”, mas também frente àquilo que move o projeto conceitual da sua versão televisiva, intitulada simplesmente como *A Pedra do Reino*. Ao ser responsável por dar um novo tipo de vida à obra, Luiz Fernando Carvalho amplia as possibilidades do universo referencial do romance, a partir do diálogo entre aquilo que foi sistematizado pela obra de Ariano Suassuna com o seu vasto campo referencial. Nesse sentido, *A Pedra do Reino* propõe uma nova experiência das imagens literárias do romance, no campo televisivo e audiovisual. Algo que anima a obra original e lhe dá novas perspectivas dentro do âmbito barroco-armorial sobre a qual a sua escrita foi forjada. Dessa forma, ambas as criações parecem somar os seus efeitos frente às possibilidades técnicas e estéticas que cada linguagem oferece nesse diálogo entre o arcadismo da cultura brasileira e os frutos da contemporaneidade no sistema de pensamento sobre o regime de estético das artes e das mídias. Sendo assim, a adaptação de Luiz Fernando Carvalho simplesmente dá prosseguimento ao devir de uma obra que nunca cessa de adquirir referências diante do próprio devir do sertão, de seus habitantes e de toda a cultura nordestina.

É por uma perspectiva semelhante que o projeto que deu vida a microssérie *A Pedra do Reino* pretende estabelecer uma discussão entre as paisagens culturais brasileiras e a forma como estas matrizes se abrem para outro espectro de possibilidades diante de novas influências. A adaptação do romance de Ariano Suassuna faz parte de um projeto que pretende ressaltar a diversidade cultural do país, através da adaptação de obras literárias nacionais, filmadas na região onde se passam as suas respectivas histórias originais. Eis o

⁵ Idelette dos Santos, em sua obra, *Em demanda da estética armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*, questiona se Quaderna seria uma representação de Suassuna. Ao seu ver tal resposta só poderia ser negativa. Contudo, existem relações destinadas através do personagem, como a data de nascimento, os hábitos indumentários e personalidade dos seus mestres. Para a pesquisadora, “a infância de Quaderna é, fundamentalmente, a infância de Suassuna”. As lutas partidárias que culminaram na morte do pai e do padrinho são reflexos dos dramas vividos na infância de Suassuna e na de seu personagem. O personagem João Suarana é uma paródia assumida, a partir da palavra suçuarana, a onça parda do sertão. Sendo assim, vários relatos de Quaderna seguem fiéis às lembranças do autor. A presença perturbadora desses depoimentos indiretos foi o motivo que, segundo Idelette, levaram Suassuna a interromper a publicação da *História d'O rei degolado nas caatingas do Sertão*. “O pai é transfigurado em sol: rei e sol representam duas metáforas privilegiadas para designar o pai”. “Suassuna fala de um reino do qual o rei estava ausente: o pai tinha ido, levando consigo a alegria e a despreocupação da infância. Ausente, continuava sendo o rei, o rei escondido, desaparecido, o dom Sebastião do reino infantil do filho. O Romance d'A pedra do reino representa, portanto, uma longa conquista, uma demanda do Reino, pelo narrador Quaderna. Representa, para o autor, Suassuna, um caminho mais longo ainda, uma reconstrução paciente do mundo da infância que lhe permitirá talvez exorcizar a ausência do pai e suas lembranças obsessivas para tornar-se finalmente rei e dono do seu destino.” (SANTOS, 2009, p. 99)

intuito do *Projeto Quadrante*, idealizado por Luiz Fernando Carvalho e pela Rede Globo de Televisão. O objetivo do projeto era produzir quatro séries, sendo elas, *A Pedra do Reino*, a partir do romance de Ariano Suassuna; *Capitu*, da obra de Machado de Assis; *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum; e *Dançar Tango em Porto Alegre*, da obra de Sérgio Faraco. Após uma série de percalços que envolveram os baixos índices de audiência das séries que foram produzidas, houve a paralisação do *Projeto Quadrante* que realizou até o momento, apenas, *A Pedra do Reino* (2007) e *Capitu* (2008), ambas sob direção de Luiz Fernando Carvalho.

O *Projeto Quadrante* visa não só divulgar a cultura regional brasileira, mas também desempenhar um papel educativo e colaborativo ao contar com a participação de elenco, artistas plásticos, músicos e mão-de-obra locais. Tal iniciativa visa descentralizar o processo de produção da Rede Globo, ajudando na formação de novos artistas e profissionais. Estrategicamente, foram escolhidos quatro romances que se passam em locais diferentes do país, sendo o nordeste, representado pela *A Pedra do Reino*; o sudeste, através do Rio de Janeiro, representado por *Capitu*; o norte e toda região amazônica por *Dois Irmãos*; e por último, o sul do Brasil, a partir de uma história que se passa no Rio Grande do Sul, em *Dançar Tango em Porto Alegre*. Partindo da perspectiva regional de cada obra, o objetivo era fazer dessas quatro produções, representantes da diversidade cultural brasileira perante aquilo que há de mais original e simbólico em cada local. Em cada produção estariam impressas as marcas da alteridade de seu povo, ao mesmo tempo em que esses locais emprestariam as suas respectivas paisagens, costumes e artefatos à composição de cada uma dessas adaptações.

Nascido no Rio de Janeiro, em 28 de julho de 1960, o diretor Luiz Fernando Carvalho é a principal “cabeça” por trás do *Projeto Quadrante*. Responsável pela realização de diversas teledramaturgias que obtiveram sucesso de público e crítica na história da televisão brasileira, como as telenovelas *Renascer* (1993), *O Rei do Gado* (1996) e as duas temporadas da série *Hoje É Dia de Maria* (2005)⁶, Luiz Fernando Carvalho é atualmente um dos principais realizadores da Rede Globo. O diretor carioca também se destacou como cineasta, ao realizar do filme *Lavoura Arcaica* (2001), uma adaptação do romance homônimo do escritor Raduan Nassar, publicado em 1975. Considerado pela crítica uma das obras mais importantes do “cinema da retomada”, a obra recebeu mais 25 prêmios em diversas categorias de festivais nacionais e internacionais, tendo repercussões positivas que atribuíram ao filme o estigma de

⁶ A minissérie *Hoje é Dia de Maria*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho e exibida de janeiro a outubro de 2005, foi um projeto dividido em duas temporadas e que tomou 12 anos de trabalho do diretor. Por ocasião das comemorações dos 40 anos da Rede Globo de Televisão, Luiz Fernando Carvalho pôde realizar essa empreitada, que lhe proporcionou inúmeros elogios da crítica especializada e dos telespectadores. Além disso, *Hoje é dia de Maria* apresentou excelentes índices de audiência.

uma adaptação digna de seu romance original. Neste que foi, até o presente, o único longa-metragem dirigido por Luiz Fernando Carvalho, restam evidências de um tratamento peculiar dado pelo diretor à linguagem cinematográfica. Por outro lado, no filme estão algumas marcas do seu estilo, também encontradas nas suas produções televisivas. Apreciador da pintura e do desenho desde a infância, Luiz Fernando Carvalho cursou Letras e Arquitetura, onde se apaixonou pela História da Arte e pela Teoria da Arquitetura de Le Corbusier, Walter Gropius e Frank Lloyd. Durante a adolescência, trabalhou em jornais e revistas e, aos 18 anos, realizou seus primeiros trabalhos para o cinema. Ainda jovem, ingressou no *Núcleo Usina de Teledramaturgia da Rede Globo*, durante um conhecido período histórico em que diversos profissionais do cinema recorreram à televisão, em decorrência do fim do fomento à produção e distribuição cinematográfica brasileira, com a extinção da Embrafilmes⁷. Todos esses foram fatos importantes na maneira como o diretor foi capaz de conciliar o seu universo referencial com a sua capacidade profissional de trazer à luz o grande projeto épico de Ariano Suassuna.

As filmagens de *A Pedra do Reino* foram realizadas em Taperoá, cidade da região do Cariri, localizada no interior da Paraíba, local no qual o escritor Ariano Suassuna e o diretor Luiz Fernando Carvalho passaram parte das suas respectivas infâncias. Do estreito laço sentimental de ambos com a cidade nasceram não só apontamentos sobre a importância simbólica do município na realização do projeto como também a realização de um documentário sobre as filmagens da microssérie, intitulado *Taperoá*. Detalhando a influência recíproca entre a obra de Ariano Suassuna e o imaginário da cidade, o documentário dirigido por Gizella Werneck é uma espécie de *making of* das filmagens que retrata o impacto da produção no cotidiano da pequena cidade paraibana. Segundo as próprias palavras de Ariano Suassuna durante o documentário, a cidade de Taperoá é o centro, uma espécie de universo mítico, de tudo que ele, como escritor, imaginou e produziu durante toda a sua vida.

O início das produções de *A Pedra do Reino* se deu nos últimos três meses de 2006, incluindo o período de preparação de elenco. Como estava previsto pelo *Projeto Quadrante*, habitantes de Taperoá e das regiões próximas foram selecionados para trabalhar nas diversas atividades, sendo quatro integrantes do elenco, taperoaenses de nascimento, como no caso da menina que viveu a pequena Rosa. Os atores mirins que representaram os protagonistas Quaderna e Arésio durante a infância são moradores, respectivamente, das cidades vizinhas

⁷ A extinção da Embrafilmes em 1990, devido ao Plano Nacional de Desestatização (PND) do governo Fernando Collor, marcou a história da produção audiovisual brasileira. Acarretando uma crise no setor, tal acontecimento repercutiu na migração dos profissionais do cinema em direção à televisão, influenciando a linguagem televisiva. Luiz Fernando Carvalho não seguiu este fluxo, mas ingressou na televisão no mesmo momento em que ocorria essa migração no setor profissional.

de Juazeirinho e Assunção. Durante as filmagens, mais de 250 pessoas invadiram Taperoá, sendo elas, profissionais de diversas áreas, juntamente, a cerca de 60 atores que foram escalados para a série. Com o elenco, basicamente, formado por atores nordestinos, selecionados em diversas regiões do nordeste, o intuito do projeto era compor um quadro de atores provindos de diversas origens artísticas, principalmente, do teatro e do cinema, que nunca tivessem participado de produções televisivas e, por isso, desconhecidos do grande público. O pernambucano Irandhir Santos é um exemplo desse perfil. Escolhido para interpretar D. Pedro Dinis Quaderna, o ator que já havia sido premiado pela sua atuação no cinema, em *Baixio das Bestas* (2006), de Cláudio Assis, realizou a sua estreia na TV com o papel de destaque em *A Pedra do Reino*. Após a sua estreia na televisão, o ator trabalharia ainda ao lado de Luiz Fernando Carvalho, na telenovela *Meu Pedacinho de Chão* (2014).

Criar um processo de trabalho a partir dos atores locais foi minha grande alegria. Foi o que naquele momento se tornou cada vez mais necessário e imprescindível para mim. Soaria tristemente imitativo falar de um Brasil tão profundo através de representantes oficiais. (Luiz Fernando Carvalho)⁸

O trabalho completo de pesquisa e preparação de atores⁹ se deu em três meses, onde foram aplicadas aulas de expressão corporal e voz, interpretação, leitura do texto, palestras e imersões na obra original de Ariano Suassuna. Embora não estivesse escalada para integrar o elenco da minissérie, a atriz Fernanda Montenegro foi convidada por Luiz Fernando Carvalho para abrir os ensaios com uma palestra para os atores. Também participaram desse ciclo de palestras para o elenco, o psicanalista junguiano Carlos Byington e o próprio Ariano Suassuna, ambos, analisando os personagens e discorrendo sobre o conteúdo da obra.

Filmada em 16 mm e finalizada em alta definição, *A Pedra do Reino*, além de ser exibida na televisão em junho de 2007, contou com uma série de exibições especiais em salas de cinema de sete capitais brasileiras¹⁰ – Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Brasília,

⁸ Depoimento retirado do documentário *Taperoá*.

⁹ Diariamente, o elenco ensaiava com Luiz Fernando Carvalho e seus colaboradores, entre eles: Tiche Vianna, diretora teatral no Barracão Teatro em Campinas, que trabalhou a preparação do corpo através de máscaras de expressão; o ator Ricardo Blat, que atuou em *Hoje é dia de Maria* e trabalhou como preparador do elenco; a professora de dança Lúcia Cordeiro, responsável pelo trabalho de consciência corporal e respiração, e a bailarina Mônica Nassif, que deu aulas de dança.

¹⁰ As exibições de *A Pedra do Reino* no cinema geraram questionamentos sobre a postura da Rede Globo e de Luiz Fernando Carvalho em investir nessa estratégia de valorização da obra. O crítico Eduardo Valente foi um dos que problematizaram essa atitude, ao questionar se tais exibições não se tratariam de uma estratégia privilegiada de conseguir mídia para seu efetivo lançamento no mercado de DVD's. Eduardo Valente também levanta a pergunta: “não existiria aqui a tentativa de ganhar um ‘lastro cultural’ mais forte para um projeto que sofreu com uma das mais baixas audiências da Globo em seu horário? Será que existe um novo público que não viu a série na TV e vai dar valor a ela agora? Seria curioso, uma vez que no movimento ao contrário até há um ganho óbvio de espectadores, mas porque pensar que houve pessoas sem acesso ao trabalho na TV que a veriam agora? Será que o *status* do cinema como ‘obra de arte’ ainda vale tanto assim?” A crítica de Eduardo Valente é importante ao privilegiar aquilo que concerne à natureza dos produtos televisivos frente ao discurso das artes. Posteriormente, a crítica avança sobre questões que envolvem a imagem de Luiz Fernando Carvalho em meio à produção audiovisual brasileira: “Inegavelmente este lançamento também serve para aumentar o mito sobre Luiz Fernando Carvalho, seja como

Fortaleza, João Pessoa e Porto Alegre – entre os dias 24 de agosto e 6 setembro de 2007. Organizadas em duas sessões, totalizando 3 horas e 48 minutos, as exposições foram divididas em duas partes: episódios 1, 2 e 3; intervalo; e episódios 4 e 5. O intervalo era de 20 minutos entre elas. Foi a primeira vez na história do país que uma série feita para a televisão ganhou as salas de cinema, conservando o seu formato original. As exposições realizadas em salas de projeção digital, em um curto intervalo de tempo desde a transmissão na televisão, foram possíveis porque toda a pós-produção da série foi realizada com tecnologia digital de alta definição. Nas salas de cinema digitais, a microssérie foi projetada com qualidade de imagem inédita e mixagem de som em 5.1. Em algumas cidades, foram realizados fóruns com o diretor Luiz Fernando Carvalho, o elenco de atores e a sua equipe de criação.

O processo de divulgação da microssérie começou a ser articulado desde o início da sua concepção. A Rede Globo e o Projeto Quadrante promoveram uma série de iniciativas voltadas para o caráter multimidiático e multicultural da realização. Durante o mês de exibição da microssérie, uma exposição foi montada no Centro Cultural da Ação da Cidadania, no bairro da Saúde no Rio de Janeiro, para mostrar ao público parte da cenografia, dos figurinos e dos objetos de arte criados para o programa. Além disso, o Projeto Quadrante responde pelo fato de ter sido o primeiro projeto de teledramaturgia da emissora a trabalhar em multiplataforma, com conteúdos complementares exibidos em diferentes mídias. O canal de televisão GNT realizou um documentário sobre a vida e obra de Ariano Suassuna. O canal Multishow exibiu uma edição especial da *Revista Bastidor*, mostrando o processo de criação, entrevistas e o dia-a-dia das filmagens. E o Sistema Globo de Rádio ficou responsável por transmitir entrevistas com os atores da série e artistas ligados ao Movimento Armorial.

O suporte literário também foi utilizado pela Editora Globo que lançou dois volumes sobre a realização da microssérie. O primeiro contendo os fac-símiles dos roteiros de filmagem de Luiz Fernando Carvalho, com anotações, desenhos e comentários rabiscados pelo diretor durante as gravações, além de um livreto com trechos dos diários do diretor, do elenco e da equipe, criados espontaneamente durante os períodos de ensaios e filmagens. O segundo volume é um livro de fotos com o registro do trabalho de preparação dos atores e das

uma espécie de *enfant terrible* da TV brasileira, seja como um gênio subutilizado do cinema brasileiro. Será que *A Pedra do Reino* era, afinal, um filme de cinema no lugar errado? Difícil dizer com certeza, mas o certo é que seu exílio forçado nas telas grandes vai bastante contra o discurso do próprio autor na época do lançamento, reforçando a importância da série e a crença no seu trabalho como produto de TV. Tudo isso faz parte de uma estratégia de *marketing*, está claro, mas também vale notar uma curiosa mudança de discurso do lançamento em TV para o cinema/DVD.” VALENTE, Eduardo; *A Pedra do Reino: a TV num cinema perto de você*. In: Revista Cinética. 2007. (Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br>)

filmagens. Além de todo esse material, como é de costume da corporação Globo, em outubro de 2007, a Globo Marcas, em parceria com a Som Livre, lançou o DVD *A Pedra do Reino*, contendo dois discos que reúnem os capítulos da microssérie, o documentário *Taperoá* – sobre o processo de criação vivido na cidade e a interação da equipe com os moradores locais – e um ensaio fotográfico em preto e branco, batizado de *Nossa Carroça*. Posteriormente, foram criados *web sites* e plataformas digitais¹¹ com trechos dos capítulos das séries, *trailers*, fotos, extras e informações textuais sobre toda a produção do Projeto Quadrante. Tudo isso, além de uma diversidade de vídeos e textos sobre a obra de Ariano Suassuna, com matérias jornalísticas e registros de palestras do autor, juntamente a uma gama de conteúdos extras sobre o diretor Luiz Fernando Carvalho e os detalhes de seu processo de criação.

Por mais que *A Pedra do Reino* tenha sido estimulada por essa grande empreitada da Rede Globo de Televisão, a microssérie destacou-se com a teledramaturgia de menor audiência da história da emissora para a faixa de horário na qual foi exibida, desde que o Ibope começou a ser medido com os métodos atuais. No dia de sua estreia, a audiência do programa foi de 12 pontos, deixando a Globo em 3º lugar, atrás da Record (16,1 pontos) e do SBT (13,8 pontos). No segundo dia de exibição, a produção teve um desempenho ainda pior: 9,4 pontos. No terceiro capítulo, a série angariou 11 pontos. Um fiasco para os padrões da emissora. Algo que colocou em cheque a continuidade do *Projeto Quadrante* que, desde a transmissão da série *Capitu*, em 2008, está suspenso e sem previsões de retorno.

O caráter experimental da produção associado ao seu fracasso de audiência levantaram uma série de incógnitas sobre os temperamentos comunicacionais das redes televisivas e de seus respectivos públicos. A microssérie colocou em questão a natureza estética da adaptação da obra de Suassuna e, acima de tudo, acentuou o caráter das produções de Luiz Fernando Carvalho, considerando o seu espaço dentro das expectativas da Rede Globo. O que para uns corresponde a um projeto fracassado, para outros é um sinônimo da ideia de que só aquilo que permanece incompreendido é capaz de retribuir com uma série de perguntas que estimulam a reflexão e a análise. O diálogo da literatura com a televisão e da genealogia da cultura brasileira com a contemporaneidade são apenas algumas das relações conceituais que ressoam

¹¹ A plataforma que concentra a maior quantidade de informações sobre a microssérie é o portal oficial do Projeto Quadrante hospedado no domínio da Rede Globo, disponível no endereço: (<http://www.quadrante.globo.com>). Neste é possível encontrar informações em texto, vídeo e fotos sobre todas as produções do projeto, sobre o seu diretor e o autor de cada obra base. No portal é possível navegar até o site de cada uma das produções. Na plataforma destinada à *A Pedra do Reino*, estão disponíveis informações extras divididas como: a obra, a construção, o diretor e a microssérie. Há também acesso à algumas informações que estão disponíveis no material oferecido pela Globo Marcas. Além do portal do Projeto Quadrante, é possível encontrar uma gama de informações sobre a série no portal da oficial da Rede Globo e no seu memorial disponível em vídeo.

nessa obra e que fazem da versão televisiva do *Romance d'A Pedra do Reino*, um fruto do nosso tempo capaz de interrogar, de forma pertinente, o discurso das artes e dos meios técnicos na cultura contemporânea, além de levantar questões sobre a alteridade e a natureza de todo um projeto estético e do seu devir no mundo das imagens, das artes e das mídias.

1.1. Perspectivas de um devir literatura-televisão

Recuso a ideia de adaptação. Ela me parece sempre redutora. Nos melhores momentos, seja trabalhando para a TV ou para o cinema, talvez tenha alcançado uma espécie de resposta aos textos, ou, no meu modo de sentir, um diálogo, uma reação criativa à literatura.

Luiz Fernando Carvalho

Ao pensarmos em uma possível relação de devir entre a literatura e a televisão, antes de tudo, é necessário entender a via de mão dupla à qual as imagens literárias e audiovisuais estão submetidas. Em um mundo onde milhares de imagens estão disponíveis, vemos surgir a todo o momento, novas imagens capazes de reclamarem para si, a existência de seu *outro*. Um *outro* que se dá a partir dos indícios e resquícios que marcam a alteridade dessas imagens. O que há de peculiar nessa relação é compreender como uma paisagem de signos da cultura ibero-nordestina foi capaz de oferecer imagens que, transformadas na prosa e versos do *Romance d'A Pedra do Reino*, foram, consecutivamente, capazes de se manterem em pleno estado de devir, suscitando essa espécie de “reação crítica à literatura”, da qual fala Luiz Fernando Carvalho ao dar vida a sua microssérie. Nesse sentido, o termo “adaptação” parece conter, inicialmente, certa carência conceitual que não dá conta desse livre trânsito entre as imagens e a experiência que elas são capazes de proporcionar. É devido ao fato desse processo ter sido proposto como uma “reação” que podemos estabelecer uma relação de devir entre a literatura e a televisão como algo que é, antes de tudo, um devir crítico e recíproco que as imagens segundas propõem às imagens primeiras, assim como no seu completo oposto.

A mutualidade dessa analogia possibilita notar a configuração do *Romance d'A Pedra do Reino* como uma apologia crítica às imagens que integram o seu nascedouro de signos e de significados. Foi inspirado pela escrita e ritmo dos folhetos de cordel, dos versos sertanejos, das epopeias gregas, dos autos medievais, dos romances de cavalaria, dos repentes e das emboladas que Ariano Suassuna encontrou acordos de linguagem e de material simbólico suficientes para desenvolver a escrita de praticamente todas as suas obras, seja como dramaturgo, poeta ou romancista. A influência da literatura de cordel em obras como *Auto da Compadecida* (1955), *O Santo e a Porca* (1957), *O homem da vaca e o poder da fortuna*

(1958) ou mesmo no *Romance d'A Pedra do Reino* é um elemento decisivo na linguagem do escritor e, sobretudo, algo que diz respeito a maneira como a sua escrita devém de imagens profundamente arraigadas no inconsciente estético das artes populares nordestinas, barrocas e medievais. É dessa reação simbólica que Luiz Fernando Carvalho trata quando propõe que, de uma obra à outra, palavras e imagens estabeleçam uma relação crítica e renovadora.

Fiquei muito animado com a dinâmica que foi dada ao texto por Bráulio e Abreu, que estiveram muito mais à frente deste trabalho com o romance do que eu. Pedi aos dois para criar um diálogo com a circularidade do livro, que é todo dividido em folhetos que vão e voltam no tempo. (Luiz Fernando Carvalho)¹²

A narrativa fragmentada do *Romance d'A Pedra do Reino*; subdividida em “folhetos”; é mais do que uma referência direta à literatura de cordel e à sua importância na composição do romance armorial, é a maneira como este gênero literário é transformado em paradigma formal de uma outra elucubração estética que modifica as suas vias de significação. Nesse sentido, o romance pretende estabelecer um diálogo com a literatura de cordel, na mesma medida em que se distancia do gênero, para propor uma outra perspectiva narrativa da qual o cordel não dá conta de todo o referente formal. De maneira geral, os conceitos de *adaptação* e de *referência* parecem então insuficientes, principalmente, quando pensados sob uma lógica acumulativa e ordenadora, ou mesmo, por via de uma problemática conceitual que remeta apenas aos nexos fundados no trânsito entre linguagens ou na aparição consecutiva de signos.

Na passagem realizada entre o *Romance d'A Pedra do Reino* (literatura) e *A Pedra do Reino* (produto televisivo) é possível imaginar como os aspectos formais da linguagem audiovisual “respondem” aos propósitos da palavra escrita. Porém, antes de tudo, é necessário pensar que não há nada de positivo no vetor que opera essa passagem de uma linguagem à outra. Nesses termos, é como se as palavras fossem devolvidas ao seu locutor, na mesma medida em que o romance assume o seu papel de fundamento das imagens transmitidas na tela da televisão. O ritmo e a métrica da prosa poética do romance de Ariano Suassuna são transfigurados pelo ritmo da montagem e pela manipulação do tempo da narrativa televisiva. A fragmentação do enredo literário é dimensionada por uma desconstrução da totalidade da história que tende a ir se organizando com o decorrer da narrativa. Por uma lógica semelhante, a série adota o desarranjo cronológico, em busca de uma recomposição posterior dos fatos. Há algo nessa “resposta” do audiovisual à literatura uma conexão dada pela impossibilidade de se estabelecer qualquer tipo de relação simétrica entre o texto literário e as imagens audiovisuais.

¹² Depoimento disponível no portal do Projeto Quadrante, no endereço: (<http://www.quadrante.globo.com>).

O ritmo das imagens de *A Pedra do Reino* instituem um discurso que faz dessa relação entre o desarranjo da montagem e a recomposição mental da narrativa, algo que se desdobra simultaneamente na macro e na micronarrativa. Da totalidade de seus cinco capítulos, a não-linearidade dos fatos, desorganiza cronologicamente o enredo da série, mas não rompe com a construção de um todo narrativo. Da mesma forma, numa microinstância, o ritmo veloz das imagens opera, a todo o momento, dentro de uma lógica semelhante. O propósito de desmontar a narrativa chega a um nível extremo e faz com que, dentro de pequenas sequências, os acontecimentos sejam entregues por uma via não positiva da montagem e da narração. Aquilo que se constrói através da não-linearidade, também se revela por uma via multiperspectiva. A presença excessiva dos *raccords* e da montagem paralela de dois *takes* de filmagem geram, não só várias quebras de eixo e embaralhamentos da perspectiva, mas também criam um desajuste cognitivo ditado pela ruptura com a montagem clássica e o seu sentido ordenador. Um dos responsáveis pela adaptação do texto do romance ao roteiro da série, Luis Alberto Abreu, em uma entrevista disponível no portal do Projeto Quadrante, propõe que o ritmo das imagens de *A Pedra do Reino*, não pretende romper com a narratividade, sendo a forma da enunciação, aquilo que precisa ser desvelado ao espectador.

É preciso deixar claro para o espectador, desde o início, os códigos onde se apoiam a obra. Se o sistema for simples e de fácil entendimento não há dificuldade de compreensão. Esse sistema de código não pode ser aleatório, nem se transformar num quebra-cabeça intelectual. É preciso descobrir um sistema orgânico, natural. Se partirmos do princípio que toda a obra é construída a partir das lembranças de um velho homem, toda quebra de tempo e de espaço, fantasia e realidade, serão facilmente assimiláveis pelo espectador porque são determinadas organicamente pela memória de um personagem. Foi isso que fizemos. (Luiz Alberto Abreu)¹³

Ao não priorizar a positividade e a causalidade da narrativa, aquilo que se pretende a partir desta “naturalidade” da recomposição mental do leitor e do espectador tem conotações e formas diferentes em ambas as obras. Tal implicação define esta naturalidade, nem tanto pelo sentido angariado pelo termo na sua perspectiva semântica dentro da história da arte, mas sim dentro de uma relação a ser tratada por esta dissertação como um exemplo de diferentes *regimes de imagem* em sua função construtora de sentido. Do romance à microssérie foram modificados trechos e desfechos da história original e, principalmente, a organização da mesma. Diversos cortes foram necessários para a adequação de uma obra de quase 800 páginas, a pouco mais de três horas de narrativa audiovisual. Por via de diferentes regimes de imagem, os textos literário e televisivo conjuram diferentes acordos narrativos na construção

¹³ Depoimento disponível no portal do Projeto Quadrante, no endereço: (<http://www.quadrante.globo.com>).

de um mesmo material ficcional. Sobre o trabalho de adaptação, Luis Alberto Abreu descreve o desafio que foi manter o que ele chamou de “integridade” da obra de Ariano Suassuna.

A abordagem da adaptação foi feita com paciência, muita reflexão e conversa com o Bráulio Tavares e o Luiz Fernando Carvalho, e propostas de roteiro até afinar a linha da adaptação. Um dos critérios, sugerido pelo Luiz Fernando, foi o pensamento da obra, quais reflexões importantes a obra continha. Outro foi o respeito à ação e à densidade das personagens. Um outro critério ainda foi o respeito, sempre que possível, à palavra de Ariano Suassuna e ao sabor de sua escrita. O que ajudou muito também foi o fato de o roteiro ter sido reescrito muitas vezes. Em cada re-escritura havia uma nova reflexão, um melhor entendimento dos personagens e, conseqüentemente, a busca da essência da obra. (Luis Alberto Abreu)¹⁴

Na construção do roteiro adaptado também há o fato do próprio Ariano Suassuna ter participado do seu processo junto aos demais roteiristas. De acordo Luis Alberto Abreu, no início, as intervenções de Ariano permaneceram no campo da elucidação de algumas questões principais e no melhor entendimento da obra. No final, o escritor fechou as histórias de alguns personagens que estão em aberto no livro. Dentre os finais propostos estão a morte de Arésio e o final da história de Sinésio. A necessidade de realizar cortes no texto original é parte de um problema que não compete somente a manter o necessário à integridade do romance, mas à problemas que, segundo Luis Alberto Abreu, dizem respeito à própria linguagem.

Um livro se constrói com palavras que remetem às imagens, um roteiro se constrói diretamente com imagens. Essa diferença básica determina uma série de diferenças como o ritmo que, por características da linguagem visual, se torna mais intenso; as descrições muitas vezes importantes na literatura tornam-se dispensáveis substituídas pelas imagens. (Luis Alberto Abreu)¹⁵

A dificuldade de adequação do inventário de imagens do romance original à linguagem audiovisual transformaram a passagem de conteúdos entre meios de expressão diferentes, numa questão que compete fundamentalmente às diferenças estruturais entre tais linguagens e às opções de circunscrição do próprio tempo de suas respectivas narrativas. No entanto, o devir entre a literatura e a televisão operado pelos recortes e detalhamentos entre estas diferentes linguagens remetem a determinados níveis de aprofundamento e recriação da narrativa televisiva no texto referencial que sobrepujam quaisquer relações de dívida que o audiovisual possa ter com a literatura, a fim de propor um novo tipo de domínio do tempo e das imagens. Bráulio Tavares, um dos roteiristas da microssérie, detalha a maneira como essa relação de circunscrição do texto original foi pensada pelos criadores de *A Pedra do Reino*.

Em casos assim a gente precisa dar preferência àqueles episódios e cenas que têm maior impacto visual, e maior interação entre personagens. A narrativa de Ariano é

¹⁴ Depoimento disponível no portal do Projeto Quadrante, no endereço: (<http://www.quadrante.globo.com>).

¹⁵ Idem.

muito visual, isto faz parte do seu estilo épico, que Quaderna chama de "estilo régio". Perdem-se partes muito interessantes do livro, como por exemplo a descrição das genealogias e das histórias de família; perdem-se alguns longos monólogos de Quaderna, que precisam ser sintetizados; perdem-se numerosos episódios humorísticos menores que são saborosos em si mas não têm influência direta sobre a história. Precisamos estabelecer qual é a história principal, e manter tudo que soma para ela, tudo que contribui para o entendimento dela. Isto se dá com qualquer romance, mesmo um romance mais curto. Há um certo tipo de narração romanesca que não passa para o cinema. Nossa sorte é que o livro de Ariano tem uma quantidade enorme de material tipicamente cinematográfico, e isto é o bastante para nos fornecer inúmeras cenas que são essenciais pra a história. (Quando digo "cinema", claro, estou me referindo à linguagem audiovisual, cinema e TV). (Bráulio Tavares)¹⁶

Na apropriação de Luiz Fernando Carvalho, a organização original do romance ganhou uma configuração recapitulativa. A influência da linguagem teatral foi decisiva na exposição cronológica orquestrada pela série. As imagens iniciais do primeiro capítulo mostram a abertura dos portões da Vila de Taperoá que tem a sua praça principal arranjada como o palco do espetáculo prestes a acontecer. Adentram ali uma série de personagens que irão aparecer no decorrer da narrativa. Em uma grande ciranda, todos dançam em celebração à encenação da peça. Procedimento que se assemelha aos rituais teatrais de apresentação dos personagens e aos preparativos dos folguetos de cavalo-marinho. Ali se concentra o fluxo central da narração onde, numa grande encenação de teatro de rua, o protagonista-narrador, D. Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, já idoso, toma o seu palco-carroça a fim de rememorar os fatos da sua vida e narrar a história d'A Pedra do Reino e do Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta. No início do primeiro capítulo, Quaderna apresenta uma espécie de sinopse da história a ser contada. Em uma narrativa em *flash-back*, onde o velho palhaço relembra tais acontecimentos, coexistem na mesma cena, personagens que serão interpretados em diferentes contextos e tempos do enredo, sendo este também, o próprio público da peça. Interpretado por Felipe Rodrigues, na infância, e Irandhir Santos, na fase adulta, o personagem Quaderna aparece na história em cinco fases distintas: na infância, na juventude, como seminarista, na idade adulta e velho, aos 70 anos, quando se transforma num palhaço e mestre de cerimônias. Esta primeira imagem anacrônica da apresentação dos personagens, incluindo o próprio Naquele que é, cronologicamente, o estágio mais avançado do itinerário narrativo, tal cena remete a um jogo de apresentação do elenco, mas, sobretudo, é um forte indício da influência que a linguagem teatral exerce na recontextualização da obra de Ariano Suassuna.

Ariano é um grande romancista mas tem sangue teatral, e tudo que ele escreve pode ser transcrito através de ação, imagem e fala. Por mais delirantes que sejam as cenas, ou por maiores que sejam as liberdades tomadas pela imaginação do autor, tudo tem sangue teatral, tudo convence pela maneira como o ator descreve o ambiente e faz a

¹⁶ Depoimento disponível no portal do Projeto Quadrante, no endereço: (<http://www.quadrante.globo.com>).

ação evoluir. Eu imagino que depois de ver a *microssérie*, o espectador que riu com os personagens, sofreu com os personagens, acompanhou as peripécias e as lutas de todos eles, vai ter muito mais condições de começar a ler o "Romance da Pedra do Reino" sem se perder nas idas-e-voltas do enredo. Ele já vai ler sabendo quem são Arésio e Sinésio, sabendo como é Taperoá, sabendo o que foi o massacre da Pedra do Reino, e assim por diante. A *minissérie* é uma obra independente, por ser de natureza audiovisual, mas pode servir como transição para que o leitor, algum tempo depois, tenha um acesso mais tranquilo à obra escrita, podendo usufruir a impressionante beleza poética da linguagem de Ariano, o seu humor, a sua visão crítica do Brasil. (Bráulio Tavares)¹⁷



Figura 2 – Imagem da entrada do elenco na praça de Taperoá. Figura 3 – Imagem geral da ciranda de apresentação dos personagens.

A sequência inicial tem, além de um forte apelo da linguagem teatral e de tudo o que ela representa para a obra de Ariano Suassuna, a característica de ser a introdução em todo um sistema de opções estéticas do diretor Luiz Fernando Carvalho. Tais escolhas exemplificam a maneira como os procedimentos do teatro e da literatura podem ser encarnados efetivamente na linguagem audiovisual. Pois, da mesma maneira que o teatro permite que personagens em diferentes tempos possam habitar a mesma cena, ou que dois personagens possam ser interpretados pelo mesmo ator, a *microssérie* se apropria da linguagem teatral para dar vida a imagens que se assemelham à um teatro filmado. Novamente, é o roteirista Bráulio Tavares que comenta os impactos na temporalidade e na plasticidade da *microssérie*, ocasionados pelos procedimentos narrativos adotados por seus roteiristas no trabalho de adaptação.

Introduzimos, por sugestão de Luiz Fernando, o personagem do Velho Quaderna e o seu Circo, que no romance são apenas sugeridos como um desdobramento futuro do enredo. Nós saltamos para o futuro, com Quaderna já idoso, e a história inteira é um grande *flash-back* do ponto de vista dele, com outros *flash-backs* menores no seu interior. Alguns personagens muito divertidos tiveram que desaparecer, alguns episódios tiveram que ser encurtados. A participação de personagens como Samuel e Clemente precisou ser um pouco reduzida, embora eles apareçam com destaque. Episódios da vida de Dom Pedro Sebastião também foram sintetizados. Mas a maior parte do que é essencial para a história permanece. Nosso objetivo é contar a mesma história, mas com outros recursos, e neste processo podemos abrir mão de coisas que para um escritor são essenciais mas para nós não são. (Bráulio Tavares)¹⁸

¹⁷ Depoimento disponível no portal do Projeto Quadrante, no endereço: (<http://www.quadrante.globo.com>).

¹⁸ Idem.

O romance de Ariano Suassuna, por sua vez, tem início com as primeiras palavras da obra que começa a ser escrita por Quaderna na prisão. Uma das primeiras sequências do primeiro capítulo da microssérie também mostra o momento em que o personagem inicia a sua escrita e descrição da praça de Taperoá vista pela janela da cadeia, preservando boa parte da integridade do texto original do livro. No romance, essa descrição introdutória nada mais é do que um artifício metalinguístico, onde a narrativa do protagonista e do seu autor se desenvolve simultaneamente na construção escrita e, posteriormente, na oralidade do inquérito. O testemunho de Quaderna e a redação oral do romance dão distintas formas aos enredos do livro e da adaptação. Diferenças que se estabelecem no nível de seus distintos eixos narrativos e de suas respectivas exposições cronológicas. No livro, a história é contada a partir do testemunho prestado por Quaderna no inquérito, além das imagens descritas na cadeia. Na série, a narrativa em *flash-back* da peça teatral configura o eixo principal do enredo que, também conta com a escrita realizada na cadeia e os depoimentos do inquérito a partir do terceiro capítulo, como duas espécies de subeixos de rememoração dos fatos.

Nas obras, a narrativa de Quaderna configura dois diferentes regimes de encadeamento do conteúdo, cujo intuito é construir histórias que sejam assimiláveis em sua totalidade. Nesse sentido, tanto a extensão literária do romance quanto o bloco espaço-temporal da produção televisiva são independentes e, ao mesmo tempo, frutos de perspectivas singulares sobre o mesmo enredo. Essas, em suas respectivas qualidades estéticas, são capazes de atestar a forma como uma relação entre linguagens distintas é algo que não pode ser mensurado dentro de uma valoração de crédito ou descrédito com a articulação dos fatos. A exposição cronológica das obras demonstra como cada uma delas em gerar movimentos dentro de seu próprio regime de imagens sem depender de uma exposição original dos fatos como modelo qualitativo do desenvolvimento da narrativa. O que dá consistência a um devir que não se ampara em especificidades estruturais de cada linguagem na hora de sugerir seu trânsito interpretativo.

A indiscernibilidade entre as questões legitimamente literárias e aquelas recorrentes a outras formas artísticas, dentro do projeto estético de Ariano Suassuna, ilumina algumas questões sobre a maneira como a obra de Luiz Fernando Carvalho se define por uma relação entre a literatura e o audiovisual, como um meio de explorar essa aproximação de forma polivalente e criativa. No filme, *Lavoura Arcaica* (2001), é a livre apropriação do conteúdo literário e, ao mesmo tempo, a preservação de características fundamentais do texto que predominam no seu sistema de transcrição. O romance homônimo de Raduan Nassar define-

se por um lirismo incomum aos nossos tempos. Como declara o próprio escritor em entrevista concedida a Arnaldo Jabor para a *Folha de S. Paulo*: “fiz lirismo quando o lirismo estava fora de moda”.¹⁹ Entretanto, como ressalta Sabrina Sedlmayer, os procedimentos literários da obra de Nassar não se limitam a um lirismo resgatado de formas literárias do passado. Na obra se encontram procedimentos capazes de estabelecer uma relação entre diversas temporalidades e suas respectivas formas de apropriação da palavra, num texto passível de ser sobreposto ou superposto por outras escritas que lhe adulteram a forma inicial. Segundo a pesquisadora: “Ao mesmo tempo em que trabalham com os significantes, explorando a dimensão acústica das palavras, certas narrativas querem também a matéria, o suporte que a letra oferece.” (SEDLMAYER, 1997, p. 19) Nesse sentido, é a maneira como as palavras estão encarnadas em sua dimensão poética na narrativa textual e, principalmente, visual do filme que a adaptação revela o processo de ressignificação do lirismo da obra por meio de imagens.

Ali a intenção era a seguinte: primeiro eu li o *Lavoura...* e visualizei o filme pronto, quando cheguei no final eu já sabia o filme – eu tinha visto um filme, não tinha lido um livro. Porque aquela poética é de uma riqueza visual impressionante, então eu entendi a escolha daquelas palavras que, para além de seus significados, me propiciavam um resgate, respondiam à minha necessidade de elevar a palavra a novas possibilidades, alcançando novos significados, novas imagens. Tentei criar um diálogo entre as imagens das palavras com as imagens do filme. Palavras enquanto imagens. (CARVALHO, 2002, p. 35)

As interseções entre palavra e imagem em *Lavoura Arcaica* não se limitam ao regate de gêneros e formas discursivas. Na medida em que Raduan Nassar encontra na saturação e no excesso de seu texto uma perversão linguística da oralidade sacra, a partir de uma reapropriação da *Parábola do Filho Pródigo*, de acordo com Sedlmayer, o escritor encontra sem medida para adulterar e compor sua própria versão do texto bíblico, uma oralidade sacra primordial pervertida através de uma escrita saturada por metáforas. Dessa forma, o seu romance desconstrói elementos fundamentais da constituição social ocidental, tais como o patriarcalismo, a interdição ao incesto e o imperativo do trabalho. Sendo assim, “esse texto relê as palavras sagradas mas sempre corrompendo, adulterando, violando cada signo arcaico.” (SEDLMAYER, 1997, p. 20) De forma semelhante, na mesma medida que Raduan Nassar se põe a violentar a própria referência de seu texto, o caráter paradoxal da adaptação de Luiz Fernando Carvalho demonstra ser extremamente fiel à sua obra literária, tendo a usado como uma espécie de roteiro direto para as falas e encenações dos personagens, na mesma medida em que imerge em um processo de reapropriação visceral da obra, eliminando

¹⁹ O trecho da entrevista descrita no texto de Sabrina Sedlmayer consta nas seguintes referências: (SEDLMAYER, 1997, p. 24) e JABOR, Arnaldo. Nassar relança *Um copo de cólera*. *Folha de S. Paulo*, 19 abr. 1992, Ilustrada, p. 9.

qualquer sistematização do processo de roteirização e encadeamento original do texto. Da mesma forma que o filme se entrega ao improviso, ele mantém viva as vozes narrativas do livro por meio de uma composição fidedigna ao seu propósito literário. Algo que ilustra o quanto importante são as semelhanças e distanciamentos entre as obras literárias e o trabalho de Luiz Fernando Carvalho, apesar de todo o filtro subjetivo imposto pelo seu processo de criação. O próprio diretor atribui ao romance de Raduan Nassar essa capacidade de fazer dos artificios estéticos e linguísticos, ferramentas que se expandem na subjetividade do leitor. Uma obra que transborda as opções referenciais e se torna uma amálgama da inconsciência da arte. “A minha compreensão do livro passa pela compreensão da arte como obra espiritual, que depende das tuas vísceras, da tua alma, das tuas antenas.” (CARVALHO, 2002, p. 38)

A não-linearidade do *Romance d’A Pedra do Reino*, baseada numa espécie de mistura de várias “histórias” dentro de uma única narrativa, a maneira como a obra questiona os fatos oficiais da história nacional e a forma como ela se vale do imaginário e da memória dos indivíduos da comunidade nordestina são alguns dos aspectos do romance que foram trabalhados pela microssérie mediante um outro tratamento cultural e estético. Daí a opção em pensar no termo *adaptação* como um conceito que tem o seu referente aberto a novas possibilidades de troca entre um produto e o seu objeto referencial. A maneira como uma série de opções estéticas do romance foi transfigurada pela linguagem televisiva propõe que estas escolhas sejam mais do que os resultados de uma demanda do texto original, para serem compreendidas como uma relação de devir entre dois pontos que exercem pressões referenciais sujeitas às incompletudes e impossibilidades de cada meio. Talvez seja dessa incapacidade que surjam as primeiras semelhanças conceituais entre as obras artísticas e os produtos midiáticos, na medida em que estes regimes de criação de imagens, mediante os seus suportes, também são determinados pelos seus próprios limites em promoverem vias positivas da construção do imaginário e da produção de sentido. Na suposta natureza ambígua dos discursos artísticos e midiáticos, na medida em que estes meios tentam englobar e seus processos de significação, escolhas e posturas que não desconsiderem a forma como as perspectivas particulares por trás da criação tocam o imaginário coletivo e social, estes adquirem uma importância irrestrita como produtos culturais, principalmente, quando pensada a maneira como esses fatores confluíram no caráter inacabado, tanto do projeto literário de Ariano Suassuna em compor a trilogia das desventuras de Quaderna, como do Projeto Quadrante ao provocar os exercícios da imaginação frente às demandas da comunicação.

1.2. A natureza televisiva e a alteridade das imagens

Na transposição para as imagens, me agarrei às entrelinhas do próprio texto, onde há uma boa dose de alquimia unindo aquilo tudo.

Luiz Fernando Carvalho

A análise da microssérie *A Pedra do Reino* não permite que seja excluída de suas considerações a força simbólica da tapeçaria mítica e milenar tramada pelo projeto estético do *Romance d'A Pedra do Reino*. Este é um dos passos iniciais que movem a investigação dessa “transposição” do texto de Ariano Suassuna nas imagens televisivas de Luiz Fernando Carvalho. Assim como a presente pesquisa busca reconsiderar o conceito de *adaptação*, minimizando suas tensões dialéticas, ela também opta por analisar as entranhas do imaginário e do texto imagético *d'A Pedra do Reino*. Um esforço que se projeta em direção à imagem e às relações estabelecidas pela linguagem, sem sobrepujar o lugar determinante do pensamento sobre os meios de expressão, mediante suas propriedades materiais e formas de enunciação. Tudo isso, a fim de trazer à tona, uma perspectiva crítica sobre as diretrizes dos discursos que, historicamente, vêm transformando as artes e as mídias em suportes antagônicos de circunscrição da palavra e da imagem. Sendo assim, o objetivo do estudo é transbordar a noção de que as possíveis relações entre meios, supostamente diferentes, só se deem a partir da caracterização de uma essência híbrida de sua natureza artística ou midiática, cuja forma está pautada por um mero diálogo entre linguagens. Em direção a um pensamento mais amplo e complexo sobre a natureza dos meios de expressão e dos vetores que determinaram a sua linguagem, a análise adere ao de conceito de *alteridade das imagens*, como um viés teórico capaz de propor uma perspectiva crítica sobre aquilo que emerge na obra como uma manifestação em potencial de seu *outro*, como parte constituinte da sua própria identidade.

O olhar sobre a imagem e o seu *outro* são partes de uma mesma empreitada teórica que caracteriza a investigação inicial do texto *O destino das imagens*, do filósofo francês, Jacques Rancière. Em busca de traçar um conceito de *alteridade das imagens* frente ao estatuto das artes e das suas transformações na contemporaneidade, Rancière recorre ao entrelaçamento entre os termos, *identidade* e *alteridade*, originalmente ligados ao campo da antropologia, aplicando-os ao pensamento sobre as imagens. O debate que a obra levanta a respeito da natureza das imagens do cinema e da televisão é cara ao filósofo como exemplo, tanto de uma discussão que se estende à longa data no campo da teoria das imagens quanto de um questionamento da natureza filosófica de termos, como “retórica” e “essência”, quando aplicados no âmbito da estética audiovisual. Dessa forma, Jacques Rancière parte de algumas

questões cruciais sobre um suposto destino das imagens, a fim de pensar quais seriam os lugares das imagens da arte frente às suas diversas funções e ajustes problemáticos, além da capacidade que elas têm de remeter a uma possível realidade simples e unívoca.

As perguntas que levam Rancière a questionar quais seriam os sinais que permitem reconhecer a presença ou a ausência de um *outro* invocado pela imagem são as mesmas que incitam o filósofo à investigar a influência das teses de Marshall McLuhan sobre as propriedades da imagem televisual, na obra *Vida e morte da imagem*, de Régis Debray. Este é o ponto de partida para Rancière refutar qualquer noção teleológica da imagem, contrapondo-se à teoria de McLuhan/Debray, para os quais a imagem televisual não tem um *outro* em razão da sua própria natureza, pois ela se difere da imagem cinematográfica, na medida em que teria a capacidade de revelar-se a si mesma. Ao carregar a luz em si, a imagem televisual seria a sua própria causa e fonte, enquanto a imagem cinematográfica recebe a luz de uma fonte exterior. À noção substancial dessa afirmação, pautada pela confluência entre as propriedades técnicas do tubo catódico e as propriedades estéticas das imagens televisuais, Rancière se opõe, propondo que tais propriedades teriam funções independentes. Para isso, o filósofo recorre à noção de uma *performance* do regime estético das imagens, através da qual, cada produto demanda ser analisado em suas posturas, revelando a sua identidade e alteridade.

Em suas análises, Jacques Rancière é categórico ao dizer que a natureza intrínseca das imagens continua a mesma, independente do meio em que elas são projetadas. Em suma, as imagens não remetem a nada além delas mesmas, o que não quer dizer que elas sejam intransitivas, mas que a alteridade entra na própria composição das imagens e independe das suas propriedades materiais. De acordo com Rancière, as imagens não são propriedades de um determinado meio técnico, mas sim, *operações* que acentuam relações entre um todo e as partes prefiguradas no bloco espaço-temporal que cabe a cada obra, além de serem formas de visibilidade, de potência de significação e de afeto que lhes são associadas. No entanto, por mais que esta perspectiva torne possível afirmar que o fato de a série *A Pedra do Reino* ter sido exibida no cinema e na televisão, não altera a natureza intrínseca de suas imagens, é necessário tornar esta conclusão um pouco mais plausível, trazendo à tona, discussões mais profundas sobre a linguagem, seus elementos técnicos e desdobramentos sensíveis que compõem a experiência das imagens, mediante os tipos de recepção proporcionadas por cada meio. Pois, quando Rancière propõe que cada obra seja pensada através das *operações* que constituem seus regimes de relações entre elementos e funções da narrativa, o que interessa ao

presente estudo, passa a ser a maneira como *A Pedra do Reino* apresenta as suas próprias questões sobre a experiência estética no meio televisivo e de que forma ela propõe um pensamento sobre as imagens, cujo lugar da literatura e das diversas manifestações artísticas e culturais decomponíveis na estética da obra são fundamentais ao seu regime de enunciação.

Um dos melhores caminhos propostos por esta empreitada atravessa a compreensão do neologismo conceitual, *regime de imagéité*, criado por Rancière. Tal termo corresponde à formação de um substantivo abstrato criado a partir das palavras “imagem” e “imaginação”. Composição que deixa clara a intenção de Rancière em pensar o *regime de imagens* como operações que “vinculam e desvinculam o visível e sua significação, ou a palavra e seu efeito, que produzem e frustram expectativas”. (RANCIÈRE, 2012, p. 13) Através desses termos, Rancière avança na investigação dos indícios e das formas como a televisão, o cinema e as demais mídias não podem oferecer sistemas narrativos que deem conta de determinar uma linguagem pura e universal de seu próprio meio. Nenhuma obra pode realizar uma essência própria de sua natureza artística ou midiática. Elas apenas podem oferecer indícios ou conceitos sobre uma determinada tradição retórica a qual ela possa estar inserida na mesma medida em que seus procedimentos são capazes de produzir e desconstruir sentidos, assegurando ou desfazendo ligações que, para Rancière, se dão por percepções, ações e afetos.

A imagem nunca é uma realidade simples. As imagens do cinema são antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito. Essas operações mobilizam funções-imagens diferentes, sentidos distintos da palavra imagem. Dois planos ou encadeamentos de planos cinematográficos podem, assim, depender de uma *imagéité* diferente. E, inversamente, um plano cinematográfico pode pertencer ao mesmo tipo de *imagéité* que uma frase romanesca ou um quadro. (RANCIÈRE, 2012, p. 14)

O regime de imagens e as operações dedutíveis em *A Pedra do Reino* propõem que o encadeamento das percepções e movimentos do seu modo narrativo, onde as imagens estão dispostas na singularidade da sua perspectiva espaço-temporal, sejam assimiladas como partes constituintes das funções que direcionam a investigação da identidade e da alteridade da sua natureza estética. Estão em jogo, ao mesmo tempo, as questões narrativas e interpretativas da microssérie, como produtora de sentido em meio ao fluxo de imagens da televisão e de suas respectivas funções social, política, comercial e estética, bem como as operações de produção de relação e de identificação do seu regime de imagens, com outros regimes ligados à outras formas e referências. Tudo isso, a fim de considerar a bagagem intersemiótica incutida nos signos históricos e artísticos encontrados na produção, pois, quando Rancière trata da suposta “natureza artística” de uma obra, não pretende referir-se apenas àquilo que está ligado ao

discurso das artes, mas estender o sentido desse conceito como um termo capaz de sugerir a performance, tanto das artes como das mídias, ou mesmo das imagens cotidianas, frente à distribuição e à redistribuição dos seus regimes de imagens. A *outridade* de uma imagem ou linguagem fornece o suporte referencial necessário à aplicação de uma definição que só se torna possível mediante a visão de um *outro* da imagem e/ou da linguagem, que nos permite compreender um meio expressivo por um regime diferenciado. No entanto, todos esses regimes sofrem mudanças constantes que sugerem um devir dos próprios meios, assim como de suas possibilidades estéticas. O *outro* da imagem se torna então, algo inapreensível em sua essência, porém capaz de deixar pistas sobre o encontro de diferentes regimes interpretativos.

Ao dizer que a imagem do filme não se opõe à transmissão televisiva como a alteridade à identidade, Rancière propõe que o regime expressivo de uma determinada obra refira-se a uma percepção, cuja ideia que lhe orienta não está previamente dada. O próprio discurso também é uma forma de tornar a ideia complexa e pautá-la de uma boa parcela de potência inoperante. Nas palavras de Jacques Rancière, as imagens das artes são operações que produzem uma distância ou uma dessemelhança. Elas esclarecem ou obscurecem propositalmente uma ideia. Assim tornam-se “formas visíveis” que “propõem uma significação a ser compreendida ou a subtraem”. (RANCIÈRE, 2012, p. 15)

Em primeiro lugar, as imagens da arte, enquanto tais, são dessemelhança. Em segundo lugar, a imagem não é exclusivamente do visível. Há um visível que não produz imagem, há imagens que estão todas em palavras. Mas o regime mais comum da imagem é aquele que põe em cena uma relação do dizível com o visível, uma relação que joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança. Essa relação não exige de forma alguma que os dois termos sejam materialmente presentes. O visível se deixa dispor em tropos significativos, a palavra exhibe uma visibilidade que pode cegar. (RANCIÈRE, 2012, p. 15)

O interessante desta análise é entender como a dessemelhança não significa uma renúncia do visível e nem é o fruto de operações e de artifícios que encontram sua matriz na linguagem. Ela é uma presença sensível que se estende além da operatividade da arte. Realidade e simulacro são desconstruídos em prol de um *outro* da imagem, dado por essa presença sensível. É a “arquissemelhança”, que Rancière diz ser a alteridade que nossos contemporâneos reivindicam para a imagem. Algo interessante para estabelecer como as questões artístico-midiáticas que perpassam a série *A Pedra do Reino* revelam dados sobre a investigação da natureza televisiva, através da forma como essa arquissemelhança, nas palavras de Rancière, não para de fazer o seu próprio jogo passar pela brecha que separa as operações da arte das técnicas de reprodução, “dissimulando suas razões nas da arte ou nas

propriedades das máquinas de reprodução, mesmo que, por vezes, tenha de aparecer em primeiro plano como a razão última de umas e de outras.” (RANCIÈRE, 2012, p. 17)

É em contraponto, ou pelo menos, problematizando mais a fundo o pensamento de Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, que Rancière insiste na desconstrução das categorias de pureza em torno da imagem e da linguagem, a fim de definir a alteridade de uma obra, nem como uma razão, nem como causa do modo mesmo de sua produção material ou das propriedades das máquinas de reprodução. A imagem televisual, como “causa de si”, deixa de ser a busca de uma “essência”, ou parte constituinte de um simulacro mecânico sem alma, para ser pensada e percebida, como uma marca ou estado da imagem que escapa dos discursos que querem fazê-la expressar uma mera significação. A aposta de Rancière está num princípio de equivalência reversível entre o mutismo das imagens e sua fala. Para o filósofo, há uma conversibilidade entre duas potências da imagem: “a imagem como presença sensível bruta e a imagem como discurso, cifrando uma história.” (RANCIÈRE, 2012, p. 20) É das dificuldades de se apreender as evidências dessa duplicidade que se define um regime específico de imagens, como um regime particular de articulação entre o visível e o dizível, do qual um meio nasce e se desenvolve como produção de semelhança e como arte. No caso da televisão, o que problematiza a sua relação com a arte, ou restringe a sua natureza midiática não é tanto o fato de ela acionar um dispositivo que opõe uma imagem pura à sua cópia, mas, sim, a maneira como ela explora essa “dupla poética da imagem” e sua forma de construir um regime de imagem e imaginação, como fonte de significação e proposta de se experimentar a imagem televisual. Algo determinado por uma articulação entre as evidências legíveis dos dados registrados pela câmera, juntamente, à criação de blocos de espaço-temporais como composição de esquemas e regimes de visibilidade e invisibilidade. Uma orientação que não está determinada pelas propriedades do dispositivo, mas por um pensar através de suas ferramentas disponíveis. Tudo isso, desenvolvendo, de acordo com Rancière, a ideia de uma expressão como um deslocamento entre duas “funções-imagens”, pautadas pelo desenrolar das inscrições carregadas pelos corpos e a função interruptiva de sua presença nua, sem significação.

Essa dupla potência da imagem oferece a possibilidade de uma “transposição” entre linguagens, a partir da forma como os códigos expressivos de um determinado meio ou gênero acionam, tanto um regime de visibilidade a ser propositalmente tensionado, quanto a sua história e a constituição de seus procedimentos, sugerindo uma semântica e uma forma de afecção. Das palavras do romance de Ariano Suassuna às imagens de *A Pedra do Reino* há um

diálogo em potencial entre duas linguagens que se estabelecem em um nível onde, mais do que expor algo que está disponível à análise semiótica de dois regimes expressivos, indeterminados em sua substância e potência, cabem duas propostas de experiências sensíveis. Nelas, as possibilidades fraseáveis pela linguagem da televisão ou da literatura, podem até construir ou sugerir polos comparativos dentro de esquemas de adaptação. Entretanto, têm muito mais a dizer sobre um olhar retórico de Luiz Fernando Carvalho na busca de uma posse ou mesmo de uma fuga das propriedades simbólicas da obra de Ariano Suassuna, como também a estabelecer vias possíveis entre diferentes *performances* de dois regimes de imagem distintos. Diferentes, não por natureza ou essência, mas na forma como acionam o imaginário e transformam a expressão através de cortes ou ligações proporcionadas pela maneira como a palavra ou a imagem visual conseguem criar diferentes próteses de percepção.

Da mesma forma como é possível traçar a relação entre a televisão e a literatura na construção de *A Pedra do Reino*, a presença de uma enorme variedade de *performances* referenciadas pela obra, como o cinema, a pintura, a dança, a música e, principalmente, o teatro, também se definem por essa relação entre regimes cooptados a operar através de suas categorias formais e a partir de suas histórias, transformações e significados culturais. O que faz do resultado desses diálogos, algo mais do que uma síntese de diferentes linguagens, para ser a emancipação do devir de uma tessitura tramada intimamente pelo regime narrativo de textos que estão em contato direto com seu arcabouço cultural e histórico. Nesse esquema estão em jogo, tanto a relação de um meio com a sua própria história e variações do seu regime de expressão quanto uma relação ainda mais indeterminável que lida com as possibilidades das variáveis do seu próprio regime e com os regimes variáveis de outros meios. No caso de *A Pedra do Reino*, a flutuação entre essas variáveis determinam-se apenas pelas escolhas estilísticas de seu autor que delimita o *ethos* da obra, criando uma tensão entre o medieval, o barroco e o contemporâneo, porém sem restringir tudo aquilo que possa surgir como dado do embate formal e sensível entre os diferentes estilos e regimes de imagens presentes na obra. Variedade capaz de dizer sobre a alteridade pelas vias da alteração.

A respeito da forma como a alteridade da arte está intrinsecamente ligada às questões da linguagem e do seu *outro*, Rancière é pontual ao tensionar ao máximo a maneira como essa relação está totalmente entremeada pelo conceito de cultura e seus aspectos genealógicos. Segundo o filósofo, apagar a genealogia que torna nossas imagens sensíveis e pensáveis, a fim de dar vida a uma forma pura da arte, é o preço bastante caro que se paga pela vontade de

liberar o gozo das imagens do domínio semiológico. Pois, o que se apagam, antes de tudo, são as impressões e histórias das relações entre as imagens da arte, as formas sociais da “imageria”²⁰ e os procedimentos teóricos da crítica. (RANCIÈRE, 2012, p. 24) É nesse sentido que Rancière chega à problematização das questões que concernem às imagens da arte, como aquilo que se redefiniram na relação móvel da sua presença bruta com a história cifrada. Estas se dedicaram a estabelecer funções, ao mesmo tempo, dispersas e complementares. Sejam nas comparações sugestivas levantadas pela prática mnemotécnica de Aby Warburg, ou na associação dos objetos empíricos aqui comparados, o que parece constituir essas funções definidoras de identidade e alteridade das artes são os princípios ontológicos da cultura refletidos na economia das imagens e nas suas teorias hermenêuticas.

O que se pode chamar propriamente de destino das imagens é o destino desse entrelaçamento lógico e paradoxal entre as operações da arte, os modos de circulação da imageria e o discurso crítico que remete à sua verdade escondida as operações de um e as formas de outra. É esse entrelaçamento da arte da não-arte, da arte, da mercadoria e do discurso, que o discurso midialógico contemporâneo buscar apagar, compreendendo sob essa denominação, para além da disciplina declarada como tal, o conjunto de discursos que pretendem deduzir das propriedades dos aparelhos de produção e de transmissão as formas de identidade e de alteridade próprias das imagens. (RANCIÈRE, 2012, p. 27)

Na visão de Rancière, a crítica das imagens buscou a autonomia das artes através de um discurso que acoitava as mensagens da mercadoria e do poder dissimulados na imageria midiática. Esse discurso situava-se no centro de um dispositivo ambíguo, pois, por um lado, queria auxiliar os esforços da arte para libertar-se da imageria, a fim de adquirir um domínio sobre suas próprias operações e assumir seu poder subversivo no âmbito político e comercial. Por outro, parecia estar de acordo com uma consciência política mirando um além, no qual as formas da arte e as formas da vida não seriam mais religadas pelas formas equívocas da imageria, mas tenderiam a se identificar diretamente umas com as outras. Foram as amarras desse tipo de discurso que, segundo Rancière, propuseram uma finalidade das imagens da arte, pautada pela catástrofe midiática. Uma arte livre da tensão entre as suas operações e as formas sociais da semelhança e do reconhecimento, que esboça dois tipos de reação, algumas vezes misturadas, onde se exalta certo tipo de *performance* de uma arte pura que se realizaria a sua ideia numa forma sensível autossuficiente; e a arte que se realiza ao suprimir-se, extinguindo o distanciamento da imagem para identificar seus procedimentos às formas de uma vida inteiramente em ato que não separaria mais a arte do trabalho ou da política.

²⁰ O termo “imageria” é usado por Jacques Rancière como algo relativo a todas as formas de produção e reprodução da imagem, não especificamente às produzidas por um “equipamento imageador”, como repertório de imagens disponíveis.

É sobre o jogo a três da produção social da semelhança, das operações artísticas de dessemelhança e da discursividade dos sintomas que Rancière propõe três formas da *imagéité* diferentes. A *imagem nua*, aquela que não realiza a arte, pois o que ela nos mostra exclui os prestígios da dessemelhança e a retórica das exegeses. O segundo tipo é a *imagem ostensiva*, que também afirma sua presença bruta, mas reclama em nome da arte, colocando através dos discursos que a põem em cena, os saberes que a historicizam e se desdobram na sua heciedade demonstrando seu caráter icônico e sua singular presença sensível. Contrapondo-se às duas primeiras, há o terceiro tipo, a *imagem metamórfica*, cuja presença não se inscreve numa esfera específica que isola as operações e os produtos da arte das formas de circulação a imageria social e comercial, e das operações de interpretação dessa imageria. Sobre a imagem metamórfica e a maneira como ela circula entre o mundo da arte e das mídias, Rancière diz:

Não há uma natureza própria das imagens da arte que as separe de maneira estável da negociação das semelhanças e da discursividade dos sintomas. O trabalho da arte é, portanto, jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes. Em certo sentido, a construção desses dispositivos transfere para a arte tarefas que antes eram da “crítica das imagens”. Só que essa crítica, deixada aos próprios artistas, não é mais enquadrada por uma história autônoma das formas nem por uma história dos gestos transformadores do mundo. Assim, ela é levada a se interrogar sobre a radicalidade de seus poderes, a dedicar suas operações a tarefas mais modestas. Ela passa a jogar com as formas e produtos da imageria, em vez de operar sua desmistificação. (RANCIÈRE, 2012, p. 34)

No entanto, Rancière diz que *imagem nua*, *imagem ostensiva* e *imagem metamórfica*, nada mais são que três tipos de regimes da imagem dadas como “maneiras de vincular ou desvincular o poder de mostrar e o poder de significar, o atestando da presença e o testemunho da história”. (RANCIÈRE, 2012, p. 36) Desses três modos que, segundo o filósofo, também são modos de selar ou recusar a relação entre a arte e a imagem, o que é mais significativo é o fato de nenhum deles ser capaz de funcionar encerrado em sua própria lógica. Cada um encontra em seu funcionamento um ponto de indecidibilidade que o obriga a tomar alguma coisa emprestada dos outros. Sinônimo da impossibilidade de esvaziamento ou de preenchimento completo do sentido e direcionamento das imagens. É aí que Rancière toma o exemplo perfeito para confrontar imagem e ontologia, recorrendo ao exemplo dos documentos do holocausto – mais precisamente as fotografias –, como testemunhos de uma barbárie no seu âmbito estético. Pois, uma *imagem nua* refere-se à forma como algum destes documentos poderiam suspender qualquer apreciação estética; já a *imagem ostensiva*, não veria a violência, mas uma suspensão das fronteiras entre o humano e o inumano, sendo fruto de uma educação estética. A *imagem metamórfica* seria, então, um postulado de

indiscernibilidade que propõe apenas deslocar as imagens da imageria, mudando-as de suporte, colocando-as num outro dispositivo de visão, pontuando-as ou narrando-as de outra forma. No entanto, é a própria metamorfose das fronteiras que definem o humano e o inumano, o que melhor interroga as imagens e faz da questão da alteridade um processo. Algo inseparável da sua própria alteração, onde o intermédio da narrativa faz da linguagem parte fundamental dessa alteração mediante ao seu *outro*, imediatamente, originário.

A partir do papel desempenhado pelas relações de semelhança e dessemelhança na investigação sobre a alteridade das imagens da microssérie *A Pedra Reino*, que o estudo parte em busca da obstrução da operação positiva dos dois vetores que compõem essa dupla poética das imagens. As operações dos meios expressivos, as formas de produção e repercussão das imagens diante a vida social, e a discursividade dos seus sintomas são tópicos de uma análise que pretende considerar as inscrições da História e da experiência sensível. Cabe então, definir questões sobre os fundamentos ontológicos que orientam a televisão na captura do real e na produção de semelhança, da mesma forma como cabe estabelecer o papel do meio televisivo na dissimulação e na alteração dessa mesma semelhança, a partir da construção de sistemas de manipulação das imagens, da asserção de um modelo da narrativa ficcional e da múltipla influência das performances de outros regimes de imagem. O trabalho de Luiz Fernando Carvalho estaria, então, sujeito às inscrições das artes e ao discurso de seus regimes estéticos quando esses se tornam pontos de referência, mas sobretudo, na medida em que permanecem estritamente condicionados pelo meio de elocução da narrativa televisiva e pelos pressupostos que regem a sua performance e suas questões estéticas, políticas e econômicas.

1.2.1. A televisão e a ontologia do real

Em determinados momentos da história, percebem-se importantes intersecções entre o cinema e a televisão. Algumas delas originaram, não só um debate sobre os meios a partir de suas qualidades técnicas e estéticas, mas, sobretudo, acentuaram as confluências e divergências em torno da natureza audiovisual, servindo como detonadores de perguntas mais abrangentes sobre as qualidades dos produtos artísticos e midiáticos. Na história de ambos os meios, é notável o fato do surgimento da televisão e o advento do neorealismo italiano terem se dado quase que simultaneamente. O resultado foi uma influência recíproca, onde o surgimento de novas possibilidades técnicas aliadas à vontade de desdramatizar o real através do naturalismo da *mise-en-scène* tornaram-se a tônica conceitual de meios que nasceram com intuítos muito semelhantes. Dos irmãos Lumière às primeiras transmissões televisivas há uma

aposta que, nas palavras de Jean-Paul Fargier, parece ter sido a mesma esboçada por Roberto Rossellini: “Alcançar a verdade sem dramatizar o real, essa é a aposta de Rossellini, ato de fé à maneira da aposta de Pascal”. (FARGIER, 2007, p. 36) Porém, se a relação com o real se assemelha à noção de uma fé na capacidade das imagens proporcioná-lo de forma direta e integral, a maneira como Fargier cita Rossellini, promove a mesma cegueira filosófica da aposta de Pascal. Pois, as imagens têm muito mais a nos oferecer, sejam quais forem as suas propriedades, como elementos de dissimulação e conhecimento do real, do que, necessariamente, como uma posse da verdade, dada através da sua relação com a linguagem.

O que esta análise pretende não é ignorar o potencial realista das imagens, ou desabilitá-las de remeterem ao que há de real no registro. O que interessa ao estudo é, justamente, investigar a maneira como as articulações teóricas em torno do meio televisivo, de alguma forma ainda operam uma separação entre o elemento real e ficcional, como função vital ao pensamento sobre as imagens televisuais. Aquilo que pode ser chamado de elemento ficcional, ou poético, torna-se para o estudo uma figura da possibilidade de conhecimento da realidade como desarticulação do idealismo empirista, na mesma medida em que demonstra a impossibilidade do real se apresentar de uma maneira que não seja anacrônica e fragmentada. Nesse sentido, todo o movimento operado pela história da televisão em sua relação com o rádio e o cinema perpassa por noções ligadas ao realismo, não só como vias de um problema técnico e prático-cognitivo, mas, principalmente, como algo baseado numa ontologia do real, para qual as possibilidades fenomenológicas de posse da realidade servem à uma causalidade dos efeitos da linguagem como um tipo de domesticação da relação da imagem com o tempo.

No âmbito das articulações sugeridas, a partir do cruzamento do cinema com a televisão, a conjuntura do avanço da técnica tem um papel peculiar no detalhamento prático deste encontro, pois este avanço é considerado pela crítica quase que unicamente a partir de seus vetores positivos que se prestam, na maioria das vezes, a relevar o papel da técnica no mundo contemporâneo. Nos final da década de 1950, os avanços tecnológicos que resultaram no *Cinema Direto*²¹ sugeriram um movimento de contaminação recíproca entre o cinema e a

²¹ O *Cinema Direto* é mencionado por seu valor histórico e por aquilo que fez da câmera no seu *modus operandi*, um instrumento de rigoroso de mensuração do real. Nascido da ideia de “cinéma vérité”, como foi denominado por Jean Rouch, o Cinema Direto, é um conceito que surge no fim dos anos 1950, prestando-se à um pensamento teórico e prático do gênero do documentário, ao qual a realidade é um fim a ser captado sem intuídos didáticos ou ilustrativos. No entanto, servindo também à antropologia nas mãos de Jean Rouch, o termo também apresenta sua roupagem modernista na obra de Dziga Vertov. Independente do sentido a qual o termo se presta, o interessante é compreender a maneira como o Cinema Direto aprimorou a ideia de um cinema que revela seus fins mecânicos à criação de um regime de visibilidade ontologicamente fundado na mediação da realidade e da sua reprodução visível. A televisão abraçou fortemente essa causa, prestando-se a se emancipar como o principal regime midiático onde a imagem e o som estão à serviço da realidade e da objetividade dos fatos.

televisão. A leve aparelhagem que permitiu a ascensão dos *Novos Cinemas*²², cuja influência do espírito *ao vivo* da televisão foi fundamental, são as mesmas vanguardas que inspiram as gerações seguintes, estas, originadas após a aparição das primeiras câmeras de vídeo. Capazes de realizar um maior tempo de registro contínuo além do que, até então, era possível através da tecnologia do filme, as câmeras de vídeo foram fundamentais para a ascensão do estilo direto, para o qual os avanços das tecnologias de filmagem foram os principais fatores que desdobraram uma série de novas opções estéticas e convenções da linguagem audiovisual.

Aquela espécie de sonho cinematográfico do contínuo, preconizada pelo *Festim Diabólico* de Alfred Hitchcock, em 1948, com o surgimento das primeiras tecnologias portáteis de captação da imagem e do som direto se tornaria, cada vez mais, uma forma de visibilidade das imagens, cujas marcas desse tipo de experiência só foi possível de maneira ideal, através das tecnologias fornecidas por esses novos suportes. As câmeras Super-8 e 16 mm, resultaram na câmera de vídeo prestando-se, à primeira vista, ao naturalismo da linguagem. Porém, essa “câmera realista” propôs que imagens, tanto domésticas como não-domésticas, se tornassem formas de assimilação das imagens em movimento, originando discursos de resistência estética, a partir das mais variadas escolhas éticas. Tanto o documentário militante e etnográfico, como os *Novos Cinemas*, o *Cinema Expandido*, ou a reportagem televisiva, aderiram a esses procedimentos como dados de um pensar as imagens a partir de seus mecanismos. Há nesse momento, uma espécie de desambiguação do pensamento em torno do *telos* da imagem. O que para os neorealistas era um ato de fé e de engajamento numa ontologia do real²³, à maneira de Bazin, Bresson ou Rossellini, a partir da década de 1960, o pensamento sobre o audiovisual deixa, cada vez mais, de considerar o real como uma propriedade do *em si* das imagens. O papel elementar da técnica é o que viria tornar-se, em seu lugar, o principal motivo de fé num mundo pós-metafísico, onde a realidade deixava de ser um problema fenomenológico da verdade, para ser um drama da linguagem.

²² Nunca é pouco afirmar a importância que o surgimento das novas tecnologias de registro com câmeras leves e compactas teve para a linguagem cinematográfica. A mobilidade proporcionada por esses aparelhos que, por todo mundo, revelaram uma série de novas vanguardas que ficaram conhecidas como os Novos Cinemas. A *Nouvelle Vague* francesa teve um papel pioneiro e dela se originaram o Novo Cinema Alemão, o Cinema Novo Português, além do Cinema Novo Brasileiro e outras expressões cinemanovistas em países latino-americanos como o Chile, a Argentina e o México. De todos eles decorrem rupturas e inovações da linguagem cinematográfica, onde a liberdade do jogo cênico teve uma importância fundamental.

²³ O caráter ontológico da teoria cinematográfica realista de André Bazin pode ser observado em seus resquícios e influências indiretas em outros meios e pensamentos sobre as imagens. A maneira como Bazin propôs que o cinema versasse sobre a realidade objetiva a partir de suas propriedades como a profundidade de campo, a duração e a composição foram fundamentais não só para a teoria geral sobre a sétima arte, mas teve influência na obra de diversos cineastas, ligados diretamente ou indiretamente ao neorealismo. Muito pode ser dito sobre o impacto da teoria esboçada em seus textos, publicados postumamente entre 1958 e 1962, sob o título de *Qu'est-ce que le cinéma? (O que é o cinema?)*, porém a relação que a sua teoria estabelece com a obras de cineastas como Roberto Rossellini ou Robert Bresson, atravessam questões que vão desde a influência católica e existencialista, até as formas de engajamento político do cinema.

A investigação do meio televisivo e das distinções dos seus códigos perpassam por questões tecnológicas, sociopolíticas, psicossociológicas e de programação, estabelecendo características de uma análise que, mais do que se preocupar com as reivindicações semiológicas da linguagem audiovisual, abordando uma decomposição dos parâmetros televisivos da imagem (escala de planos, movimentos, ligações, ruídos) e do som (voz, barulhos, língua), intervém de forma a ressaltar que cinema e televisão não são meios que podem ser vinculados apenas às decorrências do progresso tecnológico ou das inovações sugeridas pelas nova mídias. Como ressalta o teórico francês, François Jost, ao ser entendida como uma instituição que gera conteúdos com vistas a sensibilizar um público, a televisão não se restringe apenas a uma simples mediação autorizada pelo meio eletrônico. As invenções técnicas somente se tornam mídia a partir do momento em que elas são apropriadas pelos usos de cada meio, sendo também, suscetíveis às instituições que as transformam em produtos culturais. Por tal processo também passaram mídias como o cinema e o rádio, de forma que estas hoje iluminam o percurso da televisão como construção imaginária e tecnológica.

Assim é possível lançar um olhar retrospectivo sob a história da televisão notando qual foi o papel da imagem na sua genealogia. A televisão sempre difundiu inúmeros gêneros, vários deles sem nenhuma equivalência com o cinema ou com qualquer forma de enunciação mais focada na estruturação do discurso pela imagem. A televisão sempre esteve muito mais próxima dos códigos do rádio e do teatro, onde a palavra tem um papel fundamental, do que de um lugar de destaque para a imagem que, na maioria das vezes, se presta a um papel secundário e ilustrativo na enunciação. No entanto, o imaginário que atravessa o universo da televisão estabelece uma relação tão íntima com a noção de realidade que seria impossível desconsiderar a função da imagem de qualquer análise sobre o meio. O espírito *ao vivo* da televisão tem uma importância significativa na genealogia da televisão. Antes que o filme ou o videoteipe assumissem formas definitivas que se compatibilizassem com as demandas técnicas e operacionais do meio televisivo, a transmissão ao vivo talhou o *ethos* da imagem televisual, alterando para sempre a sua linguagem e fornecendo-lhe arcabouço paradigmático sobre a retórica dos meios de comunicação e a necessidade do *ao vivo* como uma marca imprescindível à televisão e ao seu estar no mundo. A efemeridade da mídia televisiva remonta às suas origens históricas antes da ascensão do videoteipe nos anos 60, quando seus produtores eram obrigados a realizar distinções entre as produções ao vivo e os produtos dignos de serem arquivados na película cinematográfica. Tais *programas de arquivo* e *programas de fluxo* eram suscetíveis às possibilidades de retransmissão e à avaliação de sua

qualidade como obra digna de ser estocada. Nesse sentido, a ficção e a teledramaturgia sempre gozaram do privilégio de “obra” sobre anúncios, jogos, jornais e outros gêneros.

O aspecto primordial da televisão, a origem da sua verdadeira novidade para além de qualquer pioneirismo decorrido da sintaxe de sua linguagem reside no fato de que ela difunde imagens e sons ao vivo. Segundo François Jost, refletir sobre a televisão é, antes de tudo, “levar em conta seu contexto e o lugar particular ocupado pelo telespectador; é adotar o que hoje se chama uma abordagem pragmática (em oposição à abordagem semiológica voltada unicamente à análise das mensagens).” (JOST, 2007, p. 45) Nesse sentido, a busca da televisão pela realidade é uma busca pela sua própria autenticidade e legitimidade. Pois, como ressalta Jost, o direto não é um acontecimento *index sui*, signo dele mesmo, não se designa como tal. Ele é parte de um acontecimento e uma opção de visibilidade preestabelecidos. Sendo assim, se o caráter ontológico do realismo tem um papel determinante, não só para televisão como também para a história do cinema, o que se evidencia nessa equação é a maneira como a imagem se presta, antes de tudo, a enunciar uma crise de pensamento, onde confluem a indeterminação da sua relação com a realidade, da mesma forma que ela expõe a técnica e a linguagem, como ferramentas insuficientes na construção de um simulacro.

Contrariamente à ontologia platônica, que não concede nenhuma realidade ao sensível, e sim à ideia, a televisão atual considera que o mundo da aparência e do sensível é o único portador da verdade última, descartando todo princípio explicativo inteligível que não seja imediatamente visualizável. (JOST, 2007, p. 102)

No texto *Quando as imagens tocam o real*, Georges Didi-Huberman avança em torno de questões sobre a natureza das imagens e as relações que elas poderiam estabelecer com o real. O filósofo parte da noção de que as imagens travam um tipo de contato inflamado com real, de maneira que estas só poderiam dar lugar a um tipo de conhecimento não específico e não fechado, a partir de uma “encruzilhada de caminhos” onde a história se encontra com o pensamento. O auxílio da teoria de Aby Warburg e da de Walter Benjamin é fundamental para Didi-Huberman, não só, por essas teorias se valerem de uma profunda relação entre a história e a memória, mas, principalmente, por que elas propõem a imensurável função do tempo na estrita superfície de contato entre a imagem e a realidade. Algo que leva o filósofo a afirmar que a imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. Uma imagem é, antes de tudo, “uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216)

É a aposta nessa impossibilidade de retenção do tempo, como questão fundamental à produção de conhecimento, o fator que leva Didi-Huberman a pensar o campo das imagens por vias do anacronismo como algo crucial à manifestação do real. “E é justamente por que as imagens não estão ‘no presente’ que são capazes de tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbe a *memória na história*.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 213) Do potencial criador da imaginação, Didi-Huberman extrai a força constitutiva das imagens, apontando vias de sua relação produtiva. Para o filósofo, é um “equivoco querer fazer da imaginação uma pura e simples faculdade de desrealização”. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208). Algo que estende o sentido constitutivo da imaginação e a sua “intrínseca potência de realismo” que permitem às imagens tocar o real. Na sua íntima relação com o real, por analogia e correspondência, que a imaginação tece seu contato com a história e a memória, dando vida à hipótese de Didi-Huberman, ao afirmar que “a imagem arde em seu contato com o real”. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208) Contato que escapa à função mimética e que faz desse *arder*, para a imagem e a imitação, uma “função paradoxal”, ou disfunção, que Didi-Huberman caracteriza como uma “enfermidade crônica”, “recorrente”, ou um “mal-estar na cultura visual”, que apela à poética capaz de incluir a sua própria “*sintomatologia*”, num mundo onde a imagem se impôs em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político e histórico.

Quando Didi-Huberman diz que “uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo *sintoma* (interrupção no saber) e *conhecimento* (interrupção no caos)” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214), ele parece estabelecer essa *sintomatologia* da imagem, em expor seu duplo referente que rompe com a tradição platônica da imagem como mentira, e complexifica ainda mais a ideia da “*image vérité*”. Reivindicações do campo da imagem que são sintomas da própria crise da produção do conhecimento, como aquilo que elas podem enunciar. Nesse sentido, o próprio Didi-Huberman questiona: “Que tipo de contribuição ao conhecimento histórico é capaz de aportar este ‘conhecimento pela imagem’?” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 209) É tratando dessa “encruzilhada de caminhos”, e do caráter não específico e não fechado da produção de conhecimento, a partir das imagens, que Didi-Huberman propõe que não se possa falar do contato entre a imagem e o real, sem tratar dessa espécie de incêndio que queima a história, o tempo e a imaginação, fazendo desse arder, uma das primeiras evidências sensíveis daquilo que constitui uma possível alteridade das imagens.

Ao abordar os aspectos sensíveis e os vestígios materiais que integram as vias de produção e de visibilidade das imagens de *A Pedra do Reino*, seria um erro opor as imagens

às palavras. Da mesma forma, o duplo referente da memória e do esquecimento, deve ser entendido como partes integrantes da imaginação como um território que justapõe crise e conhecimento. Das linhas de força que se entrecruzam na composição da microssérie, é a relação entre um imenso relicário cultural e sua ressonância nos aspectos críticos de todo um meio e no inconsciente estético de uma dada sociedade, o principal fator que conjuga as possibilidades da imagem televisual com caráter ontológico do realismo na televisão. É possível dizer que, se a aposta de Luiz Fernando Carvalho visa à completa artificialização dos elementos como uma ruptura com a verossimilhança das imagens demonstra que há um *ethos* por trás de tais imagens, estas, também não deixam de ser uma forma de investigação da realidade, não só ao questionarem as convenções naturalistas da teledramaturgia brasileira, mas principalmente ao exporem a maneira como urge a relação da história cultural e política dessa civilização, frente ao seu imaginário poético. São as palavras do roteirista Bráulio Tavares, o exemplo de como a realidade assalta a criação artística *d'A Pedra do Reino*:

Este é um uso da linguagem teatral que a maioria do público aceita com facilidade. Na verdade, o uso do Teatro do Velho Quaderna como elemento central da narração revelou-se muito útil, porque não tivemos mais a preocupação da verossimilhança, de contar todas as cenas de uma maneira naturalista, fiel à realidade. Tudo vira uma grande encenação, e é mais fácil fazer transições de tempo e espaço nesta encenação, que é conduzida pela força interpretativa do elenco, juntamente com o olho da câmara e a atmosfera mágica da direção de arte. Eu diria que a "Pedra" é um aprimoramento da "realidade transfigurada" (uma expressão característica de Ariano para descrever sua própria obra) que Luiz Fernando esboçou em "Uma Mulher Vestida de Sol", aprofundou em "Farsa da Boa Preguiça", e atingiu um ponto muito alto com "Hoje é Dia de Maria", que, como a obra de Ariano, bebe em fontes da narrativa popular. "A Pedra do Reino" é um mais passo adiante neste processo. (Bráulio Tavares)²⁴

A potência que as imagens de *A Pedra do Reino* tem de suscitar a memória e promoverem uma visão arqueológica da cultura nordestina e das suas raízes mediterrâneas perpassam pela articulação entre o aspecto memorial da história cultural e as suas evidências plásticas, aliada ao intuito de dar novas formas ao material simbólico e imagético reunido. Essa interpretação artística e histórica transformada em imagens revelam tanto o seu aspecto anacrônico e difuso como também se assemelha àquilo que Didi-Huberman define como um caráter "lacunar" de formas expressivas que não nos entrega nada mais que alguns vestígios.

Frequentemente, nos encontramos portanto diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome *imaginação e montagem*. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211)

²⁴ Depoimento disponível no portal do Projeto Quadrante, no endereço: (<http://www.quadrante.globo.com>).

No entanto, Didi-Huberman refere-se a esse risco como referência às possibilidades da imaginação e às questões da montagem como síntese da linguagem, além dos desdobramentos éticos e estéticos em torno da manipulação das imagens. Para o filósofo, “as lacunas são resultados de censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de autos de fé.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211) Algo que reitera a máxima benjaminiana de que a barbárie está no conceito mesmo de cultura e, mais do que isso, propõe que o conceito de *experiência* seja a exposição das recíprocas necessárias a um conhecimento que não seja da verdade, da memória, da história e realidade propriamente dita, mas das suas possibilidades críticas e dialéticas que, em comunhão com estes autores, prefiro chamar sensíveis.

A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais a esse problema de construção da historicidade. Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar “uma história” mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212)

Se a desambiguação entre montagem e imaginação é fruto da noção de experiência, a maneira como a sensibilidade aglutina uma relação que compete ao tempo e a forma nos possibilita dizer que a experiência do real é interrogada pela alteridade de cada obra, em sua forma e pensamento, como resultado da ação sensível. A partir de Gilles Deleuze, Didi-Huberman reitera que as imagens não estão no presente. A imagem seria um conjunto de relações de tempo de que o presente só deriva apenas como um múltiplo comum, ou como o mínimo divisor. Palavras de Deleuze que expõe a maneira como as relações de tempo nunca se veem na percepção ordinária, mas sim na imagem como criadora. Algo que torna sensíveis, visíveis, as relações de tempo irreduzíveis ao presente. Tudo isso é o que leva Didi-Huberman a dizer que, ainda que *ardente*, a questão necessita toda uma paciência – por força dolorosa – para que “as imagens sejam olhadas, interrogadas em nosso presente, para que história e memória sejam entendidas, interrogadas nas imagens.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 213) O fato das imagens devolverem a realidade, não diz nada sobre essa realidade. É preciso que esta imagem seja tomada como um duplo referente de realidade e irreabilidade, a fim de responder por sua faculdade de fenômeno (experiência) capaz de demarcar o real.

Assim como as questões fundamentais em torno do sensível estão ligadas diretamente ao tempo, acredito que as perguntas que emergem a partir da imagem perpassam, não só pela maneira como a montagem dispõe o tempo, mesmo que de maneira fugidia e completamente

dotada de resquícios e sobrevivências, mas também pelos fatores que constituem essa própria sensibilidade. É a capacidade da montagem em produzir um conteúdo imaginativo e cognitivo, ou mesmo, um pacto lúdico entre emissor e receptor que se torna possível comparar a televisão com o exemplo dado por Didi-Huberman, ao reafirmar a força retrospectiva e prospectiva que a interpretação histórica e cultural do *Atlas Mnemosine* de Aby Warburg empresta à cultura ocidental, na medida em que, ao romper com um *telos* a montagem como derivante das conjunturas sensíveis propõe uma outra ontologia sobre o papel das imagens, onde o pensamento se articula como devir das coisas, da arte, dos seres e da sociedade. Cabe então pensar de que maneira a imagem televisiva e a própria televisão como um todo emprestam, não só a sua forma e conteúdo à arquitetura sensível de *A Pedra do Reino*, mas, principalmente, lhe oferecem *sintoma* e *conhecimento* como desdobramentos da linguagem televisiva e de suas forças retrospectivas e prospectivas.

1.2.2. Desdobramentos éticos e estéticos em torno da manipulação das imagens

Então, a decupagem de uma situação de vida necessariamente tem que ligar com certos mistérios, tenho que estar aberto e em sintonia pra tatear esses mistérios enquanto visões, tenho que estar recebendo isso, tenho que estar descobrindo isso no momento de fazer mesmo. Então, eu tenho um sentimento que é um ponto de partida, e os sentimentos pertencem ao invisível, ao contrário do ponto de chegada, que já pertence ao outro lado, existe um caminho a ser percorrido, pois a chegada está sempre à espera de uma revelação. E, talvez, para mim, o mais importante é encontrar uma ligação, um diálogo entre essa tal visibilidade e uma tal invisibilidade final. É bom quando tudo desaparece.

Luiz Fernando Carvalho

Os conceitos e ferramentas por trás dos diferentes discursos de manipulação das imagens têm a capacidade de suscitar tipos de conhecimentos epistemológicos sobre as narrativas e a maneira como elas põem em jogo as forças dialéticas da linguagem e as suas formas de produzir um inconsciente estético. Mediante a leitura dos aspectos sensíveis da experiência e dos discursos de manipulação das imagens, este estudo parte em busca das ações através das quais a *montagem* – ou o seu conceito expandido de *manipulação* – podem ser entendidos como a manifestação de uma natureza anacrônica da arquitetura das imagens. Neste apontamento, conjugam-se aspectos, tanto da partilha coletiva e imaginária do texto imagético, quanto das formas específicas através da qual o objeto de estudo, *A Pedra do Reino*, delimita os sentidos que estão circunscritos pelo campo referencial de sua narrativa, na mesma medida em que sofre delimitações por ação do seu próprio meio de expressão.

É nesse sentido que o sensível, ao ser considerado uma espécie de matéria-prima daquilo que está dentro, fora e entre as imagens, torna-se o ponto primordial dessa análise

que, adiante, almeja ser capaz de revelar os vetores políticos da estética televisiva em sua experiência comunitária, desvendando as retóricas formais que dão suporte à linguagem e à mediação. Ainda que este não seja o momento ideal para ligar as questões da recepção televisiva ao *ethos* barroco do projeto ideológico d'*A Pedra do Reino*, cabe ao menos, investigar algumas questões importantes sobre a alteridade das imagens da microssérie, a partir dos desdobramentos éticos e estéticos que regem a sua lógica interna de manipulação da imagem televisual. Tudo isso, como forma de sugerir a ação da sensibilidade sobre as diferentes perspectivas em torno da televisão e das suas possibilidades técnicas e formais.

Um dos preceitos que rege essa análise toca a simples definição de Didi-Huberman, ao dizer que “as noções de memória, montagem e dialética, estão aí para indicar que as imagens não são imediatas, nem fáceis de entender.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 213) Dito isso, nota-se que estamos diante de prospecções, onde o pensamento sobre a alteridade das imagens, não é suficiente se esta alteridade não for pensada mediante às suas alterações. Alteridade e alteração²⁵ são termos complementares de uma perspectiva mais abrangente que inclui o devir das imagens a respeito de suas respectivas partilhas e transformações. Ambos os termos fornecem paradigmas suficientes para propormos um pensamento sobre as imagens e as questões que compõem seu fundo ontológico. Essa relação com a antropologia é uma evidência capaz de sugerir que qualquer discurso filosófico sobre as imagens não é possível sem que o debate entre a cultura e a natureza seja o mesmo debate que tira as imagens da imobilidade de significação, em direção ao entendimento do conceito de manipulação, como expoente de uma ação ligada à negatividade das expressões imagéticas. Assim como a natureza não deve ser vista como uma entidade inerte, também é necessário entender que,

²⁵ Foi a partir do conceito de *alteração*, como parte de uma ideia onde a alteridade assume as variáveis de sua própria maneira de expor a relação entre o *ser* e o *outro*, que o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, em sua obra, *A inconstância da alma selvagem*, propõe um pensamento sobre a identidade das sociedades ameríndias. Os termos, *alteridade* e *alteração*, estabelecem formas complementares de uma teoria sobre o *ser* e o *outro*, como signos moventes dentre as possibilidades de autotransfiguração almejadas por tais povos. No texto, *O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem*, onde Viveiros de Castro analisa a sociedade tupinambá, surgem evidências, não só da aplicação do termo *alteração*, mas também da maneira como a identidade e a cultura partilham formas semelhantes de ligação com a memória. “Nossa ideia corrente de cultura projeta numa paisagem antropológica povoada de estátuas de mármore, não de murta: museu clássico antes que jardim barroco. Entendemos que toda sociedade tende a preservar no seu próprio ser, e que a cultura é a forma reflexiva deste ser; pensamos que é necessária uma pressão violenta, maciça, para que ela se deforme e transforme. Mas, sobretudo, cremos que o ser de uma sociedade é seu perseverar: a memória e a tradição são o mármore identitário de que é feita a cultura.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 195) Tratando de uma abertura do modo de ser das sociedades indígenas, Viveiros de Castro aponta o desejo de atualização da identidade desses povos, mediante a aceitação e devoração da cultura alheia, a partir da ideia de que esta representa mais que um sistema de crenças para ser parte de um conjunto de estruturas potenciais da experiência. A noção de alteração, segundo Viveiros de Castro, foi tomada de empréstimo nessa pesquisa, a fim de ligá-la à alteridade das imagens pretendida por Jacques Rancière, onde o suposto destino das imagens estabelece conversas possíveis com a maneira como o devir é encarado pelas sociedades ameríndias, tanto como ferramenta de construção da memória dando corpo a esse devir, como de exposição da negatividade do conceito mesmo de cultura. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

somente a partir da desambiguação da sua relação com o natureza, a cultura pode ser assimilada como uma instância produtora de sentido, da qual as imagens são causa e sintoma.

A imagem e o seu *outro*; ou o meio e a sua linguagem; não são imaginariamente possíveis como totalidades reflexivas e identitárias que excluem tudo aquilo que possa ser exterior a elas no âmbito do discurso artístico. É da própria negatividade das imagens, sejam como referenciais da cultura ou como arquétipos de seus próprios sistemas de relações necessárias à construção de sentido, que se exalta um movimento de exteriorização que faz do conceito de imagem algo capaz de atravessar temporalidades. Ao mesmo tempo, esta proposta não se torna viável, caso não esteja baseada na ideia de que a existência da imagem não é possível fora de uma relação imanente com a sua própria alteridade. A imagem é pura negatividade; expoente de uma incompletude ontológica essencial da própria humanidade, como veremos adiante na pesquisa. No entanto, mesmo que a alteração da alteridade não seja uma espécie de pressuposto ideológico da cultura daquele que a registra ou a observa, é, ao menos, de seus próprios mecanismos e ajustes internos, diante daquilo que lhe é exterior e diferente a si. Perspectiva sobre a imagem onde o devir e a relação prevalecem sob o seu ser e substância, ganhando corpo na perspectiva espaço-temporal que o filme encerra.

Antes que o texto avance sobre as relações entre a cultura e a natureza no âmbito da experiência estética e, principalmente, sobre as questões temporais ligadas ao conceito de história como algo capaz de levantar a importância que tais relações têm ao pensamento barroco como duas vias de investigação da alteridade das imagens de *A Pedra do Reino*, cabe, nesse momento, apontar aquilo que tange à manipulação das imagens como fruto dessa mesma relação. Alteridade e alteração são partes de uma única guinada que perpassa o imaginário coletivo e levantam questões sobre a relação entre a cultura e a natureza, como elementos imprescindíveis às questões éticas e estéticas que permeiam a manipulação das imagens. Pensar em uma alteridade das imagens, assim como na sua alteração é pensar na maneira como as imagens tornam visíveis as relações de tempo, memória e história de uma dada cultura e sociedade frente aos seus interlocutores. Tudo isso, além da maneira como a natureza e suas questões espaciais moldam a subjetividade desses sujeitos, refletindo nos dados que compõem o inconsciente coletivo das sociedades e de suas emancipações culturais.

Estando em jogo todas essas relações, como fatores determinantes daquilo que emerge como um discurso ontológico das formas de se manipular as imagens, o que se pretende não é, necessariamente, dizer que cada imagem contenha o seu próprio *telos*, ou que se deva

operar uma caça à metafísica de cada autor; para citar Jean-Paul Sartre²⁶. Mas, compreender que, inscritos nas articulações de cada discurso ético sobre as imagens, também estão, à maneira de Benjamin ou Warburg, inseridas relações de barbárie, cuja cultura arquitetou como forma de domesticar o sensível. Articular e montar as imagens são maneiras de determinar o sentido do tempo, da cultura e da história. Porém, devolvidas à experiência, essas *próteses de percepção* se abrem às novas perspectivas que transformam o presente da experiência em um tecido estriado, numa deriva de um tempo totalmente anacrônico. Nesse sentido, percorrer os caminhos da imagem televisual, é percorrer a multiplicidade dos dados de uma determinada cultura, notando como o meio televisivo contribui, através da estetização desses mesmos dados, na construção de uma moral semântica e suas estruturas inconscientes. É através da experiência que Didi-Huberman analisa esse movimento que, para o receptor, muitas vezes, vai de um vazio das intencionalidades e estruturas de enunciação das imagens, à construção do pensamento por via da possibilidade e imaginação que incitam o conhecimento.

[...] a *legibilidade das imagens* não está dada de antemão, posto que privada de seus clichês, de seus costumes: primeiro suporá suspense, a mudez provisória ante um objeto visual que o deixa desconcertado, despossuído de sua capacidade de lhe dar sentido, inclusive para descrevê-lo; logo, imporá a construção desse silêncio em um trabalho de linguagem capaz de operar uma crítica de seus próprios clichês. Uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e portanto nosso pensamento. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216)

Antes que se tenha um material analítico suficiente para expor algumas questões mais profundas sobre a maneira como a microssérie *A Pedra do Reino* e o intuito artístico de seus criadores se articulam e permitem avanços no detalhamento da atividade das matrizes antropológicas e filosóficas das imagens que constituem a série, cabe ao presente capítulo, lançar um olhar retrospectivo sobre algumas mudanças técnicas que afetaram a televisão e sua linguagem no contexto brasileiro. Dessa forma, o pensamento sobre a alteridade da imagem televisual ganha o fator da técnica como algo que modificou a experiência televisiva em decorrência das questões que orientaram os rumos de sua linguagem. Da mesma forma que *A Pedra do Reino* pretende tensionar questões ligadas à verossimilhança e ao naturalismo da linguagem televisiva, nota-se que tais interferências só são possíveis em decorrência das formas específicas que convenções e rupturas estão dispostas no contexto da televisão.

²⁶ A citação remete à Jean-Paul Sartre quando diz, a propósito do romance *O Som e a Fúria*, de Willian Faulkner, que: “toda técnica do romance leva a uma metafísica do romancista”. O texto, “Sobre *O som e a fúria*: a temporalidade em Faulkner” foi publicado em *La Nouvelle Revue Française*, n. 309, junho de 1939, pp. 1057-61, e n. 310, julho 1939, pp. 147-51.

A ontologia realista que historicamente forneceu paradigmas à televisão como um meio de comunicação foi a mesma que avançou sobre o território originalmente destinado às elucubrações ficcionais do meio. O naturalismo da *mise-en-scène* das teledramaturgias foi algo determinado pelas condições técnicas de um primeiro momento da televisão, onde a teledramaturgia sofreu uma forte influência do jogo cênico determinado pela potência do *ao vivo*. Algo que fez com que as próprias telenovelas fossem originadas a partir do registro e montagem imediatos da ação dos atores no estúdio de gravação. Esses foram pontos edificantes da linguagem audiovisual que emergiram do advento da televisão na primeira metade do século XX e que têm as suas justificativas conceituais atreladas às questões que envolvem a agilidade do seu processo de produção e transmissão. Com o aprimoramento dos novos meios de registro e manipulação das imagens, tornou-se evidente que a televisão estava fadada a estabelecer outras relações temporais com as suas narrativas, na medida em que novas possibilidades técnicas lhes fossem dispostas como alternativas retóricas.

Ao traçar novos rumos no seu modo de produção e circulação das imagens, a televisão viu o surgimento do aparato videográfico servir às suas mais diferentes expectativas como meio de expressão. A suposta “natureza realista da televisão”, agora sob ação de novas ferramentas, potencializava e ampliava as suas atividades de registro e tratamento do real, da mesma forma como via as inovações propiciadas pelo vídeo repercutirem em seus outros aspectos estéticos. Uma corrente de mão dupla se esboçava, valendo-se das novas ferramentas de manipulação imagem eletrônica, onde o *ao vivo* e a *manipulação* passaram a se contaminar, gerando uma espécie de misto entre o real e o abstrato, diante da natureza técnica da imagem televisual. As próprias qualidades da imagem eletrônica e da plasticidade gerada pelos ruídos e abstracionismos do tubo catódico incidiram em um pensamento sobre as imagens, onde a tecnologia eletrônica tornou-se definidor de posturas, tanto da montagem como das articulações teóricas sobre as prováveis qualidades intrínsecas do meio.

Ao continuarmos o trajeto em direção aos conceitos que emergiram do surgimento do vídeo, encontramos a noção de *montagem* como um dos principais catalisadores de tensão, no que concerne à relação da televisão com a manipulação do tempo e do fluxo de imagens. O conceito de *montagem*, com o surgimento do aparato videográfico, passou a ser entendido como *colagem*. Termo que se conectou com uma possível “natureza televisiva” desdobrada das inovações tecnológicas oferecidas à edição das imagens e do som. A partir da inauguração da estética videográfica, é que se encontraram na etimologia da palavra *vídeo*, definições que o ligavam às artes plásticas, estabelecendo preceitos como a velocidade, a cópia, a referência,

a desconstrução, a combinação e a alteração do tempo. Nas palavras de Jean-Paul Fargier, a *colagem* é um “ancestral nobre do *zapping*”. (FARGIER, 2007, p. 40) Já para o pesquisador Philippe Dubois, “colagem e vídeo são assim os instrumentos da inflexão entre cinema e pintura.” (DUBOIS, 2004, p. 251) Perspectivas ligadas a uma leitura histórica do vídeo capazes de pontuar suas peculiaridades no que diz respeito ao tratamento do tempo e da forma como, supostamente, as propriedades das artes plásticas invadem o terreno do audiovisual.

As inovações da linguagem permitidas pelo surgimento do vídeo evidenciaram aquilo que havia de novidade à disposição das narrativas audiovisuais, porém representaram um movimento ambíguo onde essas novas tecnologias foram adaptadas ao cinema, da mesma forma que prestaram-se à renovação dos artifícios originalmente herdados da linguagem cinematográfica. Realizando um pequeno recorte que vai das produções de Dziga Vertov na década de 1920 até a década de 1950 onde se localizam-se as principais produções de Norman McLaren temos um amplo material comparativo para traçarmos a linha genealógica de vários procedimentos técnicos da linguagem audiovisual. As sobreposições; a simultaneidade; as cine-colagens; os grafismos; os *jump-cuts*; os *raccords*; a colorização; as fotomontagens; a *flicagem*; o *stop-motion*; as incrustações; o *croma-key*; são apenas alguns exemplos dos procedimentos da tecnologia cinematográfica que ganharam uma nova roupagem com a tecnologia do vídeo. A videoarte e o cinema se entrelaçaram, criando pontes dentro da história do audiovisual e fazendo com que muitos territórios explorados por ambos os meios, fossem também desvendados pela televisão, desautorizando ou, pelo menos, tornando ainda mais complexas, as leituras estruturais sobre as especificidades de cada linguagem.

A apropriação de recursos digitais na criação de *A Pedra do Reino* é algo fundamental na caracterização da série como um produto televisivo. As animações gráficas que compõem as vinhetas de abertura e passagem de bloco se prestam tanto à funções estéticas como à demarcações da narrativa dentro do fluxo de imagens da programação. Outros grafismos e ilustrações também são evocados dentro da narrativa, criando animações em meio ao jogo cênico mostrando figuras surgidas do imaginário dos personagens. Dois exemplos são os momentos onde o personagem Lino Pedra Verde, após fumar erva moura, têm visões de um demônio lutando com um anjo e quando Quaderna, no último capítulo, volta a enxergar avistando várias imagens de bichos e símbolos cosmológicos projetados no céu.

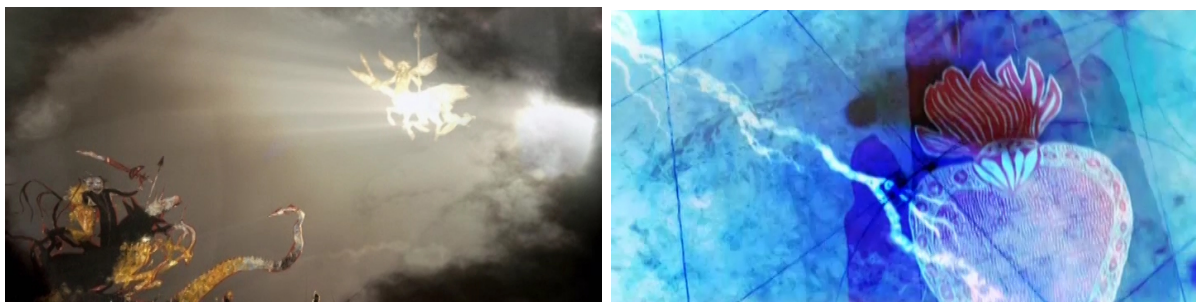


Figura 4 – Imagem da visão de Lino Pedra Verde. Figura 5 – Imagem da visão de Quaderna.

A animação gráfica e os efeitos especiais em *A Pedra do Reino* esboçam uma aproximação entre a televisão e as artes-plásticas (relação que também ensaiada pelo cinema desde a sua pré-história) assim como uma percepção sobre a maneira como a televisão foi, aos poucos, aderindo aos procedimentos da edição digital e das suas novas ferramentas, como uma forma de conhecer e conceber a sua linguagem. Para desenvolver os efeitos especiais e de computação gráfica da série foram convidadas as empresas Lobo e Vetor Zero, ambas sediadas em São Paulo. A fusão entre a *mise-en-scène* “convencional” (baseada na atuação dos atores) e aquela recriada através de ilustrações é um artifício muito utilizado por alguns realizadores contemporâneos. A mistura entre essas diferentes concepções sobre a linguagem é reflexo de uma estilização da narrativa oriunda das pesquisas sobre a animação. Atualmente, muitos pesquisadores encaram essa fusão de gêneros como a manifestação de um hibridismo da linguagem da televisão. De fato, foram os avanços promovidos pelo vídeo, pela televisão e pela publicidade que fizeram com que esses recursos narrativos se tornarem opções estéticas mais bem consolidadas no ambiente televisivo. Porém, diante da difusão desses conceitos, nada mais óbvio do que propor que a atual produção televisiva estabeleça uma falta de fronteira entre esses espaços, sendo *A Pedra do Reino* um exemplo desse descompromisso.

Na obra de Luiz Fernando Carvalho é notável esse tipo de manifestação, não só ao que compete as animações existentes em *A Pedra do Reino*, mas também aos recursos técnicos do *pixilation* (animação *stop-motion*), presentes nas minisséries *Capitu* e *Hoje é Dia de Maria*. A série que narra as desventuras da personagem Maria contou com cenas de animação dirigidas por César Coelho, um dos diretores do festival Anima Mundi. Em diversas passagens, a narrativa tem sua temporalidade alterada por movimentos concebidos pela técnica do *stop-motion*, onde cada gesto dos atores são fotografados e posteriormente animados. A animação da protagonista, dos demais personagens e também dos recursos cênicos resultaram em passagens que demonstram a artificialização da narrativa. Os saltos promovidos pelos *jump-cuts* e a estilização *frame-a-frame* são opções que remetem, tanto a esse tratamento temporal

sincopado que surgiu com o cinema de vanguarda, como também às opções plásticas ligadas à videoarte e aos seus efeitos abstratos. Recursos como o *jump cut*, por exemplo, reforçam uma ideia que, segundo o pesquisador Jean-Louis Comolli, força “uma consciência da fragmentação”, onde “a temporalidade fílmica entre em conflito com a consciência subjetiva do tempo como fluxo”. (COMOLLI, 2007, p. 20) Algo que no tratamento televisivo de Luiz Fernando Carvalho, surge mais como uma escolha artística do que uma necessidade prática.

Desde a sua criação, a televisão sofre uma série de impactos e mudanças em sua linguagem que a permitiu incorporar e reinventar os seus padrões de emissão e recepção, intervindo diretamente na maneira como o meio se popularizou e fixou, com extremo vigor, os seus moldes de objetivação da imagem e do som. As apropriações dos aparatos digitais, surgidos com o advento do vídeo nas décadas de 70 e 80, foram bem explorados pela televisão. Por mais que a maioria dos dispositivos digitais da época não se adaptasse às condições exigidas pelos padrões da resolução da imagem cinematográfica e, ao mesmo tempo, coubesse perfeitamente às demandas da agilidade da produção televisiva, é notável que por uma espécie de necessidade, coube à televisão explorar os dispositivos tecnológicos do vídeo e das novas propostas de linguagem que emergiram com o seu aparato.

O cinema também aderiu às soluções estéticas e narrativas oriundas da tecnologia digital. Apropriações do vídeo publicitário e do videoclipe tornaram-se comuns. Com o avanço tecnológico que vem aproximando a resolução da imagem videográfica à imagem cinematográfica, assistimos ao florescer de novas produções exibidas no cinema com o suporte totalmente digital. Os avanços tecnológicos que surgiram recentemente causando mudanças drásticas na estética das imagens, são exemplos concretos da aproximação entre o aparato videográfico e cinematográfico. A resolução da imagem 2k; 4k; Full HD (nas dimensões 1920x1080, 1080p), amplamente difundidas na televisão, visam a aproximação com a qualidade da imagem 35 mm. A falta da profundidade de campo, algo historicamente questionado por realizadores e teóricos como uma especificidade do vídeo, ganha novos contornos com a propagação de câmeras adaptáveis a diversos tipos de lentes. Algo que traz para o vídeo um jogo óptico idêntico ao existente no cinema. Tudo isso, sem falar da projeção digital, uma realidade em diversas salas espalhadas por todo o mundo.

A aproximação concreta entre cinema e vídeo foi fundamental para criar o estereótipo de um meio que dinamiza a sua linguagem e restabelece novos padrões de produção e transmissão. À medida em que a televisão adota padrões de produção tão rigorosos quanto os

de qualquer produção cinematográfica, o que se tende a pensar é que a carência fundamental desse meio tende a ser suprida através do avanço tecnológico. Esse é um advento que livra a televisão das convenções que a rebaixam a um circuito ligado à pobreza técnica dos padrões da produção audiovisual, mas que recaem em equívocos sobre necessidade do primor técnico como um caminho a ser trilhado. Aos olhos da televisão e do cinema contemporâneo é possível dizer que as apropriações técnicas e estéticas do aparato videográfico estão mais do que consolidadas pelas suas respectivas linguagens. Porém, traçar a própria ideia de uma “linguagem” que afere cada meio já é notar as suas especificidades discursivas mediante às suas características técnicas de produção, transmissão e recepção das imagens.

A influência recíproca entre o cinema, o vídeo e a televisão permite que a análise caminhe por um terreno movediço, não tanto devido à impossibilidade de se estabelecer o momento preciso do aparecimento e aprimoramento da tecnologia de cada mídia, mas, principalmente, pela impossibilidade de se estabelecer um padrão qualitativo entre esses diferentes meios de expressão em relação aos seus respectivos propósitos. Se para boa parte da crítica o vídeo serviu como uma ferramenta auxiliar na desconstrução das narrativas clássicas, é notável o fato de que o vídeo também foi responsável por trazer novos elementos ao cinema comercial e à publicidade, a fim de evitar a exaustão de suas modalidades narrativas. No entanto, pensar a forma como tais modalidades conseguiram medir a fundo os propósitos ideológicos a qual a linguagem clássica sempre serviu, geram controvérsias pautadas por um discurso positivista sobre a tecnologia. Entretanto, se uma parte da crítica prefere acreditar que o vídeo ocupou um papel decisivo nesse movimento, servindo como uma espécie de “legitimação” do cinema²⁷, podemos acreditar que esse tipo de pensamento acaba por destituir a própria história do cinema, tanto da sua responsabilidade como a principal criadora das convenções de sua própria linguagem, como da capacidade que ela tem de tensionar as suas próprias formas. Mais do que isso, o que interessa aqui é lançar um olhar sobre as imagens próximo daquilo que Dubois ressalta a respeito do vídeo, mas que poderia ser expandido em uma forma mais ampla de pensar a maneira como o próprio meio é “quem

²⁷ No texto, *Vídeo e Cinema: rupturas reações e hibridismo*, Ivana Bentes propõe que o vídeo legitimou o discurso cinematográfico. “Se o vídeo traz atualidade ao cinema, a estética cinematográfica é uma forma de legitimação do vídeo. Os filmes publicitários iriam se alimentar da linguagem do cinema, filmando em película, buscando a qualidade da imagem analógica e o ‘estilo cinema’: o filme em preto-e-branco, a referência aos gêneros consagrados, a temas e à dramaturgia cinematográfica. Com a possibilidade da digitação do cinema a partir das gerações que tem como referência o vídeo, a televisão e a publicidade, essa influência vai inverter-se: o cinema passa a incorporar a linguagem do vídeo desenvolvida na publicidade.” (BENTES, 2003, p. 124) BENTES, Ivana. *Vídeo e Cinema: rupturas reações e hibridismo*. In: MACHADO, Arlindo. (Org.). *Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2007, p.111-128. 2003.

melhor interroga as posturas e os dispositivos, e reativa, diferentemente, em outro contexto e em outras bases, a máquina de questionar as imagens.” (DUBOIS, 2004, p. 28)

Ao entender o vídeo como um jeito de conceber e pensar as imagens, Philippe Dubois compreende a sua alteridade como algo que está além das amarras conceituais de uma única linguagem. Para o teórico, “talvez não devamos vê-lo, mas concebê-lo, recebê-lo ou percebê-lo. Ou seja, considerá-lo como um pensamento, um modo de pensar. Um estado, não um objeto. O vídeo como estado-imagem, como forma que pensa.” (DUBOIS, 2004, p. 100) Nesse sentido, é notável o quão importante foi o pensamento que emergiu por trás da ascensão da estética videográfica, ao fazer da relação entre vídeo, cinema, televisão, fotografia e artes plásticas, estados das imagens que foram ganhando a capacidade de se chocarem e se interrogarem, na mesma medida em que se expandiram as suas possibilidades de manipulação. Da mesma forma que um meio de expressão tem a capacidade de interrogar outros meios, é a maneira como essas perguntas retornam, o acontecimento que permite definir a imagem como um “estado”, ou ao menos, uma aposta no sentido de *ser* e *estar* inculcados no mesmo verbo, onde elas nada são, sem que haja uma relação com o seu *outro*.

As zonas de interseção criadas entre os meios e esses “estados das imagens”, são definidoras de um pensamento sobre a alteridade e a alteração das imagens, a partir do momento em que elas permitem que relações se estabeleçam em vários âmbitos da criação. Nas suas formas de captação; nas suas técnicas e tecnologias de manipulação; nas suas abrangências estéticas e levantamentos filosóficos; nos seus meios de reprodução e recepção; ou mesmo nos gestos e contextos por trás da criação, todas estas são categorias que se aglutinam na linguagem. No entanto, a mobilidade dessas categorias ao estabelecerem diferentes tipos de interseção dentro de um único ou de vários outros meios é o fato definidor das relações de hibridismo ou diálogo entre as linguagens, como articulações que se estendem de maneira mais complexas e, ao mesmo tempo, analiticamente mais eficazes, dentro dos conceitos de alteridade e alteração. É, justamente, por trazerem um espectro maior de relações que não se determinam de imediato por convenções ou especificidades, que esses termos alcançam uma multilateralidade de sentidos determinados pela forma, pelo meio, pelas tecnologias e por seus desdobramentos estéticos. Relações que fundamentam um pensamento sobre as imagens e as linguagens, pautadas, não pela relação dialética do diálogo, mas pela investigação de um “estado” sujeito ao devir dos vetores que a constituem.

A série *A Pedra do Reino*, assim como boa parte da obra de Luiz Fernando Carvalho são ótimos exemplos para expor a maneira como, no contexto televisivo, alteridade e procedimentos de montagem e manipulação das imagens se articulam sob o selo da autodeterminação da linguagem pelo seu *outro*. É ao sugerir que as suas próprias narrativas estão atravessadas pelos procedimentos de outras formas artísticas que essas teledramaturgias revelam regimes da imagem que lidam, tanto com o movimento interior de autonomia da sua própria linguagem, quanto com o movimento externo de significação perante todo um histórico da expressão cultural, onde estão, também, regimes fechados da arte que querem lhes atribuir o signo da impureza. Algo que abre precedentes para a análise dessas produções, perante a ideia delas representarem um “estado” onde as imagens televisivas experimentam as influências de outras formas artísticas que são, consecutivamente, determinadas pelos seus *outros* respectivos. Algo que detona as questões éticas das opções estéticas adotadas pela manipulação das imagens em *A Pedra do Reino*, como fruto de uma postura que quer, propositalmente, tensionar os limites entre a comunicação e a arte, apostando que o seu próprio regime de imagens é capaz de implodir tais noções, ao mesmo tempo em que joga com as funções dialéticas das linguagens referenciadas pela obra.

Seja na leitura das propriedades materiais de uma série filmada em 16 mm e exibida em tecnologia digital ou mesmo na função estética de uma linguagem audiovisual que adere aos procedimentos, por exemplo, do teatro e da ópera, o que salta aos olhos é o fato de que *A Pedra do Reino* está muito mais sujeita a interrogar posturas e procedimentos do que, necessariamente, afirmar qualidades intrínsecas do modelo narrativo das teledramaturgias, ou das propriedades técnicas e do modo de concepção e de tratamento das imagens televisuais. Um exemplo prático dessa atitude é notável nos procedimentos técnicos de registro, inscrição e edição das imagens na microssérie. Esses conjugam a gravação em tecnologia analógica da película em 16 mm, com a finalização digital da imagem e do som, seguindo o mesmo modelo do cinema contemporâneo, porém, contando ainda com a inserção de desenhos manuais, grafismos e animações realizadas por artistas terceiros. Tudo isso, adequando essas imagens às condições de emissão e recepção do sinal televisivo, simultaneamente, digital e analógico, de acordo com as restrições operacionais da época. Proposta que se autointerroga ainda mais, na medida em que invade as salas de cinema como uma espécie de termômetro de suas outras possibilidades de se narrar e experimentar uma mesma obra.

No panorama das séries de Luiz Fernando Carvalho, a função estética de todo um modelo narrativo pré-concebido e anteriormente experimentado em suas outras telenarrativas;

como na *Farsa da Boa Preguiça* (1995) e nas duas temporadas de *Hoje É Dia de Maria* (2005); exemplifica aspectos técnicos de suas escolhas éticas e artísticas que confluíram em *A Pedra do Reino* e que foram adotados como meio de pensar o imaginário popular da cultura nordestina na televisão. Nota-se, na postura de seus realizadores, um discurso crítico com relação à produção televisiva contemporânea, ao mesmo tempo que uma perspectiva otimista sobre a forma como a própria linguagem pode dar conta das carências conceituais desse meio, em celebração a tudo o que seu aspecto multireferencial pode proporcionar.

Regionalismos, referências nordestinas e referências históricas são ingredientes importantes e que dão sabor especial à obra de Suassuna. No entanto, a essência dela é um ser humano, complexo, contraditório, que se debate entre a herança do passado e a construção de si mesmo e de uma nova visão de mundo. Essa essência é universal e é ela que, acredito, vai tocar o espectador. Por outro lado, eu não diria que a linguagem da TV é, necessariamente, de fácil absorção e de pouca complexidade. Acredito que isso é um mito que de tão repetido começa a ganhar aparência de verdade. TV, para mim, é um veículo extremamente novo e aberto e que comporta várias linguagens diferentes. O público da TV é múltiplo e também demanda obras complexas, artísticas, de excelente nível de qualidade. (Luis Alberto Abreu)²⁸

É a via de sentidos arquitetada pela série *A Pedra do Reino*, onde o meio televisivo é encarado como um questionador de hábitos da linguagem e estatutos da imagem televisual, o ponto de confluência entre a postura de Luiz Fernando Carvalho e as possibilidades estéticas da comunicação. Porém, não é o mero anseio por uma ruptura ou a simples definição da televisão como um meio híbrido que fazem com essa obra apele aos sentidos dos espectadores como um exemplo da potência da estética da televisão. Cabe investigar os mecanismos através dos quais o meio televisivo consegue, em meio à dinâmica das suas estruturas e referências formais, transformar em regimes de imagens, os desejos de seus realizadores.

1.2.3. Noções de hibridismo em torno da linguagem televisiva

A modernidade é acusada de trazer consigo a diluição da noção de especificidade da linguagem dos meios de expressão artística. O interessante é que um contexto que colocou de forma tão pertinente essa crise, também favoreceu o surgimento do estruturalismo e de outras correntes teóricas que visavam salvaguardar a nobreza da arte em relação à ameaça que os meios de comunicação e a reprodutibilidade técnica representavam. No entanto, a ideia de que o hibridismo das linguagens artísticas é uma apropriação exclusiva da arte do século XX, talvez não encontre fundamentos sólidos que a justifique, se analisarmos as apropriações que diversas correntes artísticas fizeram desse conceito durante toda a história. Muito menos, se consideramos a maneira como o signo da impureza sempre permeou o discurso das artes e as

²⁸ Depoimento disponível no portal do Projeto Quadrante, no endereço: (<http://www.quadrante.globo.com>).

suas questões filosóficas em diversas culturas. O próprio barroco é um exemplo de como o signo do impuro como tensão e ruptura atravessa o cosmos em direção a arte e a própria vida.

Um dos aspectos que liga a contemporaneidade à reafirmação do hibridismo no discurso das artes é o fato de a consolidação dos efeitos da modernidade na vida cotidiana ter repercutido nos aspectos da criação. Algo que passou a ser o ponto de partida conceitual de muitas correntes artísticas do século XX, diante dos avanços da tecnologia. Como é o caso do próprio cinema que já nasceu pelas mãos dos irmãos Lumière sendo interrogado pela fotografia e, desde Méliès, ensaiando relações diretas com outras artes, mesmo ainda não sendo considerado uma delas. Condição que incitou e continua a incitar o desejo de se estabelecer uma linguagem capaz de sintetizar todas as outras. Pois, foi no século XIX, que Richard Wagner considerou a ópera a síntese de todas as artes, aquela que segundo ele, definia a “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*) por conter a música, a literatura, o teatro, a dança e as artes plásticas. Na primeira metade do século XX, o cineasta, Serguei Eisenstein, movido pela afirmação de Wagner, diz que a síntese de todas as artes, a partir do século XX, era o cinema sonoro. Décadas depois, em contra-resposta, o também cineasta Peter Greenaway vem dizer que, a partir da segunda metade do século XX, a síntese de todas as artes é a televisão e não mais o cinema, pois ela inclui todas as formas artísticas inclusive o próprio cinema. Perspectiva semelhante ao entusiasmo de Jean-Paul Fargier, em função dos estímulos gerados pelo surgimento das mídias do imediatismo, dentre elas, a televisão:

A arte é atualmente, e há quase um século, uma noção em crise, uma prática incerta, um valor duvidoso. E essa vacilação se deve em grande parte ao surgimento das *mídias do imediatismo* (rádio, televisão, sem esquecer, antes de tudo, a imprensa diária apoiada no telégrafo e na foto, que se aperfeiçoaram no telex e no belinógrafo), seja no campo das representações, seja no das narrativas. Denominei isso de *efeito tivi*. (FARGIER; 2007, p. 39)

A ascensão dos meios de comunicação de massa fez com que as expressões artísticas passassem a lidar com novas formas e referências. Os avanços tecnológicos permitiram que as mídias se apropriassem de recursos, até então, ligados aos gêneros artísticos, potencializando os efeitos do hibridismo na criação daquilo que Rancière chama de “imageria social”. Algo que abriu um espectro utópico em torno da televisão na busca de suas qualidades, iminentemente ligadas a esse devir mestiço de suas funções estéticas. A televisão seria capaz de articular o imaginário artístico à função social de imagens que se prestam aos fins pedagógicos da informação. Pois, toda a ideia de uma pedagogia da arte que foi aos poucos sendo rechaçada pelas vanguardas artísticas foi abraçada pelas mídias da informação, como parte de um desejo ambíguo de educar as massas, oferecendo entretenimento e consciência

política, mediante a ação da sua natureza comercial e do interesse econômico das instituições. No entanto, esses anseios utópicos em torno da televisão não pararam de alimentar o antigo desejo da “obra de arte total”, a ser ainda mais tensionada pelas possibilidades da tecnologia. Algo, cuja ascensão fulminante dos meios digitais fizeram com que, na contemporaneidade, essa discussão transcendesse a televisão e migrasse para a internet e as novas mídias digitais. Além de reviverem o estigma da “obra de arte total”, as novas mídias ditas “pós-massivas”, fundem características que, supostamente, estariam isoladas, não só em cada forma artística, como também em cada meio comunicacional, oferecendo suas “especificidades” como ferramentas conjuntas. Movimento que a televisão não ignorou de seu percurso, aderindo às plataformas que a permitem estabelecer conexões com conteúdos extras e outros dispositivos.

O entrecruzamento de imagens proporcionado pelos meios “pós-massivos” vem problematizar ainda mais a questão da natureza comunicativa da televisão. Foi a inclusão dos sistemas computadorizados nos modos de produção e pós-produção o início de um trajeto que colocou as artes visuais diante do desafio dos processos interativos. A internet, por sua vez, transformou os moldes de circulação e produção das imagens através das novas mídias e plataformas de criação, interferindo nas linguagens das mídias e das artes de forma a liberar seus fluxos e interações. A noção de interatividade transformou-se em uma ferramenta útil aos interesses da comunicação e da arte, tornando-se algo palpável pelas narrativas audiovisuais. A serviço das formas de assimilação de conteúdo e de uma moralidade pós-moderna dos instrumentos do mundo globalizado, o discurso em torno das mídias pós-massivas veio somar ao imaginário da televisão e aos argumentos sobre a sua natureza híbrida.

Apesar de a televisão ter potencializado, nas últimas décadas, os seus suportes e as suas possibilidades das narrativas, é comum notar no discurso crítico de vários pensadores do campo das imagens algumas ressalvas sobre como, ainda na contemporaneidade, a televisão representa um território pouco explorado. Por mais que esta seja uma queixa histórica em relação ao meio, é evidente que as opções narrativas e tecnológicas da televisão tendem a ser encaradas como uma alternativa ligada à produção de conteúdo e aos interesses sociais e econômicos das emissoras. No entanto, o compromisso que alguns personagens notórios da história do cinema e das artes visuais assumiram tanto em seus debates teóricos como em suas respectivas criações, contribui para problematizar a própria constituição do aparato televisivo e de seu caráter comercial. Em sua ampla maioria, tais realizadores apostaram no viés popular da televisão como uma possibilidade de exercerem uma nova pedagogia das imagens, a fim

questionar as convenções artísticas e mercadológicas do meio televisual e também do próprio cinema. A televisão foi assimilada, em seu viés utópico, como uma máquina de questionar imagens e promover discussões sobre a alteridade e a economia das artes e das mídias.

Historicamente, foram diversos os cineastas e artistas que reclamaram o dever do cinema e das artes plásticas, em estabelecer uma troca efetiva com a televisão, a fim de notar o quão fundamental é a sua presença para o pensamento crítico e o desenvolvimento das artes. Foram vários os nomes de peso que se engajaram em defender o potencial inovador da televisão e tudo que ela poderia oferecer ao mundo das imagens. Personalidades como Roberto Rossellini, Alfred Hitchcock, Ingmar Bergman, Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard, Glauber Rocha, Andy Warhol, Krzysztof Kieslowski, Federico Fellini, David Lynch, Rainer Werner Fassbinder, além de vários outros nomes importantes que transformaram seus respectivos discursos de saudação à televisão em produções²⁹ capazes de interrogar o meio televisivo sobre suas próprias convenções e alternativas comunicacionais.

É plausível nos perguntarmos se esse movimento de migração não representaria uma hierarquização das artes em relação a televisão. A autonomia daqueles que se apropriam da linguagem televisiva não deve ser compreendida como um aval. Ao reduzirmos a leitura de tal movimento, reduzimos também o trabalho desses realizadores. A figura de Luiz Fernando Carvalho é simbólica a esse respeito, por ser parte de uma geração que inclui outros diretores brasileiros, como Fernando Meirelles, Jorge Furtado, Cao Hamburger e Guel Arraes, cujas carreiras se iniciaram entre curtas metragens e produções televisivas. Nesse sentido, é evidente que a televisão não necessita que algo lhe seja emprestado, pois, como meio expressivo, ela contém a potência de ser uma plataforma de experimentação do som e da imagem, aberta àqueles que queiram usufruir de suas ferramentas, sejam eles, originalmente ligados à televisão, ou não. Porém, não param de surgir opiniões em detrimento das artes em relação às mídias, a fim de apontar a televisão como um lugar de experimentação.³⁰

²⁹ Jean-Paul Fargier fala de um impulso de vários diretores e estudiosos do cinema em direção a televisão. É o caso de André Bazin que nos anos 50 descobre a potencialidade da televisão, juntamente à François Truffaut e Jean-Luc Godard. Nas palavras de Fargier, ambos encontraram na TV uma “fonte de juventude, onde o cinema pode se renegar”. (FARGIER, 2007, p. 35) Os telefilmes de Roberto Rossellini, assim como as produções de outros grandes cineastas, também representam uma aposta nessa aproximação. No Brasil, o programa *Abertura* (TV Tupi, 1979), de Glauber Rocha talvez seja o maior exemplo nacional desse fluxo. Em meio ao contexto de transição política, tal programa se tornou um símbolo de experimentação na televisão brasileira. Como ressalta a pesquisadora Regina Mota: “Não há uma ordem, uma estrutura prevista. É possível reconhecermos nele a herança do teatro, do vídeo, do jornal, do cinema – enfim, televisão.” (MOTA, 2001, p. 16) MOTA, Regina; *A Épica Eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e TV*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

³⁰ A crítica de alguns cineastas em detrimento do próprio cinema a fim de relevar as qualidades da televisão e dos novos meios, desaguam em reflexões como as do diretor britânico Peter Greenaway, em seu texto *O cinema está morto, vida longa ao cinema?*. Greenaway demonstrar seu afã como entusiasta dos novos meios digitais propondo o vigor dessas mídias ao realizar

As tentativas de caracterizar o impasse em que os meios de comunicação e as artes acabaram por determinar a noção de que esses meios se contaminaram mutuamente, a ponto de perderem a nitidez entre suas fronteiras. “Foi-se o tempo das ‘especificidades’ e das demarcações categóricas. É o momento do contrabando, da visão transversal e do pensamento oblíquo.” (DUBOIS, 2004: 177) Palavras de Dubois que remontam uma opinião amplamente difundida, onde fronteiras formais e materiais foram dissolvidas em nome de uma *condição pós-midiática*³¹. No entanto, se o pensamento sobre a atual era midiática não nos questiona e instiga, ao passo que caminhamos para um contexto de análises desconstrucionistas, a busca por uma natureza mutável dos meios tende a não ser observada em seus ajustes problemáticos e discursos conflituosos, caindo em um relativismo vazio. É nesse sentido que a contribuição de Didi-Huberman é crucial, nem tanto como um apelo em aberto, mas simplesmente pelo fato de levantar a importância de algo que não escapa à imagem e nem é fruto de uma mera ideia pacificadora. “Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o *lugar onde arde*, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214)

Por mais que as discussões sobre as diferenças e semelhanças entre as artes e as mídias gere questionamentos sobre a forma como as artes se apropriam dos tecnologias das mídias e da indústria do entretenimento, tais relações se não se restringem à uma apreciação do plano técnico e dos seus suportes, ferramentas ou modos de produção e difusão. Nas dimensões que

uma notação histórica, onde diz: “O percurso das distâncias entre a mudança e o desenvolvimento da linguagem no cinema foi curto se comparado ao de outros meios no mesmo período de 1885 a 1995.” (GREENAWAY, 2007, p. 92) Segundo Greenaway, em 1980 a televisão tinha finalmente ganhado a batalha ela experiência da imagem em movimento. A crítica de Greenaway se baseia na incapacidade do cinema em incorporar de forma mais ostensiva a maioria das propostas inovadoras que, grandes cineastas propuseram durante toda a sua história. “Se essa teoria de três gerações – invenção, consolidação e rejeição – não se encaixa em nossa percepção do progresso de 112 anos de cinema, o cinema como meio de comunicação em seu todo sempre foi lento, moroso e resistente a mudanças vigorosas.” (GREENAWAY, 2007, p. 92) De acordo com Greenaway, todos os meios de comunicação precisam se reinventar constantemente. Reinvenções que permitam, não só, mudanças das convenções em torno da linguagem, como alterações referentes aos dispositivos que constituem o processo produção e recepção desses meios. Esta posição serve, não só para problematizar o estigma de um devir utópico do cinema do qual as artes plásticas soube fazer um melhor uso, como serve de termômetro da maneira como estas propostas acabam sob o julgo do mercado e das inovações técnicas. GREENAWAY, Peter; *O cinema está morto, vida longa ao cinema?*; In: Caderno SESC Videobrasil 03, Associação Cultural Videobrasil, nº3, p.89-103, São Paulo, 2007.

³¹ Rosalind Kraus, define como “condição pós-midiática” o contexto onde as obras já não são mais uma mídia específica: elas são maiores que os meios; elas os atravessam e os ultrapassam. Segundo a pesquisadora, muitos artistas contemporâneos não se definem mais por mídias ou campos artísticos específicos. Pelo contrário, trabalham com conceitos ou projetos que atravessam todas as especificidades, de modo que os meios utilizados variam de acordo com as exigências de cada projeto. Para Arlindo Machado não importa definir se a síntese de todas as artes estaria na ópera, no cinema, na televisão ou nos meios digitais. O problema é que estamos pensando nos limites específicos de uma única arte ou de uma única mídia. “As fronteiras formais e materiais entre os suportes e as linguagens foram dissolvidas, as imagens agora são *mestiças*, ou seja, são compostas baseadas em fontes as mais diversas: parte delas é fotografia, parte é desenho, parte é vídeo, parte é texto produzido em geradores de caracteres e parte é modelo matemático gerado em computador. Cada plano é agora um híbrido, em que já não se pode mais determinar a natureza de cada um de seus elementos constitutivos, tamanha é a mistura, a sobreposição, o empilhamento de procedimentos diversos, sejam eles antigos ou modernos, sofisticados ou elementares, tecnológicos ou artesanais.” (MACHADO, 2008, p. 69) MACHADO, Arlindo, *O cinema e a condição pós-midiática*; In: MARCIEL, Kátia (org.). *Cinema sim: narrativas e projeções: ensaios e reflexões*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

indicam o papel dos meios disponíveis na criação de seu tempo, segundo Arlindo Machado, as técnicas, os artifícios e os dispositivos de que se utiliza o artista para conceber seus trabalhos não são apenas ferramentas inertes, nem mediações inocentes, indiferentes aos resultados, elas estão carregadas de conceitos, eles têm uma história e derivam de condições produtivas específicas. Para o pesquisador a mediação técnica, coloca o artista diante do desafio permanente de, ao mesmo tempo em que se abre às formas de produzir do presente, contrapor-se ao determinismo tecnológico, “recusar o projeto industrial já embutido nas máquinas e aparelhos, evitando assim que sua obra resulte simplesmente num endosso dos objetivos de produtividade da sociedade tecnológica.” (MACHADO, 2007, p. 16)

O fim das fronteiras entre as artes e as mídias é o que leva Arlindo Machado a dizer que a “artemídia” representa hoje a metalinguagem da sociedade midiática. Pois, na medida em que possibilitam praticar, no interior da mídia e das instituições, alternativas aos modelos de normatização, estas configuram novos modelos da criação. Numa concepção onde todos os meios são, ao mesmo tempo, “artísticos” e de “comunicação de massa”, o importante é pensar na dimensão da experiência proporcionada e como elas se opõem ou não às estruturas do interesse econômico ou da função social. Mesmo que não se promova uma hierarquia ou uma restrição das fronteiras entre tais produtos, é válido notar o seu posicionamento no mundo contemporâneo. Nenhuma produção de sentido é indiferente aos seus ajustes em um mundo onde outras expressões não são. Talvez por isso as mídias e as artes criem metalinguagens, pois é impossível falar de si mesmas se que se fale de outras formas. Mais do que estabelecer um regime de parcialidade ou imparcialidade cabe observar como se produz dissenso e consenso, pois é nessa medida que a experiência estética libera suas possibilidades. Pois, seja a arte ou um produto midiático da indústria do entretenimento, todos eles são feitos com os meios, recursos e demandas da sua época no interior dos modelos econômicos e institucionais nela vigentes, de forma que nem todos os produtos se tornam homologações das estruturas de poder. Como bem diz Arlindo Machado, “o que importa é perceber que a existência mesma desses produtos, a sua proliferação, a sua implantação na vida social colocam em crise os conceitos tradicionais e anteriores sobre o fenômeno artístico, exigindo formulações mais adequadas à nova sensibilidade que agora emerge.” (MACHADO, 2007, p. 26)

2. O BARROCO, A IMAGEM E O TEMPO

Do Nordeste para Minas corre um eixo, que não por acaso segue o curso do Rio São Francisco, o rio da unidade nacional; a esse eixo o Brasil tem que voltar de vez em quando, se não quiser se esquecer de que é Brasil.

Alceu Amoroso Lima

Uma linha longa e sinuosa, possível de ser traçada na cartografia real e imaginária do imenso território brasileiro é a união entre dois pontos separados geograficamente por milhares de quilômetros. Pontos cuja ligação assiste às mais variadas mudanças no clima e na paisagem, ao mesmo tempo em que tece uma perspectiva mítica de algo que representa, não só uma fonte de vida e subsistência, mas de inspiração e pertencimento para todos aqueles que habitam o seu trajeto. Quando Ariano Suassuna tomou às mãos a minha edição do *Romance d'A Pedra do Reino* e iniciou a sua dedicatória com as palavras: “Com as homenagens do Nordeste para Minas...”, o escritor grafava às avessas, o fluxo das águas daquele que ele mesmo parafrasearia como “o rio da integração nacional”. Foi pensando na frase do escritor Alceu Amoroso Lima e na importância simbólica do percurso que vai da nascente do Rio São Francisco na Serra da Canastra em Minas Gerais, até a sua foz no município de Piaçabuçu no Estado de Alagoas que, Ariano Suassuna ligou Minas ao Nordeste, não só como parte de uma singela homenagem contextual, mas, obviamente, como o argumento de um encontro entre dois polos determinantes de tudo aquilo que ele mesmo, como escritor, vislumbrara esteticamente em suas obras, sobre a identidade nacional e a imagem do povo brasileiro.

As palavras de Amoroso Lima suscitaram em Ariano Suassuna uma intrigante visão genealógica da cultura brasileira, além de um questionamento sobre o papel do Nordeste nessa relação. Partindo do trajeto simbólico desenhado pelo escritor carioca, Suassuna se pôs a pensar em qual seria a expressão plástica da ponta mineira do eixo traçado pelo Rio São Francisco.³² Fora então, o conjunto arquitetônico e paisagístico do *Santuário do Bom Jesus do Matosinhos*³³, situado na cidade de Congonhas, aquele que despertara o imaginário do escritor ao constatar na obra de Aleijadinho e na plasticidade do Barroco, a expressão que melhor sintetiza a contribuição mineira no imenso inconsciente estético da cultura brasileira. No entanto, para Ariano Suassuna não foi apenas a composição de uma basílica e um adro com as

³² As colocações referentes a essa parte do texto originam-se do meu encontro com Ariano Suassuna, no qual lhe perguntei sobre a importância do Barroco como elemento plástico e conceitual na criação da sua obra. O encontro ocorreu antes da palestra proferida pelo escritor no dia 4 de dezembro de 2012, no Grande Teatro do SESC Palladium, em Belo Horizonte.

³³ A construção do Santuário do Bom Jesus do Matosinhos é atribuída a vários mestres, artesãos e pintores que, entre os séculos XVIII e XIX, ergueram o santuário em várias etapas. Dentre eles estão os nomes mais conhecidos da arte sacra brasileira, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e Manuel da Costa Ataíde. O santuário de Congonhas foi tombado pelo IPHAN, em 1939, como Patrimônio Histórico Nacional e considerado Patrimônio Mundial da Unesco em 1985.

esculturas de doze profetas que instigaram a sua imaginação, mas principalmente a experiência de um homem mulato e doente que se sobrepôs acima de suas dores, sofrimentos e angústias pessoais para dar vida àquilo que ele chamou de “monumento imperecível de beleza que honra todo o nosso país”. Ao tomar conhecimento da frase de Amoroso Lima e reconhecer o Santuário de Congonhas como sendo a expressão plástica da ponta mineira do eixo, o escritor deu início à construção de um projeto que assinalaria a sua ponta nordestina e, ao mesmo tempo, prestaria uma grande homenagem a Aleijadinho. Foi então que Ariano Suassuna deu vida ao *Santuário Ilumiara da Pedra do Reino*, erguido em frente às míticas pedras localizadas em São José do Belmonte. Contando com dezesseis esculturas de granito com aproximadamente 4 metros de altura cada uma, criadas pelo escultor Arnaldo Barbosa a convite do próprio Suassuna, as estátuas são menções aos doze profetas de Aleijadinho.³⁴

A religiosidade de Ariano Suassuna foi algo determinante na concepção daquilo que ele mesmo denominou como sendo um “evangelho em pedra”. No plano mítico-teológico do santuário, as duas pedras já existentes passariam a ser consideradas as torres da “igreja” do seu arranjo conceitual. Como descreve o próprio escritor, “o Santuário de Congonhas é quase uma Ilumiara”. Pois, *Ilumiaras* são anfiteatros ou conjuntos de lajedos, insculpidos ou pintados há milhares de anos pelos antepassados dos índios Cariry no sertão do nordeste brasileiro e que, segundo Suassuna, como *A Pedra do Ingá*, na Paraíba, foram lugares de cultos. “Por isso, normalmente, têm como núcleo uma Itaquatiara, isto é, um Monolito central, lavrado por baixos-relevos ou decorados por pinturas rupestres.” (SUASSUNA, 2012, p. 253) Algo que remete à importância da pintura rupestre na imagética armorial e na arte de Ariano Suassuna, além de propor que no seu “evangelho de pedra” coexistam uma natureza cristã e pagã. Segundo o próprio escritor, analisando a função das duas torres da Pedra do Reino dentro do arranjo conceitual do seu santuário, uma fica do lado da Paraíba; no município de Misericórdia; e a outra no lado de Pernambuco; em São José do Belmonte. Tudo isso, dentro de um círculo dividido em dois hemisférios: o hemisfério sagrado e o hemisfério profano. No centro há um marco gravado com a inscrição: “Ilumiara Pedra do Reino”; e atrás: “Uma homenagem a Aleijadinho”. Dessa forma, a metade nordestina do santuário de Congonhas encarna, não só o eixo cultural Nordeste-Minas como polos expressivos da

³⁴ O intuito do *Santuário do Bom Jesus do Matosinhos* é representar cenas da paixão de Cristo em uma via sacra composta por seis capelas, além de evidenciar os Doze Profetas esculpidos em pedra sabão, entre os anos de 1795 e 1805, por Aleijadinho. São eles, os profetas Isaías; Jeremias; Baruc; Ezequiel; Daniel; Oséias; Joel; Abdias; Amós; Jonas; Habacuque e Naum. Já o *Santuário Ilumiara da Pedra do Reino* conta com 16 esculturas feitas com pedra calcária que reverenciam santos e personagens do episódio sebastianista e do romance de Ariano Suassuna. Além do monumento central em homenagem a Aleijadinho, existem esculturas de Nossa Senhora; Cristo Rei; São José; São Pedro; Santanna; Santa Madalena e São João.

identidade e das artes brasileiras, mas, sobretudo, a importância que Ariano Suassuna atribui ao Barroco como um dos estilos artísticos mais relevantes da cultura nacional. Nas palavras do escritor, durante a nossa rápida conversa: “o Brasil é uma país barroco”. Expressão artística que lhe serve como fonte de inspiração devido ao fato de, diferentemente do clássico e do romântico, o barroco ser uma manifestação pautada pelo conflito. Palavras de quem durante toda a sua vida artística se valeu de forma sistemática de uma apreciação profunda e vigorosa daquilo que o estilo seiscentista ofereceu e continua a oferecer à cultura brasileira.

Na verdade, a literatura, a pintura, a escultura, a arquitetura e a música brasileiras, apesar de ser isso um fato pouco notado e salientado pelos que escrevem a esse respeito, têm um lastro tradicional e nacional respeitável. É o lastro formado pelo barroco ibérico que, desde o século XVI, começou a ser recriado, reinterpretado e reinventado aqui, num sentido brasileiro e original, com uma grosseria artesanal e mestiça que já se encaminhava para a criação de um outro lastro: aquele que hoje é constituído por toda uma poesia, todo um teatro, toda uma escultura, uma pintura e uma música populares de primeira qualidade. É assim que podemos encontrar, desde a fundação ibérica do Brasil, nomes de verdadeiros patronos e iniciadores do espírito nacional brasileiro, isto através do barroco, assim como, hoje, encontramos toda uma tradição popular, que se junta à primeira para fornecer vigas-mestras e unidade de sangue à arte brasileira. (SUASSUNA, 2012, p. 63)

Alguns apontamentos da fala de Ariano Suassuna merecem destaque no presente capítulo. A forma como o escritor pontua o barroco como sendo um lugar de “conflito”, de uma “grosseria artesanal e mestiça” na forma como o estilo foi reinterpretado no Brasil, além da maneira como o barroco propõe uma reflexão sobre a “tradição popular”, são questões fundamentais para compreendermos os domínios da expressão barroca na obra de Ariano Suassuna e a maneira como o estilo pode ser entendido como um sistema de pensamento que também percorre as questões estéticas da microssérie *A Pedra do Reino*. Partindo dessa perspectiva analítica, o presente capítulo se dedica a conhecer a forma como o barroco pode ser tomado como um fato paradigmático na obra de Luiz Fernando Carvalho, seja a partir de suas aproximações e distanciamentos com o pensamento e a obra de Ariano Suassuna e, consecutivamente, com o Movimento Armorial, ou seja como um nóculo temporal que aponta como trajeto epistemológico, as reminiscências do barroco histórico na contemporaneidade e na cultura midiática. Este quadro nos permite a investigação do barroco em seus condicionamentos artísticos e filosóficos, de maneira a gerar interrogações sobre a pertinência conceitual de terminologias como: *neobarroco* e *barroco latino-americano*. Dentro da análise crítica da natureza conceitual do estilo, decorrem outras perspectivas analíticas submetidas ao crivo de um pensamento geral sobre o barroco, de modo a estabelecer um conceito de imagem-tempo particularizado pelo plano ontológico e fenomenológico da obra barroca.

O movimento que a própria obra analisada nos permite realizar coincide com a maneira como a dimensão histórica e filosófica do Barroco, nos possibilita hoje, aclarar os desdobramentos do mundo seiscentista na cultura contemporânea. Ambos, mundos cuja crise de seus regimes conceituais repercutiram na transfiguração de sistemas denotativos em sistemas ambivalentes. Historicamente, através de símbolos, alegorias, mitos e metáforas que colocavam em xeque as dimensões de um processo civilizatório alicerçado pelo espírito ocidental particularizado pela razão; o regime teocêntrico; o humanismo; o idealismo; o subjetivismo; as descobertas científicas; as grandes navegações; a colonização do novo continente; o absolutismo; e outras categorias do mundo moderno. E contemporaneamente, tensionado pelos modelos de representação do regime estético das artes e das mídias, a partir das políticas e condicionamentos criativos decorrentes da globalização, da cultura midiática, da comunicação de massa, do neoliberalismo e de toda uma série de atestados paradigmáticos da expressão barroca como viés da cultura contemporânea. Nesse sentido, cabe investigar a pertinência da aproximação entre *A Pedra do Reino* e os conceitos que permeiam as projeções do mundo barroco no espectro do tempo e da história, conforme sua possível atualidade.

2.1. O barroco e o neobarroco na cultura contemporânea

Desde o seu nascimento, o barroco estava destinado à ambiguidade, à difusão semântica. Foi a grossa pérola irregular – em espanhol barrueco ou berrueco, em português barroco –, a rocha, o nodoso, a densidade aglutinada da pedra – barrueco ou berrueco –, talvez a excrescência, o quinto, o que prolifera, ao mesmo tempo livre e lítico, tumoroso, verrugoso; (...)

Severo Sarduy

O Barroco, em sua estrutura histórica, normalmente é visto como a dedução em *pathos* estéticos, dos resultados da empreitada ideológica da Igreja Católica na Contrarreforma. Entretanto, em sua estrutura poética, o Barroco pode ser visto como o sinônimo de uma “falha no pensamento”. Um corte epistêmico de pressão cosmológica e existencial. Eis que se faz por demais interessante conceber o fato de que tamanha ousadia artística e filosófica tenha se dado no seio da ascensão “reacionária” do catolicismo. Pois, a negação do espírito clássico e a impugnação da ética protestante foram, em boa parte, atividades concedidas ao potencial extasiante das imagens, em se manifestarem como exumações das virtudes e iniquidades dionisíacas à luz de uma nova razão deflagrada pelo renascimento do mundo ocidental, de forma que o barroco tende a ser notado na atemporalidade de suas estruturas, como aquele que tem sentido retrospectivo e prospectivo no devir conceitual da natureza romântica da arte.

Os excessos; as excentricidades; as intertextualidades; os hibridismos; os fragmentos; as polifonias e os ritmos e desenvolvimentos do mundo contemporâneo, reforçam a ideia de que esta é por excelência, uma época pautada por fenômenos endógenos relativos ao barroco e ao seu lastro histórico, cultural e filosófico. Das produções artísticas aos meios de comunicação de massa, passando pela vida cotidiana e o comportamento, até esbarrarmos nos ditames da ordem política e econômica, muitos fatores paradigmáticos da contemporaneidade podem ser atribuídos às reminiscências do mundo romântico-barroco em seu eterno conflito com as propriedades e desdobramentos do sistema de pensamento por trás da civilização clássica. É o caráter ambivalente e conflituoso dessas relações que de maneira múltipla e rizomática atravessam as conjunturas do mundo contemporâneo, o fator que relega ao barroco a potência de aglutinar conceitualmente a atualidade dessas discussões antinômicas. Entretanto, os amplos debates teóricos a respeito da existência de uma nova idade barroca, pouco confluíram em direção à um método ou quaisquer conclusões uniformes sobre a sua pertinência. Por mais que diversas características do barroco histórico tenham sido relacionadas à contemporaneidade, os estudos sobre a atualidade do barroco e o neobarroco recaíram em diferentes teses sobre as suas propriedades expressivas e factuais.

Em busca de definir um método de identificação do regime daquilo que, por muitos, foi chamado de “neobarroco”, o semiólogo italiano, Omar Calabrese, ultrapassa questões ligadas ao gosto e à coerência entre diferentes discursos estéticos, a fim de encontrar quais são os fatores que definem a nossa época artística. Sem ignorar o caráter paradoxal da medida histórica almejada na definição de uma idade neobarroca, Calabrese visa pontuar um método que atravessa questões da estética ligadas ao gosto e ao estilo, definindo um conjunto de “excitações” dentro de um postulado cultural baseado num sistema inteligível de causas e efeitos, como um dos possíveis paradigmas para se definir uma época ou um período artístico. De toda forma, Calabrese parece apostar em uma lógica da cultura, por mais que esta, *a priori*, possa parecer impropria ao fixar uma extensão temporal rígida, ou conjurar ideias vinculadas a regimentos epistemológicos ou históricos da arte. Entretanto, Calabrese opta pela definição de uma cultura que já não pode ser reconhecida em sua totalidade, de forma que seus objetos estão sempre à se exprimir implicitamente produzindo um inconsciente estético. De maneira a reiterar parte do pensamento anacrônico à respeito da história da arte, seu sistema de pensamento baseia-se na ideia de que, de forma ambivalente, fenômenos análogos podem apresentar-se em qualquer época sendo a sua repetição e, ao mesmo tempo, uma espécie de “traço” de um determinado período. A principal preocupação de Calabrese, no

entanto, reside na busca de estabelecer um método que evite a contradição com a historicidade do barroco, pontuando situações classificativas em direção à uma perspectiva formal.

Como se vê, a historicidade dos objetos é limitada a um “aparecer na história”, quer como manifestação de superfície (também variável em cada tempo, tal como num mesmo tempo), quer como efeito de dinâmicas morfológicas. Já não se trata de confrontar, nem que seja formalmente, momentos diversos e isolados de fatos historicamente determinados, mas sim de verificar a diferente manifestação histórica de morfologias pertencentes ao mesmo plano estrutural. A história é vista como local de manifestação de diferenças, e não de continuidade, cuja análise empírica (e não dedutiva) permite encontrar modelos de funcionamento geral dos fatos culturais. (CALABRESE, 1987, p. 34)

Entretanto, Omar Calabrese não se propõe a estabelecer quaisquer asserções que legitime a existência conceitual do *neobarroco*. As suas pesquisas partem simplesmente de uma tese geral de que muitos dos fenômenos da cultura contemporânea são marcados de uma forma interna e específica que podem, em alguma instância, recordar elementos do barroco histórico. O que não permite transformar a sua hipótese em uma devida retomada do barroco, mas apenas operar por analogia, a reincidência, um tanto imprecisa, da expressão barroca na contemporaneidade. Fato que se dá independentemente daquilo que o prefixo “*neo*” possa significar dentro da cultura contemporânea, ao seu ver, ainda muito atrelada aos equívocos conceituais derivados da crença na existência de uma pós-modernidade no regime estético da arte. Para o semiólogo, somente através de uma identificação dos conceitos operativos é possível garantir uma espécie de “controle” sobre os objetos analisados. De acordo com a sua leitura, os fenômenos já não falam por si sós e pela evidência, é necessário “provocá-los”, ou seja, construí-los como objetos teóricos, destituindo também a análise, de uma objetividade imediata dos fatos, visando, tanto “pensar” os elementos fazendo-os tornar-se comensuráveis, quanto torná-los um sistema na condição de serem colocados em relação com um sistema de conceitos. Sem classificá-los qualitativamente, Calabrese propõe a operatividade do sistema cultural dentro uma “coerência da perspectiva segundo a qual os interrogamos do horizonte dentro do qual os incitamos a responder.” (CALABRESE, 1987, p. 20)

A pesquisa de Omar Calabrese sobre o *neobarroco* não se abstém de vislumbrar no objeto figurativo, manifestações históricas do fenômeno, mediante à uma geografia de conceitos que ilustram tanto a universalidade do gosto neobarroco como a sua própria especificidade temporal. O semiólogo parte de uma relação de confronto dentro da perspectiva histórica onde o *clássico* pode ser entendido substancialmente por categorizações dos juízos orientadas para as homologações estáveis, diferindo-se assim do *barroco* que, ao contrário, incide em categorizações que “excitam” fortemente a ordenação do sistema e que o

desestabiliza em algumas partes, o submetendo a turbulências e flutuações que o suspendem quanto à resolubilidade dos valores. Diferentemente do sistema clássico que é concebido conceitualmente de modo normativo e prescritivo; por morfologias subjacentes aos fenômenos dotados de ordem, estabilidade, simetria e causalidade; o barroco, como sistema anticlássico, é ocasionado por flutuações no interior de suas próprias categorias e ordenações, sendo por isso, menos regulado, para ser pautado por uma irrisão das simetrias e por juízos de valor ambivalentes que reiteram a inconstância dentro dos polos positivo e negativo.

É possível dizer que o barroco se dá dentro de uma filosofia da história que se apresenta por modelos conflituosos. A partir da teoria de Heinrich Wölfflin, Omar Calabrese pontua que diferentemente do barroco, “o bom classicismo evita levantar o problema da história dos fatos culturais” (CALABRESE, 1987, p. 198), pois o classicismo se apoia numa idealização do sentido histórico. É o que leva, por exemplo, Ariano Suassuna a dizer: “Assim, quero declarar que, em literatura, simpatizo com a corrente ‘anacrônica’ e antipatizo com a ‘progressista’.” (SUASSUNA, 2012, p. 38) Eis que os sentidos ornamentais da literatura do escritor, pautada desde o uso de uma linguagem alegórica até a formatação de tudo um universo que reitera a ambiguidade e a premência conceitual da arte popular, produzem um sistema conflituoso dos quais seus signos operam pela inconstância semântica e ideológica. Nota-se que todo fenômeno barroco se dá como desestabilização enquanto o sistema clássico se dá por manutenção. Assim, enquanto o barroco degenera, o clássico produz gêneros. Clássico e Barroco são portanto, sistemas interdefinidos que convivem temporalmente em qualquer recorte histórico, por mais que nestes existam prevalências de gosto ou forma.

Nem mesmo as singularidades das denotações sobre a atemporalidade do barroco, ensaiadas pelo escritor e filósofo catalão, Eugenio D’Ors, em seu livro, *O Barroco*, o impediram de determinar o estilo como aquele que pode fazer renascer e traduzir a mesma inspiração em novas formas. Ao seu ver, trata-se de algo que está ligado muito mais à um “estilo da cultura” do que à um “estilo histórico”. Enquanto define o Barroco como algo que deriva da pré-história, o Clássico é algo que devém da Antiguidade. O escritor define que sempre que encontramos reunidas num só gesto várias intenções contraditórias, o resultado estilístico pertence portanto à categoria do barroco. Dessa forma, o racionalismo, o estatismo, o círculo, o triângulo, o contraponto, a coluna, os procedimentos do espírito, podem ser vistos como questões que já pertenciam já às civilizações gregas e romanas. Diferentemente, o panteísmo, o dinamismo, a elipse, a fuga, a árvore, o espírito à escolada da natureza,

encontrava-se integralmente no mundo primitivo. Mundo este, conceitualmente ligado ao barroco, como fato estético animado pelo espírito da natureza. Estes, no entanto, são apenas exemplos aos quais Eugenio D'Ors recorre como demonstração do arcadismo do classicismo e do barroco, como estilos vinculados à uma propriedade e uma praxe da cultura.

No texto, *O barroco e o neobarroco*, o pesquisador cubano, Severo Sarduy, avalia de maneira semelhante a relação entre o barroco, o pensamento histórico e as suas constantes formais. Na sua definição binária entre *barroco* e *neobarroco*, a primeira categoria, marcada pela leitura histórica, caracteriza-se por uma epistemologia: a monadologia leibniziana³⁵. Esta contém a infinidade como potência, sem romper porém, com o *logos* teocrático. Para Sarduy: “Este *logos* marca com sua autoridade e equilíbrio os dois eixos epistêmicos do século barroco: o deus – o verbo de potência infinita – jesuíta, e sua metáfora terrestre, o rei.” Ao contrário, “o neobarroco ou barroco atual reflete estruturalmente a inarmonia, a ruptura da homogeneidade, do absoluto; esta seria a carência que constitui nosso fundamento epistêmico”. (SARDUY, 2011, p. 177) O “nosso”, entretanto, devém da leitura americanista de Sarduy que atribui ao neobarroco um papel de desequilíbrio, um escape de si mesmo, onde o objeto parcial converteu-se em objeto perdido, questionando assim o próprio sentido da arte ocidental localizada no interstício entre a natureza e a cultura. “Neobarroco: reflexo necessariamente pulverizado de um saber que sabe que já não está ‘aprazivelmente’ fechado sobre si mesmo. Arte do destronamento e da discussão.” (SARDUY, 1979, p. 178)

Ao seu ver, o barroco, assim como o clássico, é uma categoria possível de ser identificada em qualquer época ou civilização. Mesmo tendo se tornado um período específico da história da cultura, o barroco conserva uma atitude generalizada e uma qualidade formal dos objetos que o exprimem. Tanto o barroco quanto o clássico passam a ser compreendidos como conjuntos de escolhas e categorias passíveis de serem identificadas em diversas escolhas individuais na história da arte, mediante a natureza atemporal de seu espírito

³⁵ Não cabe aqui explicar o conceito de mônada cunhado por G.W. Leibniz, mas recorrer ao trabalho de Gilles Deleuze quando, ao analisar a obra do filósofo alemão e a relação entre o monadologia e barroco em seu livro, *A Dobra: Leibniz e o Barroco*, Deleuze traçou suas próprias impressões sobre o neobarroco dentro dos modelos de impossibilidades definidos por Leibniz. “Podemos compreender melhor em que o Barroco é uma transição. A razão clássica desabou sob a influência de divergências, impossibilidades, desacordos, dissonâncias. Mas o Barroco é a última tentativa de reconstituir uma razão clássica, repartindo as divergências em outros tantos mundos possíveis e fazendo das impossibilidades outras tantas fronteiras entre os mundos. Os desacordos que surgem num mesmo mundo podem ser violentos, mas *eles se resolvem em acordos/acordes*, porque as únicas dissonâncias irredutíveis são as existentes entre mundos diferentes. Em resumo, o universo barroco vê esfumar-se suas linhas melódicas, mas aquilo que ele assim parece perder volta ele a ganhar em harmonia, pela harmonia. Confrontado ao poder das dissonâncias, ele descobre uma florescência de acordos/acordes extraordinários, longínquos, que se resolvem num mundo escolhido, mesmo que ao preço da condenação. Virá o neoBarroco com seu desfaldar de séries divergentes no mesmo mundo, com sua irrupção de impossibilidades na mesma cena, (...) A harmonia, por sua vez, atravessa uma crise em proveito de um cromatismo ampliado, em proveito de uma emancipação da dissonância ou de acordos/acordes não-resolvidos, não-reportados a uma tonalidade.” (DELEUZE, 1991, p. 140)

artístico e filosófico. A diferença fundamental entre esses dois vieses da arte, cabem no esquema que separa o clássico como um sistema que, mesmo sujeito à pertinência de sua leitura atemporal, reitera a força ordenadora do sentido histórico, enquanto o barroco como categoria do espírito, de acordo com as concepções de Eugênio D’Ors, é algo completamente esvaziado de uma historicidade, para ser assimilado como uma perspectiva meta-histórica.

Não obstante à leitura de Eugênio D’Ors, o pesquisador e poeta mineiro, Affonso Ávila, define o barroco como “um estado de espírito, uma visão do mundo, um estilo de vida, de que as manifestações da arte serão a expressão sublimadora.” (ÁVILA, 1994, p. 12) Affonso Ávila propõe que para se entender melhor a novação de gosto estético, é necessário observar a atração exercida pelo barroco sobre a inteligência e a sensibilidade modernas decorrendo das similitudes e afinidades que aproximam as duas épocas, cronologicamente, distanciadas entre si. Para o pesquisador, estes representam dois instantes da civilização ocidental que colocam em crise os mesmos valores. Dois homens que experimentam com isso, uma análoga perplexidade existencial, além de duas artes que repercutem em suas respectivas linguagem, uma parecida pressão de historicidade e uma idêntica instabilidade das formas. Em suas análises sobre o barroco, Affonso Ávila aponta o lúdico, o sensorial, o visual, o persuasório, a diagonalidade dilemática do discurso criativo e a bipolaridade da tensão metafísico-existencial, como algumas das categorias que melhor expõem os equivalentes estruturais da linguagem barroca e suas coordenadas. Da mesma forma que para Calabrese a poética neobarroca brota da difusão dos meios de comunicação de massa, para Affonso Ávila, um dos pontos de contato mais significativos entre a contemporaneidade e o barroco histórico é, certamente, o primado que em ambos assumiu o elemento visual. Ao seu ver, no nosso tempo, predomina entre os instrumentos de *mass-media* os que têm como veículo a comunicação ótica, como o cinema, a televisão, o cartaz, o anúncio luminoso. De forma semelhante, “o barroco valorizou e utilizou com rendimento bem grande os processos de visualização, de persuasão através da imagem, da forma, da cor.” (ÁVILA, 1994, p. 27)

Em suas análises, Affonso Ávila fala de um primado visual da cultura barroca pautado por um apelo sensual aos olhos. Seja na área da criação artística ou na órbita mais ampla do estilo de vida, “é a preocupação do visual, a busca deliberada da sugestão ótica, a necessidade programática de suscitar, a partir do absoluto enlevo dos olhos, o embevecimento arrebatador e total dos sentidos.” (ÁVILA, 1994, p. 185) Segundo Affonso Ávila, a natureza voluptuosa do barroco busca sempre o comprazimento dos olhos. As singularidades topográficas; as

linhas da arquitetura; a decoração dos interiores; o colorido dos rituais; a pompa dionisíaca das festividades; a versatilidade cromática das indumentárias; as iluminuras; os artifícios das artes gráficas; as caligrafias; os textos e inscrições datadas do período barroco, são apenas alguns dos elementos capazes de atestar ainda hoje, de forma residual na sensibilidade do homem contemporâneo, a sensualidade das dobras, elipses e curvas do barroco, por vezes, transfigurada em uma visualidade tecnizada. Características que segundo o poeta mineiro, competem à natureza processual que o barroco angariou na contemporaneidade. “A velocidade da informação, a incisão ideológica das mensagens sociais, o cinema, a industrialização e a explosão massiva da publicidade nos abririam, afinal, os ‘olhos novos’ de que necessitávamos como sociedade em processo.” (ÁVILA, 1994, p. 191)

É certo que toda experiência do homem, desde a sua mais primitiva e perturbadora emoção diante das cores e dos fenômenos da natureza, apoiou-se sempre na identificação visual, primeiro instrumento de que dispôs para aferir e distinguir os objetos do mundo concreto. Entretanto, esse uso natural e ordenador da visão, mantido em equilíbrio em muitas etapas da evolução cultural, modificou-se em outras, nas quais o sentido da vista passou a prevalecer como fator fundamental a ser explorado no processo de expansão e comunicação não só das formas criativas da arte, como igualmente de ideias ou mensagens. O barroco representou um desses períodos de prevalência do visual, como viria a ocorrer mais tarde com o século vinte, cuja informação ao nível de *mass-media* se efetua preponderantemente no plano ótico, através da televisão, do cinema, da fotografia, do anúncio luminoso, do cartaz. Se no circuito de visualidade de nosso tempo opera uma determinada mensagem, de conteúdo ideológico ou simplesmente promocional, também o Seiscentos e seus desdobramentos possuíam a sua mensagem, a ser levada ao consumidor por outros meios condutores, mas objetivando ao mesmo fim persuasório. (ÁVILA, 1994, p. 186)

No entanto, sobre a imagem barroca e seus fins persuasórios, algumas questões conceituais merecem ser consideradas. Em seus estudos sobre a alegoria, João Adolfo Hansen pontuou que a operação alegórica intensifica o princípio analógico, levando-o às últimas consequências. Segundo o pesquisador, como em toda perversão, a alegoria conceptista é dominada pelo valor daquilo que perverte, pois a tensão efetuada pelos análogos distantes postula unificação e unidade. “Assim, a hipérbole, horrores e delícias, pode ser posta a serviço de uma teatralização edificante cuja finalidade prática é a obediência, como ocorre na propaganda política da Contra-Reforma.” (HANSEN, 2006, p. 190) Porém, cabe considerar que na própria operatividade do sistema cultural como força interrogadora, conforme desejou Calabrese, o barroco, ou mesmo a alegoria conceptista a qual Hansen se ocupa em ler de maneira apenas histórica, não deve ser tomado dentro de uma lógica funcional pautada pelos desdobramentos de uma metafísica da arte e por questões da unicidade e suas asserções teleológicas. O que, por sua vez, não elimina quaisquer fins persuasórios que a imagem possa ter na cultura contemporânea, mas permite avaliar tanto o caráter profano das imagens

barrocas do passado quanto postular as imagens atemporalmente como evidências de uma diferença no sensível do qual o *pathos* da persuasão se aliena na múltiplo da experiência.

Uma série de outros elementos do barroco histórico podem ser comparados dentro da cultura contemporânea. Ainda de acordo com Affonso Ávila, a identidade do barroco, mesmo que revelada mais obviamente no plano da atitude artística, transcende a uma questão de similaridade de linguagem, de forma e de ritmo, para refletir de modo mais profundo numa semelhante tensão existencial. Para Ávila, o homem barroco e do século XX são um único e mesmo homem agônico, perplexo, dilemático, dilacerado entre a consciência de um mundo novo. De acordo com o pesquisador, “ontem revelado pelas grandes navegações e as ideias do humanismo, hoje pela conquista do espaço e os avanços da técnica”. (ÁVILA, 1994, p. 26) O homem estaria então, as peias de uma estrutura que o aliena das novas evidências da realidade. Ontem, por ação da contrarreforma, da inquisição e do absolutismo, hoje, pelo risco da guerra nuclear, pelo subdesenvolvimento e as sociedades industrializadas. Dessa forma, o barroco e a modernidade são para Ávila, dois instantes da civilização ocidental que colocam em crise os mesmo valores, pautados por dois homens que experimentam uma análoga perplexidade existencial, “duas artes que repercutem em sua linguagem uma bem parecida pressão de historicidade e uma idêntica instabilidade de formas.” (ÁVILA, 1994, p. 13)

Entretanto, a conformidade entre o barroco e a contemporaneidade não se caracteriza simplesmente por uma relação análoga entre as questões existenciais do homem de hoje e as do sujeito colonial. Trata-se, antes de tudo, de uma relação de consciência histórica e crítica que restitui ao sentido primordial da existência, o seu caráter criador da negatividade, dentro da forma como o barroco surge dessa extrema tensão do arco histórico e o seu homem. A forma como o barroco continua adquirindo consistência ideológica, tem a ver com a sua antinomia ao se expressar conforme definido por Affonso Ávila: através de uma cosmovisão e uma práxis própria no instante em que as formas da historicidade convergem para um eixo objetivo e se sedimentam num projeto de ação. Omar Calabrese também considera esse vetor “positivo” da arte “neobarroca”, como aquela que repercute em fenômenos e devires formais pautados pelas forças da política e da história que se arregimentam em um sistema pensamento estético. Para isso, Calabrese não ignora a questão do gosto e da natureza metafórica de cada produto, nem a forma como ele deve ser analisado dentro de uma generalizada e ampla significação cultural. Dessa forma, é através dos parentescos entre

funções de linguagem e das atitudes interpretativas dos regimes expressivos da arte, que o semiólogo italiano visa algumas pistas daquilo que originaria o neobarroco.

O neobarroco é simplesmente um “ar do tempo” que alastra a muitos fenômenos culturais de hoje, em todos os campos do saber, tornando-o parentes uns dos outros, e que, ao mesmo tempo, os faz diferir de todos os outros fenômenos de cultura de um passado mais ou menos recente. É por causa deste espírito que me permito associar certas teorias científicas de hoje (catástrofes, fractais, estruturas dissipativas, teorias do caos, teorias da complexidade, e assim por diante) a certas formas da arte, da literatura, da filosofia e até do consumo cultural. Isto não quer dizer que a sua associação seja direta. Significa apenas que análogo era o seu móbil e que este se transferiu das maneiras mais específicas em toda a área intelectual. No que consiste o neobarroco está quase dito. Encontra-se na procura de formas – e na sua valorização –, em que assistimos à perda da integridade, da globalidade, da sistematicidade ordenada em troca da instabilidade, da polidimensionalidade, da mutabilidade. É por isso que uma teoria científica que diz respeito a fenômenos de flutuação e turbulência, e um filme que concerne a mutantes de ficção científica são aparentados: porque cada âmbito fala de uma orientação comum do gosto. (CALABRESE, 1987, p. 10)

Independentemente das implicações regimentares que visam divisar no espectro da expressão barroca, as suas estruturas históricas e permissões retóricas em meio à cultura contemporânea, são as suas próprias excitações do ponto de vista estético, no caso, provocadas pelas imagens da microssérie *A Pedra do Reino*, o fato paradigmático que institui a natureza atemporal do barroco e a qualidade expressiva da produção televisiva. Tensionando ao máximo a historicidade não só do barroco, mas do próprio estilo armorial e das demais vertentes artísticas e funções midiáticas possivelmente englobáveis em seus aspectos formais, a produção se quer como um novo fato estético, operando por analogia, a reincidência de uma expressão deduzida como barroca. Dedução que ocorre no sentido em que a sua linguagem é inteiramente pautada por um conflito interno entre a plasticidade das suas formas ornamentais e seus conceitos interpretativos. E reciprocamente externo, entre as suas propriedades elocutivas e seus apelos sensoriais. Apelos estes, expressivamente marcados tanto pela sua natureza midiática do produto quanto pela sua qualidade de obra barroca.

Na medida em que não se limita de maneira sistemática à quaisquer categorias de juízo e instituições artísticas, nem mesmo a armorial, a microssérie *A Pedra do Reino* angaria a qualidade de obra barroca que não se reduz à uma teoria interpretativa da arte conceptista, mas se revela muito mais como produto conectado com o espírito artístico do barroco americano. Pois, integrado aos arranjos conceituais do Movimento Armorial, o barroco é visto como um traço epistemológico e uma atitude deliberada em sua transhistoricidade e deslocamentos geográficos e culturais. É justamente aquilo que escapa a si mesmo. Aquilo que não constitui homologações estáveis, mas gera excitações e desestabilizações. Nesse sentido, enquanto obra dotada de uma “atualidade” barroca, *A Pedra do Reino* não se reduz

àquilo que já foi levantado a respeito de suas similaridades com o estilo seiscentista apenas em linguagem, forma ou ritmo. É enquanto regime de ação derivado de suas formas de historicidade, filosóficas, estéticas e potencialidades políticas e poéticas que as qualidades artísticas e midiáticas da microssérie, se tornam fatos comensuráveis dentro de um sistema de pensamento que nos possibilita traçar uma “atualidade” da expressão barroca na cultura contemporânea. Atualidade que no estatuto da produção, seja através da falta de estabilidade entre as suas fronteiras, do privilégio de seu apelo visual, de sua retórica engenhosa, ou propriamente de sua linguagem alegórica, nos permite, à maneira de Affonso Ávila, identificar a atualidade do barroco naquilo que o constitui como tema vivo da cultura.

Após quase dois séculos de incompreensão e desapareço, em que experimentou até mesmo a sorte adversa de ver converter-se em excentricidade, para os padrões de gosto vigentes por todo esse tempo, os elementos de estilo que representam a sua própria feição de plenitude criativa, o barroco retoma criticamente o lugar que lhe é devido no processo de evolução das formas artísticas. Não ocorre no caso de uma simples revisão valorativa, porém, mais precisamente do que isso, uma re colocação de conceito, um reenfoque da criação em si, como se ela surgisse, para os olhos de nossa época, desvestida de sua ancianidade, em seu inteiro corpo de ineditismo e originalidade. É esta a perspectiva sob a qual vêem o barroco os especialistas munidos de instrumentação mais atual e qualificada: uma ótica sincrônica, assestada é certo para um passo não muito próximo, mas superiormente presentificado através de uma arte que ainda faz prevalecer sua poderosa impactação. A obra do artista barroco deixa, por essa via, a condição de mero objeto da atenção erudita, para constituir-se em tema vivo da cultura. (ÁVILA, 1994, p. 11)

Cabe apenas constatar que a proposta estética do barroco, numa possível leitura contemporânea, distancia-se das proposições ético-ideológicas da contrarreforma, para coincidir com a atualidade de anseios estéticos e comunicacionais cada vez mais pautados por uma filosofia da diferença e voltados para uma emancipação de estruturas e funções antiteleológicas da linguagem. Ambas as perspectivas encontram-se em conformidade, principalmente, quando articuladas por via de uma historicidade nodal que possibilita que as conjecturas do mundo barroco sejam dedutíveis na contemporaneidade tornando-se, conjuntamente, notação ontológica; instrumento de distorção do tempo; criação de consciência relativa do homem; anulação da história pautada por causalidade; e escamoteação do real pelo poético. Assim é possível traçar uma perenidade do barroco como objeto e conceito em devir à ser, constantemente, modificado e rearticulado dentro de sua natureza poética, também, propositora de novos sentidos históricos, políticos e interpretativos. Ao mesmo tempo é possível realizar considerações sobre o barroco dentro das formas como ele se desenvolveu, atribuindo-lhe possíveis leituras históricas, dentro do campo das artes e do pensamento. O que não impede que no próprio sistema histórico da arte, o barroco represente uma fuga conceitual do método idealista e logocêntrico que arregimenta a história e a arte.

2.2. O drama barroco nos trópicos: ontologia e natureza

*O caos está sempre como sentinela alerta nos recônditos da mansão do Cosmos.
Senhor e servidor, se por um lado se deixa colonizar – o arbítrio humano abre uma senda na
selva – vinga-se por outro lado, à menor negligência – a vegetação selvagem devora
prontamente o caminho descuidado.*

Eugenio D’Ors

Em um dos textos que compõem a coletânea de artigos publicados por Ariano Suassuna sobre o Movimento Armorial, o escritor notou dentro do sistema conceitual das artes armoriais, a importância de um “velho tronco mediterrâneo – latino, berbere, judaico, mouro –, seiva de toda a cultura ocidental, com um galho mestiço e vigoroso transplantado para aqui através da herança barroca.” (SUASSUNA, 2012, p. 38) Entretanto, a afirmação de Ariano Suassuna não restringe os desdobramentos da tese transgeográfica e transtemporal da arte armorial aos dados da experiência do estilo barroco na sociedade colonial. Em acordo com as análises de Affonso Ávila é possível ampliar o sentido da abordagem do escritor, a partir dos resultados das ações da arte e do pensamento barroco no continente americano, como uma noção que se inaugurou como consciência crítica na realidade tropical. Ao pontuar a presença de um barroco ao aclimatar e ao sedimentar de suas formas à uma nova consciência cósmica e existencial derivadas de uma realidade apreendida pela imagem do novo mundo, Ávila afirma que esse eclode numa nova concepção artística e filosófica, capazes de caracterizar a existência das formas e regimes do pensamento na América Latina.

A função multicultural do barroco americano, portanto, não está conectada apenas com a propriedade do estilo como fenômeno resultante da experiência do homem americano em meio aos acontecimentos promovidos pela ordem político-social do período colonial. A obra de arte barroca deriva de uma íntima relação com a paisagem natural, como parte da uma tendência barroquista do aleatório a ser expresso nos seus ritmos plásticos. Uma das noções fundamentais para Eugênio D’Ors é a visão do barroco como um retorno à natureza. Um estilo que rememora o caos primitivo, através do ingênuo, da nudez e da confiança na natureza desordenada. O barroco seria um elemento característico da nossa cultura hereditária. “Uma espécie de voluptuosidade do nostálgico.” (D’ORS, 1990, p. 37) Diferentemente do ensaísta catalão, Severo Sarduy propõe que o barroco seja compreendido como uma “apoteose do artifício”. A sua *artificialização* estaria pautada pela irrisão da natureza através de seus arabescos e volutas. Concepções análogas engajadas na definição de uma relação edificante entre o barroco e a natureza como uma propriedade, sobretudo, do estilo latino-americano.

O modo como o próprio destino do catolicismo esteve diretamente ligado à saída do homem europeu para as Américas confluuiu, não só no contato das sociedades ibéricas com outros povos e uma nova dimensão espacial e natural, mas também foram determinantes na forma como o barroco participou na formação de uma nova consciência crítica e social que não se alienou do fato de estas sociedades constituírem por si só, uma nova civilização decorrente do *pathos* da mestiçagem. Nesse contexto, os avanços da contrarreforma e do colonialismo combinaram os interesses religiosos da Igreja Católica com os projetos econômicos e políticos de Portugal e Espanha, numa última tentativa de promulgar a soberania em comum da Igreja e do Estado. Entretanto, o domínio ontológico do homem europeu, não passaria ileso às influências exercidas tanto pelos mitos e cosmogonias das sociedades indígenas e negroides quanto pelo fato da mestiçagem genética se desdobrar numa série de estímulos na perspectiva sensorial do novo homem americano. Algo que, se pouco alterou o quadro dos direitos e liberdades dentro das sociedades coloniais, atrelando o barroco ao regime absolutista e à doutrina católica, ao menos, teve enorme impacto na sensibilidade e na consciência crítica da época, ao ressuscitar as paixões escondidas nos recônditos da razão.

Ao pontuar a iniciativa dos modernistas brasileiros de revisitar o barroco no início do século XX, Affonso Ávila refere-se à essa iniciativa como algo que se colocava como uma questão ótica de opção crítica, na medida em que se divisou no barroco, um espectro amplo e totalizador de indicadores culturais, seja enquanto meridiano de um dado tempo histórico, “seja na inerência mais duradoura e permanente de desinências sincrônicas ainda hoje persistentes e definidoras de prospectos formais da criação artística ou de heranças radicadoras e emblemáticas de vivos caracteres ideológicos e sociais.” (ÁVILA, 1994, p. 19) O poeta mineiro nos fala ainda de um papel primordial do barroco enquanto fator de aproximação, integração e casamento sgnico entre as aportações matriciais do chamado colonizador e uma predisposição sensível do universo novo e tropical, estes, interagentes na moldagem de um ser cultural próprio e ibero-americano. Ao seu ver, o barroco é um fenômeno de diferentes significados para a história cultural do ocidente, em particular para os povos ibéricos. Na suas palavras, o barroco aborda a ruptura entre a unidade do espírito português com a dimensão de tropicalidade do homem natural da colônia na sua maneira de apreensão e representação do mundo. Embora os substratos mais profundos da radicação étnica persistissem como condicionantes da psicologia do ser brasileiro em formação, segundo Ávila, foi a integração do colonizador e seus descendentes com a nova realidade aquilo que desencadeou reações capazes de influir no comportamento vivencial do indivíduo

e na práxis da sociedade embrionária, da mesma forma, que foi capaz de determinar na alma do homem luso-brasileiro, “imposições de intuição, de imaginação, de concepção a que ele procuraria fatalmente dar a correspondente expressão.” (ÁVILA, 1994, p. 129)

Em suas pesquisas, Affonso Ávila ensaia uma série de perspectivas sobre as quais o barroco, em sua nova realidade factual, poderia iluminar à respeito das dimensões sensíveis em que ele fora experimentado como produto de uma consciência artística nacional. O impacto da ambientação, dos elementos da ancestralidade e da aquisição da experiência americana surgiria como uma espécie de “nova consciência cósmica”. A nova situação do homem europeu no mundo, segundo o poeta mineiro, decorreria dentro de outras dimensões de tempo e de espaço. Ao seu ver, a sensibilidade experimenta a abismação das perspectivas e a surpresa da paisagem como uma estesia criadora. Um condicionamento desse novo modo de sentir acrescido pelo processo de mestiçagem que, tende a converter noções de ambiência em fator de adensamento, como uma busca bruta do seu material expressivo. Nesse processo definido por Affonso Ávila, revela-se um potencial criador de imagens como curso evolutivo de uma consciência ótica que não está desvinculado do próprio processo de autarquia das formas e autonomia criativa do barroco. Foram vários os pesquisadores que reivindicaram a particularidade da experiência da arte barroca na América Latina, de maneira semelhante à forma como Ávila definiu o barroco como um estilo baseado na busca de uma “integração sensória e compositiva das sugestões da natureza.” (ÁVILA, 1994, p. 203) O barroco tornou-se o elemento de um processo de militância, a partir de uma redefinição crítica que adquire significado próprio como fato nacional e universalizador, capazes de localizar sob o prisma de suas matrizes genealógicas, ideológicas e filosóficas, um amplo processo histórico e cultural.

O pensador martinicano, Édouard Glissant, em seus estudos sobre a ação de uma nova realidade geográfica na identidade e na imaginação criadora dos povos americanos, afirma que a América lhe apreende pela paisagem que ele chama “*irrué*”. Aquela que contém irrupção e ímpeto, realidade e irrealidade. De acordo com o pensador, nesses tipos de espaços, “o olho não se familiariza com as astúcias e as finezas da perspectiva; o olhar abarca com um só impulso a platitude vertical e o acúmulo rugoso do real.” (GLISSANT, 2005, p. 14) Dessa forma, Glissant conceitua a atividade fenomênica de uma “paisagem cultural” da América, compreendida como uma tendência da paisagem/imagem em predispor o pensamento do homem americano à uma efervescência da diversidade, algo presente na própria natureza tropical. Dessa forma, considerando o embate político-ideológico travado entre as diferentes civilizações historicamente presentes no território americano, Glissant, a fim de evitar uma

retórica apaziguante sobre o fato da mestiçagem e aquilo que envolveu a violência colonial, forja no termo *crioulização*³⁶, uma modalidade crítica do devir das sociedades americanas, como traço de um *continuum* onde as identidades não se findam em um processo absoluto. O pensador ressalta que a experiência crioula é inteiramente marcada pela opressão promovidas pelos sistemas escravocratas na busca de uma conversão do “ser”. Nesse sentido, a *crioulização* é fruto de um processo que submeteu os sujeitos da violência colonial à uma recomposição da sua cultura e memória a partir de seus *rastros* e *resíduos*, como categorias que fundamentam o seu próprio pensamento crítico. Assim, o pensamento rastro/resíduo é aquele oriundo da imprevisibilidade da crioulização, em oposição ao pensamento sistemático.

Penso que será necessário nos aproximarmos do pensamento do rastro/resíduo, de um não-sistema de pensamento que não seja nem dominador, nem sistemático, nem impotente, mas talvez um não-sistema intuitivo, frágil e ambíguo de pensamento, que convenha melhor à extraordinária complexidade e à extraordinária dimensão de multiplicidade do mundo no qual vivemos. Atravessada e sustentada pelo rastro/resíduo, a paisagem deixa de ser um cenário conveniente e torna-se um personagem do *drama* da Relação. A paisagem não é mais o invólucro passivo da todo-poderosa Narrativa, mas a dimensão mutante e perdurável de toda mudança e de toda troca. Esse imaginário do pensamento do rastro/resíduo nos é consubstancial quando vivemos uma poética da Relação no mundo atual. (GLISSANT, 2005, p. 29)

Dessa poética da relação no mundo, Édouard Glissant elabora a ideia de uma *poética da diversidade*, onde “todas as contradições, todos os possíveis estão inscritos nessa diversidade do mundo”. (GLISSANT, 2005, p. 30) Para Glissant, o ato poético é um elemento de conhecimento do real e o que importa não é o pretense absoluto de cada identidade, mas a maneira como uma identidade entra em contato com a outra. A partir do conceito de *rizoma*, conforme Deleuze e Guattari, o pensador projeta a ideia de que toda identidade compreendida simbolicamente através da crioulização, deva ser associada à ideia de uma identidade como rizoma. Uma identidade não mais tida como raiz única, mas como raiz indo ao encontro de outras raízes. Pois, a crioulização exige que os elementos heterogêneos sejam colocados em relação “se intervalorizem” sem que haja degradação ou diminuição do ser nesse contato, fazendo com que a crioulização derive dos efeitos da imprevisibilidade, sendo ela, produtora de excedentes. Eis o motivo pelo qual, Glissant insiste em criar diferenças conceituais entre a

³⁶ O conceito de *crioulização* elaborado por Édouard Glissant em *Introdução a uma poética da diversidade* é, evidentemente, cunhado a partir da experiência da colonização americana onde o sujeito crioulo tornou-se uma amálgama das experiências de opressão dadas a partir da escravidão. O termo *crioulização* vem do caráter heterogêneo da língua crioula. Mais do que um sinônimo da miscigenação ou mestiçagem, a crioulização se pretende como algo imprevisível, ao passo que esses demais termos tendem a oferecer o valor de seus respectivos cálculos. Para Glissant: “a crioulização é a mestiçagem acrescida de uma mais-valia que é a imprevisibilidade”. (GLISSANT, 2005, p. 22) Ela exige que os elementos heterogêneos colocados em relação “se intervalorizem” e sejam “equivalentes em valor” para que se efetue realmente. Os fenômenos de crioulização são importantes porque “permitem praticar uma nova abordagem da dimensão espiritual das humanidades. Uma abordagem que passa por uma recomposição da paisagem mental dessas humanidades presentes hoje no mundo.” (GLISSANT, 2005, p. 20)

mestiçagem, a qual julga ser um tipo de determinismo do campo fisiológico, e a *crioulização* que deve ser enxergada como uma instância produtora de imprevisibilidade no âmbito de uma poética identitária e histórico-cultural. Assim Glissant afirma que “conhecer o imprevisível é sincronizar-se com o presente, com o presente em que vivemos, mas de uma outra maneira, não mais empírica nem sistemática, mas sim poética.” (GLISSANT, 2005, p. 107)

No universo teórico de Édouard Glissant, onde a diversidade cultural se manifesta através do seu potencial poético, como deriva produtora de uma visão da paisagem, ou da capacidade de combinação e de estilização deformadoras provindas do encontro entre elementos diversos, a arte torna-se uma metáfora de índice histórico e natural, da qual o fundo de sua experiência subjetiva e/ou social tem como proposta, descentralizar e problematizar as relações que envolvem a noção mesma de alteridade. Tudo isso, frente àquilo que se evidencia na imagem como resultado da multiplicidade da natureza e da realidade poética do mundo americano. Por essa via, Glissant restitui a visão pré-socrática que propunha o *ser* em relação com o *outro*, com o mundo e com o cosmos, como uma negação do absoluto. Com isso, o pensador avança até as tendências do barroco que, ao ser ver, na América, naturalizou-se, tornando-se tensão formal e problematização da violência e dos valores universais.

As variadas teses que atribuem ao barroco a configuração de uma ontologia da multiplicidade da natureza e da sua possibilidade de se expressar como fenômeno cultural decorrente de uma ação da imagem, necessitam que tais especulações em torno do papel dessa estesia criadora, sejam analisadas em seu grau de receptividade e proporcionalidade sensórias. Na obra, *A vida sensível*, o filósofo italiano Emanuele Coccia dedica seus estudos a entender a influência da experiência sensível na vida humana. Partindo da premissa de que o *sensível* é algo que não possui nada de especificamente humano, mas que compõe a matéria fundamental para que a própria vida exista, o filósofo afirma que só podemos sobreviver e experimentar o mundo graças às sensações. Vivemos porque podemos ver, ouvir, sentir, saborear o que nos circunda. Somente graças ao sensível chegamos a pensar, pois, “sem as imagens que nossos sentidos são capazes de captar, nossos conceitos tal qual já se escreveu, não passariam de regras vazias, operações conduzidas sobre o nada.” (COCCIA, 2010, p. 9) Nesse sentido, o sensível é tomado por Coccia como *o ser da imagem* em seu sentido amplo. Dessa forma, o filósofo se pergunta sobre qual modo da vida das imagens, acostumamo-nos a chamar “homem”? Ao seu ver, trata-se de evitar pressupor uma natureza humana aquém das potências que a definem. Eis que “a vida sensível em todas as suas formas pode ser definida

como uma faculdade particular de se relacionar com as imagens: ela é a vida que as próprias imagens esculpíram e tornaram possível.” (COCCIA, 2010, p. 10)

Tratada como uma ciência do vivente, a investigação daquilo que chamamos sensível constitui uma ciência das imagens pautada pelos termos de uma *física do sensível* (ciência natural das imagens). Sendo assim, toda indagação sobre o modo de existência do sensível deve confrontar-se com o próprio destino das imagens. Pois, o sensível desempenha um papel constitutivo através das imagens produzindo nome, forma, realidades e limites da experiência. Assim, Coccia formula que é somente interrogando-se sobre a natureza e as formas de existência do sensível; somente por relações que atravessem o mundo das imagens; que é possível definir as condições de possibilidade da vida em todas as suas formas. Sendo assim, Coccia amplia o espectro do sensível direcionando-o tanto à arte e aos demais meios quanto à própria vida, como formas possíveis de produzir imagens ou de ser afetados por elas. Para Coccia, a filosofia mesma se poupou de indagar se o modo de existência do sensível não seria possível porque ele não possui uma existência separada e separável do sujeito cognoscente que através dele conhece a realidade. Por não existir nenhum sensível em si e por si, Coccia afirma que “a proibição de reconhecer qualquer autonomia ontológica às imagens é um dos inúmeros mitos fundadores que a modernidade produziu e cultivou.” (COCCIA, 2010, p. 12)

No entanto, Coccia avança propondo que a existência do sensível, separada tanto do sujeito quanto do objeto, torna efetivamente impossível toda redução da teoria do conhecimento, e toda teoria da imagem se torna então um ramo acidental da antropologia. Nesse sentido, a sensação estaria apta a demonstrar, antes de tudo, uma simples existência de imagens e não mais uma “fantasmagoria primitiva” sobre o nosso modo de conhecer. A doutrina das formas intencionais que funcionam através de evidências fenomenológicas necessitam se desligarem de suas questões dogmáticas. Movimento este, que as teses americanistas parecem, muitas vezes, ignorar quando, de maneira unívoca, transformam em retórica militante, as próprias disposições sensíveis do sujeito americano. Na proposição de Coccia, a existência do sensível não coincide perfeitamente nem mesmo com a existência do mundo e das coisas. Ao seu ver, as coisas não são perceptíveis por si mesmas. “Se o sensível não coincide com o real, é também porque o real e o mundo, enquanto tal, não são por si mesmos sensíveis, eles precisam devir sensíveis.” (COCCIA, 2010, p. 17)

Enquanto objetos realmente existentes, as coisas são geneticamente diferentes das coisas enquanto fenômenos. Não basta interagir um sujeito com um objeto para que se produza percepção, é preciso que o objeto torne-se fenômeno e encontre nossos

órgãos perceptivos. Ou seja, o processo pelo qual as coisas se tornam sensíveis é diferente daquele pelo qual elas existem, e é também diferente daquele pelo qual elas são percebidas por um sujeito cognoscente. A gênese da imagem, o devir sensível das coisas, não coincide nem com a gênese das coisas mesmas nem com a gênese do psiquismo ou dos conteúdos psíquicos. Ou seja, o sensível, o ser das imagens, é geneticamente diferente tanto dos objetos conhecidos quanto dos sujeitos cognoscentes, ou melhor, tem uma *natureza* diferentes tanto da psique quanto dos corpos. Natureza (*physis*) não é senão a força que torna possível o nascimento das coisas. (COCCIA, 2010, p. 18)

Eis a forma como o barroco é o próprio fenômeno cultural que deriva das suas forças de assimilação da natureza, a fim de gerar conteúdos instáveis em sua própria espiritualidade artística e existencial. De acordo com Coccia, entre *realidade* e *fenômeno* há uma diferença que não pode ser suprimida. É somente observando como as imagens se geram que se chegará à definição de sua natureza. Compreender a gênese de alguma coisa não significa interrogar-se imediatamente sobre sua essência ou sobre sua forma. “Trata-se muito mais de perguntar *onde*, através do que, a partir do que, as imagens pode gerar-se nesse mundo.” (COCCIA, 2010, p. 19) Segundo Coccia, para que haja sensível é necessário que exista algo intermediário. Algo em cujo o objeto torna-se sensível, faz-se *phainomenon*. É necessário fazer-se exterior e constituir a nossa própria imagem fora de si. É no espelho que conseguimos devir sensíveis. “Na realidade, é sempre fora de si que algo se torna passível de experiência: algo se torna sensível apenas no corpo intermediário que está entre o objeto e o sujeito.” (COCCIA, 2010, p. 20) A partir dessa metáfora do espelho, Coccia demonstra que a visibilidade de algo é separável da coisa em si e do sujeito cognoscente. Nesse espelho enquanto medialidade, está a própria visibilidade, a própria imagem. Diante de si mesmo enquanto ser puramente sensível, essa imagem, existe em outro lugar, diferente daquele onde existem o sujeito e o objeto do qual a imagem é visibilidade. Com isso, “a imagem (o sensível) não é senão a existência de algo fora do próprio lugar. Qualquer forma e qualquer coisa que chegue a existir fora do próprio lugar se torna imagem.” (COCCIA, 2010, p. 22)

A teoria de Coccia ilumina algumas questões plausíveis de serem pensadas à respeito da alteridade das imagens como fruto de um devir e uma alteração. De acordo com sua teoria, o imagético é indivisível pois não se apoia sobre o meio ou a matéria de modo extensivo. A imagem faz coincidir a essência das coisas com o modo pelo qual elas se geram produzindo identidade a partir do sensível. No entanto, a imagem não é objetiva, é algo fora do próprio lugar. De forma que podemos associar à perspectiva da imagem barroca como possibilidade, o sensível define um regime de existência daquele da objetividade, onde o engano e o erro são possíveis justamente porque o sensível é transcendentemente exterior à alma e aos objetos, torna possível a ilusão e a exclusão em relação à objetividade. A estesia e as formas barrocas,

tais como as alegorias por exemplo, se originam de um sentido de ruptura com a naturalidade, reiterando esse papel da imagem como algo que nasce com a separação da forma da coisa em relação ao lugar da sua existência. De acordo com Coccia, toda imagem reitera essa função, entretanto, a diferença entre a leitura fenomênica da imagem na civilização clássica e na civilização barroca, propõem em seus respectivos sentido e forma, distâncias que podemos conceituar através da maneira como Coccia define que “todo sensível resulta da fratura entre a forma de algo e o lugar da sua existência e da sua consciência.” (COCCIA, 2010, p. 23)

Escapando de um puro estatuto do olhar, a imagem é vista aqui em um outro sentido daqueles ligados à visualidade. Até mesmo no plano artístico, as imagens nos conectam com uma outra esfera da sensibilidade, onde a imagem é um ser suplementar que permanece como algo mais substancial do que o efeito do simples olhar. Entretanto, a imagem não se destitui de algum sentido ontológico, na medida em que constitui-se como um “ser” das imagens, dado pelo intermediário, como o processo que permite à natureza passar do domínio espiritual para o corpóreo e vice-versa. “As imagens são os agentes da multiplicação das formas e da verdade.” (COCCIA, 2010, p. 33) É o próprio Coccia que pontua a existência de um lugar onde as imagens nascem. Um lugar que não se confunde nem com a matéria de onde as coisas tomam forma, nem com a alma dos viventes e seu psiquismo. O mundo específico das imagens, o lugar do sensível, não coincide nem com o espaço dos objetos – o mundo físico – nem com o espaço dos sujeitos cognoscentes. Esse terceiro espaço não é definível nem pela capacidade de conhecer nem por uma natureza específica. Segundo o filósofo, um meio não se define pela sua natureza nem pela sua matéria, mas por uma potência específica irreduzível a ambas. O sensível, a imagem, “é a existência de uma forma privada de sua matéria. Um meio é aquilo que é capaz de acolher as formas de modo imaterial.” (COCCIA, 2010, p. 30)

Apenas através do sensível – através das imagens – penetramos nas coisas e nos outros, podemos viver neles, exercer influência sobre o mundo e sobre o resto dos viventes. É produzindo sensível que produzimos efeitos sobre a realidade enquanto *viventes* (e não enquanto simples objetos ou causas naturais), é através da nossa aparência (ou seja, através do sensível que emitimos ativa ou inconscientemente) que provocamos *impressão* a quem está ao nosso redor. Nesse sentido, a relação do vivente com o mundo não é nem puramente ontológica e nem meramente poética: ou seja, não pode ser declinada nem no verbo ser e nem no verbo fazer. O vivente não *está* no mundo tal qual uma pedra existe e também não se limita a ter com ele relações de ação e paixão diretas: enquanto vivente, ele se relaciona com as coisas através da medialidade, através do sensível que é capaz de produzir. (COCCIA, 2010, p. 47)

A teoria da medialidade é uma teoria da recepção na medida em que afirma a existência de um sensível e de uma condição de percepção e, conseqüentemente, de imagem, como algo que deriva do vivente. Do ponto de vista estritamente ontológico, o sujeito não é

nem o lugar de nascimento da imagem, nem a sua causa. O *sensível* é sensível antes de ser percebido e indiferentemente do fato ser atualmente percebido. O sujeito não desempenha nenhum papel na gênese do sensível. Apenas no fenômeno (entre sujeito e objeto) o mundo se faz cognoscível. Eis uma das funções que nos permite interpretar uma das questões da ligação do barroco, como deriva do humanismo renascentista, com a filosofia animista medieval. Seja através de um primado da consciência humana, ou na mirada subjetiva dos demais entes da natureza, o sentido cognoscente da operação está na medialidade entre aquele que olha e é, simultaneamente, observado. Ambos participam de uma operação, sobretudo, de sentido objetivante. Para Coccia, as coisas não são em si mesmas fenômenos, como pensa a fenomenologia, nem se tornam sensíveis por causa dos órgãos. “Elas se constituem como imagens (como fenômenos) fora de si e fora dos sujeitos cognoscentes, nos espaços supranumerários dos meios.” (COCCIA, 2010, p. 35) Assim, é possível falar de um barroco meta-histórico que ornamenta o seu discurso estético a partir das sugestões da natureza. Um barroco fenomenotécnico, puramente sensível, que se propõe como forma da natureza e da cultura, graças a premissa de um material sensível que atravessa o reconhecimento de suas formas, para além da formatação do processo de uma identidade artística fechada e imóvel.

Todo conhecimento, toda experiência, é um contato (*continuatio*) com esse espaço intermediário, é o resultado de uma contiguidade medial. O sensível (a existência fenomênica do mundo) é a vida sobrenatural das coisas – a vida das coisas além da sua natureza, para além da sua existência física – e, simultaneamente, a sua existência infra-cultural e infra-psíquica. O meio é um fragmento de mundo que permite às formas prolongarem sua vida para além de sua natureza e de sua existência material e corpórea. Esse espaço suplementar e receptivo que não se baseia sobre uma natureza, mas sim sobre uma potência imaterial, ainda não coincide, no entanto, com o puramente espiritual ou com o psíquico: o psíquico é a forma absoluta do medial, mas o medial (o imagético) pode existir aquém do psíquico. Nesse sentido, as imagens não têm nada de antropológico ou cultural, assim como também não têm nada de meramente natural. O sensível está além de toda oposição entre natureza e cultura, entre vida e história, assim como o meio está aquém de toda vã dialética entre sujeito e objeto. Todo meio abre um espaço suplementar que excede a natureza dos corpos (saí dela) e se prolonga em um intervalo que resiste à interiorização da cultura. Supra-material e pré-cultural, o mundo das imagens (o mundo sensível) é o lugar onde natureza e cultura, vida e história, exilam-se em um terceiro espaço. Os meios impedem o mundo de se fechar em sua natureza e em sua verdade, pluralizando suas formas, fazendo-o existir além de si e multiplicando sua vida aquém de sua auto-consciência. (COCCIA, 2010, p. 37)

A imagem permanece como a condição de possibilidade de todo conhecimento, em todas as formas. Pois, quando Coccia diz que a imagem não é mero fato cognitivo, entende-se que ela não é exatamente uma coisa, “mas sim o modo de existência de uma forma.” (COCCIA, 2010, p. 90) Ao se tornarem imagens, as formas tornam-se sensíveis e fazem-se cognoscíveis. Eis quando se tornam infinitamente apropriáveis e transferíveis. Quando existem fora do próprio lugar sem que sua ligação com o lugar originário se rompa e sem que

o seu insistir fora de si produza qualquer transformação. É o meio que permite às formas existir dessa maneira, alienadas da própria matéria, mas, exatamente por isso, infinitamente apropriáveis. “Essa coincidência de apropriabilidade e alienabilidade da imagem é aquilo que define o estatuto de nossa própria experiência.” (COCCIA, 2010, p. 68) Experiência esta, onde a imagem não é uma percepção em ato, nem o objeto percebido, mas sim a forma do objeto enquanto pura perceptibilidade e percepção em potência. “É objetiva porque não representa um modo do sujeito. É uma sensação em ato no exterior do órgão de percepção. No entanto, permanece como potência ativa de toda percepção subjetiva.” (COCCIA, 2010, p. 50)

Ao afirmar que a imagem é o lugar de uma coincidência entre *bios* e *ethos*, algo infinitamente apropriável e uma possibilidade de existir das formas, não só a teoria de Emanuele Coccia sobre a vida sensível, como tudo aquilo que se pode divisar nos conceitos de outros autores sobre o barroco e a natureza, apontam para uma série de perspectivas fundamentais para a presente análise. A primeira e mais importante delas, decorre da dimensão que analisa a arte armorial por via de seu material imagético, como algo que comporta os resultados da experiência de seus artistas em decorrência da expressão sensível do homem sertanejo, da emancipação de um imaginário em torno da arte popular nordestina e da singularidade com que as propriedades dos seus modelos expressivos buscaram conotar à realidade. Eis a aposta original dos artistas armoriais em suas divergências e afinidades com os arautos do regionalismo, bem como, com boa parte das literaturas vinculadas aos novos realismos latino-americanos em suas diferentes apostas conceituais. O presente capítulo pretende notar a importância de um trajeto que conceitue a imagem armorial como parte fundamental de um processo de identificação das alterações e movimentos ambivalentes dentro do espaço conceitual da microssérie *A Pedra do Reino*, de forma que se realize uma investigação em torno das características da produção, como parte de um projeto identitário que requer nos desdobramentos estéticos e ideológicos da obra, as marcas das imposições de intuição, imaginação, gosto e concepção de seus autores. Em tal medida é que se evidencia os sentidos antropológico e poético da imagem, como fatores que declinam de relações subjetivas e objetivas entre o homem e a natureza, propondo assim, que a microssérie seja compreendida em suas aproximações e distanciamentos com estética armorial.

Em segundo lugar, a intenção do capítulo é destacar a função retórica da microssérie *A Pedra do Reino*, a partir da ornamentação do seu discurso estético, como algo amplamente pautado pelas digressões intertextuais do estilo régio na estética televisiva. Estilo este que, de

metáfora criada pelo personagem Quaderna, aos poucos, se tornou uma espécie de síntese de todo um modelo expressivo da arte barroco-armorial. Posteriormente, em último lugar, o capítulo dedica-se a refletir sobre a discussividade anacrônica do barroco, como algo que conecta, tanto com a bagagem filosófica e artística do projeto épico de Ariano Suassuna, quanto proposições poéticas em torno das imagens *d'A Pedra do Reino*. Circunscreve-se assim, nesse trajeto analítico, a opção por fazer da discussão que entrecruza a natureza e o sentido ontológico do barroco, uma reflexão sobre os aspectos objetivos e imateriais da microssérie, de modo que seja esta, a questão crucial que atravessa toda a discussão sobre a alteridade da produção e o alargamento das possibilidades estéticas das suas imagens.

2.2.1. Imagens do Armorial: a mito-poética regional e a estética popular

O nosso sentimento é o de realizarmos uma aproximação com o universo Armorial com muita delicadeza. Mas não vou apenas pelo psicológico, pois existem muito mistério e magia que não se explicam. Não vou pela extravagância da produção. Trabalhamos com os restos das coisas, com o que aos olhos dos outros está morto. Isso nos interessa. Vou pela Imaginação, pelo Sangue e pelo Sonho.

Luiz Fernando Carvalho

A vastidão continental do território brasileiro pode ser comparada poeticamente à grandeza de suas raízes culturais. Na leitura desse território mítico, a cultura nordestina, alimentada pela experiência do homem sertanejo, atesta a peculiaridade da relação estabelecida entre a origem de um povo e a forma como ele é capaz de inscrever no próprio sangue, os percalços e os movimentos da história de todo um país. Após 700 anos de dominação árabe na Península Ibérica, os reinos de Portugal e Espanha lançam mouros às Américas, trazendo em seus brasões, as insígnias de impérios que visavam renascer do longo inverno da Idade Média. Entretanto, foi ao desposar da mata virgem que estes mesmos impérios viram florescer em meio à realidade maravilhosa dos trópicos, o autêntico brilho irregular de suas heranças culturais, dando início a um projeto de civilização responsável por promover um encontro entre o ocidente e o desconhecido, ao traçar uma linha icônica e imaginária que se estenderia do mediterrâneo ao sul do novo continente. Gesto responsável por reavivar a paixão e o drama, como totens de uma cultura que descobriu nos trópicos, um terreno fértil para se propagar. A visão escatológica de um paraíso terrestre e seus habitantes, alimentou o sonho de se fundar ali, um novo mundo capaz de resgatar a razão, agora, sob a tutela de um Deus verdadeiro; autenticamente cristão. Porém, foi a natureza deste mundo primitivo e selvagem, aquilo que colocou à prova tal progressão. Dali, negros, brancos, índios e mestiços deram origem à uma nova civilização capaz de profanar a moderação, subverter a

austeridade, ou romper com qualquer tipo de equilíbrio e harmonia, transformando em mero artifício do povo, tudo aquilo que era de usufruto das práticas e dos ideais da nobreza.

Quase quinhentos anos depois era lançado oficialmente no dia 18 de outubro de 1970, no pátio da catedral de São Pedro dos Clérigos³⁷, no centro de Recife, o *Movimento Armorial*. Através do primeiro concerto de uma orquestra recém-criada³⁸ e de uma exposição de novos artistas plásticos, o evento chamado *Três Séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial*, representou a inauguração de todo um projeto artístico e cultural pretendido pelos armoriais. O movimento que surgiu sob a inspiração e direção do escritor, poeta e dramaturgo, Ariano Suassuna, foi concebido na companhia de diversos artistas nordestinos oriundos das mais variadas formas expressão, como a dança, a música, o teatro, as artes-plásticas, entre outros. O seu início deu-se no âmbito universitário, com o apoio do Departamento de Extensão Cultural da Pró-Reitoria para Assuntos Comunitários da Universidade Federal de Pernambuco. Posteriormente, o movimento ganhou o apoio oficial da Prefeitura de Recife e da Secretaria de Educação do Estado, em seu intuito de criar uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular do nordeste brasileiro. Para Ariano Suassuna, “armorial” era o conceito heráldico que unia os traços da cultura popular nordestina às suas raízes ibéricas. Estaria consolidada a partir daquele momento, a união formal entre todas as artes de um povo, agora sob o aval de um movimento que se, *a priori*, não se pretendia de vanguarda, demonstrou-se paradoxalmente ligado ao desejo conceitual de uma nova arte.

Se a partir do caráter cerimonial do lançamento do Movimento Armorial, a história e a cultura do nordeste brasileiro precisavam ser ressignificadas, era a insólita aptidão daqueles contemporâneos em reclamar a urgência de se fundar um movimento que sintetizaria toda a estética de um povo que ainda não tinha rosto e nem gosto perante a cultura oficial, o gesto intrinsecamente político de uma elite intelectual para qual a arte nordestina deveria estar perfeitamente ligada à experiência de sua própria natureza geográfica e realidade social. A cultura popular se tornaria o modelo para a ascensão de uma nova arte engajada na autenticidade de seu próprio universo. Se os modernistas da Semana de Arte de 22 resgataram nas matas virgens e nos relatos dos jesuítas, o gosto da antropofagia temperada pelo mistério

³⁷ O Pátio de São Pedro dos Clérigos abriga uma catedral de mesmo nome, cuja construção foi iniciada em 1728. A igreja pertence ao estilo barroco e é considerada um dos principais patrimônios históricos da capital pernambucana.

³⁸ O lançamento do Movimento Armorial contou com a apresentação da Orquestra de Câmara Armorial, nascida no Conservatório Pernambucano de Música e dirigida por Cussy de Almeida. Ela executou músicas do armoriais e barrocas do século XVIII. Segundo consta no perfil biográfico de Ariano Suassuna, o escritor gostaria de ter marcado o evento para o dia 9 de outubro, data da morte de seu pai, porém a orquestra só pode se apresentar no dia 18. (VICTOR, 2007, p. 77)

voluptuoso do barroco mineiro, quarenta anos depois, Ariano Suassuna e seus cabras propunham o drama barroco-ibérico e a herança multicultural do nordeste brasileiro, como os pontos fundamentais de uma estética que continha os traços primordiais da cultura nacional. A partir de um movimento sem manifesto, cuja teoria organizou-se de forma fragmentária³⁹, foi na mesma medida em que Ariano Suassuna dizia detestar a arte de vanguarda pela sua imensa propensão à logo se tornar uma “retaguarda”, que esta aversão combinada com a execução de todo um protocolo oficial de lançamento do Movimento Armorial, configurou a vontade do escritor em procurar na tradição, a primazia da criação. Voltando-se para aqueles mestres “eternamente contemporâneos”, a fim de reencontrar na matriz das artes nordestinas, “os tesouros da tradição mediterrânea que arte europeia renega”. (SUASSUNA, 2012, p. 55)

Foi traçando uma ligação entre as artes, medieval e barroca, com a tradição popular nordestina que, Ariano Suassuna, durante décadas, construiu um imenso relicário conceitual reverenciando diversos nomes da cultura brasileira e estrangeira⁴⁰, chegando ao ponto de definir, até mesmo, a importância de uma nobiliarquia nordestina⁴¹ que, ao seu ver, seria

³⁹ Idelette Muzart Fonseca dos Santos nota a organização fragmentária das questões teóricas cunhadas pelo Movimento Armorial. Apesar de não constituir um manifesto, uma vasta bibliografia se estruturou em torno da definição dos prováveis cânones da estética armorial. A primeira iniciativa foi o próprio programa da exposição de artes plásticas que inaugurou o movimento, seguido pelo papel da crônica semanal mantida por Ariano Suassuna no *Jornal da Semana*, chamada *Almanaque Armorial do Nordeste*, mais tarde compilada e publicada como livro. A pesquisadora destaca ainda, a publicação de uma “brochura” chamada *O Movimento Armorial*, editada pela Universidade Federal de Pernambuco, em 1974. Além da publicação do primeiro livro de poesias de Ângelo Monteiro, *Proclamação do verde*, e da obra *Poética, pré-manifesto ou anteprojeto do realismo épico* de Marcus Accioly. “Uma possível ‘armorialidade’ se elabora, portanto, através da conceituação de fatos empíricos: o único ponto de partida está na obra de arte. A partir de práticas artísticas, criadas individualmente ou em grupo, aparecem as tendências, as linhas gerais da teoria armorial da arte.” (SANTOS, 2009, p. 33)

⁴⁰ Foram diversas as vezes que Ariano Suassuna remeteu à nomes da cultura brasileira, a fim de atestar a presença atemporal de elementos barrocos na arte nacional. No texto *Genealogia nobiliárquica do teatro brasileiro*, publicado em 1963, o escritor comenta a influência do barroco em diversos campos das artes no Brasil. De acordo com Suassuna, na poesia encontramos Gregório de Matos, Manuel Botelho de Oliveira e Frei Manuel de Santa Maria Itaparica, todos do século XVII, cuja poesia de Augusto dos Anjos, Jorge de Lima, Joaquim Cardozo, João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade, são sucessoras. O Padre Antônio Vieira e Mathias Aires, seriam os maiores prosadores e moralistas barrocos dos séculos XVII e XVIII que, de acordo com Suassuna, repercutiram nas obras de Machado de Assis, Euclides da Cunha, Gilberto Freyre e Guimarães Rosa. Na música destacam-se Joaquim Emérico Lobo de Mesquita, o Padre José Maurício, além de Villa-Lobos, este último, “herdeiro da música barroca e dos violeiros e rapsodos populares”. No teatro, destacam-se a ascendência de Hermilo Borba Filho, dos marcos barrocos de Antônio José e Anchieta, além da tragédia romântica de Gonçalves Dias e da comédia de costumes de Martins Pena. Nas artes-plásticas, Aleijadinho é reverenciado como “escultor de gênio do século XIX”. A “pintura primitiva, imaginosa, violenta, mítica e colorida” do cearense Francisco da Silva é destacada, além da xilogravura de Gilvan Samico e Severino de Tracunhaém, frente a maneira como este último, enaltece em suas capas de cordel, o papel anônimo de todos os santeiros e escultores populares. O arquiteto Antônio Fernandes de Matos e Oscar Niemeyer também são lembrados pelo escritor. Ariano Suassuna aprofunda nessa investigação encontrando no romanceiro popular nordestino o nome de Leandro Gomes de Barros, o qual diz ser “criador de romances épicos, heróicos, de moralidade e satíricos que podem fazer dele o tronco de uma futura épica e de uma futura novela picaresca nordestinas”. Não menos entusiasmadas são as palavras direcionadas à música popular nordestina, reverenciada como “música sertaneja das violas, dos pífanos e das rabeças, de linhagem primitiva e clássica onde ressoam os ecos sóbrios e polifônicos do canto gregoriano e da música da zona litorânea, mais negra, romântica e dionisiaca”. (SUASSUNA, 2012, p. 64)

⁴¹ No mesmo texto, Ariano Suassuna aborda o lugar das “nobiliarquias” nessa transgeográfica e barroca do nordeste brasileiro. “Para cada um desses troncos da linhagem da arte brasileira encontramos descendentes, colaterais e herdeiros, de modo semelhante ao que acontece com nossas confusas, imaginosas e maravilhosas ‘nobiliarquias’ nordestinas – em que se encontram nobres vermelhos, como Dom Antônio Felipe Camarão, condes ibéricos e grandes de Espanha, como os Albuquerque, comendadores negros, como o grande Henrique Dias (o Governador dos Pretos do Estado do Brasil), barões bastardos e mestiços como Jerônimo de Albuquerque Maranhão, gentis-homens florentinos como Filipe Cavalcante, nobres

capaz de reconstruir genealogicamente o encontro entre o Nordeste e a Península Ibérica. Não foram poucos os esforços do escritor em grafar nos arranjos conceituais da estética armorial, todo um sistema de pensamento sobre a identidade nacional e as suas possibilidades retóricas, pictóricas, linguísticas e sonoras. A presença dos universos medieval e barroco dentre essas funções, se encontram em níveis que vão desde às suas apreciações estéticas, até os sentidos existenciais do homem sertanejo. O trabalho intelectual de Ariano Suassuna aproximou as expressões armoriais dos traços epistemológicos do barroco, como o estilo que melhor engloba os desdobramentos retrospectivos e prospectivos da arte medieval, do grotesco, do romantismo, do modernismo, do expressionismo, do surrealismo e, até mesmo, do classicismo. Pois, de acordo com o próprio escritor, o “teto racional do espírito” é algo como um cume natural do sombrio fogo subterrâneo. “Talvez o que chamamos ‘razão’ – essa ‘razão fria, lúcida e superficial – seja somente um aglomerado de preconceitos, de ideias feitas e ensinadas a nós, algo que nada tem a ver com a razão verdadeira.” (SUASSUNA, 2012, p. 38)

As diversas vanguardas que surgiram na América Latina durante o século XX, ao encontrarem no multiculturalismo uma maneira de ressaltar a autonomia do pensamento latino-americano, muitas vezes, propuseram leituras distintas sob determinados aspectos da arte, frente às diferentes realidades sociais de cada povo perante as paisagens naturais às quais eles estão inseridos. No entanto, em sua imensa maioria, todas elas comungaram sobre os aspectos da heterogeneidade como a condição primordial do pensamento e da criação do homem latino-americano, além de retratarem a importância do barroco colonial como fato estético, em sua qualidade de primeiro estilo europeu a ser inteiramente transfigurado no novo continente. À princípio, foi a definição de um quadro espaço-temporal de engajamento do discurso artístico, aquilo que deu origem ao recorte realizado por Ariano Suassuna e os demais criadores do Movimento Armorial, no intuito de se apropriarem do contexto rural e sertanejo do nordeste brasileiro. A vontade de criar o novo através do arcaico, a partir do resgate da natureza medieval e barroca da arte popular nordestina, foi o gesto fundamental do movimento na revalorização do papel pioneiro do nordeste na preservação da arte colonial brasileira e na emancipação de seus outros devires estéticos na cultura contemporânea. Universo que a estética armorial pretendeu dar conta destrinchando a atividade das diversas

de ascendência mourisca, como Miguel Corrêa de Antas, e fidalgos judeus como Bento Teixeira. E para não ser mal entendido, esclareço de passagem que, para mim, essa mistura é um sinal de autenticidade da aristocracia nordestina, tanto no que se refere à vida quanto no que toca à arte.” (SUASSUNA, 2012, pp. 64, 65) Tais desconstruções genealógicas em torno dessa nobliarquia nordestina também são realizadas de maneira semelhante na caracterização dos personagens do *Romance d’A Pedra do Reino*, de modo à reverenciar a qualidade da nobreza heráldica do povo sertanejo e do seu universo literário.

manifestações culturais que se cristalizaram no território nordestino visando um novo modos plástico e iconográfico da arte, frente a realidade do homem sertanejo e do próprio Sertão.

Da mesma forma que Ariano Suassuna, boa parte dos artistas ligados ao Movimento Armorial percorreram caminhos trilhados pelas várias formas artísticas presentes no contexto sertanejo, mediante seus possíveis diálogos com a cultura erudita ocidental e oriental. Segundo a pesquisadora Idelette Muzart Fonseca dos Santos, o Movimento Armorial foi imediatamente compreendido como uma nova manifestação do chamado “espírito do Recife” que, segundo a pesquisadora, “desde a Escola do Recife, de Tobias Barreto e Joaquim Nabuco, passando pelo Movimento Regionalista e Tradicionalista de 1926, já conheceu muitos avatares.” (SANTOS, 2009, P. 13) A influência das teses de Gilberto Freyre e das literaturas de Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e José Lins do Rego, são apenas algumas referências que demonstram a maneira como o trabalho de Ariano Suassuna visou na influência de outros escritores e pensadores⁴², uma teoria sobre os desdobramentos do regionalismo na cultura letrada e nas construções literárias da arte nordestina. Estabelecendo distâncias cautelosas com o regionalismo militante, a literatura de Ariano Suassuna, bem como todo o sistema de pensamento artístico do Movimento Armorial, passaram a reconhecer o regionalismo por sua identidade múltipla e complexa.

O regionalismo, como movimento histórico, pode estar superado no Nordeste – o que aliás não acredito –, mas, enquanto encarado como uma das posições legítimas que se podem tomar em arte, não o está, porque, sob este ponto de vista, nenhuma posição se pode considerar superada. Tomado neste sentido, o regionalismo não é de hoje nem de ontem, é de sempre, como o classicismo ou o barroco. Um estilo não se liga somente à momentânea predominância histórica de que gozou neste ou naquele momento: é uma posição que pode ser adotada com a maior liberdade por qualquer artista, em qualquer momento, sem preocupações de moda ou de anacronismo. (SUASSUNA, 2012, p. 45)

Aquilo que leva Ariano Suassuna a dizer que “jamais valorizaria uma arte pelo simples fato de ser ela regional e popular” (SUASSUNA, 2012, p. 50) é o mesmo gesto que, ao seu ver, projeta o regionalismo como uma posição inicial. Aquela de criar a partir da realidade que nos cerca, encontrando nesse mesmo sonho de realidade, o início de um plano totalmente aberto e irrestrito. É de uma literatura enviesada pelo Movimento Regionalista inaugurado

⁴² No texto *Teatro, região e tradição*, da compilação *Almanaque Armorial*, Ariano Suassuna, ao comentar a influência de Gilberto Freyre no seu pensamento sobre a cultura nordestina, considera vários nomes, cujas marcas de seus trabalhos ressoam em suas obras. “Em minha formação artística, recebi influência até de Rafael Sabatini e de Dumas Pai – ainda hoje tenho vontade de escrever novelas com o encanto e o movimento que eles sabiam dar às suas. Boccaccio, Cervantes, Gil Vicente, Stendhal, Molière, Plauto, Homero, Virgílio, Dostoiévski são os clássicos que leio e releio sem cessar: Dos poetas, recebi influência de Lorca, Drummond, Fernando Pessoa, além dos clássicos já citados e Horácio. E há as influências diárias, profundas e silenciosas dos amigos, entre as quais eu citaria a de um grande poeta desconhecido do Brasil – José Laurencio de Melo. Mas isso tudo é um capítulo muito grande que, a rigor; deveria incluir nomes de poetas populares, como Leandro Gomes de Barros, de pesquisadores modestos e Limitados, como Leonardo Mota, e de grandes pintores e filósofos, como meu amigo Francisco Brennand – outro grande desconhecido, até agora –, Maritain e Bergson.” (SUASSUNA, 2012, p. 43)

pela obra *A Bagaceira*, do escritor paraibano José Américo de Almeida, publicada em 1928, que se vale a escrita de Ariano Suassuna. Porém, de tudo aquilo que possa devir de obras como *Pedra Bonita* de José Lins do Rego; *Vidas Secas* de Graciliano Ramos; *O Sertanejo* de José de Alencar; *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto; *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa; ou *Os Sertões* de Euclides da Cunha, não faz com que exista um só tipo de *sertanismo* que engendre na literatura de todos esses grandes nomes e, conseqüentemente, na obra de Ariano Suassuna, limites estéticos e conceituais que reduzam a apreciação de suas potências formais e imaginárias dentro daquilo que deriva tanto sociologicamente quanto poeticamente, do universo sertanejo. Para Suassuna e para boa parte dos novos realismos latino-americanos, o real é um elemento a ser transfigurado pelo poético. Por ser um tanto destituído de dogmas formais ou codificações, o Movimento Armorial alcançou a originalidade artística, na medida em que se realizou como uma ampla experiência criativa e nova apreciação das linguagens populares sertanejas.

Em primeiro lugar, o Movimento Armorial situa-se num quadro regional, o Nordeste, espaço geográfico, histórico e mítico, comum aos cantadores e aos armorialistas na afirmação, sempre renovada, de sua “nordestinidade”. Essa presença da região continua sendo um elemento fundamental da criação popular que o Movimento Armorial adota, numa dimensão poética e pessoal mais do que sociológica, sem se tornar, no entanto, arauto de um regionalismo militante. (SANTOS, 2009, p. 19)

O Movimento Armorial estaria ligado, portanto, à ruptura com as distâncias e barreiras socioculturais impostas à criação, às manifestações artísticas nordestinas e aos preconceitos e delimitações em torno do conceito de “arte popular”. De acordo com Idelette dos Santos, Ariano Suassuna propõe “um ambicioso programa de pesquisa pioneira cujo objetivo reconhecido é participar da elaboração de uma cultura brasileira, em que o caráter nacional e regional se universalizaria graças ao gênio de seus criadores.” (SANTOS, 2009, p. 20) No entanto, a realidade e a vida cotidiana do sertão não estão ausentes da literatura e da arte armoriais. Segundo a pesquisadora, o romance regionalista aparece para Suassuna como uma espécie de neonaturalismo que privilegia a interpretação sociológica. “As obras armoriais são ancoradas tematicamente numa região, mas partindo da realidade nordestina, procuram uma recriação poética nos moldes do romanceiro.” (SANTOS, 2009, p. 35) A arte armorial define-se, portanto, por uma relação “fundadora” com a literatura popular e, particularmente, com o folheto de feira. Pois é o folheto de cordel aquele que o artista armorial ergue como uma bandeira por unir três formas artísticas distintas que a cultura letrada separou e fragmentou em disciplinas diferenciadas: a poesia narrativa de seus versos; a xilogravura de suas capas; a música (e o canto) de suas estrofes. O romanceiro e o folheto tornam-se então, fonte e modelo

da criação armorial, através dos quais cada artista desenvolve uma pesquisa diferenciada, como “bandeira cultural, que parece escapar às certezas para suscitar vários questionamentos e, em primeiro lugar, o de sua denominação e definição cultural.” (SANTOS, 2009, p. 13)

A referencia à obra popular constitui o cimento do Movimento Armorial e confere-lhe sua identidade na história da cultura brasileira. Orienta a pesquisa e condiciona a criação. Contudo, não poderia ser exclusiva nem primordial: o movimento não reúne artistas populares, mas artistas cultos que recorrem à obra popular como um “material” que procuram recriar e transformar segundo modos de expressão e comunicação pertencentes a outras práticas artísticas. Essa dimensão culta e até erudita se manifesta tanto na reflexão teórica, desenvolvida em paralelo à criação, como na multiplicidade das referências culturais. (SANTOS, 2009, p. 270)

O *Romance d’Pedra do Reino* é o principal exemplo de como Ariano Suassuna utiliza uma série de recursos ligados à outras linguagens, a fim de acentuar a presença das artes nordestinas no espectro da literatura nacional. Dos artifícios da prosa-poética da *Literatura de Cordel*, o escritor busca inspiração nos *folhetos*, como modelos de distinção dos capítulos e do espírito literário da prosa e verso de seu livro. Extremamente comuns no nordeste, os folhetos fazem jus ao espírito do romanceiro popular e à sua trova, como algo capaz de mencionar todo um universo onde estão presentes as lendas, os fatos verídicos, as sátiras, as cavalladas, os romancistas, os cordelistas, os boiadeiros, os cantadores e os repentistas do sertão. Nas palavras de Ariano Suassuna, na literatura popular nordestina, mais precisamente no cordel, pode-se identificar cinco ciclos que compõe a sua natureza estilística: o heroico, o maravilhoso, o religioso ou moral, o satírico e o histórico. Por meio destes estilos, os folhetos se compõem como obras literárias acompanhadas pelo suporte gráfico das *xilogravuras*. Um gênero gráfico muito difundido no território nordestino que simboliza uma sobrevivência pontual da cultura medieval ibérica no Brasil. Um resquício das gravuras medievais, das pinturas catalãs e dos retábulos românicos em madeira que se tornaram para Ariano, uma espécie de ponto de partida para a identificação de uma pintura, uma escultura, uma cerâmica, uma tapeçaria e uma gravura armoriais. De maneira semelhante, os folhetos foram assimilados pelo escritor como um impulso para o teatro, o cinema, a poesia e o romance.

A inscrição desses artefatos simbólicos e poéticos da cultura sertaneja e mediterrânea foram, aos poucos, sendo condensadas e conceituadas nas criações de Ariano Suassuna e dos demais artistas do Movimento Armorial. O substantivo “armorial” é a palavra que melhor evoca esta amalgama. Segundo Idelette dos Santos, ela designa a coletânea de brasões e emblemas da nobreza de uma nação ou província. “Sua utilização adjetiva constitui um neologismo. A incompreensão gerada pela escolha desse nome tem sua origem na associação do nome a uma época, a Idade Média, e a uma classe social, a nobreza.” (SANTOS, 2009, p.

25) De acordo com a pesquisadora, tal palavra remete à *heráldica* e tem para Ariano Suassuna, um sentido plástico ligado aos seus esmaltes, pintados sobre metal ou esculpido em pedra. Estes, com animais fabulosos, sóis, luas e estrelas, compõem estandartes cujo brilho remete ao caráter festivo, metálico e colorido de bandeiras e brasões do período medieval e do barroco brasileiro. Ao seu ver, Suassuna “abrasileira” o termo, suspende-o aos muros e fachadas das casas e das igrejas nordestinas, procura ir fundo para que o ‘Armorial’ crie raízes e se torne fecundo. “O termo está assim introduzido na paisagem brasileira real e na arte nordestina, sonho e premonição que Ariano tenta concretizar.” (SANTOS, 2009, p. 25)

Algumas das principais propostas armoriais cunhadas pelo próprio escritor devem dos seus estudos sobre a *Heráldica Sertaneja*. Um termo criado por Ariano Suassuna, a fim de aplicar as propriedades da heráldica no imaginário sertanejo, como uma arte que descreve os conjuntos de peças, figuras e ornatos dispostos no campo de um brasão ou escudo. Estes, representando as armas de uma nação; país; estado; cidade; de um soberano; de uma família; de um indivíduo; de uma corporação; ou mesmo de uma associação. A existência da estética heráldica remonta ao século XII na Idade Média, quando se iniciou a utilização desses emblemas como símbolos ligados às guerras, às batalhas e aos torneios. No mais, estes brasões são definidos não somente pelas suas respectivas visualidades, mas sobretudo pelas suas escritas, sendo também uma forma de linguagem própria: a linguagem heráldica.

A forma como Ariano Suassuna liga a simbologia da heráldica medieval ao contexto sertanejo, também trava suas próprias relações de apropriação, ao fazer desses símbolos da cultura europeia, marcas identificáveis nas origens culturais do nordeste brasileiro. A proposta da heráldica sertaneja é fruto das pesquisas de Suassuna sobre os ferros de marcar gado, muito comuns nas atividades pecuárias da região. Surgida na Antiguidade, desde a efígie egípcia da ferra, igualmente cunhada em moedas ao longo do tempo, passando pela Península Ibérica e Américas, até centrar-se no nordeste e no sul do Brasil, a atividade de marcar o gado com símbolos das famílias, dos coronéis ou das fazendas serviu de inspiração para Ariano Suassuna reconstituir a importância de uma rica heráldica presente no Brasil, desde os ferros de marcar bois do sertão, dos escudos dos clubes de futebol e dos brasões das cidades, até as bandeiras das cavalcadas, dos estandartes dos grupos de maracatu, dos caboclinhos e das escolas de samba. A presença dessa heráldica seria um dos pontos de partida para a realização de uma nova arte armorial capaz de fundir o caráter popular e erudito da cultura brasileira.

Os estudos de Ariano Suassuna foram tão fecundos que resultaram na publicação do álbum, *Ferros do Cariri: uma heráldica sertaneja* (1974), onde o escritor desenvolveu uma análise aprofundada sobre os elementos gráficos dos ferros de marcar gado, resultando na criação de um alfabeto baseado na tipografia desses ferros encontrados nas fazendas e roçados nordestinas. As pesquisas do escritor resultariam ainda, na identificação das relações existentes entre esses ferros e os festejos de marcação do gado; como foram descritos por Câmara Cascudo; além da notação de possíveis analogias poéticas entre essas marcas, os desenhos rupestres, os signos do zodíaco e as estruturas patriarcais da sociedade nordestina.



Figura 6 – Alfabeto heráldico criado por Ariano Suassuna a partir das pesquisas sobre os ferros de marcar gado.

A *Heráldica Sertaneja*, como um dos elementos estéticos mais importantes para o Movimento Armorial e de grande valor sentimental para o seu mentor intelectual, repercutiu numa série de outros estudos que continuaram a investigar a história da presença desses símbolos na cultura nordestina. Tais composições gráficas baseadas nos conjuntos de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras, foram trabalhadas como xilogravuras pelo próprio Ariano Suassuna, que produziu uma série de brasões em estilo boleado português das famílias dos personagens do *Romance d'A Pedra do Reino*, além de uma diversidade de outras figuras que ilustram as passagens do romance como, por exemplo, a bandeira da Pedra do Reino que contém o ferro da família de Quaderna. Imagens que alimentam o imaginário da obra e propõem um elo transtemporal entre os períodos medieval e colonial, talhando através desses artefatos simbólicos, uma espécie de independência identitária da cultura sertaneja armorial.

A iconografia do *Romance d'A pedra do reino* reagrupa elementos diversos: o popular, em primeiro lugar, através das bandeiras das festas e procissões religiosas, com suas cores brilhantes, cuidadosamente descritas pelo narrador, e reproduzidas em preto e branco, e através da própria xilografia, que é considerada aqui não como simples técnica ilustrativa ou modelo poético, mas como objeto em si. A dimensão

heráldica, tradicional nas descrições em linguagem codificada dos escudos e bandeiras aparece “nordestinada” no caso das marcas de animais. O elemento astrológico e finalmente o tarô unem a simbólica e até mesmo o hermetismo da heráldica e da astrologia à imagem popular e familiar dos naipes do baralho. (...) A ilustração suassuniana elabora-se a partir da gravura popular num jogo em que texto e imagem vão se construindo reciprocamente, numa troca permanente de referências e reflexos. (SANTOS, 2009, p. 207)

Apropriando-se da heráldica sertaneja, Luiz Fernando Carvalho cria novos elementos que integram a microssérie *A Pedra do Reino*. O que primeiramente salta aos olhos dos espectadores é a vinheta de abertura da série. Composta por um misto de elementos heráldicos ibéricos e sertanejos, texturas arabescas e cabalísticas, como espécies de mandalas animadas, o movimento espiralar dos seus objetos gráficos revelam a existência de símbolos, como cartas de baralho com desenhos do personagens, elementos exotéricos, figuras circenses, objetos astronômicos, ícones da cultura cristã e gravuras da cidade cenográfica. Todos, evocando os componentes da narrativa até a assinatura final, onde o nome da série aparece escrito com a tipografia heráldica. Entretanto, a influência da heráldica sertaneja na série não para por aí, fazendo com que, tanto as figuras ilustrativas do romance, quanto todo o trabalho de pesquisa e criação de Ariano Suassuna e dos demais artistas-plásticos armoriais, servissem de inspiração para Luiz Fernando Carvalho e a direção de arte de Raimundo Rodrigues, na composição do figurino, da cenografia e dos recursos gráficos. Nessa empreitada, o diretor contou ainda com a parceria com Manuel Dantas Suassuna, artista plástico e filho de Ariano.

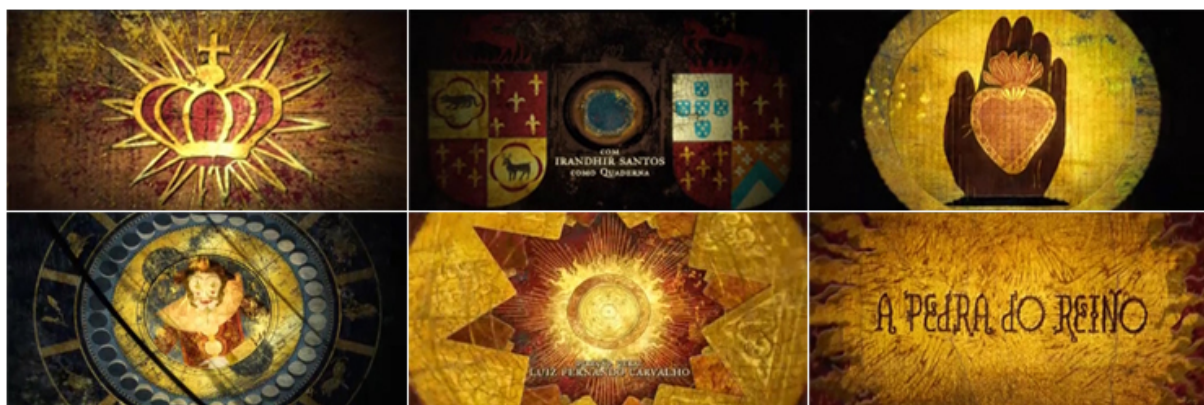


Figura 7 – Frames da vinheta de abertura da microssérie *A Pedra do Reino*.

As diversas linguagens das artes-plásticas têm uma importância fundamental dentro das pesquisas sobre a imagética armorial e, conseqüentemente, na forma como elas foram interpretadas na microssérie de Luiz Fernando Carvalho. Dos trabalhos de todos os artistas-plásticos que participaram ou beberam na fonte do Movimento Armorial, foram as gravuras e xilogravuras de Gilvan Samico e as pinturas e esculturas de Francisco Brennand, aquelas que

alcançaram um maior lugar de destaque dentro e fora do movimento, constituindo as bases das primeiras pesquisas visuais e experiências criativas dos armoriais. Parte fundamental da imagética armorial, a gravura e a xilogravura foram responsáveis por darem formas concretas ao pensamento mítico por trás das imagens armoriais. De acordo com Idelette dos Santos, no folheto de cordel, imagem e palavra estão em estreita correlação, integrando um mesmo conjunto e unidade poética. “É a partir dessa relação que podem ser compreendidos os intercâmbios entre escritura e imagem na literatura armorial”. (SANTOS, 2009, p. 202)

Na produção de Luiz Fernando Carvalho elas devem reinterpretação essa natureza mito-poética do romance de Ariano Suassuna. Na microssérie, o papel figurativo das gravuras nordestinas e de toda a ornamentação simbólica da obra literária, ao mesmo tempo em que são marcas impressas na própria identidade hereditária da produção, são imagens que foram estilizadas sem perder as suas funções míticas de fantasmaticidade e maravilha, originalmente atribuídas às xilogravuras da literatura de cordel. Segundo Suassuna, depois de comparar as gravuras populares do nordeste com gravuras vindas do exterior, o resultado foi a descoberta de tudo aquilo que as singularizavam como as expressões imagéticas legitimamente brasileiras.

E concluí: era, em primeiro lugar, a falta de dúvidas e das hesitações que tanto esterilizavam o trabalho criador no outro lado; era, também, seu vigor e sua pureza; o traço vigoroso e tosco contornando as figuras; as grandes zonas chapadas de negro, em violento contraste com os espaços brancos; era o achatamento geral da gravura, com a consequente ausência de profundidade; era o real tomado como ponto de partida para a imaginação criadora e transfiguradora do artista – o real como sugestão e não como um tirano limitador, castrador e sufocante, que nos exigisse servidão e vassalagem, não *realista*, mas sim estreitamente *naturalista*; era a presença de personagens e não de pessoa, o que se devia ao fantástico e ao mítico; e eram, finalmente, as figuras monstruosas e fortes, reais, por mais estranho que isso possa parecer; exatamente na medida em que saíam da imaginação ao mesmo tempo irônica, mística, satírica e alucinada do povo nordestino – dragões, diabos, chifrudos, ricos avarentos, cobras aladas, valentes fanfarrões, touros misteriosos, cavalos, metamorfoses, visões, símbolos, signos e insígnias. Eram, aliás, características que encontravam correspondência impressionantemente semelhantes nos próprios versos do romancista e nos autos e farsas dos espetáculos populares. E diga-se de passagem que foi por não encontrar no Regionalismo e nos romances neonaturalistas deste movimento um ambiente que nos permitisse recriações à altura desse *real-mítico*, que procuramos outro, através do Movimento Armorial. (SUASSUNA, 2012, p. 215)

Entre as marcas impressas nas imagens e na composição dos personagens de *A Pedra do Reino* que derivam do universo das xilogravuras e pinturas armoriais, temos o bestiário imaginado pelos armorialistas como recriações das lendas medievais, a partir de figuras folclóricas e animais da fauna nordestina. As criações literárias de Ariano Suassuna e as gravuras de Gilvan Samico têm uma enorme participação nessa formatação dos modelos visuais adotados pela produção de Luiz Fernando Carvalho. Além dos animais característicos da fauna sertaneja que foram totalmente recriados por Raimundo Rodrigues como marionetes

e bonecos articulados feitos com materiais reaproveitáveis e de baixo custo, na composição dos personagens Moça Caetano e Onça Caetana, por exemplo, a direção de arte da produção deu forma estilizada aos aspectos lendários e antropomórficos dessas duas figuras. Criaturas cujo caráter grotesco estabelece uma ligação simbólica com a natureza barroco-medieval das figuras armoriais elaboradas por Samico. De acordo com Idelette dos Santos, as gravuras e xilogravuras de Samico estão povoadas de monstros e animais lendários oriundos dos folhetos de cordel e também da tradição bíblica. Segundo a pesquisadora, estes animais “têm frequentemente uma dimensão totêmica, acentuada por um desenho antropomórfico: estão sempre associados ao homem, que servem ou ameaçam, mediatizando, de uma ou outra forma, a relação do homem ao mundo exterior, à natureza.” (SANTOS, 2009, p. 202)

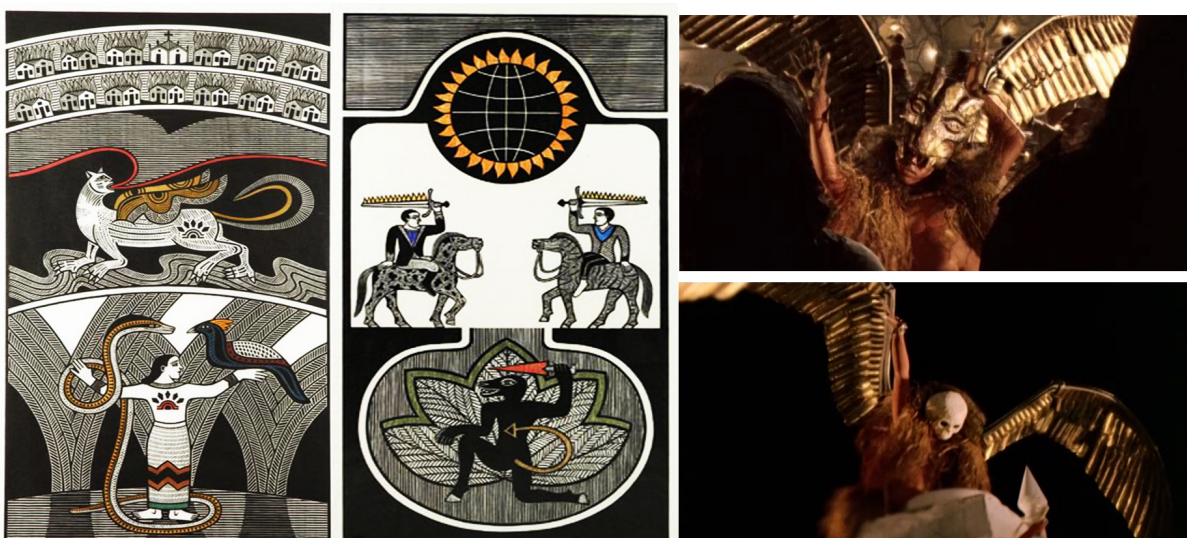


Figura 8 – Gravuras de Samico e frames com as imagens da Onça Caetana e Morte Caetana.

Na obra de arte armorial, a presença de animais, monstros, diabos e quimeras é esvaziada de papel negativo, para cumprir funções satíricas e grotescas conectadas com a cultura popular da Idade Média. Na literatura de Ariano Suassuna, o espírito medieval está ligado à celebração da estética popular. Uma interpretação que, além de aventar a tendência festiva, alegórica e carnavalesca das suas manifestações, pontua o grotesco e o sublime como elementos que se completam a fim de reiterar, em acordo com a teoria do formalista russo Mikhail Bakhtin, a existência de uma cultura popular pelos domínios do cômico e do maravilhoso. “O grotesco é o cômico no seu aspecto maravilhoso, é o cômico mitológico.” (BAKHTIN, 2010, p. 39) Nesses termos, o sentido teratológico da arte medieval, como aquela que une o sublime e a terra; o alto e o baixo; o material corporal com o espiritual e o cósmico; também pode ser associado ao sistema poético da arte armorial. Por ganhar sentido negativo

no iluminismo e na modernidade, as artes medievais e barrocas, em suas inclinações para a abundância e o dispêndio, propõem o sentido vital da existência humana, mediante um corpo aberto, incompleto e anticanônico como indicadores da sua própria animalidade e materialidade. De acordo com Bakhtin, na sua ambivalência, há um valor destrutivo e negativo, mas também há um valor positivo e regenerador, onde é o “baixo” material corporal que ri como aquele que não pode exprimir-se na cosmovisão e nem mesmo nos cultos oficiais.

Abordados a partir de sua ambivalência e caráter mítico e poético, não só o elemento da animalidade, mas todo o sistema simbólico das obras de Ariano Suassuna realiza um movimento próximo ao que Mikhail Bakhtin estabeleceu a respeito da literatura de François Rabelais no contexto renascentista. Para Bakhtin, a obra de Rabelais operou, a partir dos domínios da literatura cômica, reformulações nas concepções artísticas e ideológicas das exigências do gosto literário de sua época, afirmando a originalidade da cultura popular medieval, como uma oposição à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal. No cenário da literatura de Rabelais, Bakhtin aponta elementos das festas públicas carnavalescas, dos ritos cômicos e da literatura paródica, além de notar a existência de bufões, anões, gigantes, monstros, palhaços, dentre outros, de modo que estas figuras, na sua heterogeneidade, possuem uma unidade de estilo e constituem parcelas da cultura popular medieval.

A obra de Ariano Suassuna se aproxima desse sistema interpretativo ao visar na heterogeneidade do estilo armorial, como aquele que é baseado em uma natureza específica do regime estético da arte popular nordestina e dos seus ordenativos culturais, um modelo fundamentalmente interessado em subverter os imperativos do classicismo. Pois, enquanto o clássico, embora conservando sua matéria original, historiciza a arte popular e grotesca, o viés barroco da arte armorial retoma o seu sentido original, a-histórico e primitivo. É tomando o modelo dialético do barroco histórico pela leitura de um barroco “primitivo” marcado pelo conflito irregular de suas formas e não, necessariamente, pela busca de uma síntese, que Ariano Suassuna projeta tanto na união entre o espírito da cultura popular e a arte erudita quanto na forma como foi o próprio barroco que reintroduziu elementos do pensamento e da arte medieval no contexto renascentista, as principais questões em torno da estética popular e da forma como ela assume uma dupla tonalidade que, de acordo com Bakhtin, “não se separa jamais nem do todo, nem do devir; ainda, os aspectos negativo e positivo não são jamais expressos à parte, isoladamente, e de maneira estática”. (BAKHTIN, 2010, p. 380)

É por isso que julgo sempre indispensável fazer uma distinção entre o Rococó – estilo mundano e de alcova, o estilo arrebicado do século XVIII francês – e o Barroco

ibérico, ou, melhor ainda, o brasileiro, principalmente o Barroco nordestino, talvez o mais sóbrio de todos, ainda que permanecendo com sua característica geral, dialética e contraditória, de uma união de contrários, de unidade de contrastes, de fusão de elementos clássicos e românticos, por ser, todo o Barroco, a primeira manifestação romântica de dissolução do clássico. Diga-se de passagem que é por isso que quase todo grande escritor do Barroco tem uma tendência para o humorismo épico: o humorístico é a categoria do risível que une o riso à mais amarga melancolia – contradição já por si dialética e barroca e que, portanto, teria que seduzir e tentar Cervantes ou Shakespeare, presente que está tanto no *Dom Quixote* quanto no *Hamlet*. (SUASSUNA, 2012, p. 126)

Eis que se faz fundamental compreendermos algumas questões cruciais sobre a caracterização do cômico e do trágico dentro da estética armorial, como uma revivescência do espírito medieval na modernidade. Os estudos de Mikhail Bakhtin apontam uma mudança gradual na identificação do riso e do cômico entre a Idade Média e os séculos XVI e XVII. Esta passagem transformou os domínios da comicidade por via de uma perspectiva romântica abstrata e espiritual, a ponto de que estes não fossem mais compreendidos como uma forma universal de concepção do mundo, dada como força regeneradora e antinormativa. Ambos passaram a se referir apenas aos fenômenos parciais da vida social. Fenômenos que Bakhtin julga de “caráter negativo”. Na literatura, o riso passou a ser atribuído aos gêneros menores. O cômico tornou-se algo restrito e específico, incapaz de exprimir na linguagem do riso, a verdade primordial sobre o mundo e o homem, passando a ser adequado, apenas o tom sério.

Ao notar o carnaval e uma série de outros espetáculos públicos organizados de maneira cômica e alegórica, como manifestações que apresentavam uma diferença de princípio em relação aos cultos oficiais na Idade Média, sejam eles referentes ao Estado ou a Igreja, Bakhtin pontua que mesmo oferecendo uma visão não-oficial das relações humanas, estas não ocorriam de forma deliberada, sujeitando-se à ocasiões determinadas, o que por fim, reiterava a percepção dialética e dual da vida do homem dentro do seu estágio civilizatório. Segundo as suas análises, dentro dos estágios dito primitivos, por mais que as manifestações folclóricas supostamente reiterassem uma separação entre os aspectos sérios e cômicos, eram as suas respectivas inserções em um regime social que não conhecia classes e nem Estado, aquilo que diferenciava a natureza dos cultos cômicos que convertiam as divindades em objeto de burla e blasfêmia. Portanto, quando se estabelece um regime de classes e Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais à ambos os aspectos, de modo que as formas cômicas adquirem um caráter não-oficial, modificando-se em nível de expressão.

A maneira como Bakhtin opera essa diferenciação, transforma o riso pela via de uma negatividade em sua projeção estética e existencial. Por mais que o pesquisador afirme o

caráter cotidiano, paródico, dialógico e profanador das manifestações lúdicas que nada tem de sentido místico ou religioso, o princípio cômico ignora a separação entre o sujeito e o objeto de escárnio sem ser, necessariamente, uma negação pura. “No sistema das imagens da festa popular, a negação pura e abstrata não existe. As imagens visam a englobar os dois polos do devir na sua unidade contraditória.” (BAKHTIN, 2010, p. 176) Algo que está expresso na forma como Bakhtin considera a cultura popular como aquela onde o riso tem uma função duplamente positiva e contestadora. Um exemplo está na maneira como a concepção do carnaval ignora suas fronteiras hierárquicas e espaciais (sem cenário, sem palco, sem atores ou espectadores) e, por isso mesmo, as fronteiras entre a arte e a vida, estas, representadas pelo princípio da festa. Uma festa autenticamente temporal e completamente dotada de sentido histórico. Por seu caráter concreto e sensível, o carnaval é a própria vida animada por imagens e apresentada com os elementos característicos da representação. “Aqui, a forma efetiva da vida é ao mesmo tempo sua forma ideal ressuscitada.” (BAKHTIN, 2010, p. 7)

É possível dizer que, da mesma forma que a cultura popular na Idade Média existiu e desenvolveu-se fora da esfera oficial da ideologia e da literatura elevada, a cultura popular do nordeste brasileiro sempre existiu à margem da alta cultura nacional sendo extraoficial e, por vezes, libertária e subversiva, na medida em que conservou os aspectos viscerais e primordiais da comicidade e do drama, mais como frutos de uma existência espontânea e cotidiana, do que como um estado de consciência artística. Segundo Bakhtin, o riso da Idade Média visa o mesmo objeto que a seriedade. Não somente não faz nenhuma exceção ao estrato superior, mas ao contrário, dirige-se principalmente contra ele. “Além disso, ele não é dirigido contra um caso particular ou uma parte, mas contra o todo, o universal, o total. Constrói seu próprio mundo contra a Igreja oficial, seu Estado contra o Estado oficial.” (BAKHTIN, 2010, p. 76)

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente. Essas são as funções gerais do riso na evolução histórica da cultura e da literatura. (BAKHTIN, 2010, p. 105)

Diferentemente da dialética clássica que hierarquiza as concepções da comédia e do drama mediante os aspectos da vida burguesa, a perspectiva barroca como resgate do mundo medieval, propõe o caráter primordial de ambas as noções, para além do *prima formalista* e de seus valores unitários e isolados. Segundo Bakhtin, as imagens da festa popular tornaram-se uma arma poderosa na apreensão artística da realidade, servindo de base para um realismo

verdadeiramente amplo e profundo. No entanto, elas ajudam a captar a realidade não de uma maneira naturalista, instantânea, oca, desprovida de sentido e fragmentária, mas no seu processo de devir com o sentido e a orientação que ele adquire. “Daí o universalismo extremamente profundo e o otimismo lúcido do sistema das imagens da festa popular.” (BAHKIN, 2010, p. 184) Uma aposta perfeitamente alinhada com o interesse dos armoriais em desnaturalizar o real em prol de um realidade que se manifesta através do material poético.

O riso sempre se dispôs contra o medo de tudo que era divino e interdito. Contra o medo do sagrado e do moral. Ele evoca não apenas uma sensação subjetiva e biológica, mas uma sensação social e universal. Exclusiva ao homem acima de tudo, o riso é uma nova consciência histórica, livre e crítica. No Renascimento sob a influência racionalista, o riso degradou-se sobrevivendo à margem da cultura oficial. Ariano Suassuna realiza um trajeto inverso à este gosto burguês racionalista que aos poucos minou a arte popular atribuindo-a o rótulo de arte inferior, baixa, risível dentre outras formas de desdém. Eis um dos sentidos artísticos e políticos que a sua obra e o Movimento Armorial angariaram em meio à mentalidade moderna nacional. Entretanto, em um contexto menos tomado pelos ditames do pensamento estruturalista, Luiz Fernando Carvalho, quase quarenta anos depois, de forma semelhante, se vale do signo do popular para criar uma obra igualmente ambivalente. Ao propor a ligação da sua microssérie com os sentidos artísticos e históricos das cultura popular, a série confunde a tradição e a erudição mediante às referências de obras canônicas, cujo o gosto atribui-se tanto à uma cultura civilizada e burguesa quanto à um espírito popular dominado pela presença positiva do cômico, do lúdico, do trágico, do escatológico, do burlesco, do satírico, da paródico, do grotesco, do alegórico e do carnavalesco. Formas que ainda hoje são capazes de repercutir numa série de aproximações e distanciamentos de fundo subjetivo, principalmente, quando pensadas em relação ao público televisivo e à maneira como elas configuram uma complexa tapeçaria histórica tensionada pelas acessões estéticas e filosóficas que se ligam à premência do gosto barroco e das suas dimensões sobre o belo, tudo isso, em meio à conjuntura atual dos diversos regimes estéticos da arte contemporânea.

Na identidade e no trabalho de caracterização do personagem Quaderna concentram-se uma série de citações, metáforas e projeções existências que apontam tanto as relações entre o protagonista e o seu autor, quanto o seu papel de síntese do espírito da obra. A profunda admiração de Ariano Suassuna por Euclides da Cunha não impediu que, em certa instância, o escritor paraibano desconfiasse do sentido generalizante de uma das frases mais marcantes do

livro *Os Sertões*, quando, em certa altura, Euclides da Cunha diz que “o sertanejo é, antes de tudo, um forte.” Sem negar, entretanto, a beleza e a veracidade da afirmação, Ariano Suassuna deu vida ao protagonista da sua obra prima como um anti-herói. Assim como os seus personagens Chicó e João Grilo, Quaderna também é o arquétipo de um outro tipo de sertanejo. Um homem covarde, fraco, porém virtuoso e sábio que se vale de sua própria perspicácia para driblar as dificuldades do seu ambiente em que vive. Estes personagens são parte do anseio do escritor em compor uma relação entre o homem, seus corpos e a sua terra. Magros e famintos, estes estabelecem um elo entre o cósmico e o terreno com a realidade. No caso, aquela que deriva do universo da seca, da desigualdade social e dos percalços do sertão. Os indícios e marcas presentes nos próprios corpos e identidades dos personagens de Ariano Suassuna estão associados a uma cultura da subsistência e às suas formas de burlar a miséria através da sapiência, da malandragem e da moral do homem sertanejo. Entretanto, Quaderna se destaca pelo fato de ser um idealista. Um homem de extensa ambição deflagrado entre os excessos de seus desejos e a confusão de seus devaneios quixotescos. A astúcia de Quaderna é, ao mesmo tempo, o que o repreende socialmente e o liberta subjetivamente.

No intuito de relatar a sua descendência real em seu misto de romance e epopeia que perpassa pela história do nordeste estabelecendo uma relação entre o mito do sebastianismo e a influência branca, moura, negra e indígena na cultura nordestina, Quaderna sonha em criar seu reino como num passado medieval repleto de fábulas, festas, ritos, cortejos e demais elementos de um universo imperial transfigurado pelo regional. Na poética desse *homo ludens*, a estrutura narrativa do *Romance d’A Pedra do Reino* estabelece ligações com a novela, o romance de cavalaria, a paródia, o cômico, o burlesco, a epopeia, o satírico, o fantástico, mediante às suas possibilidades de leitura intertextual, vinculando a natureza épica do romance à essência de uma arte lúdica tanto como fato ficcional, histórico e a-histórico, quanto como parábola e contraponto de valores da realidade e da idealidade no plano da literatura. Nesse quadro o seu protagonista-narrador é quem estabelece o pacto lúdico entre o leitor e o texto. De forma semelhante, na microssérie, Quaderna é interlocutor que mais do que propor um pacto narrativo, é o termômetro do próprio temperamento poético da obra.

A prosa poética do texto de Ariano Suassuna tem uma função importante dentro da plasticidade da retórica de seu protagonista. Estruturalmente, a oratória de Quaderna há de manter-se conectada com a sua originalidade literária, a fim de ser entendida como uma tessitura poética do texto para além da mera função cognitiva da linguagem. Dessa forma, ela acaba destacando-se pelo seu fio melódico de impacto plástico-sonoro, consentindo muito

mais aos sentidos do ouvinte e à proeminência de seu caráter lúdico do que, necessariamente, à razão linguística. Mesmo obedecendo às questões sintagmáticas da linguagem, a textualidade e a oralidade de Quaderna repercutem de modo a resgatar a natureza lírica da prosa e do verso, além da oralidade teatral repleta de neologismos. Quaderna, em ambas as obras, pratica uma série de jogos de deformidades da ideia e duplo sentidos que coincidem com a própria natureza escusa de sua personalidade. A maneira artificiosa sob a qual o jogo retórico do personagem foi construído, refere-se aos próprios modelos sob os quais a comunicação pode ser compreendida em uma perspectiva barroca, através de métodos contrapontísticos e raciocínios silogísticos que coincidem com um rico material metafórico, simbólico e ornamental dentro do corpo da mensagem. Tudo isso se dá devido ao fato de o homem sertanejo, ao olhos de Ariano Suassuna, ser um homem lúdico que se esquia das adversidades do sertão vencendo-as através do riso e do seu instinto de sobrevivência.

Um outro exemplo das relações simbólicas estabelecidas entre a obra de Ariano Suassuna e o sistema conceitual da estética popular armorial que, por sua vez, também é possível de ser identificada na série televisiva, é a paixão carnal de Quaderna por Maria Safira. Remetendo à presença do signo feminino na tradição popular como aquele que está conectado com o baixo material corporal, na trama, a presença impactante de Maria Safira segue o princípio ambivalente, onde a sua feminilidade é a aproximação desejosa do homem com a terra, o corpo, a morte e, antes de tudo, com a vida e o ventre. Seguindo esta mesma tradição, a figura masculina remete ao idealismo heroico que lhe equipara à Deus e à produção de conhecimento. Nesse sentido, é notável a diferença dos elementos masculino e feminino no quadro do pensamento barroco, sendo o feminino um referente das propriedades da natureza sem resquícios de negatividade – a positividade da presença pagã – enquanto o homem é a essência do divino, do sublime, da antinatureza teleológica – presença encerrada em negatividade. A moral barroca reitera, no entanto, aquilo que o medievo deixou latente em boa parte de seus traços e expressões, ao pontuar que só existe uma ligação com a terra por ordem do feminino, enquanto o homem é tudo aquilo que devém da criação. O gozo de Santa Tereza D'Ávila corporifica na imagem da mulher um outro tipo de ligação do ser feminino com a onipresença de Deus, pela via do mistério e da carne. Eis que o grande enfoque de *A Pedra do Reino* na relação dos dois personagens e na criação dos elos afetivos de Quaderna com Maria Safira, após superar os efeitos do chá de cardina (uma referência à bebida tomada por Aleijadinho), são formas da presença do elemento feminino dentro da poética da obra.

Para além do meramente político – e já no campo ético, metafísico e religioso –, meu personagem Quaderna, O Decifrador, é deformado, entre outras coisas, pela visão torcida e doentamente exacerbada do Sexo, pela violência da Revolução, pelo opressivo e sufocante terro do Estado e pela corrupção moral ligada ao Dinheiro. A sociedade do século XX deifica três ídolos – Falos, Moloc e Mamom – e as marcas de suas deformações e dessa idolatria são perfeitamente visíveis em Quaderna. (SUASSUNA, 2012, p. 225)

Ao assimilar a importância da estética popular no romance de Ariano Suassuna, Luiz Fernando Carvalho materializou a perspectiva mítica e imaginária da obra do escritor. Entretanto, sem configurar uma relação simétrica entre o plano literário e o material imagético da produção televisiva, o trabalho do diretor estabeleceu uma relação conceitual com o livro dentro daquilo que estava proposto como perspectiva plástica pelo seu regime de imagens literárias, mas ainda aberto como possibilidades ao regime audiovisual. Por mais que as pesquisas de Ariano Suassuna e de todo o Movimento Armorial tenham, de alguma forma, direcionado a criação material da produção, coube ao trabalho de seu diretor relacionar as categorias estabelecidas pelo mentor intelectual do movimento, a fim de dar uma nova roupagem à obra. Nesse sentido, a narrativa da microssérie, além de beber diretamente na fonte das intertextualidades presentes no romance de Ariano Suassuna, cujo texto remete ao universo de escritores conectados com a cultura popular, como Cervantes, Shakespeare, Boccaccio, Quevedo, Molière, Gôngora, Lope de Veiga, García Lorca, Tirso de Molina, Guevara e o próprio Rabelais, também atravessa tais concepções por meio de seus próprios jogos de citações e articulações estéticas com outros gêneros narrativos.

A voluptuosidade e a excrecência do material simbólico e das funções de linguagem que ornamentam o discurso estético da microssérie *A Pedra do Reino*, apontam o intuito criativo da produção como parte de uma imensa celebração do espírito carnavalesco. Corpos, gestos, adereços, figurinos e componentes cenográficos são alguns dos elementos que demonstram a exuberância da produção tornando correlativas as relações conceituais entre a plasticidade da obra e suas questões paradigmáticas. Tais rebuscamentos na semiologia da microssérie são exemplos dos transbordamentos almejados pelos seus criadores, a fim de originar imagens que possam ser vistas como amalgamas temporais que, na leitura realizada por este trabalho, refere-se à exaltação de diferentes estilos e temperamentos do espírito barroco. Essas “imagens barrocas”, em seu dinamismo e materialidade, atravessam as categorias de Severo Sarduy sobre a não-casualidade do espírito carnavalesco, na medida que se tornam uma “rede de conexões, de sucessivas filigranas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica.” (SARDUY, 1979, p. 170)

Os desígnios da arte armorial que compreendem a manifestação mítica e poética da dimensão regional da cultura popular nordestina engendram o seu potencial ambivalente na microssérie de Luiz Fernando Carvalho, visando numa mesma medida conflituosa e passível de questionamentos históricos, resgatar no contexto de um mundo moderno, em grande parte ainda pautado por valores artísticos normativos de tendência formalista, a concepção positiva, lúdica e contestadora da cultura popular nordestina. Na medida em que esta foi lida pelos armoriais como um reflexo primitivo e distorcido da cultura popular medieval, os aspectos totalizantes do cômico e a sua intrínseca manifestação da melancolia, postularam-se, não só nos termos que levaram Ariano Suassuna a definir uma visão sobre o “humorismo épico”, mas sobretudo que a compreenderam em termos de concepção de mundo, através dos quais tanto o riso quanto o sério são atributos materialmente cósmicos e míticos, duplamente, negativos e positivos. Em *A Pedra do Reino* sobressaltam dois momentos que caracterizam perfeitamente a presença desses aspectos de essencialidade. No terceiro capítulo, o duelo entre Samuel e Clemente, e o encontro de Quaderna com Pedro Beato são, respectivamente, manifestações do cômico e do sério na conjuntura existencial da obra e de seus personagens. Episódios onde, nos termos de Sarduy, o estilo “sério-cômico” mescla a alegria e a tradição na maneira em que “utiliza a fala contemporânea com seriedade, mas também inventa livremente, joga com uma pluralidade de tons”. (SARDUY, 1979, p. 169)

Os domínios da cultura popular em *A Pedra do Reino* denotam o seu caráter e atitude relativos ao sistema de ambivalência temporal, material e narrativa, por meio da qual os elementos da linguagem televisiva definem o estatuto de seu regime de imagens. Eis a medida comparativa em que os acordos e divergências passíveis de serem traçados entre a estética armorial e a microssérie de Luiz Fernando Carvalho englobam aqueles que poderiam ser considerados os resultados das pesquisas artísticas promovidas pelos integrantes do Movimento Armorial em décadas de trabalho em torno da linguagem. Nesse sentido, a imagética armorial pode ser entendida como aquela cujas propriedades estabelecem, direta ou indiretamente, uma ligação entre o real e o poético visando a sua fonte de significação no diálogo entre a cultura sertaneja e a cultura ibérica. Este seria o primeiro recorte realizado pela estética armorial. Entretanto, toda uma série de derivados do arcabouço cultural nordestino, onde estão presentes o espírito do romancista; o folheto de cordel; as xilogravuras; a música sertaneja; a dimensão emblemática da heráldica; os festejos populares; o teatro de rua; o bestiário mítico e fantasmagórico; a tapeçaria; os animais e figuras típicas do sertão; o pensamento poético sertanejo; a cultura pré-colombiana e as pinturas rupestres, se

orientam por associações éticas e estéticas que configuram possíveis modelos de apropriação da arte armorial, impressos e transfigurados, a partir dos resquícios plásticos do barroco, da arte medieval e do misticismo oriental. Todas essas concentrações de signos, alegorias e referências compõem uma espécie de suma teológica da imagética armorial dada como um pensamento mitológico sobre o sertão. Nesse sentido, o sertão é entendido como o paradigma de uma civilização que se evidencia através de seu pensamento poético e simbólico, mediante a relação que este estabelece com outros tempos, espaços e civilizações.⁴³ Partindo desta premissa, a arte armorial concentra-se na dimensão universal do sertão nordestino, como um lugar que contendo o mundo em si, elabora uma grande tese transgeográfica e transtemporal, na medida em que lança o seu olhar em direção à outros mitos, povos, raças e culturas.

A influência das pesquisas do Movimento Armorial sobre o trabalho de Luiz Fernando Carvalho acabou por gerar uma economia de imagens que, direta ou indiretamente, se associam aos elementos da estética armorial. Imagens que tensionam tudo aquilo que foi instituído fragmentariamente pelo movimento, mediante o seu próprio escopo de referências que transbordam as especificidades da arte armorial. Pois, comparando a obra de Luiz Fernando Carvalho com os supostos dogmas do movimento, podemos considerar que se tratam de propósitos distintos que em alguma medida, porém, atravessam questões semelhantes, como aquelas que tendem para o gosto conceptista. Tal afirmação pode ser iluminada pelo breve exemplo da leitura da obra do diretor, realizada pela pesquisadora Ana Cecília Aragão Gomes. Analisando o filme *Lavoura Arcaica*, ela propõe que o campo e contracampo sejam vistos no como aspectos da linguagem cinematográfica relacionados à ambivalência das ideias entre vida/morte; corpo/espírito; luz/sombra; normal/patológico; sagrado/profano; razão/emoção; entre outras antíteses. A câmera subjetiva, por sua vez, conecta-se à nossa situação de sujeito/objeto. Segundo a pesquisadora, “Lavoura Arcaica é um filme emblemático na discussão da condição humana e na relação do homem com seu corpo, seus desejos, com sua ambivalência natureza/cultura.” (GOMES, 2011, p. 26)

Em meio aos conceitos da arte armorial, Ariano Suassuna exhibe uma preocupação estritamente genealógica em torno de seus arranjos intertextuais, enquanto Luiz Fernando

⁴³ Aludindo ao caráter do universal do ambiente sertanejo na obra de Ariano Suassuna, Idelette dos Santos nota o papel do sertão na obra do escritor como aquele que “não é somente o espaço vago e movediço”. No *Romance d’A Pedra do Reino*, o sertão torna-se um império que inclui os sete reinos definidos pelo narrador. Nele, nomes oficiais das regiões são alteradas, à exemplo da Serra do Teixeira que é rebatizada por Quaderna como Espinhara. A concepção do espaço afronta as fronteiras administrativas e estabelece a identidade profunda do sertão. Como referências às histórias maravilhosas dos folhetos, cidades e lugares geográficos remetem à associações fantasiosas entre países europeus e cidades sertanejas. “A geografia suassuniana, como dos folhetos, desenha-se num espaço literário e constrói-se com palavras. O sertão, espaço da obra, vem a ser, portanto, o centro do universo semântico e semiótico do *Romance d’A Pedra do Reino*.” (SANTOS, 2009, p. 73)

Carvalho explora o seu universo referencial de forma deliberada fazendo inclusive com que, esteticamente, ambas as concepções sobre projeto estético d' *A Pedra do Reino* funcionem de maneiras diferentes. Pois, se para Ariano Suassuna o sertão é um mundo mítico, para o diretor, ele é apenas um pedaço significativo de um projeto maior que se preocupa em definir a identidade nacional por uma via que não prioriza o regime estético da arte nordestina como o carro-chefe de sua investigação. Por mais que as produções do Projeto Quadrante também optem pelo regional como um ponto de partida, a obra de Luiz Fernando Carvalho, mediante ao aspecto anticosmopolita do Movimento Armorial, adere ao global como uma via de inserção de novas referências artísticas que extravasam o recorte original dos seus universos regionais. Se as microsséries *A Pedra do Reino* e *Capitu*, em alguma medida, preservam um pouco as suas procedências literárias, o mesmo não pode ser dito sobre as demais adaptações do diretor. A forma como a obra de Ariano Suassuna e de boa parte do movimento almejam a estratificação de um aspecto da identidade nacional reforçada pelo seu laço com a tradição e o popular, na produção do diretor, irrompe em um sistema de pensamento que, ao menos nas suas produções televisivas, eclode em formas um tanto mais progressistas e datadas na maneira como a cultura contemporânea enxerga e representa o arcadismo da cultura brasileira.

O intuito armorial de romper com a função sociológica ou naturalista do regionalismo, por via de uma transfiguração do objeto real pelo poético permanece vivo na releitura de Luiz Fernando Carvalho. Em ambas as obras do Projeto Quadrante, a discussão sobre a regionalidade da criação foi inteiramente travada em uma perspectiva poética, de forma que tais questões identitárias foram expostas de maneira completamente não objetiva, fazendo assim, com que suas possíveis leituras contextuais fossem articuladas por meio de um aspecto convidativo do seu regime estético ao esforço intelectual em decifrar a natureza de suas formas. Eis que a exaltação do caráter ambivalente da cultura popular e o papel do regionalismo como um modelo mítico a ser adotado como uma postura inicial da criação, servem como guias para o romance e para a sua adaptação, na medida em que estas obras são capazes tanto de exaltar o reconhecimento da realidade pela incondicionalidade do poético como de orientar uma tese transgeográfica pautada pelo gosto barroco a ser reconhecido na contemporaneidade. Por mais que sejam perceptíveis uma série de gestos da criação da microssérie *A Pedra do Reino* que se assemelham aos intuitos do Movimento Armorial, ou mesmo, façam notáveis os resultados das pesquisas realizadas por Ariano Suassuna, as digressões antropofágicas realizadas por Luiz Fernando Carvalho na produção, são passíveis de análises que permitam estabelecer a forma como as leituras que englobam tanto a cultura

armorial e o estilo régio do protagonista Quaderna quanto outros regimes de significação originam paradigmas artísticos e comunicacionais à serem amplamente contestados pela própria estética televisiva e por seus desdobramentos na percepção. Proposta esta que só se encerrará no momento em que este estudo permitir que a imagem seja entendida como a disposição criadora de uma sensibilidade imensurável e inalienável, mediante aos ajustes conceituais que hoje buscam separar o universo das artes do mundo das mídias.

2.2.2. Digressões do estilo régio na estética televisiva

A referência maior, e certamente a que devemos nos agarrar diariamente é a vida. Não há nada que possa nos interessar mais do que a vida. Tudo começa e termina com a experiência de estarmos vivos, com os nossos sentidos e as nossas observações sobre este mundo que nos cerca; depois, bem depois aparecem, nossos “guias” artísticos, que nos orientam e nos ajudam a alinhar os olhares de todo o grupo de criação. Mas a linguagem é a vida. Tudo o que você viu, leu, ouviu, viveu e sentiu desde que nasceu – ou muito antes, sabe-se lá – ate o momento em que vamos rodar as cenas: vida!

Luiz Fernando Carvalho

A dialética que conjuga a cultura popular nordestina com as referências eruditas da arte ocidental, além de fundamentar todo o arranjo simbólico e conceitual das obras de Ariano Suassuna, é a própria evidência de como a linguagem das artes armoriais sempre foram compreendidas em sua função de síntese cultural. De acordo com Idelette dos Santos, mais do que uma síntese, a obra de Ariano Suassuna promove uma “consciência dessa distância que o autor não procura apagar, mas ao contrário valorizar e definir como espaço da sua criação literária.” (SANTOS, 2009, p. 162) Nas palavras da pesquisadora, a originalidade do Movimento Armorial constitui-se a partir de um ciclo de empréstimos dos modelos poéticos da cultura popular, na edificação de uma arte potencialmente sujeita à revisões e atualizações.

Uma obra alimentada por citações, como o *Romance d’A pedra do Reino*, encontra-se necessariamente numa fase “antropofágica”, segundo a expressão do “Manifesto Antropofágico”. O texto “devorador”, ou “grafofágico”, alimenta-se de citações profundamente integradas, seja na narrativa, que passam a assumir metaforicamente, seja no universo semântico, que alimentam em “palavras sagradas”, seja no discurso, que legitima pela sua simples presença, e finalmente, no imaginário da obra, do qual as citações formam o brasão e emblema. (SANTOS, 2009, p. 155)

A linguagem emblemática do *estilo régio* como aquela que deriva dos intuitos do personagem Quaderna em criar uma amalgama expressiva baseada na defesa da unidade de estilo e beleza da arte ibero-sertaneja, como uma legítima expressão dos povos castanhos do sertão, pode ser unilateralmente apontada como uma evidência do gênio do seu próprio criador, Ariano Suassuna. A função de transformar a realidade austera do mundo sertanejo em um grande estilo épico e heroico atravessa tanto os delírios poéticos de Quaderna na definição

de seu estilo faustoso da imaginação que “enriquece a verdade”⁴⁴, como a visão artística de Suassuna e de todo o Movimento Armorial. A natureza expressiva do estilo régio pode ser melhor definida como aquela que visa expor a especificidade da função dialética da arte armorial baseada na “síntese” criativa entre as artes popular e erudita. Nesse sentido, o modelo ambivalente do barroco histórico conjuga tais concepções, na medida em que visa exprimir nos seus sentidos ornamentais e espírito artístico tanto uma dimensão culta e hermética derivadas de seu regime cultista e conceptista quanto promover uma visão agregadora da linguagem artística por via do seu caráter popular e espetacular. Exercendo uma enorme influência no discurso estético da microssérie, o caráter intertextual e “dialético” do estilo régio, potencializa-se na linguagem alegórica de Luiz Fernando Carvalho.

As alegorias como ornamentos do discurso e técnicas metafóricas fazem parte da expressividade artística do barroco como fuga do mimetismo e do pensamento literal tanto em uma perspectiva retórica quanto hermenêutica. É possível definir que na arte armorial a função da alegoria não está tão ligada à interpretação crítica, mas sim à uma cifragem do regime expressivo. Ela está conectada a um modo de assimilação e revelação mais complexos, potencialmente, voltados para a significação figurada no sentido primeiro das coisas preexistentes no discurso alegórico. Não se trata apenas de ler as convenções e referências do regime estético d’*A Pedra do Reino* sob uma perspectiva semântica ou estrutural, mas sim compreender o que está além do procedimento intencional e particular, a fim de entender a estrutura dinâmica de signos que ultrapassam o universo do regionalismo, da cultura erudita e da arte popular. Dessa maneira, ocasionando novas formas à serem interrogadas em sua nova função plástica e retórica, onde os significados figurados ampliam o seu espectro de significação, podendo gerar uma transposição do signo dentro da economia do sentido.

Por não se limitar ao caráter simbólico de seu discurso ornamental, o regime de imagens d’*A Pedra do Reino* estabelece relação com fatos que vão, por exemplo, desde a transposição de elementos e acontecimentos da vida pessoal de Ariano Suassuna para modelo literário-ficcional do romance-base e do seu personagem Quaderna, até a forma como a obra retrata criticamente os desdobramentos dos políticos das guerras sertanejas e das seitas messiânicas que, historicamente, acometeram o cotidiano do nordeste brasileiro. O sentido figurado das imagens da microssérie também encara questões que, muitas vezes, não são as mesmas do romance original, na medida em que desdobra de seu próprio campo referencial,

⁴⁴ Episódio III da microssérie *A Pedra do Reino*. Via DVD.

novos sentidos emoldurantes como, por exemplo, aqueles que derivam de uma reciprocidade com as demais obras de Luiz Fernando Carvalho, ou mesmo, da leitura particular realizada pelo diretor em torno das questões plásticas do romance, dando vida a novas referências estéticas e modelos de apropriação do universo regional em contato com o global.

O barroco conceituou a alegoria anacronicamente, conferindo-lhe outros possíveis sentidos históricos e teleológicos dentro da doutrina religiosa e política do período seiscentista. A leitura do conceito de alegoria por Walter Benjamin é fundamental na medida em que potencializa essa abertura interpretativa e histórica. Nesse sentido, é plausível dizer que a alegoria, não sendo formalista e nem transcendental, incute no cerne da arte barroca, uma forma que não visa necessariamente a sua autonomia, mas sim a sua diferença no sensível. De acordo com João Adolfo Hansen, a alegoria “é apenas um modo de formar entre outros, virtualidade significante, não sendo adequado hipostasiá-la numa essência.” (HANSEN, 2006, p. 24) Nas palavras de Hansen, a alegoria é “tropo de salto contínuo”, ou seja, ela apresenta uma incompatibilidade semântica, “pois funciona como transposição contínua do próprio pelo figurado. Por isso, ela é também uma espacialização prevista do inteligível (ou próprio) no sensível (ou figurado).” (HANSEN, 2006, p. 31)

O interessante das análises de João Adolfo Hansen reside na sua consideração a respeito de uma predisposição favorável ao discurso alegórico por parte do receptor, como algo que preforma o próprio discurso. De forma semelhante a Omar Calabrese, Hansen propõe que a análise do objeto barroco, sem classificá-los qualitativamente, reitera a operatividade do sistema cultural dentro de uma coerência da perspectiva, segundo a qual o interrogamos do horizonte dentro do qual o incitamos a responder. As qualidades do barroco como ruptura com a ordem do discurso, enigma, hermetismo, agudeza ou o obscurecimento da compreensão são espécies de preestabelecimentos cognitivos do seu discurso estético que conformam a própria natureza do seu intuito alegórico. No barroco seiscentista, segundo Hansen, “o excesso metafórico é um desvio indevido da palavra divina no sensível”. (HANSEN, 2006, p. 72) No barroco, a alegoria é fruto do trabalho engenhoso do artista para além de mero ornamento, adquirindo dessa forma, sentido inefável. Algo que deixa de ser pensado em seu sentido puramente retórico perturbando as suas próprias delimitações rígidas.

Nela, o procedimento alegórico se evidencia funcionando livremente quanto à associação semântica das imagens e conceitos, mas permanecendo, apesar das incongruências, procedimento sintático estritamente regulado. Desta maneira, a alegoria se evidencia como técnica sintática, isto é, como relação de imagens, mas entre ela e a elocução do artífice abre-se um abismo, tornando-se difícil ou mesmo

impossível saber o que significam as metáforas/imagens que o preenchem. (HANSEN, 2006, p. 187)

Os signos e alegorias presentes em *A Pedra do Reino* derivam de uma mistura de elementos ibéricos, sertanejos, exotéricos, cabalísticos, islâmicos, indígenas e primitivos. Segundo Affonso Ávila, “o barroco ultrapassa qualquer limite peninsular, pois constitui um fenômeno de amplitude universal”. (ÁVILA, 1994, p. 96) Em tal medida é possível pensar no papel da alegoria como algo que reitera uma espécie da arqueologia do olhar sem referente ideal no nível da interpretação, pois o mundo das ideias é reflexo do mundo sensível. A alegoria constrói uma imaginação poética diferenciando-se da tradução. Na medida em que a alegoria barroca faz ver um mundo que perdeu o seu centro, pode-se dizer em acordo com Hansen que a própria vida é alegoria. Um “sonho sensível do inteligível”. (HANSEN, 2006, p. 178) Assim, a presença das alegorias na microssérie, muitas vezes, deriva do forte impacto que a linguagem de Ariano Suassuna tem na produção televisiva. A plasticidade do texto do escritor engendra na série uma riqueza de signos que, na sua rotação e ornamentação pomposa, se transforma em alegoria. O próprio estilo régio do protagonista Quaderna pode ser entendido como uma alegoria da textualidade barroca. Um outro exemplo de alegoria que se constitui pela via literária é a descrição realizada pelo professor Clemente, sobre a sua *Teoria do Penetral*, proferida ao fim da cavalgada de abertura dos trabalhos da Academia de Letras dos Emparedados do Sertão da Paraíba. Esta, pode ser notada como uma espécie de alegoria do conhecimento filosófico que, na sua suntuosidade linguística e oralidade tenaz, revela o caráter metafórico da atividade neológica do personagem Clemente Ravasco.

Entretanto, os artificios da linguagem barroca, operados pelo excesso e a inconstância do seu jogo narrativo e semiológico, manifestam-se através do seu caráter intertextual. As intertextualidades rompem com a homogeneidade das formas e da narrativa desencadeando uma linguagem repleta de ramificações em seus significantes e significados. As citações e incorporações de textos estrangeiros na obra barroca remetem à uma espécie de colagem dos atributos formais e potenciais desses textos, de modo que eles se tornam explícitos como citação, ou submergem ocultamente como reminiscência. A intertextualidade enquanto uma reminiscência deixa suas marcas sem aflorar na superfície do texto, porém impregna os meandros da obra com seu misterioso jogo de referência que, como na metáfora barroca, incide na infinidade de um horizonte artístico sempre a ser desvendado. Severo Sarduy agrupa sob esta categoria, os textos em filigrana que se introduzem na aparente superfície plana da obra como elementos alógenos, mas que intrínsecos à operação de cifragem constitui toda

escritura, participam, conscientemente ou não, do próprio ato da criação. Voltado para as questões estéticas das intertextualidades como *conflito* no cerne dos dispositivos factuais e conceituais do barroco, Severo Sarduy caracteriza a leitura dos artificios do estilo americano, a medida em que estes “estiverem situados nos pontos nodais da estrutura do discurso”. (SARDUY, 1979, p. 170) Assim, aponta a necessidade de se distinguir a superficialidade de algumas elaborações pautadas pelas intertextualidades apenas enquanto elementos figurativos. Nesse caso, o barroco estaria muito mais propenso ao destronamento de suas próprias estratégias de linguagem do que à afirmação de um valor unitário e absoluto.

O desdobramento da intertextualidades em *A Pedra do Reino* remete a uma escritura barroca que aglutina dentro da obra, uma “matéria nebulosa infinita”. (SARDUY, 1979, p. 174) A intertextualidade é lida além das próprias estruturas significantes da obra, de maneira que o campo referencial da produção se constrói como uma cadeia hereditária deflagrada ao longo de um tempo descontínuo e reincidente. Analisando a hereditariedade das referências que integram a microssérie nota-se tanto a origem das citações realizadas pelo seu diretor quando as bases interpretativas que conectam a produção televisiva com o romance de Ariano Suassuna. O *Romance d’A Pedra do Reino* como uma obra inspirada em *Dom Quixote De La Mancha* que, por sua vez, é nas palavras de Suassuna, a obra-prima que melhor aporta e une os elementos cortesãos e eruditos da tradição renascentista e greco-latina, com os elementos da épica popular, do romanceiro ibérico, da novela picaresca, da novela de cavalaria e da tradição dos contos orais e memoriais do povo espanhol e mouro, engendra resquícios de todo esse universo mítico na sua adaptação. Em tal medida, a *intertextualidade* repercute na noção de *hipertextualidade*, fazendo com que as relações estabelecidas com discursos preexistentes, autorize uma série de relações dialógicas com outros meios, formas e conteúdos históricos. Segundo Idelette dos Santos, a escritura armorial pode ser definida como um jogo elaborado de citações que coloca o texto no centro de uma rede transtextual complexa. “A citação está na base da criação da obra, que deve ser a um só tempo resumo, antologia e recriação de toda a memória cultural, tornando-se pedestal do novo texto.” (SANTOS, 2009, p. 140)

Os artificios da literatura e a extensão cultural da obra de Ariano Suassuna são abordados pela microssérie apropriando-se da narrativa do escritor e mantendo vivo vários elementos do romance original. Em um misto de prosa e verso igualmente inspirado no romance original, a fidelidade aos aspectos estilísticos e literários do livro de Suassuna é perceptível no roteiro da produção televisiva que mantém diálogos intactos, ou recria textos semelhantes aos propostos pelo escritor. A inspiração buscada por Ariano Suassuna na

narrativa de *Dom Quixote de La Mancha* de Miguel de Cervantes é reciprocamente adotada por Luiz Fernando Carvalho na composição do protagonista-narrador D. Pedro Dinis Ferreira-Quaderna. Personagem que recebeu um cuidadoso polimento estético. A ligação de Suassuna à Cervantes e de Quixote à Quaderna, torna-se uma expressão concreta na plasticidade da microssérie. A pesquisadora Ilana Feldman observa a maneira como esse movimento paródico de signos percorre uma imensa linha genealógica até à produção de Luiz Fernando Carvalho:

Sabe-se que toda obra inventa seu autor. Hamlet inventou Shakespeare, Quixote inventou Cervantes, Ulisses inventou Homero e Pedro Dinis Ferreira Quaderna, tendo devorado – antropofagicamente – Shakespeare, Cervantes e Homero, inventou Ariano Suassuna. Se todo escritor é então escrito pelos livros que pensa estar escrevendo, o mesmo se pode dizer de alguns cineastas e diretores, cujas obras não apenas escrevem um mundo dotado de plena autonomia como lhes inscrevem a própria vida. (FELDMAN, 2007)

A referências existentes em *A Pedra do Reino* vão muito além dos símbolos heráldicos ou das menções ao romanceiro popular e à prosa e o verso sertanejos. Dono de uma ampla bagagem referencial, Luiz Fernando Carvalho foi responsável por aproximar a televisão brasileira às inúmeras referências da arte. Esforço que engendrou nas plasticidade das suas imagens a responsabilidade de ser um dos principais campos sob o qual recaem boa parte das suas pretensões criativas. A inspiração buscada pelo diretor nas obras de artistas como Giotto, El Greco, Goya, Caravaggio e Velázquez revelam dados importantes sobre a natureza estética do seu trabalho. Como um confesso apaixonado pela História da Arte, Luiz Fernando Carvalho não poupa em explorar o trabalho destes e de outros pintores de semelhante matriz artística. Desde as suas primeiras produções televisivas, passando pelo filme *Lavoura Arcaica*, o diretor parece angariar uma série elementos da pintura que ressoariam cada vez mais nas suas produções. É o próprio Luiz Fernando Carvalho quem melhor comenta a especificidade do seu gosto, a partir do papel da pintura no seu único longa metragem:

Com relação aos pintores, você tem toda a pintura tenebrista espanhola, que representa um período próximo à dominação do Império Árabe na Península Ibérica, com uma grande predominância dos fundos negros e a presença dos dourados, que também dialogam com Rembrant. As figuras alongadas do El Greco, entram por Caravaggio, Tiziano, Van Gogh, Degas, Munch, Millet, Cézanne... *Tem os closes também, o rosto afilado...* os Cristos do Velázquez, da iconografia russa também, já que a religião daquela família seria cristã ortodoxa. (CARVALHO, 2002, p. 101)

Já na minissérie *Hoje é Dia de Maria*, o diretor, além de se apropriar da obra de Cândido Portinari, reuniu toda a equipe envolvida na produção para assistir um seminário sobre a vida e a produção do pintor, proferida por João Candido Portinari, filho do artista e responsável pelo *Projeto Portinari*. Dentre as referências à obra do pintor presentes na minissérie está o Morto, um dos personagens desenvolvidos por Raimundo Rodrigues com

material descartável. Esculpido em madeira e com o corpo coberto de panos e serragem, o personagem tinha as mãos, pés e rosto avantajados como nas figuras de Portinari.

Hoje é Dia de Maria nasceu da alegria que tive ao me deparar pela primeira vez, já adulto, com os contos populares recolhidos da oralidade popular brasileira por Silvio Romero e Câmara Cascudo, entre outros. Logo depois vieram as pinturas de Candido Portinari e as cirandas recriadas por Villa-Lobos, depois peguei na mão Soffredini e as do Abreu. Mas estes mestres iniciais, necessariamente, arrastam outros mais distantes. Portinari era apaixonado por Velázquez, Villa por Bach. Todos sabemos o enorme caldeirão cultural ainda em ebulição por essas bandas. Além do mais acredito em um patrimônio genético do Brasil, suas histórias, suas raças, suas línguas, seus sons; tudo ainda vive, tudo me dá a sensação de que, como arquétipos, estão à espera de reencantar para continuarem suas missões éticas e estéticas. (Luiz Fernando Carvalho)⁴⁵

O já citado resgate do barroco promovido pelos modernistas brasileiros no início do século XX, é um dos acontecimentos históricos que aproximam conceitualmente estas duas correntes e que, de alguma forma, iluminam as questões teóricas que possam surgir do fato de tanto nas suas obras quanto nas suas declarações Luiz Fernando Carvalho explicitar a sua preferência por um universo artístico composto por referências do Barroco e do Modernismo. O apelo do diretor às obras de artistas como Villa-Lobos, Portinari, Bach ou Velásquez é fundamental na definição do seu trabalho como um exercício de tensionamento histórico que se volta para a genealogia da cultura brasileira, entretanto, sem se preocupar com os seus efeitos de causalidade. Em *A Pedra do Reino*, além de se apropriar das qualidades estéticas armoriais e do arcabouço imagético criado por Gilvan Samico, Francisco Brennand e pelo próprio Ariano Suassuna, é possível dizer que no âmbito das influências originadas das artes plásticas, a microssérie não se reduz aos resultados da experiência armorial, mas visa seu próprio efeito na criação de uma plasticidade, conceitualmente, mais aberta e plurivalente.

A microssérie esbarraria ainda, direta ou indiretamente, em uma série de pesquisas que foram realizadas pelos armoriais nos campos da música, da dança, do balé, da poesia, da cerâmica, da escultura e até, com menos consistência, do cinema e da arquitetura.⁴⁶ Contudo,

⁴⁵ Trecho retirado da entrevista com Luiz Fernando Carvalho, disponível como material textual inserido no fac-símile do DVD *Hoje é Dia de Maria*, distribuído pela Globo Marcas e Som Livre, lançado pela Rede Globo de Televisão em 2006.

⁴⁶ O Movimento Armorial nunca chegou de fato a se expressar com pertinência no cinema e na arquitetura. No campo da sétima arte, o máximo vislumbrado por seus integrantes tangem às aproximações entre a estética armorial e o cinema de Glauber Rocha. Mesmo nunca tendo se vinculando à quaisquer iniciativa do movimento, a obra de Glauber Rocha serviu de inspiração para o sonho dos armoriais em realizar um cinema autenticamente sertanejo. Já no campo da arquitetura, as considerações de Ariano Suassuna foram mais pertinentes, na medida em que o escritor vislumbrou na influência de Gaudí, aquela que seria uma arquitetura armorial da desmesura e do sonho: violenta e colorida. Uma arquitetura repleta de massas e espirais, primitivamente barroca, que integraria a pintura, a escultura e a cerâmica. De forma autônoma ao movimento, um Castelo Armorial foi construído em São José do Belmonte inspirado pelos conceitos da arte armorial. O idealizador e construtor do castelo é o empresário e pesquisador Clécio de Novaes Barros que, durante mais de 10 anos, construiu com recursos próprios, um espaço cujo intuito era reunir arquitetonicamente os elementos do Movimento Armorial. No castelo com 1.500 metros de área construída e uma altura de seis andares, encontram-se esculturas de onças aladas, pássaros exóticos, canhões, armas, entres outros objetos e personagens que fazem parte do imaginário da cultura popular nordestina. O

foram as observações realizadas pelo armoriais sobre o teatro que se tornaram um dos principais pontos de confluência entre o romance de Ariano Suassuna e a microssérie de Luiz Fernando Carvalho. De acordo com Idelette dos Santos, nenhuma arte permite aproximar-se mais da armorialidade do que o teatro. Segundo a pesquisadora, o seu caráter essencialmente oral reencontra na improvisação, a riqueza do canto e a música das palavras, a partir de uma encenação que se realiza como forte de integração entre a poesia, a música e as artes plásticas. “O teatro constitui, portanto, o espaço privilegiado da ‘armorialidade’, e também foi o seu laboratório, pois os anos de elaboração e maturação da arte armorial correspondem ao período mais intenso de produção e reflexão teatral de Ariano Suassuna.” (SANTOS, 2009, p. 221)

A relação entre a vida e a obra de Ariano Suassuna e o teatro é de tamanha grandeza que, muitas vezes, torna-se um impasse definir em qual meio, teatro ou literatura, o seu trabalho repercutiu com maior importância. Talvez seja dispensável almejar qualquer separação entre o dramaturgo e o romancista, na medida em que tanto o poeta quanto o artista plástico são dimensões de um mesmo Ariano Suassuna que se pretende muito mais como um múltiplo artista do que, necessariamente, como um escritor de romances. Independentemente dessa questão, cabe considerar que obras como *O Santo e a Porca* e *o Auto da Compadecida* são considerados até hoje, alguns dos textos dramaturgicamente mais importantes da cultura brasileira. Até *o Romance d’A Pedra do Reino* ganhou uma adaptação teatral dirigida por Antunes Filho e encenada em 2006. Entretanto, as adaptações das obras de Ariano Suassuna para o cinema e a televisão, sempre foram fruto de recusas e vaidades. Foram várias as vezes que o escritor se negou a ceder os direitos de filmagem de suas obras. Nesse sentido, Luiz Fernando Carvalho conta com o título de diretor que mais adaptou obras do escritor paraibano. A primeira peça teatral escrita por Ariano Suassuna em 1947, *Uma Mulher Vestida de Sol*, teve o seu título inspirado em um trecho do Apocalipse de São João, onde é dito sobre Nossa Senhora: “Um sinal grandioso apareceu no céu: uma mulher vestida de sol, tendo a lua debaixo dos pés e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas; estava grávida e gritava, entre as dores do parto, atormentada para dar à luz.” A peça, inscrita num concurso promovido pelo TEP, conquistou o prêmio Nicolau Carlos Magno, mas não chegou a ser encenada. A sua estreia só viria a acontecer 47 anos depois, em 1994, quando foi adaptada para TV por Luiz Fernando Carvalho e exibida pela Rede Globo. (VICTOR, 2007, p. 58)

castelo conta ainda com quatro torres, duas delas na parte de trás da construção, representando os cristãos e os mouros como uma referência direta às Cruzadas. Na frente do castelo há uma torre central que representa o “Reino Encantado de Dom Sebastião”, tendo como figura principal o “Rei Quaderna” ou “Rei Vaqueiro”. No último andar estão instalados vários cenários, entre eles uma casa de farinha, bodega, cabaré, cartório, escola, barbeiro, sapateiro, casa de taipa e outros elementos que compunham a vida de uma cidade pequena no início do século passado. Atualmente, o local é destinado à visitas pública.

A peça, *A Farsa da Boa Preguiça*, foi adaptada no ano seguinte, em 1995, novamente por Luiz Fernando Carvalho. Em 2007, foi a vez de *A Pedra do Reino*. Em todas produções, a estilização da função teatral e a caracterização dos personagens e da cenografia se devem às apropriações realizadas pelo diretor dos elementos do teatro popular nordestino e da sua descendência de outros gêneros do teatro europeu. Já a adaptação de uma das obras mais importantes de Ariano Suassuna coube ao trabalho do seu também amigo pessoal, o diretor pernambucano, Guel Arraes. Depois de ser encenada em vários de países do mundo, a peça *Auto da Compadecida* foi impedida por Ariano Suassuna de ser encenada nos Estados Unidos pelo Actor's Studio. Segundo o seu autor, o motivo da recusa está relacionado com o fato de que para ser encenada no teatro, os direitos de filmagem da peça deveriam ser simultaneamente cedidos. Porém, o desejo de Suassuna é que o filme fosse feito no Brasil. Em 1969, o filme *A Compadecida*⁴⁷, dirigido por George Jonas, estreou como a primeira adaptação cinematográfica da peça. Em 1987, foi a vez do filme *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* estrear como a segunda adaptação da obra para o cinema. Consta que Ariano Suassuna resistiu em autorizar as filmagens dirigidas por Roberto Farias, com receio de que a linguagem de sua literatura não se afinasse com o perfil dos Trapalhões. Após o término do filme, o escritor se confessou contente com o resultado, principalmente, com o uso da trilha sonora composta pelo músico Antônio José Madureira. Em setembro de 2000, a terceira adaptação da peça foi exibida pela Rede Globo. Dirigida por Guel Arraes, *O Auto da Compadecida* é uma microssérie dividida em quatro capítulos que, posteriormente, foi editada e comercializada como um longa-metragem. Existe ainda uma adaptação da peça *O Santo e A Porca*, escrita por Adriana Falcão e dirigida por Maurício Farias, que foi exibida pela Rede Globo no ano 2000, em meio aos demais capítulos da série *Brava Gente*.

A influência do teatro em *A Pedra do Reino* decorre de uma certa noção de “armorialidade” da sua função teatral que deve ser discutida a partir da recusa de Ariano Suassuna ao naturalismo do teatro moderno europeu do século XIX. O espírito do teatro armorial e sua conexão com o espaço da representação e da caracterização da linguagem da microssérie devém da importância dessa crítica e da maneira como ela pretende discutir valores do teatro desde a antiguidade. Ao restituir a função dionisíaca do teatro, os gêneros do nordeste brasileiro são heranças da grande tradição do teatro ocidental. A tragédia grega, a

⁴⁷ Segundo o perfil biográfico de Ariano Suassuna escrito pelas pesquisadoras Adriana Victor e Juliana Lins, o filme *A Compadecida* trazia no elenco nomes que se tornariam sucesso no Brasil: Regina Duarte (como a *Compadecida*), Armando Bogus e Antônio Fagundes. Francisco Brennand desenhou os figurinos, enquanto o cenário foi desenvolvido por Lina Bo Bardi. A cidade de Brejo da Madre de Deus, no Agreste pernambucano, sediou as gravações. (VICTOR, 2007, 72)

comédia latina, os mistérios medievais, a comédia dell'arte, os autos barrocos ibéricos, o teatro isabelino inglês, o teatro clássico francês e o teatro alemão são gêneros que Ariano Suassuna atribui à uma grande ligação com a tradição espetacular e com a natureza literária do texto teatral como aquele que, segundo o escritor, era concebido procurando uma transfiguração teatral do mundo e não uma imitação rasteira da realidade cotidiana. Nesse sentido, a presença de elementos como os narradores, o verso, a música, as roupagens suntuosas ou miseráveis, as máscaras, os tipos humanos, as danças e os acontecimentos extraordinários, ao seu ver, contribuía para criar, no palco, essa outra dimensão de realidade.

Alguns gêneros do teatro popular europeu e nordestino deixam marcas mais evidentes na linguagem de *A Pedra do Reino*. Uma série de traços da plasticidade do teatro isabelino e, principalmente, do gênero italiano da *Commedia Dell'arte* estão impressas na caracterização da microssérie. Após se desenvolver na Europa durante o século XV, com o intuito de resgatar o cômico opondo-se diretamente à comédia erudita, a comédia dell'arte, a partir de apresentações itinerantes feitas em praças públicas, onde atores profissionais (muitos deles dentro de uma mesma estrutura familiar) se apresentavam em carroças e palcos improvisados, se propagou como um teatro cômico e popular pautado pelo burlesco, o satírico, o grotesco e o picaresco. Comédias e farsas ambulantes que tinham a pretensão de divertir ridicularizando a nobreza, o clero e, até mesmo, os próprios plebeus. Na sua estrutura se estabeleciam diálogos com a música e com as artes circenses, através de jogos de acrobacia, malabarismos e mímicas. Objetos cênicos como figurino, máscaras e bonecos também incrementavam a teatralidade da comédia dell'arte, de forma que observando os seus elementos é possível dizer que a microssérie de Luiz Fernando Carvalho tem grande relação com o seu espírito artístico, na medida que faz da adaptação do romance memorial d'A Pedra do Reino, uma enorme peça teatral comandada pela performance do velho palhaço Quaderna. Desde o primeiro momento da microssérie em que o velho palhaço dá início à encenação da sua epopeia, ficam explícitas às referências ao universo dessa "*Comédia Dell'arte Brasileira*". Para ressaltar essa contaminação da cultura brasileira pela cultura ibérica, medieval e barroca, o figurino usado por Quaderna tem a sua forma inspirada na imagem do personagem Cucurucu da comédia dell'arte e nos palhaços negros, Mateus e Bastião, figuras que surgiram como referências aos dois apóstolos de Cristo e que integram o folclore dos Cavalos Marinhos e das Folias de Reis. Outra referência ao universo da comédia dell'arte está na minissérie *Hoje é Dia de Maria*, onde a protagonista, em um determinado momento de sua jornada, passa a acompanhar uma família de saltimbancos se apresentando em uma carroça que percorre o sertão nordestino.

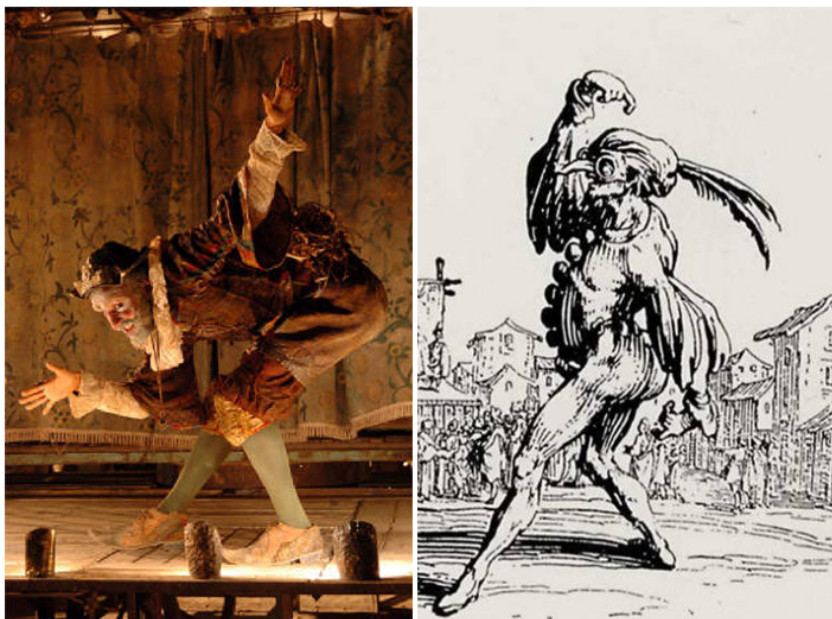


Figura 9 – D. Pedro Dinis Ferreira-Quaderna. Figura 10 - Cucurucu.

Apropriando-se de aspectos semelhantes, os gêneros populares do teatro nordestino valeram-se de um caráter nômade e do contato direto com o público, operando uma série de imbricações culturais que acabaram por originar elementos expressivos únicos às artes cênicas nordestinas. Através de personagens míticos; cantos; roupagens principescas feitas de farrapos ou extremamente ornamentadas; de músicas folclóricas; versos e prosas oriundos da literatura popular; dos teatros de mamulengos (teatro de títeres e bonecos); e das apropriações de personagens e elementos das festas populares como o boi, o caboclo de lança, o cavalo-marinho e o bumba-meu-boi, é que se caracterizam as diversas intertextualidades entre o universo erudito e regional, cuja influência dos gêneros europeus ainda são observáveis como critérios de uma comunhão entre as artes nordestinas e ibéricas. A influência destes gêneros no período colonial brasileiro resultaram num teatro popular que, a partir de 1904, através da peça *O Mambembe* de Artur Azevedo, viria ser sintetizado como *teatro mambembe*.

As descrições de Ariano Suassuna sobre o teatro popular nordestino viriam, portanto, clarear algumas questões sobre as suas origens. A tradição do espetáculo popular possui formas que pertencem, ao mesmo tempo, ao litoral e ao sertão. Essas formas, segundo Suassuna, ora se conectam com as suas origens ibéricas, como “Nau Catarineta” e as “Cheganças”, baseadas nas lutas de cristãos e mouros da Península, ora são reinventadas pela “civilização do açúcar” do litoral, ou pela “do couro” do sertão, como do Bumba-meu-boi e o teatro popular de bonecos, o Mamulengo. Para o escritor, no seu conjunto, esses espetáculos podem servir de lastro tradicional a um teatro brasileiro peculiar e nacional, possível ser

religado à tradição do grande teatro mediterrâneo europeu. Esse trajeto artístico e histórico indica o caminho nacional de um teatro brasileiro que religa dramaturgos, encenadores e atores à uma “corrente do sangue tradicional mediterrâneo, do qual somos herdeiros, na qualidade de povo ibérico, negro, judeu, vermelho e mourisco”. (SUASSUNA, 2012, p. 70)

A demanda por uma estética popular na obra de Ariano Suassuna reflete nas imagens de Luiz Fernando Carvalho, de maneira a acentuar o compromisso da arte brasileira com a originalidade de algo que foi defendido pelo escritor como a mais autêntica expressão do pensamento e do caráter do povo brasileiro.⁴⁸ Foi voltando à fonte tradicional e popular do teatro brasileiro que Ariano Suassuna buscou intercruciar a dramaturgia com a poesia épica popular do nordeste, de modo à originar aquilo que ele mesmo definiu como “as únicas formas aptas a reconduzir nossa literatura e nossa arte a seu verdadeiro caminho – tradicional, realista e barroco (no sentido de posição e não histórico).” Para Ariano, as peças do teatro moderno são de uma facilidade decepcionante. “Nelas não há dificuldades – e portanto também não há estímulo – para o encenador nem para os atores.” (SUASSUNA, 2012, p. 58)

Por mais que a teatralidade de *A Pedra do Reino* esteja alinhada com as ideias de Ariano Suassuna sobre o teatro popular nordestino e suas origens, o contato entre essas duas esferas não seria preciso se não fosse o papel da arte circense na interlocução entre o espírito teatral da arte armorial e o audiovisual. Foi o contato de Ariano, ainda pequeno na cidade de Taperoá, com o circo e seus artistas, uma das memórias mais importantes da sua trajetória. A figura do palhaço marcou profundamente a infância do escritor, de modo à fazê-lo se considerar, anos mais tarde, um Palhaço e dono de circo frustrado. “Meu trabalho de escritor, de professor, de falso profeta fraco e pecaminoso, de cangaceiro sem coragem, de organizador de espetáculos armoriais de música e de dança, de cavaleiro sem cavalo e de criador de cabras sem terra, não passa da tentativa de organizar um vasto Circo.” (SUASSUNA, 2012, p. 210) Entre os palhaços que cruzaram a sua infância, Gregório, astro do circo *Stringhini* foi o mais importante. “A lembrança de Gregório está, até hoje, marcada na literatura brasileira: é ele o palhaço-narrador do *Auto da Compadecida*.” (VICTOR, 2007, p. 27)

⁴⁸ A crítica de Ariano Suassuna ao naturalismo do teatral relaciona-se diretamente com a maneira como seu pensamento sobre a identidade nacional está calcado em uma alusão ao caráter épico das manifestações artísticas brasileiras. “Faço da originalidade um conceito bem diferente do de hoje, procurando criar um estilo tradicional e popular, capaz de acolher o maior número possível de histórias, mitos, personagens e acontecimentos, para atingir assim, através do que consigo entrever em minha região, o espírito tradicional e universal. Quero ser, dentro de minhas possibilidades, é claro, um recriador da realidade como tragédia e como comédia, a exemplo do que foram Plauto, Brueghel, Molière, Bosch, Shakespeare, Goya e nossos grandes pintores coloniais. Quero um teatro trágico e cômico, vivo e vigoroso como nosso romanceiro popular, um teatro que possa montar, sem maiores mistérios, até nos recintos de circo, onde o verdadeiro teatro tem-se refugiado, depois que o teatro moderno enveredou por seus caminhos de morte e decadência.” (SUASSUNA, 2012, p. 47)

O fato de Quaderna caracterizar-se na microssérie como um palhaço que rege um espetáculo teatral e circense é, não apenas uma menção ao espírito dos *clowns*, mas também algo que apresenta muitas relações com essa readequação do romance em uma obra memorial. Quando na infância, Ariano Suassuna faz o seu primeiro contato com o circo, os cantadores de viola e os espetáculos de mamulengos⁴⁹, tais imagens perpetuariam até a sua morte, como lembranças inapagáveis e despertadoras de uma enorme imaginação criativa. No primeiro capítulo da série quando Quaderna, também na infância, assiste as suas primeiras cavalhadas e conhece a dimensão da cultura de seu povo, tal acontecimento marcaria para a sempre a sua vida, desatinando a sua ambição de sintetizar no estilo régio, o folclore sertanejo e as suas origens heráldicas. Somente mais tarde, a dimensão sensível da experiência infantil de Ariano Suassuna e Quaderna encontrariam os frutos da inteligência que transformariam a visão ingênua de um circo mambembe e seus palhaços maltrapilhos em imagens assimiláveis à grandeza de imagens, como aquelas que dão vida ao romanceiro ibérico do teatro de García Lorca. “Assim, como se vê, a visão do Circo é fundamental para se entender não só meu Teatro mas toda a poética que se encontra por trás dele, do meu romance, da minha poesia e até da minha vida, como um dia talvez venha a revelar melhor.” (SUASSUNA, 2012, p. 212)

O Circo é, portanto, uma das imagens mais completas da estranha representação da vida, do estranho destino do homem sobre a terra. 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. (SUASSUNA, 2012, p. 209)

A música é outra linguagem importante nas manifestações do teatro nordestino e na visão geral de seus sincretismos. Instrumentos musicais como a viola caipira, a rabeca, o acordeom, as alfaias e outros tipos de percussões, são ferramentas utilizadas para compor encenações, danças e passos, como a ciranda, o cavalo-marinho, os cantos em verso, as emboladas, ou mesmo, alguns procedimentos ritualísticos originais das vias sacras. Naturalmente híbridas, as manifestações cênicas do teatro popular nordestino são retratos da expressividade de um povo e do potencial artístico regional do nordeste brasileiro. Vem daí, o material simbólico sob o qual Ariano Suassuna se dedicou a reverenciar como parte de um compromisso, não só artístico e cultural enquanto dramaturgo e pesquisador, mas também político e social como artista consagrado e engajado na defesa da cultura brasileira.

⁴⁹ Sobre tal relação Adriana Victor comenta: “Ariano assistiu a uma peça encenada por bonecos, os mamulengos, chamados em alguns lugares do Brasil de marionetes. O ator principal era um boneco negro de nome Benedito, que entrava numa briga com a polícia. Ariano se lembraria para sempre de algumas cenas da peça. Anos depois, quando escreveu *A pena e a lei*, chamou de Benedito um dos personagens, em homenagem àquele que se exibiu no Sertão.” (VICTOR, 2007, p. 33)

Os hibridismos do teatro popular nordestino ampararam conceitualmente as pesquisas de Ariano Suassuna no seu intuito de compor no teatro e na teatralização da vida do homem do sertão, uma versão sertaneja do *theatrum mundi* barroco. O estilo régio do romance e o trabalho de ornamentação do discurso armorial, de maneira autônoma, também realizado em diversos âmbitos da microssérie de Luiz Fernando Carvalho, conferem à ambas as obras, um caráter dialógico e profundamente intertextual na criação de um espetáculo ideal de representação do mundo sertanejo. O resgate de gêneros e o sonho da “obra de arte total” parecem ser os pontos de partida dessas obras que visam constituir uma *opera mundi barroca* como síntese artística e cultural do universo popular do nordeste brasileiro.

Na *opera mundi* de Luiz Fernando Carvalho, tanto em *Hoje é dia de Maria* como, mais radicalmente, em *A Pedra do Reino*, a encenação contempla, incorpora e devora, almejando totalizar, todas as formas de manifestação artística, que, ao gosto do *barrocco*, cujo sentido literal é “acumulação”, une e mistura cinema, teatro, poesia, pintura, circo, ópera, literatura, romance, odisséia, sátira, tragédia, picardias, cordel, maracatu, papangus e novelas de cavalaria. Do popular ao erudito, da artesanaria à tecnologia, da ancestralidade à busca da nacionalidade, a mão barroca e o “estilo régio” de Luiz Fernando Carvalho orquestram excessos, intensidades, contrastes, júbilos sem limite, jorros declamatórios e diversos registros e linguagens. (FELDMAN, 2007)

É possível dizer que é devido as influências da obra e da exaltação da arte popular nordestina realizadas por Ariano Suassuna durante toda a sua vida que, na realização de *A Pedra do Reino*, Luiz Fernando Carvalho e sua equipe vislumbraram a necessidade de um contato direto entre todo esse arcabouço cultural e os modelos de criação da microssérie. Para isso, os atores tiveram aulas de iniciação à estética e aos passos da dança do Cavalo-Marinho, uma espécie de teatro popular de rua nascido na zona da mata pernambucana. O folgueto é acompanhado pela música de instrumentos como a rabeça, o bage, o pandeiro, o ganzá e o apito. O seu ritmo é embalado por um misto de música, dança, poesia, coreografias, loas e toadas. A encenação normalmente reúne cerca de 76 personagens divididos em três categorias: animais, humanos e fantásticos. Todos com suas máscaras e roupas próprias. Figuras reconhecidas da cultura nordestina como os rabequeiros, Mestre Salustiano⁵⁰ e Luiz Paixão, foram alguns dos músicos que participaram das gravações de série. Os palhaços Mateus e Bastião que integram a tradição do cavalo-marinho foram, respectivamente, representados por José Borba da Silva e Luiz Carneiro. O poeta e pesquisador, Affonso Romano de Sant’Anna, ressalta o apelo barroco da musicalidade regional nordestina:

⁵⁰ Considerado uma das personalidades da cultura pernambucana, Mestre Salustiano é apontado como um dos maiores rabequeiros do país. O músico fez sua primeira parceria com Luiz Fernando Carvalho na minissérie *Hoje é Dia de Maria*, onde tocou rabeça ao lado do seu filho Pedro, percussionista, na cena em que Maria se encontra com um grupo de retirantes.

(...) no Brasil a charamela e a rabeça, predecessoras da clarineta e do violino, continuaram em uso sobre tudo no Nordeste nos espetáculos de bumba-meu-boi e outras manifestações populares. O Movimento Armorial, no Recife, conhecido nacionalmente a partir da década de 1970 e liderado por Ariano Suassuna, procurou resgatar esses instrumentos. Antônio Nóbrega, mímico, ator, bailarino e músico, encarnando figuras populares que têm a mesma vitalidade daquelas da *commedia dell'arte*, atualmente apresenta espetáculos nos quais chega a tocar Bach na rabeça, à maneira nordestina, invertendo o curso do tempo e dando um toque tropical ao Barroco. (SANT'ANNA, 2000, p. 143)

Para compor a trilha sonora original da microssérie foi convidado o músico Marco Antônio Guimarães, compositor renomado que integra o grupo mineiro Uakti. Conjunto que se destacou por desenvolver os seus próprios instrumentos musicais. Repetindo a parceria com Luiz Fernando Carvalho na composição da trilha do filme *Lavoura Arcaica*⁵¹, o músico criou uma trilha baseada na mistura estético-cultural de ritmos ibéricos, árabes, indianos, nordestinos, ciganos e indígenas. Elementos que visam representar o espírito multicultural da obra e a abrangência referencial das suas sonoridades. Algo que torna notável o teor dessa parceria que se inicia em *Lavoura Arcaica* e que ganha intuítos semelhantes em *A Pedra do Reino*. É o próprio Luiz Fernando que comenta o desenrolar do seu trabalho conjunto com Marco Antônio Guimarães na composição da trilha sonora do filme *Lavoura Arcaica*:

Agora, trata-se de um grande criador, onde o improviso só é possível dentro de uma belíssima pesquisa sobre a sonoridade árabe, sobre a questão da circularidade na música árabe. O que a gente falava muito eram das texturas, eu queria uma aproximação com o clássico, o Villa, mas mantendo a ferrugem do Uakti, a textura que a gente chama de nordestina, arcaica, que não sofisticasse muito, que ele diminuísse o quanto possível aquela percussão de PVC, tão característica do Uakti, trabalhando uma sonoridade ao mesmo tempo mais impressionista, difusa, e mais cortante também, mais puxada para as cordas com a tessitura mais áspera, áspera quanto mais áspera melhor... (CARVALHO, 2002, p. 98)

Os desdobramentos do campo musical em *A Pedra do Reino* têm origem nas pesquisas musicais capitaneadas por Ariano Suassuna na fundamentação de uma teoria da música armorial. A forma como o escritor, a partir do Departamento de Extensão Cultural da UFPE colaborou com diversas pesquisas sobre a música nordestina, incidiram na sua participação na criação da Orquestra Armorial de Câmara, do Quinteto Armorial, da Orquestra Romançal Brasileira, do Balé Armorial do Nordeste, do Balé Popular do Recife e da Orquestra Popular do Recife. De acordo com Idelette dos Santos, a criação de tais grupos visavam realizar uma política de pesquisa e criação artística com objetivos concretos ligados às estruturas culturais

⁵¹ Para a composição do projeto total de *Lavoura Arcaica*, Luiz Fernando Carvalho e Raduan Nassar, realizaram uma viagem ao Líbano em busca de apreender aspectos da cultura do país. Diante desses preparativos para a realização do filme, surgiu o documentário *Que Teus Olhos Sejam Atendidos* (1998), um diário de viagem produzido pelo canal GNT e exibido em dois capítulos, onde o diretor registrou o seu trabalho de pesquisa para a adaptação do romance original de Raduan Nassar. “Inicialmente, minha intenção era a de registrar aspectos da cultura para depois apresentá-los ao elenco e equipe. Captar todos os elementos da cultura, a culinária, os rituais religiosos, o mobiliário das casas, as vestes, enfim, registrar estas visibilidades para depois, aqui no Brasil, torná-las invisíveis”. (CARVALHO, 2002, p. 36)

existentes no âmbito municipal, tais como a Orquestra Sinfônica do Recife, o Coral Guararapes, a Orquestra Popular, o Balé Popular do Recife e a Orquestra Municipal. Na música, a estética armorial visa uma sonoridade áspera ligada àquilo que Ariano Suassuna definia como uma “civilização do couro”, cuja sonoridade da rabeça, dos pífanos e da viola sertaneja, são alguns dos elementos indispensáveis para compor uma música “forte e despojada como o próprio Sertão”. (SUASSUNA, 2012, p. 193) Uma autêntica música erudita de raízes sertanejas, capaz de ligar-se a maneira como a sua prosa e verso procurou estabelecer conexões com o ritmo, os gêneros e os movimentos da música rural nordestina.

Considerando a dimensão das pesquisas musicais realizadas pelos armoriais, a trilha sonora da microssérie *A Pedra do Reino*, além de contar com as músicas compostas por Marco Antônio Guimarães exclusivamente para a produção, também conta com 13 músicas do Quinteto Armorial e uma do Quarteto Romançal. Estas faixas foram organizadas em um álbum duplo produzido e comercializado pela Som Livre. Um segundo disco de trilhas da microssérie também foi organizado com músicas de outros compositores e intérpretes nordestinos, tais como Mestre Salustiano, Luiz Paixão, Siba, Josildo Sá, Renata Rosa, entre outros. (ver anexos) Estejam essas músicas ligadas diretamente ao Movimento Armorial, ou não, elas foram coletadas como parte de um mesmo projeto de armorialidade pontuando a maneira como a música foi uma das forças motrizes do movimento. As análises de Adriana Victor ressaltam a forma como os sons pastoris, os reisados, os cavalos-marinhos, as cirandas e maracatus foram as bases que fundamentaram as criações dos músicos armoriais.

As linhagens indígena, negra e ibérica, principalmente as barrocas, serviram de objeto de estudo para os artistas. A ideia era que a arte popular não fosse simplesmente reproduzida com instrumentos eruditos, mas sim recriada. Que ela servisse de chão e raiz para a construção de uma nova arte brasileira. O folheto de apresentação da Orquestra Armorial dizia que o grupo pretendia “fincar os pés nas raízes barrocas e populares do sangue nacional brasileiro”. Ariano também propôs a valorização de instrumentos musicais populares, como a rabeça, o pífano e a viola sertaneja. (VICTOR, 2007, p. 81)

Já as pesquisas de Idelette dos Santos apontam a maneira como Ariano Suassuna estabeleceu uma espécie de método de composição da música armorial. Primeiramente, parte-se da pura referência aos signos da música popular, passando adiante à uma “superação” pautada pela transposição de gênero, chegando finalmente à recriação que dá origem a um material novo. Tendo a música ibero-mourisca e as músicas e danças africanas e indígenas como pontos de partida, o escritor incluiu no escopo de suas pesquisas, uma série de gêneros sonoros nordestinos ligados ao sertão e ao litoral. A música afro-brasileira; as cantorias; o

coco; o canto gregoriano; a música indígena; música ibero-árabe; o cantochão e uma série de outros estilos fazem com que a novidade da criação armorial resida “menos na escolha do material folclórico do que no tratamento desse material”. (SANTOS, 2009, p. 171) É tensionando o desenvolvimento dos elementos eruditos já existentes na composição desses estilos musicais que Ariano Suassuna orientou pesquisas em torno de modelos da música árabe, africana, judaica, grega e medieval, em busca de uma música contrapontística e modal, de acordo com estilo barroco, ou mais especificamente com o que ele chamava de barroco primitivo brasileiro. “Esse processo criativo apresenta, contudo, um risco frequentemente apontado pela crítica: o de fazer uma música anacrônica, que não leva em conta a época atual, seus problemas, suas pesquisas e inovações técnicas.” (SANTOS, 2009, p. 172)

Na rápida oportunidade que tive de me encontrar com Ariano Suassuna, em novembro de 2012, ao lhe pedir que fosse feita uma dedicatória na minha edição do *Romance d’A Pedra do Reino*, o escritor, cuidadosamente, tomou o livro às mãos e realizou uma sequência de correções nos títulos impressos na última edição da obra, datada de 2007. Segundo Suassuna, a sua vontade inicial era que os títulos remetessem aos movimentos e estilos da música clássica mas que, no entanto, não foram mantidos na edição final da obra. Na organização do sumário, dividido pela enumeração dos vários “livros” que compõem o romance, subdivididos em folhetos, onde havia o “Livro I – A Pedra do Reino”, Ariano Suassuna substituiu pelo título “Prelúdio” e, sequencialmente, foram sendo modificados o “Livro II – Os Emparedados” para “Chamada”; o “Livro III – Os três irmãos sertanejos” para “Repente”; o “Livro IV – Os doidos” para “Tocata”; e o “Livro V – A demanda do sangral” para “Fuga”.

A música, entretanto, não sela suas relações com a literatura e o audiovisual no campo da orquestração do ritmo e das referências musicais. Ariano Suassuna e Luiz Fernando Carvalho parecem compreender a música como textos e paisagens sonoras onde estão impressas as marcas das conjunturas artísticas e filosóficas de cada cultura. Os avanços das pesquisas do diretor sobre a televisão permitiram que o caráter autoral das suas investigações em parceria com outros artistas, em torno da linguagem musical e teatral, fossem sofrendo modificações e ajustes, desde *Uma Mulher Vestida e Sol* e *A Farsa da Boa Preguiça*, quando, pela primeira vez, Luiz Fernando adapta obras de Ariano Suassuna, até chegar a realização das duas temporadas de *Hoje é Dia de Maria* e *A Pedra do Reino*, onde a relação entre a teatralidade e a musicalidade da sua linguagem ganham dimensões ainda maiores.

Baseada na obra de Carlos Alberto Soffredini, a história da pequena Maria que sonha em cruzar o sertão até as franjas do mar, também foi envolvida por essa fusão entre caracteres da teatralidade europeia e das artes nordestinas. Nela, os seus autores trouxeram elementos folclóricos, míticos e oníricos presentes em contos populares compilados por Câmara Cascudo, Mário de Andrade e Sílvio Romero. Foi a partir dessa produção que as apropriações realizadas por Luiz Fernando Carvalho dos elementos da cultura popular nordestina tomaram dimensões ainda mais heterogêneas, se comparadas com adaptações anteriores da obra de Ariano Suassuna. Tanto em *Hoje é Dia de Maria* quanto nas produções do Projeto Quadrante nota-se uma apropriação muito precisa do devir mambembe da comédia dell'arte, no que condiz com a caracterização dos personagens, da cenografia, do figurino e também da expressividade dos atores. Foram vários os críticos que caracterizaram o trabalho de Luiz Fernando Carvalho como espécies de teatros filmados para a televisão. Em *A Pedra do Reino*, o diretor deu nova vida ao personagem Quaderna à maneira expressiva de um títere. Um títere esguio de tons quixotescos, covarde e amedrontado por seus próprio devaneios e pela brutalidade do sertão. No entanto, melhor seria pensar em Quaderna como um legítimo mamulengo provindo do teatro de marionetes nordestino. Pois, segundo Idelette dos Santos, o contato com os mamulengos está na origem da pesquisa teatral de Ariano Suassuna impulsionada pelo Teatro de Bonecos do Teatro do Estudante de Pernambuco, o TEP. Segundo a pesquisadora, a influência do mamulengo se faz sentir difusamente, “aparecendo nos diálogos, jogos de cena, com exceção da peça *A pena e a lei*, fundada numa relação original entre a marionete e a representação do homem no teatro.” (SANTOS, 2009, p. 241)

A atuação dos demais personagens da série também são pautadas pelo expressionismo. Muitos deles também chegam a se locomover como títeres, como, por exemplo, a personagem Margarida Torres Martins, a escritã que tem uma máquina de escrever acoplada ao seu corpo, interpretada pela atriz Millene Ramalho. Esta praticamente se expressa como uma boneca lançando balbucios e se movendo de forma caricata. Em *Capitu*, diante da recriação da obra de Machado de Assis, Luiz Fernando Carvalho abusa da teatralidade, nessa que é uma espécie de ópera-rock, propondo uma montagem onírica das cenas, como algo que obedece mais aos apelos dramáticos da narrativa e os movimentos musicais e coreográficos da encenação, do que ao clima seco, entediado e desencantado do romance original publicado em 1899.

O humor tragicômico de Machado de Assis foi potencializado pelo visual barroco, repleto de exageros: o Bentinho velho tem um quê de palhaço de vaudeville, José Dias nada mais é do que uma releitura da figura do bobo da corte e tia Justina se movimentam de forma grotesca. Cada personagem teve seu mote principal

caricaturizado e, contra todas as expectativas, a série conseguiu tornar o intrincado romance compreensível para pessoas que jamais cogitaram a ideia de chegar perto da obra-prima do maior escritor brasileiro. (FALCINI, Mayra)

A *mise-en-scène* antinaturalista de *A Pedra do Reino* nos permite falar, não só de um forte apelo expressionista da atuação, mas principalmente de uma expressividade que agrega o próprio aparato cenográfico a fim de estabelecer de maneira lúdica, uma relação direta do audiovisual com os artifícios técnicos do teatro. Ao realizar tal contato, a obra de Luiz Fernando Carvalho considera questões sobre a ruptura dos moldes naturalistas do jogo cênico das teledramaturgias brasileiras, ao rememorar o momento onde o cinema e a televisão, no início de suas trajetórias, sofreram uma mudança significativa ao deixarem de ser esquemas de produção sujeitos apenas aos condicionamentos dos estúdios de gravação. Ao ganharem a liberdade das locações externas tanto filmes como teledramaturgias passaram a representar, se não, apenas um modo de gravação interno ou externo, ao menos, um tipo de registro que une esses dois modos de criação. Com isso, não só o processo industrial de ambos os meios de expressão sofreram drásticas mudanças, como os seus próprios modelos de concepção das imagens e da narrativa passaram a exigir outro tipo de tratamento. A época de ouro dos estúdios chegou ao fim deixando resquícios que, ainda hoje, são notáveis no modo de produção em massa das teledramaturgias brasileiras, mas que, sobretudo, trouxeram novas conjunturas ao potencial realista das imagens e à liberdade do jogo cênico televisivo.

É óbvio que o condicionamento dos estúdios de gravação continuam dispostos aos modos de criação na televisão, sendo ainda hoje, muito utilizados como uma forma de reduzir os custos da produção e gerar conteúdos mais extensos. É comum nos depararmos com produtos televisivos atuais que utilizam os estúdios privilegiando uma forma mista gravação entre as locações internas e externas. Geralmente, estes locais mantêm as condições de domínio da luz e do som, ao mesmo tempo que abrem perspectivas para o ambiente externo através de fachadas de vidro ou de estruturas móveis. Para a realização das séries de Luiz Fernando Carvalho, normalmente são realizados grandes investimentos na cenografia. Como os demais projetos de teledramaturgia produzidos pela Rede Globo, são criadas cidades cenográficas nos estúdios do Projac no Rio de Janeiro, que visam um aspecto realista das formas e da atmosfera proposta. Porém, ao contrário do comum às demais teledramaturgias da emissora, os projetos cenográficos das produções de Luiz Fernando Carvalho evidenciam o seu próprio aspecto artificial. A desproporcionalidade das formas, a recriação de elementos da natureza com materiais artificiais e jogos de luzes são apenas alguns exemplos de recursos técnicos utilizados que ressaltam a artificialidade, o expressionismo das formas cenográficas.

O projeto de realização de *Uma Mulher Vestida de Sol*, *A Farsa da Boa Preguiça* e das duas temporadas da minissérie *Hoje é Dia de Maria* foram trabalhos fundamentais na guinada estética do trabalho de Luiz Fernando Carvalho. Partindo de um modelo natural de representação para uma noção completamente artificializada da *mise-en-scène*, o formato de tais séries tiveram procedência nas produções do *Projeto Quadrante*. A minissérie sobre a pequena Maria foi integralmente gravada em um grande domo, o antigo palco onde foi realizado o *Rock in Rio III*. O espaço, em formato circular, concebido como uma representação do globo terrestre, foi todo reciclado para a produção. A estrutura foi montada sobre o solo natural de terra, sem base de concreto. Internamente, seu cenário era composto por um ciclorama de 170 m de comprimento por 10 m de altura, inteiramente pintado à mão e que circundava toda a extensão da cúpula. O painel é resultado do trabalho do artista plástico Clécio Regis. A tela pesava mais de uma tonelada e consumiu 2.170 litros de tinta. Conforme Maria mudava de paisagem, o ciclorama era repintado sem precisar ser desmontado. A grandeza desta estrutura e a artificialidade da minissérie saltaram aos olhos dos espectadores como uma aposta original da teledramaturgia brasileira, onde o teor de seus aparatos técnicos e artesanais foram notados em sua engenhosidade e caráter alegórico como, por exemplo, no uso dos refletores que simulavam o Sol, ou mesmo, no caso do oceano totalmente composto por engrenagens, placas rígidas e por tecidos e plásticos que simulam os efeitos das ondas do mar. Em *Capitu*, algumas partes da cenografia foram desenhadas com giz. Dessa forma, a artificialização e o antinaturalismo da linguagem ganham tamanha pertinência no trabalho de Luiz Fernando Carvalho que, no último capítulo das desventuras de Maria, a narrativa chega a incorporar cenas que revelam os bastidores técnicos da filmagem, mostrando em um mesmo plano, a representação da cena e o trabalho da equipe. Na mesma medida que a linguagem da série sustenta-se pelo antinaturalismo, ela revela a sua própria qualidade artificial e simulada como um recurso de deslocamento do ilusionismo da narrativa propondo um pacto lúdico que privilegia a imaginação à noção de realidade. Modelo que reitera a forma como Sarduy analisou a arte barroca como uma apoteose do artifício, pautada por uma *artificialização* ligada à ironia e à irrisão da natureza através de seus arabescos e volutas.

A ideia de trabalhar um espaço que não fosse a realidade em si, mas que se constituísse como sendo a representação emocional de uma determinada realidade, assim como os sonhos, sempre me interessou. Não estou trabalhando com a mentira. Eu não minto para o público: “Isto é um céu verdadeiro!”, “Aquele casa não é pintada”, “Aquilo não é um painel”. Não. Muito ao contrário, estou propondo aos espectadores um jogo com a imaginação, um exercício tênue de visibilidades. Cabe, isto sim, à grande capacidade imaginativa dos intérpretes de pegar na mão do espectador e trazê-lo para dentro do jogo. Não é uma narrativa que te desloca do

tempo histórico, uma narrativa glamorosa, falsa, alienante, mas sim uma pequena tentativa de trabalhar no espaço misterioso da infância, que existe entre a realidade e a imaginação de todos nós. (Luiz Fernando Carvalho)⁵²

Em *Hoje é Dia de Maria e Capitu*, os artificios cênicos foram condicionados à uma estrutura mais hermética do que a cenografia de *A Pedra do Reino* que foi composta por um misto de locações externas e internas da cidade de Taperoá. Na realidade, a cidade paraibana foi quase que inteiramente modificada e rearranjada em suas fachadas e texturas, a fim de criar uma cenografia mais próxima da arquitetura sertaneja do final do período colonial e início do século XX. Para dar vida à microssérie, uma cidade cenográfica foi construída no trecho final da rua principal de Taperoá, conhecido como Chã da Bala. O cenário foi concebido como uma cidade-lápide, com detalhes inspirados em um cemitério local. A ideia de Luiz Fernando Carvalho era criar um espaço de louvor à memória dos antepassados.

Assim que entrei na cidade cenográfica eu disse: ‘Olhe, me dá a impressão de uma cidade tumular e eu tenho impressão de que o Luiz Fernando Carvalho fez isso de propósito para, pela ideia da morte e da lápide, ele chegar a uma eternidade que é o que eu procuro’. E soube que realmente não havia sido por acaso, eles fizeram uma pesquisa em todos os cemitérios da região e foi assim que construíram uma cidade literária e mítica de Taperoá. (Ariano Suassuna)⁵³

A produção de cenografia, chefiada por João Irênio, aproveitou cerca de 80 pessoas da região para levantar e adereçar a cidade cenográfica em pouco mais de 25 dias. As casas existentes ganharam novos revestimentos nas fachadas, o chão recebeu 40 cm de terra e a área de 2 mil metros quadrados foi toda fechada ganhando 35 nichos de forma a transformá-la em uma grande arena octogonal. Cobrindo toda a praça da cidade cenográfica foi construído um imenso *butterfly* retrátil, o maior já feito na América Latina, a fim de controlar a intensidade da luz natural. Um portal com o espaço interno arquitetado como uma igreja foi construído para, no contexto da história, servir de ligação entre o mundo externo e o universo mágico da arena. Também foi erguida uma edificação representando os Arcos de Roma, além de uma das casas da arena ter sido usada como ateliê para os camarins e caracterização, trabalho que ficou a cargo de Vavá Torres e outros quatro assistentes. Localizada dentro da cidade cenográfica, essa casa foi escola onde Ariano Suassuna realizou o curso primário.

A carroça de Quaderna, posicionada no centro da arena, também mereceu uma atenção especial. Ela foi inspirada nas carroças ciganas contando com dois palcos giratórios, cujo movimento circular representa os ponteiros de um relógio. Uma forma de trabalhar o tempo

⁵² Trecho retirado da entrevista com Luiz Fernando Carvalho, disponível como material textual inserido no fac-símile do DVD *Hoje é Dia de Maria*, distribuído pela Globo Marcas e Som Livre, lançado pela Rede Globo de Televisão em 2006.

⁵³ Depoimento disponível no portal do Projeto Quadrante.

cíclico como uma metáfora pertinente na obra. Também foram usados como locações, uma cadeia desativada (cenário do inquérito a que Quaderna é submetido); a Serra do Pico – o ponto mais alto de Taperoá; e uma área na cidade vizinha de Cabaceiras. O cenário do inquérito tem uma estrutura semelhante a um octógono tridimensional, intercalando paredes móveis que se deitam no chão com duas arquibancadas. Do terceiro capítulo em diante, o inquérito torna-se o eixo central da narrativa, o que possibilita aos espectadores observar as alterações que o cenário sofre no decorrer das cenas. O espaço, todo em madeira, multiplica-se em diversas formas, a partir da disposição dos atores e da câmera. Essa versatilidade da cenografia que permite rápidas improvisações é uma das características do teatro que encontra na microssérie, um diálogo com o audiovisual e a perspectiva móvel da câmera, projetando na visão artística da microssérie, a ideia de um cenário que sirva como um espelho não-simétrico da realidade, capaz de reunir as propriedades técnicas e estruturais do palco das peças ambulantes e o jogo engenhoso de mobilidades do teatro e do audiovisual.

Na ocupação realizada pelo Projeto Quadrante na cidade de Taperoá, diversos espaços foram cedidos à produção como uma forma de instalar todos os envolvidos nas atividades demandadas pela direção. Para criar todo o aparato da microssérie, Luiz Fernando Carvalho contou com equipes de figurino, arte, cenografia e caracterização compostas pelos mesmos profissionais que trabalharam na minissérie *Hoje é dia de Maria*, com exceção do estilista Jum Nakao que construiu roupas de papel para os personagens da história da pequena retirante. Além do ateliê de caracterização localizado na praça principal, foi criado um ateliê de figurino situado no Casarão da Secretaria Municipal de Saúde de Taperoá, onde Luciana Buarque comandou o time de 18 costureiras, camareiras, bordadeiras, rendeiras e aderecistas que criaram os figurinos da série. De acordo com o depoimento da figurinista no documentário *Taperoá*, o trabalho de pesquisa para a realização dos figurinos voltou-se para a arte medieval em busca de suas texturas e cores. Foram usados tanto tecidos nobres quanto trabalhos manuais de confecção local, como rendas e bordados, além de materiais como metal, plástico, couro, chapas de fotolito, lata, tapeçarias, restos de ossos, palha, madeira, palitos de picolé, dentre outros. Esses diferentes tipos de matéria prima foram utilizados tanto na confecção dos figurinos quanto na criação dos objetos elaborados no ateliê de arte.

Um galpão de ensaios foi criado na antiga fábrica de algodão da cidade. Neste espaço, Luiz Fernando Carvalho e sua equipe de colaboradores, Ricardo Blat, Tiche Viana, Lúcia Cordeiro, Mônica Nassif e Pedro Salustiano prepararam o elenco. A Biblioteca Raul

Machado, pequena casa onde, no romance de Ariano Suassuna, Quaderna exercitava seu amor pela literatura, foi usada pelo ator Irandhir Santos como local de preparação e inspiração particular na criação do personagem Quaderna. Um ateliê de arte e cenografia também foi instalado na Casa do Forte, uma residência pertencente à família Suassuna que abrigou a oficina comandada pelo artista plástico Raimundo Rodrigues, que envolveu 24 artesãos na criação de objetos e animais cenográficos, entre coroas, espadas, marionetes, bichos selvagens e mais de 40 cavalos em tamanho natural feitos com sobras de materiais como palha de milho, carnaúba, estopa, resto de isopor, ossos, latas, serragem e papel. Todos os bonecos foram equipados com um mecanismo que permitiam a sua movimentação em cena. A equipe de artesãos contou com profissionais reconhecidos, como o pernambucano José Lopes da Silva Filho, conhecido como Mestre Zé Lopes, um dos mais conceituados criadores de mamulengos do Brasil, responsável pela produção dos bichos articulados utilizados nas sequências da microssérie. O uso de materiais reaproveitados e a amplitude conceitual dessa opção tornam ilimitadas as leituras ligadas ao imaginário da obra, transformando tal opção estética em um amplo diálogo com o teatro popular de bonecos e as artes ilusionistas.

Uma das características do meu trabalho é nivelar materiais conflitantes. Então madeira pode ser ferro, osso pode ser espuma, palitinho de picolé vira armadura. E é isso o que eu acho interessante, é abstrair do material em si e ficar ligado no espírito do material. (Raimundo Rodrigues)⁵⁴



Figura 11 – Imagens da caçada onde é possível ver vários dos animais criados pela direção de arte da microssérie.

⁵⁴ Depoimento presente no documentário *Taperoá*.

Nas caracterização das cenas da morte de Dom Pedro Sebastião Garcia Barreto, uma torre móvel foi criada para representar o local onde o padrinho de Quaderna é encontrado morto. Como em uma peça de teatro a torre é deslocada até o centro do palco para simbolizar tal acontecimento na narrativa. Nessa que é uma das histórias centrais do romance de Ariano Suassuna, o momento onde o personagem é encontrado degolado em quarto fechado, cuja a autoria do crime não é desvendada no romance, é uma recurso do romance policial conhecido como “crime do quarto fechado”. Segundo as pesquisas de Adriana Victor, quando o romance estava sendo adaptado para a televisão, Luiz Fernando Carvalho pediu que Ariano “abrisse o quarto”, isto é, criasse um desfecho para o crime. Sendo a pesquisadora, o autor explica o que fez: “Eu saí com uma solução que não tem nada de policial, é bem mais poética. Disse que Dom Pedro Sebastião estava lá. Mas havia aquelas seteiras, então as três aves de rapina da morte Caetana – o carcará, o gavião vermelho e o gavião mariscado – levantam vôo. E, como três flechas, entram pelas seteiras de asas fechadas. Quando chegam dentro do quarto, vêm três arcanjos, dois com grandes punhais e um com um ferro incandescente. Os dois punhais matam, o do ferro, ferra. Achei que poeticamente ficou bonito.” (VICTOR, 2007, p. 40)

Tal dimensão de teatralidade e direção de arte na obra de Luiz Fernando Carvalho conta com o auxílio de importantes profissionais de outras áreas de atuação. As participações do Grupo Galpão nas produções do diretor representam uma escolha conceitual, na medida em que a trajetória de sucesso do grupo no âmbito do teatro nacional representa tanto uma perspectiva de diálogo artístico devido ao fato de que o grupo também realiza nas suas próprias produções, uma série de apropriações do teatro popular brasileiro e europeu, quanto uma opção por utilizar atores consagrados no teatro e ainda pouco explorados pela televisão. Na realização de *Hoje é Dia de Maria*, além de contar com o trabalho do Grupo Galpão e de Raimundo Rodrigues, o diretor convidou os grupos Teatro de Bonecos Giramundo e Imaginário Periférico, para participarem da criação das duas temporadas da minissérie. A tarefa de construir um aparato cenográfico baseado em bonecos foi atribuída à esses grupos que se encarregaram da missão de dar vida a um universo totalmente produzido com materiais reaproveitados e trabalhados artesanalmente.⁵⁵ Na série, assistimos a metamorfose de animais e personagens reais em cavalos sobre rodas, pássaros de madeira e bichos recriados como

⁵⁵ A produção de arte de *Hoje é Dia de Maria* precisou submeter todos os objetos a um processo de envelhecimento a fim de adequá-los à linguagem da série, criando objetos como coroas, carroças, gaiolas e estandartes. Nordestino, criado no Rio de Janeiro, Raimundo Rodrigues trabalha com materiais descartados, considerados sucata. Ele também foi responsável pela construção do Asmodeu em lata e dos cavalos dos Cangaceiros Marco Ricca, Ilya São Paulo e Aramis Trindade. Os cavalos foram feitos em tamanho real com fibra de vidro, e ganharam ares de pelagem com a mistura de tecidos e retalhos. Raimundo usou ainda papel laminado e uma tintura envelhecida para criar a armadura e transformou tampinhas de garrafa em medalhas.

bonecos. Em alguns momentos, os personagens interpretados por atores chegam a se metamorfosearem em grandes ventríloquos de madeira. Uma opção que segundo Luiz Fernando Carvalho está ligada ao “tempo”, pois a ideia desse reaproveitamento de materiais era reencontrar “a antiga vida daqueles objetos assim como a alma daquelas histórias.”

Objetos que, mesmo em frangalhos, assim que colocados lado a lado com outros restos, nos possibilitariam o renascimento de um objeto novo, e uma forma nova, sem abrirmos mão da precariedade, muito ao contrário. Daí a importância de um artista plástico como o Raimundo Rodrigues na equipe da Lia Renha. Nossa história é então saída de uma antiga gaveta de brinquedos velhos, quebrados, faltando peças e partes, mas que carregam uma dose de imaginação aos olhos de quem vai bulir com eles, pois estão carregados de sonho humanos. (Luiz Fernando Carvalho)⁵⁶

Ao teatralizar a linguagem das suas produções televisivas, Luiz Fernando Carvalho estabelece uma ligação entre o seu trabalho e a obra de outros artistas que optaram por esta aproximação, como por exemplo, as primeiras experiências cinematográficas do ilusionista francês Georges Méliès. Através dos seus efeitos fotográficos e animações, Méliès tornou-se o pai dos efeitos especiais, sendo também o primeiro homem a construir um estúdio voltado exclusivamente para a realização da arte cinematográfica. Responsável por produzir aquilo que muitos críticos chamaram de “teatro filmado”, devido à falta de mobilidade da câmera e pela caracterização de sua *mise-en-scène*, a obra de Méliès transformou o cinema em uma grande arte do espetáculo e da fantasia, desenvolvendo e apontando o rumo de um dos braços da imensa árvore genealógica que conecta a história do cinema com as outras artes.

É possível enumerar centenas de filmes e trabalhos de diretores que optaram por uma demasiada teatralização da linguagem cinematográfica. Entretanto, cabe afirmar que é no cinema italiano que Luiz Fernando Carvalho encontra a maior parte das suas influências no que concerne a estilização teatral das suas produções. Filmes como *A Viagem do Capitão Tornado* (1990), do cineasta Ettore Scola, aparentam inúmeras relações com as séries do diretor. Na história das desventuras do Capitão Tornado, a estética da comédia dell’arte e a presença dos seus *clowns* refletem nos aparatos cenográficos como carroças, máscaras, bonecos, fantasias e nos demais elementos que ornamentam o filme italiano, de forma muito semelhante ao que vemos nas produções televisivas do diretor brasileiro.

O cinema italiano sempre foi uma das cinematografias que imprimiram o maior número de marcas na linguagem de Luiz Fernando Carvalho. Na realização da telenovela *Esperança* (2002), o diretor assumiu uma forte inspiração do neorealismo italiano na estética

⁵⁶ Trecho retirado da entrevista com Luiz Fernando Carvalho, disponível como material textual inserido no fac-símile do DVD *Hoje é Dia de Maria*, distribuído pela Globo Marcas e Som Livre, lançado pela Rede Globo de Televisão em 2006.

do figurino, da produção de arte e da fotografia da novela. Com alguns capítulos filmados na cidade Civita na Itália; cidade que também já serviu de cenário para alguns filmes, como *O homem das estrelas* (1995), de Giuseppe Tornatore; a trama contou com o apoio da produtora italiana *Progetto Visivo*, de Roberto di Laurentis. Produtora que contava com profissionais que fizeram carreira em filmes de Luchino Visconti, Bernardo Bertolucci e Ettore Scola. Obviamente, o apreço técnico de Luiz Fernando Carvalho pelo cinema italiano não termina no fato de ser um viscontiano assumido. Dentre as referências cinematográficas presentes em *A Pedra do Reino* está uma homenagem que Luiz Fernando Carvalho prestou ao filme *As mil e uma noites* (1974), do diretor italiano Pier Paolo Pasolini. Na sequência onde o Juiz Corregedor aparece na trama pela primeira vez, foram usados um enorme pátio nas cores azul e vermelhas com detalhes dourados, especialmente realizados para a cena. Espectador confesso do cinema italiano, Luiz Fernando Carvalho assume a sua paixão pela sétima arte produzida pelos diretores italianos. Segundo o diretor, após se dedicar ao cinema russo é que vieram os italianos: “Visconti, Pasolini, Bertolucci, talvez influenciados pela minha aproximação com outras artes como pintura, o teatro e a música”. (CARVALHO, 2002, p. 20)

A história e a teoria do cinema sempre foram alvos de grande interesse de Luiz Fernando Carvalho. A aproximação de suas produções com o trabalho de alguns cineastas revela a natureza desse seu gosto. Dos principais cineastas que influenciaram a formação do diretor carioca, podemos extrair influências que vão desde o apreço técnico pela iluminação e as estruturas da montagem, até suas relações com o antinaturalismo da *mise-en-scène*. O interesse de Luiz Fernando Carvalho pelo cinema despertou aos 18 anos quando ele iniciou a sua carreira trabalhando como estagiário em produções cinematográficas. Após migrar para o núcleo de teledramaturgia da Globo, Luiz Fernando manteve um constante diálogo com os mais renomados profissionais da sétima arte brasileira. “Não era um núcleo formado apenas por técnicos em televisão, era composto também por um número grande de profissionais vindos do cinema: Zé Medeiros, Dib Lutfi, Walter Carvalho”. (CARVALHO, 2002, p. 58)

Foi a partir dessa experiência no núcleo de teledramaturgia da Rede Globo que Luiz Fernando Carvalho entregou-se ao projeto de realizar aquela que seria a sua primeira produção cinematográfica. Adotando um método que viria tornar-se habitual em suas produções seguintes, o diretor buscou inspiração na literatura, o que originou o curta-metragem *A Espera* (1986), inspirado em *Fragments de Discurso Amoroso* de Roland Barthes. Futuramente, essa influência da literatura se consolidaria como um de seus traços

mais marcantes. De forma simultânea, Luiz Fernando Carvalho também iniciou a sua carreira como diretor de televisão, assumindo a direção da adaptação de *Grande Sertão: Veredas* (1985), da obra de Guimarães Rosa. A minissérie inicialmente dirigida por Walter Avancini, em meio as suas filmagens, caiu sob a responsabilidade de Luiz Fernando Carvalho que, a partir dali, começaria a estabelecer o seu projeto conceitual de aproximação entre a televisão e o cinema. Um ano mais tarde, o diretor dirigiria a sua primeira telenovela, *Helena* (1987).

Avancini foi uma figura importante também na minha formação praticamente, porque veio nesse momento em que eu buscava fazer essa transfusão entre cinema e televisão, o que eu poderia receber como ensinamento de uma linguagem e de outra, sem ser preconceituoso: “Ah, a televisão é ruim, cinema é bom...” Eu não acredito nisso. No caso da dramaturgia eu percebo que existem coisas boas tanto num veículo como quanto no outro. É evidente, e até historicamente comprovado, que se torna cada vez mais raro encontrarmos na televisão esta qualidade de que estamos falando. Talvez sejam cada vez mais incompatíveis a produtividade e o conteúdo. (CARVALHO, 2002, p. 18)

Desde o início da sua carreira como codiretor ou assistente de direção nas produções da Rede Globo, Luiz Fernando Carvalho impeliu seu desejo de aproximar o cinema da televisão. Diante da tarefa de dirigir pequenas cenas, a cada uma dessas produções, o jovem realizador buscava referências na teoria cinematográfica. “Mas eu era jovem de 24 anos, sedento, então neste meu ímpeto cabia virar a noite relendo as teorias de Vertov para aplicar na cena do dia seguinte, era o alimento que eu tinha.” (CARVALHO, 2002, p. 19) O cinema russo e a teoria estrutural da montagem seriam fundamentais na formação de Luiz Fernando Carvalho. Segundo o diretor, Eisenstein, Pudóvkin, Rodtchenko são referências constantes em suas produções. Andrei Tarkóvski e Aleksandr Sokurov são nomes que descendem da geração do construtivismo russo e que também deixaram suas marcas nas obras do diretor brasileiro. Os longos planos-sequência e a sutileza das passagens que mascaram os cortes de *Lavoura Arcaica*, são referências ao cinema de Tarkóvski. Já as distorções óticas presentes nas suas produções representam uma forte conexão entre a sua linguagem e a obra de Sokurov.

Uma série de procedimentos da linguagem audiovisual adotados por Luiz Fernando Carvalho podem ser analisados a partir da forma como as suas imagens se conectam com os traços epistemológicos do barroco. As próprias distorções óticas conforme foram citadas, são tipos de anamorfoses características da obra de arte barroca. De forma semelhante à descrição etimológica do termo *anacronismo*, cujo a origem grega do prefixo *ana* (contra) e do radical *chronos* (tempo) compõem o sentido de oposição ao tempo, a palavra *anamorfose* propõe uma negação da forma: *ana* (contra) *mòrfo-sis* (forma). Este processo de reformação é o índice de uma transformação ou distorção. No entanto, no seu sentido histórico-cultural, o termo está

ligado à descoberta da perspectiva. Na passagem entre o Renascimento ao Barroco, o quadro deixa de ser um espelho da realidade para ser uma lente deformadora que culmina numa tensão semiótica de encurvamento elíptico do plano, até então, perfeitamente simétrico e verossimilhante. O caráter expressionista e alucinatório das anamorfozes define-se assim, por meio de um jogo óptico que envolve os procedimentos técnicos de torção da imagem e afilamento das formas criando uma massa anamórfica de efeitos semelhantes aos reflexos dos espelhos côncavos e convexos. A anamorfose como técnica visual e procedimento alegórico é então uma metáfora do espírito barroco que pode ser encontrada nas pinturas existentes no teto das capelas construídas no período seiscentista. A variação da perspectiva diante destas imagens acarretam a percepção de movimentos no plano estático da obra, configurando assim, a qualidade das anamorfozes como procedimentos que visam um impacto subjetivo relativizando a coparticipação do espectador na concepção da obra.

Ao contrário do pensamento clássico onde o quadro é a expressão do mundo sob a ótica do pintor que ordena os seus elementos, no barroco, a perspectiva projeta aquele que contempla nos labirintos interpretativos da imagem. O que antes era um reflexo claro e direto do mundo, agora é uma lente deformadora, ao mesmo tempo, olho do autor. O espelho barroco, como uma lente, ao invés de simetria, visa na tortuosidade, a subjetividade no lugar da objetividade. Vem daí a questão do perspectivismo barroco como um tipo de relativismo, conforme desejou Leibniz.⁵⁷ Tal procedimento explicita os intuitos estéticos e ideológicos por trás da expansão da perspectiva, como algo que repercute com impacto na subjetividade e no campo da significação das imagens. Nas análises Sarduy, as anamorfozes estão associadas à ideia de “condensação” do processo onírico por meio de permutações, miragens e fusões “dos quais surge um terceiro termo que resume semanticamente os dois primeiros.” (SARDUY, 1979, p. 167) Tal fenômeno encontra hoje novas possibilidades com a incorporação do movimento à categorias plásticas da arte, através da pintura cinética e do próprio cinema.

⁵⁷ Na especificidade de sua visão relativista, de acordo com Deleuze, Leibniz não trata de uma variação da verdade de acordo com um sujeito, mas sim da condição sob a qual a verdade de uma variação aparece ao sujeito. “Se o objeto muda profundamente de estatuto, isso também acontece com o sujeito. Passamos da inflexão ou da curvatura variável aos vetores de curvatura do lado da concavidade. Partindo de um ramo da inflexão, determinamos um ponto que já não é o que percorre a inflexão nem o próprio ponto de inflexão, mas aquele em que se encontram as perpendiculares às tangentes em um estado da variação. Não é exatamente um ponto, mas um lugar, uma posição, um sítio, um “foco linear”, linha saída de linhas: Esse lugar é chamado *ponto de vista*, na medida em que representa a variação ou inflexão. É esse o fundamento do perspectivismo. Este não significa uma dependência em face de um sujeito definido previamente: ao contrário, será sujeito aquele que vier ao ponto de vista, ou sobretudo aquele que se instalar no ponto de vista. Eis por que a transformação do objeto remete a uma transformação correlativa do sujeito: este não é um sub-jecto, mas um *superjecto*, como diz Whitehead. Ao mesmo tempo em que o objeto vem a ser objectil, o sujeito torna-se superjecto. Entre a variação e o ponto de vista há uma relação necessária: não simplesmente em razão da variedade dos pontos de vista (embora haja tal variação, como veremos), mas, em primeiro lugar, porque todo ponto de vista é ponto de ponto de vista sobre uma variação. Não é o ponto de vista que varia com o sujeito, pelo menos em primeiro lugar; ao contrário, o ponto de vista é a condição sob a qual um eventual sujeito apreende uma variação (metamorfose) ou algo = x (anamorfose).” (DELEUZE, 1991, p. 39)

A manifestação das anamorfoses na obra de Luiz Fernando Carvalho pode ser compreendida em sua atemporalidade, não só na medida em que ela se mantém viva dentro no regime estético das artes contemporâneas devido às suas novas dimensões conquistadas através da linguagem digital, mas principalmente em função dos conceitos que a definem teoricamente. As produções do diretor reiteram o papel das anamorfoses como uma dobra de significados que rompe com a homologia do real declinando na semiótica do caos e na morfologia das formas naturais, como escritura de sentidos ocultos e deslocamento da perspectiva, onde olho se submete à própria à natureza de seus ângulos. Nas produções do diretor, a anamorfose é apenas um dos diversos elementos que compõem uma linguagem que se estende em diversas opções estéticas que, muitas vezes, também caracterizam as obras literárias utilizadas como base da sua criação. Assim foi em *Lavoura Arcaica* e *A Pedra do Reino*, onde a sua linguagem manteve-se à mercê de um transe da narrativa. Algo que está perfeitamente explícito na colocação do crítico cinematográfico Carlos Alberto Mattos quando traça seus comentários sobre o filme *Lavoura Arcaica*. Nas suas palavras torna-se perceptível a potencialidade de uma proposta que não se restringe apenas ao único filme do diretor, mas ganha impacto ainda mais fulminante em *A Pedra do Reino*, fazendo das escolhas de Luiz Fernando, parcelas de um caminho interpretativo inspirado pelo barroco.

Mesmo fazendo largo uso do texto, das indicações de luz e do encadeamento original do livro de Raduan, o resultado alcançado por Luiz Fernando é um amálgama irredutível a descrições e metáforas. Existe ali um tal teor de condensação e mistério que só se pode fruir sinteticamente, mediante a exposição direta à química audiovisual. Em *Lavoura Arcaica*, não é André – o filho desgarrado que retorna à casa paterna e precipita uma tragédia por conta de sua paixão incestuosa pela irmã – o único elemento a viver um transe. Toda a família o acompanha numa passagem da luz (harmonia, conhecimento) à escuridão (ruptura, inconsciência). Mais que isso, a própria narrativa entra em transe, anda em círculos, salta como louca. A imagem entorta-se, espicha-se, explode em excessos de claridade e negrume. O espectador também é convidado a partilhar aquele estado alterado. Ele entra em fase com um bicho que se move lentamente, que salta quando menos se espera e nunca anuncia para onde apontará a investida seguinte. Nenhuma conversa, nenhum texto, poderá jamais sintetizar o efeito de um filme como esse, sua trama enleante de imagens, sons, música, ritmo etc. (CARVALHO, 2002, p. 9)

Em *A Pedra do Reino* nota-se a presença das anamorfoses em procedimentos onde a imagem é distorcida pelos efeitos óticos gerados pela própria lente da câmera. A tendência da utilização desses artificios é propor uma dimensão subjetiva da imagem e da narrativa em momentos tomados por transe coletivos, delírios ou efeitos alucinatórios. Sequências como as da morte de Dom Pedro Sebastião Garcia-Barreto e dos sacrifícios dos inocentes aos pés da Pedra do Reino, são momentos de transe repletos de imagens anamórficas realizadas com lentes de grande profundidade de campo, em planos médios e fechados. O *tilt-shift* como uma

opção ótica dada tanto pela lente como pela pós-produção é um dos efeitos mais utilizados, borrando as laterais do quadro e embaçando a perspectiva subjetiva da câmera. Na microssérie, boa parte dessas imagens são feitas com a câmera na mão realizando passeios suaves e, outras vezes, velozes e conturbados entre os personagens, desenvolvendo assim, movimentos em *pan-travelings* que realizam trajetos ondulados e circulares. O excesso de cortes na montagem gera ainda uma série de ligações entre diferentes contextos narrativos, muitas vezes, reiterando a atemporalidade da articulação do tempo. Outras vezes, a montagem realiza suspensões na voz narrativa para deixar que as próprias imagens descrevam os acontecimentos. No entanto, a forma como a câmera mostra os cenários é extremamente antidescritiva, na medida em que se quebra demasiadamente o seu eixo, gerando poucos planos abertos ou gerais, o que faz com que a visão espacial da cena seja sempre subjetiva.

Ao definir o cinema contemporâneo como pós-moderno e barroco, Philippe Dubois trata justamente da forma como a linguagem audiovisual tornou-se instrumento de uma série de procedimentos alegóricos. De modo semelhante à maneira como Sarduy define as sobreposições como o “campo ideal” do conceito de condensação e sua atividade metafórica, o teórico francês postula que a sobreposição faz da imagem em camadas, a encarnação mesma da matéria-memória. “Transparência e estratificação da imagem sob o modelo de certos estados de consciência. Palimpsesto visual numa imagem exata do palimpsesto psíquico que constitui toda percepção subjetiva, toda memória ou todo devaneio.” (DUBOIS, 2004, p. 80) Dubois fala ainda de um impasse do cineasta atual em arrancar da linguagem algo além do que já foi instituído, daí a busca por ruptura e opções “sinuosas”, pautadas pelas contorções e anamorfoses. Para o teórico, trata-se de artifícios de “sofisticações que o cineasta se impõe, e que autorizam a falar, a este respeito, de cinema do artifício, do factício, do excesso, da panóplia, do cenário ostensivamente teatral.” (DUBOIS, 2004, p. 150)

Outras referências de Luiz Fernando Carvalho refletem a paixão do diretor pela sétima arte. O expressionismo alemão de Friedrich Wilhelm Murnau e o lirismo do cinema de Kenji Misogushi, também são reverenciados pelo diretor como constantes em boa parte de tudo o que foi produzido na sua trajetória. Entretanto, é possível encontrar vários nomes que compõem o campo referencial cinematográfico de Luiz Fernando Carvalho, a ponto de serem tantas as menções diretas e indiretas em suas obras que a identificação dessas referências, muitas vezes, se torna uma atividade nebulosa. Porém, as obras de nenhum desses cineastas citados parecem estabelecer relações tão profundas quanto o que poderia ser traçado entre a o

seu trabalho e o do cineasta baiano Glauber Rocha. Na publicação *Sobre o filme Lavoura Arcaica*, na qual Luiz Fernando concede uma entrevista coletiva a sete especialistas da área do cinema, o diretor chega a afirmar: “É a referência maior. Em primeiro é o Glauber, em segundo é o Glauber, em terceiro é o Glauber!” (CARVALHO, 2002, p. 27) Portanto, não se trata de um exagero comparativo se consideramos, além das palavras do próprio Luiz Fernando Carvalho, a diversidade de referências e abordagens semelhantes na obra destes diretores. E mais do que isso, há o simples fato de ambos serem brasileiros e tratarem, antes de tudo, de uma ancestralidade da cultura brasileira a ser pensada na contemporaneidade.

Partindo da forma como Ariano Suassuna também notou a importância de Glauber Rocha na sistematização de um pensamento sobre o nordeste brasileiro e a estética sertaneja no campo cinematográfico,⁵⁸ é possível alinhar alguns interesses estéticos do diretor baiano com o projeto de Luiz Fernando Carvalho de discutir a armorialidade no campo do audiovisual. O próprio diretor carioca é quem estabelece a temática da “terra” como o principal ponto de ligação do seu trabalho com a obra de Glauber Rocha. Das diversas conotações que a palavra “terra” encontra nas realizações dos dois diretores, a ligação do homem com a terra, as relações patriarcais, a ancestralidade e os misticismos religiosos são alguns dos temas que ressoam no imaginário desses diretores. Como afirma o próprio Luiz Fernando: “eu acho que a figura da terra eu não tenho como negá-la, é sem dúvida a imagem mais primordial para o meu trabalho”. (CARVALHO, 2002, p. 33) Nesse sentido, a “Trilogia da Terra” dirigida por Glauber Rocha entre os anos 60 e 80, que conta com os filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), *Terra em Transe* (1967) e *Idade da Terra* (1980), é um espelho temático que encontra reflexos nas obras de Luiz Fernando Carvalho, desde suas primeiras telenovelas como *Renascer* (1993), *O Rei do Gado* (1996) e *Esperança* (2002), com mais profundidade no filme *Lavoura Arcaica*, até chegar as suas minisséries. A primeira imagem de *A Pedra do Reino* é uma tomada aérea do sertão que, como na sequência inicial de

⁵⁸ No texto *Cinema e Sertão*, publicado em 1972, Ariano Suassuna relata o seu primeiro encontro com Glauber Rocha em 1958, quando acompanhado pelo cineasta Paulo Gil Soares, o diretor baiano o entrevistou a fim de discutir as confluências entre o cinema e o teatro nordestinos. O escritor relata a preocupação de ambos os realizadores com a vontade de traçar novas perspectivas em torno do cinema brasileiro naquele momento histórico. “Ambos, Glauber Rocha e Paulo Gil Soares, falaram-se com grande carinho de *Aruanda*, como de algo que, pequeno e com os defeitos que porventura tivesse, abriria uma nova perspectiva para o cinema brasileiro. Dei uma entrevista para o jornal deles, entrevista na qual, entre outras coisas, manifestei o meu entusiasmo pelo cinema épico e pelo cômico, e minha antipatia pessoal pelo intimista, psicológico e urbano. Falei, sobretudo, na minha convicção de que um cinema épico nordestino, de “cangaço”, tinha mais possibilidades artísticas do que o americano de “faroeste”. Minhas ideias vinham, naturalmente, de minhas reflexões sobre o teatro nordestino. Eu achava que os espetáculos populares do Nordeste – o Bumba-meu-boi, o Auto dos Guerreiros, a Nau Catarineta etc. – poderiam fornecer, ao teatro e ao cinema nordestinos, as roupagens imaginosas, a música, as danças, as lutas de espada, as máscaras, as histórias, os heróis e os mitos que lhes dariam espírito realmente brasileiro, como acontecera com o Teatro Nacional e Popular Japonês, em relação ao cinema épico de “samurai”. Glauber Rocha concordou comigo. E disse, até, que a dupla João Grilo e Chicó lembrava, de certa forma, uma dupla de personagens populares japoneses que aparecia num filme de Kurosawa, recentemente exibido, *A Fortaleza Escondida*.” (SUASSUNA, 2012, p. 190)

Deus e o Diabo na Terra do Sol e *Terra em Transe*, aponta uma referência já no início da narrativa por via de uma inserção no território místico da trama. É a pesquisadora Ilana Feldman quem melhor comenta e atribui às duas temporadas de *Hoje é Dia de Maria* e *A Pedra do Reino*, o rótulo de espécie de “trilogia da terra” do diretor carioca.

As duas jornadas de *Hoje é dia de Maria* e a microssérie *A Pedra do Reino* compõem, não por acaso, uma espécie de “trilogia da terra”, cujo elo narrativo dá-se não apenas por meio do eixo temático desempenhado pelas “questões da terra”, como, sobretudo, pela forma com que esses dois universos audiovisuais são trabalhados. Se a narrativa e a presença de personagens que se narram – sempre em busca de uma filiação, de um pertencimento e de uma vinculação à vida através da linguagem, do sonho e da deriva – constituem o núcleo vital da trilogia, há uma diferença sutil no papel ocupado pela própria “terra”, seja ela um espaço material, uma instância temporal ou uma miríade de míticas miragens. Em *Hoje é dia de Maria* trata-se de uma terra-mãe, feminina, de onde se parte e aonde se quer chegar – situação em que a jornada da protagonista Maria nos remete à parábola do judeu errante que, perguntado de onde vinha e pra onde ia, responde singelamente que está vindo de casa e indo pra casa. Já em *A Pedra do Reino*, a acolhedora terra-mãe, presente em sua ausência, dá vez a um austero sertão-pai, ausente em sua presença, o qual deixa de ser propriamente um lugar para transformar-se em condição existencial do protagonista Quaderna. A errância agora é interiorizada no âmago desse herói a um só tempo trágico e picaresco, bravo e covarde, ordinário e delirante, desmesurado e oscilante. A errância não se dá mais no espaço, como em *Maria*, mas através do próprio fluir e fruir do tempo, agora descontínuo, não-cronológico e desespacializado, como camadas de memória que ora se agregam e justapõem e ora se chocam. (FELDMAN, 2007)

Ao encerrar da encenação do romance memorial d’*A Pedra do Reino*, Quaderna toma sua rabeça às mãos e parte tocando sertão a fora, numa imagem que se abre ao horizonte completando o ciclo de ligação entre a terra desvelada na sequência inicial e a paisagem que permanece aberta e inacabada no plano final. Mais do que uma referência, tal imagem contém o espírito ambivalente da obra, na medida em que ela conecta tanto a alegria esperançosa da semelhante imagem de Charles Chaplin quanto a melancolia arrebatadora da sequência final de *Ladrões de Bicicleta*. Entretanto, o que se tem a frente é o sertão que faz do imaginário de *A Pedra do Reino*, o nascimento de uma forma idealizada, onde é a dimensão mítica do mundo sertanejo que confronta sensivelmente o mundo real. Neste mundo criado à quatro mãos, absolutamente barroco é o sentido de suas imagens que por via de suas rupturas, excessos e dobras, projetam o seu arcadismo nas suas mais modernas concepções. “Estilo régio” foi o nome dado à esse espaço fabular dos sonhos e pretensões de Quaderna, através do qual expressa seu Criador em seu semelhante sonho de linguagem. Neste espaço, porém, o campo referencial de Luiz Fernando Carvalho é uma somatória de desejos e intenções projetadas no caráter anímico de um mundo onde, na sua artificialidade, figura a própria realidade. Eis que sem compreendermos o universo mítico da obra de Ariano Suassuna, pouco podemos compreender verdadeiramente o sistema de imagens de sua adaptação, pois a obra

de um criador não o pensa como sujeito, mas sim como um ser devorado e englobado por um mundo onde os códigos da criação lhe escapam na sua própria multiplicidade de percepções, experiências e afecções. Nesse sentido, a projeção do mundo barroco na microssérie de Luiz Fernando Carvalho é o que ilumina e, ao mesmo tempo, encobre suas vias de significação, mantendo em um estado pleno de devir, o desdobrar de um imenso material alegórico, simbólico e mitológico que reluta em representar no âmbito televisivo, uma aposta expressiva.

2.2.3. O messianismo e a pós-história em *A Pedra do Reino*

(...) só os loucos, os santos, os visionários, os castos e os profetas – como D. Sebastião, como o Bandarra, como Antônio Vieira (com seu sonho do Quinto Império) – têm a coragem necessária para a Empresa impossível de enfrentar o Monstro-Mundo por mar; tentando decifrar o Enigma. O preço que todos pagam é a solidão e mesmo a insensatez, ainda mais porque estão votados à derrota. Mas não importa: se tentaram, venceram, e seu aniquilamento não é senão a prova da sua grandeza; se eles empreenderam o Impossível foi porque tinham sido capazes de ouvir a voz dos deuses: por isso, depois de mortos, serão consagrados e ungidos como heróis divinos e suas vozes irão suscitar outros heróis que novamente partirão para vencer o Mar, decifrar o Segredo e revelar o Encoberto.

Ariano Suassuna

Na manhã de 4 de agosto de 1578, os campos de Alcácer-Quibir no Marrocos assistiram à uma das batalhas mais importantes da história daquelas que hoje podemos considerar como cruzadas tardias, cuja inspiração político-religiosa⁵⁹ de seus movimentos militares, não se destituíram de caráter menos moral e civilizatório que suas semelhantes empreitadas datadas do período medieval. Fora o intuito do império lusitano em recuperar terras no norte da África, o motivo do embate entre o exército mouro e as tropas portuguesas lideradas pelo rei Dom Sebastião I de Portugal. Confronto que encenaria eternamente nas lendas e nas crônicas da batalha, não só os relatos de uma vitória esmagadora das tropas mouras, como também o desenrolar do acontecimento responsável por dar início àquele que talvez possa ser considerado o maior mito de toda a nação portuguesa. O desaparecimento misterioso do rei D. Sebastião durante a luta despertou na crença popular e no imaginário português, o mito messiânico do *sebastianismo*. Mito que encarnou o desejo de muitos que, a partir de tal fato histórico, passaram a acreditar no possível retorno do rei-messias.

Os mistérios que encobrem as narrativas da batalha de Alcácer-Quibir alimentaram a lenda do rei desaparecido, dando ao sebastianismo, *status* de seita messiânica amplamente

⁵⁹ O pesquisador Marcio Honorio de Godoy, em seu livro, *Dom Sebastião no Brasil*, relata que em 1578, o rei D. Sebastião recebeu uma bula de Cruzada aprovada pelo Papa Gregório XIII. Além da bula papal, uma quantia em dinheiro foi entregue pela Igreja à Portugal. Outros exércitos aderiram ao projeto do rei de retomar o domínio português da região do Marrocos. “Preocupados com os avanços territoriais promovidos pelo líder islâmico Muley Malik no norte da África, Dom Sebastião já preparava, desde 1573, uma organização militar dentro do território português, e fora dele, graças a alianças com exércitos de outros países. Portugal pretendia, então, dar continuidade a uma política de conquistas territoriais praticamente abolida por Dom João III, projeto que visava a volta de Portugal como projeto mundial, econômico e político.” (GODOY, 2005, p. 53)

repercutida em Portugal e, conseqüentemente, em suas colônias. Foram várias as versões do desaparecimento de D. Sebastião que ganharam desdobramentos na história oficial e nas lendas populares lusitanas. Conta-se que ao ser aconselhado a se render, o rei teria recusado e avançado com seu exército contra as tropas inimigas. Durante o ataque, D. Sebastião teria desaparecido subitamente diante dos olhos dos combatentes. Por outro lado, existem aqueles que defendem que o corpo do rei foi enterrado solenemente na cidade de Ceuta. Há também pessoas que acreditam que o rei sobreviveu à batalha sendo preso e, posteriormente, enviado de volta à Europa, mais especificamente, à Itália, onde permaneceu por toda vida. Dentre as especulações sobre o desaparecimento ou a morte do rei, nenhuma predominou tanto no imaginário popular quanto a hipótese do seu simples desaparecimento sem muitos detalhes dos fatos. Nesse sentido, é interessante notar que a mitologia sebastianista parece concentra-se muito mais nas expectativas redentoras do provável retorno do rei D. Sebastião do que, necessariamente, na existência de um enigma factual ainda não resolvido em torno do seu desaparecimento. O que demarca o caráter do mito sebastianista como algo que angariou o estatuto de crença, antes mesmo, que houvesse uma possível solução do caso.

No entanto, existem razões para que o sebastianismo se consagrasse como perspectiva messiânica, muito antes do ocorrido em Alcácer-Quibir. Ao ser coroado rei aos 14 anos de idade, Dom Sebastião I de Portugal; filho do infante Dom João Manuel – príncipe de Portugal, com a princesa Joana de Áustria; foi o primeiro de sua linhagem por ter nascido no mesmo dia do santo católico. Sendo o décimo sexto rei de Portugal, D. Sebastião fora cognominado “O Desejado”, por ser o herdeiro esperado da Dinastia de Avis. Aquele que, supostamente, viria redimir Portugal de seu período de decadência econômica e fracasso nas políticas externas. Ao enfrentar o inimigo mouro em nome da fé cristã, o novo rei restituiria as glórias passadas do império lusitano, dando um futuro novamente promissor para Portugal. Antes mesmo de seu nascimento, o Rei Desejado fora dotado da responsabilidade de concretizar os anseios da nação portuguesa. Começava então, a se instituir o tom profético da chegada do novo rei que reatualizaria os mitos fundadores da nação contidos no Milagre de Ourique⁶⁰, fazendo com que a vinda do novo monarca fosse predestinada à reviver as glórias

⁶⁰ Marcio Honorio de Godoy, relata o caráter messiânico do nascimento de Dom Sebastião I, como parte um anseio da coroa portuguesa em retomar seu antigo projeto de conquista territorial e de soberania mundial, na medida em que a imagem do rei fora atrelada, antes mesmo de seu nascimento, à mitologia do Milagre de Ourique: “Dom Sebastião, ao nascer, reaviva a memória da nação relacionada a uma certa promessa feita por Jesus Cristo que se fez presente a Dom Afonso Henriques, primeiro rei português, em uma visão. Cristo revelaria a este monarca que Portugal seria a cabeça do império cristão universal na Terra, o que garantiria a constituição futura do Seu reino. Esta lenda, conhecida como o Milagre de Ourique, teve grande transmissão oral em um período, e mais tarde é reconhecida e divulgada através da escrita, como se verá, por

da descoberta do novo mundo, bem como as lendas medievais e as escatologias bíblicas, além de trazer consistência à toda trama mítica e poética que conceituam a existência de Portugal.

Após seu trágico desaparecimento aos 24 anos, o rei Dom Sebastião também passaria a ser conhecido como “O Encoberto” e/ou “O Adormecido”. Nomes que segundo o pesquisador, Marcio Honorio de Godoy, fazem parte da ideia de que “o monarca teria que peregrinar para se refazer de possíveis erros provindos de sua demasiada existência secular”. Segundo Godoy, tais codinomes ajudaram na “configuração de um soberano que voltaria purificado e apto a restabelecer a salvação nacional e, depois, do mundo.” (GODOY, 2005, p. 79) Criava-se assim, a estrutura messiânica em torno do rei Sebastião, como aquele que “encoberto” ou “adormecido”, estava prestes à retornar a fim de salvar Portugal e cumprir o destino da nação de tornar-se o maior império do mundo. No entanto, foi o caráter peregrino atribuído às revivescências do mito de D. Sebastião, um dos fatores responsáveis pelas diversas manifestações do sebastianismo em outros locais do mundo, inclusive no Brasil.

No decorrer das décadas que sucederam o desaparecimento de D. Sebastião, uma série de indícios do retorno do rei⁶¹, juntamente, às novas profecias sobre a sua revelação, surgiram, acentuando ainda mais a presença do mito na cultura portuguesa. Entretanto, foram as profecias do sapateiro de Trancoso, Gonçalo Annes Bandarra, aquelas que repercutiram com maior impacto na visão messiânica do sebastianismo. Forjadas entre 1530 e 1540, foi apenas em 1603, que o fidalgo português Dom João de Castro imprime as trovas proféticas de Bandarra, com o nome de *Paraphrase et Concordancia de Alguas Propheçias de Bandarra*. As trovas viriam, a partir dessa publicação, percorrer todo o império acentuando o tom profético do sebastianismo por intermédio das narrativas em verso, escritas pelo sapateiro.

membros da Corte portuguesa. Ela granjeia importância para a constituição da história de Portugal, e do imaginário nacional, a referir-se ao nascimento mítico da nação portuguesa.” (GODOY, 2005, p. 29)

⁶¹ Existem relatos de eventos em que o retorno de D. Sebastião fora anunciado publicamente. Seguindo a pesquisa de Marcio Honorio de Godoy, em julho de 1584, um jovem residente na Vila de Penamacor, localidade vizinha a Espanha, foi confundido com Dom Sebastião. O reino português esperava a volta do rei que acreditava estar vivo. O chamado do rei de Penamacor é um dos casos sobre a onda de falsos reis que iriam povoar Portugal. O segundo caso, foi o de Mateus Álvares, filho de um pedreiro açoriano, cujo caso foi de maior gravidade para a Corte de Castela, mas que logo foram desbaratado. “Este novo impostor ficou conhecido como rei de Ericeira.” O terceiro rei, foi Gabriel Espinosa, um pasteleiro de Madrigal que, ajudado por um padre e uma sobrinha de Felipe II, tentou tomar o lugar do rei verdadeiro. Em 1596, o calabrês Marco Túlio Catizone forma uma “Corte”, na cidade de Veneza e diz ser Dom Sebastião. Ao seu redor, grandes personalidades de Portugal alimentam o embuste na tentativa de recuperar o reino que permanecia anexado a Castela. Em 1603 a fraude foi descoberta, a Corte foi desmontada e Marco Túlio condenado a morte. “É bom que fique claro que os quatro reis falsos apareceram em uma época na qual, se levarmos em conta a crença no desaparecimento de Dom Sebastião, e não em sua morte, o rei Desejado teria uma idade biológica aceitável para se ter uma existência física saudável e vigorosa. Trata-se então da criação de simulacros que buscavam, através da proximidade dos fatos, e em relatos que sugeriam a possibilidade de que o rei estava vivo, convencer a todos sobre o retorno do monarca em carne e osso, para retomar a ordem da Corte portuguesa, antes da sua anexação a Castela. Portanto, entendemos que a criação destes falsos reis não significa propriamente a busca de uma nova ordem, mas sim uma tentativa de restabelecer uma ordem humilhanamente obliterada, e sujeita a outra, a de Castela, através do forjamento de “cópias” do rei Desejado, herdeiro legítimo do trono de Portugal.” (GODOY, 2005, p. 71)

Em 1582, o rei Filipe I de Portugal (ou Filipe II de Espanha) mandou trasladar para o Mosteiro dos Jerónimos, em Lisboa, um corpo que alegava ser o do rei desaparecido. Seu intuito era acabar com o sebastianismo. Porém, seu esforço não obteve resultados, pois não se pôde comprovar a autenticidade daquele que o rei alegara ser de Sebastião I. Após tal episódio, a crença na lenda se agravou ainda mais, tornando D. Sebastião no “Rei Dormente” que regressaria para reerguer Portugal à posição daquilo que o orador, Padre Antônio Vieira, preconizou no século XVII, como *O Quinto Império Universal Cristão*. À crença messiânica do sebastianismo, os sermões do Padre Vieira aderiram uma perspectiva milenarista. A natureza utópica e o cunho escatológico das pregações de Vieira concentram-se no anúncio do Quinto Império, como aquele que é decorrente dos quatro impérios anteriores: o Assírio, o Persa, o Grego e o Romano. Em seus sermões, o Padre Vieira se apropriaria das trovas de Bandarra e da forma como elas se valem das escrituras hebraicas do antigo testamento, principalmente, de um trecho do livro de Daniel que narra a história do rei Nabucodonosor II e do seu sonho com uma estátua erguida com cinco tipos de materiais. Por trás dessa apropriação das visões proféticas de Bandarra há aqueles que apontam o interesse político do padre em legitimar o movimento autonomista português frente à União Ibérica. Nesse contexto, a figura de Dom João IV passa a ser para o Padre Vieira, aquela melhor remete à imagem de D. Sebastião, por ser o monarca responsável pela restauração do trono português em 1640. O Padre Vieira ficaria conhecido então, como um joanista de prestígio político e social, cuja crença no mito sebastianista lhe cabia como um ideal utópico e nacionalista.

A natureza judaico-cristã das trovas de Bandarra e os sermões do Padre Antônio Vieira estabelecem uma relação peculiar com o modelo messiânico que configura a crença no retorno do rei D. Sebastião. De acordo com Marcio Honorio Godoy, foi seguindo a História linear dos tempos, como proposta na Bíblia, que Bandarra pôde “profetizar o futuro, lançando mão de outras profecias de diversas tradições que se cruzam em direção ao final do Novo Testamento, ao Apocalipse, ao fim dos tempos, ao além da História.” (GODOY, 2005, p. 85) Esta visão da história em direção ao seu sentido totalizante é o fundamento da perspectiva profética de Bandarra que, para além do fato estar atrelada ao desenvolvimento do destino da nação portuguesa, segundo Godoy, opera a não separação entre aquilo que poderia ser considerado como duas coisas distintas: o material lendário e o histórico. “Esses materiais são entrelaçados para formar a trama de um processo histórico que não conhece a divisão entre secular e sagrado.” (GODOY, 2005, p. 85) A leitura das trovas repercutiu o seu forte apelo nacionalista por via de uma relação que liga o destino do cristianismo ao destino de Portugal.

Ainda de acordo com Godoy, prometendo um milênio de paz e justiça que será conquistada a partir da vinda de um messiânico Rei Encoberto, “para que se dê o Apocalipse em direção à utopia final, à concreção da grande visão do Paraíso Celeste atemporal e a-histórico, estas profecias detonam uma forte memória tradicional e coletiva.” (GODOY, 2005, p. 93)

No campo da filosofia e das artes foram inúmeros os desdobramentos da mitologia do Quinto Império na cultura portuguesa. O sebastianismo ganhou repercussão em obras como as de Luís de Camões, Fernando Pessoa e Manoel de Oliveira. No Brasil, a presença do sebastianismo se deve à uma série de fatores. A primeira delas, pode ser assimilada à chegada dos primeiros navegantes que vislumbraram o paraíso terrestre na costa brasileira, como um lugar propício para instauração do novo reino de D. Sebastião. Considera-se também, o fato dos primórdios da colonização brasileira coincidirem com uma época extremamente conturbada da história de Portugal. Os mesmos desajustes políticos e econômicos que alimentaram a empreitada de D. Sebastião na África, foram elementos propagadores do sebastianismo além-mar, logo após o desaparecimento do rei. Alguns ainda consideram o fato de que muitos dos primeiros indivíduos que aqui chegaram, além de serem cristãos novos convertidos do judaísmo, também conheciam as trovas de Bandarra. O papel dos jesuítas na colonização também exerceu grande influência nesse movimento. A atuação do Padre Antônio Vieira no Maranhão, como um dos principais pregadores das profecias de Bandarra, foi determinante no fortalecimento das crenças naquela região. No sermão das exéquias de D. João IV, o padre falou pela primeira vez aos fiéis brasileiros, sobre o retorno do Rei Encoberto a fim de recompor a glória do Império Português. A partir daí, as atualizações do mito sebastianista na cultura religiosa desenvolveram no Brasil, não só todo um arcabouço de imagens e crenças ligadas à fé cristã, como também repercutiram numa série de lendas e manifestações folclóricas, como a do Rei Touro e do Tambor de Mina, engendrando-se nas tradições da Umbanda e do Candomblé, ganhando outra função cultural e teológica.

Dom Sebastião, o Desejado e Encoberto, ganha o estatuto de fenômeno cultural, religioso e social, e começa a viajar pelo tempo/espço. Num primeiro momento, em Portugal e nas primeiras “aparições” do Encoberto no Brasil, leva consigo traços de um messianismo patriótico e nacionalista, português. Em outra ocasião, liberta-se deste significador e, em velocidade estonteante, ganha atualizações que o diferenciam bastante do seu sentido “original”, embora não perca as fortes marcas que permitem sua larga permanência, tanto espacial como temporalmente. Nesta existência virtual, a figura de Dom Sebastião irá estar presente em tradições bem diversas das que presenciou em vida. Ele acabará sempre sendo projetado para uma concepção de tempo futuro, no qual atuará como o salvador de um tempo arruinado e demasiadamente secular, e como concretizador dos desejos que acometem indivíduos ou grupos que o acolhem em suas tradições e crenças. Dom Sebastião, devido a sua nova existência e a toda carga histórica e mítica que o envolve, passa a traçar caminhos e a constituir uma cartografia em épocas e paisagens bastante distintas, nas

quais é amalgamado a outros imaginários, o que promove as mais inusitadas conexões. (GODOY, 2005, p. 94)

No Brasil, a presença do mito sebastianista resultou em uma série de manifestações religiosas, culturais e políticas que muito se diferenciaram das existentes em Portugal. Por motivos que vão desde as diferenças entre as épocas que o sebastianismo ganhou repercussão na cultura destes dois países, até aos distintos desdobramentos da perspectiva messiânica na realidade político-social de cada um desses povos. De acordo com a pesquisadora Maria Isaura Pereira de Queiroz, note-se a transformação que sofrera o mito no Brasil, a partir da ideia de que na Metrópole, a decadência da nação, em grande parte, devido à invasão napoleônica no século XIX, “desenvolveram a imagem de um Enviado que seria um grande Príncipe, destinado a arrancar Portugal das garras do opressor e, ainda mais, a transformá-lo em cabeça das nações, concentrando o herói todos os caracteres do Rei dos Últimos Dias.” Já no Brasil, D. Sebastião tornou-se um “rei que distribuirá entre seus adeptos imensas riquezas e cargos honoríficos, instalando no mundo o paraíso terrestre. País onde os europeus vinham ávidos de enriquecer, a deturpação da lenda é significativa.” (QUEIROZ, 1976, p. 219)

O apelo nacionalista do sebastianismo na cultura portuguesa encontrou outras perspectivas em meio a realidade tropical. Convocada agora a militar em nome de outras urgências políticas e sociais, o sebastianismo viu o seu devir político acentuar-se em nome dos menos favorecidos pelo regime de exploração promovido pela mesma nação a qual sempre esteve originalmente ligado. Perante o catolicismo, em alguns casos, apregou-se a características religiosas um tanto distintas da crença cristã, fazendo jus aos sincretismos que corromperam sua natureza teológica. Convergindo esses novos desdobramentos da política e da religião, no Brasil, a imagem de D. Sebastião atrelou-se à noção de um messias que para ser desencantado teria que acionar a desobediência, para que mais tarde, pudesse redimir os pobres e promover novamente a justiça. Um messias que não mais se colocaria dentro da hierarquia eclesiástica ou civil, mas que a desautorizaria e a subverteria em nome de um único reino, o reino de Cristo. Perspectivas que, mais do que revelam os fundamentos do sebastianismo no Brasil, resultam em uma análise sobre o messianismo nos trópicos como aquele que contém laços, ao mesmo tempo, revolucionários e conservadores.

Unindo aspectos terrestres e celestes, seja na motivação que os causa, seja nos fins que se propõem, no sebastianismo encontram-se de maneira indissociada, fatores religiosos e sociais; espirituais e temporais. Características que Maria Isaura Queiroz atribui às variadas crenças messiânicas, como aquelas que pressupõem a possibilidade de se organizar no mundo

uma sociedade perfeita, isenta de injustiças e sofrimentos. Para estas, a salvação terrena vem acompanhada por ideias muito bem definidas a respeito de como ela deveria ser solucionada. Assim, o messianismo “não é crença passiva e inerte de resignação e conformismo; apontando para a possibilidade de um futuro melhor, pode levar – e em certas circunstâncias leva – os homens a se congregarem para conseguir, por meio da ação, os benefícios que almejam.” (QUEIROZ, 1976, p. 37) No entanto, por mais que os movimentos messiânicos visem modificações estruturais nas sociedades, estes grupos são “internamente estruturados e organizados; mas pertencem a sociedades que também têm sua estrutura e organização internas e, dentro delas, ocupam determinadas posições, para com elas manter determinadas relações.” (QUEIROZ, 1976, p. 44) Esta é a maneira como estes grupos estão, fundamentalmente, ligados à realidade que almejam e à realidade contra qual se manifestam.

Diferentemente de Portugal onde a crença no retorno de D. Sebastião dura há séculos e raramente originou formações de grupos, a presença do mito sebastianista no Brasil resultou em diversos de movimentos religiosos que acabaram por ganhar um forte apelo político, tornando-se manifestações de resistência popular contra a exploração do povo e as mazelas sociais. Opondo-se historicamente ao poder do Estado, tenha sido ele o monarquista ou o republicano, as seitas sebastianistas ocuparam um lugar peculiar na história brasileira, a ponto de tornarem-se uma expressão de caráter regional e de manifestação da identidade do povo nordestino. Os primeiros relatos de manifestação da fé sebastianista no território brasileiro localizaram-se no Rio de Janeiro e em Minas Gerais⁶², havendo também movimentos messiânicos de breve inspiração sebastianista no sul do Brasil. Mas foi no Nordeste que a crença no retorno de D. Sebastião se enraizou com afinco na cultura popular, tornando-se a base ideológica de grandes seitas messiânicas que prometiam restaurar a ordem do mundo através do retorno do rei encoberto. Em 1820, originou-se na Serra do Rodeador, no sertão de Pernambuco, um movimento com cerca de 400 pessoas, liderado pelo profeta e ex-soldado, Silveira José do Santos. Estas foram responsáveis por criar a Cidade do Paraíso Terrestre, onde o profeta prometia instaurar o novo reino de Dom Sebastião, que retornaria e iniciaria um mundo de igualdades e justiça. Atraindo cada vez mais, um maior número de pessoas para

⁶² Foram Minas Gerais e Rio de Janeiro, os primeiros locais onde se relataram a presença do mito sebastianista no Brasil, de acordo com as pesquisas de Maria Isaura Queiroz, a partir dos relatos de Ferdinand Denis que esteve no Brasil a partir de 1816. “Era considerável o número de pessoas que esperava o regresso de D. Sebastião, devendo subir a três mil em Portugal e no Brasil. Não formavam congregações distintas, nem se reuniam em assembleias ou quaisquer grupos neste último país, unindo-se tão-somente a fé no Rei Encoberto, cuja chegada se daria a qualquer momento. Eram mais numerosos no Rio de Janeiro e em Minas Gerais, chamando a atenção pela severidade, pela bondade, pela vida frugal que levavam, lembrando os quacres. Corriam anedotas a respeito de sua credulidade e, principalmente, da convicção total com que discutiam a respeito da vinda do Rei e da distribuição de riquezas que efetuaría entre eles, fazendo apostas sobre a data. (QUEIROZ, 1976, p. 219)

o grupo, no mesmo ano, sob as ordens do governador do estado, Luís do Rêgo Barreto, o movimento foi sufocado por tropas da polícia resultando em inúmeras mortes e prisões.

Dezesseis anos depois, uma história semelhante aconteceu no sertão pernambucano. O movimento que ficaria conhecido como Pedra Bonita, teve seu início quando João Antônio dos Santos, um morador da cidade de Vila Bela (atual município de Serra Talhada), disse ter encontrado duas pedras brilhantes em um lago próximo às duas torres onde seria desencantado o novo reino de D. Sebastião. Como prova da sua história, João Antônio recorria a um folheto que narrava o desaparecimento do rei português. Segundo Marcio Honorio de Godoy, a fim de provar a veracidade da sua história o homem sempre apresentava os versos que diziam: “Quando se case com Maria, Aquele reino desencantaria”. O verso conspira a favor de João Antônio que consegue convencer os pais de uma moça chamada Maria, a permitirem o casamento dos dois. Segundo Godoy, “além dessa conquista, João conseguiu arrecadar enormes quantias de dinheiro, gados e terras dos fazendeiros, com a promessa de que, ao ser desencantado o rei tudo seria devolvido em dobro.” (GODOY, 2005, p. 177) Contagiados pelo seu sucesso, os parentes de João conseguiram-lhe uma série de adeptos que passaram a se reunir no complexo das rochas, conhecido como Pedra Bonita. João Antônio, que se tornou o líder do movimento, afirmava que tais pedras eram as torres do reino de D. Sebastião. Porém, com a crescente adesão de adeptos, ele foi alertado pelo vigário local sobre os perigos que envolviam as suas pregações. Com isso, João Antônio abandona a comunidade e seu cunhado, João Ferreira, auto proclama-se o novo rei da Pedra Bonita.⁶³

⁶³ As análises de Maria Isaura Queiroz ressaltam que se estabeleceu uma hierarquia a partir do Rei João Ferreira onde, abaixo dele, encontravam-se os seus pais; em seguida a sua mulher, considerada a Rainha; abaixo dela, estavam Pedro e Isabel, seus irmãos e Frei Simão, nome que adotara um Manuel Vieira que dirigia cerimônias religiosas. Segundo a pesquisadora, o proselitismo era feito por toda a redondeza, apelando tanto para a persuasão quanto para a violência. Grupos de indivíduos saíam diariamente arrebanhando homens e mulheres para o acampamento. Neste, os adeptos comiam pouco, tomavam muitas bebidas estimulantes, dançavam e esperavam o grande acontecimento. Antes da chegada não era permitido nenhum cuidado pessoal, nem mesmo os exigidos pela higiene do corpo. Era também proibido afastar-se do local. Somente os que mereciam a confiança do Rei é que saíam em busca de alimentos ou para fazer prosélitos. Havia constantes festas de casamento, cada homem podendo casar-se com várias mulheres. A cerimônia era realizada por Frei Simão, gozando o Rei João Ferreira do privilégio de “dispensar” a noiva: recebia-a na noite de núpcias e entregava-a no dia seguinte ao marido. De acordo com Queiroz, em certos dias, o grupo se reunia na Casa Santa para beber um vinho encantado fabricado pelo Rei com mistura de jurema e manacá, que “tem a propriedade do álcool e do ópio ao mesmo tempo”. A ingestão da bebida fazia-os ver os tesouros e D. Sebastião com sua corte. Finalmente, marcou João Ferreira o dia para iniciarem os sacrifícios necessários para quebrar o encantamento, e a 14 de maio de 1838 seu próprio pai foi o primeiro se oferecer. Começou um morticínio que prosseguiu nos dias 15 e 16. No fim do terceiro dia, as bases das duas torres tinham sido regadas com sangue. Na manhã de 17, foi sacrificado o próprio Rei, tomando seu lugar o cunhado Pedro Antônio; e como no local o ar se tornara irrespirável, dada a decomposição dos cadáveres, o novo chefe ordenou a transferência do acampamento para mais longe. Partiram todos em procissão dançante, seminus, com o Rei à frente cingido grande coroa de cipós. Subitamente deparam com forte contingente que vinha em sentido contrário e que contra eles abriu fogo. Os sectários gritando “Viva el-rei Sebastião”, as mulheres entoando ladainhas, benditos e orações lutaram durante mais de uma hora, perecendo o novo Rei e três mulheres, assim como o chefe do destacamento e outros componentes de ambos os bandos, num total e vinte e duas pessoas. Os adeptos restantes fugiram uns, foram aprisionados outros e enviados para a sede da comarca de Flores. As mulheres foram soltas, as crianças órfãs distribuídas por quem as quisesse criar, e recolhidos os homens à prisão. (QUEIROZ, 1976, pp. 223, 224)

O novo rei acreditava que o reino do rei Sebastião só se desencantaria se as pedras do sítio, onde os populares se reuniam, fossem completamente regadas com o sangue de crianças, homens e mulheres. Desejando o rápido desencantamento do reino, e entorpecido pela alta ingestão de um vinho “encantado”, composto por aguardente de cana, jurema e manacá, João Ferreira prometeu que quem desse a vida em sacrifício, pelo desencantamento, voltaria com sua realidade invertida. Os negros voltariam brancos, os pobres iriam ser transformados em ricos e todos viveriam em igualdade no esperado reino de Dom Sebastião. Os resultados destas promessas foram três dias de sacrifícios dos fiéis, que derramaram seu próprio sangue nas pedras. Nos dias 14, 15 e 16 de maio de 1839 a base das duas torres de granito foi lavada com o sangue de 30 crianças, 12 homens, 11 mulheres e 14 cães. (GODOY, 2005, p. 178)

O contexto de horror e a loucura de João Ferreira fizeram com que Pedro Antônio, irmão de João Antônio, convencesse os fiéis sobre um sonho que tivera, em que o rei Sebastião lhe disse que seu desencantamento só seria finalizado com a morte do atual rei da Pedra Bonita. Sendo assim, João Ferreira foi sacrificado e, rapidamente, Pedro Antônio levou os fiéis para o lago encantado, onde pretendia reiniciar o movimento e manter-se como o novo rei. No entanto, os acontecimentos da Pedra Bonita acarretaram a ira dos fazendeiros locais que, após perderem seus empregados para o movimento, reuniram um exército para reprimir a multidão que, nas proximidades do lago, foi completamente massacrada. Foram necessários anos de silêncio público sobre esses fatos, para que tal história ressurgisse a partir da obra ficcional do escritor José Lins do Rego, no romance *Pedra Bonita*, publicado em 1938.

A história da seita messiânica e do massacre orquestrado por João Ferreira viria ainda se tornar o pano de fundo da narrativa do *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, através do qual, Ariano Suassuna almeja um outro tipo de apropriação do acontecimento histórico e do mito sebastianista. Não obstante ao fato do protagonista da sua trama ser um herdeiro direto de João Ferreira, este aprofunda ainda mais na investigação da sua origem real, sendo assim, também herdeiro do rei Dom Sebastião I de Portugal. Dessa forma, Quaderna acaba angariando para si, o mesmo destino do “Esperado” rei da Dinastia Avis e do seu mais longínquo antepassado, o rei Dom Afonso Henriques. Em uma única construção narrativa que envolve o passado, o presente e o destino de seu protagonista, Ariano Suassuna reconstrói o mito de D. Sebastião no sertão brasileiro, transfigurando a realidade histórica em material poético, não menos engajado que as trovas de Bandarra, em reclamar todo um projeto cosmológico em que o destino político da nação, a fé cristã e o imaginário popular são as principais motivações de um discurso literário interessado em criar um retrato utópico da identidade nacional e os caminhos estéticos da arte de seu povo.

No primeiro capítulo da microssérie *A Pedra do Reino*, quando são representados os trágicos acontecimentos ocorridos em função do desencantamento das pedras, como numa

peça de teatro, a cena é representada na praça-palco recriando, além de uma imagem grandiosa de João Ferreira, uma versão estilizada da Pedra do Reino representada como uma enorme bandeira dourada com o desenho das duas rochas. Nesse momento, a voz narrativa de Quaderna conta a história do flagelo enquanto escreve a sua obra em folhas espalhadas pelo chão da cela em que se encontra. As imagens do massacre reiteram o transe do momento através de uma sucessão veloz de cortes e movimentos manuais da câmera, descartando quaisquer preocupações com o seu eixo ou necessidades de se descrever o ambiente da cena. Em imagens banhadas de sangue e com uma fotografia expressivamente demarcada pelo contraste de luz e o sombra, o transe e a violência do momento são representados na encenação vigorosa dos atores e também nos próprios artifícios de manipulação da imagens. As cenas são intercaladas com um momento da infância de Quaderna quando ele escuta a mesma história lhe sendo contada como uma cantoria de viola. Nesse momento, o cantador conta para Quaderna que após a chegada das tropas à Pedra do Reino, o príncipe herdeiro, filho de João Ferreira e Isabel, sobreviveu ao sacrifício e foi levado por um vaqueiro. O bebê era Pedro Alexandre Quaderna, avô de Quaderna e responsável pela origem real do protagonista.



Figura 12 – Sequência de imagens do desencanto das Pedras do Reino.

Ao fim do primeiro capítulo da microssérie, Quaderna realiza uma expedição até as Pedras do Reino. Durante uma caçada ao lado de Malaquias e Luiz do Triangulo, Fidalgo Guerrilheiro da Cidade de Princesa, o personagem visita a Lagoa do Vieira, o mesmo lago encantado em que João Antônio encontrou as duas pedras brilhantes. Local de uma série de relatos da aparição de Dom Sebastião pedindo que se desencantasse o seu reino. No lago,

Quaderna encontra uma pedra com manchas que formam a figura de um escorpião que, segundo o personagem, é o símbolo do Império Sete-Estrela do Escorpião. Na sequência, Quaderna também encontra uma coroa enferrujada. Esta é a coroa de seu bisavô, João Ferreira. No prosseguir da caçada, Quaderna mata, ocasionalmente, uma cobra e uma onça, animais considerados sagrados e astrológicos e que, reunidos com os objetos encontrados pelo personagem, compunham uma série de presságios de que ele era o destinado a reviver o império de seus antepassados. Ao fim do dia, Quaderna e o fotógrafo Euclides Villar⁶⁴ chegam até a Pedra do Reino, onde o personagem, arrebatado pelos presságios que lhe ocorreram durante todo o dia, se coroa *Dom Pedro IV, Rei do Quinto Império e da Pedra do Reino do Brasil*. Começaria ali, a concretização dos sonhos de Quaderna em reconstituir o seu império, ações que mais tarde serviriam como provas para acusá-lo de subversão.

No decorrer da série, são várias as menções a inserção do mito sebastianista na obra. Ao profetizar a volta de Sinésio, O Alumioso, Quaderna considera o seu primo, a esperança do povo sertanejo por um reino de justiça, glória e grandeza. Um “reino enigmático” semelhante ao de seu bisavô João Ferreira Quaderna, o Execrável. Sinésio é o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta que em seu cavalo branco retorna para libertar o povo sertanejo da miséria e da exploração. Como aquele que vai e volta, morre e ressuscita várias vezes, Sinésio é a encarnação do próprio Dom Sebastião de Portugal, herdeiro do seu caráter, força simbólica e mística. Em 1935, quando Sinésio retorna à Taperoá, numa cena várias vezes descrita na microssérie, a sua chegada ficou conhecida como a “cavalgada do rapaz do cavalo branco”, causa de muito alvoroço entre os cidadãos que esperam a sua volta.

No segundo capítulo, após a apresentação dos personagens, Clemente Ravasco; professor de Quaderna desde a infância e militante de esquerda de origem negra e tapuia; e Samuel Wandernes; partidário integralista de origem lusitana e holandesa, poeta e fidalgo dos engenhos de Recife; descortina-se o cenário ideológico do protagonista-narrador que, orientado intelectualmente por estes dois personagens, trilha seu próprio caminho para conceber uma visão política do que ele mesmo denominou como “monarquismo de esquerda”. De acordo com Samuel, em 1578 aportou em Olinda, o misterioso e jovem fidalgo Dom Sebastião Barreto, origem da família de Quaderna. Este seria o próprio rei Dom Sebastião de Portugal que escapara da morte e viera ao Brasil a fim de recuperar aqui a sua honra e

⁶⁴ Nascido em Taperoá (1893), e falecido em Campinha Grande (1970), ambas cidades paraibanas, Euclides Villar foi parente de Ariano Suassuna pelo lado materno. Desempenhando várias funções durante a vida, Euclides Villar foi farmacêutico, jornalista, editor de almanaques, charadista e ator. Mas foi como fotógrafo que ele se tornou personagem do *Romance d'A Pedra do Reino*. A foto das Pedras do Reino presente no livro e referenciada por este trabalho é de sua autoria.

reconstituir o seu exército. Eis o motivo pelo qual o professor Samuel dedicara toda a sua vida à família Garcia-Barreto, tida por ele, a mais heráldica família brasileira. Nesse sentido, a medida em que Ariano Suassuna estruturou os dois troncos familiares, Ferreira-Quaderna e Garcia-Barreto, dos quais Quaderna é a mais precisa confluência, o escritor organizou, simultaneamente, toda uma estrutura cronológica da ordem imperial e dinástica d'A Pedra do Reino, construindo o seu protagonista como o pretendente ao trono do Quinto Império, em sua perspectiva sertaneja, literária e mítica. De acordo com Idelette dos Santos, Suassuna “mantém a autenticidade e o caráter propriamente messiânico de cada episódio, mas aproxima-os e articula-os em impérios sucessivos, numa estrutura de novela, a partir de um fio condutor constituído por uma família real imaginária.” (SANTOS, 2009, p. 85)

Quadro cronológico dos Impérios da Pedra do Reino
Primeiro Império: 1819 – Reino de Dom Silvestre I, o rei do Rodeador
Segundo Império: 1835-1836 – Predicação de Dom João I, o Precursor
Terceiro Império: 1836-1838 – Reino de Dom João II, o Execrável
Quarto Império: 17 de maio 1838 – Reino de Dom Pedro I

Figura 13 – Tabela cronológica dos Impérios da Pedra do Reino.

Os ecos do sebastianismo ressoariam ainda naquele que tornou-se o fato messiânico mais conhecido da história do Brasil. A breve inspiração sebastianista do movimento liderado por Antônio Conselheiro no final do século XIX, transformou a seita sitiada no arraial de Canudos na Bahia, em um movimento popular de resistência do pensamento religioso e monarquista, frente as mudanças políticas promovidas pela proclamação da República. No paraíso terrestre de Belo Monte, o período de espera messiânica desencadeou, não só o confronto entre a comunidade e as tropas do governo no que ficou conhecido como a *Guerra de Canudos*, mas também resultou na criação de um emblema totalizante do messianismo na cultura brasileira. Em *Os Sertões*, Euclides da Cunha explorou a dimensão simbólica dos acontecimentos ocorridos em Canudos, como um material que tornava indiscernível aquilo que se estabelecia entre fatos jornalísticos, atestados sociológicos e leituras poéticas. Euclides da Cunha transformara em um projeto regionalista de pensamento sobre a arte e a cultura nordestinas, a importância cultural daquilo que Maria Isaura Pereira de Queiroz catalogara como “Movimentos Rústicos” que, liderados por messias autóctones, “concentram as esperanças messiânicas das populações rústicas dessas regiões”. (QUEIROZ, 1976, p. 239)

As referências à Guerra de Canudos também estão presentes no romance de Ariano Suassuna.⁶⁵ Porém, a maioria das suas citações históricas concentram-se nos acontecimentos da batalha de Alcácer-Quibir e nos episódios da Cidade do Paraíso Terrestre e da Pedra Bonita. Outros fatos históricos também são abordados, como as citações ao Quilombo dos Palmares e as Guerras Sertanejas que incluem a Guerra de 1912; Guerra do Santo Padre de Juazeiro (1913); Guerra da Coluna (1926); Guerra de Princesa (1929-1930); a Revolução de 30 e as lutas de clãs que repercutem no processo político que culminaram no assassinato de João Pessoa e João Suassuna. Menções ao cangaço também estão presentes no romance e na adaptação. Na microssérie, as referências a todos esses fatos históricos são mais discretas do que no livro. Apenas as discussões em torno da Guerra de Princesa e da presença da Coluna Prestes no nordeste são referenciadas pela série televisiva com um pouco mais de vigor.

Em vez de considerar, como é prática da história oficial, as manifestações messiânicas no sertão como uma sucessão de fatos isolados, Suassuna articula-os numa longa e misteriosa cadeia ininterrupta, que liga à outra cadeia dos movimentos da chamada “guerra sertaneja”. Desse modo, num processo de contaminação recíproca, a politização dos episódios messiânicos acentua-se enquanto que, num movimento oposto e correlato, a guerra do sertão adquire uma dimensão mítica. De fato, os movimentos messiânicos são autenticamente populares: aparentam-se à agitação social, traduzem uma revolta contra o Estado ou o governo, às vezes contra os padrões mais próximos. (SANTOS, 2009, p. 83)

Idelette dos Santos também propõe que qualquer tentativa de compreensão do papel do Nordeste nas obras armórias deve passar por uma integração à história e à mitologia regionais. Para a pesquisadora, a história do Nordeste abrange, ao mesmo tempo, a luta das famílias pelo poder local, a história das revoltas populares e das massas que atrás de um chefe, messiânico ou carismático, tentam encontrar um sentido para sua existência miserável, a fim de dar uma forma às suas esperanças. O que faz dessas manifestações em algumas áreas rurais e urbanas, uma luta de classes consciente. Ao seu ver, a história do Nordeste não pode ser percebida e entendida tão-somente na sua dimensão social e econômica. Uma análise apressada corre o risco de “esconder uma rede complexa de relações e interdependências debaixo de algumas palavras-chave de ‘estrutura feudal’ e referências confusas à Idade Média, que obscurecem a questão e falsificam a perspectiva de análise. (SANTOS, 2009, p. 75)

⁶⁵ A paixão de Ariano Suassuna pelo livro *Os Sertões* de Euclides da Cunha permeia toda a sua trajetória de maneira a exprimir tanto a sua relação literária com o autor e sua obra, quanto com o papel simbólico de tudo que envolveu a manifestação de fé e resistência de Antônio Conselheiro e do povo de Canudos. Segundo o perfil biográfico do escritor, na primeira vez em que ocupou o cargo de secretário de Cultura de Pernambuco, de 1995 a 1999, Ariano Suassuna deu o nome de Arraial a um teatro que inaugurou no Recife, uma homenagem ao Movimento de Canudos. Em certa ocasião escreveu: “Em Canudos, a bandeira usada pelos seguidores era a do Divino Espírito Santo – a bandeira do nosso povo, pobre, negro, índio e mestiço. Povo que o Brasil oficial, o dos brancos e poderosos, mais uma vez (e como já sucedera em Palmares e no Contestado), iria esmagar e sufocar, confrontando-se ali, no caso, duas visões opostas de justiça.” (VICTOR, 2007, p. 32)

Enquanto os historiadores consideram, amiúde, a ficção como antinômica do seu próprio discurso, numerosos são os romancistas que fundam sua obra numa estreita relação com a história. Suassuna não escapa a essa preocupação, e o *Romance d'A Pedra do Reino* poderia ser analisado também na perspectiva de um romance histórico. Desenvolve-se integralmente sobre um fundo de lutas pelo poder político nos Estados da Paraíba e do Ceará, com algumas datas marcantes, incluindo tanto os movimentos messiânicos quanto as lutas de clãs, estruturando-se numa perspectiva mitológica que é a do romance: o século da Pedra do Reino corresponde a um século da história do Nordeste. (SANTOS, 2009, p. 78)

As análises de Idelette dos Santos nos permitem observar algumas características do encadeamento histórico proposto pelo romance, onde o episódio da Pedra Bonita aparece pouco tempo depois da independência do Brasil, quando o governo central lutava contra tendências secessionistas que explodiram em revoltas conhecidas com os nomes de Guerra de Farrapos e Confederação do Equador. Sobre os fatos decorridos nos dois anos de duração do episódio da Pedra Bonita, Quaderna cita o documento histórico: *Memória sobre a Pedra Bonita ou reino encantado na comarca de Vila Bela, província de Pernambuco*, redigido e publicado em 1874, por Antônio Ático de Souza Leite, e republicado em 1898 com o título de *Fanatismo religioso – Memória sobre o reino encantado na comarca de Vila Bela*. Segundo a pesquisadora, a lenda de D. Sebastião adquiriu, no Brasil, uma dimensão revolucionária que Ariano Suassuna exalta como uma das constantes da história brasileira. A interpretação dos fatos históricos, do real verificado, permite-lhe inserir o fato estabelecido numa rede feita de quase-real, de verdadeiro do tipo verossímil tanto quanto de mito, de sonho e de delírio. “Nesse sentido, o *Romance d'A pedra do reino* é um romance histórico, um romance que rememora o passado para exorcizá-lo e tentar explicar o presente.” (SANTOS, 2009, p. 87)

Apropriando-se da forma como, não só o sebastianismo, mas o conceito de messianismo como um todo se estruturou na cultura brasileira que, ao abordar os acontecimentos da Pedra Bonita, o *Romance d'A Pedra do Reino* projeta a imagem do escritor Ariano Suassuna tanto na esteira daqueles que, como Euclides da Cunha e José Lins do Rego, deram corpo histórico e poético aos desdobramentos das vozes proféticas na consciência e no imaginário do povo nordestino, quanto no papel de autor da obra que melhor arquitetou os traçados epistemológicos e conceituais da literatura armorial como um fato estético profundamente tocado por essa dimensão mítica e temporal do sebastianismo. O messianismo no romance de Ariano Suassuna e na teledramaturgia de Luiz Fernando Carvalho deixa de ter uma importância apenas histórica e factual, para remeter a uma ligação entre o conceito de pós-história e o próprio discurso estético destas obras. A escritura poética que configura a História é aquela que encerra como linguagem e presença, a essência do mito que fabula a

Cultura. Eis o que leva Georges Didi-Huberman à dizer que: “O artista e o historiador teriam, portanto, uma responsabilidade comum, tornar visível a tragédia na cultura (para não apartá-la de sua história), mas também a cultura na tragédia (para não apartá-la de sua memória).” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214) É possível dizer que o conceito messianismo está como um *a priori* da linguagem na cultura ocidental, na medida em que a imagem ou a linguagem são aquelas que encerram a própria economia da redenção e o discurso da história.

No entanto, é preciso investigar mais a fundo esta questão. Cabe considerar como a mito-poética do sebastianismo e, eventualmente, do messianismo como um arcano da tradição judaico-cristã incutida na realidade cultural e social brasileira, se ligam ao discurso artístico-filosófico das obras de Ariano Suassuna e Luiz Fernando Carvalho, por uma relação que compete ao próprio *ethos* barroco dessas obras. Na égide do sebastianismo o barroco se manifesta tanto como um dado da comunhão entre os mitos da genealogia do império português e a própria cosmogonia cristã, quanto nas estruturas da profecia messiânica como aquela que nada mais é do que uma vontade de possuir ou representar o mistério de Deus e da natureza. Aquilo que introduz no messianismo uma dupla possibilidade de pertencer ao sagrado e ao profano está presente nessa articulação tanto se considerarmos as possibilidades dadas pelas próprias escrituras bíblicas, onde o anseio pela chegada do messias gerará falsos profetas durante toda a história⁶⁶, quanto se nos atentarmos para a própria epistemologia do barroco, como aquela que desarticula a dialética maniqueísta do pensamento cristão. De acordo com Maria Isaura de Queiroz, o messias coincide com o chefe religioso e profano, onde “as duas faces estão integradas e são indivisíveis” (QUEIROZ, 1976, p. 308).

O barroco e o messianismo, por uma série de motivos que vão muito além das questões que os aproximaram como fatos históricos, estão ligados como devires conceituais da cultura ocidental numa perspectiva da economia do tempo e do discurso da estética. É pensando, basicamente, sobre a relação entre o material poético e o material histórico que a desconstrução do conceito de messianismo é enxergada mediante o papel ativo da natureza

⁶⁶ Foi frente a essa missão que o Santo Tribunal da Inquisição tornou-se o órgão incumbido de resguardar a Igreja contra tais falsos profetas. Na modernidade brasileira, os movimentos messiânicos não deixaram de apontar questões teologicamente menos subversivas, mas foi politicamente que eles causaram mais incomodo. Em ambos os casos, é clara a maneira como o fenômeno cultural do messianismo se manifesta como uma ligação entre a natureza utópica e romântica dessa economia da revelação que encontra na discussividade do barroco, seus estatutos em gênero e grau. A pós-história encerra sua perspectiva sobre o messianismo, como algo que ganhou no contato com a realidade tropical, desdobramentos mestiços, profanos e conflituosos, como bem demonstram os relatos em torno dos movimentos populares de Canudos e da Pedra Bonita, a textualidade barroca dos sermões do Padre Vieira, ou mesmo as profecias da negra Rosa Egípcia, esta última, uma história pouco conhecida em nosso país: “Uma ex-escrava, ex-prostituta, descobre-se visionária e prevê seu matrimônio com Dom Sebastião depois de um grande dilúvio universal. Rosa Egípcia tem suas visões em Minas Gerais e no Rio de Janeiro onde passa a ser respeitada como uma espécie de santa. O fruto do seu matrimônio com Dom Sebastião seria a concepção do messias. Rosa é condenada pela Santa Inquisição de Lisboa por heresia e falso misticismo.” (GODOY, 2005, p. 19)

nessa relação. Nesses termos, a emancipação de novos espectros da vida social e do discurso das artes torna possível estabelecer a forma como *A Pedra do Reino* aborda a função conceitual do messianismo por uma maneira totalmente peculiar. Uma maneira que busca elucidar questões sobre o conceito de imagem frente a própria natureza estética da produção.

2.2.4. A visão histórica e o logos-poético da imagem

Qualquer arte de reminiscência ou de profecia é sempre mais ou menos barroca. E a literatura universal – um dia tal acabará por se descobrir – ergueu, à entrada da selva do Barroco, duas altas colunas, que portam os nomes do poeta Milton e do evangelista S. João: o Paraíso Perdido e o Apocalipse.

Eugenio D’Ors

A naturalidade da afirmação de Eugenio D’Ors, ao dizer que “o Barroco está secretamente animado pela nostalgia do Paraíso Perdido” (D’ORS, 1990, p. 27), poderia ser considerada quase que fortuita se não fosse fruto de um elaborado trabalho intelectual. Esta simples e direta alegação reitera o impacto que a mentalidade barroca teve sobre os arcanos da teologia cristã, além de remeter ao papel do estilo como uma síntese da principal questão que move toda a atividade retórica e interpretativa da arte ocidental. Não menos filosófico é o complemento do seu pensamento quando projeta naquilo que anima o próprio sentido da História, a asserção ou a abdicação do que se pode entender por humanismo.

Paraíso, princípio e fim da História. No espírito da Humanidade, alfa e ômega. Por culpa da árvore da ciência – ou seja, pelo exercício da curiosidade e da razão – perdeu-se um dia o Paraíso. Pelo calvário do progresso – quer dizer, também pelo exercício da curiosidade e da razão – se avança no caminho de volta. Toda a História se pode considerar como um penoso itinerário entre a inocência que ignora e a inocência que sabe. (D’ORS, 1990, p. 28)

Acareando a suposta disjunção entre a natureza e a cultura, o barroco é um profundo processo estético de reflexão sobre as conformações cosmogônicas que originam o sentido escatológico da economia do tempo na cultura cristã. Como lugar de culto aos aspectos filosóficos da heterogeneidade, a sua existência perpassa pela forma como Eugenio D’Ors pontua que “o Barroco é o idioma natural da cultura, aquele por meio do qual a cultura imita os procedimentos da natureza.” (D’ORS, 1990, p. 87) Nos termos de D’Ors, a natureza é vida, é atividade, mudança e fluir. “A natureza transporta consigo o movimento; é, em si mesma, movimento. Porém, o movimento permanece, por natureza, fora do campo da razão; o movimento é absurdo.” (D’ORS, 1990, p. 89) No cerne desse movimento, as imagens não são mais tomadas como *pathos*, conforme a estrutura religiosa do barroco histórico, mas como atividades concernentes a uma existência sensível fora do seu próprio lugar. Eis o motivo pelo

qual podemos concordar com as palavras de Eugenio D'Ors quando propõe que “no campo do saber é impossível que uma modificação da maneira de entender a vida não traga consigo uma modificação correlativa na maneira de entender a história.” (D'ORS, 1990, p. 64)

Ao dar vida a imagens eternamente apropriáveis, Ariano Suassuna e Luiz Fernando Carvalho tornam visível a cultura na história. Entretanto, o que caracteriza tal processo, reside na maneira como ambos compreendem a realidade pela incondicionalidade do poético e a criação pelos sentidos instáveis do barroco. Nesses termos, todos os fatos e signos constam na dimensão de que a linguagem é uma das formas de existência do sensível e que não há linguagem sem imagens. A estética desses criadores pode então ser descrita através das atividades que caracterizam a alteridade das suas obras, como uma forma de estratificação das suas imagens na existência de uma realidade imaterial e infra-racional do sensível. Pois, segundo Emanuele Coccia, a possibilidade de ser afetado por algo sem ser fisicamente tocado por ele, é parte do mesmo *continuum* onde viventes e ambientes também se tornam fisiologicamente inseparáveis. Sem isso, “a natureza seria incapaz de gerar espírito e cultura, e a racionalidade não teria nenhum acesso à objetividade.” (COCCIA, 2010, p. 39)

Apropriando-se desse sistema de pensamento que aborda o barroco na sua dimensão natural/cultural como proposta de uma existência autônoma das imagens, os estudos teóricos do escritor cubano, José Lezama Lima, angariam numa série de conceitos engajados em fomentar a leitura do barroco americano como uma ontologia da natureza, categorias voltadas para a apreciação do estilo como fato de uma expressividade definida pelo papel da natureza na construção de uma visão histórica, artística e identitária. Sem se sujeitar à homologações estáveis, suas concepções servem como paradigma para este estudo, na medida em que possibilitam um acesso múltiplo à elementos definidos tanto pela profusão de signos que se evidenciam na imagem e pelo gesto de significá-los através de uma possível epistemologia do barroco americano, quanto pela própria característica da imagem de se interpor entre sujeito e objeto como uma realidade do sensível. Eis que algumas discussões travadas no cerne da teoria de Lezama Lima nos permitem apontar mais do que uma perspectiva artístico-analítica intrinsecamente ligada aos aspectos revelados pela obra – onde o paradigma cognitivo é reconhecível pelo paradigma estético –, mas fazer do barroco americano um tipo de acesso às imagens e aos fatores temporais que definem a sua natureza mesma de fenômeno.

Na apreciação que José Lezama Lima faz do barroco, o escritor estabelece duas modalidades que distinguem o estilo americano do europeu. Lezama Lima considera os

conceitos de “tensão” e “plutonismo” (fogo originário que rompe os fragmentos e os unifica) como marcas das aquisições de linguagem operadas pela arte barroca nas Américas. O viés barroco apresentaria não só uma tensão formal como também uma tensão histórica que permitiu Lezama considerá-lo uma amálgama da expressão americana. Um ato transmutativo de assimilação, onde os elementos oferecidos pelas diferentes culturas presentes no território americano resultam em um estilo surgido de seus respectivos excessos e carências. Essa aquisição de linguagens propõe que se engendrem signos capazes de uma revivescência do espírito do homem americano que transcorre no seu voluptuoso diálogo com a paisagem. Nesse sentido, o *ethos* americanista das teses de Lezama Lima nos permite traçar algumas singularidades que conjugam o seu pensamento com qualidades formais dos projetos estéticos de Ariano Suassuna e Luiz Fernando Carvalho, por uma relação onde o tempo e a história são denominadores comuns de um devir da imagem conformado pela cultura e pela natureza. Assim, a sua ontologia difere-se do pensamento americanista essencialista, na medida em que propõe que toda história seja uma forma de ficção, inclusive as próprias genealogias.

Ao optar pelo devir como uma maneira de opor-se ao historicismo, Lezama Lima conceitua a imagem como algo direcionado por um *logos poético*. Essa atividade metafórica é o que faz da imagem uma possibilidade de abranger a multiformidade do real. Para isso, o escritor toma a imagem como a dimensão que melhor conecta a sua teoria aos propósitos do barroco. Pois, é na relação poética que uma imagem estabelece com o tempo histórico que se engendra uma *era imaginária*. Termo que define uma apropriação conceitual semelhante a tipos de imaginação criadas pelo campo inteligível de uma dada sociedade ou cultura, no qual os seus fundos temporais revelam uma potência criadora de imagens. No ensaio, *Eras imaginarias* (1971), Lezama Lima define as especificidades para que tal relação se estabeleça:

(...) tienen que surgir en grandes fondos temporales, ya milênios, ya situaciones excepcionales, que se hacen arquetípicas, que se congelan, donde la imagen las puede apresar al repetir-se. En los milenios, exigidos por una cultura, donde la imagen actúa sobre determinadas circunstancias excepcionales, al convertirse el hecho en una viviente causalidade metafórica, es donde se sitúan esas eras imaginárias. La historia de la poesía no puede ser otra cosa que el estudio y expresión de las eras imaginárias. (LEZAMA LIMA, 1971, p. 44)

A partir dessa *poética da história* ou *história poética* que, de acordo com a pesquisadora Irlemar Chiampi, Lezama Lima ocupa-se em examinar momentos em que uma determinada cultura alcançou uma síntese expressiva pela imagem. Ao focalizar mitos, fábulas, ritos ou conceitos, a imagem torna-se um paradigma da cultura e da vivência poética dos povos, capaz de transcender o tempo histórico. Nesse sentido, Irlemar Chiampi considera

os impulsos anacrônicos e alegóricos que essa apropriação traz, ao “sugerir fragmentos da história em que certas culturas evaporaram imagens como revelação encarnada do absoluto”. (CHIAMPI, 2010, p. 123) Segundo a pesquisadora, Lezama Lima propõe um método de revisão histórica que consiste em “emparelhar diversos instantes privilegiados pela imaginação sem submeter-se à lógica causalista, de nexos visíveis e sucessivos”. (CHIAMPI, 2010, p. 123) É a partir da deslegitimação de seu *logos* absoluto que a imagem é reverenciada pela teoria de Lezama Lima como “*la última de las historias posibles*”, de modo que a relação entre as imagens e as *eras imaginárias* se dê sem nenhuma pretensão científica, pois ela perpassa pela ideia de se estruturar a história como uma “crônica poetizável de imagens”.

Ao propor o papel da natureza nessa atividade de construir uma perspectiva da história, Lezama Lima refuta a força ordenadora da causalidade histórica, conforme desejou Hegel em sua *História Universal*⁶⁷. Para Hegel, a natureza é uma entidade inerte, sem evolução e a-histórica. Ao fazer da história algo entregue e/ou tecido pelas imagens, Lezama Lima propõe que essa relação se estabeleça através do papel da natureza ao influenciar a perspectiva humana. Entendida pelo escritor como um “espaço gnóstico”, a natureza é algo espiritualizado, um sujeito, plena de dons em si, que aguarda para expressar-se à mirada do homem para iniciar o imediato diálogo (de espíritos, do homem e do natural) que impulsiona a cultura. Investigando o pensamento do escritor cubano, Irlemar Chiampi aborda o conceito de *dificuldade americana*⁶⁸, como uma forma de “resistência” que incita o conhecimento. Para a pesquisadora, essa dificuldade não consiste na investigação do *Ser* no sentido metafísico da *Essência* do homem americano, ou da sua *Origem* como lugar do não-ser destituído de movimento relacional. O difícil, a partir de Lezama Lima, é algo que tende a mostrar a “forma em devir” de uma “paisagem” abordada como cultura ou espírito revelado pela natureza, a fim de estabelecer um sentido e, logo, uma visão histórica. (CHIAMPI, 1988, p. 22) Entende-se que a relação de devir do homem americano dá-se a partir da sua

⁶⁷ Conforme considera Irlemar Chiampi, em *Lições sobre a filosofia da História Universal*, Hegel “concebia a história como a exposição do Espírito (a Razão ou Logos) num processo que leva ao autodesenvolvimento e ao autoconhecimento.” Nos termos da lógica hegeliana, “o devir surge como o lugar onde o ser e não ser se reconciliam”. A essa concepção, Lezama Lima pretende opor uma visão histórica direcionada não pela razão – que só leva a um *deve ser* – mas por um outro logos: o logos poético. (CHIAMPI, 1988, p. 22) As teorias de Lezama Lima sobre a história pretendem-se como um contraponto da dialética-histórica hegeliana. Contra a posição eurocêntrica de Hegel, Lezama Lima procura estabelecer uma relação entre o homem e a história, que se sustente por vias da natureza e dos recursos espirituais que esta é capaz de evocar.

⁶⁸ A “dificuldade americana”, mencionada por Irlemar Chiampi, está implícita na máxima lezamiana que abre o ensaio *A expressão americana*: “Somente o difícil é estimulante; somente a resistência que nos desafia é capaz de assestar, suscitar e manter nossa potência de conhecimento”. (LEZAMA LIMA, 1988, p. 47) De acordo com Chiampi, as dificuldades que apontam Lezama, são de relevar o sentido – o que requer a causalidade do historicismo (a relação causa-efeito no devir); e de adquirir uma visão histórica desse devir, mediante o contraponto ou “tecido entregue pela imagem”, afastando-se, portanto, da busca do sentido e da causalidade do historicismo. (CHIAMPI, 1988, p. 22)

proximidade com a natureza, onde a paisagem (a cultura) conformaria não a sua essência, mas o seu estar no mundo. Ideia que se amplia nas categorias de Coccia, ao propor que todo meio se relaciona, no tocante ao resto do mundo, não apenas como aquilo que recebe o sensível, mas também como aquilo que é capaz de transmiti-lo. “Na imagem, no sensível, a realidade está em um estado não-objetivo e pré-psicológico, mesmo que psicogênico. Todo meio transforma, então, a realidade em algo infinitamente apropriável.” (COCCIA, 2010, p. 40)

A vida “espiritual” humana, as atividades “culturais” não surgem a partir de uma relação dos sujeitos consigo mesmos, nem a partir de uma fricção imediata entre espírito e natureza, alma e corpo. Nessas emissões, a “vida espiritual” e interior, a vontade dos indivíduos, assim como a das coletividades, toma corpo e existência em algo sensível, capaz, portanto, de se colocar para além dos sujeitos que a produziram, para além do circuito fechado da interioridade e do psiquismo, sem que por isso se faça coisa, realidade, objeto mundano. A propriedade do sensível – ou seja, de tudo aquilo que habita e vive no espaço medial – é a simultânea autonomia em relação ao sujeito e ao objeto. (COCCIA, 2010, p. 45)

É portanto através da imagem que a natureza exerce a sua pressão cultural, na medida em que é ser subjetivo e ser subjetivado num espaço de medialidade. Tal pressão nunca se dá diretamente, pois segundo Coccia, “o espaço onde o espírito se objetiva não é imediatamente o mundo, mas o espaço medial.” (COCCIA, 2010, p. 46) Nesse sentido, o sensível serve aos viventes como forma de apreender e tomar consciência dos corpos naturais e do mundo que os circunda. Entretanto, na teoria de Coccia, a existência do sensível (a vida das imagens), excede a natureza e a identidade de uma coisa, porque representa o êxodo das formas de sua existência material. “A existência medial (no meio) da imagem é uma forma de sobrevivência que não implica uma forma própria de verdade, uma vez que ainda não faz parte da mente, da consciência dos viventes, do seu colocar-se em jogo.” (COCCIA, 2010, p. 51) Eis o motivo pelo qual, operando pela imagem, o barroco declina numa semiologia que privilegia certa dimensão de “artificialidade” antiobjetiva. Por isso o poético é um elemento de conhecimento do real e as formas que figuram no barroco como fatos alegóricos e anacrônicos não negam o acesso da imagem à experiência histórica, pelo contrário, abrem um espaço histórico, não subjetivo e não objetivo, como um algo que figura nas próprias bases do ato intencional.

As premissas teóricas de José Lezama Lima que articulam a visão histórica como uma ficção direcionada pelos *logos* poético; pela causalidade do contraponto anti-historicista; pelas eras imaginárias como vivência metafórica; e pela natureza como “espaço gnóstico”, são considerações do devir americano onde Lezama Lima opera o *Eros Cognoscente* (e não do *Espírito objetivo*) através da imagem. A história compreendida como um tecido a ser entregue pela imagem é, no seu pensamento, o lugar de uma “ficção do sujeito”. Para Chiampi, ao

assumir essa “condição do *logos* poético”, Lezama não pretende “desqualificar a veracidade da imagem, mas trazer o historicismo para o plano da linguagem.” (CHIAMPI, 1988, p. 24)

Com essa “queda na linguagem”, Lezama legitima a técnica do contraponto para erigir uma visão histórica isenta do causalismo historicista. O contraponto instaura a liberdade da leitura do sujeito metafórico, para compor o que ele chamou de “rede de imagens que forma a Imagem”, em outro ensaio (“Las imágenes posibles”). Em vez de relacionar os fatos culturais americanos pela relação de causa-efeito, denunciando uma progressão evolutiva, o seu contraponto se move, erráticamente, para diante e para trás no tempo, em busca de analogias que revelem o devir. (CHIAMPI, 1988, p. 25)

As intenções teóricas de Lezama Lima que prospectam a experiência da história no plano da linguagem tem um caráter profundamente militante ao vislumbrar no barroco os elementos de uma expressividade americana que destoa da verticalidade do pensamento cristão. Analisando o conceito de anacronismo, Jacques Rancière define o termo não só pela relação de falta para com a cronologia, mas investiga no duplo sentido do prefixo “ana”, como algo que designa um movimento horizontal e outro vertical. Nas palavras de Rancière, o anacronismo é assim chamado porque o que está em jogo não é um problema horizontal da ordem dos tempos, mas um problema vertical da ordem do tempo na hierarquia dos seres. “A questão do anacronismo está ligada àquilo que o tempo tem, em verdade, como parte, numa ordem vertical que conecta o tempo ao que está acima do tempo, ou seja, o que comumente se chama de eternidade.” (RANCIÈRE, 2011, p. 23) Nesse sentido, a forma como o barroco está indissociavelmente ligado à essa economia da revelação, na maioria das vezes recai em leituras como a identificada por João Adolfo Hansen no modo da função teológica da alegoria hermenêutica cristã pontuar que “se as coisas podem ser consideradas signos na ordem da natureza, é porque são signos na ordem da revelação.” (HANSEN, 2006, p. 91) Entretanto, o objetivo artístico do barroco é o próprio destronamento do tempo escatológico em busca de renová-lo no plano material e corporal. Assim o movimento vertical que determina uma atitude hierárquica em relação ao tempo configura-se como extratemporal, onde é a presença de Deus nas coisas sensíveis, a maneira pela qual ele figura e a regra pela qual as coisas se ordenam como leis eternas. A metafísica da natureza conduz o fundamento da moralidade.

Assim, a interpretação é repetição incansável de um Significado que precede e preforma a história humana com sua Providência. Como “história natural da significação”, para utilizar uma expressão de Walter Benjamin, a interpretação é redundante: ler é reler o Mesmo em suas variações temporais minuciosas, pois Deus é Causa e Coisa e a natureza e a história são seus efeitos e signos. Por isso, a hermenêutica lê os signos do texto bíblico segundo uma referência *vertical*, anafórica, cujo sentido é a *Significação* de todas as significações: Deus, a Graça, a Salvação. Os signos falam; mas, no excesso de sentido absoluto que é Deus, são paradoxalmente mudos e vazios: falam fazendo falar o silêncio Dele revelado em coisas, homens e eventos; têm sentido porque o Sentido está fora deles, na Eternidade, orientando-os

providencialmente como *umbra futurorum*, sombra das coisas futuras. A interpretação inscreve a história humana no paradigma teológico da Queda: a referência inatingível do discurso é a língua adâmica que se falou antes de Babel. O instrumento da interpretação é a analogia, segundo a qual as imagens são uma imitação que participa em Deus através da expressão. Deus, perfeição suprema, é a ordem; o homem *conhece* a ordem, imitando a perfeição e expressando-a; as coisas *recebem* a ordem, participando na analogia divina quando realizam na sua substância uma Lei que elas mesmas não conhecem, mas que Ele imprime nelas. Assim, como ato de conhecimento, a interpretação é capaz de desvendar tal Lei, uma vez que o homem imita e expressa. (HANSEN, 2006, p. 92)

O que a teoria de Lezama Lima busca, é romper com essa perspectiva enfatizando a função do anacronismo no plano da linguagem, na medida em que vislumbra numa “antropologização” da filosofia, a condição que desabilita a existência de sentido natural ou transcendente prefixado ao discurso. O sentido é algo produzido numa prática particular que não deve ser entendida como mediação ou reprodução sensível em substâncias de Ausência, para ser a artificialização de uma ideia metafísica. Eis que as técnicas retóricas do barroco americano visam produzir efeitos na interpretação como causa do mundo das imagens na própria linguagem. Nesse sentido, cabe observar a maneira como Rancière propõe que a construção da história como discurso científico implica em um nó de questões filosóficas que não têm nada a ver com questões ditas de ‘metodologia’ ou de ‘epistemologia’ da história. “Esse nó concerte às relações de tempo, da palavra e da verdade. Apenas ele nunca é tratado como tal no discurso do historiador. Ele é tratado por procedimentos poéticos de construção da narrativa histórica.” (RANCIÈRE, 2011, p. 22) É evitando colocar as questões filosóficas por meio desses procedimentos poéticos que a história se constitui como ciência, o que faz do anacronismo, segundo Rancière, “um conceito poético que serve como solução filosófica da questão sobre o estatuto da verdade do discurso historiador.” (RANCIÈRE, 2011, p. 22)

Em suas teses sobre o conceito de história, Walter Benjamin desenvolve um trabalho arqueológico em busca da forma como a teologia influenciou o pensamento ocidental e as suas diferentes maneiras de se apropriar do senso histórico. O arcabouço teórico das teses de Benjamin apresenta o contraponto entre a *História Universal*, de natureza idealista, e o que ele chama de *Tempo Messiânico*. Para Benjamin, o historicismo recai na história universal, cujo método é aditivo e a história se serve de uma perspectiva meramente acumulativa. Nos meandros da relação monadológica que a proposta messiânica sugere à apropriação do tempo, a história é tida como o objeto de uma construção, “cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo *Agora (Jetztzeit)*.” (BENJAMIN, 2012, p. 18) Este *Agora* representa a função escatológica de um gesto capaz de concentrar em si, toda uma disposição cosmológica onde, “a história de toda a humanidade, corresponde

milimetricamente àquela figura da história da humanidade no contexto do universo.” (BENJAMIN, 2012, p. 20) Dessa forma, a origem teológica do *tempo messiânico* representa a fissura temporal por onde entraria o Messias; o momento onde a história é “experienciada”⁶⁹. Tal conceito ajuda a especificar os diferentes *tipos de história* catalogados pelo filósofo. Benjamin fala de uma *história natural* enquanto cosmogonia, e de uma *história do mundo* enquanto escala de fenômenos. Haveria ainda a *história divina*, feita por complexos de ações unívocas e que, considerada do seu ponto de vista, a história natural é: história da criação; a história do mundo é: revelação. (BENJAMIN, 2012, p. 29) De acordo com Benjamin: “A história natural não chega até o homem, nem tampouco a história do mundo, que só conhece o indivíduo; o homem não é nem fenômeno, nem efeito, mas criatura.” (BENJAMIN, 2012, p. 30) Nesse sentido é que o homem representado através do *logos* teocrático, é uma criatura cindida da natureza, o que faz dos mitos e conceitos com projeções cosmogônicas e universais, uma forma que autoriza o homem, em diversas culturas, tocar a história natural.

O mito cosmogônico cristão nada mais é do que parte do ensejo humano em transferir para a teologia, a responsabilidade pela palavra de ordem que fundamenta o progresso. Na ruptura entre o homem e a natureza promulgada pela *ordem divina* – no detrimento da *physis* em função da *meta-physis* – fundamenta-se a própria noção de *consciência*. Privilegiado pelo conhecimento de sua própria liberdade e destino, o homem estaria apto a reger e mensurar os valores universais, na medida em que a natureza não é tida como uma forma autônoma de consciência. A noção mesma de tempo estaria intimamente ligada ao devir humano, na medida em que a ruptura é a borda do nascimento de uma subjetividade antropocêntrica que, autobiograficamente, se conta a sua história, que ele chama a *História*. É essa auto referencialidade do homem que compõe o *corpus* político do mito. A sua vontade intrínseca de atravessar as suas diferentes formas referidas por Benjamin. Na história universal: enquanto fruto supremo da evolução; e na história messiânica: como narrativa de sua auto salvação. Narrativa esta de demasiada “preeminência política”, depositada na ideia de sofrimento como espectro da redenção. Perante tudo isso, a natureza, mais do que aquilo que está sob a jurisprudência do homem é, no entanto, aquilo que o ameaça. Pois, se ultrapassada a teologia e as mitologias do progresso, homem e natureza, comporiam apenas o múltiplo. Nesse espaço da multiplicidade onde a história não é, nem espera por remissão, nem acumulação, é que propostas como as de Lezama Lima, traçam a sua crítica ao historicismo.

⁶⁹ Para Walter Benjamin: “O mundo messiânico é o mundo de uma atualidade plena e integral. Só nele existe uma história universal. Não a história escrita, mas a festivamente experienciada.” (BENJAMIN, 2012, p. 184)

No entanto, para que tal crítica se torne correlativa à possível existência de uma visão histórica através das imagens que não alheie a barbárie da qual ela mesma é própria dimensão figurativa, é necessário abordar algumas questões sobre o anacronismo como parte de uma economia da revelação. As próprias instituições artístico-formais do barroco seriam secularizações desse pensamento que atravessaram a história da arte, na medida em que se apropriam criticamente da cosmogonia cristã e da sua relação com a teogonia pagã, levantando questões sobre o principal fundamento de todo tempo mitológico: a fragmentação. Conceito que remete diretamente ao aspecto arcaico do tempo como medida que, anterior aos valores clássicos, era baseada na contiguidade entre os deuses, a natureza e os homens. Nesse sentido, o anacronismo se define por uma ideia de remontagem. Segundo Rancière, esse remontar designa o remontar ao tempo que não se pode datar, o tempo lendário. “O anacronismo, antes de definir os deveres do historiador, define os direitos da poesia ou da ficção.” (RANCIÈRE, 2011, p. 24) Assim o anacronismo concerne, antes de tudo, à uma verdade na poesia. Pois, conforme o notado pelos estudos do filósofo francês, a hierarquização criada entre a filosofia, a poesia e a história, operada por Aristóteles em sua *Poética*, ressalta a existência de uma superioridade teórica da poesia como algo que institui uma conexão verossímil entre acontecimentos fictícios, em relação à história, baseado na verificação dos acontecimentos. Segundo Rancière, “a promoção da história como discurso verdadeiro passa pela sua capacidade de tornar-se semelhante à poesia, de imitar por sua própria conta a potência da generalidade poética.” (RANCIÈRE, 2011, p. 28)

O regime de verdade da história se constitui, portanto, numa conexão específica entre a lógica poética da intriga necessária ou verossímil e uma lógica “teológica” da manifestação da ordem da verdade divina na ordem do tempo humano. (RANCIÈRE, 2011, p. 28)

Eis o que leva Rancière a definir que “o anacrônico é o que não pertencem ou não convém ao tempo em que é situado.” (RANCIÈRE, 2011, p. 41) Como a própria imagem é algo que está fora do lugar e infinitamente apropriável, elas consideram também aquilo que Giorgio Agamben aponta quando diz que a imagem é o lugar do Juízo Universal, na medida em que representa o mundo assim como aparece no último dia, no Dia da Cólera. Assim o filósofo não pretende, necessariamente, demonstrar que nelas existe algo grave, mas sim pontuar a existência de algo registrado que “é citado para comparecer no Dia do Juízo.” (AGAMBEN, 2007, p. 27) Para Agamben, as imagens contêm um inconfundível indício histórico, apresentam uma “natureza escatológica do gesto”, que em nada diminui a historicidade e a singularidade do evento. Uma perspectiva intimamente ligada às concepções

de Benjamin sobre o *tempo messiânico*, onde as imagens apresentam uma forte relação com a atualidade integral do *agora*, sendo um momento onde a história é “experienciada” – onde a voz profética é anunciada – como forma simulada de posse. Entretanto, para Agamben uma imagem em sua eloquência aquisitiva, é sempre uma forma de escrita *apokatastasica*. Ela é sempre auto referencial e autocrítica. Porém, as imagens na sua qualidade auto referencial; enquanto espelho de sua própria ambiguidade; têm a capacidade de por à prova aquilo que lhes é destinada. Para além da impossibilidade de se resgatar uma narrativa perdida no tempo, é que através das imagens, que seus espectros ganham lastro crítico ao simbolizar a arbitrariedade da linguagem. O seu intuito é fazer dos acontecimentos e das afecções do mundo exterior: “momentos sensíveis”; “recortes de duração”. Um “momento singular de coexistência entre os corpos reunidos onde circulam os afetos surgidos de uma apreensão cosmológica”. (RANCIÈRE, 2013, p. 40) É a partir da duração que diversos elementos ingressam na composição de um microcosmos do contínuo. Nesse sentido, ao contrário do que alguns possam imaginar, quando reclamamos a noção de contemporaneidade, estamos diante de uma relação com o tempo que nos liga, não só, aos efeitos do presente, mas justamente ao anacronismo e à uma boa dosagem de não-aceitação do nosso próprio tempo.

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58)

A alteridade das imagens da microssérie *A Pedra do Reino* é inteiramente atravessada por essa pressão cultural e temporal de onde decorrem como afeto e duração associados, um anacronismo revelado no plano da obra como fato estético. Nesse sentido, a dimensão de contemporaneidade da obra devém dessa releitura de uma poética barroca que consiste numa “atualidade” como concomitância de todos os tempos e coexistência do possível com o efetivo. Como bem diz Rancière: “Os processos poéticos aprisionaram a eternidade no tempo.” (RANCIÈRE, 2011, p. 45) Assim o anacronismo é um conceito-emblema de uma ruptura dos homens com o seu próprio tempo, ocultando as condições mesmas de toda historicidade e de toda identidade do tempo com ele mesmo. Assim, o anacronismo no âmbito das “histórias possíveis” é mais do que uma superação do historicismo, é uma nova ontologia. A tese messiânica supera o historicismo, mas não o seu próprio *ethos* romântico. O progredir da crítica lezamiana projeta-se nesse lugar onde a cultura e a natureza não são experiências de reconciliação, mas aspectos de uma supressão dessa função teológica do anacronismo messiânico, apontando a forma como a cosmogonia cristã continua a definir a ideia de um

desenvolvimento e um fim da história na cultura ocidental pela linguagem do mistério. Algo capaz de revelar a forma como a antropologia foi historicamente suprimida das considerações filosóficas sobre o tema, na medida em que a ruptura histórica com a sociedade matriarcal⁷⁰ foi a base sob a qual se erigiu a interdependência entre o homem e a redenção.

Ao dizer que o tempo das cronologias depende de um tempo sem cronologia, Rancière, não só projeta a dimensão cultural do anacronismo, como abre precedentes para que o material histórico possa ser encarado como fruto de uma visão ambivalente sujeita às radicações por trás do discurso poético. Como na teoria de Lezama Lima, para Rancière, o anacronismo não é a confusão das datas, mas a confusão das épocas. “Ora, as épocas não são simples recortes no contínuo das sucessões. As épocas marcam regimes de verdade específicos, as relações da ordem do tempo com a ordem do que não está no tempo.” (RANCIÈRE, 2011, p. 25) Nesse sentido, a queda da visão histórica no plano da linguagem é, simultaneamente, uma queda no plano da imagem e do sensível. De acordo com Coccia, “o espírito e a “cultura” de um povo pode se produzir somente nessa atividade de emissão de sensível.” (COCCIA, 2010, p. 44) Nesses termos, as categorias estéticas da microssérie *A Pedra do Reino* apontam para um movimento transitório em que esse espaço de imprevisibilidade se dá pelo conflito e assimilação. Na concepção do *locus* imaginário sertanejo, Ariano Suassuna e Luiz Fernando Carvalho reverenciam mitos fundadores de uma civilização, profundamente ambivalente na sua materialidade e imaginário. Decorre desse arranjo conceitual, imagens que fundam um novo mundo pelos domínios da poesia. Assim, considerando a relação entre o homem e a matéria circundante, a tese pós-história à qual a microssérie se direciona é aquela onde os elementos da história ainda estão disponíveis. Uma pós-história que projeta a estética no âmbito das relações existentes entre uma dada cultura e suas evidências como sugestão do novo, para além de ser uma mera discussão com a tradição.

Ao transformar as suas imagens literárias e visuais em evidências de uma leitura poética que se define além do histórico, Ariano Suassuna e Luiz Fernando Carvalho

⁷⁰ No ensaio *A crise da Filosofia Messiânica*, Oswald de Andrade, ao sugerir que a antropofagia seja entendida como um rito que se liga à operação metafísica de transformação do totem em tabu, propõe que, de um valor oposto ao valor favorável, tal ato leve às últimas consequências a concepção estoica do primitivo ante a morte, onde a vida seria “devoração pura”; algo natural e necessário: “Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu. Que é o tabu senão o intocável, o limite? Enquanto na sua escala axiológica fundamental, o homem do Ocidente elevou as categorias do seu conhecimento até Deus, supremo bem, o primitivo instituiu a sua escala de valores até Deus, supremo mal. Há nisso uma radical oposição de conceitos que dá uma radical oposição de conduta. E tudo se prende a dois hemisférios culturais que dividiram a história em atriarcado e Patriarcado. Aquele é o mundo do homem primitivo. Este, o do homem civilizado. Aquele produziu uma cultura antropofágica, este, uma cultura messiânica.” (ANDRADE, 2011, p. 139)

conciliam, mesmo que formas diferentes, os fundos temporais que permitem a descrição da cultura sertaneja, com o privilegio da imaginação na criação de obras que se entregam aos seus espectadores como uma crônicas poetizáveis de imagens. Nesse espaço que torna indissociável realidade e poesia, os sentidos internos à própria obra é a metáfora de um mundo que ultrapassa o campo da arte para propor uma vivência histórica mais ampla que conecta os intuitos estéticos e políticos da criação. Neste mundo de imagens, a História e o historicismo são destituídas de qualquer causalidade pela própria condição da imagem como aquilo que se interpõe entre sujeito e objeto como uma realidade do sensível. Assim distorções do tempo estão ligadas, não só ao que compete aos procedimentos de concepção da narrativa, mas são caracterizadas pelo próprio posicionamento estético de Luiz Fernando Carvalho. Praticamente em toda a sua obra é perceptível uma busca pela atemporalidade dos elementos que compõem a imagem. Com certeza, alguns dos momentos mais marcantes no que se referem a esse quesito, estão ligados a minissérie *Hoje é Dia de Maria*. Na primeira temporada da minissérie, vemos a protagonista perder sua infância transformando-se repentinamente em uma pessoa adulta, alterando a concepção cronológica entre os personagens da história. Posteriormente, na segunda temporada da saga, vemos a pequena Maria saindo do sertão e sendo lançada em uma cidade composta por elementos que distorcem cronologicamente a possibilidade de alocar a personagem em qualquer período histórico. Em uma cidade composta por uma profusão de fachadas *art nouveau*, *neoclássicas* e *ecléticas*, toda estética é acompanhada por elementos e figurinos da Belle Époque parisiense. Porém, diante desses elementos datados, a cidade encontra-se cravejada de recursos digitais e figurinos futuristas, explicitando a sua atemporalidade ao telespectador.

Em *Capitu*, algumas formas remetem às minisséries de época, porém a adaptação da obra de Machado de Assis não é uma reprodução fiel dos costumes do século XIX, mas está repleta de anacronismos e referências à cultura pop, tendo ares de uma moderna ópera bufa. O diálogo que Luiz Fernando Carvalho pretende estabelecer entre o mundo machadiano e a contemporaneidade vigora com ousadia quando o diretor concebe uma *Capitu* com uma imensa tatuagem, ou utiliza a trilha sonora da, até então desconhecida, banda Beirut. Já no desfecho de *A Pedra do Reino*, ao final do inquérito judicial ao qual Quaderna é submetido, o Juiz, exasperado com o intimado que mistura informações reais com formulações eruditas, lendas, crenças, causos, fatos absurdos e superstições populares, considera-o louco e o liberta. Porém, Quaderna pede-lhe que seja preso, confessando que foi ele próprio quem escreveu a denúncia anônima para se valer posteriormente do depoimento datilografado. Sendo assim, o

Juiz atende ao pedido de Quaderna e o aprisiona. De trás das grades, ele escreve sua história e já velho, como que inserido em um sonho, é consagrado o Rei da Távola Redonda da Literatura do Brasil, por poetas, escritores e acadêmicos de todos os lugares do mundo, dentre eles Shakespeare, Cervantes, Arthur Azevedo e Olavo Bilac, personagens que estão representados nas cenas finais da microssérie estabelecendo, não só um anacronismo, mas apontando o referencial literário da epopeia de Suassuna e Quaderna.

Em *A Pedra do Reino* é possível definir dois tipos de manifestações atemporais. A primeira é aquela que se orienta pela montagem, ao articular idas e vindas na narrativa encadeando numa mesma sequência vários trechos com imagens de acontecimentos posteriores e anteriores no espaço tempo da obra. Um momento em que evidencia fortemente essa característica da montagem é o próprio decorrer do primeiro capítulo, certamente, o mais fragmentado dos episódios, sendo responsável por causar um extremo embaralhamento da narrativa com fatos ainda não compreensíveis no início da série. O segundo tipo está ligado a própria natureza teatral da encenação e àquilo que se evidencia atemporalmente numa mesma imagem. Pois, na medida em que a narrativa é desenvolvida como um *flash-back* de uma história contada pelo velho Quaderna no seu teatro circense na praça de Taperoá, a maioria dos fatos do enredo se desenvolvem na praça sendo acompanhados e narrados pelo protagonista que, deslocado temporalmente do acontecimento apresentado, se introduz no contexto narrativo gerando uma quebra temporal ao compor o mesmo plano da imagem. As cenas são simultaneamente acompanhadas por Quaderna em seus diferentes eixos narrativos. Tanto na praça como apresentador do espetáculo quanto como prisioneiro rememorando os fatos na prisão e observando o desenrolar dos acontecimentos da janela da cadeia. Em alguns momentos estes dois personagens-narradores aparecem num mesmo plano durante a história contada. Nesse sentido, toda a microssérie é apresentada como uma grande peça de teatro, sem preocupações com a coerência temporal entre a descrição e a encenação. Nessa grande peça teatral todos os personagens coabitam anacronicamente no espaço-tempo da narrativa.

Para Maria e Quaderna, assim como para o movimento Barroco, seus poetas, dramaturgos e artifices, a vida é feita de sonhos, ilusão, sedução, cegamento e autocegamento. E o mundo, por sua vez, é um teatro cuja revelação de sua maquinaria ou engrenagem não pressupõe o descortinar de uma verdade, muito menos o abrir mão do artifício e da ilusão. Na *opera mundi* em que habita Maria ou no palco mambembe em que Quaderna narra a epopéia de sua família, o teatro recobre todo o mundo, seja o mundo político ou o mundo metafísico. Com isso, não significa dizer que se trata de um simulacro ou de uma falsificação, mas da crença de que nada existe aquém e além da encenação. É justamente por conta desse sentido totalizante, autônomo e barroco de encenação que não é possível falar em “adaptação” e “representação”, simplesmente porque ambas as palavras, bastante retrógradas e simplórias, partem do princípio

platônico de que haveria sempre um referente, um modelo a ser copiado, transposto ou mimetizado – crença que sempre pautou o primado do naturalismo e do melodrama no âmbito da produção televisiva. (FELDMAN, 2007)

A montagem da maioria das obras televisivas de Luiz Fernando Carvalho se destacam por serem fragmentadas, porém nenhuma alcança tamanho uso de tal artifício quanto a microssérie *A Pedra do Reino*. A construção da sua narrativa da rompe incisivamente com qualquer tipo de introduções didáticas aos personagens, ao contexto ou à própria história. A montagem revela um tom alucinatório que põe a prova a perspectiva espaço-temporal da narrativa, sendo boa parte do que é representado na tela, fruto dos sonhos e miragens do protagonista Quaderna. De certa forma, o transe no qual o personagem imerge é o que confere o tom da narrativa, sendo ela, extremante recheada por saltos e elipses temporais que, reordenam a história em um tom labiríntico, ao mesmo tempo, em que é capaz de estruturar e autenticar uma visão da história. Algumas elipses temporais como as que mostram Quaderna entrando em baixo do seu palco carroça como criança e saindo adulto de um porão, ou aquela quando o personagem cria um elo entre a praça e a cadeia ao girar uma cadeira, são exemplos de uma lógica narrativa que metaforiza o pensamento que rege toda a obra.

Na obra de Luiz Fernando Carvalho são os seus personagens narradores que determinam o olhar sobre a montagem e seu processo de direcionar as imagens. “É no tempo do narrador que, no meu modo de sentir, a tragédia maior se instala. A dor maior é a dor do tempo.” (CARVALHO, 2002, p. 65) Daí o apelo diferenciado da linguagem de cada obra, a partir do transe evocado por diferentes personagens. O personagem André de *Lavoura Arcaica* encontra, não só na distinção temporal dada pelo diretor ao cinema, mas principalmente, no tipo de drama que permeia a existência do próprio personagem. Como ressalta Sabrina Sedlmayer, o personagem que “trafegando em paroxismos, ataques e ausências, sintomas da sua epilepsia, irá contaminar o enunciado do romance numa dicção próxima à *letra*”. (SEDLMAYER, 1997, p. 22) Diferentemente de Quaderna que se alucina em busca de juntar peças de um quebra-cabeça narrativo, o personagem André é exemplificado pelas diversas metáforas que envolvem a dualidade humana. O claro e o escuro estão em sua personalidade e na fotografia do filme, assim como, no abrupto e na suavidade estão os cortes da montagem. Nos meandros da narrativa se desenrolam opções linguísticas e características que compõem a tessitura da trama e dos personagens do diretor.

Pensar na errância como essa condição espacial, existencial e temporal indeterminada, como um entre-lugar em que habitam personagens em trânsito ou em transe (aqui, além de Maria e Quaderna, lembremos também de André de *Lavoura Arcaica*), é, sobretudo, pensar na condição da própria narrativa. No mundo de Luiz Fernando

Carvalho, marcado pela permanente tensão entre palavra e imagem, narrar não significa simplesmente tecer uma história ou se fazer compreender. Narrar implica produzir um universo, construir uma cosmologia, estabelecer elos, desenrolar novos e entabular afetos. Narrar requer uma organização das formas e dos sentidos, mesmo que a partir de sua aparente desorganização. Pois desprovidos de sentidos, ainda que aos estilhaços, sabemos que tudo o que há é a aridez do deserto. (FELDMAN, 2007)

O tempo é, por fim, uma grande questão na obra de Luiz Fernando Carvalho. O próprio diretor é quem diz sempre ter procurado trabalhar a ideia da circularidade da montagem como uma linha em aberto. “A continuidade é entregue ao espectador, à imaginação de cada um em última instância. É ele quem fecha a coisa e como fecha, eu estou ali apenas lançando retalhos do tempo, vocês estão sendo chamados emocionalmente para o serviço, costurem à vontade.” (CARVALHO, 2002, p. 74) No entanto, o tempo é apontado pela sua produção como um grande elemento de junção entre a forma e o espírito das suas obras. Por isso, a importância de se notar como em *A Pedra do Reino* a relação entre a imagem e o tempo é aquilo que nos permite realizar um trajeto entre a forma e aquilo que podemos abordar como a vida sensível que configura a experiência estética das imagens da microssérie. Nessa empreitada de definir a abrangência da experiência e dos sentidos revelados no corpo da obra e na sua projeção estética e midiática, este estudo parte então para aquele que é o último esforço investigativo do texto em apontar dimensão material dessa experiência como parte de um pensamento sobre a alteridade das imagens d’*A Pedra do Reino* e da maneira como elas nos permitem lançar um olhar mais amplo sobre a televisão.

3. EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E COMUNICAÇÃO

Essa aposta incondicional na experiência estética, como forma privilegiada de percepção, fruição, comoção e, até mesmo, como forma de conhecimento, acaba por esvaziar, positivamente, as referências artísticas, literárias e cinematográficas que, de outro modo, asfixiariam o projeto da série, tornando-o simplesmente um jogo de caça aos “tesouros”. Por isso, não importa se lá estão Glauber e Eisenstein, Shakespeare e Cervantes, Giotto e Caravaggio, por exemplo. Antes, o que marca o projeto estético de Luiz Fernando Carvalho, desde Lavoura Arcaica, é a busca permanente e desesperada por uma linguagem epifânica, justamente porque a epifania sempre escapa à linguagem.

Ilana Feldman

Por não se posicionar indiferente ao fato de que para ser percebida uma imagem precisa devir perceptível é que a presente proposta de vislumbrar as formas de multiplicidade da comunicação no campo experiência estética almeja definir como qualquer objeto técnico pode ser compreendido como um tipo de incorporação do sensível. Nem tanto os objetos na sua materialidade, mas, acima de tudo, na maneira como eles funcionam como uma sensificação de propriedade, subjetividade e discursividade. Em qualquer esfera, devir imagem é um prospecto de deslocamento e multiplicação de si. Separadas de nós, em outra matéria e em outro lugar, a imagem é simultaneamente sujeito e objeto. Entretanto, postular os modelos da sua existência é uma atividade complexa que já lhe custou centenas de acessos escusos, a fim de transformá-las em inequívocas categorias de pureza e verossimilhança.

O presente exercício de pensar a imagem televisual, em certa medida, subverte uma série de radicações que não admitem a inexistência de uma ação específica do sujeito no ato da percepção. Sem, contudo, cair na iminência de uma passividade conformadora, simplesmente, condicionada pela maneira como uma imagem se produz de forma alheia à pura cognição é definindo-se como lugar da percepção que a imagem é a mobilidade das forças de um regime instável de significação mediante a sua própria capacidade de devir perceptível. Nesse sentido, cabe pensar na maneira como as imagens televisuais tornam-se perceptíveis através de uma série de acomodações para que, na sua existência autônoma como forma sensível, definam-se os fatores de condicionamento do receptor na sua posição de sujeito cognoscente frente a maneira como a imagem televisual se estratifica como prótese de percepção na sua natureza de objeto. Cabe então ir mais a fundo naquilo que se enuncia como forma sensível sem, portanto, mensurar ou definir os efeitos da própria sensibilidade, investigando as dimensões do conceito de *regime de imagem* como uma forma da imagem devir perceptível como transmissibilidade e infinita apropriabilidade de formas.

A imagem não é, assim, apenas o absolutamente transmissível, mas também o infinitamente apropriável: aquilo que permite a apropriação de algo sem ser

transformado por ela e sem transformar o objeto de que é imagem e semelhança. Aquilo que a sociologia hoje chama de “comunicação” é essa *transmissão* (ou *apropriação* se observarmos do ponto de vista do meio) *não transformadora de uma forma*. Um meio é aquilo que torna possível essa transmissão, esse fluxo de uma forma de um objeto (*sine diminutione objecti*) para um sujeito (*sine transformatione subjecti*). Ele abre um espaço infra-psíquico (mesmo que psicogênico) e ultra-objetivo de absoluta apropriabilidade sem que as coisas mudem e sem que os sujeitos por ele penetrados se transformem. (COCCIA, 2010, p. 59)

Entretanto, mesmo que pensando a partir das categorias de Emanuele Coccia sobre os fatores que definem o posicionamento do meio perante essas formas de transmissão e apropriação, o que consigna a presente análise é compreender a eficácia da imagem na coincidência entre a sua multiplicação e os aspectos dos processos de comunicação definidos na ambivalência entre comunicação e incomunicação. Por isso, o gesto que conflui a profusão anticanônica das formas do barroco naquilo que suscita a libertação da sensibilidade de ordenações impostas ao ato de contemplação do objeto estético, com a dimensão poética e inoperante da comunicação, na medida em que ela é entendida como o revés da objetividade informacional. Eis a forma como a microssérie *A Pedra do Reino* é convocada a militar ao lado de uma derrocada do pensamento estrutural, nem tanto como recusa de uma reflexão sobre os acomodamentos e fatos que acometem a existência contextual de uma determinada obra, mas sim como leitura que evitando o puro privilégio da forma e do gozo semiológico convida-nos à estabelecer relações esteticamente mais abertas e ilimitadas.

Por mais que *A Pedra do Reino* também se ofereça através de encadeamentos, ângulos e perspectivas, o domínio de sua dimensão temporal, cultural e frutiva não cabe simplesmente aos ensejos da linguagem ou da sua dimensão material. É a partir da maneira como Affonso Ávila propõe que em toda manifestação do barroco exista numa declarada propensão para uma forma que se abre em indeterminação de limites e imprecisão de contornos que este estudo pretende definir-se a partir da maneira como uma forma apela para os recursos da imprecisão sensorial. Imprecisão esta que, segundo o pesquisador e poeta mineiro, não quer apenas conter a informação estética, mas sobretudo comunicá-la sob um “grau de tensão que transporte o receptor, o espectador, da simples esfera de plenitude intelectual e contemplativa para uma estesia mais franca e envolvente – mais do que isso, para um êxtase dos sentidos sugestivamente acesos e livres.” (ÁVILA, 1994, p. 58)

É assim que a forma como Affonso Ávila define os contornos da experiência estética pretende libertar-se das bases dos discursos de legitimação da arte, historicamente, vinculados a redução do estético ao artístico. Na separação entre o que é ou não arte, a própria doutrina

da estética aparelhou-se através das mais diversas estruturas históricas e retóricas. Contra as definições que pretendem restringir os domínios da experiência estética apenas ao mundo das artes, Jacques Rancière analisa a genealogia do termo *estética* e atribui suas primeiras aparições às obras de Baumgarten e Kant. Assim Rancière conclui que a estética não designa nenhuma teoria da arte. “Designa o domínio do conhecimento sensível, do conhecimento claro mas ainda confuso que se opõe ao conhecimento claro e distinto da lógica.” (RANCIÈRE, 2009, p. 12) Somente após a influência idealista a estética se voltaria completamente para os domínios de um pensamento sobre a arte. Desde então, a estética conecta-se à amplas discussões que se definem dentro de esquemas de racionalidade e não racionalidade; de transcendência e imanência; de compressão pragmática e performativa; de atributos sociais e psicológicos; ou de formas de intencionalidade e não intencionalidade. Concepções que, no entanto, não dispensam o papel da nossa atenção cognitiva e afetiva perante uma obra. Pois, como foi proposto por este estudo nas formas de acesso à obra barroca, a atitude estética tem a ver com a forma como o pesquisador César Guimarães nota a sua existência a partir do interesse concedido à presentificação de conteúdos da experiência que, no interior de uma dada forma de vida tornam perceptíveis a atualidade e a disposição interna de nossa própria experiência. Segundo César Guimarães, os objetos artísticos se tornam médium da uma presentificação de experiência. Entretanto, os sujeitos não podem ignorar a organização significativa interna dos objetos. Ele precisa perceber suas lógicas internas de enunciação. “A percepção estética coloca em jogo uma relação experimental entre a significação dos objetos estéticos e a nossa experiência presente, ao permitir fazermos uma experiência com as experiências presentificadas pelos objetos.” (GUIMARÃES, 2006, p. 16)

Em busca de uma compreensão da experiência estética na comunicação tanto como um questão concernente ao presente da experiência quanto por uma construção da lógica interna da microssérie *A Pedra do Reino*, que o presente estudo propõe que este capítulo trace as linhas conclusivas da sua investigação sobre as dimensões da experiência estética na televisão e sobre a alteridade das imagens na obra de Luiz Fernando Carvalho. Nesse sentido, cabe à presente análise lançar um olhar atento às formas e argumentos que, muitas vezes, pretendem negar a comunicação a possibilidade de conterem um fundo estético como leituras que na sua imensa maioria, ou declinam apenas em uma limitada constatação da ação do juízo estético em torno dos objetos da comunicação mensurando-os apenas como formas de rejeição ou aceitação do público, ou que simplesmente se arregimentam em torno da negação de uma comunicação sem ruídos, de uma comunicação completamente baseada em

uma passagem do sensível ao inteligível pela ordem da representação e da racionalidade empírica, através de uma primazia dos efeitos da linguagem e do sentido da obra concedido pelo espectador. Sendo assim, este estudo pretende mais do que averiguar manifestação de um sentido possível, colocar em dúvida, justamente, a sua própria existência.

3.1. A experiência estética na comunicação e as vidas possíveis da imagem

Sim, aqui tem uma afirmação do inconsciente brasileiro, do subterrâneo brasileiro, com a liberdade de não ser regionalista. Uma tentativa com muita delicadeza porque o fio que está conduzindo tudo isso é o fio da infância, o fio da memória. Mas se tivesse que resumir tudo em uma única palavra, seria ancestralidade. A ancestralidade é algo que nos permite imaginar mais que copiar. Sentir mais que descrever e explicar. A ancestralidade é uma metáfora acessível a todos nós e que deve, assim como hoje se faz com os bíceps, ser exercitada. A ancestralidade transpassa fronteiras e, inexplicavelmente, como ela só, uniu João Cabral a Sevilha, João Gilberto ao jazz, Ariano Suassuna a Cervantes. A ancestralidade é o que há de mais moderno e ao mesmo tempo mais arcaico. Está presente nas pesquisas avançadas da ciência, no Genoma humano, nas células-tronco. Tudo se reflete na ancestralidade, seja da biológica ou espiritual.

Luiz Fernando Carvalho

Os posicionamentos teóricos que em mais de meio século têm acometido o universo da televisão são, antes de tudo, fruto de um enorme preconceito cultural ontologicamente sugestionado pelas autarquias do gosto civilizado. Algo que vincula a televisão à mais baixa esfera dos meios de expressão. Entretanto, tal desprezo não necessariamente tem a ver com o fato da televisão nunca ter realizado o mesmo trajeto que o cinema ao instituir-se como um meio de expressão artística, na medida em que se posicionou contra aqueles que o combatiam no início do século XX, acusando-o de ser um mero entretenimento para as massas que não alcançava a nobreza da literatura ou da pintura. Não cabe aqui visar este tipo de movimento para a televisão. O equívoco das empreitadas teóricas em torno do meio televisivo, na sua ampla maioria, concentram-se naquilo que supõem que, diferentemente da artes, os meios de comunicação se baseiam em uma ordem pragmática da transmissão, cuja objetividade difunde a existência da experiência estética. Tais afirmações parecem, contudo, remeterem muito mais a uma aversão à dimensão de “praça pública” da televisão, conforme relaciona Muniz Sodré e Raquel Paiva,⁷¹ do que, necessariamente, à um questionamento mais profundo, conforme propôs Gilles Deleuze, ao contrapor a função estética do cinema à função social da televisão dizendo que a televisão, apesar das tentativas importantes e em boa parte vindas dos grandes cineastas, “não buscou sua especificidade numa função estética, mas numa função social,

⁷¹ Na obra *O império do grotesco*, Muniz Sodré e Raquel Paiva analisam a presença do grotesco na programação popular da televisão. Amplamente amparada nas pesquisas de Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser, a obra delinea a dimensão de “praça pública” da televisão como o local de manifestação das categorias estéticas do grotesco e de um *ethos* da cultura popular.

função do controle e de poder, onde reina o plano médio, que recusa toda aventura da percepção em nome do olho profissional.” (DELEUZE, 1992, p. 94)

Por mais que o filósofo pense em termos de uma função social que limita as potências estéticas da televisão, é plausível dizer que nem no cinema, nem em qualquer forma artística, uma função se arregimenta em termos de ausência de um olhar pragmático e da maneira como tal meio pode ser espreitado pelo mundo comercial. Portanto, cabe aprofundar um pouco mais nas sugestões de Deleuze, a fim de atestar se é realmente através de uma *função* que um meio de expressão pode ser definido. Por mais que televisão apresente suas particularidades materiais e integre um sistema informativo homólogo aos códigos da economia, a forma como grande parte da produção televisiva mundial está perfeitamente conectada com a configuração de um meio baseado na sua condição de empresa obtentora de lucro e na valoração de condições favoráveis à manutenção dessa natureza comercial – tais como a captação de audiência, de margens comerciais e de atualização tecnológica – é possível dizer que mesmo naquelas produções cujos intuítos comunicativos instituem-se pelo paradigma da objetividade e da função informativa, a existência da experiência estética não pode ser descartada, nem relegada ao plano de um posicionamento alheio às questões que envolvem a televisão.

As inúmeras grades de programação existentes na televisão contemporânea nos permitem perceber uma diversidade de intuítos por trás das produções oferecidas diariamente aos espectadores. Por mais que a sua imensa maioria comungue do papel de impulsionar uma atividade comercial e informativa, pressupor que estas sejam funções que interferem nos ordenativos da existência de um produto em termos de linguagem, ou mesmo de experiência proporcionada, é ater-se apenas àquelas produções cujo apelo comercial é seu mais seguro definidor de posturas. Mesmo assim, este não pode ser visto como um paradigma dos índices qualitativos da experiência ou como o único definidor da própria dimensão de expressividade desse produto. Nesse sentido, pressupor que a *função social* ou *comercial* sejam características intrínsecas ao meio televisivo o que, por sua vez, o impossibilita de promover algum tipo de alcance de fundo estético, seria cair em um determinismo vazio que difunde a existência da experiência estética em todos os âmbitos, até mesmo na vida cotidiana.

Baseado nos estudos de Hans Robert Jauss sobre a recepção, César Guimarães relaciona o entrecruzamento entre o campo da comunicação e da experiência estética sob o emblema das *estéticas da comunicação*. De acordo com o pesquisador, boa parte dos estudos de recepção consagradas aos gêneros televisivos discrimina a existência de dimensões

decisivas desse fenômeno como: a *aisthesis*, que seria “a atitude perceptiva que, na recepção prazerosa das obras, concede primazia ao reconhecimento sensorial frente ao conceitual; e a *catarsis*, que permite ao sujeito tanto mudar suas convicções quanto liberar seu ânimo.” (GUIMARÃES, 200, p. 85) César Guimarães define a catarse como um conceito que constitui propriamente a dimensão comunicativa da recepção, ao proporcionar a relação dialética entre autossatisfação e satisfação alheia. Algo que permite que a experiência estética tenha uma capacidade de negar tanto a ordem estabelecida quanto apresentar normas para a atuação prática. Normas estas que, segundo César Guimarães, não são impostas, pois o juízo estético produzido na sua própria liberdade encontra seu fundamento na *polis* ou na comunidade. Nesse sentido, o pesquisador propõe que se a experiência estética deve comparecer a uma discussão sobre o campo da comunicação “é porque ela permite conceber a categoria estética do *sensus communis* como valoração legitimadora de toda prática intersubjetiva da vida cotidiana.” (GUIMARÃES, 2002, p. 85) No entanto, a catarse é apenas uma das dimensões da recepção baseada na participação da subjetividade na edificação do processo comunicacional e da experiência estética. De acordo com o pesquisador, não é possível conceber um processo de recepção desprezando-se o que ele possui de estético. Ao seu ver, o que é necessário a esse processo, é conceber uma *abordagem comunicativa da experiência estética*, assim como o seu complemento inverso, isto é, uma *abordagem estética dos fenômenos comunicativos*.

Propondo que tais abordagens sejam plausíveis, as imagens da microssérie *A Pedra do Reino*, mais do que reclamarem uma possível função estética ligada ao barroco ou à arte armorial, elas são fruto do regime de visibilidade de um dispositivo: a televisão. Conforme pontua Jacques Rancière, uma imagem nunca está sozinha, ela “pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem. A questão é saber o tipo de atenção que este ou aquele dispositivo provoca.” (RANCIÈRE, 2012, p. 96) Nesse sentido que uma abordagem estética dos fenômenos comunicativos requer que as possíveis vidas das imagens do objeto aqui analisado estejam sempre em correlação com as demais imagens que integram o circuito comunicativo da televisão. Eis que tomando emprestada a leitura de Rancière sobre as dimensões dos universos que proporcionam a experiência, poderíamos dizer que os efeitos da televisão tem a ver com as divisões de espaço e tempo e com os modos de apresentação sensível. Tal efeito não define nem uma estratégia política do produto, nem uma contribuição calculável do produto para a ação política. Pois, nos termos de Rancière, arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência como do sensível. Segundo o filósofo há uma

estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. De forma semelhante, há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. “Há, assim, uma política da arte como recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa.” (RANCIÈRE, 2012, p. 63)

A dimensão da experiência estética em *A Pedra do Reino* tem a ver com a sua constituição sensível e a maneira como ela pode ser partilhada pelo meio televisivo promovendo, sobretudo, dissensos. Nessas próprias diferenças no sensível encontram-se as qualidades políticas e comunicativas da obra, na medida em que ela postula variadas formas de vida das imagens e do senso comum. “As imagens mudam nosso olhar e a paisagem do possível quando não são antecipadas por seus sentidos e não antecipam seus efeitos.” (RANCIÈRE, 2012, p. 102) É assim que Rancière propõe a existência de uma partilha do sensível que, no caso do que foi enfatizado durante toda a presente pesquisa, refere-se também à um modo de partilha das próprias imagens como formas de vida do sensível.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2005, p. 15)

No exercício de partilha das imagens e da dimensão sensível *d'A Pedra do Reino*, o papel da televisão é o de espreitar as próprias manifestações do comum e do dissenso. Como sistema de informação e de elocução, a televisão é um dispositivo espaço-temporal de criação de senso comum, dentro do qual palavras e formas visíveis reúnem-se como formas de uma maneira comum de perceber, de ser afetado e de dar sentido. Esta é a tendência que normalmente é vinculada à imagem televisiva. Entretanto, a imagem televisiva é, primeiramente, um elemento de um dispositivo que cria suas próprias dimensões sensitivas. Ao ser percebida, a imagem televisiva reitera uma outra forma de existência que, na verdade, é a sua única maneira de existir. Sem que ela exista entre um sujeito e um objeto, a imagem televisiva é um dado condicionado unicamente à sua própria existência material que, no entanto, independe da ação humana e portanto inexistente no nosso plano sensorial. Assim, a medida em que as imagens televisivas se tornam perceptíveis por ação do próprio aparelho

funda-se ali as condições da sua própria dimensão perceptiva e, por isso, estética. Na sua existência em dados sensíveis e capazes de serem percebidos, eis que suas formas de visibilidade se tornam partilháveis como modos de percepção e de criação de significados também partilháveis que lhe são conferidos. O próprio exercício de enxergar as imagens da microssérie *A Pedra do Reino* já reitera esse fechamento do seu sentido como a única prática que cabe ao telespectador. O que interessa, no entanto, é averiguar certas formas de existência dessas imagens que ligam indivíduos dentro de práticas consensuais e dissensuais. Pois, o que mais intriga a maioria dos pesquisadores da televisão não é entender a maneira como esse dispositivo constrói o senso comum na sua ação sensível, mas sim conferir à sua natureza midiática, a capacidade de estabelecer a coexistência de outras formas de senso comum, por sua vez, de dissensos, no interior das formas e significados desse dispositivo espaço-temporal.

Não se trata, porém, de abordar essas diferenças no nível da variedade da programação televisiva ou dos seus diferentes produtos, mas de conferir à própria natureza estética da televisão um modo de existência heterogênea da percepção. Nesse sentido, as possibilidades estéticas do meio televisivo concentram-se tanto no campo da significação dos regimes de imagens dos seus produtos e nos regimes de visibilidade proporcionados pelos aparelhos e contextos da recepção televisiva, quanto naquilo que é uma espécie de confluência entre todas essas coisas que é a própria vida da imagem como forma do material sensível. Assim, a natureza estética da televisão declina da aplicação da sua propriedade híbrida entre formas e discursos, como uma política inerente à sua lógica representativa, pois como considera Rancière, as práticas estéticas são maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer nas suas relações com maneiras e ser e formas de visibilidade, sendo assim, o que está em jogo na política como forma de experiência “é o recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído.” (RANCIÈRE, 2005, p. 16)

Na análise da experiência do fato estético e comunicacional, *A Pedra do Reino*, o estatuto das suas imagens ponderam que a imagem televisual é a conexão entre três fatores que modelam a experiência televisiva: a enunciação das formas; o contexto e a materialidade da transmissão; e a dimensão sensível resultante. Nesse sentido, não se trata de estabelecer uma negação de qualquer relação comensurável entre ideia e materialidade sensível, mas entender como a imagem emancipa-se em relação à lógica unificadora da ação sem ser, por isso, uma pura ruptura entre o inteligível e o sensível. Ela é por fim um novo estatuto. Portanto, cabe dar um passo seguinte na análise da dimensão da experiência promovida pelas

imagens da microssérie, como algo que não redundaria em quaisquer efeito estético se não fosse fruto de uma transmissão e de uma recepção condicionada pelas propriedades do aparelho televisivo e pelo contexto da experiência. Medidas estas que podem abrir um novo espectro para imensa ontologia da heterogeneidade que fundamenta a vida das imagens.

3.2. Análises em torno da recepção

Eu me interesso pelo motivo por que me emociono, e os pintores que me emocionam são aqueles que trabalham na criação de uma fabulação do real, que eu acredito também que é essa a janela do cinema, não é você... Bem, quando você entra numa sala de cinema, você entra para reencontrar a vida, mas, se não houver uma mínima diferença entre a vida que existe contida na tela e a vida que existe do lado de fora da sala de cinema, nas ruas, então não faz mesmo o menor sentido entrar em uma sala de cinema. E essa diferença é a criação, é a linguagem, é a fabulação, o resto é mera descrição sem alma.

Luiz Fernando Carvalho

Em termos de um pensamento que fundamente a recepção da imagem televisual como uma operação concernente à tudo aquilo que foi amplamente explorado por este estudo na identificação das coincidências e multiplicidades da imagem, cabe averiguar a capacidade de convergência que este capítulo almeja, na medida em que é fruto de uma análise que projeta boa parte das suas expectativas no campo da experiência estética. Por mais que durante todo esse percurso de argumentação, as imagens tenham sido analisadas em sua condição de meio, a presente proposta não pretende se esquivar das condições que tocam a recepção da imagem televisual como algo que figura, não só nas suas próprias formas de existência do sensível, como também nas forças que às definem através das propriedades do aparelho televisivo. Pois, por mais que o *regime de imagens* seja definido por Jacques Rancière através da análise de uma *performance* do seu regime estético, através da qual, cada produto demanda ser analisado em suas posturas, onde as imagens são intransitivas e não são propriedades de um determinado meio técnico, mas sim operações prefiguradas no bloco espaço-temporal que cabe a cada obra e formas de visibilidade, de potência de significação e de afeto que lhes são associadas, a análise da televisão se ancora, sobretudo, em uma reflexão sobre a atividade do telespectador que incide em termo de linguagem e em termos de conteúdo de programas.

As evoluções tecnológicas que permitiram à televisão renovar suas ferramentas, iniciando novos diálogos midiáticos, ganhando mobilidade, ou criando novos espaços de enunciação e reconfiguração do seu conteúdo são formas que foram englobadas pelos seus intuitos comerciais, mas que em certa instância se mantém na iminência de atravessarem os próprios caminhos da hegemonia institucional. Entretanto, para além daquilo que o primado do evolucionismo técnico possa, ou não, oferecer para uma troca mais efetiva entre emissor e

receptor, o que se almeja aqui é entender o movimento aleatório que constitui esta dimensão de intercâmbio sem, por isso, declinar no pragmatismo ou nas imposições da ordem econômica. Ultrapassando aquilo que os códigos semânticos ou os abstracionismos técnicos nos permitem dizer, comunicar é aceitar o aberto e as próprias dobras da incomunicação.

A emissão e a recepção do conteúdo televisivo não participam, entretanto, de uma ordem de horizontalidade. É por articularem momentos distintos da cadeia comunicacional que estes podem, ou não, comunicar. A negação do gesto comunicativo, por sua vez, não condiz com a falta de um dos lados da troca, mas sim com a desobjetivação desse processo. A própria experiência que caracterizou a emissão e a recepção do nosso objeto de estudo, muito antes de evidenciar a não aceitação de um programa televisivo por questões concernentes ao gosto do público, configura uma falha denotativa dos processos multiplicativos e autoreferenciais das suas imagens e posicionamentos midiáticos. O que, no entanto, não classifica a sua dimensão estética ou postura experimental como modelos de distinção qualitativa em relação aos demais produtos televisivos, mas apenas serve como paradigma analítico de um processo de contracomunicação que promove o dissenso pelo consenso, ao fazer a emissão e a recepção operarem como práticas interrogadas pela ação do sensível.

A expansão da subjetividade, a partir do meio material das imagens, é algo abordado por inúmeros debates teóricos que sempre visaram na medida exclusiva das propriedades técnicas do meio, legitimarem as suas práticas midiáticas e atividades interpretativas. Desde as teses de McLuhan, diversos trabalhos repercutiram nesse tipo de abordagem que privilegia a atividade cognitiva e a incompletude das imagens pela eloquência do objeto em relação ao sujeito. Por mais que sejam consideráveis esses primeiros esforços de McLuhan em livrar a análise televisiva das garras do desprezo intelectual que sempre lhe atribuíram uma função mercadológica em detrimento da sua dimensão estética, cabe ressaltar não só a maneira como Muniz Sodré se contrapôs à visão mcluhiana, ao dizer que o teórico “desconhece a presença de uma descontinuidade em todo ato perceptivo – e não apenas no caso da televisão” (SODRÉ, 2001, p. 19), como também pontuar que no campo da percepção, as imagens além de estarem incompletas, são multiplicativas e cambiantes. Nesse sentido, a noção de descontinuidade da experiência televisiva sempre foi vista por meio de uma predominância da emissão em relação à recepção, verticalizando o processo estético e definindo os seus limites nas análises do fluxo televisivo e das especificidades tecnológicas que modelam a recepção.

A infinita apropriabilidade das imagens como uma forma simultânea de existência do sujeito e do objeto, não discrimina a dimensão material das suas formas de existência. Por mais que a presença das imagens no plano sensível configurem a sua única extensão da qual realmente temos acesso, a relação emissiva e receptiva entre veículo e espectador só acontece em função das ações práticas que conectam essas duas esferas da troca. É fundamental a existência em sinais de uma transmissão e de uma recepção daquilo que se transmite. Pensar na maneira como o fluxo de imagens televisivas atravessa o espectador é contar com uma dupla participação entre sujeito e objeto que dão à imagem a possibilidade de configurar a existência desse processo comunicativo. A forma como os espectadores criam palimpsestos pessoais saltando entre programas e imagens, estabelecendo ligações entre conteúdos sem qualquer tipo de relatividade – com exceção de integrarem as imagens da mesma plataforma, como se fossem formas dialogantes – fazem parte desse processo que encontra, por sua vez, boa parte da sua relação de apropriação por meio de um processo de enorme pressão histórica.

A superação dos limiares da percepção temporal comporta, muito provavelmente, alguma modificação da visão do mundo. A primeira modificação importante, parece-me, deverá ser procurada no sentido diferente da história em relação a outras épocas. Não se poderá negar que vivemos hoje num período de total simultaneidade de qualquer objeto cultural. O telecomando, com a possibilidade de esmagar numa mesma linha produtos provenientes de uma espessura histórica diferente, faz que tudo seja posto automaticamente em vizinhança e em continuidade. (CALABRESE, 1987, p. 68)

A reprodução das imagens coincide então com a sua relação de vizinhança. Uma imagem não é a mesma após outra imagem. Conforme a teoria de Coccia, as imagens só existem na medida em que dão origem à novas imagens gerando encadeamentos. Nesse sentido, tanto as transformações da percepção humana ligadas ao aumento da velocidade da vida contemporânea, quanto as próprias posturas pessoais em relação ao aceleração e aos deslocamentos desses conteúdos, têm um profundo papel estruturador das formas e tecnologias dos meios de comunicação. No âmbito desses diferentes impactos sobre as mídias, tais mudanças reestruturam suas linguagens e modificam suas perspectivas criativas. Todas elas têm a ver com uma existência temporal das imagens e com suas relações de encadeamento e intersecção. Diversos são os argumentos apresentados contra a televisão quando se trata de abordar a sua predicação entre o tempo e as imagens. Em torno de suas qualidades receptivas, muito se questiona sobre a promiscuidade do *zapping* em detrimento da narrativa e da contemplação. De fato, a televisão e o cinema, por exemplo, se manifestam de formas diversas a esse respeito. A televisão em relação à convenção de sala escura tende a nos contrapor a noção de contemplação e distanciamento necessários para capturarmos o

desenvolvimento de uma dada narrativa. Nesse sentido, muito se compara a televisão ao cinema, exigindo da mesma, qualidades que são inviáveis a sua própria natureza tecnológica e retórica, pois, estruturalmente, ambas trabalham a recepção de formas diferenciadas.

A visão do fluxo televisivo como algo que, muitas vezes, faz do *zapping* um ato desprovido de objetividade acontece dentro dos domínios da alteração da estabilidade das próprias narrativas. A interação, nesse sentido, é imediata e também ela fundadora de um novo tipo de percepção. A interrupção das narrativas pelo ato de zapear é a interrupção de um regime de imagens por outro. Nesse sentido, os desajustes cognitivos surgidos por questões interiores e exteriores aos produtos televisivos são frutos de uma dimensão da experiência disponibilizada no presente da transmissão. A importância do processo, da intertextualidade, do contexto e das diferentes abordagens do conteúdo narrativo depende não só da autoconsciência do espectador mas também da própria manifestação da linguagem. Nessa profusão de forças é que se pode estabelecer a potencialidade de um conteúdo. Porém, tal conteúdo não estabelece nenhum padrão formal de troca comunicacional, sendo incapaz de reduzir o dinamismo da significação. As posições espectatoriais, nesse sentido, são multiformes e descontínuas dos pontos de vista cultural, discursivo e político. Elas têm a capacidade de serem estruturadas e determinadas, ao mesmo tempo que são abertas e dispersivas. Na sua multiplicidade estão as perspectivas oferecidas pela linguagem e pelas demais forças receptoras como forças capazes de colocar o tempo em plena suspensão.

A pouca duração da imagem televisiva sempre foi tratada como uma especificidade da televisão. Duas reações se esboçam nesse sentido. Aquela que compete ao funcionamento do aparelho televisivo a partir da possibilidade do *zapping*. E aquilo que deriva da convenção em torno da duração e da versatilidade necessárias à montagem do produto televisivo, como arranjo sintático e estímulo de pulsão escópica. A premissa da velocidade do corte na montagem da narrativa televisiva é correspondente às possibilidades oferecidas pela tecnologia do aparelho televisivo. Ambas confluíram no funcionamento de uma lógica onde a duração é extremamente evitada. O *zapping*, mais do que o resultado de um advento tecnológico, tornou-se uma convenção narrativa dos próprios produtos televisivos. A fragmentação tornou-se uma prática que celebra a conjunção entre o modo de vida contemporâneo e o manifestar dos seus modelos narrativos. Entretanto, mais do que privar às imagens uma particularidade e consistência, esta lógica não se trata, necessariamente, de uma especificidade da televisão como muitos teóricos normalmente apontam, mas sim de uma

convenção profundamente determinada pelas expectativas estéticas e mercadológicas do meio. Nesse sentido, a velocidade ou a duração não determinam por si só, quaisquer supremacia cognitiva ou índices qualitativos da estética de um produto, pois são, antes de tudo, fruto de uma visão retórica de um realizador dentro de um quadro midiático específico. Esta visão retórica, por sua vez, pode sim determinar os acomodamentos e posturas da obra perante o meio, na medida que rompem, ou não, com suas convenções. Opiniões como as de Régis Debray, para o qual a televisão banaliza o tempo, pois “ela é o tempo que passa e do jeito como ele está, não aquele que se cristaliza e se ordena” (DEBRAY, 1994, p. 314), são válidas, porém, pouco relativas às diversas maneiras como a televisão se apodera dos variados recursos técnicos como novas formas de tratamento e experiência das imagens.

As séries de Luiz Fernando Carvalho pouco romperam com as convenções em torno da duração das imagens televisivas. Em sua ampla maioria, elas são orientadas por cortes rápidos e encadeamentos velozes. Porém, em casos como o *d'A Pedra do Reino*, a extensão das tomadas não diminui a pressão temporal que passa através dessa forma modular e de se encarar a montagem. A fragmentação da sua narrativa propõe que o tempo se torne perceptível dentro de uma economia da duração, onde a montagem pode ser pensada como um sistema labiríntico cujo o desenvolvimento é de ordem circular. No decorrer da narrativa atravessam-se, muitas vezes, os mesmos “caminhos” do enredo, em suas diversas projeções recapitulativas dos fatos que integram a narrativa. Sobre o papel da metáfora do labirinto na cultura barroca, Calabrese pontua que cada uma das suas entradas refere-se a um nó e a passagem entre os termos que constituem um labirinto. “Nó e labirinto tornam-se assim a imagem estrutural do próprio saber: um saber aberto interdisciplinar, em movimento, sempre sujeito ao risco da perda de orientação.” (CALABRESE, 1987, p. 152) Nesse modelo fractal, a imagem é o reflexo de um prisma ambivalente e conflituoso que nega o valor de ordem global, ao mesmo tempo em que não se nega a induzir a existência de uma disposição.

A transmissão televisiva é algo propagado para todos os lugares, ele não se limita à nenhum espaço fechado da recepção, sendo recebida dentre as mais diversas situações e contextos. As propriedades da recepção televisiva fazem com que o seu tempo não se feche sobre si mesmo. Mesmo que o devir da imagem televisiva tenha um potencial de multiplicação diante da pressão conceitual daqueles que veem na ambiguidade contemplativa entre televisão e cinema, uma perda significativa da qualidade da experiência, os componentes que integram o circuito de transmissão da televisão sempre se prestaram à mudanças que, constantemente, realizam um movimento de força na interrupção do fluxo

televisivo. Todo o aparato das grandes emissoras trabalham em função desse estacionamento do espectador nas suas amarras estéticas e promessas de conteúdo. Entretanto, as mudanças tecnológicas também visam interferir nesse movimento, por sua vez, em função dos interesses das empresas que fomentam esse tipo de mercado. Desde o clássico exemplo da maneira como a Rede Globo combateu a implantação do controle remoto no Brasil, até a atual situação precária que se encontra a instalação da TV digital no país, é possível dizer que nos jogos dos interesses corporativos o público nunca foi a prioridade, muito menos, a própria televisão.

Nos momentos em que existe uma convergência na reestruturação do aparato tecnológico da televisão com a busca de um aprimoramento da “qualidade” da recepção da imagem e do som, na maioria das vezes, tais iniciativas são extremamente progressistas ao visarem apenas suprir as “carências” da imagem televisual. O surgimento do *home theater* e os aprimoramentos na definição da imagem do aparelho televisivo são exemplos dessa confluência. Estas são mudanças no aparato técnico do vídeo e na tecnologia da imagem que visam garantir novos padrões qualitativos para a produção televisiva e para a emissão e a recepção. Entretanto, alguns avanços tecnológicos almejam uma planificação do gesto comunicacional sendo, por isso, capazes de despertar reações políticas no cerne das questões estéticas. As drásticas reestruturações oferecidas pela televisão digital, além de proporcionarem mudanças de cunho tecnológico, interferem na própria grade televisiva. Tais recursos permitem a cada espectador interagir no momento em que lhe for mais adequado, parando, voltando, ou acessando outros tipos de conteúdos, além daqueles disponibilizados pelas emissoras. Uma realidade que desestabiliza a hierarquia das grades de programação, dando um novo caráter ao produto televisivo e fazendo com que o espectador trate cada programa como um produto à parte, no qual se pode ter acesso dedicado à sua narrativa, não se sujeitando por completo, às imposições institucionais. Nesse processo, a televisão ganhou conexão direta com a internet e suas respectivas ferramentas, possibilitando de forma imediata, a interatividade, a expansão do conteúdo televisivo e de toda a sua cadeia de informações. Sendo assim, abre-se uma nova possibilidade política do meio televisivo que tende a se libertar, parcialmente, da imposição de conteúdos por parte dos grandes veículos de comunicação, abrindo também espaço para as produções independentes de novas vertentes ideológicas e estéticas o que, por sua vez, tensiona a existência de um monopólio que, no caso do Brasil, ainda está completamente vinculado ao modelo de concessão pública.

As inovações oferecidas pelos verdadeiros modelos de implantação da televisão digital potencializam ainda mais uma das principais características do mundo das mídias, aquela de se tornar uma produção de arquivo. A natureza metalinguística da televisão faz jus à esse seu modo de existência midiática. No entanto, a televisão tem a capacidade de funcionar por diferentes posturas de pressão histórica. Como instituições, elas funcionam basicamente como um modelo historicista preocupado com a existência empírica e verossímilante do seu material de arquivo. Como experiência estética, a televisão tem a capacidade de estabelecer embates temporais de tendências não homologantes. Nas palavras de Jean-Paul Fargier, estas duas dimensões da televisão encontram-se representadas numa única postura, na medida em que “a televisão, na sua origem, é uma máquina de produzir ao infinito o presente representado e uma memória capaz de estocar o *tornar-se arquivo* sem limite”. (FARGIER, 2007, p. 37) O teórico italiano Mario Perniola também endossa essa tendência da televisão: “Se tudo pode ser adiado, nada é atual, e, reciprocamente, se tudo pode se tornar imediatamente atual, tudo é repertório.” (PERNIOLA, 2009, p. 120)

A espetatorialidade televisiva, intimamente ligada à experiência cotidiana, tem a capacidade de conectar o tempo desconfigurador da imposição cognitiva com a manifestação de uma não passividade do espectador e da consciência coletiva. Por mais que esse seja um dos fatores responsáveis por promover inúmeras críticas e ataques direcionadas à televisão, é válido afirmar que a inconstância da circunstância contemplativa é talvez a função mais ambivalente dentre aquelas que podem ser identificadas na relação entre a emissão e a recepção da imagem televisual. Por ser um importante definidor das intenções midiáticas, políticas e mercadológicas, tal aleatoriedade da recepção tende a ser amplamente combatida pelas corporações. Entretanto, não é por si só o ato de zapear ou de prostrar-se diante da televisão recebendo-a como fluxo, aquilo que mitiga as suas possíveis funções gregárias. Na esfera íntima ou social é a credibilidade concedida a informação ou à própria experiência, aquilo que pode influenciar a atitude de se posicionar ativa ou passivamente. É por todos conhecida a capacidade da televisão em congregar ou dispersar as opiniões públicas. Essa dimensão define-se por ajustes entre os interesses de ordem político-econômica das emissoras com a extensão da experiência em postular-se como nível de identificação ou recusa. Se a possibilidade de se perder no fluxo imagético fosse anulada e a relação entre a vida cotidiana e a informação fossem afastadas, o consenso tenderia a ser a lei da experiência televisiva.

Os códigos da recepção televisiva são então potentes definidores da linguagem. A reciprocidade entre o telespectador e a narrativa conforma uma série de posicionamentos que

almejam na simplificação da montagem e no ordenamento sintático, a criação de formas consideradas aprazíveis. Por existir alguma dimensão de troca entre o que se espera do posicionamento estético de um produto e o que o próprio público televisivo almeja na visão de uma produção, tal relação está completamente envolta por questões de ordem, sobretudo, sociocultural. Esse sempre foi o trunfo do trabalho de Luiz Fernando Carvalho no corpo de realizadores da Rede Globo, como um dos principais representantes do espaço concedido pela emissora para a criação de novas apostas conceituais. No entanto, diferentemente das produções do Projeto Quadrante, as demais obras do diretor sempre tiveram bons índices de aceitação do público brasileiro. As suas produções nunca foram rejeitadas pelo grande público da emissora, mesmo quando romperam com o padrão das suas teledramaturgias. A minissérie *Hoje É Dia de Maria* é um ótimo exemplo do seu sucesso de público e crítica. Talvez por não configurar uma proposta tão radical quanto *A Pedra do Reino*, preservando alguns didatismos da montagem e o encadeamento linear da história, a minissérie tenha angariado um maior número de adeptos. Quanto à adaptação da obra de Ariano Suassuna, esta se mostrou profundamente conflitiva com os padrões da emissora, principalmente, no que se convencionou realizar no nível do tratamento do tempo e da montagem na teledramaturgia nacional. Por serem boa parte das suas características, similares às demais produções televisivas de Luiz Fernando Carvalho que tiveram boa média de público, pode-se dizer que foi na dimensão da sua temporalidade narrativa que os demais excessos da microssérie *A Pedra do Reino* se agravaram, reiterando uma certa medida de incomunicabilidade necessária à sua projeção cultural e conceitual, como uma obra profundamente tocada pelo barroco.

A violência de *A Pedra do Reino* não é, evidentemente, relativa aos sentidos produzidos, mas a uma organização formal que desorganiza o material, estilhaçando a relação de causa e efeito e o tempo cronológico da narrativa clássica, através de uma montagem descontínua e “em abismo”. Do mesmo modo, a violência sensorial se faz presente por meio de cortes abruptos na imagem e no som, de certas opções e operações de linguagem, como o vínculo a uma imagem ora impressionista (cujo foco é difuso), ora expressionista (cuja organização dentro do plano, sobretudo a partir da utilização de closes, distorce ou desfigura) e, ainda, por meio da utilização de uma luz épica e epifânica, estourada, dourada ou obscurecida. (FELDMAN, 2007)

Operando uma fragmentação da narrativa dentro de um sistema de recepção de baixa fixação e de alta sugestão ao fluxo, a microssérie *A Pedra do Reino* interferiu diretamente em um dos quesitos que mais definem o comportamento do público televisivo. A estabilidade promovida pelo naturalismo da linguagem da maioria das produções televisivas funcionam como um sistema de homologações que se dá no cerne de um dispositivo fragmentário. As descontinuidades dos fluxos das imagens televisivas não podem ser consideradas o mesmo

comportamento estético que as práticas de fragmentação que se dão no interior de uma única narrativa. Como afirma Jean-Louis Comolli: “Todo corte é *corte no tempo*. Há a temporalidade do filme, há a temporalidade da consciência (como soma ativa das percepções, sensações e atenções do sujeito). As duas temporalidades se opõem e se compõem.” (COMOLLI, 2007, p. 19) Por se tratar de diferentes maneiras de tencionar e conjugar a desordem, estas constituem distintas concepções sobre o encadeamento temporal das imagens e, conseqüentemente, sobre o próprio fato anacrônico. O ato de zapear define-se por um ritmo próprio no tempo da significação, no estriamento do tecido imagético e no sentimento de pertencimento, configurando assim, uma espécie de *flâneur* do campo televisivo. A inconstância e a ruptura com a transmissão denotam um comportamento estético proativo e configurador de uma espécie de prática mnemotécnica. Nesse sentido, a possibilidade iminente do *zapping* é sempre uma forma de empréstimo àquelas narrativas que se encontram no interior do circuito televisivo. Os cortes, intervalos comerciais e narrativas seriadas são outras formas de arquitetar essa fragmentação da experiência. Já a fragmentação da narrativa segue uma interpretação não linear dos próprios textos. A ruptura com essa ordem linear, caracteriza-se como um corte na profundidade cultural do produto, estabelecendo assim, não mais uma quebra com a horizontalidade do tempo, mas sim com aquela medida de verticalidade à qual Lucien Febvre definiu como o maior dos pecados, o anacronismo.

Em casos como o *d'A Pedra do Reino*, ambas as fragmentações acabam funcionando em relação, na medida em que a própria não linearidade da narrativa pode ser interrompida pelo fluxo, assim como o próprio fluxo também interrompe a narrativa para postular sua natureza mesma de série. Ambas as formas têm a capacidade de liberarem-se da racionalidade histórica fazendo desses diferentes tipos de atemporalidade da experiência, um princípio de possibilidade e impossibilidade. Como definiu Rancière, nesse jogo anacrônico de montagem e desmontagem oculta-se as condições mesmas de toda historicidade e a própria existência do anacronismo torna-se uma questão relativa aos modos de conexão do tempo com ele mesmo. Nesse sentido, a imagem televisiva como condição de existência do sujeito e do objeto integra o espectador no lugar que Mário Perniola concebeu como aquele segundo o qual o homem é “o tramite de um saber que não lhe pertence intimamente.” (PERNIOLA, 2009, p. 108)

As condições de emissão e receptividade da microsérie *A Pedra do Reino* perpassam então por uma série de relações entre diferentes posturas que declinam no que há de comunicável na experiência sensível. Definiu-se até aqui as dimensões de uma produção televisiva que, por meio do aclaramento do seu regime de imagens posiciona-se tanto como

ponto de fuga das asserções rígidas sobre a sua natureza artístico-midiática quanto como modelo de interpretação do desenho de uma encenação armorialista, contemporaneamente, barroca. Nesse sentido, para que as próprias dimensões da experiência sensível e, com isso, da alteridade das imagens da microssérie sejam em alguma instância identificadas é preciso definir a trama que compõe a sua natureza objectual, onde toda linguagem é o dialogar das formas criativas com as condições oferecidas pelos meios disponíveis. Assim, a investigação caminha para concluir a relação entre os posicionamentos do objeto e do sujeito na configuração que irá diagnosticar o lugar da imagem na experiência televisual da microssérie.

3.2.1. A percepção protética da imagem televisual

No espaço da percepção da imagem televisual onde estão em jogo tanto as condições cognitivas do sujeito em suas diferentes formas de contato com a vida cotidiana quanto as figurações dos regimes de imagens e da própria dimensão material do meio televisivo, aquilo que constitui a maneira como o espectador experimenta um determinado conteúdo e também a medida através da qual essa experiência é parâmetro de um pensar a sua eficácia, servem para identificar como essas imagens adquirem uma vida própria. Uma vida que existe no sensível, como uma forma de existência simultânea dessas duas dimensões de sujeito e o objeto da experiência, mas que, por sua vez, pode ser compartilhada gerando níveis de interpretação coletiva e fixando um modo existência de ordem cultural. Nesse sentido, é possível vislumbrar uma certa alteridade dessas imagens dentro das forças que se convergem entre todos esses campos de significação da suas atividades emissivas e receptivas. Porém, tais imagens também podem evidenciar não só um processo de definição das suas identidades mas, acima de tudo, um processo de alteração das suas formas de existência.

Apropriando-se da forma como a pesquisadora estadunidense, Susan Buck-Morss, propõe que a tela do cinema seja entendida como uma *prótese de percepção*, este estudo almeja caracterizar a percepção da imagem televisual por meio de uma aproximação com tal teoria. Realizando uma espécie de revisão da fenomenologia de Edmund Husserl, Buck-Morss argumenta contra as categorias de pureza e acesso intuitivo à realidade objetiva, conforme foi definido pelo filósofo. Diferentemente de tudo que vem sendo alegado nessa dissertação, Husserl projeta a visão de um objeto puro como dado absoluto que não é nem coisa física e nem fato psicológico, mas uma coisa intencionalmente inexistente. A teoria aqui esboçada, visa com o auxílio do trabalho de Susan Buck-Morss propor, justamente, o contrário. A percepção é algo intencionalmente existente enquanto fato material, psicológico e, sobretudo,

sensível (na sua existência como imagem). Conforme a pesquisadora, uma imagem é sempre a imagem de alguma coisa. Ela é intencional e aponta a realidade para além de si mesma.

Ainda na dimensão de materialidade do circuito televisivo e daquilo que se anuncia nos seus regimes de imagem, a televisão é fruto de realidades tecno-materiais impuras que, por sua vez, não podem declinar em categorias filosóficas de pureza. Para Susan Buck-Morss, a superfície da tela do cinema funciona como um órgão artificial de cognição. De forma semelhante, a tela da televisão também pode ser tomada como um sistema protético de um modo das imagens existirem cognitivamente. A pesquisadora propõe que o órgão protético da tela do cinema não só duplica a percepção cognitiva humana mas também transforma a sua natureza. No espaço-tempo cinematográfico, o efeito de suas técnicas é de espreitar a percepção, liberta de um mundo mais amplo do qual faz parte, para sujeitá-la a uma “condensação temporal e espacial extrema, e mantê-la em suspenso, flutuando em uma sequência de dimensões aparentemente autônomas”. (BUCK-MORSS, 2009, p. 13) Se comparada ao cinema, por uma diferença de grau e intensidade, a televisão apresenta outros níveis de suspensão do mundo do qual faz parte. Obviamente, ela estabelece uma outra relação com a autonomia da sua dimensão especial e temporal, principalmente, por ser um meio que não se sujeita ao direcionamento dos sentidos como o que é proposto pelos modelos de recepção do cinema. O que por sua vez, não quer dizer que tal relação inexista no caso da televisão, mesmo em contato com a vida cotidiana e outros contextos de recepção. Como bem ressaltou a própria Buck-Morss, a sua teoria não se trata de uma alegação ontológica que argumenta a favor da prótese cognitiva como uma metafísica do cinema. Segundo suas concepções, o ato de ver dado num presente simulado é o que faz da imagem um traço cinético gravado de uma ausência. Para Buck-Morss, a imagem presente é o sinônimo de uma latência que retrata um objeto que desapareceu, ou que talvez nem mesmo tenha existido. (BUCK-MORSS, 2009, p. 15) A realidade e a ficção são equivalentes cognitivos desse presente simulado, porém, ambos são constituídos por uma consciência intencional dependente dos princípios fílmicos e da montagem de seu significado. Na sua dimensão autônoma, como uma forma próxima à teoria de Rancière sobre o regime de imagens, o código não remete mais a uma realidade objetiva ou subjetiva, mas à sua própria lógica.

Eis que a visão da microssérie *A Pedra do Reino* como uma ficção meta-histórica projeta a imagem televisual nesse lugar onde a história recai no plano da linguagem do incondicionado poético. Um lugar onde a forma e a imaginação reiteram um único modo de existência. Através de imagens capazes de serem percebidas a partir de um órgão artificial de

cognição, onde todo um universo mítico e poético combinado pelos efeitos da sua linguagem com as condições materiais do seu meio de transmissão, se assemelham à forma como Buck-Morss diz que “certos eventos só podem ter lugar na superfície protética da tela.” (BUCK-MORSS, 2009, p. 19) Se certos fenômenos só podem existir na dimensão da percepção é porque só podem interligar sujeitos e objetos pela imagem. Para fazer um paralelo com outra teoria, como uma espécie de *era imaginária* projetada através da televisão, *A Pedra do Reino* corresponde ao abandono do elemento de semelhança entre a linguagem e o mundo, pois o que vemos é um acúmulo de signos que originam uma visão de todo um espectro da obra de Ariano Suassuna. Tal poética da imagem ganha na televisão uma relação ligada ao próprio ato de ver. Ato que não é necessariamente uma realidade ou uma transcendência contida em si, mas algo que se caracteriza como uma vivência da imagem dada no presente. Na medida em que se estabelece então, uma relação entre a televisão e a percepção/vivência de uma obra, tal efeito não se pretende como um fato psicológico ou um fenômeno puro, mas como um enunciado sensível de uma visão histórica e cultural dada através da linguagem televisiva.

A experiência confere um corpo puramente mundano ao vivente. Ela é aquilo que dá concretude ao vivente, como também o que o liga ao mundo, a esse mundo, tal qual ele é aqui e agora, mas também a um mundo tal qual ele poderia ser em outro lugar e em outro tempo. Não fazemos senão apropriar-se e liberar-nos das imagens. (COCCIA, 2010, p. 70)

A percepção protética como fonte de significado é entendida por Buck-Morss como uma forma de violência. Por conjurar uma cultura declina em um tipo de barbárie. O que resta então é pensar em qual tipo de existência, o produto televisivo, como proposta de experiência, articula como perspectiva filosófica. Na experiência da imagem televisiva, a cognição tem uma função tanto física quanto intelectual. Sendo assim, a prótese de percepção constrói também um imaginário político. Entretanto, quando Luiz Fernando Carvalho deu vida a sua microssérie como um objeto de experimentação e ruptura linguística, a obra tocou não só as qualidades formais do barroco, como também a natureza discursiva do projeto artístico armorial. Mas é no âmbito de uma relação sensível e um tanto indeterminada entre um sujeito e um objeto que as suas imagens, livres de qualquer discurso que lhes dê uma essência, edificam um tipo de noção estética que não se dá pelo apreço, mas sim no desdobramento de uma percepção e uma vivência, onde ela é toda uma disposição criadora de uma sensibilidade imensurável e inalienável. Conforme bem diz Susan Buck-Morss, se as “verdades” são universais porque são experimentadas em comum mais que percebidas em comum porque são universais, então a prótese se torna um órgão de poder, e a cognição se torna um

doutrinação. Quando a audiência de massa tem uma sensação de identidade com a tela e a própria percepção se torna consenso, desaparece o espaço para o debate crítico.

3.3. Estética e Política: o experimental na televisão brasileira

Posso dizer, então, que ele excedeu tudo o que eu esperava, e sua obra é um êxito artístico que, na minha opinião, superou qualquer outra exibida até agora por nossa Televisão. Superou até as outras obras anteriores suas, o que digo consciente de que a causa de toda aquela beleza não está só no romance do qual ele partiu. E se o sucesso de A Pedra do Reino não for igual ao seu êxito, isto somente se deverá ao fato de que a obra de Luiz Fernando Carvalho está à frente do nosso tempo – por sua ousadia, por sua coragem, por sua beleza e pela nova linguagem que, como toda grande obra de arte, ele representa e impõe.

Ariano Suassuna

Por vezes as discussões teóricas sobre a recepção televisiva recaiu nos desejos de uma horizontalidade da interação, a fim de suprir um déficit da sua linguagem para com a economia da informação na cultura contemporânea. Contra tais inquisições, a televisão se armou, ainda que de maneira incipiente, ao lado de outros meios e dispositivos que, engajados em suas funções “pós-midiáticas”, se muniram contra as inúmeras críticas que apontavam o monopólio do discurso como uma grave relação de negatividade entre emissor e receptor. Entretanto, na ânsia de assimilar tal movimento, a televisão não soube ao certo como promover mudanças mais incisivas nas dimensões da sua linguagem e tecnologia que transformassem em verdadeiros processos, a descentralização e a ruptura com a hierarquia da informação. O que, no entanto, não impede que em certa medida tal relação se estabeleça em níveis de troca não prefigurados e, portanto, ambivalentes. Processos estes que apontam importantes medidas para o seu modo mesmo de existir como meio de comunicação.

A articulação de momentos distintos da cadeia comunicacional, por sua vez, caracteriza um processo de práticas conectadas que mantém sua distinção e que têm suas próprias formas e condições de existência baseadas numa interferência recíproca entre a fonte e o receptor. Na emissão e na recepção, concebem-se momentos do processo de produção da televisão que são reincorporados via uma série de retornos diretos e indiretos, por suas respectivas vezes, à serem estruturados no próprio processo de produção. A recepção da mensagem televisiva também é um momento desse processo. Nesse sentido, emissão e recepção não são ações idênticas, mas compõem momentos diferenciados dentro da totalidade formada pelas relações do processo comunicativo. Eis que abordagem dos níveis de audiência e conformação do conteúdo são medidas ambivalentes de troca que não se alheiam daquilo que circunscreve as questões de interesse econômico por trás das questões estéticas.

Os baixos índices de audiência que comprometeram a continuidade do Projeto Quadrante e fizeram da microssérie *A Pedra do Reino* um dos maiores fiascos de audiência da história da Rede Globo, muito tem a ver com esse movimento de troca entre o emissor e o receptor em que a atitude estética se sujeita aos interesses econômicos, onde os juízos ligados ao gosto realizam uma espécie de “moderação” dos níveis da experiência delimitando em que instância a troca deve ou não acontecer. O que a emissão e a recepção, nesse caso, parecem ignorar é o fato de que a causa de uma imagem coincide com o seu multiplicar, ou seja, por mais que as imagens televisuais da microssérie, em uma alguma instância, se tornem percepções autônomas à sua materialidade e impacto subjetivo, elas devem perceptíveis ao se tornarem uma evidência do seu próprio estatuto cultural de imagem, potencialmente, experimental. Nesse sentido, a postura e a atitude estética da produção são afetadas por uma objetivação dos efeitos do juízo do gosto estético, sem que a própria dimensão hermética da obra seja, ao menos, compreendida como um tipo de troca comunicacional baseada em outros códigos gramaticais, regimes expressivos e nos seus próprios obstáculos culturais.

Existe, portanto, uma “falha” comunicacional totalmente baseada na dessincronia entre o regime expressivo da obra de Luiz Fernando Carvalho e as pretensões do projeto de identidade nacional galgado pela Rede Globo. Em meio ao padrão de produção cristalizado pela emissora, é de se esperar que qualquer movimento de força resulte em efeitos significantes na estruturação do seu regime de visibilidade. O projeto alçado por Luiz Fernando Carvalho através do Projeto Quadrante e, principalmente, a partir da microssérie *A Pedra do Reino*, acabou por representar uma quebra com a linearidade tanto dos códigos linguísticos quanto da lógica comercial da Rede Globo. O fracasso de público da microssérie desestabilizou a continuidade do projeto e representou um grande problema comunicacional. Problema que se justifica pela própria natureza estética do projeto como algo que incide em uma ruptura com os propósitos políticos e comunicacionais da emissora, historicamente, pautados por uma homologação da dimensão comunicativa e pela manutenção de uma política hegemônica e de um discurso identitário unitário. Nesse sentido, é o próprio gênio criativo de Luiz Fernando Carvalho que é convocado a operar ao lado dessa lógica, na medida em que o Projeto Quadrante é uma extensão dos intuítos da emissora em outro nível de aposta criativa.

Nesse sentido, o próprio projeto Quadrante, em que se insere a microssérie *A Pedra do Reino* e que ainda contará com outras três criações audiovisuais a partir de obras literárias e ficcionais (cada uma filiando-se a uma região do país), diz respeito a uma espécie de projeto “armorial” de produção e mapeamento de um imaginário nacional. Se tal projeto é fantástico, já que o imaginário não é algo abstrato, mas a câmara de produção da realidade por vir, não esqueçamos que, para a Rede Globo, a produção

desse imaginário, mesmo que a partir de transgressões e invenções estéticas, reverte-se em “responsabilidade social” e ampliação de seu projeto de unificação do país, cujo *slogan* tem sido “Brasil. A gente se vê por aqui”. A contradição que se coloca é que, ao capturar justamente aquilo que resiste a suas formas e padrões estéticos hegemônicos, a Globo alimenta sua própria “desintegração”, mesmo que infinitesimal – e não menos potente por isso. (FELDMAN, 2007)

A “desintegração” à qual Ilana Feldman se refere, corresponde aos efeitos gerados pela microssérie em torno de uma prática de experimentação na linguagem televisiva que, por sua vez, só se caracterizam como tal, na medida em que rompem com a lógica interna dos códigos estabelecidos pela Rede Globo. A transparência estética e informacional da emissora foi amplamente afetada pela natureza artístico-midiática da produção e a maneira como o seu projeto conceitual é afetado pela inoperância do gosto barroco em sua lógica do excesso, do desperdício e da exuberância que regem os efeitos da sua linguagem conflituosa. De acordo com Sarduy, a obra barroca deriva de uma anulação da sua utilidade e estrutura frente a incapacidade de captar a vastidão da linguagem que o circunscreve. Por mais que o efeito não pretenda nenhum tipo de determinação específica, o trabalho da linguagem consiste no dobramento de significantes e na capacidade que esses têm de se multiplicarem em outros. Nesse sentido, deve-se às rupturas formais com os acordos de linguagem preestabelecidos pela emissora, à incapacidade de *A Pedra do Reino* se alinhar com a visão identitária do nordeste brasileiro conforme a maneira como ele é recorrentemente retratado pela emissora e ao desacerto entre as abordagens do universo popular segundo a produção e da emissora, as diferentes leituras que desencadeiam o intrigante paralelo entre os interesses da Rede Globo de Televisão e as pretensões artístico-midiáticas do Projeto Quadrante. Pois é compreendendo o plano identitário na sua dimensão poética e inapreensível que as produções do projeto liderado por Luiz Fernando Carvalho, ao mesmo tempo em que contribuem com essa ampla empreitada da emissora, desencadeia uma linguagem auto-subversiva dentro do seus modelos. Sob essa perspectiva, o fracasso no nível comunicativo é algo genuinamente ligado à origem barroca da produção em sua rejeição à uma troca linear entre o artista e o público.

A constatação do fracasso não implica a modificação do projeto, mas, ao contrário, a repetição do suplemento; esta repetição obsessiva de uma coisa inútil (visto que não tem acesso à entidade ideal da obra) é o que determina o barroco enquanto jogo, em oposição à determinação da obra clássica enquanto trabalho. A exclamação infalível que suscita toda capela de Churriguera ou do Aleijadinho, toda estrofe de Góngora ou de Lezama, todo ato barroco, quer pertença à pintura ou à repostaria: “Quanto trabalho!”, implica apenas um adjetivo dissimulado: Quanto trabalho *perdido!*, quanto jogo e desperdício, quanto esforço sem funcionalidade! É o superego do *homo faber*, o ser-para-o-trabalho que aqui se enuncia impugnando o deleite, desperdício e prazer, isto é, erotismo como atividade que é sempre puramente lúdica, que não é mais do que uma paródia da função de reprodução, uma transgressão do útil, do diálogo “natural” dos corpos. (SARDUY, 1979, p. 176)

A dificuldade em se estabelecer uma verdadeira ruptura com a natureza mercadológica da televisão é um fator de motivação para diversos profissionais que, constantemente, se em salvaguardar a televisão de uma pobreza no seu nível de discursividade e possibilidades comunicativas. Eis o que moveu durante décadas, a atividade de diversos realizadores de outras áreas em engendramos as suas formas criativas na televisão. Obviamente, é preciso estabelecer as características dos contextos em que se inseriram essas diferentes propostas de experimentação e ruptura no âmbito da televisão, pois mesmo os intuitos mais radicais, muitas vezes, tendem a representar propostas pouco significativas na transformação dos padrões do meio televisivo ao continuarem operando amplamente a favor dos códigos do interesse institucional e do consumo. Nesse sentido, não que a televisão deva se enviesar artisticamente contra a sua natureza comercial ou midiática. Tal concepção se fecha em um determinismo vazio. O que realizadores como Luiz Fernando Carvalho em sua ampla maioria almejam é ampliar as possibilidades da estética televisiva frente aos interesses da indústria cultural, no seu caso, muitas vezes, preservando o viés espetacular e popular do seu regime de produção gerando apostas que se concentrem na capacidade da linguagem televisiva em se subverter como um meio, continuamente, disposto à instabilidade das suas formas e códigos.

Entretanto, a autenticidade de tal operação consiste numa redução simbólica que se conecta com uma perda do paradigma crítico tão alardeada pelo pensamento contemporâneo. Para Jacques Rancière tal questão concerne à perda de uma evidencia do horizonte dissensual. No mundo contemporâneo do consenso, Rancière diz que o “consenso” significa o acordo entre sentido e sentido, ou seja, entre um modo de apresentação sensível e um regime de interpretação de seus dados. Ao seu ver, significa uma do próprio significado das coisas. Uma perda significa que, quaisquer que sejam nossas divergências de ideias e aspirações, onde todo o sistema converge para diminuir o choque entre heterogêneos e a carga política dos regimes expressivos. Assim é possível diagnosticar a medida como tal lógica do capitalismo contemporâneo se regula como insurgência de correntes de força que visam garantir a sua própria flexibilidade frente as possibilidades de uso de um mesmo dispositivo midiático, seja na produção de seu próprio conteúdo, ou na diversificação de suas ferramentas disponíveis. Porém, na medida em que novas formas e possibilidades se estabelecem no horizonte midiático, o interesse da atitude experimental automaticamente identifica-se na busca de novos meios de uso para tais dispositivos. Trata-se de uma lógica incessante que garante por parte do capitalismo, a sacralização daquilo que os próprios vetores da profanação garantem, na medida em que, desenvolvem suas respectivas reapropriações dos dispositivos da

sociedade do consumo. Nesse sentido, é que o filósofo italiano Giorgio Agamben acessa a ideia de que o “uso” é “sempre uma relação com o inapropriável.” (AGAMBEN, 2007, p. 72)

Sem declinar em questões tão profundamente teológicas quanto as de Giorgio Agamben é possível dizer que a forma como Jacques Rancière almeja a restituição do uso desses dispositivos e o aclaramento de um possível paradigma crítico, concentra-se no dissenso como uma semelhante medida de profanação. Na sua teoria a dimensão política da estética não se ausenta as criações de estabelecerem uma produção de elos sociais em geral, mas potencializam-se na subversão de elos sociais bem determinados. Os mesmos elos que, ao ser ver, prescrevem as formas do mercado, as decisões dos dominantes e a comunicação midiática. A ação expressiva identifica-se então com a produção de “subversões tópicas e simbólicas do sistema.” (RANCIÈRE, 2012, p. 71) É na passagem de um mundo sensível ao outro, que Rancière diz que o que está em funcionamento são dissociações, ruptura de uma relação entre “sentido e sentido, entre um mundo visível, um modo de afeição, um regime de interpretação e um espaço de possibilidades; ruptura dos referenciais sensíveis que possibilitavam a cada um o seu lugar numa ordem das coisas.” (RANCIÈRE, 2012, p. 67) Assim o filósofo concentra na ação do sensível como transformações, passagens entre regimes e criação de formas que potencializam essa subversão dos elos sociais e simbólicos do sistema, as possibilidades da arte, das mídias, das imagens ou de qualquer regime expressivo, em liberarem se como dissenso no seio da percepção e dos tensionamentos normativos.

Dissenso quer dizer uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidência. É que toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação. Reconfigurar a paisagem do perceptível é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. É nisso que consiste o processo de subjetivação política: na ação de capacidades não contadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível. A inteligência coletiva da emancipação não é a compreensão de um processo global de sujeição. É a coletivização das capacidades investidas nessas cenas de dissenso. É a aplicação da capacidade de qualquer um, da qualidade dos homens sem qualidade. (RANCIÈRE, 2012, p. 48)

O modo de existência política da microssérie *A Pedra do Reino* perpassa por essa forma como a ruptura estética existe como forma de eficácia. De acordo com Rancière, “a eficácia de uma desconexão, de uma ruptura da relação entre as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre formas sensíveis, significações que podem nelas ser lidas e efeitos que elas podem produzir.” (RANCIÈRE, 2012, p. 59) O que Rancière

almeja como “dissenso” é o conflito de vários regimes de sensorialidade, de forma que é pelo fato do dissenso estar no cerne da política que a estética também toca o político, não como exercício do poder, mas como a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns, maneiras de ver, ser e dizer. Para Rancière, se a experiência estética toca a política, é porque ela também se define como experiência de dissenso, oposta à adaptação mimética ou ética das produções com fins sociais. A experiência perde funcionalidade e escapa das redes que antevêm seus efeitos para tornar-se uma dissociação de certo corpo de experiência desligada do saber ou do próprio hábito. “Aquilo que se chama política da arte, portanto, é o entrelaçamento de lógicas heterogêneas.” (RANCIÈRE, 2012, p. 64) Assim existe na obra e Luiz Fernando Carvalho tanto um posicionamento da sua estética no campo político da sua condição midiática como forma de estruturação de uma experiência sensível de ruptura, (algo que depende do seu material simbólico na caracterização da sua experiência estética), quanto uma dimensão política da sua estética como signo heterogêneo independente da suas questões experimentais (algo que depende da sua capacidade de devir perceptível, do seu contexto e das suas formas de enunciação como imagem televisual).

A ausência de critérios imanes às produções artísticas e midiáticas configura o corpo da experiência das imagens d’*A Pedra do Reino* como evidência do próprio gesto criativo de Luiz Fernando Carvalho ao propor referências do que é visível e enunciável na sua obra como forma de produzir rupturas no tecido sensível. Segundo Rancière, é este o trabalho da ficção. Ficção que o filósofo não associa à criação de um mundo imaginário oposto ao real, mas sim ao trabalho de realizar *dissensos* que mudam os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação. Ao seu ver, esse trabalho “muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos, o modo como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras.” (RANCIÈRE, 2012, p. 64)

As formas de experiência estética e os modos da ficção criam assim uma paisagem inédita do visível, formas novas de individualidades e conexões, ritmos diferentes de apreensão do que é dado, escalas novas. Não o fazem da maneira específica da atividade política, que cria formas de enunciação coletiva (*nós*). Mas formam o tecido dissensual no qual se recortam as formas de construção de objetos e as possibilidades de enunciação subjetiva próprias à ação dos coletivos políticos. Enquanto a política propriamente dita consiste na produção de sujeitos que dão voz aos anônimos, a política própria à arte no regime estético consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo, dos modos do *isso* e do *eu*, do qual emergem os mundos próprios do nós político. Mas, à medida que passa pela ruptura estética, esse efeito não se presta a nenhum cálculo determinável. (RANCIÈRE, 2012, p. 65)

As aberturas e fechamentos promovidos pela linguagem de *A Pedra do Reino* condizem muito mais com a sua postura como objeto da comunicação do que realmente

garantem-lhe qualquer tipo de modelo qualitativo do seus níveis de experiência. Por mais arrojada que essa produção possa ser frente as demais produções de Luiz Fernando Carvalho, esse não é o verdadeiro fator por trás da diferença entre o sucesso das demais produções do diretor e o fracasso da adaptação do romance de Ariano Suassuna. A verdadeira razão para o fato da microssérie não ter sido assimilada pelo grande público da Rede Globo corresponde a maneira como tal obra ativa a inconstância do eixo da comunicação, estando os seus efeitos para além da troca linear entre os recursos da linguagem e os seus efeitos subjetivos. Algo que a razão estrutural sempre escamoteou de uma visão geral dos processos comunicacionais devido à redução de que tais categorias ao seu baixo apelo científico na medição dos seus índices de receptividade. Nessa dobra da comunicação, o único método plausível é a impossibilidade de se almejar uma solução determinada. Porém, a partir dessa mesma impossibilidade é que vemos surgir a liberdade de se construir uma única retórica que se aproxime verdadeiramente de uma parcela mais condizente com a desestabilização das ambiguidades que fundamentam o discurso da obra analisada. Perante esse “tratamento metodológico”, extremamente ligado à ideologia barroca é que podemos analisar como essa desestabilização acarreta problemas em relação ao projeto identitário da Rede Globo.

Como forças que convergem em sentidos opostos, o projeto da Rede Globo que pretende fazer das diversidades culturais, um campo que responda ao seu intuito político de promulgar a identidade nacional em comunhão, por exemplo, com os interesses neoliberalismo, do individualismo contemporâneo e do avanço científico, é amplamente perturbado pela dimensão da perspectiva neobarroca arquitetada por Ariano Suassuna e Luiz Fernando Carvalho, para os quais as questões concernentes à identidade se estabelecem tanto como um corte na verticalidade dos tempos e das projeções culturais quanto pelo desencadeamento de um material ambivalente e auto renovador. Nesse sentido, o que todos os reflexos do barroco na sociedade contemporânea teriam a ver com esse conflito de interesses é a própria maneira como essa relação é o fundamento de equação que não se resolve de forma que não seja através de embates e desajustes capazes de progredirem de forma espiralar por um longo tempo de maturação. Na poética *d'A Pedra do Reino* é nos meandros da percepção que se funda uma possível noção de identidade que coloca a prova, as próprias relações que o sujeito estabelece com a sua herança genética e cultural. Pois, como afirma Jean-Louis Comolli, as formas e as maneiras de escritura, “dobram e desdobram operações de sentido. Os modos de fazer são formas de pensamento. As opções de escritura acarretam consequências, em última análise, políticas.” (COMOLLI, 2008, p. 23)

A experiência audiovisual, segundo Comolli, tem a capacidade de “virar pelo avesso as evidências do sensível – e é assim que acaba por entrar em concorrência ou em luta com os poderes que ignoram essas evidências.” (COMOLLI, 2008, p. 97) Tal relação tende a considerar o lugar da projeção “na tela mental do espectador” como aquele que tende a ser capturado e desdobrado na própria duração, ou como no caso da televisão, na própria falta dela. Assim, o audiovisual não é somente técnica e ideologia. A percepção sensível é o que poderia justificar a própria busca pelo imaginário como algo que se insere e, ao mesmo tempo, ultrapassa os domínios políticos e ideológicos no qual se inserem. O espaço da teledramaturgia continua a se relaciona com o que resta da experiência do universo lúdico e poético na televisão. O experimental em *A Pedra do Reino* consiste, justamente, em um descompromisso com quaisquer signo catalogante de identidade ou imaginário popular, o seu compromisso consiste na projeção de um devir desse sistema cultural. A ruptura com a narrativa clássica, o antididatismo da montagem, o antinaturalismo da *mise-en-scène*, o lirismo das palavras e todas as demais concepções levantadas sobre a linguagem da obra de Luiz Fernando Carvalho se convergem na ideia de que esta é por excelência um posicionamento estético comprometido com o projeto armorial da obra, porém, reinserido na contemporaneidade sob o intuito de um criador que pretende estabelecer todo um trajeto conceitual para além de uma mera noção de adaptação. Nesse sentido, *A Pedra do Reino* está em comunhão com aquelas obras que a primeira vista parecem estar sob o controle da ideologia dominante, mas que, ao mesmo tempo, as fazem desviar expondo as suas disjunções e as tensões dos limites da ideologia oficial, por uma leitura oblíqua e sintomática capaz de revelar as falhas e fissuras no interior regras que condicionam as suas formas de existência.

Todo o questionamento e embate estético em torno da microssérie *A Pedra do Reino* e do papel de Luiz Fernando Carvalho na Rede Globo de Televisão levantam a questão de como, até mesmo os pontos de fuga, tendem a serem absorvidos pelo intuito institucional enquanto estratégia de diálogo com o seu respectivo público. Certa vez, interpelado sobre a presença de supostos jornalistas de esquerda em sua própria redação, Roberto Marinho, em meio à ditadura militar; na qual destacou-se como um exímio colaborador; responde: “Não mexam com os meus comunistas!”. Tal frase ficaria marcada à exemplo de como em meio ao contexto neoliberal, a perspectiva institucional em nada se assemelha com o plano político-estético, desde que tudo reincida no progresso e no lucro. O sucesso de crítica de minisséries como *Hoje é Dia de Maria*, muitas vezes, tende a obscurecer as relações entre os produtos midiáticos e sua inserção em um contexto corporativo. Nesse sentido, o fracasso de *A Pedra*

do Reino e cancelamento por tempo indeterminado do Projeto Quadrante tende, não só a considerar a lógica comunicativa da obra barroca, como também levantar a questão de como os seus excessos impediram uma comunicação linear entre o público da rede televisiva mais popular do país e as pretensões criativas de um dos diretores mais evidentes da televisão brasileira. Eis que o experimental é visto como postura e trabalho conceitual de um criador, ambigualmente, interessado na deturpação da estabilidade entre as suas obras e o sistema corporacional ao qual elas se inserem. Sem meias palavras é o próprio diretor quem diz que a “contestação é o princípio de toda e qualquer ação artística. Não falo isso aplicado ao plano político, ao político-partidário simplesmente, mas ao plano humano da expressão. Contestação como linguagem de sobrevivência.” (CARVALHO, 2002, p. 23) Porém, tanto para o bem quanto para o mal é Jacques Rancière que nos lembra que a as artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, “o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base.” (RANCIÈRE, 2005, p. 26)

No entanto, também é Rancière quem diz que não há mundo real exterior a arte. “Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções.” (RANCIÈRE, 2012, p. 74) Segundo filósofo, o real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. Assim, a potência da estética reside em um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social. Para Rancière, a relação entre arte e política não é uma passagem da ficção para a realidade, mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções. As práticas da arte não são instrumentos que fornecem formas de consciência ou energias mobilizadoras em proveito de uma política que lhes seja exterior, mas tampouco saem de si para se tornarem formas de ação política coletiva. Elas, forjam contra o consenso outras formas de “senso comum”, formas de um “senso comum polêmico.” (RANCIÈRE, 2012, p. 75)

A poética de ruptura com a semelhança de *A Pedra do Reino* rompe com o princípio normativo da sua inclusão em um sistema de imagens onde as formas de normatividade que definem as condições da existência televisão beiram o seu regime de visibilidade e funções sociais. Seus princípios representativos estão, ao tempo todo, em analogia com a própria sociedade e suas formas de figurar vidas do sensível. Assim, a microssérie encontra um

possível recorte de como as suas imagens podem ainda vislumbrar uma alteridade na forma como, segundo Rancière, esse sensível é subtraído das suas conexões ordinárias e habitado por uma potência heterogênea, “a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional etc.” (RANCIÈRE, 2005, p. 32) Segundo o filósofo essa ideia de um sensível tornado estranho a si mesmo, sede de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo, é o núcleo invariável das identificações da arte que configuram originalmente o pensamento estético. Dessa forma, o regime estético da microssérie é aquele que se identifica no singular do universo televisivo e, ao mesmo tempo, foge a qualquer regra específica, hierarquia de temas e gêneros, de forma a se afirmar na sua recusa a qualquer critério pragmático dessa singularidade. Eis a chave da sua autonomia e, segundo Rancière, “da identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma.” (RANCIÈRE, 2005, p. 34)

4. CONCLUSÃO

O exercício de se definir as coordenadas do regime de imagens da microssérie *A Pedra do Reino* é proporcional ao intuito geral dessa pesquisa de traçar algumas linhas conclusivas sobre uma possível alteridade das suas imagens. Aquilo que se almeja definir como o regime de enunciação da linguagem da obra analisada, parte de uma investigação da forma como tal produto se conecta com os atributos do meio televisivo. Atributos como aqueles que empregados por linguagens isoladas, tais como a cromática, a musical, a verbal, entre outras, definem seus traços significantes e determinam a sua dimensão da narrativa e cultural. Nesse trajeto em direção a construção e à percepção de seu conteúdo e expressão, como questões extensivas à tonalidade da emissão e da recepção televisiva como atividades que sugerem uma ação sensível. Sendo assim, cabe observar como a proposta de uma narrativa televisual orienta-se por uma série de fatores voltados para uma tentativa de harmonização e acordos temáticos entre um programa, seu gênero e sua inserção na grade de programação. Em *A Pedra do Reino*, como em qualquer outro produto televisual, a configuração dos atores, do tempo, do espaço e a própria organização e concepção da narrativa, participam de uma construção que se quer ligada à materialidade da emissão e à predefinição de um público telespectador como um dos dados do discurso midiático. Nesse sentido, mesmo que a microssérie se ajuste ao fundo comum dos demais discursos que compõem o gênero da teledramaturgia, ou que ela vise romper com qualquer combinação total, é no detalhamento das atividades intrínsecas ao seu regime de imagens que podemos assimilar a sua identidade perante o meio e aos demais modelos expressivos, aqui, comparáveis como o seu *outro*.

Partindo de todos esses fatores que atravessam a análise televisiva cabe concluirmos as principais noções que fundamentam a alteridade das imagens da microssérie *A Pedra do Reino* frente a maneira como tal produção se ajusta entre a atividade estética do seu regime de imagens pontuada pela sua natureza barroca e pelas suas devidas de sugestionar a experiência estética no âmbito da comunicação. A relação de devir entre a literatura e o audiovisual que configura a microssérie aponta uma série de características sobre a existência de um *outro* da sua imagem. Um *outro* que exerce uma enorme pressão como parâmetro comparativo, não só por remeter à uma originalidade do texto base, mas também por trazer consigo uma série de elementos que caracterizam o discurso armorial em sua aquisição de linguagens. Como uma “reação crítica” que modifica as vias de significação do romance de Ariano Suassuna, seja pela transposição da linguagem literária para a linguagem audiovisual, ou seja pela sua própria atitude criativa perante a obra, a produção de Luiz Fernando Carvalho repercute numa

carência do termo *adaptação*, principalmente, por romper com uma lógica meramente acumulativa e ordenadora de signos dispostos no romance. Na ruptura de um vetor positivo dessa transposição de linguagens, existe nos domínios do regime de imagem d'*A Pedra do Reino*, a modulação de características do romance original onde signos e nexos de trânsito entre essas linguagens e suas variáveis irrompem em uma lógica não causal, fazendo da obra de Ariano Suassuna um ponto apoio, por exemplo, para uma passagem do ritmo e da métrica literária para a montagem e a manipulação do tempo da narrativa televisiva. Na relação não-simétrica entre esses dois textos, o regime das imagens da microssérie se emancipa como obra dotada de suas próprias faculdades interpretativas. Os privilégios da narração na esfera audiovisual se aproximam e se distanciam da enunciação literária conjugando diferentes acordos na construção de um mesmo material ficcional, partindo de diferentes regimes de encadeamento do conteúdo e da assimilação da sua totalidade. Dentro da economia do seu próprio regime, produto televisivo e obra literária tornam-se parâmetros de abordagens de uma relação de devir entre pontos sujeitos às incompletudes e impossibilidades de cada meio.

Na definição da performance do regime estético das imagens da microssérie *A Pedra do Reino* é possível dizer que alteridade das suas imagens está na sua própria composição, porém elas não independem das suas propriedades materiais para serem apenas o fruto de uma arquitetura das formas e sentidos impostos pela criação. Por mais que Rancière tenha alguma razão ao dizer que a natureza intrínseca das imagens continue a mesma independente do meio em que elas são projetadas, pois a própria noção de performance do regime estético é o que verdadeiramente conta em termos daquilo que possa ou não separar produtos por acordos narrativos diferentes e não, necessariamente, por pertencerem à uma determinada mídia e ao pensamento que está por trás dela tentando transforma-la em um signo de pureza, é possível dizer que no caso de uma total circunscrição das *operações* que, segundo Rancière, configuram a dimensão espaço-temporal de cada obra para além de seu simples pertencimento a algum meio técnico, as questões que envolvem a recepção e a emissão não podem ser descartadas integralmente. Sendo assim, a forma como *A Pedra do Reino* se torna um esquema de visibilidade através do meio televisivo é um dado extremamente necessário para que seja pensada a natureza da sua alteridade, mediante as suas alterações e as alterações dos seus *outros*, ou seja, das demais “operações” e regimes estéticos que atravessam a sua existência como, por exemplo, as citações ao teatro, à música e às demais formas e características das obras específicas que se concentram na sua linguagem, seja através de uma abordagem do universo armorial, ou seja através das citações de Luiz Fernando Carvalho.

Por estar sujeita à todas essas diferentes pressões que *A Pedra do Reino* não pode realizar uma essência própria da sua natureza artística ou midiática. Nesse sentido, abordar tal produção por questões concernentes à arte ou às mídias é realizar dois diferentes processos, pois enquanto a noção de arte compete à uma questão de estatuto da obra que nem mesmo tem a ver verdadeiramente com o alcance das suas qualidades estéticas, as questões em torno das mídias atravessam, não tanto a produção de obras, mas principalmente a maneira como os seus dispositivos permitem e condicionam a existência dessas obras no fluxo de regularidade e no tempo social. Assim, o que conta é a mobilização de funções-imagens diferentes que visam suas próprias formas de jogar com o dizível e o visível, ou mesmo, de estabelecer modelos de inteligibilidade. Dessa forma, as questões narrativas, interpretativas e da própria produção de sensibilidade que permeiam a microssérie *A Pedra do Reino* colocam em questão o posicionamento das suas imagens e das suas respectivas funções sociais, políticas, comerciais e estéticas em relação à outros regimes de imagens que estão disponíveis no universo da televisão e até mesmo fora dela. Sendo assim, garantir a essa produção o *status* de obra de arte é pontua a sua existência numa hierarquia das formas que tem muito mais a dizer sobre aqueles que almejam tal definição do que, necessariamente, sobre quaisquer especificidade técnica, discursiva ou das possibilidades estéticas do meio televisivo.

O fato da microssérie *A Pedra do Reino* ter sido exibida em diversas salas de cinema pelo país é algo que toca uma política de visibilidade dos efeitos almejados em tal atitude. Na monumentalização da imagem através da sala de cinema, a produção visou, não só recobrar a sua devida dimensão “artísticas” negada pelo público televisivo, quanto negar a sua própria lógica representativa mediante o lugar em que ocupava na televisão. Dessa forma, além das exposições, as próprias qualidades técnicas que permitiram que tal exibição pudesse ser realizada em tal época, já apontavam a tendência de uma negatividade da televisão em relação aos mecanismos oferecidos pelo cinema. Nesse sentido, a medida em que a direção da microssérie pretende reconectar-se com um determinado público através de uma outra lógica representativa e, principalmente, por outra forma de receptividade da imagem, os responsáveis pela obra nada mais fazem do que recorrerem à dimensão histórica do cinema como modo de atribuir as devidas proporções que tal obra merece perante seu fracasso midiático. Por fim, por mais que Rancière tenha postulado uma indiferença entre os modos de recepção e transmissão de um determinado regime de imagens e este estudo, por sua vez, tenha apontado os equívocos de tal conclusão, não se trata de abordar a questão da exibição de *A Pedra do Reino* no cinema, necessariamente por esse viés, mas sim como tal escolha reflete

muito mais a intenção de uma política midiática do produto do que de um verdadeiro levantamento das questões que abrangem as diferenças entre a televisão e o cinema.

A própria formação do substantivo *regime de imagéité*, criado por Rancière, a partir das palavras “imagem” e “imaginação” garantem que tudo aquilo que envolve o lugar de um determinado regime de imagens, deriva da maneira como ele propõe a órbita dos seus limites em promover a construção do imaginário e da produção de sentido, além da escolha de referências, argumentos, abordagens, percepções, posturas, ordenação, encadeamento de ideias, justaposição de sentidos e construção da memória. Por isso, todo o processo de investigação do regime de imagens d’*A Pedra do Reino* é um grande esforço em perceber os diferentes traços expressivos que exteriorizam a sua dimensão de obra como parte integrante de um grande fluxo de imagens inseridas na esfera social que não tem suas propriedades pré-definidas por convenções artísticas ou midiáticas, mas que articulam-se como um material sensível em meio a conjunção de diferentes níveis de linguagens ligadas, tanto à sua forma de enunciação, quanto à harmonização de cores, formas, sons, jogo de câmeras, edição, figurino, cenário, encenação, entre várias outras características. Todas servindo como substâncias e formas de expressão capazes de promoverem o alcance dos seus sentidos possíveis somente através da experiência estética. Pois, é na medida que essas imagens devem perceptíveis que elas tem a capacidade de gerar formas de conhecimento. Quando elas deixam de ser pensadas apenas como esquemas de estruturação de uma discurso determinado pelas faculdades interpretativas do sujeito ou pelas propriedades do meio, que elas se tornam um ponto intermediário entre essas duas formas de existência. É apenas nessa medialidade que as imagens podem “verdadeiramente” existir. Assim elas são fruto da ação simultânea do sujeito e do objeto como forma de caracterizar a atividade sensível e propor seus alcances e limites.

Nos modos de existência sensível das imagens d’*A Pedra do Reino* figuram então toda uma pressão das diferentes funções da televisão. A função social como aquela que a conecta com todo o aparato ontológico do realismo com a objetividade das suas formas é aquela que mantém estritas relações com a atividade do telespectador vista por uma lógica normativa ligada ao culto do lazer, do entretenimento e da informação como um direito do corpo coletivo. O que a microssérie propõe então como atividade da matéria ambivalente que integra as suas posturas comunicacional e narrativa é romper com essa mero comprazimento passivo do lazer, na medida em que promulga novas formas e sentidos na televisão desordenado por toda uma semântica homologante instituída no nível da teledramaturgia

nacional, principalmente, naquela transmitida pelo circuito aberto da Rede Globo de Televisão. Nesse sentido, o posicionamento de Luiz Fernando Carvalho é muito mais de espreitar novas possibilidades a televisão que combinadas com as demais propostas ficcionais do meio garantem às suas produções uma alteridade experimental definida por essas *outras* linguagens, do que necessariamente descredenciar a potencial dessas outras formas narrativas em também atravessarem o fluxo de imagem da televisão propondo, as suas respectivas maneiras, atividades estéticas que também possam liberar outras formas de sensificação.

A função estética da televisão é então correlativa às suas pressões sociais e estruturas de emissão e recepção. Entretanto, nenhum dos modelos narrativos que predominam hoje na televisão devem ser vistos como especificidades inalteráveis dos seus modelos de enunciação, pois estes não carregam consigo um total das possibilidades do meio. A televisão é um circuito de transmissão passível de ser amplamente modelado e experimentado em suas qualidades. Assim a presença estética da microssérie *A Pedra do Reino* carrega consigo uma ampla bagagem cultural e fenomênica sugestionada pela leitura de um produto ambivalente que não se pretende fechado no viés do pensamento crítico como inversões de lógicas ou operações dialéticas dos seus conceitos e procedimentos. É no dissenso promovido pela sua semântica barroca que tal prática reside no seu apelo ontológico de ruptura com a semelhança e com a ordem vertical de uma existência imaterial dos sentidos. Assim toda a sua semiologia manifesta-se por via das categorias estéticas do barroco, da arte armorial, de uma filosofia da arte medieval, além de toda uma série de outras questões possivelmente englobáveis na sua estrutura ou que derivam do corte identitário dessas formas e das suas próprias alterações. É mais especificamente nas sugestões do barroco americano como aquele que se origina como um apagamento das fronteiras entre a cultura e a natureza que a alteridade das imagens de *A Pedra do Reino* se projeta, tanto como fenômeno, quanto como *pathos* cultural, através de uma estrita relação entre *bios* e *ethos*. O impacto da sua plasticidade é então percebido em todas as dimensões que integram a estética da produção. Assim a dimensão da experiência estética que se pode definir na visão geral dessa obra de Luiz Fernando Carvalho é algo que é fruto de uma lógica heterogênea perfeitamente conectada com o devir das suas imagens e suas respectivas apropriações.

No entanto, o que define a experiência estética no âmbito da microssérie não é aquilo que define uma visão geral sobre a experiência estética na comunicação. Como parte que cabe a este estudo, a experiência estética na comunicação, mais especificamente na televisão, é proposta amplamente como parte de um processo apropriabilidades heterogêneas que em certa

parte independem do seu nível de ruptura política ou de criação de práticas dissensuais. Consiste na natureza mesma das imagens a sua capacidade de devir perceptível como formas de apropriação. O que por sua vez caracteriza a presença de uma atividade estética constantemente factível ao meio televisivo, porém sem que a dimensão cultural dessa experiência seja necessariamente abordada. Nesse sentido, a caracterização da atividade estética da microssérie *A Pedra do Reino*, tal como de qualquer outra obra, deve considerar tanto o seu posicionamento estético no campo político da sua condição midiática como forma de estruturação de uma experiência sensível, quanto abordar as características que definem a atividade do seu meio, para que assim se tenha de fato uma visão menos parcial da atividade estética de tal produto. É assim que divisar uma prática dissensual, como aquilo que há de mais fundamental em um pensamento sobre a natureza mesma da *polis* e da política, envolve lançar um olhar sobre uma existência que se defina em relação à outra. Por isso, as atividades estéticas, políticas, comerciais e sociais da microssérie *A Pedra do Reino* não se diferenciam mediante a alteridade da suas imagens como aquelas que, em constante alteração, projetam um modo de existência de um produto televisivo ambigualmente animado pela sua própria potência de atravessar e denunciar a própria arbitrariedade dos discursos que querem separar as artes e as mídias em um mundo representado na imobilidade de um *ser* perante o seu *outro*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras citadas:

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009.

_____. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

AVÍLA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco I: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos luces**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. **O lúdico e as projeções do mundo barroco II: áurea idade da áurea terra**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Trad. e Org. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BUCK-MORSS, Susan. **A tela do cinema como prótese de percepção**; Trad. Ana Luíza Andrade. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca: arte e comunicação**. Tradução Carmen de Carvalho e Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1987.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Sobre o filme LavourArcaica**. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2002.

CHIAMPI, Irleamar. **A história tecida pela imagem**. In: LEZAMA LIMA, José. *A expressão americana*; Trad. Irleamar Chiampi. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Trad. Diego Cervelin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.

COMOLLI, Jean-Louis. **Algumas notas em torno da montagem**. In: DEVIRES – cinema e humanidade / Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) – v.4 n.2. P. 12-40. Belo Horizonte, 2007.

_____. **Ver e poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas: Papirus, 1991.

_____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Revista Pós, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

D'ORS, Eugenio. **O Barroco**. Tradução Luis Alves da Costa. Lisboa: Vega, 1990.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FARGIER, Jean-Paul; **Vídeo Gratias**; In: Caderno SESC Videobrasil 03, Associação Cultural Videobrasil, nº3, p.34-43, São Paulo, 2007.

FELDMAN, Ilana; **A Pedra do Reino: A *opera mundi* de Luiz Fernando Carvalho**. In: Revista Cinética. 2007. (Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br>)

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**; Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GODOY, Marcio Honorio de. **Dom Sebastião no Brasil: fatos da cultura e da comunicação em tempo/espço**. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2005.

GOMES, Ana Cecília Aragão. **Campo e contracampo do corpo: o encontro com o outro no filme *Lavoura Arcaica***. Apresentação de Josiney Costa da Silva. São Paulo: Annablume, 2011.

GUIMARÃES, César. **O campo da comunicação e a experiência estética**. In: WEBER, M.H.; BENTZ, I.M.; HOHFELDT, A. (Org.). *Tensões e objetos da comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2002, v. 1, p. 83-100.

_____. **O que ainda podemos esperar da experiência estética?** In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (Org.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria – construção e interpretação da metáfora**. São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

JOST, François. **Compreender a televisão**. Trad. Elizabeth Bastos Duarte, Maria Lília Dias de Castro e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2007.

LEZAMA LIMA, José. **A expressão americana**; Trad. Irleamar Chiampi. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

_____. **Las eras imaginarias**. Madrid: Fundamentos, 1971.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. **O cinema e a condição pós-midiática**; In: MARCIEL, Kátia (org.). *Cinema sim: narrativas e projeções: ensaios e reflexões*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

PERNIOLA, Mario. **Contra a comunicação**. Trad. Luiza Raboline. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2006.

_____. **Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte**. Tradução Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó – SC: Argos, 2009.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O messianismo no Brasil e no mundo**. Prefácio: Roger Batiste. 2ª ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

_____. **O conceito de anacronismo e a verdade do historiador**. In: História, verdade e tempo. Org. Marlo Salomon. Chapecó, SC: Argos, 2011.

_____. **O destino das imagens**; Trad. Mônica Costa Netto; Org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **O inconsciente estético**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Barroco: do quadrado à elipse**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

SARDUY, Severo; **O barroco e o neobarroco**; In: MORENO, César Fernández. América Latina em sua literatura. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SEDLMAYER, Sabrina. **Ao lado esquerdo do pai**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

SODRÉ, Muniz. **O império do grotesco**. Muniz Sodré, Raquel Paiva. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

_____. **O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil**; 7ª Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

SUASSUNA, Ariano. **Almanaque Armorial**. Seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

VICTOR, Adriana. **Ariano Suassuna: um perfil biográfico**. Adriana Victor, Juliana Lins. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

Obras consultadas:

ANDRADE, Oswald de. **A crise da Filosofia Messiânica**. In: A utopia antropofágica. 4ª. Ed. São Paulo: Globo, 2011.

BASTOS, Marco Toledo de Assis. **Flâneur, blasé e zappeur: variações sobre o tema do indivíduo**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Vol. 10, 2007. (<http://www.e-compos.org.br>)

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Roteiros e Cadernos de Diário de elenco e equipe A Pedra do Reino**. Escrito por Luiz Fernando Carvalho e outros. São Paulo: Editora Globo, 2007.

CHIAMPI, Irlomar. **Barroco e Modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DEBRAY, Regis. **Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no Ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1994.

LEAL, Bruno Souza. MENDONÇA, Carlos Camargos. GUIMARÃES, César. **Entre o sensível e o comunicável**. Bruno Souza Leal, Carlos Carmargos Mendonça, César Guimarães (org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

LEZAMA LIMA, José. **Imagen y posibilidad**. Selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1992.

GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos. **Comunicação e experiência estética**. César Guimarães, Bruzo Souza Leal, Carlos Camargos Mendonça (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada A Sério**. 4ª Ed. São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____. **Made In Brasil: três décadas de vídeo brasileiro**. Arlindo Machado (org.). São Paulo: Ilumunuras: Itaú Cultural, 2007.

MACHADO, Arlindo & VÉLEZ, Marta Lucía. **Questões metodológicas relacionadas com a análise da televisão** in Revista e-compos, edição 8, abril de 2007 (<http://www.compos.org.br>)

PALOTTINI, Renata. **Dramaturgia na televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**; Trad. Estela dos Santos Abreu; Org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SOARES JÚNIOR, Luiz; **A Pedra do Reino: Maravilhas fechadas em torno de si mesmas**. In: Revista Cinética. 2007. (Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br>)

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 13ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

_____. **Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta**. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

VALENTE, Eduardo; **A Pedra do Reino: a TV num cinema perto de você**. In: Revista Cinética. 2007. (Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br>)

WÖLFFLIN, Heirinch. **Renascença e barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália**. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FILMOGRAFIA

A Farsa da Boa Preguiça. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo de Televisão. Brasil, 1995.

As Mil e Uma Noites. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produzioni Europee Associati , 1974.

Afinal, O Que Querem As Mulheres?. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo de Televisão. Brasil, 2010.

Alexandre e Outros Heróis. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo de Televisão. Brasil, 2013.

A Pedra do Reino. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo de Televisão e Academia de Filmes. Brasil, 2007.

A Viagem do Capitão Tornado. Direção: Ettore Scola. Gaumont Production, Distribuição no Brasil: Globo Vídeo. Itália, 1990.

Baixio das Bestas. Direção: Cláudio Assis. Imovision. Brasil, 2006.

Deus e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Copacabana Filmes, Versátil. Brasil, 1964.

Capitu. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo de Televisão. Brasil, 2008.

Esperança. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo de Televisão. Brasil, 2002.

Hoje É Dia de Maria. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo de Televisão. Brasil, 2005.

Lavoura Arcaica. Direção: Luiz Fernando Carvalho. VideoFilmes. Brasil, 2001.

Meu Pedacinho de Chão. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo de Televisão. Brasil, 2014.

O Auto da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Rede Globo de Televisão. Brasil, 1999.

O Homem das Estrelas. Direção: Giuseppe Tornatore. Cecchi Gori,1995.

O Rei do Gado. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo de Televisão. Brasil, 1996.

Os Maias. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo de Televisão. Brasil, 2001.

Renascer. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo de Televisão. Brasil, 1993.

Que Teus Olhos Sejam Atendidos. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo de Televisão. Brasil, 1998.

Taperoá. Direção: Gizella Werneck. Rede Globo de Televisão. Brasil, 2007.

Terra em Transe. Direção: Glauber Rocha. Mapa Filmes. Brasil, 1967.

Uma Mulher Vestida de Sol. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo de Televisão. Brasil, 1994.

ANEXOS

CRONOLOGIA

1578 – 4 de agosto: Batalha de Alcácer-Quibir, dia do desaparecimento de Dom Sebastião.

1728 – Ano de publicação do *Compêndio Narrativo do Peregrino da América Latina*, de Nuno Marques Pereira

1836-1838 – João Ferreira-Quaderna se instala na região da Pedra do Reino e começa a arregimentar seguidores. Com o nome de Dom João II, em maio de 1838 ele inicia a matança ritual para desencantar a Pedra do Reino. Em 18 de maio, chega à Pedra do Reino a tropa comandada por Manuel Pereira. O “Rei” é morto, os homens presos. As mulheres e as crianças são enviadas para as autoridades da cidade de Flores.

1897 – Nascimento de Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna.

1900 – Nascimento de Arésio, primo de Quaderna, filho do seu tio e padrinho Dom Pedro Sebastião Garcia-Barreto.

1907 – Quaderna é abandonado no mato pelos ciganos, e o bando de Antonio Silvino o leva de volta para a família, na fazenda As Maravilhas. Dom Pedro Sebastião manda trazer Quaderna para ficar estudando e morando na fazenda Onça Malhada. A essa altura Samuel Wand’Ernes e Clemente Hará já estão morando na fazenda, para serem professores dos meninos.

1908 – Dom Pedro Sebastião casa-se em segundas núpcias com Joana Quaderna, sua sobrinha e irmã de Quaderna.

1910 – Nascimento de Sinésio, filho de D. Pedro Sebastião com Joana Quaderna.

1918 – Quaderna, aos 21 anos, entra para estudar no Seminário da Paraíba. Nas suas voltas a Taperoá durante as férias, ele conhece Maria Safira, casada com o velho Pedro Beato.

1923 – Quaderna é expulso do Seminário, por manifestações de ateísmo, e por sua proposta de fundar um “Catolicismo Sertanejo” rival à Igreja de Roma.

1924 – Morre Tia Filipa, e deixa para Quaderna quatro casarões no centro de Taperoá. Um deles passa a funcionar Biblioteca, e nos outros vão morar Quaderna, Clemente e Samuel. Quaderna é nomeado Bibliotecário, Tabelião e Coletor, graças ao privilégio político de seu padrinho D. Pedro Sebastião. João Suassuna é o novo Governador da Paraíba.

1926 – Dom Pedro Sebastião começa a liderar expedições inexplicáveis pelo sertão, sem dizer para quê, e fazer viagens sozinho.

1927 – 16 de junho: Nascimento de Ariano Suassuna.

1928 – João Suassuna deixa o governo da Paraíba.

1929 – Estoura a Guerra de Princesa. João Pessoa é assassinado.

1930 – 24 de agosto: Assassinato de D. Pedro Sebastião Garcia-Barreto, e desaparecimento misterioso de seu filho Sinésio. Na mesma noite, após o enterro de D. Pedro, a Casa Forte da Fazenda Onça Malhada é misteriosamente incendiada. 9 de outubro: João Suassuna é assassinado.

1932 – Descoberta do corpo de Sinésio numa masmorra na “Casa da Pólvora”, na capital do Estado.

1933 – Ariano Suassuna muda-se para a cidade de Taperoá.

1934 – Final do ano: Arésio retorna a Taperoá e se hospeda na casa do seu ex-inimigo Antonio Moraes.

1935 – Janeiro: Quaderna, sob o pretexto caçadas com seu irmão Malaquias, vai às terras de Luís do Triângulo, e conhece a Pedra do Reino. 1 de junho: A cavalgada do Rapaz do Cavalo Branco entra na Vila de Taperoá (um sábado, vésperas de Pentecostes). Guerra aberta entre os membros da cavalgada e os partidários de Arésio e do usineiro Antonio Moraes.

1935-1938 – Viagens do Circo da Onça Malhada à procura do tesouro de Dom Pedro Sebastião. Morte de Arésio. Sinésio foge com Helena Swendson.

1938 – 13 e 14 de abril: Quaderna dá o seu depoimento ao Juiz Corregedor, na cadeia. 9 de outubro: Quaderna, na cadeia, inicia a narrativa do romance. 9 de outubro: Quaderna começa a narrativa do romance. Ariano Suassuna muda-se para Recife.

1945 – Ariano Suassuna publica o seu primeiro poema.

1955 – Ariano Suassuna publica *Auto da Compadecida*.

1956 – 11 de setembro: Estreia da peça *Auto da Compadecida* no Teatro de Santa Isabel. Ariano Suassuna abandona o exercício da advocacia e torna-se professor de Estética da UFPE.

1958 – 19 de julho: Começa a ser o *Romance d'A Pedra do Reino* no dia do aniversário de Zélia, esposa de Ariano Suassuna.

1960 – 28 junho: Nasce Luiz Fernando Carvalho

1970 – 18 de outubro: Inauguração do Movimento Armorial no Pátio de São Pedro.

1971 – É publicada a primeira edição do *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*.

1990 – 9 de agosto: Ariano Suassuna é empossado na Academia Brasileira de Letras.

1993 – Realização da primeira Cavalgada da Pedra do Reino.

1994 – Luiz Fernando Carvalho adapta pela primeira vez uma história de Ariano Suassuna: a microssérie, *Uma Mulher Vestida de Sol*.

1995 – Luiz Fernando Carvalho adapta outra obra de Ariano Suassuna: *A Farsa da Boa Preguiça*.

1998 – Começa a ser construído o *Santuário Ilumiara Pedra do Reino*.

2002 – Desfile da Escola de Samba Império Serrano no carnaval do Rio de Janeiro, em homenagem ao *Romance d'A Pedra do Reino*.

2007 – 12 a 16 de junho: Exibição da microssérie *A Pedra do Reino*. 16 de junho: Aniversário de 80 anos de Ariano Suassuna. 24 de agosto a 6 setembro: Exibição de *A Pedra do Reino* no cinema.

2014 – 23 de julho: Ariano Suassuna falece em Recife.

TRILHA SONORA

Trilha I

Disco 1

1. Quaderna (Marco Antonio Guimarães)
2. Canto Gregoriano (Marco Antonio Guimarães)
3. Ser-Tão (Marco Antonio Guimarães)
4. Taperoá (Marco Antonio Guimarães)
5. Maria Safira (Marco Antonio Guimarães)
6. Colibrí (Marco Antonio Guimarães)
7. Circorama (Marco Antonio Guimarães)
8. Phantasmagoria (Marco Antonio Guimarães)
9. Transfigurada (Marco Antonio Guimarães)
10. Medieval (Marco Antonio Guimarães)
11. Onça Caetana (Marco Antonio Guimarães)
12. Pedra do Reino (Marco Antonio Guimarães)
13. Viginal (Marco Antonio Guimarães)
14. Catitu com Cascavel (Marco Antonio Guimarães)
15. Silvestre (Marco Antonio Guimarães)

Disco 2

1. Revoada (Quinteto Armorial)
2. Revoada da Bela Infanta (Quinteto Armorial)
3. Mourão (Quinteto Armorial)
4. Ponteio Acutilado (Quinteto Armorial)
5. Toré (Quinteto Armorial)
6. Rasga (Quinteto Armorial)
7. Toque dos Caboclinhos (Quinteto Armorial)
8. Entremeio para uma Rabeca e Percussão (Quinteto Armorial)
9. Lacinante (Quinteto Armorial)
10. Xicuan (Quinteto Armorial)
11. Catinga (Quinteto Armorial)
12. Toque dos Encantados (Quinteto Armorial)
13. Toque dos Degradados (Quinteto Armorial)
14. Toque dos Orixás (Quarteto Romançal)

Trilha II

1. Alvorada (Os Inácios)
2. Perguntinha Cabulosa (Jessier Quirino)
3. Menina Bonita (Maria de Lourdes Augusto)
4. Matinas (Banca Cabaçal São João Batista)
5. Mineiro Pau (Grupo de Côco Ciranda da Caiana)
6. Côco Verde (Josildo Sá)
7. Toada do Cavalo (Luiz Paixão)
8. Assentei Praça (Renata Rosa)
9. Vento Corredor (Tiné e Caçapa)
10. Tema Dum Brinquedo Chamado Viver (Sandra Belê)
11. As Obras da Natureza (Zé de Teté)
12. Machadeiro (João e Chinelo)
13. Guerreira São Jorge (Alessandra Leão)
14. Terra de Reis (Siba)
15. 50 Anos de Cultura Popular (Mestre Salustiano)

FICHA TÉCNICA

A Pedra do Reino (2007)

Direção – Luiz Fernando Carvalho

Direção de Arte – Raimundo Rodrigues

Figurino – Luciana Buarque

Cenografia – João Irênio

Direção de Fotografia – Adrian Tejjido e José Tadeu Ribeiro

Caracterização – Vavá Torres

Pesquisa de texto – Edna Palatnik

Coreografia – Lúcia Cordeiro

Produção executiva – Academia de Filmes

Diretora Assistente – Raquel Couto

Assistente de Direção – Manuel Dantas Suassuna e Gizella Werneck

Continuidade – Adelina Pontual

Assistente de continuidade – Juliana Moreira Alves

Preparação de elenco – Ricardo Blat

Preparação corporal – Tiche Viana, Lúcia Cordeiro e Mônica Nassif

Preparação vocal – Fátima França e Salvador Alcântara

Produção de Elenco – Leo Gama

Elenco

Irândhir Santos – Dom Pedro Dinis Quaderna

Abdias Campos – João Mechiades Ferreira da Silva

Allyne Pereira – Dina me Dói

Américo Oliveira – Argemiro

Anthero Montenegro – Gustavo de Moraes

Beatriz Lélis – Mãe

Claudete de Andrade – Joana Quaderna Garcia-Barreto

Elias Mendonça – Dom Ezequiel Veras

Everaldo Pontes – Pedro Beato

Flávio Rocha – Lino Pedra Verde

Frank dos Santos – Leônidas

Germano Haiut – Edmundo Swendson

Hilda Torres – Genoveva Moraes

Iziane Mascarenhas – Clara Swendson/Isabel

João Ferreira – Velho Nazário

Jones Melo – Antônio de Moraes

Júlio Rocha – Dr. Pedro Gouveia

Jyokonda Rocha – Onça Caetana / Maria Inominata

Lázaro Machado – Ludugero Cobra-Preta

Luiz Carneiro – Bastião

Maneol Constantino – Dom Manoel Viana

Márcio Tadeu – Frei Simão

Mayana Neica – Heliana / Moça Caetana

Mestre Salustiano – Pedro Cego

Millene Ramalho – Margarida

Moisés Gonçalves – Pedro Justino Quaderna

Nelson Lima – Severino Brejeiro

Nill de Pádua – Malaquias / Dom João Ferreira Quaderna, o Execrável

Paulo César Ferreira – Sinésio

Pedro Henrique Dias – Dom Sebastião Garcia-Barreto

Pedro Salustiano – Rei Azul

Prazeres Barbosa – Comendado Basílio Monteiro / Dom Eusébio Monturo

Sandra Belê – Maria do Badalo

Servílio de Holanda – Silvestre

Soia Lira – Dona Carmem Torres Martins

Tavinho Teixeira – Luís do Triângulo

Tay Lopez – Adalberto Coura
 Vanderléia Pimenta – Maria Sulpícia
 Zé Borba – Mateus
 Frank Menezes – Samuel Wandernes
 Jackson Costa – Clemente Ravasco
 Jessier Quirino – Euclides Villar
 Luiz Carlos Vasconcelos – Arésio
 Renata Rosa – Maria Safira
 Marcélia Cartaxo – Tia Filipa Quaderna
 Felipe Rodrigues – Quaderna (criança)
 Jéssica Araújo – Rosa
 Vanderson Taveira – Arésio (criança)
 Cacá Carvalho – Juiz Corregedor

Participações especiais

Cléber Pereira
 Elias Mendonça
 Frank Santos
 Grupo de Cultura Os Cariris – PB
 Henrique Albuquerque
 Humberto Lopes
 João Saturnino de Oliveira
 Marina Pereira Dantas
 Vanderléia Pimenta
 Walbert Mattos
 Cavalo Marino de Biu Roque – PE (Boi Brasileiro de Itaquitinga)
 Jorge Alves Ferreira (Dô)
 José Borba da Silva (Zé Borba)
 José Francisco de Barros Filho (Cidrak)
 Josefa Ribeiro Rodrigues (Zefinha)
 Luiz Alves Ferreira (Mestre Luiz Paixão)
 Luiz Carneiro do Nascimento (Luiz Carneiro)
 Maria Soares da Silva (Maica)
 Severino Alexandre da Silva (Mestre Biu Alexandre)
 Severino Augusto Armírio Filho (Mina)

As crianças

Alan Farias de Souza
 Aline Almeida da S. Gouveia
 Allane de Oliveira Garcia
 Amanda da Silva Gouveia
 Edvânia Sabrina Costa
 Flavia Luzia Brasil de Moura
 Igor Marcelino D. dos Santos
 José Henrique da Costa
 Larissa Lopes
 Maria Dantas Nunes Bezerra
 Pedro Luiz da Silva Filho
 Renato Alfredo O. Garcia
 Silvia Avelino da Costa

População de Taperoá – PB

Autorizações especiais – Sated RJ

Palestrantes

(oficina de preparação)
 Ariano Suassuna
 Fernanda Montenegro
 Dr. Carlos Byington

Dra. Maria Helena Guerra
Joana D'Arc e Equipe Instituto Ricardo Brennand

Fotografia:

1º assistente de câmera – Júlia Equi
2º assistente de câmera – Tiago Rivaldo
Assistente de câmera/2ª unidade – Fernando Young
Vídeo assistente – Antônio Holanda
Projeto e operação de butterfly – José “Jamelão” Medeiros
Operação de butterfly – Álvaro Brito e Francisco Uchôa
Chefe de maquinaria – “Cesinha” Coelho
Chefe de elétrica – Warley “Miquéias”
1º assistente de maquinaria – Djalma Reis de Carvalho
1º assistente de elétrica – Alexandre Vaz

Maquinaria e elétrica

Antônio Augusto Filho
Israel Basso
Jorge Feliciano da Silva
Manoel Barnete Júnior
Anísio Pacheco Alquezar

Áudio:

Mixagem – Armando Torres Jr. e Paulo Gama
Som direto – Geraldo Ribeiro
Microfonistas – Fernando Duca e Alexandre Dumbra
Edição de som, ruídos e efeitos – Beto Ferraz
Editores de som – Paulo Gama, Cauê Custódio e Malú Souza
Estúdio de mixagem – Estúdio Mega SP
Gerência Estúdios Mega – Guilherme Reis
Assistente de mixagem – André Tadeu, Diego Fragoso e Rodrigo Ferrante

Trilha original

Produção – Cláudio Costa
Eng. Gravação / Acústico Estúdio MG – Elias Issa
Assistente de gravação – Leandro Calazans
Mixagem / Rec Estúdio MG – Alexandre Martins

Arte

Coordenação de arte – Raquel Gouvêa
Artistas plásticos – Clécio Regis, Maritônio Portela, Maurício Castro, Mestre Mamulengueiro Zé Lopes
Assistente de direção de arte – Vladimir Carvalho
Produtor de objetos – João Miguel Pinheiro
Assistente de arte – Francelícia Pereira
Assistente de mamulengueira – Marinês Silva

Artesãos

Fernandes Soares
Ditto Luz
Bado
Hemerson de Souza
João Joaquim da Silva
José Arimatéia
Júlio Alexandre
Ivaneide Oliveira
Inês da Silva
Maria Aparecida de Oliveira
Maria das Graças Galdino
Maria Lucia Alves Lima
Sebastião de Oliveira Borges

Efeitos visuais de cena – Petrucio Linhares e Wellen Guerra
Contra-regra de cena – Genilson dos Santos

Apoio à arte

Alliny Tarciany Medeiros Silva
 Andrea Maria de Farias
 Breno da Silva Campos
 David Chernenko P. Marques
 Diego Diago Aires da Silva
 Elizângela Hilário da Silva
 Fabiana Araújo da Silva Diniz
 Geovane da Silva
 Ismael de Melo Oliveira
 Joacil de Oliveira da Silva
 João Batista da Silva
 José Adriano Neves Dias
 José David da Silva
 Jucoene Gouveia dos Santos
 Juliana Estevam de Farias
 Júlio Cezar Tomaz de Farias
 Kerla Rodrigues
 Márcio Charles da Silva Cariri
 Maria das Graças G. Santos
 Maria José G. dos Santos
 Moisés Neves Diniz
 Salomão Lourenço
 Severino Celestino de Sousa

Figurino

Figurinista assistente – Maribel Espinoza
 Modelista – Maria Madalena de Oliveira
 Produtora de figurino – Ingrid Mata

Artesãos

Alex Porto
 Ana Lúcio Queiroz
 Felipe Vilar
 Júnior Saboga
 Mairla Sobral
 Lorena Cavalcante
 Jobson Pereira
 Joelson Gomes
 Jádyê Ramos Vilar
 Renata Pimenta
 Sérgio Nascimento
 Simone Cavalcanti

Costureiras

Clara Pimenta
 Gabriela Vilar
 Jaqueline Ramos Vilar
 Maria Aparecida Cavalcante
 Fátima da Silva
 Fátima Lima
 Mazé Ramos Vilar
 Robeli Vicente
 Vera Vilar

Cenografia

Cenógrafa assistente – Flávia Suzue
 Chefia de cenotécnica – Emildonício Lima “Neno”
 Produtor de cenografia – Diogo Balbino
 Produtora de objetos – Leila Bastos
 Engenheiro – Paulo Lobo
 Consultoria de arte cenográfica – Gilmar Crisóstomo
 Artista plástico – Renato dos Santos Pereira
 Serralheiros – Ronaldo Paes de M. Sobrinho, Romero Paes de Melo e Francisco Abel Moreira
 Marceneiro – Maurício Cassimiro da Silva
 Mestres cenotécnicos – José Ivan Moreira Marques e Jobert Torres

Cenotécnicos

David de Oliveira Cândido
 Cláudio Souza Campos
 Gilson Marcos Gonçalves
 Rogério de Lima Lemos
 Nivaldo Freitas dos S. Junior
 José Remédios
 Sebastião Vitorino
 Antonio Lima
 Silvio Elias
 Décio José Junior
 Luciano Gomes dos Santos
 Agnaldo Alves Coutinho
 José Tibúrcio da Silva
 Isak Alves da Silva

Pintura de arte cenográfica

Bruno Costa
 Vicente Silva
 Maximiliano Silva
 André Evangelista

Controle de acesso cenográfico

Rosivaldo José de Araújo
 Damião Teles Alves
 Willames Nascimento

Obras da cidade cenográfica

Aderson Soares
 Adnilson Pereira Batista
 Adriano José da Silva
 Aguinaldo Lopes da Silva
 Alexandre Sandro A. de Lima
 Alexandro Soares
 Aline Alves da Silva Farias
 Antônio de Assis Dias
 Antônio de Oliveira da Silva
 Antônio Marcelino Gouveia
 Antônio Pedro da Silva
 Antônio Pereira dos Santos
 Carlos Eduardo dos Santos
 Cícero Gomes dos Santos
 Cleodon Lima da Silva
 Damião Francisco Bulcão
 Damião Teles Alves
 Douglas Michel R. de Souza
 Edigar Pereira da Silva
 Edileuza Pereira dos Santos
 Edilson Batista dos Santos

Edinaldo José Xavier
Edinaldo R. do Nascimento
Edneide Gouveia Correia
Fabio Cícero Serafim
Fábio Júnior Alves Ferreira
Fernando Vilar de A. Francioli
Felipe Adelino dos Santos
Francisco de Assis Oliveira
Francisco de Assis Justino
Francisco de Assis Santos
Francisco Gonzaga de Lima
Francisco Pereira dos Santos
Francisco Roberto de Oliveira
Gabriel Fonseca de Araújo
Gilberto dos Santos
Gilmar Bezerra Carlos
Giovany Soares Monteiro
Gival Lopes dos Santos
Gonçalo José da Silva
Ivaldete Neves Diniz Ramos
João Paulo Gouveia Martins
João Paulo Levino da Silva
Jones Monteiro Soares
Josafá Guedes
José Alipio Ananias
José Amaro das Neves
José Cleiton dos Santos Gomes
José Diniz Cordeiro
José Edinaldo da Silva Freitas
José Eliton F. Santos Gomes
José Fransueldo de Farias
José Galdino da Silva
José Jacinto dos Santos
José Marcelo de Queiroz Lima
José Maria dos Santos
José Pereira de Farias
José Roberes Gomes da Silva
José Ronaldo de Souza
José Tomaz de Oliveira
Josenildo Ferreira de Lima
Joselino Pequeno da Silva
Julio Laurindo da Silva
Leandro Bezerra da Silva
Luis dos Santos Besserra
Luiz Alves de Lima
Luiz Mendes
Marcelo Delmiro
Marcelo Gouveia da Silva
Marcos Alves Pequeno
Marcos Antonio M. Levino
Maria José G. dos Santos
Nelson Andrade dos Santos
Nilton Alves de Souza
Othoniel Ângelo de Sousa
Patricio Benedito dos Santos
Paulo César de Oliveira
Pedro Gabriel dos Santos
Perazo José da Silva
Reginaldo da Silva
Ricellio Fabrício F. Brasilino

Robson Ferreira
Romualdo de Souza
Sebastião José da Conceição
Sebastião Martins
Sebastião Rufino de Andrade
Sergio Valentim Costa
Severino Celestino de Souza
Tomaz Ananias
Valdemar Cristino
Valdir Marino Barbosa
Vinicius W. do Nascimento
Wagner Bruno de Costa Silva
Wagner Soares Alves

Maquiagem e caracterização

Cabelereiros – Márcia Elias e Bob Paulino
Maquiadores – Marcos Freire e Jéssica Menezes

Apoio à caracterização

Flávia Farias Campos
Maria Mônica de Oliveira
Bertiza de Lima
Cíntia Matias Rodrigues
Edivânia de Farias Lima

Produção

Direção de produção – Alcir Lacerda Filho
Gerência de produção – Fabio Zavala
Platô – Eudes Santos
Produção e logística – Kika Latache

Produção

Márcio Guerra
Stefanie Korb
Manuel Dantas Vilar
Antonio Carlos Acioly
Bianca Marques
Tais Caetano
Thais Freire

Pós-produção

Coordenação – Clara Fernandez
Montagem – Márcio Hashimoto
Montagem adicional – Pedro Duran
Assistente de montagem – Renato Adriano

Pós-produtores

Gustavo Gaiarsa
Helô Lopes
Paulo Saias
Renato Tilhe

Abertura e efeitos digitais HD

VETOR / LOBO

Direção de criação (abertura e efeitos) – Mateus de Paula Santos e Carlos Bêla

Produção Executiva – Alberto Lopes

Coordenação geral – João Tenório

Abertura – Carlos Bêla

Animação 2D

Design e animação – Gabriel Dietrich e Roger Marmo
 Coordenação 2D – Dude Ciampolini
 Ilustrações – Cadu Macedo, Fernanda Heynen e João Paulo Ruas

Animação adicional

Adrianus Cafeu
 Chico Jofilsan
 Francisco de Assis Sanches
 Janaína Bonacelli
 Marcos Felix
 Mao Ambrósio
 Michel Vênus
 Paulo Nobre
 Rodrigo Ribeiro
 Sergio Rocha

Assistentes de finalização

Diego Ruiz
 Gabriela Scorza
 Renan Texeira Azevedo

Efeitos especiais e animação 3D

Supervisão 3D – Frederic Palácio
 Coordenação 3D – André Sernágli e Cristiane Santos
 Modelagem 3D – Danilo Enoki
 Tracking rotoscopia 3D – Felipe Mattos, Guga Certain e Henrique de Freitas Junior
 Rotoscopia 2D – Gassan Abd Abdouni
 Map – Domingos Ferreira Aquino e Vanderlei Zafalon Junior
 Rig – Guilherme Gonçalves Riso e Tiago Dias
 Animação – Alexandre Martins e Michel Bidart
 Render – Cleverson Martins Leal, Felipe Bauer, Franck Falguyrac e Gustavo Yamin
 Pesquisa de desenvolvimento – Luiz Garrido
 Composição – Carlos “Bodão” Campos
 Pós-produção de imagem HD – TELEIMAGE
 Colorista Sênior – Sérgio Pasqualino
 Supervisão de imagem – Marcelo Siqueira e ABC
 Coord. de reconstrução de imagem – Robson Sartori

General manager – Patrick Siaretta

Direção comercial – Jerome Merle

Consultoria – Alex Pimentel

Atendimento – Ariadne Mazzetti

Coordenação – Karina Vanes e Mariana Zdravca

Supervisão laboratório – José A. de Blasiis e ABC

Revelação

Emerson R. da Silva
 Ernani Lula Max
 Francisco G. Pereira
 Josevaldo Ribeiro de Faria

Preparação de negativos

Fernanda Rosa
 Luciana Valério da Silva
 Priscila Cavichioli
 Vera Lúcia Machado

Químicos – José Roberto de Oliveira e Rinaldo Piagerini

Assistente de edição – Alex Ferreira

Telecine off line – Luan Montmart**Scan HD**

Carolina Sasse
 João Theodoro
 Luciano Guimarães
 Manuel Junior
 Ricardo Herling

Reconstrução de imagem

Aruan Santos
 Benedito de Jesus Bertholi
 Carlos Eduardo Couto
 Carlos Focca
 Daniel Klump Cortez
 David
 Danielle Divardin
 Eduardo Monte Alegre
 Emerson Bonadias
 Fabíola Fernandes Caetano
 Gabriel Ferreira
 J. Cambé
 Jefferson Ietto Novo
 Julio Luiz Valizi Lima
 Lucas
 Luiz Tella Neto
 Marcelo Ferreira “PJ”
 Marcelo Martins
 Mario Finotti
 Mauricio “Cabelo”
 Michel Zigaib
 Omar Colocci
 Renata B. Borges
 Renata Ferreira Pinto
 Renato Battaglia
 Ricardo Alvarez Filho
 Ricardo Filho
 Rodrigo Aben
 Rodrigo Ananias Barros
 Rodrigo Brinco
 Rogério Marinho
 Rogério Marinho
 Rogério Merlino
 Thiago Dantas
 Valdo Caetano
 Vanderson

Pós-produção HD – Equipe Academia de Filmes**Supervisão** – Francisco Ruiz**Consultoria** – Alexandre Q. Xavier**Composição e efeitos** – Marcell Hernandis

Finalização
 Cristiano Meira
 Mario Abirajara
 Tais Orsioli
 Thais Barcelos
 Diego Roque
 Jorge Luiz
 Tadeu Carraca

Leonard Araújo

Reconstrução de imagem

Alex Ferreira
Edson Costa
Fabio Fatorelli
Gabriel Alves Lobato
Gilberto Caldas
João Nathan

Equipe TV Globo / Site internet

Câmera – Murilo Azevedo
Produção de elenco – Leo Gama
Web Design – André Luiz Machado e Fabrício Bianchi
Assistente web design – André Luiz Ignácio de Lima
Web conteúdo “A Pedra do Reino” – Bráulio Tavares
Editora de Web – Bárbara Duffles
Produtor web de vídeo – Douglas Fairbanks
Gerência de direitos autorais – Berenice Sofiete
Gerência de operações – Celso Araújo
Assistente administrativo – Carla Madeira
Coord. de planejamento e controle – Lissandra Mattos
Assistente executiva – Ângela Rocha
Catering – João Luis “Nunes” Costa e Arte e Magia

Equipe de Infraestrutura

Adriana Rodrigues
Ana Cristina do Nascimento
Ana Lúcia da S. B. dos Santos
Ana Paula Ferreira da Silva
Auricélia Levino
Edineuza da Silva Pereira
Edjane Santos da S. Fernandes
Elba dos Santos
Elcio Silva
Francisca Alves Ananias
Francisca Pereira dos Anjos
Geana Maria Berra
Genilda Teófilo da Silva
Inês de Lima Lourenço Correia
Jacinta Campina do Nascimento
José Batista de Lima
José Humberto Sales
Juraneide Oliveira Silva
Luzia de Fátima V. Marinho
Luzia Regina Farias
Maria das Graças dos Santos
Maria do Socorro
Maria do Socorro L. Silva
Maria do Socorro Souza Silva
Maria Ednalda Bezerra Pereira
Maria José dos Santos
Maria Socorro Drielly Farias
Matilde de Lucena Lopes
Mônica Valeria Aires de Souza
Regina Patrícia Nascimento
Rosilda Maria de Oliveira
Rosilda Vidal da Silva
Tânia Maria Rufino da Silva
Valdir de Lima Vieira

Vera Lucia Ramos

Motoristas

Alberto Souza Ramos
Aldemir Sousa Ramos
Alexandre Nobre Herculano
Clemildo Lucena Amorim
Edilson André Barbosa
Edson Gomes
Francisco André de Oliveira
Grênio Santos de Araújo
Hemerson Costa de Oliveira
Jaciro Santos
Joabre Saraiva Filho
João Batista Solto
João José da Silva Filho
João Tomaz de Farias
Judivan Rodrigues
Marco Lopes
Moisés José Ferreira
Nivaldo Braga Brito
Noé Santos Silva
Paulo Carlos Costa Pereira
Reginaldo F. Dos Santos
Roberto de Moura Porfírio
Rosimeri Amorim
Willame de Campos

Vigilância

Carlos A. de Araújo
Ademar dos Santos
André Luiz Ramos
Anselmo Hilário Gouveia
Carlos Antonio Diniz
Carlos Martins G. Dos Santos
Elaildo Oliveira Andrade
Geraldo Alexandre da Silva
João Batista Oliveira Andrade
João Souza Meira Junior
José Ademilson de Gouveia
José Alyson de Lucena Lopes
José Augusto Oliveira Silva
José Carlos Paulo dos Santos
José Vital Duarte
Reginaldo da Silva
Roberto Amaro
Roniere Lourenço Moraes
Wilder Guedes Diniz

Negativos

16 mm / Kodak

Tecnologia e informática – Alexandre Q. Xavier

Produção Infraestrutura – Paula D’Emery

Equipe de Produção e Infraestrutura

Maria Suely Farias Diniz
Maria Solange Alves Diniz
Valdir de Lima Vieira
José Batista de Lima

Lúcia Betânia Gomes

Assistente de platô – Alexandre “Dinho” Carvalho

Depto. Jurídico – Dra. Luna Oksman

Depto. Adm. Financeiro – Milene Bastos

Assessoria de comunicação – Roberta Frederico

Pesquisa – Celma Siqueira

Secretaria de elenco – Ana Suely V. Gomes

Equipe médica – Dr. Gilberto da Silva Filho, Dr. Hiarles Sampaio Brito e Enfa. Elizete Oliveira Andrade

Pesquisa de locação – Manuel Dantas Suassuna, João Miguel Pinheiro e Eudes Santos

Pesquisa de elenco – Rutilio Oliveira e Manoel Constantino

Pesquisa de figuração – Alluana Jane Brasilina de Faria, Jarbas de Souza Alves e José Batista de Lima

Estagiários – Janna Sâmara Ramos, Semirames Villar de Araújo e Vinicius de Ferreira Campos

Agradecimentos especiais

Governo do Estado da Paraíba

SAELPA – PB

Antonio Luiz Mendes

Edna Palatinik

Quanta Lighting

Rain Network

Teleimage

Vetor Zero / Lobo Filmes

Vox Mundi

Agradecimentos

Adroaldo Carneiro

Adston Mantovani Jr.

Aion Cinematográfica

Alberto Lopes

Alceu Batistão

Alexandre Tan

Alice Monteiro Lima

Antiquário Nota Dez

Balduino Lelis de Farias

Carlos “Cacá” Carvalho

Câmera Dois

Carmen Melo

Cartório Único de Taperoá

Casa Cult. Mem. Severino Cabral

Chesf

Chico Assis

Cine – Cidade

Cine – Pró

Cláudio Lira

Comandante Albert

Coronel Beltrão

Coronel Lima Irmão

Cristina Fatato

Cuco Cine Vídeo

Danieli Turolla

Dr. João Pinto

Dra. Telma Rocha

Edina Fujii

Eduardo Ferrão

Eduardo Goldenstein

Elias Santeiro

Fábio Lima

Fábrica Brasileira de Imagens

Fernando Vilela

Francisco José Tavares
Frederic Murilo Breyton
Fundação Roberto Marinho
Helena reuza de Queiros Dinis
Hotel Pedra do Reino
Jandira Tavares de Oliveira
JKL Cine
João de Oliveira Chaves
João Pedro Albuquerque
João Pereira da Silva
Jonilson Vieira Santos “Nenem”
José Ferreira
Lúcia Basto
Luciana Queiroga
Luciano Campos Mendes
Luís Monteiro
Lunetterie – RJ
Major Marcelo Bezerra e equipe
Marcelo Oliveira
Márcio Langeani
Maria Dulce Farias
Maria J. A. de Vasconcelos
Marily Raphul
Marly de Assis Pimenta
Mazinho Guinchos
Mitra Diocesana de Patos
Motion
Museu da Cidade de S. Luzia – PB
Museu de S. João do Cariri – PB
Museu Universidade Federal Paraíba
Nestor Cavalcante Bezerra
Neto – Campina Grande
Paróquia N. S. Da Conceição – PB
Paróquia N. S. Dos Milagres – PB
Patrícia Hocknsmith
Patrick Siaretta
Peta e Adonias
Pol. Civil do Estado da Paraíba
Pol. Militar do Estado da Paraíba
Prefeitura de Santa Luzia – PB
Prefeitura de Taperoá – PB
Prof. Daniel Duarte Ferreira
Raimunda Ferreira
Ricardo Grandi
Roberto Bicudo
Roberto Piquet
Rômulo Errico
Salomão Barreto Villar
Saulo Souza Gondin
Sec. Adm. Penit. Da Paraíba
Sec. Educ. e Esporte de S. Luzia
Sec. Planejamento da Paraíba
2º Grupo Bombeiros – Campina Grande
Sérgio Gallo
Sílvia Alves
Simone Lamosa
Tadeu Jungle
Universidade Federal da Paraíba
Valter Onishi Vilma Guimarães