

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LARISSA SALES NOWITSCHENKO

OS PROCESSOS DE HIBRIDIZAÇÃO ENTRE TELEVISÃO E CINEMA
BRASILEIRO NA DESCONSTRUÇÃO NARRATIVA DA MICROSSÉRIE
A PEDRA DO REINO

CURITIBA

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LARISSA SALES NOWITSCHENKO

OS PROCESSOS DE HIBRIDIZAÇÃO ENTRE TELEVISÃO E CINEMA
BRASILEIRO NA DESCONSTRUÇÃO NARRATIVA DA MICROSSÉRIE
A PEDRA DO REINO

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação, no Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social, Setor de Artes, Comunicação e Design, da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Profa. Dra. Regiane Ribeiro

CURITIBA

2018

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Cabral
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9-1638)

Nowitschenko, Larissa Sales

Os processos de hibridização entre televisão e cinema brasileiro na desconstrução narrativa da microsérie a Pedra do Reino / Larissa Sales Nowitschenko. – Curitiba, 2018.

100 f. : il. color.

Orientadora: Prof. Dra. Regiane Regina Ribeiro.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná.

1. Cinema brasileiro - narrativas 2. Televisão - linguagem 3. Cinema - Linguagem 4. Convergência midiática- I.Título.

CDD 791.430981



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em COMUNICAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **LARISSA SALES NOWITSCHENKO** intitulada: **Os Processos de hibridização entre televisão e cinema brasileiro na desconstrução narrativa da microssérie A Pedra do Reino**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 29 de Maio de 2018.

REGIANE REGINA RIBEIRO

Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

VALQUIRIA MICHELA JOHN

Avaliador Interno (UFPR)

SANDRA FISCHER

Avaliador Externo (UTP)

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo geral descrever como se apresentam as hibridizações entre a linguagem televisiva, literatura e o cinema brasileiro moderno na microssérie *A pedra do reino* (2007) exibida em cinco capítulos pela Rede Globo de televisão e dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Colocam-se como objetivos específicos: discutir a linguagem visual e as estratégias das narrativas clássicas cinematográficas e da ficção seriada; demonstrar como se dá a construção narrativa e as estratégias técnicas utilizadas na microssérie e nos filmes do diretor Glauber Rocha, *Terra em transe* (1967) e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964); descrever os processos de hibridização entre a microssérie e os filmes. A hipótese aqui explorada é a de que, ao incorporar a linguagem do cinema moderno brasileiro de Glauber Rocha em seu trabalho, Luiz Fernando Carvalho reconfigura a linguagem televisiva a partir dos processos de hibridização, especialmente, no que diz respeito ao culto e ao popular e a não linearidade da obra.

Palavras-chave: *A pedra do reino*; televisão; cinema brasileiro moderno; hibridizações culturais.

ABSTRACT

This research has the general objective of describing the hybridization between television language, literature and modern Brazilian cinema in the micro series 'A Pedra Do Reino' (2007), broadcast in five episodes by the Rede Globo network and directed by Luiz Fernando Carvalho. The main specific objectives are: discussing the visual language and the classic cinematographic and fictional series narrative strategies, as well as the term 'quality television' presented by the scholar Arlindo Machado; demonstrating how the narrative construction and the technical strategies used in the micro series and the films by director Glauber Rocha 'Terra em Transe' (1967) and 'Deus e o Diabo na terra do Sol' (1964) came to be; describing the processes of hybridization among the series and films, specially when it comes to the non-linearity of piece and its relation with the Russian formalism of "fable" and "plot". The hypothesis explored here is that, by incorporating the language of modern Brazilian cinema of Glauber Rocha in this work, Luiz Fernando Carvalho brings something positively new in terms of narrative language to Brazilian fictional television, elevating its status to the term discussed by Arlindo Machado of quality television, in its potential of uniting cult and popular entertainment.

Keywords: *A pedra do reino*; television; modern Brazilian cinema; cultural hybridization.

People assume that time is a strict progression of cause to effect, but actually, from a non-linear, non-subjective viewpoint - it's more like a big ball of wibbly-wobbly time-y wimey stuff.

(Doctor Who, Don't blink)

AGRADECIMENTOS

“Cadê a Lala?”

Talvez essa tenha sido a pergunta mais feita pelos meus amigos nos últimos dois anos. Como regra, eu não sou a pessoa mais popular, e esse período cheio de obrigações, atividades e o meu isolamento social, com certeza contribuíram para que eu tenha me tornado uma “criatura mítica” no *rolê*, aquela que todos falam, mas poucos conhecem. Sou capaz de contar os amigos que permaneceram na minha vida com os dedos de uma mão, ainda assim sou extremamente grata pelo suporte e a paciência de cada um deles.

“Always”

Marina Gardini Miguel, amor da vida. A gente costuma falar que vamos envelhecer e dividir um terreno, que vamos passar o dia xingando os vizinhos e fazendo o nosso próprio vinho. E que não importa todos os homens do mundo, nós somos o casal perfeito, mesmo que seja um casal assexuado. Durante esses dois anos, Marina nunca me deixou sentir esquecida ou abandonada. E eu agradeço o fato de que ela sempre tenha encontrado um tempo pra mim, mesmo que esse tempo seja sempre na minha casa, porque ela é grande e maravilhosa o suficiente para respeitar e entender todas as minhas peculiaridades.

“Você é a pessoa mais forte que eu conheço”

Que tipo de agradecimento não tem a mãe, não é mesmo? E a minha amada mãe, que também passou por tantas coisas nesses dois anos e entre três cirurgias, uma perda mais do que significativa de uma companheira de 15 anos e um cotovelo quebrado, também sofreu com a minha ausência. Ela costuma falar que eu sou a pessoa mais forte que ela conhece, mas ela falhou miseravelmente em olhar para si nessa afirmação, pois ela é a pessoa mais forte, a mais incrível e a mais amorosa. Obrigada, madrecita amada, não só pelos

últimos dois anos, mas por ter me ajudado a me tornar a pessoa que eu sou. Sem você eu jamais teria chegado até aqui.

Os que não podem faltar

Dói pensar que eu perdi uma das minhas pessoas preferidas e que ela nunca conseguirá ver o que eu me tornei. As avós deveriam ser eternas. Ninguém carrega um orgulho tão grande da gente como as nossas avós. Eu sinto falta de falar contigo todos os dias, mas saiba que eu sou muito grata por toda a força e por sempre ter acreditado no meu potencial. Meu irmão mais querido, obrigada por ter crescido comigo, por ter feito da minha infância uma época mágica e cheia de amor. Obrigada também por ser meu porto seguro quando eu mais preciso de alguém, por ser uma pessoa tão generosa e pelo grande amor que tem por mim. Meu pai, Gi e meus irmãos amados. Todas essas almas iluminadas que trazem alegria na minha vida, obrigada pelos almoços de domingo, pelas palavras de encorajamento e por todo o suporte que tenho no seio dessa família. Vocês são tudo pra mim.

#tamojunto

O processo de seleção do mestrado é um verdadeiro horror com todas as suas fases, desde a inscrição, prova e, finalmente, a aprovação do projeto. Ter o seu projeto aprovado por um dos membros docentes do programa é uma honra imensa. Ao longo desses dois anos, descobri na minha querida orientadora uma amiga, um poço infinito de paciência e muita inspiração. É um privilégio estar próxima de uma mulher tão inspiradora, trabalhadora, cheia de vida. E ter tido o teu apoio durante esse processo foi fundamental, pois mesmo com os tropeços, saber que você tem uma confiança gigante em mim, é o que me manteve aqui.

“Amor, precisa de alguma coisa do mercado?”

No primeiro dia de aula já fomos alertados: “alguns relacionamentos não vão sobreviver a este processo”. Mas quando você tem no seu parceiro também o seu melhor amigo, nada é forte o suficiente para destruir o que foi construído ao longo de nove anos. Se possível, esse amor e esse respeito que nutrimos um pelo outro só cresceu, mesmo que tenhamos passado por momentos muito difíceis. Nem sempre é fácil passar por noites e noites separados, mas aprendemos que a vida é feita de fases, e que se passamos por essa, somos capazes de enfrentar muito mais adversidades que possam cruzar os nossos caminhos. Eu não sou a pessoa mais fácil do mundo, meu amor (nem você), mas eu agradeço demais pelo companheirismo e a paciência durante todo esse processo. Muito obrigada por acreditar em mim e ter tanta confiança no meu futuro. Eu só espero algum dia poder retribuir todas as noites mal dormidas pela preocupação comigo, pelas inúmeras explicações que você deu pela minha ausência. O dia mais insosso, com você, é o melhor dia de todos. E logo teremos muitos e muitos dias assim. Amo você com todo o meu coração.

You are the love of my life, everything I am, everything I have, is yours... forever.

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1: Recorte – capítulo de <i>A pedra do reino</i>	42
QUADRO 2: Categorias e subcategorias.....	42
QUADRO 3: Hibridizações.....	65

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1: <i>Hoje é dia de Maria</i> , teatro itinerante.....	10
IMAGEM 2: <i>Terra em transe</i>	19
IMAGEM 3: <i>Deus e o diabo na terra do sol</i> - sequência inicial 1 de 2.....	46
IMAGEM 4: <i>Deus e o diabo na terra do sol</i> - sequência inicial 2 de 2.....	46
IMAGEM 5: <i>Terra em transe</i> – sequência inicial 1 de 3.....	47
IMAGEM 6: <i>Terra em transe</i> – sequência inicial 2 de 3.....	47
IMAGEM 7: <i>Terra em transe</i> – sequência inicial 3 de 3.....	48
IMAGEM 8: <i>A pedra do reino</i> – sequência inicial 1 de 2.....	48
IMAGEM 9: <i>A pedra do reino</i> – sequência inicial 2 de 2.....	49
IMAGEM 10: Fim da sequência entre Manoel e Sr. Moraes.....	50
IMAGEM 11: Início da sequência de perseguição de luta.....	51
IMAGEM 12: Quaderna em <i>A pedra do reino</i>	53
IMAGEM 13 Santo Sebastião em <i>Deus e o diabo na terra do sol</i>	53
IMAGEM 14: Sacrifício dos inocentes.....	54
IMAGEM 15: Sacrifício dos inocentes 2.....	54
IMAGEM 16: Chacina e caos em <i>Deus e o diabo na terra do sol</i>	54
IMAGEM 17: Chacina e caos em <i>Deus e o diabo na terra do sol 2</i>	54
IMAGEM 18: Fanática se oferece em sacrifício pela volta de Dom Sebastião....	55
IMAGEM 19: Bisavô de Quaderna ri após o sacrifício.....	55
IMAGEM 20: O ditador Porfírio Diaz de <i>Terra em transe</i>	57
IMAGEM 21: Popular Gerônimo fala com a câmera.....	62
IMAGEM 22: Corisco fala com a câmera.....	63

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
2. A PEDRA DO REINO E O CINEMA BRASILEIRO MODERNO: UM PANORAMA GERAL DO OBJETO DE ESTUDO	5
2.1 Luiz Fernando Carvalho e o Projeto Quadrante.....	7
2.2 Glauber Rocha e o cinema brasileiro moderno: contexto histórico e sociocultural.....	12
2.3 <i>Deus e o diabo na terra do sol</i> e <i>Terra em transe</i>	16
3. NARRATIVAS SERIADAS	20
3.1 Narrativa clássica cinematográfica e técnicas visuais.....	21
3.2 Linguagem audiovisual e estratégias estéticas.....	25
3.3 fábula <i>versus</i> trama: desconstrução da linearidade em narrativas audiovisuais.....	29
4. HIBRIDIZAÇÃO CULTURAL	32
4.1 Néstor García Canclini: o culto e o popular.....	34
4.2 Os processos híbridos da narrativa.....	37
5. ANÁLISE DE IMAGENS EM MOVIMENTO	40
5.1 Rompendo com o clássico: a quebra da linearidade nas narrativas.....	43
5.2 “A alma dos pecadores só será lavada com o sangue dos inocentes”: o fanatismo como redenção.....	52
5.3 Paulo Martins e Quaderna: os poetas da revolução.....	56
5.4 Os cantos de lamento.....	58
5.5 Quebrando paredes.....	61

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	67
REFERÊNCIAS.....	70
APÊNDICES.....	72

1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como tema os processos de hibridização entre televisão e cinema a partir da microssérie *A pedra do reino* (2007), co-produção da Rede Globo de televisão com a produtora independente Academia de Filmes¹ e obra integrante do Projeto Quadrante, do diretor Luiz Fernando Carvalho e os filmes de Glauber Rocha *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967). Os objetos aqui estudados apresentam relações estilísticas na composição de suas narrativas e o foco desta dissertação está nos processos de hibridização cultural que compõe a microssérie em questão.

A pesquisa aborda tal processo híbrido e sua relação com um padrão específico do audiovisual para a televisão, algo bastante interessante no que tange às perspectivas do processo comunicacional e demais teorias da comunicação. Isso se dá na microssérie a partir de escolhas estéticas e na fusão de produtos considerados de “alta cultura”, como o cinema de vanguarda e o teatro, além de ser uma adaptação literária de um clássico brasileiro do autor Ariano Suassuna (1971). No que diz respeito aos processos de hibridização cultural, Néstor García Canclini (2003) aponta que a fusão dos gêneros culto e popular, arte e meios massivos de comunicação, uma vez que combinados em uma única forma de expressão comunicacional, forma o que o próprio autor denomina de “culturas híbridas”. Partindo dessa perspectiva, a pesquisa buscou identificar justamente as relações entre os produtos de alta cultura (cinema de vanguarda) e populares (microssérie).

O caráter híbrido é uma das marcas do trabalho de Luiz Fernando Carvalho que o aproxima do que Arlindo Machado define como televisão “de qualidade”, em seu livro *A televisão levada a sério* (2000). Segundo o autor (ibidem, p. 23), o termo “qualidade” gera inúmeras discussões no meio acadêmico, intelectuais de linhagem mais tradicional não consideram que a produção de itens em escala industrial (por exemplo, as narrativas seriadas) possam ser rotuladas como integrantes de uma “televisão de qualidade”. No entanto essa dissertação não pretende estabelecer esse juízo de valor mas se

¹ Todas as informações a respeito de datas e diretores da minisséries e telenovelas exibidas na Rede Globo, assim como informações sobre o diretor Luiz Fernando Carvalho, foram obtidas no website Memória Globo.

apropriar do conceito a fim de demonstrar como uma narrativa seriada pode produzir um tipo específico de sentido, a partir de uma apropriação de recursos estilísticos que diferem do padrão televisivo mais tradicional. Ou seja, a utilização de uma linguagem visual e estética que incorpora elementos de um cinema denso e, ainda, a possibilidade de exibição em rede nacional para uma ampla audiência.

Para contextualizar o objeto de estudo, partiremos para a categorização de Arlindo Machado proposta em seu livro *Televisão levada a sério* (2000). Segundo o autor, existem três tipos de narrativas seriadas televisivas. No primeiro caso estão as telenovelas, teledramas, séries, minisséries e microsséries, que constituem uma única narrativa que se sucede linearmente em capítulos, como as telenovelas. Denomina-se teleológica esse tipo de narrativa, pois se resume em um ou mais conflitos que se estabelecem logo no início e se desenvolvem de acordo com a necessidade de restabelecer o equilíbrio, o que geralmente só acontece nos capítulos finais. No segundo caso, a narrativa é autônoma: o que acontece num episódio não interfere necessariamente no posterior. O que se repete são os personagens principais e a mesma situação narrativa. Este tipo de narrativa é composto basicamente por seriados. No terceiro caso, o único elemento preservado nos vários episódios é o espírito geral das histórias, mesmo que cada unidade seja uma narrativa diferente e ocorra a mudança de personagens principais, cenários e até mesmo diretores e roteiristas. A Pedra do Reino insere-se no primeiro caso, no entanto, subverte a lógica padrão, a partir das influências estéticas do cinema novo em um caráter experimental como pretende demonstrar esta dissertação.

Essa experimentação foi possível principalmente pelo horário em que a produção foi exibida, após às 22 horas. No fim da década de 1960 e início da década de 1970, as telenovelas eram a principal forma de entretenimento televisivo, eventualmente diversificando o seu formato para as minisséries. No final da década de 1970, o alcance da televisão atinge um número cada vez maior de telespectadores, trazendo uma nova responsabilidade para as emissoras: agradar a todos os públicos. Para isso, o tema de suas narrativas passou de “história para mulheres” para os assuntos cotidianos e as responsabilidades e valores sociais (CAMPEDELLI, 1987, p.16). Houve então a adoção de uma estratégia de programação por faixa horária para atender as

demandas da audiência (SADEK, 2008, p. 37). Na Rede Globo, o horário das 19 horas era voltado ao público infantil e jovem, enquanto que aquele das 20 horas era voltado para a reunião familiar em frente à TV e o horário das 22 horas era voltado para tramas mais adultas, reservado para as minisséries e também possibilitando experimentações em relação ao formato técnico e estético.

O que chama a atenção nesse caráter experimental é perceber, a partir dos recursos que o diretor utiliza, o mecanismo de fuga de um tipo de paradigma clássico². Se levarmos em conta que a narrativa clássica cinematográfica se mostrava uma forma econômica e cômoda de produzir, tendo em vista que este código era bem aceito pelo público, dispensando pesquisa e inovações de resultados imprevisíveis, um olhar breve sobre a Pedra do Reino já refuta essa classificação. Kristin Thompson (2003), em seu livro *Storytelling in film and television*, faz um paralelo entre os produtos televisivos e cinematográficos a partir da compreensão de que o cinema clássico segue normas narrativas formuladas em meados dos anos 1909 a 1917 e que perduram até os dias atuais (2003, p. 19). Esse conjunto de técnicas foi construído com a intenção de contar histórias com caráter direto e simples, sem desvios que pudessem causar perturbação no movimento de causa-e-efeito dos acontecimentos narrados. A maioria dessas normas foi adotada e adaptada para a televisão justamente porque um dos objetivos desta última é o de contar histórias divertidas e de entretenimento (ibidem).

Como já dito, essa construção clássica não se aplica à *A pedra do reino*, que mesmo categorizada como teleológica, pois está no grupo das narrativas seriadas e apresenta em seu conteúdo os conflitos e resoluções propostos para que seja possível a execução de uma história contada, sua narrativa é desconstruída dentro dos padrões dessa ordem estabelecida. Defende-se aqui a hipótese de que essa desconstrução se dá, em certa medida, pela semelhança com a forma de construção audiovisual proposta pelo cinema de Glauber Rocha dos anos de 1960, mais especificamente com os filmes *Terra em transe* e *Deus e o diabo na terra do sol*,

² Visto no cinema e também reproduzido pela televisão. A narrativa clássica em questão, nada mais é que modelo criado no início do cinema que, em ordem da experimentação da montagem, se livra dos planos contínuos e planos e assim cria o modelo chamado de “montagem paralela”, intercalando cenas e situações diversas, porém sem perder o sentido da história. Essa é a forma narrativa mais comum na televisão e cinema desde sua criação.

Posto isso, interessa demonstrar como a hibridização entre cinema e a microssérie, dentro das técnicas de produção utilizadas em sua narrativa, reorganiza e apresenta novos formatos estéticos que os diferenciam das demais produções comerciais.

Assim a pergunta que orienta essa dissertação é: como se apresentam as hibridizações entre a linguagem televisiva e o cinema brasileiro moderno na microssérie *A pedra do reino* (2007) e como esse caráter híbrido produz uma possível inovação na linguagem televisiva?

A fim de responder a pergunta proposta, a dissertação seguirá os seguintes tópicos na ordem aqui apresentada: 1) um panorama geral do objeto de estudo, ou seja a microssérie de Luiz Fernando Carvalho, assim como uma breve recapitulação da sua carreira artística como cineasta e diretor de televisão, a criação do Projeto Quadrante e os filmes de Glauber Rocha. Neste tópico também será discorrido sobre o contexto histórico e sociocultural do cinema brasileiro moderno e as implicações em sua estética; 2) a conceituação de narrativas seriadas e linguagem televisiva, sua evolução e capacidades técnicas, além da definição de *fábula* e *trama* e como isso influencia a montagem de um produto narrativo; 3) seguindo a linha de raciocínio e a questão principal da pesquisa, será discutido o termo hibridização cultural, as hibridizações nas narrativas audiovisuais, especialmente na televisão; 4) por fim, a proposta metodológica de análise de imagens em movimento, análise comparativa e análise dos produtos audiovisuais aqui estudados.

2. A PEDRA DO REINO: UM PANORAMA GERAL DO OBJETO DE ESTUDO

A *pedra do reino* é uma adaptação do *Romance d'a pedra do reino e do Príncipe do Sangue do Vai-e-volta*, considerada obra-prima do autor Ariano Suassuna, obra integrante do Projeto Quadrante do diretor Luiz Fernando Carvalho, que começou sua carreira na televisão como assistente de direção de minisséries como *O tempo e o vento* e *Grande sertão veredas*, ambas exibidas em 1985. Em 2001, ele lançou o longa-metragem *Lavoura Arcaica*, adaptação do romance de Raduan Nassar. Na fase de pós-produção do longa, Carvalho dirigiu a minissérie *Os maias*, baseada no romance homônimo de Eça de Queiroz.

A partir de *Lavoura arcaica* percebe-se uma mudança no estilo narrativo de Carvalho em sua produção televisiva. Em 2005, ele dirigiu a minissérie *Hoje é dia de Maria* que com sua ambientação *fake* apresenta um estilo inovador para os meios televisivos no Brasil. Os últimos trabalhos do diretor foram voltados para adaptações literárias: a microssérie *Capitu* (2008), baseada em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e a própria *A pedra do reino*, ambas do Projeto Quadrante, apresentando nelas um estilo incomum em sua forma narrativa e estética. O Projeto Quadrante, lançado em junho de 2007, surgiu da ideia de levar para o público adaptações de obras literárias brasileiras de regiões diferentes, com atores das próprias localidades onde seriam realizadas as gravações.

O romance de Ariano Suassuna, transposto para a televisão por Luiz Fernando Carvalho, mistura ficção e realidade. O protagonista do romance é bisneto de João Ferreira Quaderna (Nill de Pádua), o real líder sebastianista que se proclamou legítimo rei do Brasil e provocou a morte de inúmeros fiéis em nome da ressurreição de Dom Sebastião, rei português desaparecido em 1578 na batalha dos mouros e cristãos, no Marrocos. O massacre comandado por João Ferreira em 1838 aconteceu aos pés de duas rochas conhecidas pelo nome de “pedra bonita”, na região de São José do Belmonte em Pernambuco.

A seita de João Ferreira era formada por fanáticos religiosos que defendiam que as rochas eram torres da catedral do reino de Dom Sebastião, essas rochas mostrariam a sua real forma com o sangue derramado em sacrifícios humanos. Após o genocídio, os responsáveis foram presos e mortos

pela polícia. Não bastasse a conturbada história de seu bisavô, João Dinis Quaderna ainda acumula em seu repertório de vida outro acontecimento trágico: a misteriosa morte de seu padrinho, Dom Pedro Sebastião Garcia-Barreto (Pedro Henrique), considerado por Quaderna uma espécie de figura paterna.

O trauma o deixou determinado a registrar sua história e a de sua família. Muito influenciado pelo ambiente em que foi criado – cercado de cantadores, histórias de realeza, poetas e cavalhadas do sertão - Quaderna pesquisa a fundo a sua árvore genealógica, o que o leva à conclusão de que as suas duas famílias, materna e paterna, remontam ao mesmo passado: o rei Dom Sebastião de Portugal. A pesquisa do personagem o leva a idealizar um novo reino e, numa espécie de delírio, vai até as pedras e se coroa rei, herdeiro legítimo do trono do sertão e do Brasil, o que dá início ao projeto de sua grande obra.

Quaderna, juntamente com dois mentores, funda a Academia dos Emparedados do Sertão da Paraíba e, depois de grande influência das diferentes vertentes políticas e culturais de sua pesquisa, cria um termo que designa ser sua orientação política: “monarquista de esquerda”. Ainda determinado a encontrar a real identidade do Brasil, Quaderna defende que a verdadeira base do povo brasileiro está na miscigenação do povo europeu, africano e indígena.

A história de Pedro Dinis Quaderna, protagonista da microssérie, começa com a chegada de uma trupe circense a uma cidadezinha do sertão da Paraíba. A carroça que transporta a trupe, também utilizada como palco, é o lugar que o velho palhaço escolhe para fazer a representação teatral do romance d’*A pedra do reino*. O velho palhaço é o próprio Quaderna e as histórias contadas são suas lembranças. A partir desta introdução, a história é dividida em três momentos e espaços diferentes, mas que ainda se comunicam entre si: a juventude de Quaderna na cadeia escrevendo sua história; o inquérito, promovido pelo Juiz Corregedor, que o leva à cadeia; Quaderna velho comandando o espetáculo de rua e contando suas lembranças.

Cronologicamente, Quaderna é preso em 1938, acusado de participar de uma rebelião popular, ocorrida em 1935. A narrativa também mostra acontecimentos anteriores à revolta, além de contar toda a trajetória desse autointitulado, “rei da raça brasileira”. O clima da microssérie é carregado politicamente, contando a perspectiva de Quaderna da Revolução de 1930, a Revolução Comunista de 1935 e o golpe do Estado Novo, em 1937.

2.1 Luiz Fernando Carvalho e o Projeto Quadrante

No estudo acadêmico, de uma forma geral, quando se analisa um produto audiovisual, uma obra literária, uma peça de teatro e até mesmo uma obra de arte, nem sempre o foco central é a intenção do autor. O que se privilegia, muitas vezes, são as percepções e sensações vivenciadas pela recepção das mesmas ou o contexto da produção. No entanto, a trajetória profissional de Luiz Fernando Carvalho diz muito sobre a qualidade final e as percepções daquilo que ele produz. Dessa forma, este tópico será dedicado a oferecer um panorama geral e cronológico dos pontos mais consideráveis da carreira de Carvalho apresentando o desenvolvimento criativo do diretor até a microssérie aqui estudada. Esse panorama buscará fornecer uma maior compreensão das escolhas criativas de Luiz Fernando Carvalho e visa fornecer um embasamento para a análise de recorrências estilísticas do diretor.

A obra de Luiz Fernando Carvalho se destaca na grade de produção televisiva brasileira, independente dos pontos de audiência obtidos com suas produções mais recentes. O destaque aqui referido está na linguagem utilizada e no processo de criação do diretor que envolvem certa experimentação estética em termos televisivos. Sejam elas de composição visual, narrativa ou elementos sonoros, são essas experimentações audaciosas em termos de estética que nos interessam.

Nascido em 1960 no Rio de Janeiro, Luiz Fernando Carvalho de Almeida – nome de batismo – iniciou a sua trajetória artística precocemente como ilustrador de jornais impressos escolares, tais como o periódico do Instituto Metodista Bennett, escola que frequentou por um período. Também ilustrou alguns periódicos de psicologia, assim como outros meios independentes, mas o auge da história de Carvalho como ilustrador foi quando passou a ilustrar algumas edições de *O pasquim*, no final da década de 1970³.

³ Informações disponíveis na dissertação de Fernando Martins Collaço, intitulada “Luiz Fernando Carvalho e o processo criativo na televisão: a minissérie *Capitu* e o estilo do diretor”. UNICAMP, 2013.

A educação acadêmica de Carvalho teve início com o curso de Arquitetura, que apesar de não ter sido concluído, teve grande impacto na educação superior do jovem artista com disciplinas como História da Arte e Teoria da Arquitetura, impulsionando-o a se matricular no curso de Letras da PUC-Rio em meados de 1980.

É nesse período que Luiz Fernando Carvalho inicia seus trabalhos com o cinema por meio da produtora do diretor Roberto Farias, assumindo funções como assistente de direção, som e montagem.

Tendo se destacado com esses pequenos trabalhos, Roberto Farias o convida para fazer a assistência de direção de uma minissérie do projeto Usina de Teledramaturgia da Rede Globo, o que trouxe ainda mais destaque ao trabalho de Luiz Fernando Carvalho e resultou em inúmeros convites para assistência de outras produções da emissora.

Fui parar naquele núcleo da Globo Usina, que era um núcleo, digamos assim, da nata do que poderia se chamar televisão. Não era um núcleo formado apenas por técnicos de televisão, era composto também por um número grande de profissionais vindos do cinema como José Medeiros, Dib Lufti e Walter Carvalho (CARVALHO, 2001, p. 16).

É nesse núcleo que Luiz Fernando Carvalho teve a oportunidade de atuar como assistente de direção de minisséries de prestígio como *O tempo e o vento* (1985) e *Grande sertão veredas* (1985), ambas adaptações literárias das obras homônimas de Érico Veríssimo e Guimarães Rosa. Carvalho considera essas experiências como grandes oportunidades para a sua carreira como diretor audiovisual, já que foi incumbido de dirigir algumas cenas na ausência dos diretores gerais.

Existiam 30 cenas num capítulo e, entre elas, duas eram me dadas [...] Isso era uma coisa que eu não podia desperdiçar, que eu sentia que era uma chance de exercício real [...] Para mim, aquelas duas cenas eram a coisa mais importante do mundo, como exercício da gramática narrativa [...] Virava a noite relendo as teorias de Vertov para aplicar na cena do dia seguinte, era o alimento que eu tinha (CARVALHO, 2001, p. 19).

Unindo a sua experiência como assistente de direção, sua percepção artística e cinefilia, Luiz Fernando Carvalho logo teve a oportunidade de dirigir produções audiovisuais de importância e prestígio. Seus primeiros trabalhos

como diretor de telenovela foram exibidos pela Rede Manchete: *Helena* (1987), adaptação do livro de mesmo nome de Machado de Assis e *Carmen* (1987-1988), de Glória Perez.

Carvalho retoma seus trabalhos na Rede Globo com a telenovela *Vida nova* (1988-1989) de Benedito Ruy Barbosa para logo em seguida embarcar em produções como a telenovela *Tieta* (1989-1990) de Aguinaldo Silva, a minissérie *Riacho doce* (1990) também de Aguinaldo Silva, dando continuidade em seu trabalho na televisão com as seguintes obras: 1) *Gente fina* (1990) de Luis Carlos Fusco; 2) *Os homens querem paz* (1991), de Péricles Leal; 3) *Pedra sobre pedra* (1992), de Aguinaldo Silva; 4) *Renascer* (1993), de Benedito Ruy Barbosa; 5) *Uma mulher vestida de sol* (1994), obra unitária; adaptada da obra homônima de Ariano Suassuna; 6) *Irmãos coragem* (1995), de Janete Clair; 7) *A farsa da boa preguiça* (1995), obra unitária adaptada da obra de Ariano Suassuna; 8) *O rei do gado* (1996), de Benedito Ruy Barbosa; 9) *Os maias* (2001), de Maria Adelaide do Amaral; 10) *Esperança* (2002), de Benedito Ruy Barbosa; 11) *Hoje é dia de Maria* (2005), baseada na obra de Carlos Soffredini.

E, por fim, *A pedra do reino* (2007), terceira adaptação realizada pelo diretor da obra de Ariano Suassuna e primeira obra integrante do Projeto Quadrante.

Luiz Fernando Carvalho também teve participação significativa na história do cinema brasileiro. Sua obra cinematográfica mais comentada, *Lavoura arcaica* (2001), adaptada da obra homônima de Raduan Nassar, é um marco em termos da linguagem estética adotada pelo diretor. A grande virada do estilo de Carvalho na televisão, no entanto, se dá com a minissérie *Hoje é dia de Maria* (2005), mesmo que já se veja reflexos de uma linguagem cinematográfica em *Os maias* (2001), provavelmente fruto da imersão do diretor com a produção de *Lavoura arcaica*.

Com *Hoje é dia de Maria*, os limites entre televisão, cinema e literatura tornam-se cada vez menos perceptíveis. O conhecimento de Luiz Fernando Carvalho acerca das artes plásticas, literatura, arquitetura e cinema são fundidas com o seu conhecimento televisivo, condensando estratégias técnicas que contribuem para a estética incomum da minissérie, que busca um diálogo também com as manifestações histórico-culturais pertencentes ao folclore nacional.



(Imagem 1: *Hoje é dia de Maria*, teatro itinerante)

Nota-se que o diretor, a partir desse momento em sua carreira, busca exercitar um olhar diferenciado em suas composições audiovisuais, conciliando um projeto estético com a afinidade dos conteúdos educativos presentes nas narrativas. Como ele mesmo afirma:

Sinto que se faz necessário aos artistas e os especialistas que trabalham na televisão pensarem numa nova missão para a televisão. Esta nova missão estaria, no meu modo de sentir, diretamente ligada a uma reeducação a partir das imagens e dos conteúdos (2001, p. 31)

Quando anunciado o Projeto Quadrante, há mais de 10 anos, o diretor visava levar à televisão quatro obras literárias, cada uma protagonizada em uma região do Brasil. De acordo com o diário de Luiz Fernando Carvalho (2006)⁴ sobre o projeto:

Quadrante é um projeto que trago há mais de 20 anos comigo. Trata-se de uma tentativa de um modelo de comunicação, mas também de educação, onde a ética e a estética andam juntas. Estou propondo,

⁴ Disponível em: quadrante.globo.com

através da transposição de textos literários, uma pequena reflexão sobre o nosso país

Como dizia o grande Guimarães Rosa: 'a brasilidade é indizível'. É apenas uma tentativa, um desejo de reencontrar e contar o meu país. É também minha declaração de amor à literatura

O projeto teve início com *A pedra do reino* (2007) e deu sequência com *Capitu* (2008), obra adaptada do livro de Machado de Assis, *Dom Casmurro*, que assim como *A pedra do reino*, é carregada de referências cinematográficas de vanguarda. Apesar de seguir com a construção narrativa original da obra de Machado de Assis, Luiz Fernando utiliza a desconstrução na linguagem estética, nos cenários e com anacronismos da época em que se passa a história. Ainda do diário do diretor (2006):

Estou em busca de uma dramaturgia que, por tudo e por todos, precisa se reoxigenar, encontrando assim novas formas de narrar e novos universos. Com o Quadrante passo por ficcionistas como Suassuna, Milton Hatoum, Sergio Faraco, Luiz Ruffato, Ronaldo Correia de Brito, e João Paulo Cuenca, entre outros. Postos lado a lado, esses textos revelam, a exemplo de um imenso caleidoscópio, um país rico de emoções, mas também de sentimentos contraditórios

Ao me aproximar da literatura, estou fugindo de qualquer forma realista ou naturalista de encenação

Com essas duas obras exibidas, restava *Dois irmãos* (2017), do livro de Milton Hatoum e *Dançar tango em Porto Alegre*, de Sérgio Faraco. Por quase 10 anos o Projeto Quadrante esteve esquecido. Seu retorno com *Dois irmãos* mostrou uma linguagem muito menos rebuscada do que as das obras que iniciaram o projeto anos atrás, muito provavelmente pela crítica negativa que teve *A pedra do reino* nas revistas e websites voltados à televisão e cultura.

No entanto, mesmo com as restrições de audiência e a impossibilidade de inovar, Luiz Fernando Carvalho é capaz de levar a sua linguagem estética peculiar ao horário nobre da televisão brasileira com a telenovela *Velho Chico* de Benedito Ruy Barbosa (2016-2017).

Como em *Capitu*, Carvalho utiliza de anacronismos para desenvolver sua estética dentro da narrativa de *Velho Chico*. A representação da figura materna dentro dos trabalhos do diretor ganham força pela caracterização dirigida por ele. Começando pelos figurinos, que para quem acompanhou a telenovela pode ser confuso: por mais que a primeira fase se passe no final da

década de 1960, o figurino de Encarnação (Selma Egrei) é uma cópia perfeita do figurino de Glória (Eliane Giardini), que integra a história de Machado de Assis, passada no século XIX.

Prefiro continuar acreditando nesta espécie de contradição entre o eletrodoméstico e a cultura, o emissor e o avanço de seus conteúdos necessários. Melhor dizendo: educação pelos sentidos. Esta é a televisão que espero ver no futuro. De minha parte, ou sigo por este caminho ou, sinceramente, nada faz sentido

Com *Velho Chico*, vemos que o Luiz Fernando Carvalho leva consigo as convicções que já havia exposto em 2006 no seu diário. E a sua evolução artística se torna clara pelas suas inúmeras referências, sejam elas da literatura ou de um cinema de vanguarda, como é o caso em *A pedra do reino*, que carrega traços do cinema brasileiro moderno de Glauber Rocha dos anos 1960 como pretendemos demonstrar nessa pesquisa.

2.2 Glauber Rocha e o cinema brasileiro moderno: contexto histórico e sociocultural

O cinema brasileiro moderno teve seu auge entre o final da década de 1950 e meados de 1960 e 1970. Ismail Xavier (2001, p. 14) diz que o processo que envolve essa vanguarda cinematográfica é apresentado como dotado de peculiaridades. O período, segundo o autor é, sem dúvida, o mais denso, estética e intelectualmente, da história do cinema brasileiro. Considerando o contexto histórico e social dessa fase do audiovisual, é natural que isso seja refletido nas diversas formas de expressão artística.

As polêmicas da época formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e ideias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre a “política de autores”, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial” (XAVIER, 2001, p. 14).

Assim, fortemente influenciados pelos debates acerca da arte cinematográfica e outras vanguardas que emergiam internacionalmente, foi na

década de 1960 que pautas vinculadas ao cinema conceitual e à desconstrução surgiram e foram incorporadas ao cinema novo (XAVIER, 2001, p. 16).

Um dos mais conhecidos porta-vozes desse movimento de vanguarda, Glauber Rocha, iniciou sua carreira na passagem dos anos 1950 para 1960. O cineasta representa toda uma geração de artistas e intelectuais brasileiros que foram marcados por uma consciência histórica diretamente ligada à cultura e à política (ibidem, p. 117).

[...] o cinema de Glauber tem um movimento expansivo, articulando os temas da religião e da política, da luta de classes e do anticolonialismo: do sertão ao Brasil como um todo e deste à América Latina e ao Terceiro mundo. Cada filme reitera o seu foco nas questões coletivas, sempre pensadas em grande escala, através de um teatro da ação e da consciência dos homens onde as personagens se colocam como condensações da experiência de grupos, classes, nações (XAVIER, 2001. P. 117-118).

Pensar o cinema de Glauber Rocha é assistir à história em primeira pessoa. O momento tão crítico pelo qual passava o país naquele momento é representado de forma tão dramática e caótica quanto o contexto histórico que um regime militar pode proporcionar. *A pedra do reino* mantém relações estilísticas e intertextuais com esse cinema, mais especificamente com os filmes *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967) do cineasta. *A pedra do reino* e os filmes de Glauber Rocha exibem em sua estrutura a desconstrução da narrativa, deixando de lado a linearidade tão comum vista nos produtos televisivos e no cinema de linguagem clássica.

Maria do Socorro Carvalho (2008), dialoga com o texto de Jean-Claude Bernardet – *Brasil em tempo de cinema* – que afirma que Paulo Emílio Gomes diz que “com alguma imaginação e alguns recursos, era bom ser jovem no Brasil de Juscelino e João Goulart”.

O texto em questão, segundo Jean-Claude Bernardet, era praticamente uma “autobiografia” de Antônio das Mortes, um dos personagens centrais da trama do filme de Glauber Rocha *Deus e o diabo na terra do sol* (1964).

Essas referências esboçam o universo do Cinema Novo dos anos 1960. O pensamento dos intelectuais mais ou menos ligados ou simpáticos ao movimento, a visão da crítica e do público sobre as obras exibidas, os cineastas, seus filmes e personagens, bem como a sociedade que os produziu, são elementos fundamentais para a

compreensão do significado do Cinema Novo no âmbito geral da estética e da história do cinema [...] (CARVALHO, 2008, p. 289).

Para Bernardet, de acordo com Maria do Socorro Carvalho (2008, p. 290), o Cinema Novo, em sua fase inicial, se valia da precariedade técnica e estética para promover funções dramáticas ou conscientizadoras: “classificados pelo crítico como frutos de uma ‘vanguarda cultural’, seus filmes buscavam responder a questões fundamentais para o cinema do Brasil daquele período” (ibidem). Questões como “o que deveria dizer o cinema brasileiro” e “como fazê-lo sem equipamento, dinheiro e circuito de exibição” surgiam por todo o país e as respostas vinham em forma de filmes, impregnadas de violência e o radicalismo próprio dos anos 1960 (ibidem).

A baixa qualidade técnica dos filmes, o envolvimento com a problemática realidade social de um país subdesenvolvido, filmada de um modo subdesenvolvido, e a agressividade, nas imagens e nos temas, usada como estratégia de criação, definiram os traços gerais do Cinema Novo, cujo surgimento está relacionado com um novo modo de viver a vida e o cinema, que poderia ser feito apenas com *uma câmera na mão e uma ideia na cabeça* [...] (CARVALHO, p. 290)

Luiz Carlos Merten em seu livro *Cinema: entre a realidade e o artifício* (2007) dedica um capítulo somente para a estética de Glauber Rocha. Ele abre o capítulo contando a história de um debate de 2002 promovido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte, APCA, em que o diretor do filme *Cidade de Deus*, Fernando Meirelles, declara que Glauber Rocha “é um chato”. Fernando Meirelles provocou irritação com a declaração, além de vocalizar certo pensamento já exposto por outros cineastas brasileiros: “Glauber desenvolveu aquele projeto estético porque não sabia filmar direito” (2007, p. 176).

De fato, a estética do Cinema Novo como um todo sofria de uma carência técnica e estética como já exposto pela autora Maria do Socorro. O que não necessariamente possa descreditar a intenção do movimento. Assim, a declaração de Meirelles é irrelevante. Glauber Rocha não tem em seu histórico um filme realizado de forma clássica e tradicional, sua produção intelectual e artística é importante e mostra coerência com a situação do Brasil da época.

A capacidade narrativa de Glauber Rocha, mesmo sendo posta à prova, trouxe visibilidade internacional ao Cinema Novo com *Deus e o diabo na terra do*

sol (1964), considerado um dos grandes filmes da história do cinema e *Terra em transe* (1967), que segundo Merten “é objeto de um culto que não para de crescer” (2007, p. 176). Essas narrativas específicas provocam certo desconforto e mal-estar ao espectador. Luiz Carlos Merten cita, por exemplo, a cena de *Deus e o diabo na terra do sol*, em que o personagem Corisco e seu bando invadem um casamento e praticam atos criminosos como vandalismo e estupro. A sequência é gravada de uma forma que parece feita com descuido: enquadramentos de câmera mal feitos e uma iluminação que deixa a desejar. O que provoca o questionamento: é incompetência do diretor ou um tipo de reação ao conteúdo do material que estava filmando?

Qualidade técnica, no entanto, não é requisito para contar a história do Brasil, e o legado de Glauber Rocha, assim como o dos cineastas “cinemanovistas”, está na denúncia e temas controversos, incômodos, mas que buscavam, de alguma forma, representar um panorama diversificado da história brasileira com temas que variavam entre três grandes áreas: escravidão, misticismo religioso e a violência na região nordeste do país (CARVALHO, 2008, p. 298), sendo estes dois últimos temas predominantes em *Deus e o diabo na terra do sol*. Somente mais tarde o movimento passa a explorar como tema os acontecimentos políticos ocorridos no Brasil e as transformações dos centros urbanos e a modernização, como em *Terra em transe* (ibidem).

Quando pensamos no ano de 1964 no Brasil, imediatamente remetemos essa data ao golpe de estado e à instauração do regime militar. A importância de uma contextualização histórica sobre esse período se deve ao fato de que a situação política do país gerou uma gama de manifestações artísticas voltadas a criticar o governo da época. Com o agravante de o país estar vivendo um período de censura extrema, essas manifestações artísticas eram crípticas, pois não era mais permitido expor a situação do Brasil para o mundo.

O golpe de Estado então inviabiliza o projeto original do Cinema Novo de discutir o Brasil abertamente. O primeiro filme a sofrer a censura foi *Maioria absoluta*, de Leon Hirszman, que inspirado na ideia do movimento de promover um “cinema de verdade”, realiza o documentário para denunciar o analfabetismo dominante no Brasil, tendo sido liberado para exibição somente em 1980 (CARVALHO, 2008, p. 298). A produção do Cinema Novo fica paralisada por

quase um ano, quando os cinemanovistas aos poucos encontram brechas para as realizações “mais ou menos provocadoras” (ibidem).

[...] tivemos o apogeu do Cinema Novo e as suas correlações de rumo em resposta ao golpe militar de 1964, a produção dos filmes que pensaram a crise dos projetos políticos da esquerda, o desdobramento do debate cultural com a emergência, em 1968, do Tropicalismo e, em seguida, do Cinema Marginal, esta proposta radical do final da década que explodiu no momento mais duro do regime militar e se eclipsou, como movimento de grupo, por asfixia econômica e censura policial logo antes do balanço histórico [...] (XAVIER, 2006, p. 11)

Terra em transe está entre as obras que se destacam no período, juntamente com *O desafio* (1965) de Paulo César Saraceni. A política é o ponto focal dessas duas produções, não à toa *Terra em transe* só teve a sua exibição liberada um ano após a sua realização, após ter sido levada clandestinamente para o Festival de Cannes em maio de 1967. Segundo Maria do Socorro Carvalho:

Terra em transe é uma parábola sobre a crise ideológica e política da América Latina, onde os valores se encontram em choque, distantes do caminho revolucionário, o único válido e consequente na luta pela transformação social. Com amargura e violência, o filme critica, entre outros segmentos, os intelectuais de esquerda, os teóricos dos partidos comunistas, que se unem frequentemente à burguesia para apoiar o populismo demagógico, mas são sempre traídos quando essa burguesia sente os perigos de sua aliança (2008, p. 301)

Tanto *Terra em transe* quanto *O desafio* são obras que são conduzidas por personagens com motivações muito próximas a realidade vivida pelos seus cineastas, reflexo de uma época de repressão política, mas muito rica em uma nova proposta de linguagem, disposta a se desconstruir para construir um sentido de crítica.

2.3 Deus e o diabo na terra do sol e Terra em transe

Deus e o diabo na terra do sol é a principal obra que representa o Cinema Novo. Produzida em 1964, ela busca retratar a dura realidade do sertanejo: miséria e ignorância, além do desejo e a fantasia de uma realidade menos

sofrida. Glauber inicia a narrativa de *Deus e o diabo* da mesma forma que Carvalho inicia *A pedra do reino*, com um *eye-bird* (ou plano geral) do sertão. A imagem é fechada para a carcaça de um burro morto pela seca e o sertanejo Manoel (Geraldo Del Rey) observando a desgraça que encontrou o destino do animal. Ele então sobe em seu burro e cavalga até encontrar uma procissão religiosa, guiada por Sebastião (Lídio Silva), o que abre portas para que Manoel retome em si um pouco de esperança para melhorar sua vida e de sua companheira, Rosa (Yoná Magalhães).

Manoel é explorado por um coronel, dono da terra em que mora com sua esposa, e também detentor do poder político na região. A vida do casal é o representação da vida do sertanejo, carregada de incertezas e miséria. Manoel passa a acreditar em Sebastião como uma espécie de emissário de Deus e ainda como a única resposta para uma melhoria de vida. O fanatismo religioso é proporcional ao desespero de inúmeros sertanejos que deixam para trás suas vidas em busca de libertação; que seguem um líder que exige provações, penitências e sacrifícios em nome da fé.

Além do fanatismo, o filme de Glauber conta a postura de poder político absoluto dos coronéis da região, que juntamente com a Igreja Católica, perseguem o beato Sebastião devido ao poder que este havia conquistado angariando seguidores entre a população sertaneja pobre.

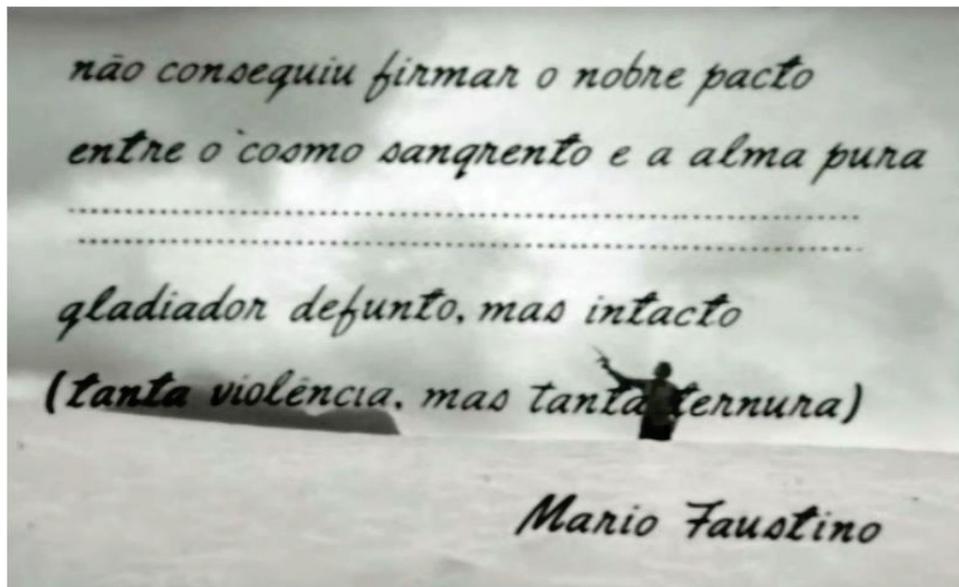
Conflito é a palavra que define o cinema de Glauber Rocha. O título do filme já revela muito da dualidade dos personagens criados pelo diretor: em essência bons, mas capazes de cometer atrocidades para sobreviver. Também como parte fundamental da trama, há o sertão (terra do sol), que faz contraponto com as grandes cidades, ao ser representado com a exatidão da sua imensidão e escassez: casas dispersas, cidades minúsculas (centros de comércio), tudo representado quase em forma de denúncia para aqueles que são tão alheios a esse tipo de condição de vida no nosso país.

Nessa narrativa, o mar é a promessa divina, representação das grandes cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, para as quais muitos sertanejos migraram em determinado momento tendo em mente ideias utópicas de vida perfeita, distante da miséria. O casal Manoel e Rosa seguem em direção ao mar. Mesmo que Rosa não siga até o final dessa jornada, Manoel ainda busca a ideia de uma vida mais digna.

Afastando-se das temáticas recorrentes do diretor, que em sua maioria buscava representar de forma crítica a pobreza no Nordeste, política e poesia são os temas fundamentais de *Terra em transe* (1967). A trama do filme de Glauber Rocha faz uso de elementos históricos típicos do Brasil e América Latina da década de 1960. Força militar, povo e poder, posturas político-ideológicas e diferenças sociais, todos esses elementos são utilizados por Glauber Rocha para narrar a história política do país fictício de Eldorado.

Paulo Martins (Jardel Filho) é um jornalista que, assim como Quaderna em *A pedra do reino*, assume a narração em primeira pessoa no longa-metragem. Paulo nutre o sonho de ser poeta e falar, através da poesia, sobre temas políticos. É por meio da narração do personagem que é possível enxergar a oposição e o clima de tensão que permeia a narrativa e que oscila entre conservadorismo e populismo.

A estética utilizada por Glauber Rocha na época é experimental e particular. A intensificação do transe que carrega o título do filme é também sentido pelo espectador. A ação começa ao som de uma batucada intensa. O governador Felipe Vieira (José Lewgoy), da província de Alecrim, recebe o ultimato: renunciar em cinco horas ou ser deposto por tropas a mando do líder populista Porfírio Diaz (Paulo Autran). Paulo Martins incentiva Vieira a rejeitar a chantagem e resistir, mas sua sugestão é rejeitada. Frustrado pelo líder em quem depositou esperanças, Paulo tenta convencer Sara (Glauce Rocha) a abraçar a luta armada. O vulto de Paulo na praia, em transe, com uma metralhadora, numa imagem que se funde com a de sua escrita, foi muito icônica para algumas gerações (imagem 2).



(Imagem 2 – *Terra em transe*)

Terra em transe carrega uma mensagem política forte e uma visão social que até os dias de hoje incentiva debates. Lançado três anos após o início da ditadura militar, o longa foi proibido e sofreu cortes e pedidos de mudança pela censura. A estética, incomum para a época, experimentada pelo jovem cineasta, exige enorme atenção do espectador. Como em *A pedra do reino*, a narrativa é não-linear e contada em *flashbacks*, o que pode dificultar o entendimento da trama para quem a assiste pela primeira vez.

Para um espectador mais atento, no entanto, a crítica ao período e a situação do Brasil e América Latina são latentes. Esse espectador certamente ficará inquieto justamente pelos artifícios técnicos utilizados por Glauber Rocha para montar essa história, assim como o fez Luiz Fernando Carvalho em *A pedra do reino*, de uma forma muito incomum para os padrões das narrativas seriadas da televisão brasileira.

3. NARRATIVAS SERIADAS

Jesús Martín-Barbero (2015) argumenta que a construção da hegemonia implica no acesso das linguagens e naquilo que ela articula. Surge então a ideia da indústria de narrativas: no novo modo de existência cultural do popular, nas literaturas de cordel e no *colportage* (originada na França) estão as chaves para traçar o caminho que leva do folclórico ao vulgar e até o popular.

As ritualidades e o popular formam então o dispositivo da recepção, pois ainda nas aldeias mais remotas existem formas de registrar história, sejam elas por intermédio de desenhos, pelas sombras, ou até mesmo pelo sujeito que as recita em voz alta. Independentemente da forma como é contada, durante o desenvolvimento da linguagem falada e escrita, as narrativas tomam um espaço extremamente importante nas vidas das pessoas. Não importando a época, há sempre alguém que sabe expressar essas histórias e, ao anoitecer, quando retornam as pessoas do trabalho, seja ele de caça, de campo, ou até mesmo de um escritório, homens, mulheres, crianças e adultos se reúnem para ouvir aquele que “lê”. Traduzindo para a nossa realidade: a telenovela das nove horas, em que a tela é o meio emissor e nós os receptores, ou até mesmo o filme ao qual assistimos nos finais de semana, até mesmo as séries às quais seguimos de forma *binge*⁵ nas plataformas de *streaming*⁶ da internet são os contadores de histórias que nos entretêm e nos informam.

É indispensável propor uma questão sobre as matrizes culturais, pois somente assim é possível pensar nas mediações discutidas por Martín-Barbero sobre melodrama e folclore; mediação, aquela que, entre os planos das narrativas, passa do folhetim aos espetáculos, do *music hall* ao cinema. Desde o cinema ao radioteatro; deste à televisão e os processos de *streaming*, a história dos modos de narração e encenação das culturas de massa é o que condensa o melodrama.

⁵ Do inglês, a definição exata da palavra é a de algo que é feito de forma extrema. No caso das séries, ao invés de ser assistidas um capítulo/episódio por vez, são assistidos diversos episódios em sequência.

⁶ **Streaming** é uma tecnologia que envia informações multimídia por meio da transferência de dados, utilizando redes de computadores, especialmente a Internet. Foi criada para tornar as conexões mais rápidas. Exemplos de plataformas *streaming* são: Netflix, Youtube, Amazon Prime entre outros.

A literatura passa por diversos momentos e períodos, sejam eles de registro até as formas de instigar o imaginário de seus leitores: as fábulas, os contos de fada e o romance. Lúcia Moreira (2005, p. 16) traça um paralelo entre o gênero literário romance e o cinema a partir do século XX. A autora considera, especialmente, a função da narrativa como entretenimento, assim justificando o *boom* do cinema junto ao público que o consumia: “[...] assistimos num caso e no outro, ao surgimento de temáticas, e conseqüentemente apuro de linguagens, que contemplam uma multiplicidade de manifestações” (ibidem, p. 16). O gênero romance, então, marca um período em que a literatura caminha na direção de seu público em decorrência das suas demandas. Outro fator importante é a multidisciplinaridade do romance na literatura (e conseqüentemente no cinema), já que o romance incorpora diversos outros gêneros literários, apontando para a evolução narrativa que viria a seguir. As histórias são contadas com mais dinamismo e, como seria de se esperar, quando seus “primos” cinema e televisão surgem, as formas de narrar seguem padrões parecidos àqueles das narrativas impressas.

Na segunda metade do século XIX, as histórias de príncipes e cavaleiros haviam acabado em decorrência das profundas modificações no modo de pensar e agir das pessoas (CEREJA; MAGALHÃES, 2003, p.236). A arte e a literatura refletiram essas mudanças, trazendo no lugar do egocentrismo romântico um enorme interesse em descrever e analisar criticamente a realidade. Assim sendo, a visão subjetiva, sobre um mundo ideal, dava lugar a uma visão que procurava objetividade, que, ao invés de fugir da realidade, apontava suas falhas como forma de estímulo para uma mudança significativa das instituições e dos comportamentos humanos, trazendo à superfície histórias de heróis humanos, com falhas, problemas (reais) e limitações, as chamadas “pessoas comuns” (ibidem).

São elementos do Realismo: Objetivismo; descrições e adjetivação objetivas tentando captar o real como ele é; linguagem culta e direta; mulher não idealizada, mostrada com defeitos e qualidades; amor e outros sentimentos subordinados aos interesses sociais; casamento como instituição falida; contrato de interesses e conveniências; herói problemático, cheio de fraquezas, manias e incertezas; narrativa lenta, acompanhando o tempo psicológico; personagens

trabalhados psicologicamente e universalismo (CEREJA; MAGALHÃES, 2003, p. 243).

O realismo no Brasil foi inaugurado com a obra de Machado de Assis *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que marcou uma segunda etapa na produção do autor, em que se sobressai o pensamento universal, segundo prega o realismo (ibidem, p. 252). *Dom Casmurro*, faz parte da segunda fase de Machado, apresentando em seu conteúdo temas controversos do estilo, como a mulher imperfeita (infiel), o herói problemático e inseguro, tempo psicológico, amor subordinado aos interesses sociais (mais evidente nos capítulos LII - *O velho Pádua* e CXLI - *A solução*) e objetivismo, sendo que sua estrutura é montada sobre pequenos capítulos narrados brevemente.

As narrativas audiovisuais seguem esta mesma linha, tendo sido aprimoradas conforme a tecnologia atrelada às produções evoluía. Não há de ser desconsiderada, entretanto, a linguagem própria do cinema, que se deu com experimentações e liberdades artísticas que tiveram seu reconhecimento como algumas escolas do cinema de vanguarda, como o aqui estudado cinema brasileiro moderno.

3.1 Narrativa clássica cinematográfica e técnicas visuais

Nos primeiros anos do cinema, a câmera era estática. Porém, com as melhorias técnicas, foi possível explorar o movimento como complemento na hora de narrar histórias. Em pouco tempo, a câmera passava a se movimentar com o auxílio de carros ou barcos, criando o movimento de *travelling*⁷, assim como os movimentos de aproximação e de afastamento da câmera.

Mesmo que alguns teóricos afirmem que o nascimento do cinema tenha uma data específica (a partir da primeira exibição dos irmãos Lumière em 28 de dezembro de 1895, logo após terem criado o “cinematógrafo”), ainda há quem defenda que seu surgimento tenha ocorrido muito antes disso, com a caverna de Platão, como diz Arlindo Machado em seu livro *Pré-cinemas e pós-cinemas*

⁷ Todas as definições de movimentos de câmera partem de anotações de disciplinas cursadas na graduação de Rádio e TV da Universidade Tuiuti do Paraná, entre os anos 2010 e 2013, baseadas no guia disponibilizado pelo curso audiovisual da FAAP.

(2007) e todas as evoluções constantes de artifícios utilizados em função da representação da realidade. Com uma observação mais pessoal a respeito, acredito que sua real emergência tenha ocorrido com o filme de David Wark Griffith, *O nascimento de uma nação* (1915), não somente por retratar algo “real” dentro da subjetividade do diretor, mas também pela preocupação em registrar um período extremamente crítico na história dos Estados Unidos, além da apropriação do artifício chamado de “montagem paralela”, que é um tipo de montagem que gerencia planos e que foi utilizado pela primeira vez em um longa-metragem⁸.

Transformação constante. É assim que Flávia Cesarino Costa (2008, p. 17) define os primeiros 20 anos do cinema. Certamente, em seu início, o cinema passou por diversas experiências com o propósito de extrair tudo o que o equipamento disponível, juntamente com a criatividade de quem o manipulava, tinha a oferecer. A estabilidade de uma linguagem cinematográfica se deu com o gênero hoje conhecido como *hollywoodiano*, advindo da experiência, aqui já citada, de Griffith. Assim, nascia uma linguagem própria do cinema.

Para que se entenda o conceito de linguagem no cinema é necessário conhecer os movimentos de câmera e os sentidos que lhe são atribuídos juntamente com os planos cinematográficos em uma narrativa. São eles: *travelling*; panorâmica horizontal; panorâmica vertical; *dolly*; *zoom-in*; *zoom-out*; *plongée*; *contra-plongée*; câmera subjetiva e câmera nervosa.

O *travelling* consiste em movimentos de câmera que se desloca com o auxílio de um maquinário que permite a locomoção do equipamento para frente ou para trás, para a direita ou esquerda, ou até mesmo em movimentos elípticos, afastando-se ou se aproximando da ação, geralmente com o intuito de manter o espectador atento a algo que está para acontecer, ou intensificar emoções vividas por personagens, provocando sensações diversas.

A panorâmica horizontal, por sua vez, é o movimento de deslocamento lateral da câmera, para a direita ou esquerda, sobre uma base fixa, que permite a ampliação do campo visual sem que seja necessário o deslocamento da câmera. A panorâmica vertical funciona como a horizontal, porém, sua maior

⁸ A primeira vez que este artifício tem registro de ter sido utilizado ocorreu em *O grande roubo do trem* (1903).

função é a de captar imagens de algo que se desloca verticalmente (como um avião decolando), ou para evidenciar a altura de algo, como um prédio ou monumento. O *dolly* é um movimento que se executa através de equipamentos como guias ou tripés hidráulicos. Ele remete à panorâmica vertical, porém não é trabalhado com o intuito de evidenciar a altura ou a grandeza de algum objeto. O intuito desse movimento vertical lento é revelar aos poucos o foco da ação. Por exemplo: a imagem começaria pelos pés de um personagem desconhecido e subiria lentamente até revelar sua identidade.

Zoom-in e *zoom-out* são realizados pelas lentes e não pelo movimento da câmera. O *zoom-in* consiste em aproximar a imagem em determinada ação, geralmente com a intenção de intensificar ou dramatizar alguma cena. O *zoom-out* é o oposto, distanciando a cena, também com a intenção de dramatizar ou gradativamente aumentar a distância do espectador com relação à cena.

Plongée e *contra-plongée* não são movimentos, mas sim planos de câmera que são fundamentais para a construção da linguagem dentro de uma narrativa. *Plongée* ocorre quando a câmera se posiciona acima do personagem em um ângulo superior, artifício utilizado geralmente para provocar a sensação de inferioridade. *Contra-plongée* é o exato oposto, quando a câmera se posiciona abaixo, causando a impressão de grandeza e poder do personagem. Há casos de narrativas em que esses planos causam efeitos contrários do esperado, mas sempre em conjunto com o contexto, cenografia e direção.

A câmera pode tomar dois posicionamentos durante uma narrativa, do ponto de vista do espectador, que assiste ao produto audiovisual de forma neutra (objetiva), ou pode tomar o ponto de vista do personagem, a chamada câmera subjetiva, que funciona como os olhos de quem vive a ação. Esse recurso é amplamente utilizado no cinema e muito comum nos filmes de terror e suspense, promovendo maior aproximação de quem assiste, como que “para dentro do filme”.

A “câmera nervosa” surgiu com a intenção de provocar sentimentos através da tela. O balanço e o movimento da câmera é nervoso, como sugere o nome. A câmera não acompanha a ação de forma estática, muito pelo contrário, ela fica solta e se movimenta de forma brusca, tremida. Esse artifício passa desconforto na sequência das cenas e foi muito utilizado nos filmes da década de 1960 aqui estudados.

Cada produção deve pré-estabelecer o uso de cada um desses movimentos para que haja o efeito desejado transmitido pela câmera. Desta forma, cria-se um sentido único para cada sequência, o que tende a fazer com que maior interesse do espectador seja despertado. Esses movimentos de câmera são muito utilizados no cinema e, até décadas anteriores, eram quase inexistentes na ficção televisiva, tais como a câmera nervosa, câmera subjetiva e os planos de *plongée* e *contra-plongée*. Sabe-se que a televisão adotou a forma do cinema clássico para narrar suas histórias, mas a qualidade dos recursos são menores devido ao pouco tempo que se tem para produzir cada capítulo de uma narrativa. Nota-se em *A pedra do reino* a utilização constante de artifícios mais explorados em cinemas de vanguarda, ainda pouco comuns na televisão brasileira, como se verá nos próximos tópicos.

3.2 Linguagem audiovisual e estratégias estéticas

Além de direção geral, há diversas outras funções necessárias para a construção de um objeto audiovisual, tais como direção de arte, direção de fotografia, direção de atores, entre tantas outras. No que diz respeito à estética, arte e fotografia caminham juntamente com a direção geral, isso é o que garante um resultado final homogêneo em termos de estética fílmica.

O termo direção de arte é muito amplo e não somente designado para definir um determinado tipo de função no cinema ou na televisão. Na publicidade, um diretor de arte é o responsável por toda a parte plástica de uma campanha, já no cinema e na televisão, um diretor de arte se responsabiliza tanto pela parte cenográfica, quanto pela maquiagem e figurino, ou seja, tudo o que envolve caracterização e criação de cenários.

Apesar de a definição parecer simples, o trabalho de um diretor de arte envolve muito mais do que apenas criar cenários, definir figurinos e maquiagem. Cada uma dessas funções representa grande parte de um todo em um filme, não apenas agregando, mas também fazendo parte da narrativa. Cria-se um novo mundo para os personagens, um ambiente natural e próprio deles.

Para a criação de um cenário se devem considerar os detalhes específicos do roteiro, cada indicação de objeto, espaços fechados, além de

cada aspecto psicológico e social dos personagens, o universo particular e a história que carregam. Um cenário pode ser realista ou abstrato, dependendo da ideia original de cada roteiro, mas independentemente do rumo que se toma para as escolhas artísticas, ainda se tem que carregar nos elementos que sejam próprios de um determinado universo específico.

Além dessas atribuições, também faz parte da função, juntamente com o diretor geral e o diretor de fotografia, a criação de uma paleta de cores. As cores escolhidas são a marca registrada da fotografia de um produto audiovisual e também determinantes para a criação de um estilo. Os filmes de Pedro Almodóvar, cineasta espanhol, por exemplo, são ricos em cores fortes e vibrantes, que caracterizam a personalidade de seus personagens, geralmente expansivos e comunicativos. Em *A pedra do reino*, a base da paleta de cores é composta por tons terrosos, mas também há na composição a escolha de cores vibrantes que contrastam com o clima árido do sertão, onde se passa a história de Quaderna. Em *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe*, as imagens são em preto e branco, mesmo já existindo o recurso de cor para filmagens na época, o que pode gerar muitas interpretações, já que essa foi uma escolha estética do diretor para a composição de seus filmes.

No cinema clássico, é natural vermos cenografias realistas, grandiosas, tudo o que imite o mundo real e aproxime ainda mais o espectador da realidade vivida no filme. Esta construção cênica também foi adotada pela televisão e é o “carro chefe” de grande parte de suas produções, com poucas exceções, como nos casos da microssérie aqui analisada, que se assemelha ao cinema de vanguarda.

Na década de 1920, surgiu um movimento ligado ao “valor poético da imagem” (XAVIER, 2000, p. 99). Entende-se que o ponto em comum entre as diferentes formas de arte daquele período seja a oposição ao clássico, ou seja, a uma forma de assumir integralmente a arte como “imitação” do real. Essa oposição não implica necessariamente a definição de antirrealismo. Justifica-se que a ruptura das técnicas e convenções esteja associada a uma forma particular de representação juntamente ao discurso teórico-crítico, em que encontra o estilo através de visões específicas da realidade, diferentemente do projeto realista do século XIX (ibidem).

Segundo Laura Cánepa (2008), em 1919, a Alemanha passava por um período de pós-guerra, o primeiro grande conflito. Quebrada financeiramente e passando por problemas como escassez de alimentos, além do grande sentimento de humilhação, o país tentava se reestabelecer. O sentimento sombrio gerado por essa crise acabou resultando em um tipo diferente de cinema, o cinema expressionista. O Expressionismo Alemão pode ser tomado como exemplo de uma forma de arte íntima, pois, apesar de esteticamente distorcido e exagerado, retratava a Alemanha em seu período pós-guerra, uma Alemanha sombria e sem esperanças.

A visão distorcida dos cenários e os jogos de sombra do Expressionismo Alemão são as representações físicas do sentimento pelo qual a Alemanha passava, por exemplo, em *Nosferatu* (1922), de Friedrich Wilhelm Murnau, em que as sombras do vampiro, sempre presentes, trabalham a favor da narrativa e provocam no espectador um sentimento de terror, muito maior do que quando se vê efetivamente a imagem do vampiro.

O procedimento mais característico do expressionismo é a pré-estilização como forma de ruptura com o realismo da imagem fotográfica (XAVIER, 2005, p. 101-102). O espaço dramático é construído no expressionismo com a estilização sintética e a artificialidade através de um trabalho cenográfico. Por exemplo, em *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, o Dr. Caligari chega à feira da cidade e percebe-se claramente que as montanhas ao fundo são pinturas expressionistas. Tudo isso é diferente do cinema clássico, que busca ao máximo o parecer real, como em *Intolerância* (1916), de Griffith, filme dividido em quatro episódios: a queda da Babilônia, a Paixão de Cristo, a Noite de São Bartolomeu e o drama estadunidense de um casal que sofre, dentro do contexto de uma greve, devido à fome, ao desemprego e ao gangsterismo (XAVIER, 1984, p. 62).

Os cenários de *Intolerância*, especialmente os do episódio da Babilônia, foram construídos de forma grandiosa justamente com o objetivo de trazer aos espectadores a sensação de realidade. Independentemente de se tratar de um filme de ficção, a proposta passada por Griffith era a de parecer real. O mesmo objetivo é seguido nas telenovelas da Rede Globo, geralmente aquelas das nove. Suas gravações acontecem em estúdio, com cidades inteiras construídas, porém, de forma que somente aquilo o que é familiar aos olhos do espectador seja retratado, não tão diferente dos objetos de estudo desta dissertação, já que

nos filmes de Glauber são utilizadas locações reais. Por mais que o país Eldorado seja fictício, sua construção não é diferente daquilo que assimilamos como real. O que realmente diferencia essas narrativas são as estratégias de montagem utilizadas pelos diretores, que podem ser consideradas heranças do cinema de vanguarda soviético da década de 1920, já que em sua direção é predominante “uma frente única em defesa dos privilégios da câmera e da montagem” (XAVIER, 2005, p. 101). Nas palavras de seu maior representante, Sergei Eisenstein,

O plano não é um “elemento” de montagem. O plano é uma “célula” da montagem. Exatamente como as células, em sua divisão, formam um fenômeno de outra ordem, que é o organismo ou embrião, do mesmo modo no outro lado da transição dialética de um plano há a montagem. O que, então, caracteriza a montagem e, conseqüentemente, sua célula – o plano? A colisão. O conflito de duas peças em oposição entre si. O conflito. A colisão (EISENSTEIN, 2002, p. 42).

Com esta afirmação, Sergei Eisenstein identifica a montagem como conflito de imagens, em que cada plano é um caso particular, porém, sem desmerecer a experiência com elementos isolados do cinema (ibidem, p. 44). Para que se possa entender essas afirmações, tomaremos como exemplo a cena do filme *Outubro* (1928) do diretor, em que o tema abordado é a Revolução de Outubro na Rússia. Através de simbolismos e metáforas e de imagens que invadem a trama provocando o efeito de colisão, manipula-se o sentido da cena.

Esse é o caso da cena em que são utilizadas imagens religiosas, de culturas diversas, contrastando com imagens da estátua do Czar se refazendo (essa mesma estátua aparece na primeira cena do filme sendo destruída) e insígnias militares. Aqui há o conflito entre religião e poder, o que constrói o sentido dessa cena no filme sugerindo que a monarquia e a ditadura estão para voltar. Essas imagens estranhamente inseridas constroem uma mesma cena. Juntas elas causam o conflito entre o conceito e simbolização de Deus, levando, através da lógica, à interpretação de um significado particular de divindade (Eisenstein, 2002, p.69).

Esses recursos em específico não são observados nas narrativas de Glauber Rocha e Luiz Fernando Carvalho, mas os experimentos dessa vanguarda, certamente são um precedente para a construção nas obras estudadas e se caracterizam, pela experimentação da montagem, como um

cinema de vanguarda, nos casos dos filmes de Glauber e televisão de qualidade em *A pedra do reino*.

3.3 Fábula versus trama: desconstrução da linearidade em narrativas audiovisuais

Segundo David Bordwell (2005, p. 278), fábula foi o termo utilizado pelo formalismo russo para designar fatos narrativos dispostos em sequência cronológica, ou seja, na ordem temporal em que acontecem de fato. Trama, também do formalismo russo, designa a apresentação sistêmica dos eventos da fábula no texto, ou seja, na ordem em que são lidas por leitores ou assistidas por espectadores. As narrativas seriadas clássicas são produzidas da forma mais tradicional possível, obedecendo à ordem dos acontecimentos, buscando sempre que a informação seja passada de forma clara ao seu telespectador, sem que haja desvios e quebras que possam comprometer o entendimento de sua história. O fio narrativo que se segue é o de uma trama sem grandes desvios atemporais.

Dentro de uma perspectiva estética da decupagem clássica, podemos dizer que um filme é constituído de sequências, que cada sequência é constituída de cenas e que as cenas se constituem de planos. Para Ismail Xavier, os planos são divididos entre plano geral, plano médio, plano americano, primeiro plano (*close-up*) e primeiríssimo plano ou plano de detalhe (2003, p.27).

No primeiro cinema⁹, tudo o que se via eram peças teatrais filmadas em que a ação acontecia em um único e contínuo plano, mas essa forma de filmar se devia a limitações técnicas; o equipamento criado pelos Irmãos Lumière (1895) era extremamente difícil de transportar. Por isso, nessa fase inicial da sétima arte só se viam planos gerais e ações contínuas. Mesmo com essas limitações técnicas, o primeiro cinema surgia com a exploração da montagem, que passaria a ser aperfeiçoada com a decupagem clássica. Com o passar do tempo essas limitações técnicas foram desaparecendo em decorrência do

⁹ O primeiro cinema é aquele difundido pelos Irmãos Lumière em 1895 com a invenção do cinematógrafo, o primeiro equipamento a captar imagens em movimento.

aperfeiçoamento pelo qual as câmeras filmadoras passavam e, uma vez em que ela se tornava fácil de transportar e manipular, o conceito de filmar passava a ser outro.

D. W. Griffith é considerado por muitos estudiosos do cinema o pai da decupagem clássica, pois toda a experimentação e adoção dos planos cinematográficos, além de um novo conceito de montagem, tais como a montagem paralela, vieram de seus filmes. O clássico *O nascimento de uma nação* (1915) é o exemplo mais visto da inovação da linguagem cinematográfica na época e o mais curioso é que toda a junção de planos mais a montagem, diferentemente do primeiro cinema, eram trabalhadas em função da naturalidade, mesmo que dotada de inúmeros artifícios que em primeira instância pareceriam artificiais para que não houvesse quebra de percepção do espectador.

Ismail Xavier (2003, p. 33) chama de “moldura narrativa” este efeito em que cada detalhe trabalha em função do “real” através da evolução dos movimentos, tomando cuidado para que o momento de um gesto correspondente ao fim do primeiro plano seja o instante inicial do segundo, promovendo uma apresentação contínua da ação, daí o surgimento do conceito de continuidade.

O conceito de narrativa clássica não é atribuído unicamente aos filmes “hollywoodianos”. Trata-se do princípio de composição audiovisual em que sua narrativa é construída de forma que o espectador não perceba as marcas da narração, produzindo-se o efeito de realidade e fluidez e a sensação de que os fatos ocorrem por si mesmos. Essa é a narrativa à qual estamos acostumados, tanto nos filmes, quanto na grande maioria da produção seriada. Segundo o estudioso de cinema Renato Luiz Pucci Jr. (2008):

Eis a fonte da linearidade clássica: encadeando-se com rigidez os segmentos narrativos, o resultado é uma construção com caráter direto, simples, sem desvios que perturbem o movimento de causa e efeito dos acontecimentos narrados (p. 37-40).

Em princípio, seria de se esperar que a apresentação da história que nos dispomos a acompanhar seja composta de elementos fundamentais para a nossa compreensão, como o local, seus personagens e, principalmente, o herói. São pontos consideráveis em sua apresentação o caráter desse herói, suas

motivações, traços psicológicos, assim como pontos fortes e pontos fracos. A familiarização com o universo em que o espectador está prestes a adentrar é fundamental para que o processo seja agradável, que tenha como função central o entretenimento e que não exija concentração e reflexões profundas de seu público.

A trama não dispensa desses elementos fundamentais para a construção de uma narrativa, o que a difere da fábula, como já dito, é a forma como os fatos são apresentados. Em uma trama o autor tem maior liberdade para dispor de elementos que não estejam necessariamente interligados em um primeiro momento.

Existem formas e mais formas de construir uma trama narrativa, a escolhida pelos diretores estudados nessa dissertação, no entanto, será explorada nos capítulos seguintes, já que a forma em que foram editadas demonstram uma forte linguagem autoral de Glauber Rocha e Luiz Fernando Carvalho em suas obras, especialmente a de Carvalho que, baseando-se em uma vanguarda cinematográfica, leva à televisão meios híbridos de comunicação.

4. HIBRIDIZAÇÃO CULTURAL

Peter Burke em seu livro *Hibridismo cultural* (2008) apresenta um compilado de autores que discutem em suas obras o conceito de hibridização cultural. Por este mesmo motivo, sua obra é a que abre este capítulo, por tratar de forma clara e didática sobre o conceito aqui estudado e o objeto de pesquisa que guia essa dissertação.

O enfoque da obra de Burke está na “variedade” a partir de uma perspectiva histórica, que busca analisar a “mistura” e a “mixórdia”, ao invés de apenas replicá-la (2008, p. 21). O autor trabalha o tema por meio de uma divisão que traz diversas possibilidades para a leitura da hibridização: 1) objetos considerados híbridos; 2) nomenclaturas utilizadas para a descrição do processo; 3) situações potenciais para ocorrências híbridas; 4) possíveis reações à hibridização e 5) resultados de todos estes processos a longo prazo.

Na análise a respeito dos intercâmbios culturais, o autor separa os pontos a serem tratados individualmente. Sobre a abordagem dos objetos híbridos, Peter Burke os subdivide em três categorias. São elas: artefatos, práticas e povos híbridos; prosseguindo a discussão com a análise dos objetos, da língua, música e iconografia. Burke ainda é categórico na forma de explicar os olhares lançados na análise das trocas culturais, que são tão vastos quanto as terminologias utilizadas por quem as analisa.

Assim como Mikhail Bakhtin e Carlo Ginzburg, Burke (2008, p. 26) trabalha com a ideia de circularidade cultural, por exemplo, como uma cultura pode ser passada de uma população para outra sendo associada e modificada pelas particularidades locais, semelhantes ou não às particularidades originais. O círculo então pode se fechar quando essa cultura (nesse caso exemplificada por meio de objetos), voltam ao seu local de origem com novos atributos inseridos pela cultura que a recebeu.

Não somente por meio de objetos, as práticas culturais híbridas também se manifestam por meio da música, religião, linguagem, esporte e festividades pelas relações entre pessoas e instituições. Burke utiliza como exemplos dessas práticas o carnaval brasileiro, as formações religiosas e as igrejas que se apropriam de diversas formas de culto, filosofia e ícones.

O autor apresenta as situações em que ocorrem a hibridização cultural a partir de quatro pressupostos: a noção de iguais e desiguais; a ideia das tradições de apropriação; a noção de metrópole e as regiões metropolitanas e a concepção de classe como cultura (BURKE, 2008, p. 65-75).

Na primeira abordagem do termo, a ideia está ligada especialmente às relações de poder. O maior detentor deste poder, o mais “forte”, portanto, é quem impõe a sua forma de cultura, ainda que haja elementos de resistência dos mais “fracos”. As apropriações, ou “tradições de modificação de tradições”, por sua vez, são guiadas pelo nível de aceitação e adaptação por parte do embate entre as culturas. A questão das metrópoles e as regiões ao redor trata das trocas culturais entre centro e periferia, além da noção de fronteira e o choque entre diferentes, que promove elementos híbridos lidos pelo olhar das interculturais. Já a concepção de classes como culturas, advém da luta de classes, que por sua vez age como elemento estimulador da hibridização.

Para João Batista Cardoso (2008, p. 2),

[...] a identidade cultural entre diferentes nações submete-se a parâmetros históricos particulares de cada povo. Essas distinções não são entraves para a identificação das semelhanças, visto que a América Latina tem sido palco de uma acentuada mestiçagem cultural. Afinal, o referido continente superou todos os outros no quesito dos encontros étnicos. Aqui já viviam os índios que receberam etnias africanas e europeias vindas com sua cultura e promoveram com os ancestrais uma simbiose de arte, crenças e mitos.

Partindo do contexto de América Latina como palco de hibridizações culturais, assim como Peter Burke, João Batista Cardoso utiliza como exemplo os processos híbridos no Brasil. Partindo do pressuposto que a maior hibridização aqui presente se dá com a chegada dos portugueses, o que ele chama de “primeiro *boom*” (ibidem). O segundo *boom* se dá no final do século XIX, quando a migração aconteceu em massa no Brasil.

No sentido desse segundo *boom* e das reações aos processos hibridizadores, Burke questiona: “a troca é uma consequência dos encontros: mas quais são as consequências da troca?” (2008, p. 77). A resposta então é descrita em quatro principais reações. São elas: a aceitação, a rejeição, a segregação e a adaptação. A reação de aceitação é exemplificada pelo autor

como “londonização cultural” do Brasil em que costumes, vestimentas e valores eram transpostos por interações culturais (ibidem, p. 95).

Em relação à um terceiro *boom*, João Batista Cardoso afirma que tenha acontecido ao decorrer do século XX:

O diálogo até então tímido entre escritores e artistas dos distintos países latino-americanos firma-se e evolui, ao longo do século XX. Esse diálogo resulta na identificação dos mesmos problemas e soluções e do mesmo espírito de nacionalismo crítico que conduz a classe artística a buscar, por meio de sua obra, o desvendamento e a denúncia das contradições que impedem o progresso do homem na sociedade. Essa postura conduz ao surgimento de uma literatura que transcende as fronteiras nacionais, identificando-se pelas mesmas figuras e temas, porque se realiza numa terra que divide uma história similar. Eis um aspecto subjacente ao hibridismo cultural (2008, p. 1).

Resolvida a questão histórica do termo, o que nos fazer seguir adiante no estudo específico desta dissertação é justamente o terceiro *boom* apontado por Cardoso. A busca da classe artística na identificação de problemas e as formas criativas de denúncia dos elementos que impedem o progresso são temas fortemente identificados nas obras de Luiz Fernando Carvalho e Glauber Rocha aqui estudadas.

Néstor García Canclini estuda a fundo a relação entre culto e popular e, como, veremos adiante, explora o sentido da palavra “estilo”, algo extremamente presente nas manifestações artísticas.

4.1 Néstor García Canclini: o culto e o popular

“Como analisar as manifestações que não cabem no culto ou no popular, que brotam de seus cruzamentos ou em suas margens?”. Com esse questionamento Néstor García Canclini (2003, p. 283) inicia seu texto *Culturas híbridas, poderes oblíquos*. No capítulo *Culturas híbridas, estratégias para entrar e sair da modernidade*, o autor propõe o debate sobre as culturas marginalizadas, ou seja, as culturas que se desenvolvem em torno das grandes cidades, pois, assim como ressalta o estudioso, a migração de grandes massas para dentro dessas mesmas cidades é o que resulta na convergência de

culturas, o que Canclini considera uma das principais causas da expansão da hibridização cultural.

O autor se concentra especialmente na cultura latino-americana e considera fortemente em sua pesquisa os latinos que saem de suas terras natais para aventurarem-se em outras culturas. Se pensarmos em um camponês indo para a cidade grande, por exemplo, podemos visualizar a fusão de costumes e crenças, formas de entretenimento e formas diversas de expressão cultural. Especialmente em um continente em que as culturas são tão ricas nestas diversidades, sejam elas oriundas das artes visuais ou sonoras, nas línguas faladas e até mesmo no audiovisual, o potencial para um estudo como o de Canclini é promissor. Assim, Néstor Garcia Canclini traz ao referido capítulo de seu livro grande preocupação no que diz respeito aos estilos. De acordo com o autor:

O estilo não me preocupa apenas como modo de levar à cena a argumentação deste capítulo. Relaciona-se com a possibilidade de pesquisar materiais não enquadráveis nos programas com que as ciências sociais classificam o real. Pergunto-me se a linguagem descontínua, acelerada e paródica do videoclip é pertinente para examinar as culturas híbridas, se sua fecundidade para desfazer as ordens habituais e deixar que emerjam (sic.) as rupturas e justaposições não deveria culminar - em um discurso interessado no saber - em outro tipo de organização dos dados (CANCLINI, 2003, p. 284).

Neste contexto, o que seria então considerado “culto” e o que pode ser inserido dentro das hibridizações como “popular”? Seria necessário haver consenso quando tratamos desses termos. Por isso, Canclini utiliza a fórmula “cultura urbana” para “conter as forças dispersas da modernidade” (ibidem), seguindo assim com a proposta de ampliação do debate e das formas de estilos. Ele os nomeia: do espaço público à “teleparticipação”; memória histórica e conflitos urbanos; “descoleccionar”; “desterritorializar”; intersecções; gêneros impuros e poderes oblíquos.

Todos esses processos implicam em pontos importantes na organização das hibridizações culturais, no entanto, o que de fato interessa para esta dissertação são os processos de descoleccionamento e o de desterritorialização. O primeiro, implica na quebra das divisões entre alta cultura, cultura popular e de massa por meio da produção de bens culturais colecionáveis, como

videocassetes (DVD's, *Blu-ray*), fotocopiadoras e vídeo games que permitem que estes sejam reproduzidos e acessados com mais facilidade, ou até mesmo plataformas de *streaming*, como o caso da Globo Play, da própria Rede Globo, que disponibiliza os conteúdos exibidos pela emissora por um valor mensal.

O segundo conceito, desterritorialização, refere-se à “perda da relação ‘natural’ da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas relocalizações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas” (CANCLINI, 2003, p. 309), ou seja, os cruzamentos e instabilidades das tradições. No entanto, Canclini defende que a desterritorialização não deve ser reduzida a códigos culturais, mas que seu sentido é construído em conjunto pelas práticas sociais e econômicas, pelas disputas pelo poder local e pelas alianças com poderes externos.

De uma forma geral, pensar a hibridização é pensar em mistura e mestiçagem. A ausência de bases geográficas fixas, um forte senso de individualismo dos sujeitos e fragmentação cada vez maior das relações interpessoais acabam gerando um ambiente pós-moderno cercado de hibridizações que definem identidades. Também aplicáveis do ponto de vista comunicacional e cultural, as hibridizações se estabelecem dentro dessas relações gerando impactos similares àqueles das relações interpessoais.

A hibridização exige um pensamento flexível em relação ao reconhecimento dos elementos que a caracterizam. Deve-se estar preparado para vivenciar certo desconforto em razão da carência de linearidade dos produtos culturais gerados num contexto híbrido. Mesmo assim, García Canclini afirma que a multiculturalidade que envolve os processos de fusão entre popular, folclórico e massivo não anula culturas tradicionais e populares. Para o autor, o popular não está concentrado em objetos, mas é vivido pelas massas a partir desses processos.

Esses processos, então, são os grandes responsáveis pela expansão dos gêneros impuros na América Latina. Para o autor, tanto na literatura quanto na arte, o que abre os caminhos para as narrativas híbridas e que são exemplos destes gêneros são, respectivamente, as HQs e o grafite (CANCLINI, 2003). Outro exemplo está na microssérie estudada nesta dissertação, já que ela mescla elementos cultos e populares, como cinema e televisão, o folclórico e o massivo. Concluindo o pensamento do autor, a hibridização cultural é fruto de

processos socioculturais nos quais tanto as estruturas, quanto as práticas são unidas para produzir conteúdos inovadores.

4.2 Os processos híbridos da narrativa

Mas, afinal, qual é a relação do melodrama com os processos híbridos da narrativa? Se tomarmos como parâmetro de hibridização o que considera Néstor Garía Canclini, de que os processos híbridos surgem da fusão dos gêneros culto e popular, vemos a evolução da narrativa surgir de acordo com as misturas do que chamamos de “alta cultura” e as culturas marginalizadas.

Para o autor, o caráter híbrido do melodrama, muito comum nas estruturas das telenovelas latino-americanas, é uma forma de posicionamento frente ao mercado externo por meio de produções e bens simbólicos que vão desde “nacional-popular” até o “internacional-popular”, transpondo assim a cultura brasileira e a sua relação com o globo (GARCÍA CANCLINI, 2001, p. 311).

Melodrama, especialmente na França e Inglaterra, a partir de 1970, é considerado por Jesús Martín-Barbero “um espetáculo popular que é muito menos e muito mais que o teatro” (2015, p. 163). Na época, aqueles países contavam com órgãos do governo que vetavam essas manifestações de arte de rua como forma de “conter o alvoroço”. Assim sendo, o teatro se destinava somente às altas classes e as narrativas eram encenadas somente em teatros oficiais.

As formas e modos dos espetáculos de feiras, provindos da literatura oral como os contos de medo e mistério e relatos de horror, foram liberadas somente em 1806, por meio de um decreto que autorizava a encenação de espetáculos populares (ibidem). Surgia, então, um sentimento de cumplicidade entre o novo público (popular) e o melodrama oriundos de uma forma de manifesto por intermédio da arte da encenação. Os problemas ocasionados pela Revolução Francesa foram terreno fértil para a imaginação e a sensibilização de massas populares que, finalmente, tornaram-se capazes de representar suas angustias e medos (ibidem, p. 164-165). O autor ainda afirma que:

O que se faz *teatro* no melodrama foi durante séculos espetáculo de *troupes* ambulantes que vão de feira em feira, e cujo ofício, mais do que o de “atores”, é aquele outro que mistura a representação de farsas e entremezes ao de acrobatas, saltimbancos e adivinhadores. Desde 1680 a proibição dos “diálogos” vai obrigar o espetáculo popular não só a reencontrar-se com a mímica [...] como também a inventar uma série de estratagemas cênicos que se mantém íntegros na cumplicidade do espectador (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 165).

Alguns dos estratagemas aqui citados, vão desde maquinarias a cenários e até mesmo cartazes e faixas nos quais estavam escritas as falas, ou os diálogos correspondentes às ações. O teatro culto, por sua vez, era predominantemente literário e sua complexidade dramática se expressava inteiramente na retórica verbal (ibidem, p. 165). Não se admira que uma construção mais complexa da narrativa, com o intuito de compensar o texto falado, tenha sido arduamente criticada na época.

Esses elementos, que hoje são tão conhecidos por nós quando vamos assistir a algum espetáculo, eram a representação pura da cultura massiva na época, o que é chamado de “espetáculo total”. O melodrama, no entanto, não se restringe apenas à encenação. Ele é composto por quatro sentimentos básicos: medo, entusiasmo, dor e riso. O autor os corresponde com quatro tipos de situações (que são ao mesmo tempo quatro sensações: terrível, excitante, terna e burlesca) que são vividas por quatro personagens: o traidor, o justiceiro, a vítima e o bobo, que juntos formam quatro gêneros: romance de ação, epopeia, tragédia e comédia que, de acordo com Martín-Barbero, formam uma estrutura que “nos revela no melodrama uma tal pretensão de intensidade que só se pode alcançar à custa da complexidade” (2015, p. 168).

Todos esses elementos são os responsáveis pela construção da trama do melodrama, também muito utilizados na composição de tantos outros produtos narrativos, tais como as telenovelas e outras formas de narrativas seriadas. Para Jesús Martín-Barbero, essa seria então a forma pela qual se entende a complexidade que reveste as novas relações sociais: através do popular (2015, p. 171).

Faz-se indispensável propor a questão das matrizes culturais, pois só daí é pensável a *mediação* efetivada pelo melodrama entre o folclore das feiras e o espetáculo popular-urbano, quer dizer, massivo. Mediação que no plano das narrativas passa pelo folhetim e no dos espetáculos pelo *music-hall* e cinema. Do cinema ao radioteatro, uma

história dos modos de narrar e da encenação da cultura de massas é, em grande parte, uma história do melodrama (ibidem, p. 173).

A pedra do reino apresenta de forma abundante muitos elementos híbridos em sua narrativa: enaltecimento de certos aspectos da história nacional; visão engrandecedora do sertão brasileiro; caráter massivo e, ao mesmo tempo, de vanguarda, dos quais a narrativa é carregada. Assim sendo, a visão limitada de alta e baixa cultura é posta de lado na composição da microssérie de Luiz Fernando Carvalho, adentrando território neutro em que os conceitos de maior ou menor “qualidade” podem ser descartados.

Os processos de hibridização cultural na narrativa ficcional televisiva não deixa de ser uma forma de gênero impura, como denomina Néstor García Canclini, pois esta traz referências de diversas formas de cultura. Apesar de *A pedra do reino* ser claramente ambientada em território brasileiro, com inúmeros elementos da cultura nacional (inclusive na sua construção oriunda do cinema brasileiro moderno), ainda há elementos relacionáveis com as demais narrativas ficcionais brasileiras. Por mais que se trate de uma história cuja principal motivação seja uma reencenação histórica, há a representação do romance, da epopeia do justiceiro, da vítima e do bufão, mesmo que muitas vezes esses personagens e situações sejam vividos pelo protagonista da trama.

Desta forma, *A pedra do reino* não é híbrida somente pela sua relação com o cinema de vanguarda, mas também pela relação intrínseca entre audiência e as escolhas da produção. Ela é ao mesmo tempo “elitista”, pelas estratégias técnicas e artísticas, e popular, pelo alcance gerado unicamente pelo meio em que foi transmitida, como poderemos observar mais a fundo no próximo capítulo.

5. ANÁLISE DE IMAGENS EM MOVIMENTO E ANÁLISE COMPARATIVA

O enfoque desta pesquisa é qualitativo e baseia-se no modelo de análise de imagens em movimento proposto por Diana Rose (2015). O método foi aplicado a partir de um estudo comparativo da minissérie com o cinema novo, mais especificamente com os filmes *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe*.

Diana Rose desenvolveu a metodologia de análise de imagens em movimento para a investigação da representação da loucura na televisão (2015, p. 343). No entanto, o método pode ser aplicado de uma forma abrangente, pois dispõe de conceitos e técnicas que servem para analisar inúmeras representações sociais no universo audiovisual (ibidem). No caso desta pesquisa, a hibridização cultural é facilmente incluída nesse quesito, de forma que o conceito de representação, ao ser problematizado pelos teóricos, traz à tona o que hoje conhecemos como híbrido (GAGLIETTI, BARBOSA, 2009, p. 1)

Para Diana Rose (2015, p. 343), o estudo audiovisual é um complexo de sentidos, técnicas de composição de imagens e sequências, além de inúmeros outros elementos que fazem parte do que integra o resultado final de um produto de televisão, cinema, ou tantos que se valem das técnicas estabelecidas pelo cinema.

Nunca haverá uma análise que capte uma verdade única do texto. Por exemplo, ao transcrever material televisivo, devemos tomar decisões sobre como descrever os visuais, se vamos incluir pausas e hesitações na fala, e como descrever os efeitos especiais, tais como música ou mudanças na iluminação. Diferentes orientações teóricas levarão para diferentes escolhas sobre como selecionar para transcrição (ROSE, 2015, p. 344).

Para Diana Rose (ibidem, p. 345), os materiais televisivos não podem ser definidos apenas a partir do texto. A produção de sentido nessas narrativas se vale também de técnicas próprias do audiovisual, como o manejo de câmera, direção e montagem, que de certa forma são apenas secundárias ao texto, mesmo que produzam sentido. A seleção das técnicas a serem analisadas e transcritas necessitam ser explícitas de forma que o leitor tenha uma melhor visão da análise empreendida.

A autora então propõe uma série de passos a serem seguidos para que a coleta dos materiais de análise seja feita. Primeiramente vem a seleção daquilo que será analisado. Na visão de Rose (2015, p. 346), essa nem sempre é tarefa fácil, já que as escolhas teóricas e empíricas influenciam grandemente a análise e, em consequência, a seleção de programas e histórias.

No caso desta dissertação, a seleção foi feita considerando as escolhas teóricas e empíricas. São elas: a teoria das hibridizações culturais de Néstor García Canclini (2003) e o cinema de vanguarda, mais especificamente o cinema brasileiro moderno da década de 1960. Os objetos de análise são os cinco capítulos da microssérie *A pedra do reino* e os filmes *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe*. A hibridização cultural aqui está inserida como principal viés de estudo, já que o foco desta pesquisa está em analisar os processos de hibridização entre televisão e cinema brasileiro moderno na microssérie de Luiz Fernando Carvalho e em filmes de Glauber Rocha.

A coleta dos dados foi feita por meio de decupagem audiovisual da microssérie e transformada em tabelas (apêndices I, II, III, IV e V), indicando o tempo e a transcrição das cenas, o que facilita a análise empírica do produto audiovisual estudado.

Para maior entendimento do leitor neste ponto preliminar do protocolo metodológico, um pequeno recorte da decupagem com indicação do tempo verbal e de imagem já são o suficiente para que se perceba a técnica de construção escolhida por Luiz Fernando Carvalho em *A pedra do reino* e a quebra com o paradigma clássico do cinema aqui já discutido. A intenção é que, assim como sugere Diana Rose (2015, p. 345), esses elementos sejam bem compreendidos para que o objetivo da análise seja cumprido.

BLOCOS	SEQUÊNCIA		CENA	LOCAL
	Créditos			
I Introdução	1. ^a Introdução	1	<i>Eye-bird</i> do sertão	01:10
		2	Roda de atores na praça	01:22
		3	Quaderna velho: introdução da história	03:17
II Apresentação de Quaderna.	2. ^a Cadeia - 1938	4	Quaderna na cadeia: visão da terra	05:25
		5	Corregedor e Quaderna velho na praça	06:55

		6	Quaderna na cadeia escreve sobre herança real	07:29
	3.ª Cavalgada - 1935	7	Entrada dos cavaleiros e de Sinésio na cidade.	08:18
		8	Quaderna velho fala da volta de Sinésio	09:46
		9	Sinésio e cantoras	10:09
		10	Sinésio e moça misteriosa (Elia)	10:58
		11	Tiroteio e cangaceiro Ludgero canta.	12:56

(Quadro 1: recorte - capítulo 1 de *A pedra do reino*)

Analisando mesmo que brevemente o recorte acima, é possível observar a inconstância das cenas, ou seja, a quebra da linearidade, estratégia técnica tão utilizada no cinema de Glauber Rocha e apropriada por Luiz Fernando Carvalho para criar *A pedra do reino*, tornando-se assim a principal categoria de análise da dissertação.

Assim para realizar o processo analítico, o método comparativo entra como processo principal da análise dos produtos audiovisuais aqui estudados a fim de definir os processos híbridos entre o cinema de Glauber Rocha e *A pedra do reino*. Essas categorias são: 1) banda da imagem; 2) banda sonora; 3) banda do texto, além da quebra da linearidade que compõe também uma categoria já apresentada acima.

Cada uma dessas categorias foi dividida em duas ou mais subcategorias com os possíveis elementos híbridos entre as narrativas:

	SUBCATEGORIAS / ELEMENTOS HÍBRIDOS
BANDA DA IMAGEM	Quebra da “quarta parede”
	Fotografia /enaltecimento dos elementos naturais
	Câmera “nervosa” / representação do delírio dos protagonistas
BANDA SONORA	Cantos de lamento
	Trilha sonora regional
BANDA DO TEXTO	Religiosidade
	Ideais políticos
	Poesia

(Quadro 2: categorias e subcategorias)

Assim, o passo seguinte do protocolo metodológico foi de análise comparativa entre os filmes e a microssérie. Uma análise preliminar já aponta similaridades entre as escolhas estilísticas dos diretores na composição de suas obras audiovisuais, o que será explorado nos tópicos subsequentes.

5.1 Rompendo com o clássico: a quebra da linearidade nas narrativas

Em *A pedra do reino*, Luiz Fernando Carvalho rompe com a narrativa clássica, o que tende a causar certo estranhamento no telespectador, habituado que está com a narrativa linear apresentada nas telenovelas e outras narrativas seriadas. Logo em seu primeiro capítulo, *A pedra do reino* quebra com esses padrões estilísticos. Sua história, que aparentemente não faz sentido para quem a assiste pela primeira vez, mostra somente elementos desencadeados: Quaderna (interpretado por Irandhir Santos), o nosso herói, velho; uma roda de atores; Quaderna mais jovem na cadeia; Quaderna na praça com um corregedor; uma moça misteriosa; o rapaz do cavalo do branco; uma cavalgada; a infância de Quaderna; seu bisavô; e assim até o fim do episódio.

A forma com que *A pedra do reino* se apresenta, isto é, sua trama, em princípio parece não fazer sentido. Porém, se observarmos atentamente e com algum esforço, poderemos identificar o fio narrativo da microssérie, ou seja, a sua *fábula*. Se contarmos a história de Dom Pedro Diniz Ferreira Quaderna, herói d'*A pedra do reino*, de forma linear e baseada no conceito de fábula, já descrito no terceiro capítulo desta dissertação, teríamos o seguinte:

- 1) 1838: o bisavô de Quaderna, Dom João Ferreira Quaderna, aos pés da Pedra do Reino, proclama-se legítimo rei do Brasil e causa a morte de muitos fiéis em nome da ressurreição de Dom Sebastião, o rei português desaparecido em 1578 em uma batalha na África (cap. 01).

2) Em torno de 1910: em Taperoá, no sertão da Paraíba, a infância de Quaderna, quando ele aprende sobre sua herança real (cap. 01).

3) Em torno de 1920: durante a adolescência, Quaderna é enviado ao seminário, de onde é expulso e volta para casa de seu padrinho, o fazendeiro Dom Pedro Sebastião Garcia-Barreto – pai de Arésio, Silvestre e Sinésio (cap. 02).

4) 1930, o ano da Revolução: Dom Pedro Sebastião é morto de forma misteriosa e encontrado em sua fazenda, em um quarto no alto de uma torre sem janelas e com a porta trancada pelo lado de dentro. Após a morte do pai, Sinésio, o filho mais novo, some sem deixar rastros (caps. 01 e 05).

5) 1935: Quaderna, com o pretexto de sua herança real, parte em busca do tesouro que muitos diziam ter sido perdido pelo seu bisavô, dando início a todo o seu delírio de tornar-se rei da raça brasileira (cap. 01).

6) 1935: com seus mentores Clemente e Samuel, Quaderna funda a Academia dos Emparedados do Sertão da Paraíba e, influenciado por diferentes vertentes políticas, denomina-se “monarquista de esquerda” e defende a base do povo brasileiro através da miscigenação (cap. 02).

7) 1935: após ter sido considerado morto, Sinésio ressurge na famosa Cavalgada de 35. Sua volta causa tumulto e mortes na cidade de Taperoá, pois ocorre momentos antes de Arésio, o filho mais velho de Dom Pedro Sebastião, herdar toda a fortuna do pai (cap. 03).

8) 1935: Arésio morre nos braços do irmão mais novo (cap. 05)

9) 1938: Quaderna escreve uma carta anônima em que afirma ser ele próprio o responsável pelas revoluções sertanejas e pelo assassinato do padrinho. Quaderna tem a intenção de receber ajuda da datilógrafa do inquérito para escrever a *Epopéia da raça brasileira e do príncipe do povo e do sangue do vai-e-volta* (cap. 03).

10) 1938: o corregedor, após exaustivos depoimentos de Quaderna, considera-o louco e o liberta. Porém, Quaderna admite ter escrito a carta e pede ao corregedor que o prenda (cap. 05).

11) 1938: Quaderna é preso e termina de escrever sua epopeia (caps. 01, 02, 03, 04 e 05).

12) 1938: em um delírio de grandeza, é consagrado e coroado rei da Távola Redonda da Literatura do Brasil e tem seu final feliz (cap. 05).

13) anos mais tarde, envelhecido e associado a uma companhia de atores, Quaderna encena sua história na Praça de Taperoá (caps. 01 a 05).

Como se vê, Luiz Fernando Carvalho quebra a ordem cronológica e apresenta a trama *d'A pedra do reino* de forma caótica. Um exemplo do radicalismo na proposta narrativa está nos seis últimos minutos do primeiro capítulo, quando imagens de cinco épocas diferentes se cruzam inúmeras vezes, o que pode causar desconforto e estranhamento para quem está assistindo.

Independentemente da relação da microssérie com o romance de Ariano Suassuna, Luiz Fernando Carvalho optou por colocar os fatos narrativos de uma forma incomum, mesmo podendo optar por uma narrativa clássica e tradicional.

Da forma apresentada acima, a narrativa torna-se de fácil compreensão: é a sua fábula. Contudo, o que foi passado nas telas, ou seja, sua trama, parecia um emaranhado de informações jogadas, aparentemente a esmo, de forma a confundir o telespectador. Por exemplo, no primeiro episódio, a primeira cena é um *eye-bird*¹⁰ do sertão e, na sua sequência, vemos Quaderna velho caindo na praça, como se estivesse caindo do céu. Logo após, forma-se a roda dos atores que participarão da história e temos a introdução da história de Quaderna, que não fará sentido algum, nem mesmo para o espectador mais atento, pois seus personagens surgem e desaparecem sem nenhuma explicação sobre quem são e sobre sua função na história, explicação que só acontecerá ao longo dos capítulos.

Carvalho trabalhou a trama de forma a confundir e atordoar e, ao contrário do que se faz em narrativas clássicas, ele criou inúmeros desvios que perturbam o movimento de causa-e-efeito dos acontecimentos, assim como faz Glauber Rocha em *Deus e o diabo na terra sol e*, especialmente, em *Terra em transe*.

O principal ponto de contato entre os filmes e a microssérie está justamente na desconstrução narrativa e na ruptura do conceito de fábula. Entretanto, o que me leva a crer que Luiz Fernando Carvalho utiliza de grande influência do cinema brasileiro moderno, especialmente as obras de Glauber Rocha para a construção de *A pedra do reino*, já se nota logo no início das três narrativas.

A escolha de um plano geral e panorâmico (*eye-bird*) das locações logo em seus créditos iniciais e a ruptura destes com uma sequência inusitada e de impacto não deixa espaço para dúvidas de que as obras de Glauber e Carvalho

¹⁰ Plano panorâmico em sequência, visto do alto.

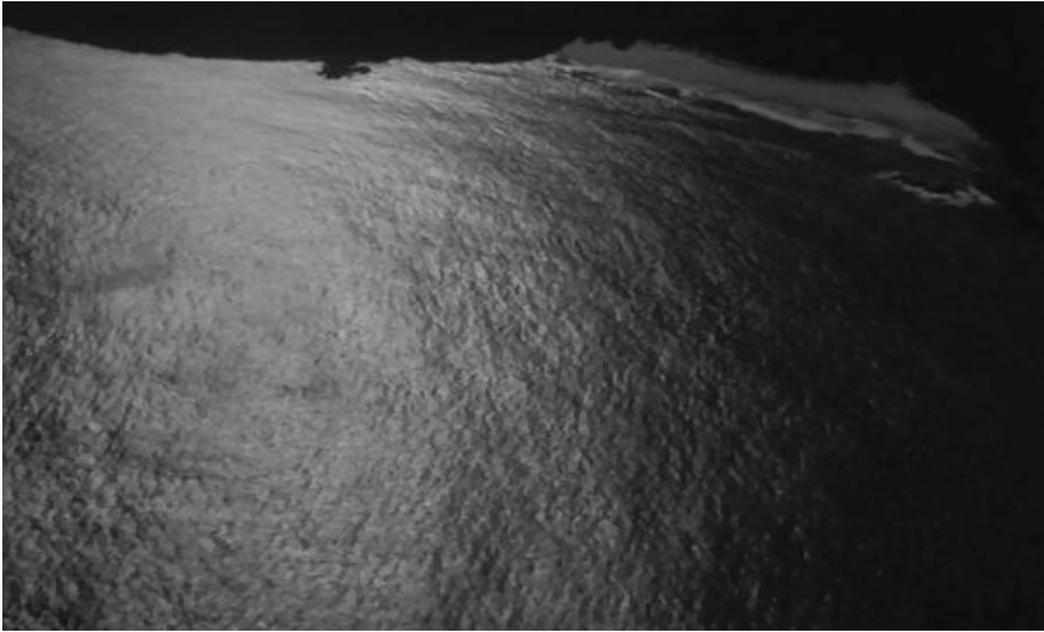
não são apenas coincidentemente parecidas, como pode ser observado nas imagens.



(Imagem 3: *Deus e o diabo na terra do sol* – sequência inicial 1 de 2)



(Imagem 4: *Deus e o diabo na terra do sol* – sequência inicial 2 de 2)



(Imagem 5: *Terra em transe* – sequência inicial 1 de 3)



(Imagem 6: *Terra em transe* – sequência inicial 2 de 3)



(Imagem 7: *Terra em transe* – sequência inicial 3 de 3)



(Imagem 8: *A pedra do reino* – sequência inicial 1 de 2)



(Imagem 9: *A pedra do reino* – sequência inicial 2 de 2)

Em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), a sequência inicial é um *eye-bird* do sertão, cortando para a imagem de um burro morto em processo de decomposição (imagens 3 e 4). *Terra em transe* (1967), por sua vez, tem seu início com o mar e vegetação de Eldorado, país fictício em que se passa a história (imagens 5 e 6), mudando drasticamente sua trilha sonora logo no primeiro corte de cena de uma canção candomblecista para uma marcha enfática (banda sonora), quando aparece o governador Vieira caminhando determinado em um corredor (imagem 7).

Não somente essas sequências iniciais apresentam similaridades. Há muitos outros artifícios técnicos que unem essas narrativas dentro de um mesmo padrão estético.

A pedra do reino (2007) não foge desse padrão dramático de montagem. Sua sequência inicial é a panorâmica do sertão da Paraíba, seguida de Quaderna, protagonista e narrador, “caindo do céu”, como se a imagem que havíamos visto anteriormente fosse a própria visão do personagem.

Passadas as sequências iniciais, apesar de apresentarem certa lógica em sua narrativa, o que se sucede é o caos. Como exemplo, serão utilizados *frames* com a indicação da transição de tempo entre cenas, considerando que “cena”, nesta análise, é a mudança não somente do espaço físico, mas também da transição entre épocas distintas.

A primeira grande ruptura da narrativa em *Deus e o diabo na terra do sol* é o momento que dá sequência ao confronto entre Manoel e seu patrão, o Sr. Moraes, confronto este que resulta na morte do fazendeiro (de 13'20" a 16'11"). A ação é cortada para Manoel fugindo de cangaceiros e entrando em combate com eles, o que resulta na morte de todos eles e da sogra de Manoel (de 16' a 18'04"). Da forma que está descrito, não parece haver uma ruptura na lógica da sequência de montagem das cenas, porém, existem certos elementos que não estão presentes na cena anterior. Poderíamos assumir que os cangaceiros perseguiriam Manoel para vingar a morte de seu patrão, mas o caos apresentado na tela por Glauber, além da ausência de diálogos, abre espaço para mais de uma interpretação e até mesmo confusão para quem assiste ao filme pela primeira vez.



(Imagem 10: fim da sequência entre Manoel e Sr. Moraes)

¹¹ Padrão de sinalização de tempo, sendo que o símbolo de apóstrofe é indicador de minutos (') e aspas é indicador de segundos (").



(Imagem 11: início da sequência de perseguição e luta)

Como se vê, o corte entre uma sequência e outra é brusco, sem que dê tempo ao espectador de digerir o que aconteceu na cena anterior. Pelo *frame*, também é possível identificar o artifício de “câmera nervosa” tanto utilizado por Glauber e nessa narrativa em específico, indicando o início do caos que estava para se tornar a vida do sertanejo Manoel. Assim, somente com esses frames, já podemos observar a quebra na narrativa, a descontinuidade apresentada nas narrativas aqui estudadas.

A alegoria e a descontinuidade marcaram o cinema de Glauber, autor que inventou seu próprio cinema feito de instabilidades, tateios de câmera e falas solenes, com sua *mise-en-scène* composta de rituais observados por um olhar de filme documentário. Por diferentes caminhos, o cinema brasileiro trabalhou as tensões entre a ordem narrativa e uma rica plástica de imagens, fazendo “sentir a câmera” como era próprio a um estilo que questionava a transparência das imagens e o equilíbrio da decupagem clássica (XAVIER, 2001, p. 16-17).

Em *Terra em transe*, o artifício da quebra de linearidade é ainda mais evidente e recorrente. Tanto a sequência que dá início ao filme, quanto aquela

que dá continuidade à narrativa são de extrema importância para a construção da história. No entanto, são dispostas de forma que fogem da lógica sequencial tão importante nos filmes de linguagem clássica.

5.2 “A alma dos pecadores só será lavada com o sangue dos inocentes”: o fanatismo como redenção

Outros importantes elementos de conexão entre *A pedra do reino* e *Deus e o Diabo na terra do sol*, diz respeito à imagem mística do sertão, os cantos de lamento e a religiosidade. Em *Deus e o diabo*, Manoel, um sertanejo pobre, num momento de revolta e desespero, mata seu patrão e parte em busca de redenção unindo-se ao grupo de fanáticos que seguem o Santo Sebastião, uma espécie de Antônio Conselheiro (do romance *Os sertões* de Euclides da Cunha).

A partir desse momento crucial, em que a trama se desenrola, alucinações e visões místicas tornam-se parte dessa narrativa como reflexo da fome e do desespero do sertanejo. Em *A pedra do reino*, por sua vez, as alucinações e a religiosidade fazem parte de uma forma de engrandecimento de seu personagem principal e funcionam de forma a alimentar seu desejo em tornar-se rei da raça brasileira.

Em determinado momento, encontramos Manoel (Geraldo del Rey), o protagonista de *Deus e o diabo na terra do sol*, subindo pelas escadas de “pedra e de sangue” para chegar ao alto do Monte Santo, onde estavam reunidos os fanáticos que seguiam o Santo Sebastião. A promessa é de prosperidade e o fim do sofrimento através de um catolicismo místico e ritual. O discurso incita à violência e é cheio de promessas: um dia o mar vai virar sertão e o sertão vai virar mar, só que para isso será necessária a morte de todos aqueles que fazem o mal. Em *A pedra do reino*, no primeiro capítulo, o discurso é o mesmo. Em 1838, Dom João Ferreira Quaderna, em frente às Pedras, lidera um grupo de fanáticos que acreditavam que somente com o derramamento de sangue seria possível a volta de seu rei desaparecido. A questão da religiosidade também é abordada em *A pedra do reino* por Quaderna. Porém, trata-se de uma religião que ele próprio inventou a fim de obter benefícios com os dogmas propostos.

No decorrer dos capítulos, Quaderna, tomado pelo delírio de se tornar rei, sobe diversas vezes ao alto de um morro para fazer seus rituais e sua autocoroação, assim como o fizera o Santo Sebastião, de *Deus e o Diabo na terra do sol*.



(Imagem 12: Quaderna em *A pedra do reino*)



(Imagem 13: Santo Sebastião em *Deus e o diabo*)

A frase que leva Manoel em *Deus e o diabo na terra do sol* a se juntar à procissão religiosa guiada por Santo Sebastião é “a mão do diabo que me levou a isso”. Logo após o assassinato de Sr. Moraes e dos cangaceiros, Manoel, junto com sua companheira Rosa, vão em busca de redenção.

Santo Sebastião faz Manoel acreditar que Rosa está possuída pelo demônio e a única forma de salvá-la é por meio do sacrifício de uma criança: “a alma dos pecadores só será lavada com o sangue dos inocentes”. Logo após o sacrifício, Rosa, transtornada, utiliza a mesma faca que Santo Sebastião usa para tirar a vida do bebê e mata o líder religioso. Corta para a cena de caos entre os fiéis do santo. Enquanto o sacrifício do bebê acontecia dentro de uma igreja, o personagem Antônio das mortes, contratado por padres para dar um fim em Santo Sebastião, chacina os sertanejos que seguiam o perverso santo.



(Imagens 14-15: Sacrifício dos inocentes)



(Imagens 16-17: chacina e caos em *Deus e o diabo*)

O discurso em *A pedra do reino* não é diferente. Em 1835, o bisavô de Quaderna, em frente às pedras, provoca comoção popular com a profecia do retorno do rei Dom Sebastião. Para que isso aconteça, o sangue dos inocentes, assim como em *Deus e o diabo na terra do sol*, deverá ser derramado: “a torre da igreja, que está enfeitiçada, deverá ser lavada com sangue”. A câmera, neste momento, novamente trabalha em favor do caos. Gritos de desespero e de fanatismo, pessoas se oferecendo ao sacrifício (imagem 18) na esperança de serem recompensadas com o retorno do rei, acreditando que este retorno lhes traria “o renascer da vida eterna”.



(Imagem 18: fanática se oferece em sacrifício pela volta de Dom Sebastião)



(Imagem 19: bisavô de Quaderna ri após sacrifício)

Outro ponto comum notável nessas narrativas é a perversão do poder. Como se vê na imagem 19, o bisavô de Quaderna ri copiosamente quando sacrifica as pessoas em nome do rei. Perversão também explorada em *Deus e o diabo na terra do sol*, representada pela figura do Santo Sebastião, que tortura e mata seus fiéis com o propósito de lavar suas almas e com a promessa de vida plena.

Essa perversão também é nítida em *Terra em transe*, especialmente pela construção do personagem Porfírio Diaz, ditador de direita, também muito apegado em ideais conservadores e religiosos para justificar suas ações.

5.3 Paulo Martins e Quaderna: os poetas da revolução

Em *Terra em transe*, o delírio também é um ponto em comum com *A pedra do reino*. Quaderna e Paulo Martins (Jardel Filho) são idealistas tomados pelo desejo utópico de uma revolução; no filme de Glauber Rocha trata-se de uma revolução de esquerda; na microssérie de Luiz Fernando Carvalho, uma transformação cultural.

As duas narrativas começam de uma forma bastante difícil de se compreender. Os créditos iniciais de *Terra em transe* também mostram um *eye-bird*, mas desta vez não do sertão e, sim, do mar e de Eldorado, país fictício em que sua história acontece. Vem o corte para a província de Alecrim, onde o governador populista Felipe Vieira (José Lewgoy) caminha atordoado até o meio de um caos de imprensa e militares que o avisam de que o presidente exige sua renúncia. Paulo Martins aparece e diz que teriam que ir até o fim, isto é, lutar pelos seus ideais e permanecer no poder, mesmo à custa de um banho de sangue, o que Vieira, por sua vez, recusa.

Em princípio, essas declarações não fazem sentido, assim como aquelas do começo de *A pedra do reino*. Porém, instantes depois, descobriremos que seremos conduzidos pelos delírios de Paulo, que foi baleado e começa a relembrar sua história, com *flashbacks* pouco lógicos ou ordenados como lembranças de alguém que está prestes a perder a vida. Cabe a nós juntar as peças da narrativa para atribuir-lhe um sentido. A cena que nos revela isso é

aquela que sucede à cena do caos inicial, em que Paulo, desiludido, acusa Vieira de estar traindo o povo. Dirigindo em alta velocidade, Paulo é impedido de seguir viagem, pois, perseguido por policiais, acaba levando um tiro. Corta para a cena em que Paulo, nas dunas, segura uma arma e na imagem é inserido um poema de Mario Faustino (imagem 1):

Não consegui firmar o nobre pacto, entre o cosmo sangrento e a alma pura. Gladiador defunto, mas intacto (tanta violência, mas tanta ternura)

A cena nos revela a importância da poesia na narrativa de Glauber Rocha, da mesma forma como é importante para Luiz Fernando Carvalho em *A pedra do reino*, que diversas vezes mostra Quaderna na cadeia, com um pedaço de papel e uma pena, atordoado por suas ideias e por sua memória. Quaderna, assim como Paulo Martins, escreve de forma poética, o que o primeiro chama de “estilo régio”, e, da mesma forma, busca em sua literatura os alicerces para uma revolução idealizada.

Terra em transe (1967) trata da representação alegórica de um golpe de Estado na América Latina. Eldorado, país fictício, é cenário de conflitos entre direita e esquerda com mescla de culturas e religiões (imagem 20) em um mesmo Estado.



(Imagem 20: o ditador Porfírio Diaz de *Terra em transe*)

A imagem do ditador Diaz, líder de direita, carregando a cruz, já é uma representação dos ideais conservadores do personagem. Um ponto muito significativo na quebra da linearidade nessa sequência está justamente na revelação que é feita instantes depois das cenas que mostram Paulo Martins apoiando o líder populista e de esquerda, Vieira, com cenas que mostram que Paulo costumava ser, na verdade, um grande apoiador do ditatorialismo de Diaz.

Quando visto pela primeira vez, *Terra em transe* parece contar uma narrativa cronológica, por mais que os cortes entre cenas sejam bruscos. A ideia inicial é a de que Paulo, sentindo-se traído por Vieira, se converte ao idealismo político de Diaz. No entanto, conforme a narrativa é desenvolvida, percebemos que é justamente o contrário. Paulo, observando a já citada perversão do poder, percebe a sua ingenuidade em seguir cegamente o ditador Diaz.

Sua maior frustração com o governo esquerdista, no entanto, está na falta de resistência do seu maior líder, o que o leva ao definhamento. Toda a narrativa composta por Glauber e utilizando do personagem Paulo como narrador, lembra a composição feita por Luiz Fernando Carvalho para compor *A pedra do reino*. Ambos os personagens são poetas, são narradores e estão desiludidos, por isso buscam um senso de justiça pelas próprias forças, em ambos os casos, providas pela poesia e idealismos, para os céticos, irreais.

5.4 Os cantos de lamento

Para falar da categoria da banda sonora é necessário, antes de um aprofundamento na dimensão “cantos de lamento”, elucidar a regionalidade das trilhas sonoras escolhidas pelos diretores para comporem suas obras.

Como já sabemos, *A pedra do reino* teve sua produção inteiramente realizada na Paraíba, desde equipe técnica, atores à trilha sonora. Esse já um indicativo de que a regionalidade está presente em todas as dimensões da obra de Luiz Fernando Carvalho.

As obras de Glauber Rocha, como já vimos, tratam de problemas nacionais e foram produzidas com a intenção de driblar a censura imposta pelo regime militar da época e denunciar situações de injustiça no Brasil. A partir

dessa premissa, já podemos imaginar que a regionalidade dessas obras também é um ponto de destaque nas narrativas de Glauber.

Sobre as escolhas musicais, nas palavras de Osvaldo Colarusso (2017) em seu artigo escrito para a Gazeta do Povo em comemoração aos 50 anos de *Terra em transe*¹², Glauber era o diretor que amava Villa Lobos.

O fenômeno artístico incarnado pelo cineasta baiano Glauber Rocha (1939-1981), talvez o mais importante cineasta brasileiro da história, se valeu, em suas trilhas sonoras, de uma escolha perspicaz e sensível das manifestações musicais de clássicos brasileiros, com fortes e eficazes utilizações eventuais de Marlos Nobre e Carlos Gomes, e constante de Villa-Lobos. Esta utilização começa quando o cineasta, aos 25 anos, concebe “Deus e o diabo na terra do sol” (COLARUSSO, 2017).

Talvez o termo mais correto para descrever as trilhas sonoras de Glauber Rocha não seja “regionalidades”, mas sim “brasilidades”. O que de fato é um marco em seus filmes, como já afirma Colarusso em seu artigo.

Nesta epopeia absolutamente genial, a miséria do sertão nordestino, a enganadora credence popular e a desesperança de todo um povo encontram eco numa trilha sonora muito bem urdida, que se utiliza de partituras essenciais de Villa-Lobos associadas a cantos populares do Nordeste (ibidem).

Colarusso discorre sobre a fascinação de Glauber pelo compositor brasileiro, mas o trecho acima de seu artigo, vislumbra os cantos populares do Nordeste, nesta dissertação chamados de “cantos de lamento”. O que é um dos pontos fundamentais para a comparação das obras de Glauber Rocha com *A pedra do reino*.

A intenção dessa etapa da análise não é a de comparar o produto final produzido por Luiz Fernando Carvalho com a obra de origem de Ariano Suassuna, no entanto, não é possível descartar as liberdades artísticas tomadas pelo diretor para comparar a microssérie exibida pela Rede Globo com o livro de Suassuna, uma dessas sendo a banda sonora, algo praticamente impossível de

¹² Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/blogs/falando-de-musica/glauber-rocha-o-diretor-que-amava-villa-lobos-50-anos-de-terra-em-transe/>. Acesso em 21 de dezembro de 2017.

ser visualizado em uma obra escrita, e de extrema importância em um produto audiovisual, além dos diálogos.

Logo no primeiro capítulo de *A pedra do reino*, os cantos de lamento já se instauram como parte fundamental da narrativa, quando demonstram a esperança dos seguidores de Dom Sebastião de que ele retornará. O lamento, claramente está no sentimento de abandono dessas pessoas simples, que vivem com a promessa de que serão recompensadas por toda a miséria e sofrimento que vivem desde o desaparecimento de seu rei, como se este fosse uma representação religiosa, tão explorada em *Deus e o diabo na terra do sol*.

Utilizando de atores regionais para a criação de *Deus e o diabo*, assim como o faz Luiz Fernando Carvalho na microssérie, Glauber Rocha também explora os cantos de lamento, especialmente nas cenas que mostram o Santo Sebastião e seus fiéis. A principal lamúria está fundamentada na miséria dos sertanejos, a forma que Glauber encontrou de fazer uma denúncia do que acontecia na época no Nordeste brasileiro.

Não somente os cantos são manifestações tristes e de (des)esperança, mas também funcionam como elementos de angariação de fiéis, sejam quais forem os propósitos. Manoel, em *Deus e o diabo na terra do sol*, é iludido de que sua vida seria melhor quando se depara com uma procissão do Santo Sebastião e seus fiéis, guiados por ele, cantam. A melancolia, mas também a mensagem de esperança, fazem com que Manoel pense que se se juntar à eles sua vida terá mais chances de melhorar, caso siga sozinho em sua luta pela sobrevivência.

Em *A pedra do reino* os cantos contam histórias: do rei que partiu, da vida de miséria, da misticidade incitada pelo aspecto religioso, das experiências das pessoas e, assim como em *Deus e o diabo na terra do sol*, a esperança de que um dia, com muita fé, tudo será solucionado.

Novamente, a dimensão sonora não é tão facilmente descrita por meio do texto, no entanto, observando as obras atentamente é possível “enxergar” as dimensões poéticas e a importância crucial desses cantos de lamento e das escolhas feitas pelos diretores na trilha sonora para comporem suas obras. O desespero em todas elas não é demonstrado apenas pela dimensão da imagem ou texto, mas também por meio de uma trilha que se preocupa em enaltecer os

sentimentos de personagens tão viscerais quanto os de Glauber e a representação de Quaderna feita por Luiz Fernando Carvalho.

5.5 Quebrando paredes

Se existe um senso comum e popular na história do cinema, é o de que Woody Allen é pioneiro no artifício da quebra da quarta parede, aquele em que o personagem olha e conversa diretamente com a câmera. Supostamente, o grande feito teve seu início em 1977 com o filme do diretor, *Annie Hall*.

Caso as afirmações populares sejam concretas, o cinema brasileiro esteve, sim, por muito tempo marginalizado, pois Glauber Rocha, em 1964, com o personagem Corisco de *Deus e o diabo na terra do sol* já utilizava o artifício. Seria uma forma de resistência? De mensagem subliminar? Já conhecemos o contexto histórico e sociocultural da época dos filmes de Glauber, portanto, sabemos que essa foi uma época muito complicada para as manifestações artísticas, ou de qualquer natureza.

O artifício da quebra da quarta parede é muito referenciado à Woody Allen e tem, sim, a sua importância histórica, se considerarmos que o cinema norte americano é o “pai” de todos os cinemas. Não podemos assumir, entretanto, que porque um determinado tipo de linguagem foi difundida em certo país, que nunca foi utilizada antes.

Se assistirmos *A pedra do reino* e observarmos a quebra da quarta parede, nada será muito estranho, sendo que já constatamos que a linguagem utilizada por Luiz Fernando Carvalho traz influências estéticas e narrativas do cinema. O que talvez possa ser uma surpresa, no entanto, é que esse artifício, que a maioria considera de autoria de um diretor norte-americano, só foi reconhecido pelos olhos do público quase 15 anos após a utilização nos filmes de Glauber Rocha.

Novamente volto com a questão da intenção. Aqui ela não é válida, apesar de já termos entendido que Luiz Fernando Carvalho teve, sim, intenção em referenciar escolas cinematográficas por meio de seus escritos em seus diários. Na obra de Glauber Rocha, entretanto, o que é visto é uma incógnita.

O que parece, é que a utilização do artifício se dá pela necessidade de uma comunicação mais efetiva com o espectador. Se não somos ouvidos, que nos façamos ouvir. O lema da grande maioria das obras produzidas no Brasil no regime militar é a de uma comunicação indireta, de uma forma de denúncia e de conscientização sutis, porém eficazes.

Quando os personagens de Glauber falam diretamente com a câmera, estamos distante de uma ação de interação com outros personagens das narrativas, o que nos é mostrado são monólogos, como se o sentimento único de cada indivíduo fosse concentrado ao invés de diluído com as comoções ao seu redor, o sentimento é único, ao mesmo tempo que é universal. Como na cena de *Terra em transe* em que, em meio a uma manifestação popular, Sarah incentiva o cidadão e popular Gerônimo a falar: “você é a voz do povo”. Ele se dirige à câmera e denuncia: é um pai trabalhador, sem condições financeiras, nem físicas de suprir sua família, a miséria chegou a um ponto inaceitável (imagem 21). Na época de *Terra em transe* (1967), essa era uma realidade para grande parte da população brasileira, mas pouco conhecida pela mídia internacional e abafada pela mídia nacional pela censura.



(Imagem 21: popular Gerônimo fala com a câmera)

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, a quebra da quarta parede se dá com o personagem Corisco, quando este toma debaixo de suas asas o personagem

Manoel e o apelida de Satanás. Suas convicções são puras: apesar de representar uma pessoa delirante dentro de seus ideais, ele acredita em algo maior: a salvação. Acredita que para que exista o bem, o mal também deve estar presente, é o grande paradoxo dessa obra de Glauber Rocha: o bem não existe sem o mal, mas o bem não é capaz de prevalecer sem a resistência do mal. O título da obra, até a aparição deste personagem, então, não estava tão clara:



(Imagem 22: Corisco fala com a câmera)

Luiz Fernando Carvalho em *A pedra do reino* utiliza do artifício de quebra da quarta parede sem restrições. É constante vermos o personagem Quaderna dirigindo a palavra diretamente à nós, telespectadores. A confusão também é clara, como em *Deus e o diabo*: seria a conversa com o espectador uma forma de esclarecimento dos personagens? A dúvida que nos incita é, sem dúvida, um tormento, já explicitado pelas formas da construção de cada uma dessas narrativas, pela câmera nervosa, pela quebra da linearidade. Mas, estariam elas sem respostas? O delírio, já tão explorado nessa dissertação termina então com a provocação: nada é definitivo. O presente imita o passado e o passado é intocável.

Luiz Fernando Carvalho demonstra com a proposta do Projeto Quadrante e com a sua forma narrativa que é possível sim, unir diversos universos, tais como cinema e literatura em um único produto exibido em um meio popular de comunicação.

Como já exposto na análise, é possível afirmar que há semelhança estética entre as narrativas. Assim como o cinema moderno brasileiro nos faz “sentir a câmera”, em *A pedra do reino* esse é um artifício recorrente, especialmente nas cenas de delírio e conflito emocional. Esse artifício de câmera, pouco utilizado na TV brasileira, foi muito comum na produção cinematográfica moderna da década de 1960. Mas esse é apenas um dos muitos aspectos em comum que existe entre os filmes e microssérie.

No cinema brasileiro moderno é possível detectar os elementos desconcertantes utilizados na narrativa apresentada por Luiz Fernando Carvalho. Os dois filmes de Glauber representam o drama de mudança ou de conservação (XAVIER, 2001, p. 117-143). Violência, história e personagens que agem de acordo com seus instintos são elementos típicos em *Terra em transe* e *Deus e o Diabo na terra do sol*, assim como o é em *A pedra do reino*.

Acredito que uma diferença entre as narrativas esteja no fato de que as obras de Glauber não possuem apenas um personagem principal, assim como na microssérie. No entanto, Luiz Fernando Carvalho, com o personagem Quaderna, foi capaz de incorporar todos os elementos marcantes de alguns dos diversos personagens de *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe*: o poeta (Corisco e Paulo Martins); o réu (Paulo Martins); o revolucionário (Santo Sebastião e Paulo Martins); o fanático religioso (Manoel, Santo Sebastião e Porfírio Diaz); o vilão (Corisco, Antônio das Mortes, Porfírio Diaz e Santo Sebastião); a vítima (Manoel e Paulo Martins); o romântico (Paulo Martins) e o louco (Paulo Martins, Porfírio Diaz, Manoel, Santo Sebastião e Corisco).

A junção de todos esses personagens observadas durante a análise e também a manifestação de Luiz Fernando Carvalho em seus diários, disponíveis na página do Projeto Quadrante, não deixam dúvidas de que há, sim, uma enorme influência no trabalho do diretor com as narrativas do cinema brasileiro moderno.

Assim, a pergunta que orienta essa dissertação – como se apresentam as hibridizações entre a linguagem televisiva, literatura e o cinema brasileiro

moderno na microssérie *A pedra do reino* e como esse caráter híbrido produz uma possível inovação na linguagem televisiva? – é respondida de forma eficaz através da análise entre filmes e microssérie e também elucidada com o quadro comparativo das dimensões e categorias aqui analisadas, o que demonstra que a hipótese da pesquisa, de que, ao incorporar a linguagem do cinema moderno brasileiro de Glauber Rocha em seu trabalho, Luiz Fernando Carvalho reconfigura a linguagem televisiva a partir dos processos de hibridização, especialmente, no que diz respeito ao culto e ao popular e a não linearidade da obra, é confirmada:

QUEBRA DA LINEARIDADE	SUBCATEGORIAS / ELEMENTOS HÍBRIDOS	A PEDRA DO REINO	DEUS E O DIABO	TERRA EM TRANSE
BANDA DA IMAGEM	Quebra da “quarta parede”	X	X	X
	Fotografia /enaltecimento dos elementos naturais	X	X	X
	Câmera “nervosa” / representação do delírio dos protagonistas	X	X	X
BANDA SONORA	Cantos de lamento	X	X	X
	Trilha sonora regional	X	X	X
BANDA DO TEXTO	Religiosidade	X	X	X
	Ideais políticos	X		X
	Poesia	X	X	X

(Quadro 3: hibridizações)

O caminho de reflexão proposto no início da dissertação, portanto, o de contribuir com a discussão acerca da proposta das hibridizações entre o culto e o popular na televisão aberta brasileira, é concluído nesta etapa de pesquisa, assegurando que Luiz Fernando Carvalho, em sua ambição de misturar cinema

e outras artes para a Rede Globo de Televisão, se apropriou de elementos do cinema brasileiro moderno e as obras de Glauber Rocha para conceber *A pedra do reino*.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Televisão e cinema há anos que não podem mais ser considerados primos distantes. Não somente pela construção clássica televisiva, muito inspirada pelo cinema clássico, mas pela constante troca de técnicas e elementos estéticos a cada dia mais presentes na linguagem da televisão e vice-versa. No entanto, é raro observar linguagens de vanguardas cinematográficas consideradas de alta cultura na grade de programação da televisão aberta brasileira.

Assim, o objetivo geral do estudo aqui feito, foi o de descrever como se apresentam as hibridizações entre a linguagem televisiva e o cinema brasileiro moderno na microssérie *A pedra do reino*. As hibridizações em questão se dão com os filmes *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe* de Glauber Rocha, que por sua essência transgressora e estética peculiar até mesmo para os padrões cinematográficos, impressionam por se mostrarem presentes em meios de comunicação de massa, como a televisão aberta brasileira e o cinema.

Estudando a teoria de Néstor Garcia Canclini das hibridizações culturais, que busca a compreensão das mestiçagens culturais com foco na América Latina, mas, também busca certo esclarecimento nos estudos culturais, na mescla de “alta” e “baixa” cultura, que são termos um tanto quanto contundentes na nossa realidade. Por mais pejorativos, ou excludentes que pareçam, são parte fundamental de uma compreensão cultural mais ampla, uma compreensão que permite a mistura de vários gêneros. Essência da nossa cultura.

Como objetivos específicos, a dissertação abordou temas como a linguagem cinematográfica e estratégias de filmagem. Exploramos a linguagem inicial do cinema, desde o seu nascimento, até uma linguagem mais autoral, a que aqui chamamos de vanguarda, mais especificamente no Brasil, algo visceral que nasceu da indignação da classe artística em uma época de repressão, provinda do regime militar instaurado em 1964, o “Cinema Novo”.

A apropriação de Luiz Fernando Carvalho dessa linguagem talvez não tenha sido premonitória da situação política que vivemos atualmente, em que a nossa democracia passa por um período de fragilidade, mas sem dúvidas poderá ser estudada comparativamente com os processos artísticos.

Além da preocupação mais ampla de linguagem vanguardista, existe algo extremamente específico que é a linguagem televisiva. Não apenas ela, mas toda a herança de um cinema que um dia deu certo em termos de entretenimento e conforto dos espectadores, o cinema clássico e a linguagem oriunda desses métodos de filmagem. O código utilizado pelas vanguardas cinematográficas, especialmente as de ruptura, pode ser extremamente difícil de assimilar, sendo muitas vezes rejeitado e, por isso mesmo, considerado transgressor e inovador.

Esses métodos clássicos de montagem na televisão se mostraram uma forma efetiva de contar histórias. As narrativas seriadas exibidas pela televisão, em sua maioria, mantêm os códigos de filmagem que buscam o mesmo conforto para o espectador que o cinema clássico. *A pedra do reino*, por sua vez, rompe com os códigos tradicionais de uma narrativa seriada, especialmente com a forma de narrativa mais utilizadas na televisão brasileira.

Somente por este motivo o tema desta dissertação já poderia ser considerado válido para os padrões da academia, pois se trata de uma obra audiovisual, exibida em uma rede televisiva de ampla audiência, mas que tem em sua forma estética e de montagem os mesmos elementos transgressores de um cinema de denúncia.

As similaridades entre filmes e microssérie neste ponto da pesquisa se tornaram claras. Existem muitas relações, não apenas estéticas, mas ideológicas entre as narrativas, que foram numeradas e exploradas na análise da dissertação. A inquietação dos personagens centrais, a urgência em uma solução para um problema incipiente, não são apenas marcos dos filmes de Glauber aqui analisados, mas também o fio condutor de *A pedra do reino*. Essa é a clássica apropriação de linguagem do cinema para a televisão, mas de um cinema diferente.

Com um objeto de pesquisa, como as hibridizações culturais e uma metodologia apropriada, foi possível realizar a tarefa de análise comparativa entre produtos audiovisuais tão complexos em sua linguagem como os filmes de Glauber Rocha e a adaptação literária proposta por Carvalho, mesmo que sejam de épocas distintas e veiculadas em meios completamente diferentes.

A hipótese explorada ao longo do texto é a de que, ao incorporar a linguagem do cinema brasileiro moderno de Glauber Rocha em seu trabalho, Luiz Fernando Carvalho reconfigura a linguagem televisiva a partir dos

processos de hibridização, especialmente no que diz respeito ao culto e ao popular e a não linearidade da obra. A teoria das hibridizações culturais então confirma que *A pedra do reino* é, sim, uma fusão entre o culto e o popular, partindo das confirmações de teóricos como Marcel Martin de que o cinema de Glauber é, de fato, um cinema de vanguarda.

O diálogo entre a teoria das hibridizações e o trabalho de Luiz Fernando Carvalho sugere que a obra do diretor é um objeto empírico rico em nuances e elementos válidos de serem analisados. Cada elemento aqui estudado renderia estudos subsequentes, desde banda da imagem, até uma análise detalhada da banda sonora.

Como já explorado na dissertação, somente a relação TV-cinema já demonstra uma hibridização forte entre produtos de “alta” e “baixa” cultura, porém, se estudado a partir de outras dimensões artísticas, é possível identificar a estratégia de Carvalho em unir em um único produto audiovisual diversas expressões artísticas, tais como teatro, ópera e literatura e muitas outras.

A pedra do reino é uma obra híbrida do seu início ao fim. Desde a sua concepção, a adaptação da obra de Ariano Suassuna para um roteiro de televisão, até seus elementos característicos de uma pós-produção, como a edição de imagens, a microssérie dialoga não somente com o cinema, mas também com diversos outros vieses culturais. Mas o mais importante, sua linguagem se mantém fiel ao objetivo de seu criador: a de reinventar a televisão.

REFERÊNCIAS:

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções, disjunções, transmutações: Da literatura ao cinema e à TV*. – 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2005.

BORDWELL, David. O cinema clássico Hollywoodiano: normas e princípios normativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema – vol. II*. São Paulo: Senac, 2005.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *A telenovela*. – 2ª edição. São Paulo: Ática, 1987.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas – Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EdUSP, 2008.

CÁNEPA, Laura. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus, 2008.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema Novo Brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus, 2008.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. Cotia: Atelie, 2001.

CARVALHO, Luiz Fernando. DVD *A pedra do reino*. Rio de Janeiro: Som Livre, 2008.

CARVALHO, Luiz Fernando. DVD *Capitu*. Rio de Janeiro: Som Livre, 2009.

EISENSTEIN, Sergei. DVD *Outubro, 1927*. Contagem: Continental, 2003.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GAGLIETTI, Mauro. BARBOSA, Márcia Helena S. *A Questão da Híbrida Cultural em Néstor García Canclini*. 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2007/resumos/R0585-1.pdf>. (Acesso em: 29 de junho de 2017)

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

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. São Paulo: Papyrus, 2007.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

MOREIRA, Lúcia Correia. Narrativas literárias e narrativas audiovisuais. In: FLORY, Suely (org.). *Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais*. São Paulo: Arte e Ciência, 2005.

MURNAU, Friedrich Wilhelm. DVD *Nosferatu*, 1922. Contagem: Continental, 2006.

PUCCI JR., Renato Luiz. *Cinema brasileiro pós-moderno: O neon-realismo*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

ROCHA, Glauber. *Estética da fome*, 1965. Disponível em: http://www.dopropriobolso.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=151:glauber-rocha-uma-estetica-da-fome&catid=51:cinema&Itemid=54. (Acesso em 25 de setembro de 2017)

_____. DVD *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964. Versatil Home Video, 2009.

_____. DVD *Terra em Transe*, 1967. Versatil Digital, 2005.

ROSE, Diana. Análise de Imagens em Movimento. In: BAUER, Martin W., GASKELL, George (orgs). *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som*. Petrópolis: Vozes, 2015.

SADEK, José Roberto. *Telenovela: Um olhar de cinema*. São Paulo: Summus, 2008.

TELENOVELAS, Rede Globo. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/> (Acesso em 10 de janeiro de 2017)

THOMPSON, Kristin. *Storytelling in film and television*. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University, 2003.

WIENE, Robert. DVD *O Gabinete do Dr. Caligari*, 1919. Contagem: Continental, 2006.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. Senac: São Paulo/Itaú Cultural, 2003.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *D.W. Griffith*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

APENDICE I – A pedra do reino, capítulo 1

BLOCOS	SEQUÊNCIA		CENA	LOCAL
	Créditos			
I Introdução	1. ^a Introdução	1	<i>Eye-bird</i> do sertão	01:10
		2	Roda de atores na praça	01:22
		3	Quaderna velho: introdução da história	03:17
II Apresentação de Quaderna.	2. ^a Cadeia - 1938	4	Quaderna na cadeia: visão da terra	05:25
		5	Corregedor e Quaderna velho na praça	06:55
		6	Quaderna na cadeia escreve sobre herança real	07:29
	3. ^a Cavalgada - 1935	7	Entrada dos cavaleiros e de Sinésio na cidade.	08:18
		8	Quaderna velho fala da volta de Sinésio	09:46
		9	Sinésio e cantoras	10:09
		10	Sinésio e moça misteriosa (Eliana)	10:58
		11	Tiroteio e cangaceiro Ludgero canta.	12:56
	4. ^a Morte do padrinho - 1930	12	Padrinho reza/Sinésio fala do sentimento da morte	14:25
		13	Gaitana, a Morte, na praça	15:11
		14	Tia conta a morte do padrinho	16:07
		15	Morte do Padrinho	16:27
		16	Cadáver do padrinho: choro dos filhos e de Quaderna	17:12
		17	Funeral do padrinho. Quaderna velho conta desaparecimento de Sinésio	18:48
	5. ^a A) As Pedras - 1835	18A	Bisavô e profecia: fanática se oferece em sacrifício	19:35
	6. ^a A) Infância - 1905	19A	Quaderna menino com cantador	23:54
	5. ^a B) As Pedras – 1835	18B	Morte da rainha, tumulto e matança dos fiéis	24:22
	6. ^a B) Infância - 1905	19B	Cantador revela sangue real de Quaderna	26:32
		20	Cabras e Quaderna menino	27:27
		21	Tia chama Quaderna	27:46
		22	Roda com meninas	27:58
		23	Quaderna menino e menina da roda trocam carícias na casa velha.	28:40
		24	Festa na praça. Quaderna e menina se olham. Ela some.	29:23
III Tesouro de Dom João Ferreira Quaderna	7. ^a A coroa	25	Quaderna pega a coroa do baú	30:45
		26	Saída da cidade, a cavalo (1930)	31:16

		27	Quaderna passa mal a cavalo	31:58
		28	Casa do Luiz do Triângulo	32:38
		29	Lagoa do Viera: Quaderna atira no pássaro e encontra a pedra do escorpião e a presilha da coroa	33:11
	8.ª Onça	30	Quaderna atira em uma cobra e espanta veado da mira de outro.	36:51
		31	Quaderna atira em um preá e mata a onça	38:35
IV Auto-coroação	9.ª As Pedras	32A	Quaderna e fotógrafo Euclides diante das Pedras (1930)	40:37
		33A	Quaderna emocionado na cadeia (1938)	42:42
		34A	Quaderna narra na cadeia (1938)	42:43
		33B	Quaderna emocionado na cadeia (1938)	42:48
		32B	Diante das Pedras (1930)	43:16
		34B	Quaderna narra na cadeia (1938)	43:41
		33C	Quaderna emocionado na cadeia (1938)	43:43
		32C	Diante das Pedras (1930)	43:55
		35A	Alto do morro (1935)	44:17
		34D	Quaderna narra na cadeia (1938)	44:20
		33D	Quaderna emocionado na cadeia (1938)	44:25
		32D	Diante das Pedras: coroa (1930)	44:34
		35B	Alto do morro: coroa (1935)	44:45
		32E	Diante das Pedras: coroa (1930)	44:47
		33E	Quaderna emocionado na cadeia (1938)	44:50
		35C	Alto do morro (1935)	44:59
		33F	Quaderna emocionado na cadeia (1938)	45:01
		34E	Quaderna narra na cadeia (1938)	45:07
		32F	Diante das Pedras: auto-coroação (1930)	45:09
		36A	Quaderna menino (1905)	45:25
		32G	Diante das Pedras: auto-coroação (1930)	45:28
		36B	Quaderna menino faz gesto de auto-coroação (1905)	45:30
		32H	Diante das Pedras: auto-coroação (1930)	45:32
		36C	Quaderna menino continua gesto de auto-coroação (1905)	45:39
		35D	Alto do morro: auto-coroação (1935)	45:40

		32I	Diante das Pedras: auto-coroação(1930)	45:41
		35E	Alto do morro; auto-coroação (1935)	45:52
		32J	Diante das Pedras: coroado (1930)	45:56
		35F	Sertão (subjativa de Quaderna)	45:59
		32K	Diante das Pedras: coroado (1930)	46:04
		35F	Alto do morro: coroado (1935)	46:08
		32L	Diante das Pedras: coroado (1930)	46:10
		35G	Alto do morro: coroado (1935)	46:12
		32M	Diante das Pedras: coroado (1930)	46:14
		35H	Alto do morro: coroado (1935)	46:19

APENDICE II – A pedra do reino, capítulo 2

BLOCO	SEQUÊNCIA		CENA	LOCAL
	Créditos			
I Introdução	1.ª Introdução	1	Quaderna escreve na cadeia (1938)	01:11
		2	Corregedor e Quaderna velho na praça	01:21
		3	Quaderna na cadeia fala do destino de ser rei	02:33
II Formação de Quaderna	2.ª Professores - 1905	4	Promessa da mãe do nome Sebastião (Séc. XVI)	03:12
		5	Quaderna menino na escola do professor Clemente	04:09
		6	Chegada do Professor Samuel à cidade	04:45
		7	Samuel conta sobre antecedente real da família de Quaderna (D. Sebastião)	05:22
		8	Disputa entre os professores na praça	06:26
		9	Quaderna menino toma chá de cardina	06:52
		10	Professor Samuel e cantadores no bordel	07:30
		11	Professores na praça	09:44
	3.ª Seminário - 1930	12	Tia avisa: Quaderna vai para o seminário	10:00
		13	Quaderna é enviado ao seminário	10:13
		14A	Quaderna critica as religiões tradicionais	10:26
		15A	Quaderna, no confessionário, fala do dia de sua concepção	10:42
		14B	Idem 14A	10:50
		15B	Idem 15A	10:59
		14C	Quaderna fala da Igreja Católica Sertaneja	11:06
		15C	Idem 15B	11:23
		15D	Idem 15C (com imagens diabólicas)	11:38
		15E	Padre se choca com a história de Quaderna	12:44
		14D	Quaderna fala da Santíssima Trindade	12:47
		16	Quaderna é expulso do seminário	13:00
		17	Quaderna volta pra casa	13:06
III Moça (Eliana)	4.ª Paixão de Sinésio	18	Padrinho repreende Quaderna	13:13
		19	Sinésio e Quaderna vão para Natal	13:33

		20	Sinésio e Quaderna: casa do sócio do padrinho (Edmundo)	13:38
		21A	Sinésio avista a moça (Eliana) e a segue	13:51
		22A	Quaderna e sócio do padrinho conversam	15:02
		21B	Sinésio e a moça	15:07
		22B	Quaderna e sócio do padrinho	15:13
		21C	Sinésio espia a moça	15:18
		22C	Quaderna e sócio do padrinho	15:26
		21D	Sinésio tenta se aproximar da moça	15:30
		22D	Quaderna e sócio do padrinho discutem	15:34
		21E	Moça seduz Sinésio	15:37
		22E	Idem 23D	15:40
		21F	Idem 22E	15:42
		22F	Quaderna fala do orgulho sertanejo	15:47
		21G	Moça canta e seduz Sinésio	15:49
		23A	Cantoras cantam "Quem é ela"	16:50
		21H	Moça seduz Sinésio	17:01
		23B	Cantoras	17:06
		21I	Idem 22H	17:12
		23C	Cantoras	17:24
		21J	Sinésio perplexo	17:30
		23D	Cantoras	17:36
		21K	Moça e Sinésio se olham	17:43
IV Visão	5.ª Visão do cantador	24A	Quaderna na cadeia (1938)	17:49
		25A	Cavalgada (1935)	18:16
		24B	Quaderna escreve na cadeia (1938)	18:18
		25B	Cavalgada (1935)	18:19
		24C	Quaderna escreve na cadeia (1938)	18:22
		26A	Cantador bebe vinho da pedra do reino	18:42
		24D	Quaderna na cadeia (1938)	19:18
		26B	Cantador se assusta	19:23
		24E	Quaderna na cadeia (1938)	19:28
		27A	Cantador fala da visão para Quaderna na praça	19:30
		24F	Quaderna escreve na cadeia (1938)	19:41
		26C	Cantador no descampado	19:43
		24G	Quaderna escreve na cadeia (1938)	19:46
		26D	Cantador correndo no descampado	19:47
		27B	Cantador fala da visão para Quaderna na praça	19:50

		26E	Cantador correndo no descampado	19:53
		27C	Cantador e Quaderna na praça	19:57
		26F	Cantador correndo no descampado	19:59
		27D	Cantador e Quaderna na praça	20:00
		26G	Cantador cai e é arrastado	20:03
		24H	Quaderna escreve na cadeia (1938)	20:14
		27F	Cantador e Quaderna na praça	20:16
		26H	Chão pega fogo: cantador corre	20:18
		27G	Cantador e Quaderna na praça	20:21
		26I	Cavaleiro Diabólico surge da fumaça (animação)	20:23
		24I	Quaderna eufórico na cadeia (1938)	20:32
		26J	Cantador corre do Cavaleiro Diabólico	20:34
		24J	Quaderna eufórico na cadeia (1938)	20:39
		26K	Cavaleiro Diabólico: cantador grita	20:40
		24K	Quaderna eufórico na cadeia (1938)	20:46
		26L	Cantador grita	20:48
		24L	Quaderna eufórico na cadeia (1938)	20:50
		26M	Cavaleiro Diabólico e Anjo (animação)	20:52
		24M	Quaderna na cadeia	21:00
		26N	Cantador sorri: Anjo luta com o Cavaleiro Diabólico	21:01
		24N	Quaderna na cadeia aliviado (1938)	21:06
		26O	Anjo com a espada	21:08
		24O	Quaderna na cadeia aliviado (1938)	21:09
		26P	Anjo mata Cavaleiro Diabólico	21:11
		24P	Quaderna escreve na cadeia (1938)	21:27
		26Q	Cantador desmaia	21:29
V Gênio da Raça	6.ª Proposta Academia	28	Quaderna e professores: Academia de Letras dos Emparedados da Paraíba	21:33
	7.ª Virilidade de Quaderna	29A	Quaderna na cadeia se lembra de Maria Safira	23:07
		30A	Maria Safira dança	23:09
		29B	Idem 29A	23:26
		30B	Maria Safira dança na praça	23:31
		29C	Idem 29 A/B	23:33
		30C	Maria Safira	23:34

		31	Quaderna e os professores. Maria Safira atrai Quaderna	23:29
		29D-K	Quaderna na cadeia fala de Maria Safira	24:09
		32D-H	Maria safira dança	24:12
		33	Flashback: criança toma chá de cardina	24:28
		34	Quaderna e Maria Safira na cama	24:50
	8.º Cavalgada da Academia	35	Primeira cavalgada da Academia de Letras: Gênio da Raça Brasileira	25:27
		36	Quaderna na cadeia escreve	28:07
		37	Alto do morro: "Penetral", filosofia do Prof. Clemente	28:11
	9.º Fechamento	38A	Quaderna velho na praça: "Fui rei, sou rei", Gaviã Carcará	31:48
		39A	Corregedor e Quaderna velho na praça: "Tudo será punido"	33:02
		38B	Quaderna velho na praça: triste	32:34
		39B	Corregedor: "Tudo será pesado, tudo será punido"	32:58
		38C	Quaderna velho: as cortinas se fecham	34:08
		40	Gaviã Carcará na praça	34:11

APENDICE III – A pedra do reino, capítulo 3

BLOCO	SEQUÊNCIA		CENA	LOCAL
	Créditos			
I Carta anônima	1. ^a Introdução	1ABC	Quaderna na cadeia relata situação política e carta anônima	01:11
		2AB	Corregedor na praça, referência à carta anônima, intimação enviada.	01:34
	2. ^a Intimação	3	Quaderna é intimado a depor	02:07
		4	Bordel: amigos de Quaderna se revoltam (cruza com imagens do corregedor)	02:41
		5	Quaderna e professores desesperados em casa	03:50
		6	Oficial de justiça na casa de Quaderna: correção de olhar.	05:40
	3. Duelo de penicos	7	Professores discutem e decidem duelar	06:09
		8	Professores duelam na praça com penicos	07:22
	4. Quaderna e o enigma da morte	9	Quaderna velho na praça: enigma da morte	10:41
		10	Quaderna em sua casa com Gaviã Carcará. Escrita de fogo.	11:22
	5. ^a O perdão de Pedro	11A	Seu Pedro (marido de Maria Safira) aconselha Quaderna contra ambição.	13:50
		12A-E	Maria Safira triste na praça	17:19
		11B-F	Quaderna fala para Pedro do seu pecado e pede desculpas. Pedro perdoa.	17:25
		13	Quaderna corre atrás de Maria Safira na praça	19:47
		14	Maria Safira seduz Quaderna na Igreja	20:15
II Começa o inquérito	6. ^a Corregedor	15	Quaderna defronta-se com o Corregedor, na praça.	21:03
		16	Quaderna: visão da praça	21:44
		17	Quaderna na praça vazia imagina o Corregedor e Dona Margarida.	21:48
	7. ^o Sala do Inquérito	18	Quaderna se apresenta ao Corregedor (Diacevasta)	22:23
		18	Corregedor começa o interrogatório (extremistas da vila). Quaderna delata.	23:40
		18	Quaderna delata o Comendador Basílio	24:11

			Monteiro: extremista de centro	
		18	Quaderna declara ser monarquista de esquerda	25:18
		19	Bordel: professores discutem a possibilidade de Quaderna entregá-los	25:35
		18B	Quaderna entrega seus professores e pede ajuda ao corregedor para escrever a epopéia (cotó).	25:58
		18B	Quaderna introduz a história do padrinho e dos três filhos	27:22
		20	Flashbacks sobre morte do padrinho (montagem de sequência)	28:20
		18C	Corregedor interroga Quaderna sobre a morte do padrinho	29:32
		18C	Corregedor pergunta a Quaderna dos inimigos do padrinho e suspeita de Sinésio	31:17
		18C	Corregedor pergunta quem foi o herdeiro do padrinho	32:49
	9.^a Suspeita sobre os irmãos	21	Quaderna velho na praça pede para Arésio apagar o fogo	33:03
		22A	Silvestre chora pelo desaparecimento de Sinésio e chama por ele. Cantador cego.	33:23
		23A	Sinésio morto (falso flashback)	34:31
		22B	Silvestre chora com Seu Pedro cego	34:37
		23B	Sinésio morto encontrado por Arésio (falso flashback)	35:02
		24	Quaderna velho fala de como Arésio encontrou o corpo de Sinésio	35:12
		25A	Quaderna indaga sobre a herança do tio ao corregedor e fala dos que ficaram do lado de Arésio.	35:25
		26	Festa na praça: aliados no palanque.	36:23
		25B	Quaderna lista aliados. Corregedor questiona "Dom Quaderna". Estilo régio. Pergunta sobre a cavalgada de 1935.	36:51
	10.^a Cavalgada	27	Festa na praça	39:57

		28	Quaderna fala da cavalgada e de seu estilo régio	40:23
		29	Cavalgada, volta de Sinésio: tumulto na praça (1935)	41:30
		30	Dr. Pedro Gouveia cobra do juiz a herança de Sinésio (1935)	42:31
		31	Quaderna e estilo régio contra a verdade trivial. Corregedor fala da Revolução Sertaneja e perde a paciência com Quaderna	43:27
		32	Tumulto na praça, homem velho fala de tesouros, Sinésio se afasta	46:13
		33	Sinésio olha para um homem misterioso e fica transtornado	48:31
		34	Tumulto na praça: homem misterioso tenta atirar em Sinésio e é morto. Guerra de libertação: povo aclama Sinésio.	48:48
		34A	Encontro dos irmãos Sinésio e Silvestre	50:31
		35	Quaderna emocionado na cadeia (1938)	51:51
		34B	Irmãos abraçados choram	51:53

APENDICE IV – A pedra do reino, capítulo 4

BLOCO	SEQUÊNCIA		CENA	LOCAL
	Créditos			
I Introdução	1.ª Introdução	1	Quaderna velho na praça vazia fala da melancolia da cidade em 1938.	01:11
II Interrogatório: interesses e perversões	2.ª Os inimigos do Padrinho	2	Carta anônima: tesouro para revolução, Quaderna acusado da morte do padrinho, roubo do anel, descendente do sanguinário.	02:51
		3	Chegada de Sinésio à praça: caos (1935)	07:54
		4	Caos na praça: D. Carmem fala com Bispo sobre invasão.	08:16
		5	Corregedor: quem foram as pessoas mais afetadas com a volta de Sinésio?	08:49
		6	Praça: Arésio, Antônio Moraes, Clara (noiva prometida de Sinésio)	09:01
		7	Quaderna fala de Eliana para o Corregedor (cruza com imagens dela)	09:32
		8	Corregedor se irrita com os devaneios de Quaderna	10:08
		9	Sertão: Clara e filho de Antônio Moraes viajam de carro. Discurso racista, interesses (cruza com imagens de Silvestre na caatinga).	10:12
		10	Sertão: Clara e filho de Antônio Moraes conversam fora do carro: interesses contra Sinésio.	11:25
			3.ª Antônio Moraes e incesto	11
		12A	Praça: Clara, Antônio Moraes e seu filho, moça corre	13:54
		13A	Antônio Moraes em seu escritório	14:00
		12B	Praça: moça corre ao redor de Antônio Moraes	14:02
		14	Casa de Antônio Moraes: moça deitada	14:04
		13B	Idem A. Moça deitada sonha, Pedreiro Teodoro a espia. Antonio Moraes	14:07

			se aproxima da moça (sua filha)	
		11B	Idem A	15:26
		13C	Idem B. Antônio Morais acaricia sexualmente sua filha.	15:28
	4.ª Políticos e o Diabo	15A	Corregedor indigna-se com a história e repreende Quaderna e pergunta: crê no diabo?	16:02
		16A-D	Praça: filho de Antônio Morais	16:48
		15B-E	Quaderna fala de políticos e os compara ao diabo; fala de seu estilo régio.	16:51
	5ª Reunião na Igreja	17A-C	Dona Carmem na praça: caos na cavalgada.	17:27
		18A-C	Quaderna fala de D. Carmem e seduz D. Margarida	17:32
		19A-E	Reunião com os membros da Igreja: D. Carmen fala ao Comendador.	17:57
		20A-E	Caos na praça e estupro de D. Carmen pelo Diabo.	18:04
		19F	Comendador: comunismo ateu invadiu Taperoá e perverteu cachorros.	18:54
		21	Corregedor grita com Quaderna e manda prendê-lo.	19:10
		22	Igreja: comendador denuncia revolução e falsa volta de Sinésio. Arésio entra na igreja e nocauteia o Bispo.	19:45
III No lajedo	6.ª A cegueira de Quaderna (1935)	23A	Corregedor pergunta o que Quaderna fazia no dia da cavalgada. Quaderna conta.	22:30
		24A-E	Quaderna sobe o morro para almoçar no lajedo (jump cuts)	23:56
		25A	Quaderna chega ao cruzeiro e abre caixa	24:30
		23B	Quaderna fala das fatalidades do destino.	24:44
		25B	Quaderna prepara-se para fazer a barba, pelo espelho vê a onça e sai correndo.	24:58
		23C	Quaderna conta para o corregedor que a onça era formada pelos elementos da natureza.	25:36
		25C	Quaderna olha assustado para o Sertão.	25:42

		23D	Idem C	25:47
		25D	Quaderna grita no alto do lajedo. Eye bird.	25:50
		23E	Idem. Quaderna conta. Cena sem vozes. Corregedor: sinais com espelho no atentado contra Sinésio. Reflexos em D. Margarida e em Quaderna. Religião sertaneja.	26:08
		26A-D	Quaderna põe coroa e, coroado, sobe o lajedo (jump cuts).	29:38
		27A	Quaderna prepara e começa seu ritual da Igreja Católica Sertaneja.	29:59
		28A	Quaderna reencena o ritual para o corregedor.	31:15
		27B	Quaderna continua seu ritual no lajedo.	31:20
		28B	Corregedor e Dona Margarida pasmos.	32:50
		27C	Idem B. Espada contra o Sol, cruzeiro.	32:52
		29A	Corregedor: direito divino ao trono do Brasil. Quaderna conta para o corregedor sobre cegueira durante cavalgada.	33:21
		30A-J	Mulher nua sobre o lajedo	35:01
		29B-J	Idem A. Dona Margarida excitada deita-se na mesa. Corregedor repreende Quaderna, que continua narrando.	35:03
		31	Quaderna é atacado por dois gaviões e fica cego. Delirante: Gaetana etc.	36:01
		29K	Quaderna descreve-se cego como poeta épico. Corregedor: conveniência da cegueira de Quaderna.	37:14
		32	Quaderna cego grita por ajuda e é encontrado pelo cantador Lino que conta que Sinésio voltou e o leva para vê-lo.	39:02

APENDICE V – A pedra do reino, capítulo 5

BLOCO	SEQUÊNCIA		CENA	LOCAL
	Créditos			
I Revolução?	1. ^a Caos na praça (1935)	1	Praça no caos da cavalgada (recapitulação).	01:11
		2	Quaderna e cantador chegam à praça para ver a volta de Sinésio	01:45
		3	Professores e revolução. Quaderna cego: tesouro e rivalidade de Arésio e Sinésio. Menino (mesmo ator: Quaderna menino): dois recados a Quaderna.	02:24
	2. ^a Novo suspeito	4	Corregedor pede para Quaderna contar sobre Adalberto	03:40
	3. ^a Adalberto e Arésio	5	Bispo chega à praça.	03:52
		6A	Arésio contra Adalberto: revolução. Quaderna e cantador, presentes.	04:04
		7	Flashback: Arésio agride bispo.	05:45
		6B	Idem A. Maria escuta. Adalberto incita Arésio à revolução.	05:53
		7A-B	Revolução na praça?	06:50
		6C	Idem B. Arésio despreza sonho revolucionário. Quaderna chora. Arésio percebe a moça.	06:58
		8	Maria em casa da fazenda do pai de Arésio (flashes)	13:48
		9A-I	Arésio espreita Maria na fazenda. Conta do desejo por ela.	13:53
		10A-I	Moça se esconde, mas olha Arésio	14:07
		6D	Arésio golpeia Adalberto e leva Maria embora. Quaderna e Lino saem.	15:07
II Tesouro	4. ^a Corrupção	11	Dr. Pedro Gouveia dá títulos aos professores e Quaderna em troca do apoio à causa de Sinésio.	16:56
	5. ^a Testamento e tesouro	12A	Corregedor pergunta sobre o testamento e o tesouro do padrinho.	18:37
		13A	Padrinho, filhos e Quaderna no alto do morro: mapa do tesouro.	19:18
		14	Menino Quaderna	21:50
		13B	Padrinho e Quaderna.	21:57

		15	Corregedor ri de Quaderna: cegueira falsa. Olhos da alma.	22:09
III Visões	6ª Profecias na praça (1935)	16	Lino canta "profecia do Reino" e é repreendido pelo Prof. Samuel. Quaderna diz: irá escrever a epopéia do príncipe (Sinésio).	22:51
		17	Cangaceiro atira e fala de milagres e da volta de Sinésio.	25:23
		18	Quaderna toma o vinho da Pedra do Reino e tem visões sobre as profecias das duas pedras (animação)	27:35
		19	Tumulto	28:49
IV Fim da família	7ª A morte de Arésio	20	Corregedor pergunta do tesouro. Quaderna conta sobre desaparecimento de Arésio.	29:22
		21	Quaderna, Sinésio e Silvestre viajam pelo sertão.	30:24
		22A	Encontram Arésio ferido, que confessa que não matou o pai e morre.	31:23
		23	Moça Gaitana.	32:42
		22B	Irmãos e Quaderna choram a morte de Arésio. Silvestre sai correndo e some.	32:45
		23	Corregedor indaga sobre o paradeiro de Sinésio e Silvestre.	33:21
	8ª Final feliz de Sinésio e Eliana	24	Sinésio e Eliana na praça cantam e vão embora juntos.	33:51
		25	Lino na praça canta a paixão de Sinésio e Eliana.	35:19
	9ª Morte do padrinho	26	Corregedor manda Quaderna revelar assassino do padrinho. Enigma.	35:52
		27	Moça Gaitana e padrinho na torre: morte (animação no início)	36:19
		28	Tribunal: todos se levantam diante do corpo do padrinho, Quaderna chora.	37:02
	10ª A confissão de Quaderna	29	Corregedor com medo da loucura de Quaderna, que confessa ter escrito a carta anônima.	37:45
		29	Corregedor grita. Quaderna mostra peito	41:00

			ensanguentado e cai nos braços de D. Margarida.	
V Glória	11.ª Fim da epopéia	30A-D	Quaderna escreve na cadeia (1938).	42:13
		31A-D	Quaderna velho fala: fim de sua epopéia.	42:16
		32A-B	Quaderna no alto do morro	42:32
		33	Na cadeia: visão de Quaderna velho na praça.	43:11
		34A-C	Quaderna velho na praça: "A obra está finda". É levado para o palanque.	43:31
		35A-D	Quaderna emocionado na cadeia. "A obra está finda?" Olha para praça.	43:41
		36A-B	No palanque, Quaderna velho é homenageado por Olavo Bilac. Coroado Rei da Távola Redonda da Literatura do Brasil	44:05
		37A	Quaderna velho toca violino no sertão encontra moedas e fala de sua infância e da morte de seu rei.	47:05
		38	Quaderna menino anda no sertão.	47:43
		39	Quaderna e padrinho no alto do morro se abraçam.	49:17
		37B	Quaderna velho devolve moedas ao chão e continua sua música.	49:31
		40A-C	Quaderna na cadeia parece ter uma idéia. Escreve.	49:35
		37C-E	Quaderna velho com o violino.	49:37