

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**

Paula Salazar

**Processos Criativos Na Televisão Brasileira  
A Importância Da Proposta De Luiz Fernando Carvalho  
Em Suas Minisséries.**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada no programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica.

Área de concentração: Análises das mídias.

Orientadora: Profa. Dra. Leda Tenório da Motta.

São Paulo  
2008

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b>	9
<b>ABSTRATCT</b>	10
<b>INTRODUÇÃO</b>	11
<b>CAPÍTULO 1</b>	
1.1 O NASCIMENTO DA TELENVELA	
• O começo da televisão Brasileira e a telenovela.	16
• Os antecedentes da telenovela : Do Romance – folhetim à radionovela	20
• A telenovela Latino-Americana	28
• <i>Soap operas</i> e radionovelas	32
• A importância da Criação do Padrão Globo de Qualidade	37
• Minisséries	50
• Alienação e televisão	53
<b>CAPÍTULO 2</b>	
2. .1 APRESENTAÇÃO DE LUIZ FERNANDO CARVALHO E SEU TRABALHO	
• A singularidade da teledramaturgia de Luiz Fernando Carvalho	57
• Luiz Fernando Carvalho	59
• Audiência	70
• Literatura e televisão	77

## **CAPITULO 3**

### **3.1 O PROCESSO CRIATIVO**

- A sustentação da obra : O poder de criação 88
- Análise do processo criativo de Luiz Fernando Carvalho 92
- A Palavra e a imagem 97
- Interações e ambiente da criação 101
- Memória 111
- Brasilidade 117
- A preparação visual da obra para o público: Fabulação 119
- Desenhos e anotações 122
- Imersão sensorial através da estética 125
- Linguagens artísticas 126
- Criar - processo existencial 139

## **CAPÍTULO 4**

### **4.1 ANÁLISE DAS CENAS**

- Metodologia. 141
- *Os Maias* - 1ª cena do encontro dos irmãos sem o conhecimento do parentesco de ambos 142
- *Os Maias* - 2º cena: A revelação do incesto 147
- *Hoje É Dia De Maria* - cena: O encontro do Pai com Maria adulta 153
- *Pedra Do Reino* - 1ª cena: A onça e Quaderna 158

• <i>Pedra Do Reino</i> - 2ª cena: O refúgio de Sinésio e o Encontro.	161
• Luz e Contraste	166
• O Corte Narrativo	174
• Análise da Construção de Personagem	180
<b>CONCLUSÃO</b>	201
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	206
• Filmografia / Sites de referência	208
<b>ANEXO</b>	
• DVD na contra capa	

## RESUMO

O objetivo do presente trabalho é examinar a obra televisiva de Luiz Fernando Carvalho, dando ênfase ao diferencial de qualidade estética deste diretor de minisséries, num meio de comunicação geralmente avesso aos requintes que caracterizam sua proposta.

Apresentamos um panorama do processo criativo do artista, que é também um cineasta refinado, mapeando as influências que recebeu do campo das artes e que seu trabalho repercute. Fazemos também um histórico da teledramaturgia brasileira, antes de passar a uma análise em detalhe de um pequeno conjunto de cenas recortadas de *Os Maias* (2001), *Hoje é dia de Maria* (Jornadas 1 e 2 - 2005) e *A Pedra do Reino* (2007).

Nossa análise salienta a convergência da literatura popular, clássica e artes na obra de Carvalho, mostrando a forte presença que têm aí a dança, o cinema, o teatro, artes plásticas de par com o folclore e os mitos. Mostramos como a proposta do diretor incide nesse hibridismo, em nome da criação, do imaginário, da revelação de novos talentos e de um audiovisual poético dentro da televisão aberta brasileira. Assinalamos e discutimos também o potencial educativo de suas imagens e sons.

## **ABSTRAC**

The aim of this research is to analyze some aspects of Luiz Fernando Carvalho's television drama, chiefly those, like aesthetic quality, that differentiate these works from the others TV dramas, serials and soap operas, specifically in the context of a "commercial media" and its remarkable aversion to the refined characteristics that prevail in the director's proposal.

Intending to reveal this differential, we offer a general view of Carvalho's creative process by delineating the influences of other art and media in the works of this director, who is also a meticulous filmmaker. We also present a historical survey of the development of the Brazilian television drama as a contextualization to the analysis itself. We selected some representative scenes from the following works by Carvalho: *Os Maias* (2001), *Hoje é Dia de Maria* (seasons 1 and 2 – 2005) and, at last, *A Pedra do Reino* (2007), to achieve a detailed analysis.

Our study emphasizes the convergence between popular and classical literature and arts in the Carvalho's works by pointing out how notable is the presence of dance, film, theatre and visual arts, as well as, folk culture and myths throughout his work, and how his general proposal falls upon a hybridism, in the name of the creation, the imagination, the revelation of new talents and of a poetic audiovisual within the Brazilian broadcasting. We also point out and discuss the educative potential of his images and sounds.

## INTRODUÇÃO

Começamos nossa exposição de maneira um pouco inusitada, com alguns depoimentos acerca da importância da televisão<sup>1</sup>. Regiane tem 35 anos e vive há doze anos sem geladeira. Já o televisor de 20 polegadas está com a família há quatro anos. Marcos André Leandro, vítima de um glaucoma congênito que lhe permite só 1% da visão, desde os nove inventa alternativas para ver TV que tanto adora. Hoje com 25 anos, conta que, no início, colocava a televisão de cabeça para baixo. Segundo o médico Drauzio Varella, autor do livro *Estação Carandiru*, a televisão é o produto de troca de maior valor na prisão.

Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) referentes ao ano de 2001, dos 5.506 municípios brasileiros, 93% não possuem sala de cinema, 85% não têm museus e teatros e 25% não dispõem de bibliotecas, mas o país conta com 98% do território nacional coberto por uma imensa rede televisiva e de aproximadamente 145 milhões de espectadores. Dessa forma, é fácil perceber que a televisão é o principal canal de acesso de informação, entretenimento e cultura que o brasileiro possui. Todas as facilidades que este aparelho eletrodoméstico nos traz são confortáveis e baratas, sem haver a necessidade de locomoção para ir ao qualquer evento transmitido, pois o programa leva o evento até o espectador (mesmo que este seja um evento fictício). Portanto, ainda hoje, o brasileiro pára diante da

---

<sup>1</sup> Todos estes depoimentos bem como a referida pesquisa do IBGE foram retirados do livro a “A vida com a TV” (Junior; 2001: 21 - 22 ).



televisão, aperta o controle remoto e se encontra com um outro mundo no qual a ficção e a realidade se misturam.

Em geral, a programação, desde o nascimento da televisão brasileira, oscila entre programas de entretenimentos - auditórios, musicais, filmes, teleteatro (antecessor das telenovelas), seriados, minisséries - programas educativos e telejornais.

Embora a telenovela tenha sido considerada o programa de maior sucesso dentro dos modelos de televisão comercial no Brasil, seus índices de audiência têm caído nos últimos tempos. Esta queda e o suposto esgotamento da “fórmula de como se fazer novelas” veio à tona e, atualmente, é discutida por críticos, especialistas e profissionais da área.

Na iniciativa de uma inovação da teledramaturgia e perante as possibilidades financeiras de algumas emissoras – como a TV Cultura, TV Record e Rede Globo -, foram desenvolvidas experimentações em telenovelas, de seriados ou de minisséries para o público.

E é justamente na tentativa de compreensão tanto das causas como da necessidade destas inovações e experimentações na teledramaturgia brasileira contemporânea que deparamo-nos com o trabalho do diretor de cinema e televisão Luiz Fernando Carvalho, cuja proposta de reeducação de conteúdos audiovisuais é apresentada através das obras televisas. Tais obras não obedecem aos padrões aos quais os telespectadores geralmente estão habituados, uma vez que a linguagem utilizada recorre simultaneamente a diversos campos da produção artística e intelectual (literatura, teatro, cinema etc.) com o objetivo, segundo o próprio diretor, de elevar as palavras a novas

possibilidades imagéticas. Assim, nas produções audiovisuais de Luiz Fernando Carvalho, podemos claramente nos referir à arte como estratégia de produção de conhecimento.

Os diversos encaixes e traduções que algumas linguagens permitem acaba por favorecer o hibridismo entre elas (cinema, televisão e recursos artísticos - como da música, dança, teatro, pintura e computação gráfica ). Conseqüentemente, a conjugação destas linguagens cria um diferencial nas produções do próprio meio televisivo. É este diferencial que consistirá no foco principal desta pesquisa e permitirá um aprofundamento da compreensão do verdadeiro lugar das obras audiovisuais produzidos pelo diretor Luiz Fernando Carvalho no cenário da teledramaturgia brasileira contemporânea. Para isso, é necessário examinar a problemática de como este diretor constrói a sua linguagem audiovisual. Linguagem<sup>2</sup> esta, que vai de embate às fórmulas amplamente difundidas no mercado audiovisual.

---

<sup>2</sup> Entendo que o conceito linguagem é definido pelo diretor através do seu trabalho de uma maneira aparentemente simples , mas que a partir de uma análise mais profunda identificamos relações mais complexas em relação ao sistema de comunicação híbrido. Mas podemos utilizar como uma definição mais objetiva , de que todo *“todo sistema de signos que serve de meio de comunicação entre indivíduos e pode ser percebido pelos diversos órgãos dos sentidos, o que leva a distinguir-se uma linguagem visual, uma linguagem auditiva, uma linguagem tátil, etc., ou, ainda, outras mais complexas, constituídas, ao mesmo tempo, de elementos diversos”* retirada entre diversas pesquisa que passeiam entre Pierce, Benveniste, Greenberg, Saussure, etc do CD -Novo Dicionário Eletrônico Aurélio. Ed. Positivo Informática - 22/06/2008.

Devido às articulações entre as dimensões que compõem o objeto de estudo - histórico da TV e teledramaturgia, processo criativo de Luiz Fernando Carvalho e análises das imagens – o trabalho está dividido em quatro capítulos.

No primeiro capítulo falaremos brevemente o início da televisão no país, o surgimento da telenovela. Este pequeno histórico é um ponto realmente importante para poder acompanhar o aparecimento das minisséries. Ainda no primeiro capítulo falaremos da estrutura da Rede Globo, as inovações nas maneiras de conceber a sustentação financeira de suas próprias produções, a crise na audiência em diversos programas - em especial na telenovela – e o desenvolvimento de produtos que possam fugir do sistema hegemônico com alta qualidade de conteúdo audiovisual.

No segundo capítulo, será apresentado o percurso profissional de Luiz Fernando Carvalho e suas fundamentações para elaborar seus trabalhos na televisão e no cinema.

O terceiro capítulo consistirá num mapeamento do processo criativo dos produtos elaborados pelo diretor. É neste capítulo que poderemos vislumbrar a idéia de reeducação proposta por Luiz Fernando Carvalho como uma busca ou resgate da linguagem audiovisual e estímulos que possam permitir ao indivíduo uma reflexão sobre seus conhecimentos e experiências de vida através da imagem e da literatura.

No quarto capítulo, baseada na crítica impressionista, faremos, então, uma análise detalhada de cenas retiradas de algumas obras do diretor: *Os Maias* (2001), *Hoje é dia de Maria* (Jornadas 1 e 2 - 2005) e *A Pedra do Reino* (2007)

O corpus foi escolhido por conta das publicações<sup>3</sup> de algumas de suas obras em diversas mídias. Estas publicações contem detalhes do processo criativo da equipe e do diretor que são fundamentais para a análise proposta.

No capítulo reservado para a conclusão iremos fazer uma reflexão sobre a possibilidade de se buscar novos caminhos para a teledramaturgia brasileira que possam ir além dos modos consagrados e dos padrões esterilizantes de produção. Este “experimentalismo”, este caminho alternativo já está sendo promovido, inclusive, pela Rede Globo, uma vez que os modos consagrados de se fazer teledramaturgia nesta com em outras emissoras começaram a apresentar claros sinais de crise.

---

<sup>3</sup> Devido a emissora Rede Globo não disponibilizar facilmente produtos que não estejam em circulação, não obteríamos o desfecho para a conclusão desse trabalho de forma abrangente.

# CAPÍTULO 1

## O NASCIMENTO DA TELENOVELA

### **O começo da televisão Brasileira e a telenovela.**

No início a televisão brasileira não teve modelos externos como referência. Nestes primeiros passos a TV aproveitou algumas bem-sucedidas experiências radiofônicas bem como avanços feitos pelo cinema e teatro. Ao longo do tempo as emissoras e produtoras brasileiras foram desenvolvendo padrões e modelos próprios para o meio televisivo. Entretanto, antes de falarmos sobre o desenvolvimento de uma linguagem própria e de alguns produtos e modo de se produzir peculiares (como parece ser o caso da telenovela), vejamos como este importante meio de comunicação do século XX chegou ao Brasil.

No dia 18 de setembro do ano de 1950 em São Paulo, o empresário Assis Chateaubriand inaugurava a TV Tupi Difusora, a primeira televisão a entrar no ar no Brasil; primeira da América Latina; quarta do mundo.

Os primórdios da televisão (no Brasil) têm alguns episódios inusitados. Sérgio Mattos (2000: 80) relata uma história contada por um dos primeiros diretores da TV Tupi, o maestro Georges Henry: apenas pouco tempo antes da inauguração da TV, o técnico americano Walter Obermüller, responsável pela instalação dos equipamentos, descobriu que não havia nenhum televisor em

São Paulo para captar as primeiras imagens a serem transmitidas na cidade. Assim, Assis Chateaubriand, sabendo que não haveria tempo de passar por trâmites normais (burocráticos e lentos), resolveu importar 200 televisores e os instalou em lojas, bares da cidade e no saguão dos Diários Associados.

De acordo com Ana Maria C. Figueiredo (2002), durante toda a década de 50, a televisão não era um bem acessível à população brasileira e o número de aparelhos não chegava a 250 mil. Foi só a partir da década de 60 (com a contribuição de diversos fatores) que este aparelho eletro-doméstico, hoje presente em quase 100% dos lares brasileiros, se popularizou. Dentre esses fatores podemos citar: os novos recursos técnicos que aperfeiçoaram a sua produção; verbas publicitárias de empresários proporcionaram um caráter mais industrial e comercial; e a criação, em 1965, da Embratel, uma associação do Brasil a *International Telecommunications Satellite Consortium* (Intelsat) que contribuiu para a formação de redes que conseguiram alcançar todo o território nacional. Ao todo foram quinze estações de televisão apenas na década de 60 em diferentes partes do país.

Nos primeiros anos da televisão, tanto a TV Tupi do Rio como a de São Paulo foram marcados por improvisações e falta de recursos.

Com o passar dos anos surgiram: a TV Excelsior, TV Record, TV Paulista, TV Cultura, TV Gazeta, TV Bandeirantes, TV Globo. O aparecimento de um número considerável de emissoras coincidiu com um período no qual a televisão passou a assumir um caráter comercial e a ter as verbas publicitárias como um importante elemento para sua sustentação financeira. Deste ponto em diante, a disputa pela audiência passaria a fazer parte da história da

televisão e a ter interferência, como veremos mais adiante, também em seus produtos (como as telenovelas).

Tanto para o pesquisador Laurindo L. L. Filho ( 2000: 153) como para os autores Venício de Lima e Sérgio Capparelli (2004: 65), tal sistema (comercial) já vinha funcionando no rádio. Aliás, nestes primeiros passos da televisão no país é muito comum encontrarmos similaridades entre a TV e o rádio não só quanto às práticas comerciais, mas também com relação à linguagem e ao conteúdo dos programas. Exemplos disso são: o show de inauguração da TV Tupi com nomes já consagrados do rádio, e a TV Paulista, segunda emissora fundada em São Paulo, que transmitia diariamente o *Programa Manoel de Nóbrega* que já era um sucesso na Rádio Nacional Paulista.

Os autores lembram que também a legislação para televisão era uma “extensão” das leis que regulamentavam as transmissões e produções radiofônicas e, com isso, foi mantido o “espírito” nacionalista das leis de radiodifusão, que datavam ainda da ditadura Vargas (que foi de 1930 até 1945). Um bom exemplo desse nacionalismo era a proibição de ingerência estrangeira nas atividades das emissoras. Tal proibição que, em geral, inviabilizava a entrada do capital estrangeiro foi, aliás, também conservada na legislação seguinte: o Código Brasileiro de Telecomunicações (esta já da década de 1960).

Para os pesquisadores Venício de Lima e Sérgio Capparelli (2004: 65) a expansão da televisão no país e principalmente o modo como ocorreu esta difusão não foram de maneira alguma casuais.

*(...) primeiro, a televisão instala-se nos pólos economicamente mais desenvolvidos – Rio de Janeiro e São Paulo -, daí se expandido para as maiores capitais brasileiras no litoral e só muito mais tarde para o interior do país. Tal crescimento segue os meandros da expansão do capitalismo brasileiro, que vai se localizar pólos formados entre estas duas cidades em relação ao Brasil, e das capitais em relação ao interior. Seria improvável que ela pudesse seguir de outra forma, visto seu caráter comercial e seu financiamento pela publicidade.*

A segunda metade da década dos anos 50 (o governo Juscelino Kubitschek) é marcada por fortes transformações e a economia do país começa a apresentar um gradativo processo de industrialização. Nesta época, a rede televisiva cobria as capitais de São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro e em 1960 ela se expande para um número maior de cidades. Esta expansão viabilizou um grande canal de trabalho para as agências publicitárias, em virtude do enorme potencial de audiência que atinge, praticamente - até hoje - todas as camadas sociais.

O aparecimento da TV Excelsior na década 1960 provocou uma reviravolta no cenário da televisão brasileira, pois através de seu grande investimento capital, esta emissora pôde se colocar em rede nacional e atrair diversos profissionais das concorrentes. Dessa maneira, a TV Excelsior dominou o mercado que era então disputa entre a TV Record e a Tupi. Tal modelo televisivo (já claramente comercial) foi mais tarde aperfeiçoado pela Rede Globo na década de 1970. Então, a base financeira da televisão no Brasil



seria definitivamente o sistema de patrocínio. Toda a produção de telejornais, programas de auditório ou de telenovelas tinham como patrocinadores grandes empresas norte-americanas como a Ford, Esso, Colgate ou européias como a Nestlé.

A seguir vamos percorrer a origem da telenovela, uma vez que a teledramaturgia continua sendo um dos mais importantes gêneros televisivo tanto com respeito aos índices de audiência como ao retorno financeiro.

## **Os Antecedentes da telenovela: Do Romance – folhetim à radionovela**

Em 1951 estréia na TV brasileira a primeira telenovela: *Sua Vida Me Pertence*, escrita por Walter Foster. Durante toda esta década as telenovelas foram transmitidas duas vezes por semana, com duração de vinte minutos cada capítulo. Neste momento a televisão ainda era uma aquisição recente e não havia conhecimentos técnicos suficientes para a exploração do novo meio. Além do mais, como foi visto anteriormente, o passado radiofônico da maioria dos participantes ainda se deixava surpreender nas representações televisivas:

*(...) acostumado a utilizar só a voz em seu trabalho, não tinha uma expressão corporal adequada quando se encontrava diante das câmeras. O resultado é que a locução saía perfeitamente, mas a postura do corpo ficava em total desacordo com as necessidades da cena que estava sendo*

*interpretada. Além disso havia a dificuldade de decorar scripts. Habitados a ler diante do microfone, os atores tinha sérios problemas em memorizar o texto (Ortiz; 1989: 23)*

A TV Tupi, por exemplo, mantinha através de um *cast* fixo os artistas e escritores trabalhando na rádio também. É importante ressaltar que, embora fosse difícil transpor para a televisão algumas técnicas utilizadas nas rádios, a tradição radiofônica serviu por muito tempo de referência para diversos romances adaptados. Para Cristina Costa (2000: 44), as narrativas são expressão da temporalidade humana que consiste na organização da nossa consciência. Esta temporalidade procura “ordenar de maneira coerente, casual,ondulatória, a realidade vivida”.

A autora afirma que a cultura é formada por um conjunto de narrativas compartilhadas e ritualizadas. Exemplos disso são as cerimônias religiosas e os processos iniciáticos próprios de determinados grupos que acabam por atrair o ouvinte para a cultura e construir uma identidade coletiva. Dito em outras palavras, as narrativas coletivas, tornando-se parte dos cerimoniais, estabelecem um local e horário, e institucionalizam o narrador favorecendo, assim, uma transmutação para o sagrado. Portanto, estes momentos são pontos no espaço-tempo separados do fluxo casual dos acontecimentos, isto os converte em “momentos ficcionais”.

Segundo a pesquisadora, os rituais narrativos estabelecem, processos temporais fixos para o narrador e o ouvinte, o que possibilita que quem receba a historia penetre na sua própria cronologia e no lugar onde ocorre o seu

pensar ficcional. É nisto que fundamenta-se a repetição e reconstrução do que já foi ouvido.

Existe uma dependência do ouvinte para com o narrador com relação ao discurso narrativo imposto e é desta maneira que se determinam no decorrer das *“histórias narrativas as diversas referências, releituras, traduções e interpretações de textos originais transmitidos pela oralidade inicial”* (op. cit; 44).

A autora toma como exemplo de estrutura narrativa os contos de *As mil e uma noites* para explicar mais adiante a origem da telenovela. Ali se encontram as características principais que esses contos carregam: *“o forte conteúdo aventureiro, com acentuada ênfase na ação; entrelaçamento de histórias, enredos que nascem uns dos outros; um certo sentido satírico e predominante estilo épico”* (op. cit; 52).

Estas histórias transitavam pelas noites árabes através dos contadores e mesmo havendo alguma divergência em relação ao número de contos ou as características de cenários e personagens nas diversas versões, a base do enredo é a mesma, Tentemos resumir brevemente: Shahzaman é um nobre deprimido devido à traição de sua esposa que resolve visitar seu irmão Shariar, rei poderoso da Índia e da China, ali descobre a traição de sua cunhada. Seu irmão toma conhecimento do fato e condena a esposa à morte. Os dois irmãos vão viajar juntos e presenciam outras infidelidades femininas. Assim Shariar, começa a desconfiar de todas as mulheres do mundo e decide se deitar toda noite com uma donzela virgem e matá-la ao amanhecer. Então, o pânico se espalhou entre as jovens do reino. Entretanto, Xerazade, moça culta, cheia de

dotes e filha de um vizir, resolve oferecer-se ao rei, garantindo ao seu pai que o faria mudar de idéia. O plano consistia em contar histórias noturnas que seriam interrompidas na partes mais interessantes. Assim o rei ficava curioso a cada parte da história, o que a manteria viva por mil e uma noites. Então, quando já era mãe de dois filhos, Xerazade foi “perdoada” pelo rei que as esta altura já estava curado de sua implacável desconfiança e este acabou casando-se com ela. Ao todo foram cerca de 200 contos reunidos na trama principal.

O tempo do narrar mais o tempo de encontro para contar a história faz com que exista a domesticação do tempo cotidiano entre o ouvinte e o narrador e, assim, segundo Cristina Costa, se estabelece a fidelidade entre eles:

*(...) as tessituras diuturnas, ininterruptas e criadoras de um tempo novo que se sobrepõe á eventualidade dos acontecimentos da vida (...)*

*(...) é possível entender como a narrativa cria essa relação repetitiva, constante e ritualizada, para qual é de enorme importância o comprometimento do narrador e do ouvinte e um sempre renovado pacto da fidelidade entre eles. (Op. Cit. 55)*

Na estrutura dessas narrativas ver a função do gancho<sup>4</sup>: desdobramento contínuo e infindável de acontecimentos que estimulam a atenção do ouvinte.

---

<sup>4</sup> (...) O recurso do gancho é utilizado há milênios pelos bons narradores de histórias e, mesmo quando estas eram apenas contadas à viva voz, diante de platéias que escutavam atentas, o ritmo narrativo permitia o uso de alentamentos estratégicos que estimulavam o imaginário dos ouvintes. A suspensão do enredo nos momentos mais tensos quando o desfecho de conflitos, o choque de personagens ou perigos iminentes estavam por acontecer, tornavam famosos os

O procedimento é manter o ouvinte atento na expectativa do enredo e em seu ponto culminante ou de maior interesse a história é interrompida para prosseguir no dia seguinte. O gancho torna-se, dessa maneira, um recurso para unir as partes e transformá-las em séries, o que concede a compreensão do passado atualizado, o presente e o futuro da história. Vejamos, então, o desenvolvimento do gênero novela.

No século XIX surgiu o *romance - folhetim*, forma narrativa literária seriada e de caráter ficcional, criada inicialmente na França no período da revolução industrial por Émile Gérardin. Nesta época o romance-folhetim é impresso diariamente nos rodapés dos grandes jornais europeus. Destinado ao público alfabetizado, mas não tão instruído ou intelectualizado, o folhetim seria, segundo uma classificação mais moderna, entretenimento. O seu conteúdo

---

*contadores que sabiam usá-la de forma adequada.(..) Pregadores de diferentes doutrinas, em seu esforço de conversão, não hesitavam em*

*lançar mão de recursos narrativos próprios da cultura popular.(...) Os noticiários, constantemente interrompidos pela publicidade, começaram também a fazer uso do gancho, não mais como uma ligação entre assuntos diversos, mas como elemento capaz de trazer o ouvinte de volta, depois de passar pelos inconvenientes mas necessários anúncios. Introduzir as manchetes das notícias que estão previstas para os blocos subsequentes, estimulando curiosidades e interesses, tornou-se um recurso cada vez mais comum nos diversos veículos da mídia. Como os pregões dos vendedores ambulantes, o*

*anúncio daquilo que será apresentado alcança o público, desperta vontades e prende a atenção.(...)*

Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa.

www. reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/5015/1/NP14COSTA.pdf-  
setembro 2001

ajudava a distinguir o tempo do lazer do tempo útil de trabalho. A sua estrutura era semelhante à de *As mil e uma noites* – era diária e sua narrativa era suspensa no ponto de maior tensão e expectativa, assim, o folhetim criava uma relação permanente e repetitiva entre o narrador e o leitor (Op. cit, 88). A cumplicidade ficava estabelecida através dos *ganchos* que provocam a exigência do retorno como um cerimonial ritualizado, provocado pela estrutura narrativa repetitiva, constante semelhante à produção industrial da época, disciplinada e moralista. O folhetim possibilitava a assimilação do popular, assim, não se torna tão inesperado a receptividade e o sucesso deste gênero no século XIX.

O gênero inseriu-se rapidamente no universo cultural e mostrou-se logo em seguida uma forma lucrativa para o processo industrial, pois vinha ao encontro do imaginário e dos anseios da burguesia.

Dirigido a um público vasto e heterogêneo em idade, sexo, classe social ou poder aquisitivo, o folhetim encontrou o modelo ideal através de narrativas populares, coletivas e de fácil assimilação. As suas histórias eram melodramáticas, capazes de prender a atenção de inúmeros leitores – amores proibidos, filhos renegados à procura de identidade, conflito entre pobres e ricos e o eterno duelo entre o bem e o mal.

*O segredo da popularidade do melodrama estava provavelmente na maneira como encarava e explicava as relações humanas, na simplicidade – ou simploriedade – de suas concepções morais. O mal para ele, não decorre das causas sociais, não possui raízes psicológicas complexas, não*

*nasce da incompreensão, da neurose, do desencontro de opiniões ou de personalidades. Tem sempre a forma concreta, personifica-se num individuo propositadamente mau: o tirano ou o vilão. Às vezes , este foco de malignidade organiza em volta de si uma rede que funciona às ocultas, com nomes fictícios, usurpando cargos e títulos aristocráticos: é a conspiração, a trama diabólica. A dificuldade, para as vítimas, consiste em desencavar a verdade, sepultada sob várias camadas de mentira. ( Prado apud Campedelli, 1897: 29)*

Cristina Costa nota, então, que uma narrativa “árabe-folhetinesca” está presente nos folhetins modernos, uma vez que ela mostra-se adequada ao sistema capitalista e às condições da sociedade moderna europeia.

Quando o folhetim chegou ao Brasil, o país ainda se encontrava sob a monarquia e em pleno regime escravista, a taxa de analfabetismo era alta, bem diferente da situação europeia, em plena revolução industrial. Desse modo, o país recebe o folhetim através da “leitura em voz alta”, nos eventos sociais – saraus, bailes, noivados e casamentos – grupos que se reúnem e propiciam a leitura das aventuras folhetinescas. O gênero, no Brasil, torna-se uma tradição oral com histórias recheadas de casamentos difíceis, paixões, filhos ilegítimos, traições, cenários desconhecidos, diferenças sociais e políticas.

Já em 1815, chega ao Brasil, originária da Europa, a *literatura de cordel*, com suas histórias de ação e aventura, guiando-se por um modelo de origem medieval, semelhante ao modelo das sagas em torno dos cavaleiros da Távola Redonda. A principal característica da *literatura de cordel* é a oralidade do

cantar do poeta que vende seu impresso. Os temas são adaptados, por exemplo, pelos autores nordestinos, para a realidade brasileira como cangaceiros (cavaleiros) e coronéis (reis). As semelhanças entre o folhetim e o cordel são que ambos se baseiam “em relatos simples, compreensíveis e utilizam essa linguagem híbrida que vai do oral para o escrito e deste novamente para o oral, promovendo, nesse trajeto, uma simplificação da trama e do texto” (op. cit., 128).

Para Renato Ortiz (Ortiz, Borelli e Ramos, op. cit., 17) a aceitação do folhetim no Brasil se deve ao interesse da elite em absorver a cultura francesa. Já Cristina Costa (op. cit. 132) defende a retomada da tradição oral que se incorpora no hábito colonial das famílias e serve de “alimento” para o imaginário de uma população iletrada, mas rica na produção de manifestações culturais coletivas, lúdicas, fantasiosas e melodramática. É claro que esta riqueza é influenciada também por outras culturas - africanas e indígenas - todas elas incluídas numa sociedade centralizadora, disciplinadora e integradora de grupos sociais distintos. Assim para a autora há muito mais que um gênero francês aceito como modismo pelas elites brasileiras.

Uma vez que já vimos as origens mais distantes da telenovela, nos concentremos agora em sua ancestralidade mais próxima: a *soap operas americanas* e as radionovelas.



## Soap Operas e Radionovelas

Em 1920 na cidade de Pittsburgh (EUA), a partir de uma estação instalada pela Westinghouse Electric, aconteceu a primeira transmissão pública da história do rádio. Ao longo desse mesmo ano 400 novas estações foram licenciadas nos Estados Unidos. O sucesso alcançado por esse novo veículo de comunicação fundamenta-se principalmente na sua diferença em relação à imprensa escrita: traços como a oralidade, rapidez das informações, amplitude de alcance, baixo custo. Com estes elementos era possível alcançar as pessoas de baixa renda ou analfabetas e se estabelecia certa intimidade entre o ouvinte e o locutor devido ao caráter domiciliar da recepção. Estes fatores levaram as empresas a perceberem o seu potencial para anunciar e vender seus produtos. O horário era o suporte essencial da comunicação.

*Como na relação do sultão, o encontro diário, regular e fiel era elemento básico da relação. A programação era organizada em função da disponibilidade do ouvinte e do tempo que tivesse para se dedicar a ela e à maneira dos jornais, dividia-se em noticiário, informação e entretenimento. ( Costa, op. cit.: 135)*

Empresas como a então chamada Colgate-Palmolive, a Protecter and Gamble e Lever Brothers resolvem produzir histórias – as *soap operas*<sup>5</sup> -

---

<sup>5</sup> O nome *soap operas* vem justamente das empresas criadas por fabricantes de sabão que eram patrocinadores desse gênero.

visando ampliar o seu mercado e alcançar de forma mais rápida e eficiente seus consumidores, neste caso, as donas de casa ou público feminino em geral.

Inicialmente as histórias tinham a duração de quinze minutos, apresentadas diariamente num horário diurno. As primeiras lançadas em 1930 foram: *Painted dreams* e logo em seguida *Today's children*. Segundo os autores Ortiz, Borelli e Ramos (op. cit 1989: 18), na década seguinte, a totalidade das emissoras de rádio já produziam *soap operas* e 92% dos anunciantes se dedicavam a este tipo de programa. Tal sucesso foi devido principalmente ao caráter comercial destes programas que eram apresentados por grandes monopólios radiofônicos, RCA e NBC que operavam em âmbito nacional. Outro fator que contribuiu para o sucesso das *soap operas* foi a popularização do aparelho, pois apenas no período que vai de 1930 a 1934, 90% das famílias urbanas já o possuíam.

As *soap operas* eram compostas de capítulos que contavam uma história nova a cada dia, estes episódios diários eram interrompidos somente para os comerciais. O autor apresentava uma história “unitária” por dia recheada de amor, traição, desencontros e outros elementos já utilizados com algum sucesso nos folhetins (impressos). A receita era a mesma, isto é, a utilização de alguns ingredientes, mas a estrutura da *soap opera* America não tinha incorporado o principal mecanismo dos folhetins, o gancho, do qual falaremos mais adiante.

Tamanho sucesso acabou por provocar curiosidade com relação aos atores, às personagens e ao enredo. Nesse momento, outro campo comercial

começava a surgir: a publicação de “revistas especializadas em vida de artista”. Estas publicações traziam fofocas, retratos e sinopse das histórias.

A radionovela chega à América Latina através de Cuba. As histórias eram voltadas também para o público feminino e promovidas pelas empresas de sabão cubanas: Crusellas e Savatés, incorporadas pela Golgate – Palmolive e Protector and Gamble (op. cit.: 23). Em Cuba, embora as radionovelas lançassem mão de alguns ingredientes que a sua similar norte-americana já utilizava com sucesso, havia uma diferenciação, privilegiou-se o próprio formato do folhetim. Neste gênero, como já foi analisado com relação aos jornais, a narrativa é organizada com cortes estratégicos que criassem uma atmosfera de suspense e curiosidade para continuar a história no dia seguinte, isto é o denominado gancho.

Essas novelas foram exportadas em língua espanhola para a América Latina e inclusive para o Brasil, onde foram traduzidas para o português pela agência publicitária Standard Propaganda.

Bem antes disso, na década de 1940, Oduvaldo Viana<sup>6</sup> retornou da Argentina e trouxe consigo inúmeros *scripts* que haviam sido lançados na Rádio São Paulo. A produção nacional começou a ser desenvolvida no Programa Teatro de Romance, com o título *A Predestinada* e logo em seguida, no Rio de Janeiro, é lançada *Em busca da felicidade*.

O sucesso alcançado pelas radionovelas impulsionou a produção nacional e ao mesmo tempo houve uma popularização no Brasil do aparelho

---

<sup>6</sup> Oduvaldo Vianna (São Paulo, SP, 1892 - Rio de Janeiro, RJ, 1972) foi um autor, diretor, produtor e roteirista de teatro e cinema brasileiro.

radiofônico. Nesta época houve um intenso processo de profissionalização das equipes de produção da Rádio São Paulo e da Rádio Nacional, que se especializaram nas transmissões de novelas chegando a exibir nove histórias por dia, apenas no período diurno.(op. Cit; 27)

Segundo Renato Ortiz, entre 1940 e 1946, a Rádio Nacional tem um faturamento publicitário da ordem de 2,3 milhões para 15 milhões de cruzeiros e nesse mesmo período ocorre uma mudança na origem deste financiamento, pois os patrocinadores dos programas que eram pequenos anunciantes foram substituídos por grandes empresas. Ortiz explica que esta mudança deveu-se a atuação de agências de publicidade como a Lintas (Gessy Lever) e Standart Propagand (Colgate Palmolive) que desenvolveram seus próprios departamentos de rádio, passando a funcionar como unidades produtoras, contratando escritores, tradutores e artistas, para adaptar as peças e encenar as de mais prestígio. Essas agências dispunham de mais recursos do que as empresas radiofônicas uma vez que tinham uma inserção em grande parte da America Latina e dispunham de rede de distribuição e de comercialização de textos. Esta rede permitia a apresentação de determinadas radionovelas em todo o continente, como, por exemplo, foi o caso de *O direito de Nascer*, que foi ao ar em 1948 em Cuba, para depois ser distribuída no México, Colômbia e Brasil. (Idem, ibidem) Em geral, o desenvolvimento da radionovela no Brasil foi muito semelhante ao dos demais países latino americanos, com o formato folhetinesco e melodramático patrocinado pelas multinacionais já citadas.

## A Telenovela Latino-Americana

Com o surgimento da televisão, o formato da *soap opera* e da radionovela migraram para esse novo veículo de comunicação, acrescido das técnicas de cinema e teatro. México e Cuba foram os primeiros a produzir telenovelas baseadas no *dramalhão* :

*(...) enredo melodramático, centrado na família burguesa e em seus conflitos, advindo geralmente da oposição entre instintos e anseios íntimos e a necessidade de adequá-los as normas sociais, também burguesas. Quase todos os conflitos são ameaças a ordem social vigente: filhos ilegítimos, orfandade, incestos, adultérios. As personagens envolvidas dividem-se claramente em heróis e vilões, oponentes durante toda a história, terminando necessariamente num happy end que premia os bons, castiga os maus, realiza o amor romântico e reafirma as regras e os valores sociais.* (Costa, op. cit: 149)

A duração variava de seis meses a um ano. As de sucesso duravam mais tempo, chegavam a ficar no ar por até dois anos. A narrativa era seriada ou episódica, de capítulos diários com duração de trinta a sessenta minutos, interrompidos pelo gancho ou pela sucessividade<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Segundo Campedelli (1987: 22) é a narrativa do capítulo apresentado que permite a manipulação do suspense, provocando a ansiedade no telespectador - tal explicação contém a mesma do gancho.

A estética naturalista tinha sua função ancorada no idealismo, pois este procurava realizar o desejo das situações que o público gostaria de encontrar no enredo, dentro das normas e valores sociais do momento.

As telenovelas eram realizadas, a princípio, ao vivo, e logo depois com o surgimento do videotape, foi possível a sua edição, garantindo uma produção mais apurada e recursos mais próximos do cinema. Entretanto, vejamos ante um pouco do histórico da telenovela no Brasil.

A televisão chega no Brasil apenas na década de 50. Neste início, as primeiras novelas tinham seus textos adaptados, traduzidos e levados ao ar de forma irregular<sup>8</sup>.

Segundo a pesquisadora Ana Maria Figueiredo (2003; 34), nas programações estavam presentes propostas humorísticas, *shows* de calouros, teatro, telenovelas e teleteatros. A experiência do teatro baseava-se em peças transmitidas ao vivo durante duas horas e dessa experiência surgiu o teleteatro, tal gênero teve enorme sucesso de 1951 a 1967.

Em 1963, o diretor artístico da TV Excelsior importou da Argentina a primeira telenovela-folhetim diária: a *2-5499 Ocupado* (um original de Tito de Miglio). A telenovela foi transmitida para o canal 9 de São Paulo e para o canal 2 do Rio de Janeiro. Já em 1964, a telenovela *O direito de Nascer*, de Felix Cagnet, adaptada por Teixeira Filho e Talma de Oliveira, para a Tv Tupi, no horário das 20hs, alcança uma audiência expressiva.

No entanto, é só no final da década de 1960 que os produtores resolvem produzir uma teledramaturgia com características mais brasileiras

---

<sup>8</sup> A primeira novela na década de 1950 foi: Sua vida me pertence, já referida neste capítulo.

desvinculando-se das radionovelas e dramalhões mexicanos. *Beto Rockefeller*, de Braúlio Pedroso, transmitida pela TV Tupi (1968), foi tida como um marco de uma revolução narrativa que encampava então as particularidades do cotidiano brasileiro e utilizava recursos tanto do teatro como do cinema. Estes recursos foram aperfeiçoados com o videotape, que permitia escapar do imprevisto característico dos programas transmitidos ao vivo.

Segundo Cristina Costa (op. cit 153), a literatura vigorosamente nacionalista e regionalista de autores como Guimarães Rosa e Jorge Amado, além das manifestações do cinema e da música, apresentavam características orais e visuais de grande interesse para a produção televisiva. Textos adaptados como *Gabriela cravo e canela*, *Éramos seis* e *O tempo e o Vento* devem principalmente a estas características de identidade com o público brasileiro o enorme sucesso de audiência que obtiveram.

No decorrer do desenvolvimento da televisão brasileira, a introdução de novas tecnologias e a popularização deste aparelho entre os brasileiros contribuíram para o crescimento da audiência. Entretanto, segundo muitos pesquisadores, o início efetivo do sistema industrial televisivo no Brasil se deu apenas quando a recém-inaugurada Rede Globo deu uma nova importância à produção de telenovelas. A Rede Globo é inaugurada em 1964 já com uma bem sucedida experiência radiofônica e com uma parceria com o grupo americano *Time Life*. Esta parceria e a entrada da Globo em cena, como veremos mais adiante, foram fundamentais na história da telenovela no Brasil.

Mas para Sergio Mattos<sup>9</sup> (2000: 74), a televisão só começou a ser tornar um meio poderoso quando, a partir de 1960, optou pela organização em redes nacionais, atingindo a maior parte das classes sociais. Isto facilitou o trabalho das agências de publicidade que podiam, assim, investir em determinado veículo e colaborar no desenvolvimento dos programas da mesma forma que ocorreu nas rádios. Esta influência dos anunciantes acabou por incentivar o desenvolvimento da televisão brasileira. Nesta época, os anunciantes estimulavam a importação de programas norte-americanos. A Colgate-Palmolive, por exemplo, contratava escritores brasileiros para adaptar programas norte americanos que desejavam patrocinar o Brasil. Este modelo perdurou por quase toda a década de 60 e, como havia acontecido no rádio, possibilitava a contratação de técnicos e atores, algo que, sozinhas, as emissoras não podiam fazê-lo (Idem, 75). Foi também durante esta década que a telenovela começou a “roubar” os horários de outros programas, tais como os de variedades e os importados.

O pesquisador Roberto Moreira afirma que as programações das TVs acabaram se especializando em determinados gêneros, como a TV Excelsior que desenvolveu a tríade novela – jornal – novela, embora seu forte fosse a teledramaturgia; a TV Rio se especializou em programas humorísticos e variedades; e a Record, na programação de musicais, de onde saíram, aliás grandes nomes da MPB como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque,

---

<sup>9</sup> O livro *Historia da Televisão Brasileira* ( Editora vozes,2000) tenta organizar o material histórico sobre a televisão tanto do ponto de vista estrutural como funcional reconhecendo as relações existentes entre sua evolução tanto sócio –cultural como político do país.



etc. Este modelo tornava-se uma fragilidade na gestão das emissoras, pois, se um dos carros-chefe sofresse algum problema, as conseqüências seriam sérios danos financeiros. (Moreira; 2000: 57)

A Rede Globo, no entanto, atuou neste processo de forma diferente. Seu objetivo era a hegemonia em todos os gêneros da sua grade de programação. Para isso, a emissora desenvolveu uma nova maneira de conceber a sustentação financeira de suas próprias produções. Estas inovações possibilitaram o arranque rumo à liderança na televisão brasileira e, conseqüentemente, segundo Nelson Hoineff<sup>10</sup> (Presidente do Instituto de Estudo de Televisão - 2008), a Rede Globo sedimentou um modelo de produção e de teledramaturgia que passou a se confundir com a própria televisão brasileira, sendo muito comum até hoje as pessoas dizerem “televisão” para nomear esta televisão.

O sucesso comercial da Globo não está traduzido apenas em números, como os de pontos de audiência, nem mesmo no investimento maciço em tecnologia, mas também numa homogeneidade da programação e certa autonomia produtiva. Entretanto, essa estrutura ,hoje, está favorecendo

---

<sup>10</sup> Telenovela - TV Câmara - 2008 Telenovelas foi o tema do Ver TV do dia 12 de junho de 2008. O tema dos debates foi a audiência das telenovelas que está caindo. Pela primeira vez, em vários anos, uma novela da Globo exibida em horário nobre estréia com menos de 40 pontos. O perfil dos telespectadores está mudando ou gênero é que está em crise? Para debater o assunto, participam do programa Nelson Hoineff, Presidente do Instituto de Estudo de Televisão, Heloísa Toledo Machado, professora de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, e Márcio Augusto Fonseca, diretor de televisão e professor de teledramaturgia.

emissoras concorrentes - como a Record – na utilização da clonagem desse modelo, o que faz com que o próprio espectador se confunda em relação ao que está assistindo e o que termina por dividir a audiência.<sup>11</sup>.

A seguir mostraremos como foi construído o Padrão Globo de Qualidade com o intuito de compreender o modelo que ainda impera na televisão brasileira. A partir daí poderemos compreender melhor como alguns formatos como os seriados e as minisséries surgiram de desdobramentos tanto da própria telenovela como de uma crise em seu modo de produção.

## **A Importância Da Criação Do Padrão Globo De Qualidade**

Apenas três anos após a assinatura dos primeiros acordos com a Time Life em 1962, a TV Globo já conseguiu desenvolver uma ordem técnica e administrativa diferenciada (se comparada aos modelos utilizada na maioria das outras televisões), o que a levaria já em 1969 a se tornar líder de audiência. As outras principais redes de televisão, a Tupi e a Excelsior, não tinham recursos humanos nem financeiros para competir com a estrutura da Globo que se agigantava ano após ano graças aos investimentos do capital

---

<sup>11</sup> Para aprofundamento dessa questão da clonagem de programas e competição de audiência entre as emissoras o site é da Tv Câmara, Bloco1, Telenovelas, 12 de junho de 2008: <http://www.camara.gov.br/internet/tvcamara/default.asp?selecao=MAT&velocidade=100k&Materia=67090>

estrangeiro e à experiência executiva e produtiva, o *know-how* transferido na parceira com o grupo americano.

*Através de um contrato de assistência técnica, a Time-Life Incorporated, com sede no Rio de Janeiro passou a irrigar as áreas de administração, fornecendo informações e prestando assistência relacionada com a moderna administração de empresas , com novas técnicas e processos relacionados com a programação, noticiário e atividades de interesse público, atividades e controles financeiros, orçamentários e contábeis, assistência na determinação das especificações do prédio e do equipamento, orientação de engenharia e técnica, assistência na determinação do número e das responsabilidades adequadas do pessoal a ser empregado pela emissora de TV, orientação e assistência com relação aos aspectos comercial, técnico e administrativo da construção e operação de uma televisão comercial.*

*Além disso, o Grupo Time Life treinaria, nos Estados Unidos, o número de pessoas que a TV Globo desejasse ou enviaria pessoal norte-americano para treinamento no Rio de Janeiro. O grupo Time Life orientaria e assistiria a TV Globo com referência à obtenção de material de programas de televisão em Nova Iorque, bem como negociações com artista; além disso, em casos especiais, a Time assistiria a TV Globo com referência à venda de anúncios, visitando, em Nova Iorque, os*

*representantes de anunciantes em potencial. (Lima e Capparelli, op. cit. 72)*

O importante investimento financeiro e a citada assistência técnica prestada à rede Globo deixaram marcas profundas da influência americana não só nesta emissora mas na história da televisão no Brasil, uma vez que o modelo utilizado pela líder naturalmente passa a funcionar como “padrão” para as demais emissoras. Esta influência é bem sintetizada por Otto Lara Resende:

*O modelo da Globo é o modelo de uma cadeia americana, até na publicidade. Tudo, até o linguajar, é americano a determinação de que um documentário tem 40 minutos, porque a atenção do espectador comum dura 12 minutos por segmento, tudo isso vem estudado e cronometrado dos EUA.*  
(apud: Borelli e Priolli: op. cit 82)

Um dos personagens mais importantes para o sucesso comercial da Rede Globo foi o diretor geral Walter Clarke. Sob sua direção (1965-1977), a Globo elevou sua audiência. Segundo os autores Priolli e Borelli (idem, 80), Clarke foi o principal responsável (direta ou indiretamente) por diversas inovações como “a colocação das telenovelas como âncoras da programação, a idealização do Jornal Nacional, a disposição dos jornais entre duas novelas e a subordinação das estações de repetição e as emissoras afiliadas à central do Rio de Janeiro”.

Entretanto, como vimos, a principal inovação seria a implementação do modelo americano de venda de publicidade. Esta mudança é justamente o que permitiu uma certa homogeneidade na programação da Globo (o que não acontecia nas outras emissoras – uma vez que estas trabalhavam com o antigo sistema, o de patrocinador único para cada programa). O sistema anterior funcionava por comissões e, dessa maneira, permitia que o patrocinador interferisse na produção, no roteiro e na escolha de atores. O novo modelo criava a possibilidade de se obter diversos patrocinadores (ou clientes) que poderiam comprar pacotes de anúncios nos intervalos comerciais ao longo da grade de programação, o que gera maior autonomia na hora de produzir e também aumenta, é claro, a lucratividade. Foi em 1967 que Walter Clark criou a Central Globo de Comercialização já funcionando segundo estes novos padrões. Na época, estas inovações foram fundamentais para criar uma autonomia produtiva e maior lucratividade. E são justamente estes últimos fatores que acabaram por diferenciá-la das demais emissoras ao criar o que a própria Rede Globo chama de padrão de qualidade. Hoje, a emissora tira proveito da suposta qualidade de seus produtos ao colocar seu espaço publicitário à venda. No próprio site da Direção Geral de Comercialização encontramos as seguintes informações:

*Direção Geral de Comercialização (DGC) cuida do relacionamento da TV Globo com o mercado anunciante. Somente em veiculação nos breaks, são mais de 16 milhões de comerciais por ano, atendendo a 6.200 agências e 43 mil clientes. A consultoria McKinsey, ao estabelecer padrões de*

*atuação de áreas comerciais de televisão, não identificou outra no mundo que apresentasse padrões de excelência e qualidade superiores aos da DGC.*

*Manter-se sempre na vanguarda para atender às necessidades de um mercado cada vez mais sofisticado é o objetivo da DGC.*

*O desenvolvimento de oportunidades comerciais geradas a partir dos diferenciais da TV Globo, como a qualidade e a diversidade da programação e a estabilidade de suas elevadas audiências é característica marcante.*

*(...) Ações de planejamento e comunicação de marketing auxiliam o atendimento comercial na identificação e exploração de oportunidades diferenciadas de mercado, sejam elas ações ligadas ao esporte, merchandising, projetos institucionais, promoções, cinema ou licenciamento. Entre os objetivos permanentes da DGC estão a manutenção e a ampliação da liderança da TV Globo no mercado publicitário.*

*(<http://redeglobo.globo.com/TVG/0,9648,00.html> – 26/03/2008)*

Segundo Silvia Borelli e Gabriel Priolli (idem. 81)<sup>12</sup>, a construção de uma programação homogênea também foi fundamental para a Rede Globo alcançar e se manter por tantos anos na liderança. Afinal, esta homogeneidade criou

---

<sup>12</sup> Borelli e Priolli são os coordenadores da pesquisa (efetivada entre maio e junho de 1999) sobre a forte queda na audiência da Globo nas últimas décadas. A pesquisa resultou no livro, aqui já referido, que foi publicado no ano seguinte: “A deusa ferida – por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência”

condições para o hábito de se ver TV cotidianamente, uma vez que os programas começaram a ganhar horários fixos. É a chamada horizontalidade e verticalidade da programação. O primeiro é a colocação, em um mesmo horário, de programas ao longo da semana ou do mês; e o segundo, é a seqüência ao longo do dia que vai sendo repetida semana a semana, mês a mês. Para os autores (Ibid: 81), este novo arranjo da programação “manteve uma íntima relação com o sucesso das telenovelas no começo dos anos 60, um se beneficiando do outro e ambos tornando-se possíveis graças à introdução, nesse momento, do videoteipe”, que permitia a gravação dos capítulos com certa antecedência. Mais uma vez a tecnologia de ponta (devida principalmente à parceria com grupo *Time-Life*) utilizada pela Rede Globo fez a diferença.

*É importante salientar que o processo que levou a TV Globo a se tornar a maior e mais importante TV do país sempre foi impulsionado por uma tecnologia de ponta que se apresentou e ainda apresenta-se como um diferencial entre as emissoras de TV. A TV Globo, desde a sua fundação, já contou com o videoteipe, equipamento fundamental para toda revolução do fazer televisivo no começo da década de 60. Ela foi a primeira a contar com o Editec, aparelho que otimizou a utilização do videoteipe, pois até aquele momento, em 1968, as edições eram feitas manualmente com o uso de estiletes e lupas para cortar fitas.*

Já no início da década de 1970 era “visível” o salto qualitativo da TV Globo, que tinha se tornado um centro para onde convergiam profissionais de diversas áreas, cinema, teatro, literatura... Portanto, o assim chamado padrão Globo de qualidade é a confluência de tecnologia de ponta e profissionais capacitados e uma inédita articulação entre um determinado padrão de produção e uma proposta específica capaz de interagir e criar determinada identidade com o público. Um dos produtos de maior sucesso na televisão brasileira é a telenovela, que, principalmente no caso da TV Globo, oferece um ótimo exemplo de um produto “interativo” e capaz de criar identidade com o público.

Não obstante a conhecida parceria da Rede Globo com o grupo americano *Time-Life* (assinada em 1962) infringisse a lei, como foi constatado por uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) em 1967, o então presidente-general Castelo Branco não cassou a concessão da emissora e deu um prazo de noventa dias para que a situação fosse regularizada. A esta altura, quando a Globo rompeu a parceria com a *Time Life* “por força da lei” , ela já tinha se consolidado no mercado televisivo brasileiro. Os autores “justificam” da seguinte forma a “transigência” do governo com o caso Globo - *Time Life* (Ibid, 71-72):

*A ditadura Vargas (...) utilizou o rádio como peça principal da grande engrenagem da propaganda política. Os governos autoritários de 1964 até 1983 escolheram a televisão nesta longa batalha para conquista da opinião pública, sendo o grupo Globo o que mais esteve presente nas investidas dos militares.*



Também para Ana Maria C. Figueiredo (2002; 12) a parceria com o grupo americano foi fundamental para a ascensão da TV Globo. Entretanto, Figueiredo enfatiza um fator que teve grande peso neste sucesso comercial, a implementação do modelo americano de venda de publicidade.

No final da década, a telenovela passa a ser o principal ponto de concorrência entre as emissoras. Segundo Ana Maria Figueiredo (op. cit., 13), entre o período de 1963 a 1969 foram produzidas 169 telenovelas. O sucesso destes programas está intimamente ligado ao modelo de venda de publicidade (adotado, primeiro, pela Globo)

Do ponto de vista econômico, devido às verbas publicitárias e ao *merchandising*, o custo das telenovelas e minisséries decresce, em comparação a outros programas. A produção de uma novela consiste em uma narrativa que prenda o espectador ao longo dos capítulos. A lógica é relativamente simples, quanto maior for o tempo que uma telenovela conseguir prender a atenção do espectador, maior será a verba publicitária que entrará nos intervalos, o que provoca a diluição dos custos e a extensão dos recursos que a tornem viável.

O *merchandising* de produtos inseridos na própria obra também garante ao anunciante a segurança de alcançar seu público sem se preocupar se o espectador estará diante da televisão durante o intervalo do programa ou não.

Um importante fator que facilitou ou otimizou a produção da telenovela e, dessa forma, também contribuiu para o seu sucesso na televisão brasileira foi o aparecimento da tecnologia do videoteipe, ao qual a TV Globo teve acesso

antes das demais emissoras como já foi dito anteriormente. Outra inovação (também feita, inicialmente, pela Globo) citada por Borelli e Priolli é o sistema de trilho. Este consiste numa estratégia da emissora para que a programação esteja sempre em sintonia com as expectativas do espectador. Tal estratégia é baseada em pesquisas que acompanham a oscilação dos índices de audiência.

*A idéia do trilho consiste basicamente numa análise comparativa entre, por exemplo, o comportamento da história novelesca e os índices de audiência nos primeiros 30 capítulos. Cria-se a partir desses dados um trilho para o desenrolar da trama e dos próprios índices de audiência. Análises semanais dizem se os índices seguem os trilhos traçados; caso contrário, opta-se por uma intervenção na trama da novela, obedecendo às análises feitas em relação às expectativas do público pesquisado. Essa estratégia, portanto, estabelece um mecanismo que é acionado diante de qualquer variação significativa dos índices de audiência. Em outra linguagem, pode-se dizer que o sistema de trilho aproxima a oferta da demanda. (Borelli e Priolli, op cit 82-83)*

O funcionamento deste sistema de trilhos é, portanto, possibilitado pela própria concepção da novela como uma obra aberta. Vejamos, então, qual a origem desta concepção e o que significa, aqui, “obra aberta”<sup>13</sup> Se para Cristina

---

<sup>13</sup> O conceito de obra aberta foi criado por Umberto Eco (1991) e faz referência de o público interferir na mensagem da decodificação, quando imprime sua interpretação, acreditando que faça parte da obra. (Costa: 2000; 93)

Costa, como vimos, a matriz das novelas são os contos árabes, para Ana Maria Figueiredo, são os folhetins franceses.

Em meados do século XIX, na França, jornais e revistas passaram a publicar “em fatias seriadas” diversos romances. Figueiredo distingue entre o romance em folhetim e o romance-folhetim. “O primeiro é um romance pronto, como a obra de José de Alencar, O Guarani, publicado em fatias no jornal; e o segundo é construído dia-a-dia, em função da expectativa do público, e só será finalizado quando se esgotar a curiosidade do leitor.” (Ibid: 25-26). Este segundo tipo é aquele que vai dar origem à noção da novela como obra aberta. O sistema de trilhos utilizado pela TV Globo, desde os anos 70, é um aprimoramento desta concepção inicial de uma história que tem diversas possibilidades ou bifurcações e os “caminhos” vão sendo escolhidos pelo autor segundo a expectativa dos leitores (ou espectadores). O aprimoramento é devido ao aparato técnico-científico utilizado para “medir” as expectativas do público e, com base nestes dados estatísticos, traçar os rumos da telenovela. No caso da TV Globo, estes estudos são feitos por um setor específico, o Departamento de Análise de Pesquisa. Para Figueiredo é justamente esta noção de abertura (de caminhos ou percursos em aberto) que foi transposta para o modo de se fazer a telenovela e é justamente isso que a caracteriza.

*O que devemos ter em mente, descartando uma visão preconceituosa, é que tal forma de fazer romance não corresponde a um bloco uniforme e homogêneo. Sua construção se dá exatamente na especificidade de sua fragmentação e de seus cortes. Este raciocínio pode ser transposto para a*

*teledramaturgia, agora vista como uma outra forma de se fazer romance, de se narrar uma história no mundo moderno, caracterizada pela técnica e pela imagem (Ibid: 26-27).*

A consolidação desta forma de contar histórias deve-se, em alguma medida, à identidade que este tipo de produto consegue criar com o público justamente por este fator de interação. O sucesso pode ser inferido da cristalização da grade de programação da Globo, que, há décadas apresenta as telenovelas como âncoras do seu horário-nobre. Entretanto, este modelo de “trama em aberto” tem seus limites. E ao que tudo indica chegou-se bem próximo desses limites. Segundo alguns, mais críticos, tal limite já foi extrapolado. Os pesquisadores Silvia Borelli e Gabriel Priolli baseados em resultados apresentados pelo Relatório da Pesquisa Qualitativa (Quali), afirmam que “é *praticamente unânime* a constatação de que as novelas, na atualidade, perderam sua capacidade de prender o espectador à trama, de o emocionar”. É óbvio que esta perda da “capacidade de prender” terá conseqüências graves para as televisões comerciais, uma vez que é tal capacidade que atrai os anunciantes, que, por sua vez, sustentam financeiramente a produção da telenovela. Novamente, pode-se ver (de maneira simples) a lógica subjacente a este processo: sem audiência (digamos, fiel), não há verba publicitária suficiente para manter a “máquina de fazer sonhos” funcionando. Segundo Borelli e Priolli a perda da capacidade de prender o espectador tem origem logo no elemento responsável pelo sucesso das telenovelas, sua abertura, sua flexibilidade.

*Quando uma narrativa, no meio do caminho, tem de ampliar, para além do previsto, sua capacidade de se reproduzir, o prejuízo é evidente: há um aumento significativo do grau de redundância; o autor, com os acréscimos, perde autonomia; a trama e o enredo ficam privados de coerência; e os personagens cessam de ter consistência.*

*Desse conjunto de perdas resulta o distanciamento das matrizes originárias e dos tipos que, tradicionalmente, caracterizam o melodrama como espetáculo popular. E a consequência pode ser a recusa por parte do público receptor, que cobra o princípio básico de sustentação da narrativa popular de massa: o critério de verossimilhança, mobilizador dos mecanismos de projeção e identificação. (Ibid: 27)*

Deste ângulo é praticamente inevitável concluir que a emissora é carrasco e vítima do mecanismo “criado” por ela mesma. A própria articulação entre o modelo de venda de espaço publicitário e o sistema de trilhos que parece ter sustentado e impulsionado o sucesso das telenovelas por tanto tempo já não apresentam a eficiência de outrora.

*Percebe-se, também, tanto pela manifestação por parte do público receptor quanto pelo relato de alguns produtores culturais envolvidos no processo de elaboração da telenovela, a existência de uma certa fadiga em relação ao formato, tal e qual ele está sendo administrado, na atualidade. Os autores, por exemplo, sentem-se atados a uma teia que os impede de tecer, de forma*

*mais autônoma suas próprias tramas. Entretanto, o desinteresse do público não parece estar localizado na telenovela em geral – pois todos, nostalgicamente, se lembram das boas novelas do passado –, mas sim em novelas que parecem ter perdido o rumo, ora excedendo em realismo, ora abrindo mão do critério de verossimilhança: uma telenovela, enfim, incapaz, como outras, como as de sempre, de emocionar (Ibid: 41).*

Para Ana Maria Figueiredo, a queda dos índices de audiência das telenovelas já a partir da década de 80 não representa uma tendência ao desaparecimento deste gênero, mas abre espaço para novos formatos. “(...) a telenovela, naquele momento, não alcançava mais os patamares de 60% ou 70% de audiência, e o formato minissérie apareceu como uma alternativa para o gênero” (2003; 43). E deste novo formato que falaremos agora, formato este que abre os horizontes da televisão no Brasil ou, ao menos (como afirmam alguns autores) parecem abrir, pois independente do ponto de vista do receptor, (o que ele exigia e ou deixava de exigir) a linha argumentativa já considera como suficiente a descrição da falência de uma forma de produção que abriu assim abriu caminho para novos formatos: seriados e minisséries.

## Minisséries

Para a pesquisadora Renata Pallottini, o seriado é uma “produção ficcional para a TV, estruturada em episódios independentes que têm, cada um em si, uma unidade relativa com o todo” (1998; 30). Não existe aí necessariamente a obrigação de uma seqüência obrigatória e indispensável como a minissérie. A unidade do seriado pode ser dada pelo tema, pela época ou pelo protagonista. O episódio deve contar o seu enredo, mas respeitar as características lançadas pelo programa no seu total.

Já a minissérie é, segunda a autora, uma “espécie de telenovela curta, totalmente escrita, via de regra, quando começam as gravações. É uma obra fechada” (Idem, 28). Historicamente no Brasil, a telenovela já foi chamada de telerromance - “resultado de adaptação de uma obra literária correspondente”, lançada pela TV Cultura, juntamente com uma longa série de telecontos. O conteúdo tinha a duração de dez capítulos ou pouco mais do que isso e sua estrutura narrativa era derivada tanto da literatura mundial como da brasileira.

A minissérie trabalha com uma trama básica que gira em torno de um plot<sup>14</sup>, – parte central da ação dramática, onde todas as personagens estão interligadas por problemas, conflitos, intrigas ou temas (Comparato: 2000; 176).

---

<sup>14</sup> Principais tipos de plots são: plot de amor: um casal que se ama é separado por alguma razão, volta a se encontrar e tudo acaba bem. Plot de sucesso: histórias de um homem que ambiciona o sucesso, com final feliz ou infeliz, dependendo do autor. Plot: cinderela: é a metamorfose de um personagem de acordo com os padrões vigentes”(...) ( Comparato: 2000; 181/182/183)

Entretanto, em alguns casos, podem existir vários plots numa novela ou seriado.

É necessário destacar que a Rede Globo, embora tenha se tornado o que é hoje por conta da parceria com a multinacional Time Life e, por este motivo, ter sofrido uma enorme influência estrangeira desde o modo de se administrar até o modo de se fazer televisão, ela corroborava o ideal dos militares (então, presidentes) de integração nacional, isto é, apesar da influência estrangeira, era conveniente à Rede Globo e ao regime militar que se produzisse e veiculasse programas que retratassem temas nacionais.

Por estes motivos apontados, a Rede Globo desde cedo parece ter tomado consciência de que, para satisfazer os anseios de unidade nacional do regime militar e também agradar os telespectadores ao criar uma certa identidade entre eles, a TV tinha que mostrar o Brasil segundo a visão dos próprios brasileiros. Numa visão de longo prazo, esta brasilidade retratada em produtos audiovisuais poderia até começar a ser exportada (o que já é o caso atualmente). De acordo com os pesquisadores Valério Cruz Brittos e Denis Gerson Simões, “o *Padrão de qualidade da Rede Globo* serve de espelho para outros canais nacionais, não sendo por acaso o principal veículo de comunicação brasileiro” (2006; 48). A estrutura bem planejada desta emissora propicia essa posição alcançada no território brasileiro bem como uma posição de destaque no exterior. Ao afirmar-se produtora de uma programação elaborada por brasileiros para brasileiros, sugere logo uma identificação cultural e social com o próprio telespectador, excluindo aparentemente



qualquer influencia estrangeira, além de consolidar um canal para mostrar “aos outros povos” a brasilidade e permitir, assim, o reconhecimento desta.

O mapeamento das minisséries brasileiras de 1982 a 2003 elaborado por Ana Maria C. Figueiredo (2003: 47) revelou uma ampla utilização da literatura nacional para apresentar as diversas faces do Brasil. Segundo Hélio Guimarães, um ponto em comum dessas minisséries é a tentativa de produzir narrativas capazes de representar, por meio de melodramas individuais, a história nacional, ou seja, são dramas pessoais apresentados sob um pano de fundo histórico (Guimarães: 2006; 98).

Ainda segundo Guimarães, a literatura da língua portuguesa do final do século XIX torna-se matriz para a produção ficcional televisiva; uma vez que suas principais características são as descrições vastas, as narrativas turbulentas, cheias de acontecimentos e com forte carga emocional e melodramática. Tudo isso é pintado sob um panorama social de determinado períodos históricos ou até mesmo episódios históricos relevantes e reconhecíveis pelo espectador. (Idem, 2003: 96).

De acordo com Renato Ortiz e José M. O. Ramos (1989: 178) os produtores culturais preferem as minisséries e os seriados, pois são elaborados com recursos e ritmos mais livres para a criação. A preparação começa em torno de cinco meses antes do início de gravação, sendo que nas novelas este prazo é de dois meses. As filmagens das minisséries e dos seriados são mais lentas, em média oito cenas gravadas diariamente. No caso das novelas, são filmadas em média 30 ou 40 cenas por dia. Naquelas as edições podem ser mais elaboradas, sem a pressa da edição e a música sofre pouca pressão do

merchandising. Outro ponto interessante é que diretor pode ter a possibilidade de acompanhar tudo, até mesmo acompanhar os cortes para a exportação com a colaboração do autor. São evidentes as condições superiores de produção, possibilitando uma obra, digamos, mais refinada, obedecendo, claro, os limites impostos pelo modelo comercial de televisão. Nesta última parte do primeiro capítulo, iremos fazer um rápido comentário da relação entre este modelo comercial, o seu aparentemente inerente poder de “alienação” e a proposta de Luiz Fernando Carvalho que pretende um “fazer TV alternativo”.

## **Alienação e Televisão**

As discussões em torno do poder alienante da televisão já ganharam mais volumes do que se poderia ler em poucos anos. As críticas das mais severas até as mais brandas, geralmente, giram entorno do que Muniz Sodré chama de *monopólio da fala*, que pode ser sintetizada na seguinte afirmação: “o estilo da imagem televisiva é o da notificação, remota e unilateral. A ela corresponde um poder notificador, articulado com outras formas monopolísticas da sociedade moderna” (Sodré: 2001; 10). Entretanto o telespectador pode interagir quando entra o jogo de relação do consumo com poder de compra interferindo de alguma forma audiência de determinado programa ou produto, mas a televisão ainda continua predominantemente unilateral, pois está sendo dirigida e produzida por especialistas de consumo e interesses políticos.

A crítica efetuada pelo autor tem implicações profundas, uma vez que leva em conta relações sociais e políticas que não podem ser desprezadas

quando se trata deste assunto. Digamos, então, que seu conceito do que seja televisão é ampliado para abarcar também estes aspectos (sociais e políticos).

*O conceito de televisão não pode limitar-se às suas particularidades tecnológicas ou, eventualmente, estéticas. Televisão é um sistema informativo homólogo aos códigos da economia de mercado e acionado pelo desenvolvimento tecnológico. Os jornais, o rádio, a revista e outros meios de informação ou entretenimento integram esse sistema com uma função de metacensura. Em outros termos, os diversos veículos tendem a justificar culturalmente os conteúdos passíveis de transmissão pela tevê propriamente dita.*

*(...)*

*No momento, a tecnologia da televisão ‘coroa’ o sistema, funcionando como última palavra técnica e sua mais sedutora proposta informacional. Esse sistema reflete, com mediações, a lógica da produção dominante numa sociedade, podendo ser ou não integralmente capitalista. O modelo-norte-americano, evidentemente, é o tipo mais integral na perspectiva da economia de mercado.*

*(Ibid, 18 – 19)*

O ponto a ser enfatizado é que a própria noção de transmissão televisiva já é para Sodré uma forma de censura. Assim, uma eventual diversificação ou elevação dos conteúdos culturais veiculados consistiriam apenas numa “melhoria da censura”. Não é de se admirar que para que fosse feita uma verdadeira inversão nesta situação (como foi dimensionada pelo autor) seria necessário muito mais do que meia dúzia de palavras de levante contra o sistema ou mesmo alguns poucos produtos audiovisuais que o desafiassem (ou, pelo menos, parecessem fazê-lo). Não é nossa intenção afirmar que o

trabalho televisivo que está sob análise represente uma genuína revolução no modo de se fazer televisão e que, a partir dele, a lógica de produção hegemônica e seus invisíveis e perniciosos reflexos (a ideologia) estariam fadados a desaparecer. Entretanto, o que pretendemos discutir é a possibilidade de um espaço onde seja possível, mesmo que a partir de dentro, criticar este sistema.

É nesse sentido que as obras do diretor Luiz Fernando Carvalho cuja proposta escapa ao modelo - digamos - hegemônico são uma alternativa. Tal possibilidade só existe porque suas condições surgiram gradativamente com o longo processo de falência de uma “maneira de contar histórias”, isto é, do modo específico como foram produzidas as telenovelas nas últimas décadas. É realmente cedo para afirmar se isto representa uma crise em todo o modo de produção de TV. Afirmar isto seria estender (sem fundamentos para isso) conclusões de uma parte, a saber, a produção ficcional e mais especificamente das telenovelas, para o todo. Não se sabe ainda, então, se esta crise (localizada) estaria na verdade apontando para os limites do modelo comercial de televisão. O que sabemos (e já foi discutido neste primeiro capítulo) é que o esgotamento de um modelo acaba por abrir novas perspectivas.

Entendemos que, por meio de negociações com o próprio sistema hegemônico, o trabalho de Luiz Fernando Carvalho vem conseguindo apresentar um modo alternativo de se fazer TV no país. Isto se torna possível justamente pela “localização” do diretor, de sua proposta e de seus trabalhos: na fronteira, nos limites de um modo de produção audiovisual (hegemônico) que já não funciona eficientemente nem para os seus próprios fins egoístas de

lucro imediato com a venda de publicidade. É a partir dessa ou ainda nessa área fronteira que Carvalho consegue atuar. Pode-se dizer que sua proposta começa onde acaba a eficiência do modelo hegemônico de televisão. Mas começa, para, na linguagem utilizada pelo próprio diretor, subvertê-lo e não para continuá-lo ou substituí-lo. Assim, no próximo capítulo vamos a começar a conhecer a estrutura profissional de Luiz Fernando Carvalho e depois o seu processo criativo.

## CAPÍTULO 2

### APRESENTAÇÃO DO DIRETOR DE CINEMA E TELEVISÃO LUIZ FERNANDO CARVALHO E SEU TRABALHO

#### **2.1 A singularidade da Teledramaturgia de Luiz Fernando Carvalho**

Segundo a maior parte das entrevistas e depoimentos concedidos pelo diretor de televisão e cinema Luiz Fernando Carvalho demonstram a proposta de reeducar os telespectadores através de uma linguagem audiovisual ao levar a arte ao cotidiano destes por meio de um veículo de comunicação. O que se pretende neste segundo capítulo é demonstrar, a partir de uma breve apresentação biográfica do referido diretor e também de sua proposta e sua obra, que é possível produzir algo criativo e artístico na televisão. Como foi dito no capítulo anterior, é a própria crise de uma maneira específica de se contar histórias pela televisão que abre esta possibilidade.

De acordo com Arlindo Machado (2000 ;197), a televisão é “uma das mais avançadas galerias de arte do mundo”. É neste sentido que os projetos de Luiz Fernando Carvalho têm por objetivo explorar novas possibilidades abertas por esta “avançada galeria de arte”, não apenas com relação às imagens, mas, principalmente, com relação aos conteúdos. Entretanto, tais projetos soam paradoxais quando pensamos que a televisão tem sua produção destinada ao grande público e é, essencialmente, pensada dentro de um modelo comercial, ou seja, tem por fim um produto de baixo custo e que proporcione um grande

retorno financeiro. Estes fatores geralmente interferem no resultado final, na qualidade desses produtos.

Produzir textos artísticos dentro de uma mídia neste contexto “adverso” é um processo extremamente complexo e fascinante, no qual autoria e subversão precisam negociar com paradigmas usualmente desconsiderados nas obras de arte, como o repertório da audiência.

A audiência fundamenta-se na quantidade de espectadores que estejam “ligados” em uma emissora em um determinado horário. Com relação a outros produtos culturais – tais como obras e espetáculos artísticos – nos quais o público geralmente vai até o local para apreciar tais eventos, a televisão e seus produtos exibem um alcance muito maior, chegando, em alguns casos, aos milhões de telespectadores. Então, é de se esperar, que mesmo que tal público compareça e não tenha o repertório para compreender determinados elementos expressos nas obras ou espetáculos artísticos, o público não interfere tanto no processo criativo como as regras impostas dentro de uma rede de televisão cujo modelo de produção (de telenovelas, por exemplo) seja pautado pela lógica de mercado, especificamente, pela audiência. É neste mesmo cenário que o diretor Luiz Fernando Carvalho vem conseguindo construir uma teledramaturgia diferente da que vemos habitualmente na televisão, não se comprometendo diretamente com a pressão advinda do Ibope – até mesmo, porque se tornou, a partir da microssérie Hoje é Dia de Maria, um produtor independente e passou a desenvolver uma parceria com a Rede Globo, o que possibilita maior autonomia sobre a sua obra, isto é, maior liberdade criativa. Outro fator importante que contribui para esta liberdade

criativa é o surgimento do formato da minissérie (o que já foi discutido anteriormente).

O diretor propõe imagens com audaciosas composições estéticas e narrativas em suas minisséries apresentadas na maior rede de comunicação do país: a *Rede Globo de Televisão*. Tais trabalhos são expostos para um grande público desacostumado à inovação na TV comercial. Porém, ainda assim, é preciso reconhecer a poética presente nos textos audiovisuais que tem sugerido novas possibilidades de construção de sentidos dentro da linguagem televisiva, como também no cinema brasileiro.

## **Luiz Fernando Carvalho**

Luiz Fernando Carvalho de Almeida nasceu no dia 27 de julho em 1960 no Rio de Janeiro, onde trabalhou como desenhista em jornais e revistas (a partir de 1978) e também estudou Arquitetura e Letras. No início da década de 1980, já começou a trabalhar no núcleo Usina de teledramaturgia da Rede Globo, que era formado não apenas por técnicos da televisão, mas também por profissionais do cinema (Dib Lufti, Zé Medeiros, Walter Carvalho, entre outros) que foram para televisão devido à crise no meio cinematográfico.

A oportunidade de trabalhar no meio audiovisual com diversos diretores favoreceu tanto o conhecimento teórico como o prático, desde o enquadramento de câmera e produção até a direção de grandes atores e o desenvolvimento de estudos sobre cineastas russos e italianos. Segundo o próprio Luiz Fernando Carvalho, quando, em 1984, buscava o que chamou de



“transusão” entre o cinema e a televisão, a presença e orientação do diretor Walter Nunciato Abreu Avancini foi fundamental.

(...) Avancini foi uma figura importante também na minha formação prática, porque veio nesse momento em que eu buscava fazer essa transusão entre cinema e televisão, o que eu poderia receber como um ensinamento de uma linguagem e de outra, sem ser preconceituoso: Ah, televisão é ruim, cinema é bom...Eu não acredito nisso. No caso específico da dramaturgia, eu percebo que existem coisas boas tanto num veículo quanto no outro, e coisas ruins tanto num como no outro (...) (Carvalho: 2002; 18)

A relação com a literatura manifestou-se desde seu primeiro trabalho na televisão, como assistente de direção das minisséries *O Tempo e o Vento* (exibida em 1985, da obra homônima do autor Érico Veríssimo) *Grande Sertão: Veredas* (também do ano de 1985, da obra de mesmo nome do escritor Guimarães Rosa). Durante está época, Carvalho abandonou definitivamente a faculdade de Arquitetura e foi cursar Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), pois acreditava que essa escolha podia ajudá-lo no seu percurso.

Em 1986, escreveu e dirigiu seu primeiro curta-metragem *A Espera*, baseado no livro *Fragments de um discurso amoroso* de Roland Barthes. A obra adaptada já revelava uma sensibilidade peculiar e recebeu os prêmios de

melhor filme, melhor atriz (Marieta Severo) e melhor fotografia (Walter Carvalho) no *Festival de Gramado*, melhor filme no *Festival de San Sebastian* (Espanha) e prêmio especial do júri do *Festival de Ste Therèse* (Canadá).

Luiz Fernando Carvalho, já no final dos anos de 1990, resolve fazer adaptação para o cinema de um dos mais importantes textos literários brasileiros do século XX - *Lavoura Arcaica* do escritor paulista Raduan Nassar. Durante a fase de pré-produção do filme, viaja ao Líbano com o intuito de pesquisar aspectos da cultura mediterrânea. Esta pesquisa resultou no documentário co-produzido pelo canal de televisão GNT: *Que seus olhos sejam atendidos* (2001).

Na televisão seus principais trabalhos são: minisséries - *A Pedra do Reino* (2007), *Hoje é dia de Maria* ( jornadas 1/2- 2005) e *Os Maias* (2001); novelas – *Helena* (1987), *Riacho Doce* (1990), *Esperança* ( 2002), *O rei do Gado* (1996), *Renascer* (1993) e *Pedra sobre Pedra* (1992).

Embora a minissérie *Os Maias* e o filme *Lavoura Arcaica* tenham sido lançados no mesmo ano (2001), a pré-produção e a produção propriamente dita do filme começaram no ano de 1997. É a partir deste momento da carreira do diretor que podemos notar mais claramente a sua proposta de reeducação de conteúdos audiovisuais, que vai, gradativamente, se transformando num ponto de partida para uma reflexão séria sobre o cinema brasileiro e da própria função da televisão.

Segundo Luiz Fernando Carvalho, a proposta se baseia numa linguagem que sirva de meio de comunicação através do audiovisual e que possa expressar e provocar reflexões no espectador de forma mais profunda.

É necessário concordar com a crítica do diretor (como veremos mais adiante), pois na maioria das novelas ou filmes americanos elaborados sob constante pressão, isto é, sob o olhar atento de uma disfarçada censura mercadológica, fica evidente que este processo industrial é estruturalmente ineficiente para se produzir algo inovador dentro desta proposta (do próprio diretor).

O cinema é a base da reflexão e do processo criativo de Luis Fernando Carvalho também para os seus trabalhos na televisão. Pode-se notar, pelas observações do próprio diretor, que o corte, por exemplo, tem uma função dramática na narrativa. O corte é usado como um elemento transformador e condutor do enredo. “É como se a ordem e o equilíbrio dos planos tomassem um movimento musical através das escolha certa do ponto do corte” ( ibid : 113). Porém, o que se vê na televisão é exatamente o contrário, este elemento é utilizado inúmeras vezes sem necessidade alguma. Isto é evidenciado pelos closes. Nestes casos o corte é feito para imprimir ritmos, tornando-o excessivo, sem nenhuma contextualização. Quando se compreende que o ritmo pode ser construído com alternâncias de baixa e alta freqüência de uma seqüência, ou cenas pausadas que dialogam com cenas mais tensas, o corte torna-se menos mecanizado e realmente contextualizado. Foi pensando nessa diferenças que Luiz Fernando Carvalho começou a fazer televisão, pois percebeu ainda como assistente, uma determinada atrofia, ou empobrecimento

da narrativa audiovisual, que supostamente é uma influência que vem do rádio e do jornalismo.

Todo o equipamento tecnológico tem a capacidade de conceber uma narrativa mais próxima dos sentidos a partir do momento em que se percebe o peso expressivo do personagem que o ator está desenvolvendo. A câmera torna-se o olho do personagem, o reflexo interior dos pensamentos e desejos inerentes a situação vivida pelos indivíduos criados nessas narrativas.

Numa das melhores entrevistas encontradas na pesquisa, a jornalista Natália Paiva do Jornal *O povo* faz alguns questionamentos sobre a linguagem no filme *Lavoura Arcaica*:

***OP - Em Nosso Diário (documentário de Raquel Couto sobre o filme que faz parte dos extras do DVD), você fala da "passionalidade e da reflexão da lente", se referindo ao cinema como "uma aventura da linguagem". O que isso significa?***

***L.F.C - Significa dizer que acredito na estrutura dramática dos melodramas, assim como Visconti (Luchino Visconti, cineasta italiano) e tantos outros realizadores do neo-realismo italiano, mas essa passionalidade está sendo observada pela lente, que é, em si, um objeto reflexivo, analítico, dialético, e essa combinação do grande drama humano filtrado pelo poder de um olho potencializado pela montagem cria como resultado o***

*que chamamos de linguagem. Ou seja, não se trata de um mero registro de um fato, uma transmissão, mas, sim, a reflexão cinematográfica sobre o acontecimento, o que poderíamos também chamar de o nascimento da forma* (<http://www.opovo.com.br/opovo/vidaearte/532884.html>)

Todo o cenário, figurino, o uso da palavra, composição visual meticulosamente estudada, trilha sonora (coerente com o conteúdo e emoções representadas) segue a interpretação do mundo intrínseco de cada personagem colocado nessa história e a tecnologia está a serviço desse contexto.

Essa forma de construir uma obra audiovisual tem o intuito de caminhar para os sentidos do espectador, tem a finalidade de trazer ao espectador a fantasia sem que este perceba constantemente a parafernália tecnológica e, dessa maneira, o faça repensar seus conceitos. “A linguagem ao ver, tem que ser algo invisível, pertencer ao jogo sensório” (Carvalho; 2001: 38).

Esta proposta é reforçada nos trabalhos seguintes do diretor e também nos depoimentos e nas entrevistas concedidas à imprensa entre 2001 e 2007. Vejamos trechos de algumas destas entrevistas:

*(...) Por isso vejo com muita clareza esses dois lugares, o espaço do cinema e o espaço da televisão, e então 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 à educação, a uma reeducação a partir das imagens e dos conteúdos. Até agora, a grande comunicação de massa, bem como a mídia, outros meios de comunicação e o tal cinema americano, foram os grandes responsáveis por uma gigantesca operação de condicionamento do povo. É por tudo isso que vejo o espaço da televisão com responsabilidade, tanto que não faço muita coisa o tempo todo e quebro a cara pra cacete ali dentro, porque tento encontrar uma maneira mais pessoal de realizar dentro de um processo industrial (...) Na televisão eu procuro abrir um espaço mais próximo da educação do que da linguagem, tento recuperar na imagem da televisão algo que trabalhe a informação e a educação (...)*

<http://www.contracampo.com.br/52/entrevistaluizfernandocarvalho.htm>

Revista Época em 2004, no lançamento do DVD *Os Maias*

*(...) O caminho é mesmo solitário para quem pretende que seu trabalho seja expressão de uma verdade. Mas esse não é um limite imposto pela TV, está em tudo o que nos cerca. De minha parte, continuo acreditando que se faz necessário aos artistas e aos especialistas que trabalham em televisão pensar em uma nova missão para a televisão. Essa nova missão estaria, no meu modo de sentir, diretamente ligada à educação, uma reeducação a partir das imagens e dos conteúdos. Todo o*

*meu esforço em programas de diversos formatos será sempre, em primeira instância, o de propor uma ética artística verdadeira para a TV. Minha estética é apenas uma pequena consequência disso (...)*

Entrevista no site <http://www.aol.com.br/tv> - 2005 - *Hoje é Dia De Maria*

*(...) Uma de minhas preocupações quando faço televisão continua sendo trabalhar com um conteúdo mais educacional e, ao mesmo tempo, sem me perder da noção da fabulação e do espetáculo (...)*

Luiz Fernando Carvalho. *Central Globo de Comunicação* - Rio de Janeiro, 05 de Junho de 2007:

*Trata-se de uma tentativa de um modelo de comunicação, mas também de educação, onde a ética e a estética andam juntas. Estou propondo, através da transposição de textos literários, uma pequena reflexão sobre o nosso país.*

*(...) Há uma grande quantidade de informação estrangeirada todos os dias e que vai nos despersonalizando. Ficamos querendo saber quem somos nós, enquanto tudo parece ir se esvaindo. Há uma necessidade natural da geração mais nova de entender e lutar pelo que é o Brasil (...)*

Em junho de 2007, durante a divulgação da microssérie *Pedra do Reino*, que faz parte do projeto televisivo *Quadrante* (feito em parceria com a Rede Globo), Luiz Fernando Carvalho declarou que o *Lavoura* seria o divisor de águas. Foi esta a resposta do diretor quando questionado por nós, sobre o exato momento em que percebeu a possibilidade de se desenvolver um trabalho diferenciado diante do que estava sendo feito no audiovisual. A partir daquele filme, o diretor assume um posicionamento de contestação contra a linguagem do cinema comercial, programas enlatados na televisão, as imposições do mercado televisivo e publicitário que não permitem um aproveitamento (que seja mínimo) das possibilidades concedidas pela tecnologia, bem como a desvalorização da palavra.

A questão da palavra é muito semelhante à desvalorização de outros elementos que constituem a construção de um audiovisual em situações que percorrem novamente o mercado televisivo, elaborado às pressas e segundo critérios mercadológicos. A valorização da palavra é construída pelo diretor inicialmente pela escolha de um literatura que possa ter uma ligação profunda com o país, diretamente ou indiretamente (a minissérie *Os Maias*, por exemplo).

O próximo passo é a exploração do texto, a procura dos sentidos através das palavras, o que favorece construções imagéticas. Essas construções imagéticas são sentidas e discutidas pela equipe, se possível com o autor, e se não for com o autor, com especialistas sobre a obra a ser representada. A partir daí, segundo Luiz Fernando Carvalho, elabora-se um caminho para



valorização da palavra, valor que é inerente à noção mesmo de poesia ou de literatura. Esta valorização seria uma pré-condição de uma boa teledramaturgia.

Encontrou-se um depoimento do diretor em que ele explica a partir da novela Renascer como é colocado em prática este projeto de valorização da palavra e apresentação da cultura brasileira. Cultura esta que não poderia ser apenas simulada, mas sim vivida pelos atores. Esta forma escolhida possibilita aos telespectadores reconhecerem com mais autenticidade um pouco do seu país. Este tema da valorização da palavra através da literatura e a apresentação da cultura brasileira talvez sejam os elementos que nos levem mais próximos da compreensão da proposta de reeducação ou informação que Luiz Fernando Carvalho quer passar em suas realizações televisivas.

*(...) a primeira etapa no processo de materialização de um texto dramático, de um roteiro ou de um teledrama é a estruturação de um conceito, ou seja determinar o que se quer de cada personagem definir os temperamentos, psicologias, enfim, detalhar toda a atmosfera ao máximo. É o que foi feito em Renascer, eu me reunia com a minha equipe - a formação de uma boa equipe é fundamental, pois não se vai muito longe sozinho - e estabelecia uma série de conceitos. Discutíamos elementos da cena - por exemplo, por que usar uma garrafa de vidro e não um copo plástico – que contribuiriam para a criação da atmosfera. Isso pode parecer algo idiota, mas na verdade tem um sentido e carrega dramaticidade. Pusemo-nos a*

*esmiuçar o trabalho de Benedito Ruy Barbosa para tentar torná-lo mais crível possível em termos de ficção, procurando uma sintonia direta com o espectador. (...)*

(Carvalho in Almeida, Araújo. 1995; 115)

Outro importante ponto são a possibilidades de reeducação (oferecidas pela TV). Carvalho demonstra indignação com o lamentável desperdício do potencial dos meios audiovisuais para o espectador. Para ele, a lógica de mercado sob a qual esses produtos são feitos subestima a capacidade do público de obter conhecimento tanto através das palavras como de estímulos visuais. Este nivelamento, diga-se de passagem, por baixo, acaba por não acrescentar em nada para o público e também, o que é bastante frustrante, acabam por prejudicar o potencial de criação e de imaginação de ambas as partes, tanto de produtores como de “receptores”.

O fato das obras de Luiz Fernando Carvalho serem produzidas e exibidas pela corporação Rede Globo, expoente do modelo de televisão comercial na área da telecomunicação nacional, faz do seu trabalho um dos mais fortes instrumentos críticos de que dispomos no momento para traçar alternativas ao já desgastado padrão de produção audiovisual, percebido inclusive pela queda de audiência.

*(...) Tudo isso é fruto do uso do vocabulário hegemônico (...)  
Estamos trabalhando em cima de meia dúzia de regrinhas que aprendemos da cartilha hegemônica. Como pode um país*

*deste tamanho abrir mão de tanta capacidade criativa que ele tem, da tal identidade multifacetada, desse caldo, em favor dessas regrinhas?(...)*

(<http://www.contracampo.com.br/52/entrevistaluizfernandocarvalho.htm-2001>)

*(...) O pouco que realizei para TV foi no caminho de tentar humanizar a narrativa, na maioria das vezes forjada de forma hegemônica e industrial. Se na televisão tenho a sensação de estar sendo vigiado por todos os lados, no cinema é o contrário. Meu modo de rodar "A Pedra do Reino" não diminui a TV nem engrandece o cinema, mas também não se deixa escravizar por essa ou aquela linguagem artificial. Quero me libertar do peso industrial que transforma tudo em uma leitura anódina dos seres e da vida. Também não vejo "A Pedra do Reino" como cinema. Gostaria de insistir que é um projeto de TV e para a TV, mas, talvez, simplesmente, uma outra TV (...)*

(Carvalho <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1006200712.htm-2007>)

## **Audiência**

A queda de audiência da Globo em sua grade de programação atingiu também os trabalhos *Os Maias* (2001) e *Pedra do Reino* (2007), elaborados pelo diretor. A maioria dos comentários publicados em jornais e sites especializados, por conta de sua visão superficial, deram a entender que a

queda de audiência no horário específico das minisséries foi causada apenas pelo pouco interesse do público e pela incompreensão dessas tramas. Entretanto a queda de audiência que vem ocorrendo desde a década de 80 (em diversos horários da grade da Rede Globo) é motivada por uma série de fatores. No primeiro capítulo focalizamos o desgaste sofrido nos últimos tempos pelo modelo de produção das telenovelas e suas conseqüências, como a queda de audiência especificamente nos horários em que estas são apresentadas. Mas pode-se enumerar uma série de outros fatores que são responsáveis pela baixa de audiência da líder (Globo) também nos demais horários. Dentre os quais, os principais são: o aparecimento de mais emissoras, o surgimento da internet e até mesmo a popularização da TV paga. Estes elementos parecem não terem sido levados em conta pelos jornalistas e alguns críticos que insistem em “julgar” a obra utilizando apenas os critérios quantitativos dos índices da audiência:

*(...) Adaptada do clássico português de Eça de Queiroz, a minissérie Os Maias foi anunciada como uma das mais ambiciosas e sofisticadas produções da televisão brasileira. Mas desde que o primeiro dos 44 capítulos do programa foi ao ar na Rede Globo, no dia 9 de janeiro, os problemas não pararam de aparecer, e o esperado estouro de audiência não aconteceu — a média de 30 pontos, que só ocorreu na estréia, caiu para números entre 14 e 25 pontos. Por conta disso, Gente Online colocou um fórum na internet com a seguinte*

questão: “Qual o motivo do fracasso de audiência de *Os Maias*”?

*Entre afirmações dos internautas de que o público brasileiro não está acostumado com produtos sofisticados, é possível encontrar argumentos que sustentam uma crítica à minissérie dirigida por Luiz Fernando Carvalho (...)*

*Há quem veja na opção por uma trama de época a maior razão do fracasso. Há também quem cite o ritmo lento e os longos tempos mortos para justificar a baixa audiência (...)*

AlessandroGianni

([http://www.terra.com.br/istoegente/78/divearte/tv\\_os\\_maias.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/78/divearte/tv_os_maias.htm))

### **“Record bate Globo e ‘A Pedra do Reino’ na guerra do ibope”.**

*(...) Os tempos não são mais os mesmos --nem a liderança absoluta da Globo no ibope. “A Pedra do Reino”, nova microssérie baseada em obra de Ariano Suassuna, parece não ter trazido boa sorte à emissora da família Marinho. A atração estreou ontem (12), em uma noite na qual a emissora perdeu para o canal controlado por Edir Macedo, líder da Igreja Universal, durante uma hora e 17 minutos não-contínuo (...)*

(13/06/2007 - 13h27 da Folha Online)

**“Hã?! Fracasso de audiência e considerada hermética, ‘A Pedra do Reino’ levanta a discussão sobre as estratégias para elevar o nível do repertório da TV aberta brasileira”**

*(...) Apesar de incensada pela crítica, a série “A Pedra do Reino”, adaptação da obra homônima do escritor paraibano Ariano Suassuna, com direção de Luiz Fernando Carvalho, foi um fracasso de audiência e causou reações sobre seu hermetismo. Em enquete no UOL, a opção vencedora até o fechamento desta edição era: “Tentei assistir ao primeiro episódio, mas achei tudo muito chato e complicado e acabei desistindo”, com 34,84% dos votos” (...)*

(Folha de S. Paulo -19/06/2007)

O que estas abordagens meramente quantitativas não permitem entrever é que o que está sendo apontado como causa da baixa na audiência é, na verdade, efeito de uma queda que já vinha ocorrendo. Segundo Ana Maria C. Figueiredo (2003: 39) a telenovela é um produto presente praticamente desde o nascimento da televisão e, a partir do momento que este formato começou a perder audiência nos anos 80, os produtores da ficção televisiva foram e ainda são obrigados a procurar outras soluções para teledramaturgia. Esta queda na audiência abriu caminho para o desenvolvimento de outros formatos, como as minisséries que desde então tem

sido um espaço para novas experimentações e desafios para a teledramaturgia brasileira.

Portanto, é justamente neste contexto que o diretor Luiz Fernando Carvalho surge como uma excelente opção para a Rede Globo e também como referência ou inspiração para os profissionais audiovisuais que estão à procura de uma nova forma de se fazer TV. A sua dramaturgia diferenciada está alicerçada em experimentações de novas tecnologias, em narrativas audiovisuais mais requintadas e em temas geralmente referentes à literatura, quase sempre de escritores brasileiros ou de histórias que possam remeter a nação brasileira. O diretor deixa claro o que entende por televisão neste trecho retirado de uma entrevista concedida à Folha de São Paulo na época em que estava sofrendo fortes críticas com relação ao suposto hermetismo do filme e (microsérie) *A Pedra do Reino*.

*(...) Pertencço ao grupo daqueles que acreditam que o público não é burro, mas doutrinado debaixo de um cabresto de linguagem. Luto contra isso. Sabendo da dimensão que a televisão alcança no Brasil, tratá-la apenas como diversão me parece bastante contestável. Precisamos de diversão, mas também precisamos nos orientar e entender o mundo (...)*

(Carvalho <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1006200712.htm> - 2007)

De acordo com a entrevista elaborada pela jornalista Natália Paiva do diário *O Povo* em junho de 2007, após a exibição da *Pedra no Reino*, Luiz

Fernando Carvalho fala sobre a coragem da emissora e faz referência, implicitamente, ao *Padrão Globo de Qualidade* e ao apoio na busca de uma nova linguagem para conseguir manter tal padrão.

***OP - E como foi a repercussão interna, após a exibição?***

**Luiz Fernando** - *Como diria Octávio Paes: "Toda obra sobrevive graças às interpretações. Essas interpretações são na verdade ressurreições: sem elas não haveria obra. Ela transpõe sua própria história para se inserir em outra". De minha parte, continuarei insistindo que os limites estão sempre além do que os especialistas prerrogam<sup>15</sup>. Na grande maioria das vezes, mesmo em se tratando de cinema, teatro ou televisão, as normas de mercado que tanto orientam e "educam" uma enorme camada de profissionais me parecem limitadoras artisticamente. E isso, creio, não soa bem para a busca de uma linguagem verdadeira, essencialmente brasileira, nossa, e ainda com potencialidades de competir digna e corajosamente em qualquer mercado. Mas aqui não posso deixar de citar a coragem da Globo. Mas não seria também este o papel de uma instituição abrangente como a TV Globo? Assumir certos papéis, como o de abraçar uma responsabilidade maior, que é a de criar não só telespectadores mas também cidadãos?*

---

<sup>15</sup> É uma espécie de neologismo do autor: Carvalho deve ter derivado o verbo "prerrogar" do substantivo "prerrogativa" (este sim existente na língua portuguesa).



Nesta resposta pode-se perceber a crítica com relação ao modelo comercial (padrão) que acaba por cercear a criatividade dos produtores. A coragem da emissora consistiu em deixá-lo ir além de alguns limites (impostos, do que se pode entender desta resposta, por pessoas de dentro da própria Globo), embora estes limites estejam longe de serem alcançados (segundo o diretor). Um ponto relevante é que, mesmo enfatizando a coragem da *Rede Globo* (no caso específico da produção e exibição desta minissérie), já existia um espaço previsto dentro da grade de programação para tais “atos de coragem”. Além do mais, entendemos que há certa consonância entre algumas características da emissora, sustentadas principalmente para manter o tal padrão globo de qualidade, e algumas características presentes nas obras do diretor. No site da Globo, encontra-se a seguinte definição do *Padrão Globo de Qualidade*.

*Documentar o dia-a-dia da diversidade cultural do nosso povo faz parte do cotidiano da TV Globo. A emissora faz telespectadores se enxergarem numa programação feita para os brasileiros, por brasileiros. É o espelho que reflete a nossa cultura, a janela que mostra aos outros povos as cores do Brasil e através da qual se vê o Brasil e o mundo. Tudo isso está consolidado no slogan da emissora: ‘Globo. A gente se vê por aqui’.*

*E dentro desse compromisso com o Brasil, ao longo dos anos, a TV Globo vem descobrindo caminhos para entreter, informar e educar.* (<http://redeglobo.globo.com/TVG/0,,9648,00.html> - 2008)

Há, portanto, certa semelhança, ao menos no nível de discurso, entre os interesses da emissora e do diretor Luiz Fernando Carvalho.

É justamente neste contexto que se pode enxergar a semelhança entre os projetos e alguns ideais da Globo com o trabalho e a proposta do diretor Luiz Fernando Carvalho. As suas obras são, geralmente, influenciadas pelos grandes textos da literatura brasileira ou são adaptações destes. A alta qualidade estética e audiovisual de seus produtos convém, evidentemente, à emissora, que também fatura em cima do *marketing*, premiações nacionais e internacionais, parceria e lançamento de produtos em outras mídias.

## **Literatura e televisão**

A minissérie consiste numa obra fechada e curta. Ao contrário da novela, por exemplo, ela não sofre alterações de enredo a mercê da audiência. Para Figueiredo (2003: 53), outro ponto que merece destaque é que, numa minissérie, os recursos técnicos da cenografia, da fotografia e da movimentação das câmaras podem fazer uma tradução audiovisual da obra

original - com o bônus de uma recriação que vai além da mera reprodução do conteúdo.

Dessa forma, a estrutura (por si só já diferenciada) da minissérie abre espaço para o diretor criar sem se preocupar “necessariamente” com os índices de audiência e concentrar sua atenção num projeto mais profundo de conteúdo audiovisual baseado nas obras literárias escolhidas. No caso que está sob análise, a saber, o trabalho do diretor Luis Fernando Carvalho, o objetivo é estimular o espectador através da literatura, da música e das imagens, arriscando-se a não ficar dependente do Ibope para dar a todo o momento o que o público quer e sim, proporcionar um novo tipo de teledramaturgia, mesmo causando estranhamento em determinados momentos, e que isso o prejudique às vezes, mas é importante afirmar que seu trabalho é um jogo de experimentações audiovisuais.

O processo criativo do diretor fundamenta-se na relação com a literatura e em janeiro de 2001, estreou na rede Globo de Televisão, a minissérie *Os Maias*, dirigida pelo Luiz Fernando Carvalho com a adaptação de Maria Adelaide Amaral do livro (homônimo) de Eça de Queiroz, publicado pela primeira vez em 1888.

Maria Adelaide Amaral teve uma enorme preocupação em ser fiel à linguagem do escritor e, por este motivo, grande parte dos diálogos entre os personagens foi extraída do próprio texto de Eça. Toda construção visual (cenários, figurinos e iluminação) tentou assimilar com realismo os ambientes a descritos no livro.

O romance realista relata a história da família *Maia*, marcada por paixões desenfreadas, amores corteses e fatalidades (tal como incesto). Como pano de fundo, a situação decadente do país (tanto num nível político como cultural) e da alta burguesia lisboeta oitocentista. Esta decadência aparece com humor fino e satírico na derrota e no desengano de todos os personagens, representando novamente o descontentamento pela sociedade portuguesa atrasada. A dominação católica e certa dose de hipocrisia são outros pontos criticados pelo autor.

Conforme Helio Guimarães (2003: 97), o enredo desse romance beneficia a estrutura das minisséries. Ali encontram-se recursos de seriação da narrativa, descrições minuciosas e abundantes para o desenvolvimento das imagens para a TV. Luiz Fernando Carvalho aproveita-se desses elementos com elevado cuidado estético. Este zelo pela estética, pode ser encontrado em outras obras dirigidas por Carvalho, como *Hoje é dia de Maria* (2005), baseada em contos colhidos nas mais diversas tradições culturais (tanto em regiões brasileiras como de outros países) e a *Pedra Do reino* (2007) romance de Ariano Suassuna sobre o sertão nordestino.

A microssérie *Hoje é dia de Maria* teve seu enredo baseado num texto de Carlos Alberto Sofredini, feito a pedido de Luiz Fernando Carvalho ainda em 1995. Este texto foi retomado pelo diretor que, com a colaboração de Luís Alberto de Abreu, o adaptou para o formato de microssérie. A exibição de *Hoje é dia de Maria* abriu as comemorações dos 40 anos da Rede Globo em 2005. Esta microssérie teve um tratamento diferenciado, uma vez que o diretor teve, pela primeira vez, a oportunidade de trazer (de modo, praticamente, autoral)

para a televisão linguagens e alguns recursos do cinema e do teatro. Portanto, pode-se entender este trabalho de Luiz Fernando Carvalho como uma tentativa de ultrapassar as fronteiras da televisão. Ao misturar diversas linguagens artísticas (da música, do teatro, da dança, da pintura, da computação gráfica e da animação), o diretor tenta uma síntese entre popular e erudito, entre simples e sofisticado.

Esta síntese é proposta lançando mão dos mais avançados recursos tecnológicos, isto é, se (como diz Arlindo Machado), “a arte sempre foi produzida com os meios de seu tempo” (2007: 9), o que se vê nestas obras é processo de interação de elementos originados em diferentes linguagens e em distintos sistemas semióticos. Não é outra coisa que Ismail Xavier (2003: 61) quer dizer neste trecho:

*(com) a interação entre essas mídias (literatura e cinema) tornou-se mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou da peça teatral, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência dos personagens(...)*

Para Arlindo Machado (2007: 10) “as artes midiáticas representam a expressão mais avançada da criação atual e aquela que melhor exprime sensibilidades e saberes do homem do início do terceiro milênio”. Já os

pesquisadores Valério Cruz Britto e Dennis Gerson Simões (2006:48) apontaram *Hoje dia de Maria* como uma das principais referências das atividades da emissora e como um caminho de remodelagem da TV no Brasil. Esta microssérie foi comentada por inúmeros veículos de comunicação como um inovador e qualificado produto da televisão brasileira. Segundo os pesquisadores, até mesmo o telespectador mais desatento percebeu os diferenciais da microssérie, tais como a luz, o cenário, o som, o ambiente, os sotaques e as atuações mais intensas. Ainda segundo Britto e Simões, a personagem Maria foi uma peça fundamental para interligar as seqüências que levavam o telespectador de uma “ambiente irreal a realidade de diversas regiões do país” (2006: 48).

*Hoje é dia de Maria* dividiu-se em duas partes - primeira e segunda jornada:

*Jornada 1* - A primeira parte da minissérie foi produzida em oito capítulos. O elenco misturava atores reconhecidos nacionalmente por suas atuações no teatro, no cinema e na televisão, com rostos desconhecidos do grande público: companhias de teatro e cultura popular.

Aqui, a história gira em torno de uma menina que, de tanto sofrer com os maus-tratos da madrasta, abandona o pai e foge de casa. Pelos caminhos que percorre, a jovem Maria vive aventuras fantásticas que a fazem refletir sobre a miséria, os sonhos e a fé. A microssérie reúne em seus episódios os contos de fadas passados de geração em geração. A narrativa da microssérie segue, às vezes, a moral dessas histórias, entretanto, outras vezes, a subverte. A mais significativa “subversão” está na personalidade de Maria. Ela escapa da

madrasta, enfrenta o diabo, recusa o Príncipe e se apaixona pelo Pássaro, seu protetor. Apesar destas diferenças, a saga de Maria se assemelha a de muitos heróis universais.

*Jornada 2* - Na segunda jornada, Maria se aventura na cidade grande. O enredo traz referências a diversas fábulas e tem uma proposta de narrativa musical cantada pelos atores em cerca de 50 músicas compostas originalmente para a série. As músicas foram feitas pelo maestro Tim Rescala e escritas por Luiz Fernando Carvalho em parceria com o escritor Luís Alberto de Abreu. Os principais temas abordados nesta segunda etapa da microssérie (que tem cinco capítulos) são: a corrupção dos poderosos, exploração do trabalho infantil, desigualdade social, subjugação da condição feminina, opressão do consumo, descarte do ser humano e falência dos sonhos.

A adaptação para o diretor seria conferida a idéia de transposição ou tradução como aconteceu nas suas minisséries e no filme *Lavoura Arcaica*, no qual boa parte da crítica identificou o filme como uma tradução e considerou a busca de equivalências bem sucedidas (Xavier: 2003: 63). As equivalências bem sucedidas dizem respeito, por exemplo: a fotografia da atmosfera reproduzida (isto é, equivalente a do livro), a fisionomia (representativa do) caráter dos personagens, movimentos de câmera fazendo referência aos ritmos (da narrativa do texto), a música dialogando com as situações impostas no enredo. Tudo isso de modo a privilegiar a idéia da filmagem “provocar sentidos” no espectador e levá-lo a interagir com a obra. A imagem, a música e a palavra fazem parte do todo que é o processo narrativo, graças a esses

recursos que são empregados para expressar e recriar as obras dos autores escolhidos, é possível escapar da mera ilustração do texto literário.

O filme *Lavoura Arcaica* (2001) é baseado no livro de mesmo nome do escritor Raduan Nassar<sup>16</sup>. O livro publicado em 1975 conta a história de uma família tradicional de origem sírio-libanesa que vive de lavrar a terra e pastorear rebanhos. André, filho dessa numerosa família foge; resgatado pelo irmão Pedro, ele retorna a família que se preparava para a festa de sua chegada, mas no decorrer da narrativa é possível, pelas suas lembranças, conhecer os

---

<sup>16</sup> “ Raduan Nassar com apenas dois livros publicados numa duração de três anos (há um terceiro reunindo contos esparsamente divulgados), ele abandonou a escrita para se dedicar à vida rural, declarando: Hoje tenho pouco a ver ainda com a literatura. Seus livros mesclam elementos clássicos da literatura mediterrânea com a brasileira e a universal, incorporando inquietações tanto religiosas quanto filosóficas que dão voz à dimensão trágica da experiência humana. Tais características levaram o autor a construir uma obra de grande força, rigor e singularidade. Respeitado pela crítica como um daqueles que teriam importância comparável à de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, Raduan Nassar teve seus livros publicados na França, Alemanha e Espanha. O impacto, entretanto, que sua obra provoca nos leitores pode ser vislumbrado pelo fato de tanto *Lavoura Arcaica* como *Um Copo de Cólera* terem sido adaptados com sucesso para o cinema”. Jörg Drews, Frankfurter Rundschau – 28/07/08

( [www.virtualbooks.terra.com.br/osmelhoresautores/biografias/Raduan\\_Nassar.htm](http://www.virtualbooks.terra.com.br/osmelhoresautores/biografias/Raduan_Nassar.htm) - 47k )



motivos de sua fuga. Em seu retorno, percebemos o drama e um trágico destino do embate entre a tradição e a liberdade<sup>17</sup>.

Em 2007, Luiz Fernando Carvalho lançou pela Rede Globo a microssérie “*A Pedra do Reino*” (de Ariano Suassuna), inaugurando o projeto *Quadrante*, idealizado por ele mesmo, que abre espaço para produções de teledramaturgia inspiradas em obras da literatura brasileira de cada região do país. A narrativa da microssérie inicia-se com um velho palhaço que percorre as estradas sertanejas e, em uma carroça-palco, conta suas próprias memórias em um espetáculo popular. O velho palhaço abre um grosso livro e dá início à representação de um romance enigmático, heróico e memorialístico: *A Pedra do Reino*. O palhaço é Pedro Dinis Quaderna, o protagonista do romance, já envelhecido, e os conteúdos da representação serão suas próprias lembranças. O personagem-narrador, Quaderna, é preso em Taperoá por subversão, faz sua própria defesa perante o corregedor e, para tanto, relata a história de sua família, escrita na prisão. Declara-se descendente de legítimos reis brasileiros, castanhos e "cabras" da Pedra do Reino - sem relação com os "imperadores estrangeiros e falsificados da Casa de Bragança" - e conta o seu envolvimento com as lutas e as desavenças políticas, literárias e filosóficas no seu reino.

---

<sup>17</sup> Tanto a minissérie “Os Maias” e o filme “Lavoura arcaica” (inversão inteiramente independente da parábola do filho pródigo, com desdobramento inverso a narrativa bíblica ) discutem conflitos entre a visão do amor sublime e do proibido, colocando questões para o espectador sobre a liberdade da escolha individual e conceitos já pré-estabelecidos pela sociedade em situações singulares e dramáticas.

A *Pedra do Reino* foi também lançada no cinema, onde foi possível efetuar toda a narrativa audiovisual sem interrupções, uma vez que, na minissérie (exibida na televisão), devido aos intervalos comerciais e à divisão em episódios (para serem apresentados em vários dias), a percepção do telespectador foi prejudicada no acompanhamento exato do diálogo do passado e do presente, momento responsável justamente pela memória dos protagonistas. Isto acabou por corromper a geração de sentidos e compreensão do enredo propostos pelo diretor, que recorreu a mesma estratégia não linear da narrativa do filme *Lavoura Arcaica*.

A narrativa não-linear traz a memória dos protagonistas (pelos cortes, monólogo e narração over<sup>18</sup>) e evoca a idéia de circularidade da montagem. Essa estrutura é o que realmente distingue essa minissérie das outras, tanto no próprio trabalho do diretor como nas outras teledramaturgias existentes na Rede Globo.

As estruturas narrativas encontradas na obra do diretor estão permeadas de influências cinematográficas e literárias. Tal estrutura tenta refletir (em linguagem audiovisual) modelos e recursos normalmente retirados da literatura. A principal intenção do diretor parece ser a de trazer para a televisão uma narrativa que possa dialogar com telespectador através de reflexões provocadas pela teledramaturgia. Este diálogo consiste num dos pontos fundamentais da sua proposta de reeducação audiovisual.

---

<sup>18</sup> A narração over está inserida em todas as obras que estão sendo analisadas neste estudo.

A reeducação – à luz de Luiz Fernando Carvalho – incide na busca de uma narrativa que carregue a cultura popular brasileira e suas miscigenações através de imagens elaboradas com a exploração de diversas expressões artísticas com cuidados cinematográficos. Tal estrutura proporciona experimentações poéticas e às vezes complexa, que não se encaixam no ritmo acelerado de outros produtos que a televisão constituem e nem como a televisão está integrada ao ambiente disperso de cada domicílio ou estabelecimento, diferentemente do ambiente do cinema. Todavia, o diretor trabalha para enriquecer o vocabulário audiovisual e resgatar a memória do povo brasileiro que não está mais tão ativa, devido a queda de qualidade de ensino educacional fundamental e as influências do cinema e da televisão excessivamente comercial e americanizada.

Assim, podemos perceber que a sua busca por um caminho “alternativo” audiovisual utilizando-se para isso a literatura carrega o objetivo de dar a transcendência da palavra e da cultura através da teledramaturgia brasileira.

*(...) Estou atrás da literatura porque busco reafirmar o valor da palavra e das visões. A literatura também nos ensina, pois consegue trabalhar nas entrelinhas. As narrativas não ficam restritas a ação e reação, causa e efeito, moral da história, bem e mal. A boa fabulação - assim como o bom cinema, o bom teatro e, por que não, a boa TV - nos apresenta uma visão dialética do mundo (...)*

(Carvalho -2007-<http://www.opovo.com.br/opovo/paginasazuis/725714.html>)

Veremos mais adiante, que para instalar um princípio de diálogo entre obra e telespectador é necessária uma preparação do palco, isto é, determinadas condições precisam surgir ou serem produzidas. Voltaremos nossa atenção agora para a condição primeira que possibilita este diálogo, a liberdade de criação, um panorama geral do processo criativo do diretor.

## 3º CAPÍTULO

### O PROCESSO CRIATIVO

#### 3.1 A sustentação da Obra : O poder de criação

*“O que acontece na infância do artista em potencial (nunca compreendi o termo “pessoa criadora”, pois todo mundo é criador) é como aquilo que acontece na ostra que contém a pérola. Um grão de areia estranho invade a casca da ostra e, uma vez lá, irrita o ocupante até a obsessão, incomoda dolorosamente a ostra, até que ela produza uma jóia. O talento e também o gênio são como esse grão de areia movendo-se no espírito criador: um atormentador valioso.”*

Truman Capote

Inicialmente vejamos algumas definições e abordagens do ato da criação, dentro e fora do campo artístico. Para Fayga Ostrower, a criatividade pode ser desenvolvida no indivíduo em qualquer campo da atividade humana (2000: 05). Criar é expressar o que se tem dentro de si (Novaes; 1972: 18). A energia mais poderosa para a realização criativa tende a vir do sentimento de possuir um ideal, um sonho, que se pretende realizar (Wechsler; 1993: 57). O percurso criador, ao gerar uma compreensão maior do projeto, leva ao artista um conhecimento de si mesmo (Salles; 2006: 65).

A sociedade impõe um grande controle (através de normas) à expressão de certa sensibilidade emocional. A busca pelo financeiro e pelo sucesso sobrepõe-se a procura pelo conhecimento da sensibilidade humana, conseqüentemente as pessoas acabam por ficar “viciadas” em interpretações padronizadas ou convencionais, o que não é algo socialmente saudável uma vez que não ajuda na compreensão das diferenças individuais, culturais e sociais. E é evidente, o que é mais importante para este estudo, que este automatismo também não é, de forma alguma, saudável com relação à capacidade criativa. O indivíduo que se encontra limitado por este automatismo não consegue desenvolver suas capacidades plenamente, induzido quase sempre a fazer as mesmas velhas e padronizadas escolhas que, em grande parte das vezes, não fazem sentido se relacionadas aos seus próprios valores.

Segundo a pesquisadora Solange M. Wechsler (1993: 62) as atitudes criadoras ajudam o indivíduo a preservar a sua sensibilidade, responsável pelo seu ajustamento psicológico. Não raras vezes, pessoas são levadas a se comportarem de forma considerada inconsistente, alienada ou até falsa como resposta às próprias inconstâncias do mundo real, que insiste em desobedecer mesmo o mais minucioso dos planos ou mais “real” dos sonhos. O ajustamento psicológico bem como suas ferramentas para enfrentar estas decepções com a realidade depende da capacidade de criar. E para se criar é necessária uma liberdade de ação, de entrega emocional e intelectual.

Segundo Luiz Fernando Carvalho, no caso das produções audiovisuais, o cerceamento pela lógica de mercado é um dos fatores que causa o desperdício do “potencial educador” da televisão, uma vez que este veículo de

comunicação também poderia contribuir (à sua maneira) na formulação de conceitos e nos desenvolvimentos de idéias abstratas pelos telespectadores.

*(...) E logo ali ao meu lado, no meu trabalho na TV, nas salas de cinema, o que eu via, me irritava profundamente, me deixava muito solitário, muito agoniado. Eu não acreditava naquilo (...)*

(Carvalho, 2001, [www.contracampo.br](http://www.contracampo.br))

Para o diretor, o desperdício torna-se evidente e a indignação crescente quando nota-se que o mesmo veículo que poderia ser usado para trazer liberdade criativa e, assim, abrir o horizonte do telespectador para novas interpretações do mundo, acaba por fazer justamente o contrário, como se lhe fechasse a porta na cara. O conformismo com esta situação já é um sintoma da própria situação. Há um ciclo vicioso nesta questão, pois a alienação que resulta de uma situação (digamos, alienante) é corroborada pela falta de criatividade. Isto pode ser percebido pelo depoimento de Carvalho sobre “contestação”. Vejamos este ponto mais de perto.

*(...) contestação é o princípio de toda e qualquer ação artística. Não falo isso aplicado ao plano político, ao político partidário simplesmente, mas ao plano humano da expressão. Contestação como linguagem de sobrevivência (Carvalho; 2001: 23).*

O conformismo pode ser visto como um sinal de enfraquecimento do poder criativo, além de ser responsável também pela perda de auto-confiança, o que leva, “confortavelmente”, ao automatismo interpretativo. Tal quadro de passividade indica uma imaginação pobre, ou seja, é como se esta apatia fosse a imagem exterior de uma mente preguiçosa. É neste sentido que entendemos e utilizamos o termo “alienação”. Uma pessoa desestimulada a sentir e pensar sobre a realidade vai aos poucos perdendo a capacidade de aprender. A sua importante faculdade de ordenar experiências perceptuais e, assim, estimular a imaginação criadora vai ficando atrofiada. Esse resultado provoca a aceitação de produtos empobrecidos de conhecimentos educacionais, culturais e artísticos sem quase nenhuma contestação ou reflexão sobre estes.

Para Luiz Fernando Carvalho o que o impulsiona a desenvolver as suas obras é a possibilidade de usar o audiovisual de forma reflexiva para si e para os outros, trazendo consigo todo seu repertório técnico e cultural.

Segundo Ostrower (2001: 13), para manter a abertura da sensibilidade e receber estímulos exteriores, necessitamos da percepção, que é a elaboração das sensações, ou seja, é o que consegue selecionar os estímulos e criar uma barreira entre o que percebemos e o que não percebemos, articulando o que nós conhecemos, o que está dentro de nós e o que é a nós apresentado pelo mundo. A autora aborda, então, a influência da cultura na visão de cada indivíduo. “A criatividade torna-se um fenômeno social reconhecido se for ligado a uma atividade social de importância para o próprio indivíduo, levando-o a criar de alguma maneira”. Portanto, esta sensibilidade de estar sempre



“atenta” depende de estímulos. Caso estes não estejam presentes, sejam quais forem seus âmbitos, corre-se o risco de haver alienação.

Dessa maneira, pode-se perceber porque Luiz Fernando Carvalho dá tanta importância e dedica tanto tempo aos inúmeros trabalhos realizados com sua equipe com objetivo de estimular a criatividade, portanto, esta maneira é na verdade, uma tentativa de percorrer o caminho contrário ao do condicionamento imposto aos profissionais da área e aos espectadores.

## **Análise do Processo Criativo de Luiz Fernando Carvalho**

Para analisar o processo criativo do diretor será necessário percorrer as obras escolhidas, que constitui o *corpus* desta pesquisa, a saber, a minissérie *Os Maias* (2001); as microsséries *Hoje é dia de Maria - Jornada 1 e 2* (2005) e *Pedra do Reino* (2007). Entretanto, quando for necessário nos remeteremos a outros trabalhos de Luiz Fernando Carvalho, como o filme *Lavoura Arcaica* (2001), que, nas palavras do próprio diretor é um divisor de águas em sua carreira. Ao longo da análise, por diversas vezes, iremos citar os depoimentos de atores e da equipe de produção envolvidas nestas obras.

Entendemos por “análise do processo criativo” um estudo detalhado sobre o desenvolvimento da capacidade de criar, desde sua concepção original, isto é, a idéia inicial até a realização ou a concretização do próprio ato criativo. Segundo Fayga Ostrower (2001: 5)

*(...) criar corresponde um formar, um dar forma a alguma coisa a alguma coisa. Sejam quais forem os modos e os meios, ao se criar algo, sempre se o ordena e se o configura. Em qualquer tipo de realização são envolvidos princípios de formas, no sentido amplo em que aqui é compreendida a formas, isto é, como uma estruturação, não restrita à imagem visual. Partindo dessa concepção, achamos importante fundamentar a idéia dos processos criativos utilizando noções teóricas sobre a estrutura de forma (...) o próprio modo se estabelecerem se estabelecerem certas relações mediante as quais vai surgir para nós o sentido da forma, dos limites e do equilíbrio, o fator cultural valorativo atua sobre as configurações individuais e já preestabelecem certos significados.*

Portanto, a capacidade de criar começa por uma necessidade de expressão interior que configura-se originalmente por um sentimento de inquietação e depois em uma idéia. Para essa idéia se concretizar torna-se evidente um modo de visualização que favoreça a ordenação desta idéia. Por exemplo, no caso do artista, a visualização se configura através de anotações, discussões e passa conseqüentemente à coleção de leituras de apoios, fotografias, filmes, desenhos e reflexões de trabalhos anteriores por ele realizados.

No trabalho de Luiz Fernando Carvalho o que se pode perceber com relação ao seu processo criativo é que na própria novela *Renascer* (que é do

ano de 1993, anterior, portanto ao filme *Lavoura Arcaica*, produzido em 2001), já havia elementos visuais e conceitos que indicavam sua preocupação em representar a brasilidade de forma menos estereotipada e mais, digamos, humanizada. Porém, através de suas reflexões o diretor percebeu que a TV naquele momento não corresponderia e nem concederia a liberdade necessária de criação e expressão para romper o ciclo de repetição em que se encontrava: “(...) o que propunha dava o tal retorno pra TV, o ibope, mas eu parei por aí. Não consegui mais me renovar dentro disso. Me senti repetindo, me copiando” (Carvalho: 2001;30).

Então, o diretor voltou-se para o cinema, um espaço e um meio onde haveria mais espontaneidade e liberdade de criação.

*Para mim o cinema é sagrado. É um espaço sagrado e um espaço de que não entro e saio com qualquer coisa e nem por qualquer coisa. Estou querendo te dizer que eu já fui muito procurado para prostituir esse espaço e não o fiz. Resolvi preservá-lo e só entrar nele quando realmente tiver muita fé.*

(<http://www.contracampo.com.br/52/entrevistaluizfernandocarvalho.htm> - 2001)

Escolhido o meio (o cinema) e insatisfeito com o seu trabalho na televisão, Carvalho procurou um texto que o “colocasse contra a parede”, fazendo-o recomeçar e desvincular-se do condicionamento adquirido. Escolheu o livro *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar que representava um canal que o permitisse refletir sobre sua linguagem e também o possibilitasse a retomada

de rigor estético. Estes elementos já estavam presentes nos seus trabalhos anteriores, mas havia um certo vício causado pela estafa das pressões do meio televisivo:

*(...) Escolhi aquele texto, porque ele me pareceu o texto que continha não só as pedras que eu queria jogar, mas também uma dimensão emocional e sensorial que reconhecia de muito perto. O filme atende primeiramente a minha necessidade de expressão e não a de uma classe cinematográfica. Mas tenho certeza de que ele defende a sensibilidade de quem quer filmar. Não só isso, aliás, defende as sensibilidades, os desejos e as coragens (...)*

(<http://www.contracampo.com.br/52/entrevistaluizfernandocarvalho.htm> - 2001)

Essa estafa das pressões do meio televisivo ocorre também no cinema comercial, devido ao estatuto do mercado, prazos de produção e bilheteria. Esta lógica de mercado acaba por cercear toda uma geração de profissionais que não tem espaço e nem tempo para usufruir e exercitar a linguagem. Como já foi dito, nestes casos, a criatividade é “quem” sai mais prejudicada.

*(...) Esquece-se de uma expressão mais verdadeira, que, aí sim, vai se tornar bela pela necessidade de expressão do artista que vai estar por trás. Mas hoje se esbarra no fato de*

*que esta é uma geração que não exercitou a linguagem. É uma geração que, em sua grande maioria, não se permitiu o desafio do exercício criativo, uma geração que até hoje opera a partir de estatutos do mercado, o que fez com que muitos diretores reduzissem a margem de criatividade de seus filmes, tornando-os escravos das 'regras de bilheteria' (...)*

(<http://www.contracampo.com.br/52/entrevistaluizfernandocarvalho.htm> - 2001)

As afirmações acima fazem referência à alienação e ao condicionamento de pessoas que estão lidando com o cinema, mas segundo as “regras de bilheteria”, isto é, pessoas que estão fazendo cinema segundo a mesma lógica comercial que reina na televisão. Por isso, Carvalho se mostra indignado com estas restrições, com estes condicionamentos. Entretanto, seria por outro motivo que voltaria para a televisão. Na época da divulgação do filme, Luiz Fernando Carvalho foi a diversas regiões do Brasil, visitou cidades que não possuíam cinema ou teatro e, a partir dessa experiência, o diretor retornou a TV. Sua intenção era, então, levar ao telespectador obras audiovisuais baseadas na literatura brasileira de forma mais densa e cativa esteticamente. Após sua expedição (esteticamente exploratória) no cinema, um terreno onde a liberdade para criar é maior, Carvalho volta para televisão, um terreno onde a liberdade para criar é bem menor. O que motivaria esta mudança? Não foi apenas o alcance maior da TV, o tamanho da audiência, mas, principalmente, o “tamanho” da inquietude do diretor com relação ao modo padronizado de se

fazer televisão no país. É dessa inquietação que vai surgindo aos poucos os complexos processos responsáveis pelos conteúdos dos produtos audiovisuais que possam promover verdadeiras danças entre linguagens diversas. É como convidar linguagens e recursos do teatro, do cinema, da literatura e da televisão para um só e mesmo baile de sons e imagens. É realmente uma proposta desafiadora... Segundo Cecília Salles: “A busca do artista encontra suas possíveis concretizações em complexos processos de construções de obras”. (2006: 15)

## **A Palavra e a Imagem**

Todo o material pesquisado sobre a obra de Luiz Fernando Carvalho aponta para um ambiente onde a relação entre a palavra e a imagem é construída de uma forma diferenciada (se for comparada à maneira usual das narrativas das telenovelas, por exemplo). Não obstante, o resultado final desse processo é bem realista devido à coerência interna das obras. Estas, quando vistas “por fora”, se apresentam com uma notável verossimilhança e naturalidade. As formas escolhidas pelo diretor conseguem traduzir inclusive alguns pontos que podem ser extraídos das entrelinhas do texto original.

Acolhida pela poética da literatura, origina-se uma forma de elevar as palavras a novas possibilidades, uma tentativa de criar um diálogo entre a imagem da palavra com a imagem audiovisual. “A palavra, neste momento, ganha força e relevância na medida em que sustenta de modo vigoroso, o trabalho plástico”. (Salles: 2006; 105).

Na ilustração abaixo podemos ver como funciona essa relação, não havendo o apoio necessário de um *storyboard* comum, no qual o próprio livro, no caso do *Lavoura Arcaica*, serve de base sem haver a adaptação, e sim a tradução audiovisual.

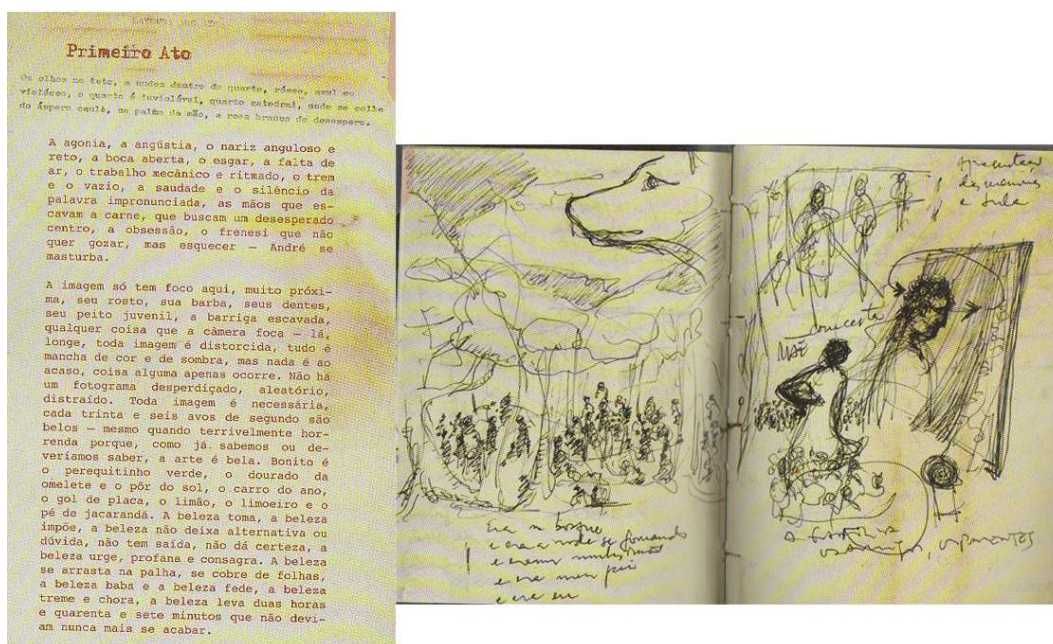
### 1. Simone Spolidore diante do irmão na capela – *Lavoura Arcaica*



A imagem da palavra é representada através do desenho do diretor, para orientá-lo no processo de produção filme. No desenho são inseridas anotações referentes à situação da personagem - entre Deus - na capela - e o irmão à seduzi-la – incesto - possessão do diabo, e depois concretizada na imagem do filme, expressando o conflito entre eles. A imagem é trabalhada com fundo escuro realçando o véu branco e a expressão da atriz. A expressão gráfica serve de registro de experimentações ou conduta da composição fílmica. O resultado visual contém intensidade o que o impele a continuação do processo.

Luiz Fernando Carvalho apropria-se da palavra na busca da sistematização de princípios e conceitos que direcionem sua linguagem. As microsséries (com exceção da minissérie *Os Maias*, que não houve publicação de um *making of* completo) continuam desenhos como base para a concretização das expressões faciais e cenográficas da composição da obra, como tradução e não como mera descrição. Portanto, esse procedimento favorece ao roteiro e à adaptação com uma apropriação inicial da imagem e das idéias poeticamente desenhadas.

## 1. Referente ao primeiro ato





Nesta parte foi anexada uma anotação do diretor que diz:

### **Primeiro ato**

*Os olhos no teto e nudez dentro do quarto, róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável, quarto catedral, onde se colhe do áspero caule, na palma da mão, a rosa do desespero.*

*A agonia, a angústia, o nariz anguloso e reto, a boca aberta, o esgar, a falta de ar, o trabalho mecânico e ritmado, o trem e o vazio, a saudade e o silêncio da palavra impronunciada, as mãos que escavam a carne, que busca desesperado centro, a obsessão, o frenesi, que não quer gozar, mas esquecer – André se masturba.*

*A imagem só tem foco aqui, muito próximo, seu rosto, sua barba, seus dentes, seu peito juvenil, a barriga escavada, qualquer coisa que a câmara foca- longe, toda imagem distorcida, tudo é mancha de cor e de sombra, mas nada é ao acaso, coisa alguma apenas ocorre. Não há fotograma desperdiçado, aleatório, distraído. Toda imagem é necessária, cada trinta e seis avos de segundo são belos – mesmo quando terrivelmente horrenda porque, porque já sabemos ou deveríamos saber, a arte é bela. Bonito é o periquitinho verde, o dourado da omelete e o pôr do sol, o carro do ano, o gol da placa, o limão, o limoeiro, e o pé de jacarandá. A beleza toma, a beleza impõe a beleza não deixa alternativa ou dúvida, na tem saída, não dá certeza, beleza baba e a beleza leva duas*

*horas e quarenta e sete minutos que não deviam nunca mais acabar.*

Essa descrição refere-se à primeira cena do filme, toda composição foi concedida poeticamente pelas palavras transfigurando-se em imagens. “As formas de percepção não são gratuitas nem os relacionamentos se estabelecem ao acaso”. (Ostrower; 2001:09). Portanto, segundo Carvalho (2001: 37), a câmera se torna uma caneta ou um olho, voltada para o interior do personagem.

O primeiro ato acontece na pensão, mas a pensão não é descrita, e sim revelada pelo estado emocional do personagem André. Este torna-se o olho que levará o espectador a emoções interiores e identificáveis, “como um leitor se sente ao ler um livro, capaz de vestir a máscara do personagem, imaginado-se ali”.

Para o diretor a criação representa uma intensificação do viver, que, em vez de substituir a realidade, faz outra realidade. Esta última adquire dimensões diferentes, pelo fato de articular os mecanismos artísticos e expressivos no seu interior e fora dele, em níveis de consciência mais elevados e mais complexos.

## **Interações e ambiente da criação**

As interações com leituras, conversas de amigos, lembranças e conhecimentos técnicos ajudam a desenvolver a obra artística – “essas

conexões podem ser responsáveis pela inventividade”. (Salles: 2006; 25). Essas interações internas e externas levam a seletividade e ao mesmo tempo a uma expansão do pensamento criador.

Segundo Cecília Salles (2006: 26), o ato criador é como um processo inferencial, no qual toda ação, que dá forma ao novo sistema está vinculada a outras ações da mesma importância. O acúmulo de diversas referências e suportes propicia alternativas que direcionam o artista e que caminham juntas para conclusão da obra. Esse caminho percorrido carrega características e tendências que constrói a autoria e acarreta transformações “nos modos como estas operam na percepção do artista, nas estratégias da memória, nos procedimentos artísticos agindo sobre seus materiais e na força da imaginação” (Salles: 2006; 34).

A pesquisa que o diretor acumula antes, durante e depois das obras passam a ser um meio de reflexões internas e diálogos com o exterior que o orientam para suas buscas e parâmetros. Um exemplo disto é a pergunta retirada do diário Do poeta Jorge de Lima inserida no seu próprio caderno de anotações e citada na palestra do filme *Lavoura Arcaica* (2001) do 36º Festival de Brasília de Cinema e literatura, na qual o diretor expõe o principal fio condutor de seu processo de criação que abarca desde a equipe de atores à equipe de produção, encontrada também na parede do local de ensaios da microssérie *Pedra do Reino* (2007) em Taperóia:

(...) ler aqui um texto, que na verdade foram as minhas coordenadas para execução do *Lavoura Arcaica* (...) Foram as anotações que eu fiz na época em que eu chamei uma

*perguntinha do nosso grande poeta brasileiro Jorge de Lima.  
Ele se perguntava no diário dele: Como conhecer as coisas,  
senão sendo-as? (...)*

([www.painelbrasil.tv/unb/festival\\_seminarioliteratura02.html](http://www.painelbrasil.tv/unb/festival_seminarioliteratura02.html))

O desenvolvimento da obra é impulsionado pela sua indagação, sua contestação é a condição de crescimento. De acordo com Fayga Ostrower a atividade criativa consiste em desenvolver várias ações, nascentes de opções anteriores unindo-as e gerando outras, isto favorece o surgimento de propostas nascidas no trabalho, e ali mesmo abre-se um movimento interior de intensidade emocional que dá corpo a sua criação na obra desenvolvida. “Ele tem mesmo que viver a experiência e incorporá-la em seu ser sensível, conhecê-la por dentro” (Ostrower: 1999; 87).

A forma que o diretor descobriu para levar a equipe a caminhar na mesma fluência criativa foi trabalhar e ensaiar nas locações ou estúdios de gravações, para criar uma identificação com o próprio projeto a ser começado. Esse processo vai além de uma troca de interações sociais e criativas e acaba por desembocar no reconhecimento de seu espaço, ou seja, retratando seus próprios gestos de criação, recebendo estímulos para manter a sua sensibilidade aberta e ter um relacionamento com o espaço criado como obtenção ou celeiro de conhecimento sobre o próprio processo ali criado – “o espaço pode ser visto como uma exteriorização da subjetividade”.( Salles: 2006; 54)

O espaço criado pelo diretor permite o fazer, evoca vínculos, estabelece uma linguagem, uma essência, é criado um discurso corporal e familiaridade

entre o grupo, torna-se um abrigo de criação, memória, imaginário e transforma-se a medida dos interesses e buscas artísticas de todos que estão sob a direção de Luiz Fernando Carvalho – “novos modos de ação e um reencontro de si mesmo”. ( Salles: 2006; 55)

Vejamos os depoimentos que constataam ao longo de sua trajetória:

*Lavoura Arcaica (2001)* Ensaio dos atores na fazenda em minas Gerais:

*(...) primeiro eu sentia a necessidade de colocar todo mundo igual, sem máscaras. E muito trabalho com a terra, improvisação na lavoura, o pessoal improvisava as relações das personagens dentro da própria ação da capina, do tirar leite de vaca, do semear, eles mesmos plantaram sua horta de feijão, araram a terra...Mas eles mesmos improvisaram usando não só as ferramentas da lavoura, mas usando também outras ferramentas, as relações do pai e do filho, as mãe e do filho, do irmão para o irmão. Não era o Raul e o Selton que estavam pisando a terra, era o pai e o filho(...)*

(Carvalho: 2002; 92)

*Os Maias (2001)*. Ana Paula Arósio ( personagem Maria Eduarda):

*(...) gostava muito das aulas em conjunto, porque eu aprendi a dançar valsa com Osmar Prado, coisa que eu jamais imaginei, eu acho que tem essa transformação das pessoas estranhas em uma família. Eu acho que tem isso muito no teatro, tem no*

*cinema, e a gente teve o privilégio de poder ter tido isso na televisão também” (...)Sabe, quando acabou a minissérie me senti tão nua.Eu falei:- Gente e agora? Com isso tudo que eu tenho, o que eu faço? É complicado. Eu acho que a gente cresce com nossos personagens <sup>19</sup>(...)*

(Making of do DVD *Os Maias* – 2004)

*Hoje é dia de Maria* ( 2005) . Luiz Fernando Carvalho:

*(...) A idéia de usar o domo, a cúpula, a sucata, de um palco de show de Rock em vez de um estudo tradicional e a idéia de trabalhar no espaço, que não fosse a idéia de uma realidade em si, mas que constituísse como sendo a representação emocional de uma realidade assim como os sonhos(...)*

(Making of do DVD *Hoje é dia de Maria* – 2005)

Trecho do site oficial *Hoje é Dia de Maria* da Rede Globo :

*“Aqui nós ensaiamos, produzimos, criamos. Nossa energia está aqui”, disse Luiz, na abertura da coletiva. Sentados em almofadas pelo chão, os repórteres ouviam atentamente as considerações do elenco e de toda equipe. Muitas vezes eram*

---

<sup>19</sup> O mesmo tipo de comentário é feito na palestra da divulgação da minissérie *Pedra do Reino* em 2007 no Espaço Unibanco em São Paulo. Maiana Neiva uma das atrizes insiste em dizer que o processo deste trabalho humaniza e familiariza todas as pessoas que compuseram a obra.

*surpreendidos por Letícia Sabatella e Inês Peixoto cantando e tocando "Quando uma flor desabrocha", de Francisco Mignone, ou por Carolina Oliveira entoando "Alecrim" com Tim Rescala ao piano.*

*Fernanda Montenegro, exibindo um sorriso antítese de sua personagem, a Madrasta, falou da emoção de atuar em uma microssérie tão rica e aprofundada na cultura popular. Ao lembrar de sua avó, que lhe contava histórias quando ainda era uma criança, Fernanda chorou: "Ela fazia isso sem ler, olhando nos olhos da neta, sem colocar disquinho ou ligar a televisão". Depois, seguindo a cantoria já instaurada na coletiva, acompanhou o violão de João Sabiá na música "Senhora viúva, viuvinha", de Villa-Lobos.*

*(<http://hojeediademaria.globo.com/Hojeediademaria>)*

#### *Pedra do reino (2007) Renata Rosa (Maria Safira)*

*O trabalho com Luiz Fernando deixa a gente trazer , a gente acaba sendo co-autor, cada um tem liberdade pra criar e ele vai dando a sua condução. É um encontro muito especial . Você tem poesia, tem artes plásticas, tem música, O trabalho deste com uma profundidade dessa, você sai transformado.*

*(Making of do DVD Pedra do Reino – 2007)*

De acordo com Cecília Salles (2006: 54), o espaço se molda a vontade e em função das obras em construção, isso é muito visível quando

lemos as matérias e os depoimentos encontrados no *making of* das minisséries. Luiz Fernando Carvalho vai além de um cenário utilitário. A cenografia mistura-se com a realidade e as reformas se confundem com as restaurações. É justamente esse o caso do filme *Lavoura Arcaica* cuja fazenda escolhida para as gravações tinha um muro enorme de pedra e, para refazê-lo, foram contratados pedreiros da própria região para construí-lo sem cortar as pedras e uni-lo sem cimento, utilizando apenas o barro, como se fazia antigamente.

*(...) Eu só entrei no momento em que ele já tinha escolhido as locações lá em Minas. Era uma antiga fazenda de café completamente abandonada. Inclusive tinha uma parte da sede que estava em ruínas. Aí que fomos pra lá, propomos uma série de mudanças e que na verdade não foi uma arquitetura. A gente fez reforma, construção civil e não cenário. Tem uma diferença aí!(...)*

(Yurica Yamasak – Diretora de Arte – making of DVD *Lavoura Arcaica*-2007)

Na minissérie *Os Maias* houve limpeza dos monumentos e reformas na casa do “Ramalhete”:

*(...) Todas as locações tiveram de ser adequadas ao século passado, para esconder qualquer referência ao século XX (como aparelhos de ar condicionado, por exemplo) ou restauradas para as cenas, pelas equipes de cenografia e arte. Dias antes das gravações em determinada locação, era feito um mapeamento para saber que interferências os locais*



*deveriam sofrer, sempre com a autorização das instituições locais. Uma das dificuldades foram os monumentos, quase todos grafitados e, por isso, devendo sofrer uma limpeza com produtos químicos adequados, sempre acompanhada por um técnico especializado designado pelo órgão competente.(...)Já em Lisboa, a capital do país, diversos locais serviram de cenário para a minissérie. A tradicional casa dos Maias, conhecida como o Ramalhete, teve como fachada um antigo casarão abandonado de 1788, de propriedade particular. Com vidros das janelas quebrados, trepadeiras velhas nas paredes, pintura envelhecida e rebocos caídos, a casa dava a dimensão pedida pela cena de abertura da minissérie, na qual Carlos e Ega chegam a Lisboa em 1888, sentindo-se tão desesperançados quanto aquele cenário. A casa passou por uma reforma superficial de sua fachada para a gravação das cenas da primeira fase da minissérie. Suas ferragens foram pintadas de preto, colocou-se corrimão onde faltava, foi feita uma leve limpeza dos mármores e das pedras da fonte, além de ter sido colocado reboco nas partes caídas e de ter sido feita uma restauração das janelas, portas e esquadrias. Um painel decadente de azulejos de 200 anos foi encomendado à ancestral fábrica de azulejos portuguesa Santana. Esses azulejos foram reproduzidos para a gravação no estúdio.(...)*

*(<http://www.geocities.com/TelevisionCity/Studio/4067/n0701011.html>)*

Na microssérie *Hoje é dia de Maria*, foi reaproveitado um domo de 54 metros de diâmetro por 26 metros de altura que foi palco do festival *Rock in Rio* para servir de ambiente para a trama e de espaço criador para a equipe. Este cenário foi muito diferente do que se tinha visto até hoje na teledramaturgia brasileira. A proposta plástica dessa microssérie era de reaproveitar tudo que já estava pronto e que não era utilizado pela Rede Globo. O que se observa neste caso é uma notável metáfora, uma vez que, para dar corpo e coerência aos contos antigos, que já “cheiravam a guardado” na memória do telespectador, nada melhor que utilizar ou recriar dando uma nova imagem ao que já tinha sido visto e utilizado antes em outras telenovelas ou programas da emissora.

Portanto, toda alteração provocada no ambiente pelo Luiz Fernando Carvalho é derivada das formas de encontros da “obra” com o “interior” do artista. Pode-se ilustrar esta afirmação com este trecho de entrevista do escritor Ariano Suassuna sobre a impressão que teve ao chegar ao local onde seriam feitas as gravações da *Pedra do Reino*.

*(...) É curioso que eu não tinha conversado nada com o Luiz e nem eu sabia disso, mas assim que eu entrei lá, me disse: Olhe... dá-me a impressão de uma cidade tumular e eu tenho a impressão de que Luiz Fernando Carvalho fez isso de propósito, pela idéia da morte e da lápide ele chegar a uma eternidade, que é o que procuro.(...)*

(Suassuna , making of DVD *Pedra do Reino*-2007)

Ariano relata que a equipe fez uma pesquisa em todos os cemitérios da região e foi dessa maneira que foi construída a cidade mítica de Taperóa, cenograficamente. Para Suassuna a obra foi escrita como uma “tentativa de reinvenção literária da cidade que o menino Ariano conheceu”:

*(...) Quando comecei a escrever, comecei a fazer Taperóa o centro de tudo que eu escrevia, de maneira que a cidade foi tomando um sentido literário e mítico até. Que poderia ser uma tentativa de reinvenção literária da cidade que o menino Ariano conheceu.*

*Taperóa é a base física da cidade literária que eu construí com toda a minha obra de escritor (...)*

(Suassuna , making of DVD Pedra do Reino-2007)

É perceptível então, que neste momento houve o “encontro” de Ariano Suassuna com sua própria obra e depois houve “um encontro” de Ariano Suassuna (mais obra) com Luiz Fernando Carvalho, que resultou na mudança do ambiente tornando-o uma expressão total de sua sensibilidade.

De acordo com a matéria da Agência de Apoio ao Empreendedor e Pequeno Empresário (Sebrae), nesta microssérie houve um processo maior de modificação do ambiente. A geração de empregos nos três meses da produção girou em torno de 800 pessoas, entre pedreiros, marceneiros, costureiras, rendeiras, pintores e figurantes. As fachadas das casas foram restauradas, os postes baixos com fiação subterrânea substituíram os postes altos, movimentou-se também o comércio e a área de turismo. Além disso, o prefeito

de Taperóa desenvolveu projetos apoiados pelo Sebrae para transformar a cidade cenográfica em um teatro de arena, com manifestações culturais, além de fazer um convênio com a Globo para a alfabetização por meio de telecurso do ensino fundamental.

*(...) A alfabetização por meio do telecurso do ensino fundamental da Fundação Roberto Marinho foi o benefício socioeducativo gerado pela gravação da minissérie para a população de Taperóá. Prefeitura municipal e Fundação firmaram convênio para viabilizar o curso. Desde fevereiro, 682 alunos são alfabetizados. Uma segunda etapa desse convênio prevê a oferta de curso de ensino médio na cidade. (...)*

<http://asn.interjornal.com.br/noticia.kmf?noticia=6121451&canal=290>

## **Mémoria**

*O homem dispõe em sua memória uma ferramenta para qual possa em diversos momentos integrar experiências já feitas com novas experiências que pretende fazer.*

Fayga Ostrower

A memória segundo Fayga Ostrower (1995:20) seria uma retenção de dados já interligados em conteúdos já vividos, carregados de sentimentos, ativados por situações novas que reavivam este conteúdo anterior e que podem promover outras reflexões e, assim, acabam contribuindo para

estabelecer novas relações e formas abertas de associações. Salles (2006: 76) afirma que os artistas criam principalmente a partir de lembranças. Trazem para um primeiro plano, portanto, elementos já existentes na memória e passam a uni-los, pela imaginação, de uma forma diferente.

A pesquisa elaborada em diversas fontes, anotações, fotografias, etc. são peças que constroem a memória da obra e todo o emocional e percepções do artista são levados para a ficção. Para Ostrower (2001: 19), as intenções se estruturam junto com a memória e servem de guia para alternativas a medida que aquelas se fazem conhecer. Então, a consciência vai se expandindo conforme as formas associativas percorrem o passado, presente e futuro num crescente desdobramento na experiência de vida de cada indivíduo. Assim, a autora conclui que a ativação da memória apóia-se em certos contextos e não em fatos isolados. As características de determinadas situações referem-se a conteúdos de ordem afetiva e de estados de ânimo, alegria, tristeza e medo, conteúdos então, ligados à ordem vivencial. Nessa carga vivencial, o seu conteúdo anterior é a cada instante relembrado (resgatado) por uma situação nova e reconfigurado novamente por ordenações semelhantes àquelas da percepção. Nesse ponto, estamos nos limites entre o que lembramos e o que imaginamos. “Lembrar não é reviver mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens de hoje as experiências do passado” (Salles: 2000; 100).

No trecho abaixo podemos perceber como a memória teve (e tem) um papel fundamental no processo criativo de Luiz Fernando Carvalho:

*(...) Um dia eu ia ter que falar, não é isso? Como estou falando agora. Um dia eu ia ter que fala através de um filme, não ia? Liberar uma linguagem, uma verdade. Intuitivamente eu não pressentia como, era uma necessidade e só. Era isso que o silêncio me dizia, não saberia dizer se através de um desenho, ou de um filme, não me importava, eu tinha que me expressar e isso era tudo. Oferendar-me, e então talvez aquele antigo mundo silencioso ganhasse sentido. O vocabulário para isso eu já intuía desde menino, a experiência com os próprios sentidos, com o olhar e principalmente, com a memória. (...)*

(Carvalho: 2001; 25)

O diretor utiliza, então, a memória dos membros da equipe para desenvolver a própria construção de cada trabalho audiovisual. Os elementos para esta construção são o vocabulário adquirido com os próprios sentidos juntamente com as interpretações e com a memória de membros de sua equipe. No trecho do depoimento transcrito a seguir, a diretora de arte do filme *Lavoura Arcaica*, Yurica Yamasak, fala sobre a sua infância na fazenda do avô e como essa lembrança ajudou na composição do filme:

*(...) Tem situações de brincadeiras, por exemplo, que eu passei para o Luiz, que eram da fazenda de lá da minha avó...*

*(...) Eram lembranças que eu tinha... Tem uma brincadeira que as crianças pulam em cima da palha de feijão batido no terreiro, isso ficava amontoado perto do muro e a*

*gente pulava lá de cima e caía em cima desse monte*  
(...)(making of DVD - *Lavoura Arcaica*-2007)

Em outro do depoimento da diretora de arte, encontramos uma frase sobre o processo de produção que antecede às filmagens que é de fundamental importância para dar corpo, naturalidade e conteúdo à obra:

*(...) ele (o processo de restauração) ajudou a criar um clima que você não vê, mas que dá uma densidade ao filme, pro próprio entendimento do filme. Eu acho que isso passa pro espectador de alguma forma (...) Mesmo que ela não apareça, não um resultado visual, (mas acaba criando) um astral para o filme (...)*

(making of DVD - *Lavoura Arcaica* - 2007)

Esta é uma forma encontrada pelo diretor de integrar no todo da produção audiovisual não só suas experiências passadas, mas principalmente a experiência de sua equipe. A memória de todos aqueles envolvidos na produção serve, então, de “reservatório”, onde o diretor pode buscar diversos recursos para sua expressão artística.

No depoimento do ator Walmor Chagas, que interpretou o papel de Dom Afonso da Maia na minissérie *Os Maias*, pode-se perceber como a construção de seu personagem tinha como base uma antiga identificação sua com este personagem específico da trama. Esta identificação, diz o ator,

remonta aos tempos de sua adolescência, quando descobriu as obras do escritor Eça de Queiroz:

*(...) o meu contato com Eça de Queiroz foi decisivo na minha juventude; meu pai era metodista e minha era católica. Meu pai só lia os evangelhos. Eles se separam quando nos tínhamos quinze anos.(...) A minha mãe abriu a casa para toda literatura que meu pai proibia, a partir daí era Crime de Padre Amaro, Os Maias, A Relíquia. Tinha de tudo que era forte e terrível, (tudo isso) aconteceu nesse período (...). Na minha cabeça de quinze, dezesseis e dezessete anos eu me associei a ele (Eça de Queiroz) no anticlericalismo, numa espécie de ateísmo romântico e cristão, se é que se pode dizer assim. E também ele foi decisivo na minha vida, na minha formação de pessoa.(...) Ele foi decisivo, pois era um personagem que a gente podia se identificar mais com ele...este foi meu primeiro contato..e tive depois a grande felicidade final agora na maturidade de fazer o papel de Dom Afonso” (...)*

(Making of DVD - Os Maias – 2004)

A memória foi também largamente utilizada na produção da microssérie *Hoje é dia de Maria*. Entretanto, gostaríamos de fazer referência a outro tipo de memória, a coletiva, que foi utilizada para representar, nesta microssérie, a cultura brasileira ou a brasilidade. O pintor Portinari, o maestro e compositor Villa-Lobos e o pesquisador Câmara Cascudo, por exemplo, foram



as referências fundamentais para criar uma atmosfera de fantasia e sonho que esteja ligada de alguma forma a arquétipos da cultura brasileira.

**Folha- A microssérie é uma afirmação da cultura popular?**

**Luiz Fernando Carvalho** - *Aqui tem uma afirmação do inconsciente brasileiro, do subterrâneo brasileiro. Com a liberdade de não ser regionalista. Uma tentativa feita com muita delicadeza, porque o fio que está conduzindo tudo isso é o fio da infância, o fio da memória. E, se o artista estiver sob o espírito da coragem, este sim, capaz de impulsioná-lo na direção certa dos mais sinceros conteúdos, essas lembranças de infância e outras imagens que vimos e vivemos com o frescor de uma primeira vez vencerão a batalha diária contra as máscaras fáceis do modelo que nos é imposto.*

**Folha - A série parece-me também um ato de fé de sua parte...**

**Carvalho** - *Ou, se preferir, um processo de individuação. Toda travessia promove esse processo de individuação. Maria atravessa esse mundo de aventuras como todos os heróis, como em todos os mitos, como Ulysses enfrentando suas guerras... E Maria enfrenta suas guerras, seus demônios, suas seduções. Assim, atravessando um território chamado País do Sol a Pino, infernal, ela se constitui. Nesse sentido, é uma*

*mensagem de esperança, de luta pela nossa identidade e memória, de não nos sentirmos tão apequenados frente a outras culturas.*

(<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=311ASP021>)

Portanto, com o que foi dito nesta entrevista, já se pode enxergar um dos principais objetivos da proposta de reeducação de imagens e conteúdo de Luiz Fernando Carvalho: a afirmação de soberania da cultura brasileira diante da imposição ou “importação” de outras culturas. O seu intuito é de enobrecer esta brasilidade para contrapor a própria visão pejorativa ou depreciadora do brasileiro sobre sua cultura. Por este motivo, ao longo da narrativa da *microsérie*, vemos Maria percorrer um cenário de fantasias e sonhos ora fazendo referência a contos nacionais ora fazendo referência a contos estrangeiros e, em outros momentos ainda, misturando-os. É como se esta parte brasileira da narrativa estivesse “em pé de igualdade” com a parte estrangeira.

## **Brasilidade**

Para Luiz Fernando Carvalho (2002; 80), a multiplicidade da cultura brasileira é um sinal de que tal cultura está em formação, está em movimento. Os traços da tradição mediterrânea presentes no filme *Lavoura Arcaica* tentam dar esta idéia de movimento, de formação.

*(...) a identidade brasileira. Ela é, primeiro, verdadeiramente múltipla; segundo, ela está em movimento, em formação. Não se pode dizer "o Brasil é isto" ou "o Brasil é aquilo". O Brasil é um dos poucos países do mundo que ainda está em ebulição. Essa é a nossa riqueza. Minha preocupação com o Lavoura foi inclusive a de fazer com que o filme aglutinasse esses movimentos, essas várias origens, essa face multifacetada. Afinal, nós somos negros, portugueses, árabes, espanhóis, japoneses. O filme é grego, é barroco, é árabe, é nordestino, se parece com uma história passada em um Sertão de Graciliano. Tive muito fortemente essa preocupação em não regionalizar. Mas a geografia externa não era o que mais me interessava. A geografia externa interessa muito aos diretores que trabalham com temas, que tem nos temas o tudo de seus filmes. Aí eles têm que ilustrar um tema. Eu não tinha que ilustrar nada, muito pelo contrário. (...)*

(Entrevista realizada e transcrita por Alexandre Werneck.2001)

Na minissérie *Os Maias* há uma referência muito clara aos costumes e à descendência portuguesa no Brasil. Já em *Hoje é Dia de Maria*, o tema da ancestralidade foi tratado de forma metafórica (embora de forma intensa e reflexiva), pois acredita em um patrimônio genético brasileiro, evidente na diversidade de histórias, raças, línguas e som.

Com o projeto Quadrante, Luiz Fernando Carvalho pretende transpor para a televisão quatro obras literárias e assim propor uma reflexão sobre a cultura brasileira. Segundo Carvalho, o principal objetivo do projeto é negar o

clichê e levar à televisão uma nova imagem da brasilidade, que vá além do eixo Rio - São Paulo. A primeira obra foi *A Pedra do Reino*, as próximas serão: *Capitu*, baseado em *Dom Casmurro*, do escritor Machado de Assis; *Dois Irmãos*, do amazonense de origem libanesa Miltom Hatoum; e, por último, *Dançar Tango em Porto Alegre*, do gaúcho Sérgio Faraco.

## **A preparação visual da obra para o público**

### **Fabulação**

Luiz Fernando Carvalho prepara a sua obra para o público através de uma narrativa visual e sonora, como vemos na sua explicação abaixo:

*A minha motivação era preparar o espectador. A intenção era passar o sentido para o espectador desconstruindo ou passar a desconstrução técnica de um filme, capazes de produzir uma fabulação contaminando o escuro do cinema. Era preparar a passagem de um estado para o outro estado, a cada instante, preparar o espectador como o pintor escolhe as suas cores, como o músico ou como um pajé reúne as suas folhas para depois extrair delas um conjunto de sensações existir. Só ultrapassamos a mera construção técnica de um filme, se formos capazes de gerar uma fabulação, um sonho com tamanha força de contaminar o escuro do cinema como uma peste, é necessário criar um estado de vidência, de transformação, de imaginação. Mas a fabulação exige de nós*

*um movimento: oferecer-se; ir com coragem de pertencer ao desconhecido, à tela ainda em branco. É preciso tornar-se, ir lá, liberar a vida lá de onde é prisioneira ou pelo menos abraçar este combate, refazendo caminhos, entrar em caminhos incertos em busca de visões, entrando na nossa paisagem e na paisagem dos outros. O fruto dessa necessidade é a linguagem. Além de fundar a narrativa, a linguagem também é um instrumento que com seu vigor, desorganizar um outro rigor, os da verdade pensada como irremovíveis. A linguagem é a mesma coisa que necessidade (...)*

([www.painelbrasil.tv/unb/festival\\_seminarioliteratura02.html](http://www.painelbrasil.tv/unb/festival_seminarioliteratura02.html))

Quando ele diz: “só ultrapassamos a mera construção técnica de um filme, se formos capazes de gerar uma fabulação, um sonho com tamanha força de contaminar o escuro do cinema como uma peste, é necessário criar um estado de vidência, de transformação, de imaginação”, o diretor faz com que as técnicas cinematográficas se tornem invisíveis – absorvidas inteiramente pelas formas expressivas (Ostrower: 1995; 18) dando lugar ao ambiente propício para o devaneio do espectador.

Para gerar sensações no espectador é necessário, de acordo com o diretor, criar a fabulação de uma maneira tão intensa que possa envolvê-lo. A fabulação, para Luiz Fernando Carvalho (2002: 104), é uma determinada maneira poética de se ver, sentir e interpretar a realidade, na qual o indivíduo fantasia ou devaneia sob uma base real. Este olhar poético sobre o real precisa ser representado em linguagem audiovisual e é justamente esta representação

que precisa ser trabalhada, se necessário à exaustão, para não se tornar meramente descritiva, o que empobreceria a narrativa, o enredo. No trecho abaixo o diretor descreve o processo da visualização juntamente com as associações do mundo imaginativo que tem origem nas lembranças de experiências anteriores e interiores.

*Você lê um determinado texto e essa coisa, ou você vê ou não vê, e acho que é isso, e então, se você vê, os teus sentidos estão trabalhando a serviço daquela visualização e estão trabalhando um pouco independentes da tua condição racional. Ao que sinto, a condução racional trabalha apenas numa primeira estância nesse jogo, sabe... Você está lidando com conteúdos que você nem sabe de onde estão vindo(...) Vem de outros momentos também que você nem se deu conta de que você capturou, entendeu? E que estão sendo reelaborados ali, estão no jogo, entraram e pronto (...)*

(Carvalho; 2002: 105)

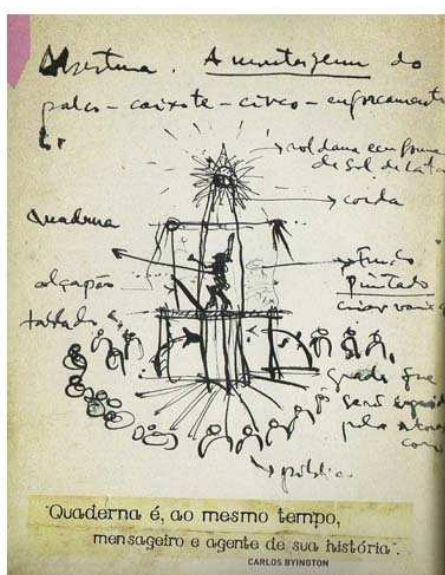
De acordo com Fayga Ostrower (2001: 20), tais associações nos levam para o mundo da fantasia, um espécie de mundo experimental. A forma com que Carvalho trabalha com a visualização faz referência a associações do mundo imaginativo derivado das lembranças. A extensão da fabulação depende da capacidade de associações de objetos, eventos e capacidade de direcioná-los e organizá-los mentalmente. Estamos diante de um modo de pensar que se organiza por meio da visualidade.

## Desenhos e anotações

Os desenhos são representações gráficas que desempenham papel de auxiliares para os artistas. Segundo Cecília Salles (2006: 106), as anotações espalhadas não refletem pensamentos soltos, mas princípios que se constroem, formando um “corpo teórico” sólido.

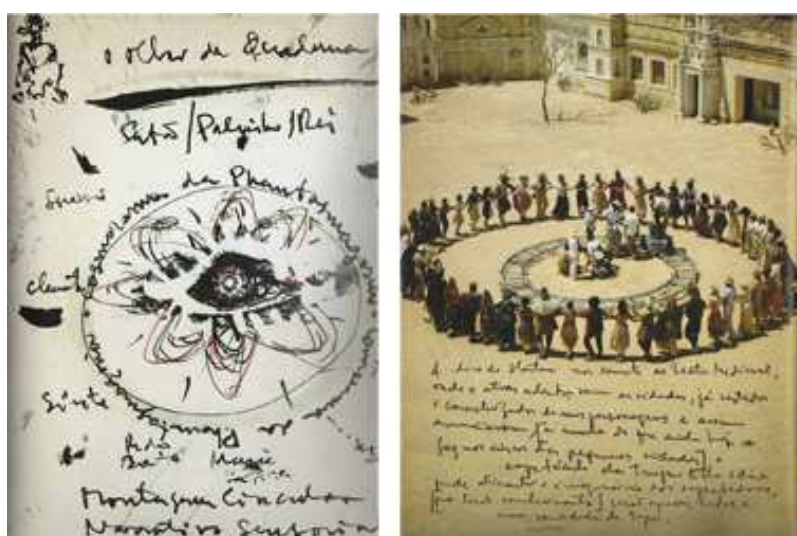
Os objetivos de Luiz Fernando Carvalho se consolidam por diversos percursos de linguagens, abrindo frestas para observar como o seu pensamento é construído. A representação gráfica torna-se referência de reflexões, dúvidas, problemas e soluções. Os desenhos servem de lembrete ou de uma comunicação de conteúdo relevante mais rápida não só para o diretor mas também para a equipe.

### 1. Pedra do Reino (2007)



Estas anotações foram retiradas de um dos cadernos de filmagens da *Pedra do Reino* que o diretor chamou de Diários. A ilustração mostra como será o palco giratório de Quaderna. Este personagem monta uma espécie de teatro-ambulante e sai pelo sertão contando sua narrativa circular que percorre a sua infância, adolescência, a fase adulta e a velhice.

Na segunda ilustração, a simbologia da mão traduz a procura da verdade, vivência, transformação. Ali o sangue real e a história de antepassados estão anotados e sobrepostos na fotografia. Esse desenho relata o conteúdo e o direcionamento da procura interior de Quaderna no decorrer da trama. Nas duas ilustrações seguintes há uma referência à mandala<sup>20</sup> para as danças circulares e sagradas.



<sup>20</sup> Mandala é a palavra sânscrita que significa círculo, uma representação geométrica da dinâmica relação entre o homem e o cosmo. De fato, toda mandala é a exposição plástica e visual do retorno à unidade pela delimitação de um espaço sagrado e atualização de um tempo divino. [http://pt.wikipedia.org/wiki/Mandala\\_%28s%C3%ADmbolo%29](http://pt.wikipedia.org/wiki/Mandala_%28s%C3%ADmbolo%29)

<http://www.ced.ufsc.br/yoga/mandala.html>



Algumas anotações semelhantes ficaram escritas nas paredes do local de ensaio dos atores para que estes revissem e fixassem as idéias que são essenciais e pudessem se perder no processo de produção criativa.

É digno de nota que o próprio desenvolvimento do processo que vai levando o diretor aos passos seguintes não é dado de saída, tudo se constrói na prática e em conjunto.

## **2. Hoje é dia de Maria (2005)**

Maria adulta (Léticia Sabatella) e Amado (Rodrigo Santoro)

Esta imagem abaixo contém o estudo técnico do que será concretizada entre o Amado (Rodrigo Santoro) e Maria adulta (Leticia Sabatella). No desenho as anotações exemplificam os enfoques importantes na cena :

- Planos desenrolados.
- Ações em stop-motion.
- Detalhes: mãos , boca, olhos...



Como no *Lavoura Arcaica* e no restante de suas obras que estão sendo analisadas, o diretor tenta despertar a sensibilidade do público através da imagem, uma vez que apenas uma sensibilidade desperta pode permitir uma disposição contínua de excitação sensorial.

### **Imersão sensorial através da estética**

Os estudos gráficos dos desenhos possibilitam uma imersão imaginativa do close, corte, planos e dos movimentos gerais da câmera. Tais estudos fornecem elementos para construção de cenas que proporcionem, no campo do sensível, uma apreensão estética ao público.

Luiz Fernando Carvalho procura enfatizar os diálogos entre os personagens e a música de fundo que por vezes se sobrepõem ao silêncio da cena e a contemplação dos planos.

O tratamento das imagens tenta seduzir o espectador para estimular a percepção, que é a porta da geração de sentidos. A utilização do tempo prolongado por meio da narrativa entre uma cena e outra promove diversas expressões e movimentos dos atores durante o espaço cenográfico percorrido, o que pode levar, mediante a composição audiovisual, à ansiedade, à angústia, às lembranças, ao medo e outras sensações. Enfim, de maneira operacional, a memória responde de maneira similar a retenção dos fatos expostos pelas cenas e os interliga com os conteúdos vivenciais parecidos com o do espectador, provocando um papel até mesmo afetivo com o interior de cada espectador.

O diretor procura preencher o campo visual com uma linguagem refinada esteticamente para gerar empatia e sensibilidade ao fazer referência à brasilidade, à literatura e às linguagens artísticas.

## **Linguagens Artísticas**

Na criação do personagem Dom Chico Chicote (*Hoje é dia de Maria*), seu chapéu tem uma função descrita no lado esquerdo da ilustração que veremos logo em seguida:

*As páginas virando livremente e magicamente até Chicote encontrar o que deseja. Consulta seus pensamentos em forma de livro quando quer se lembrar de alguma coisa, ou mesmo*

*recitar um verso de sua autoria, guardado em seu diário emocional.*

## 1.Dom Chico Chicote (Rodrigo Santoro) e Maria ( Carolina Oliveira) Segunda Jornada.



Dom Chico Chicote participa da segunda Jornada, inspirado em Dom Quixote. Este personagem carrega consigo a referência aos sonhos e é por estes últimos, aliás, que Dom Chico Chicote é mantido e guiado. A confecção da roupa teve como modelo o Bispo do Rosário e foi elaborada com retalhos pintados como se fossem quadros e que foram costurados artesanalmente. A forma da construção deste personagem parece fazer alguma referência ao próprio trabalho de Luiz Fernando Carvalho, isto é, um hibridismo de linguagens artísticas (artes plásticas, teatro, música e literatura). Além disso, o

personagem representa a transcendência da palavra e a importância dos livros como registro da memória e da história que cada um carrega de forma poética.

No filme *Lavoura Arcaica*, a preparação dos atores contou com estudos baseados em Antonin Artaud, escritor, teatrólogo e poeta do século XIX. Artaud desenvolveu o chamado teatro da crueldade, que consiste na manipulação da palavra, valorização do gestual e geração sentidos entre os atores e a platéia - nesse caso o espectador. Artaud procurava uma desconstrução daquilo que já aparentava ordenado, tentava provocar o êxtase pelo contágio da cena, não havendo distância entre o ator e público. De acordo com o diretor, o teatrólogo trabalhava com a expressão do espírito:

*(...) É o homem que falou assim: “Enquanto os outros propõem obra, eu apenas proponho a expressão do espírito”. E eu falei: “É isso. Pronto, é essa cartilha que vocês têm que seguir. Não é como ficar tentando se ver. É se expressar ao máximo, com o máximo a verdade, da verdade de cada um”. Mas então, quando você reúne esse grupo todo, a linguagem fica sendo um conjunto de coisas que você viveu até então na sua vida, um conjunto do que você ouviu, do que você leu, do que você experimentou – é um conjunto muito vasto e amórfico mesmo, da sua experiência de vida, orientado pela necessidade de expressar tudo isso que você viveu até o momento de bater a claquete. Bateu a claquete, você faz tudo isso a tua arte e traduz: “Vai! Pula!”*

(Carvalho: 2001; 89)

Apesar de não se encontrar, nos estudos preparatórios para a minissérie *Os Maias*, qualquer referência a Artaud, o método deste teatrólogo pode ser reconhecido em algumas passagens mais dramáticas desta minissérie. Este método também foi utilizado nas demais obras (aqui analisadas). No caso específico de *Os Maias*, a utilização de técnicas inspiradas no teatro da crueldade é perceptível nas cenas em que o personagem Carlos Eduardo (interpretado por Fábio Assunção) descobre que sua amada é, na verdade, sua irmã. Veja no depoimento do ator Fábio Assunção:

*(...) quando ele descobre que é irmã, acho que é o momento não individual, é o momento em que toda família é destruída quando isso acontece.*

*Ele vai pra casa e quando ele chega em casa D.Afonso - que é o Walmor - ele já sabe o que aconteceu e morre de desgosto de ver aquele neto estar vivendo novamente aquela história que o filho viveu - eu tinha que carregar aquele homem num sofrimento enorme. Toda família desmontando naquela cena - Então foi a cena mais difícil.*

*O Luiz puxou da gente as emoções até as últimas conseqüências. Cheguei a ficar com a garganta anestesiada, de hiperventilação carregando o Walmor e aos berros - e o Luiz mais, e mais, mais, mais - e a gente indo para um terreno que a gente nunca tinha ido, que é a morte tão próxima e assim*

*como a cena que Carlos conhece a Maria Monforte, que é mãe - a mãe que o abandonou quando ele era ainda criança - também foi uma cena extraordinária. Toda obra exigiu da gente o máximo. Não teve nenhuma cena que foi;... Pô! aquela cena foi tranqüila”(...)*

(2004 – Dvd “Os Maias”- making of)

Em *Hoje Dia De Maria* houve uma cena similar, isto é, que apresentou o mesmo padrão de expressão dramática: a morte do pai (interpretado por Osmar Prado) de Maria adulta (Letícia Sabatella) na primeira Jornada. A cena descreve o pai de Maria participando dos saltimbancos e no fim do outono, após uma apresentação, ele se olha no espelho e vê a sua vela apagar, neste momento a morte se pronuncia de três formas: pelo barulho da gralha, pela sombra da caveira na cama e pelo homem vestido de túnica e capuz marrom - o barqueiro<sup>21</sup>.

Luiz Fernando Carvalho preparou o espectador para a morte do pai de Maria com o dialogo do barqueiro:

---

<sup>21</sup> Na mitologia grega , era o deus que conduzia as almas, para que se não perdessem no caminho, tendo o epíteto de “psicopompo”. Usando um caduceu, levava as almas até os rios Cocito = rio dos gemidos, Estige = rio glacial, Aqueronte = rio que rola dores, e Piriflegetonte = rio que rola chamas (purificação pelo fogo). Eram chamados de rios de estrada. O rio de retorno era chamado Letes (ou de esquecimento de tudo da outra vida). O barqueiro que conduzia as almas por esses rios era um velho denominado Caronte. Havia um banquete, ao qual todos compareciam para prestigiar a lembrança e a recordação do morto. [http://www.filologia.org.br/revista/artigo/3\(9\)35-40.html](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/3(9)35-40.html)

**Morte:** *Já construístes teu barco?*

**Pai:** *Que barco?*

**Morte:** *É outono, os frutos caem. E há uma longa viagem para ser feita, que começa agora. Já construístes teu barco?*

**Pai:** *Pra que careço de um barco?*

**Morte:** *Constrói teu barco e nele coloca alimento, pão e vinho, com vigor de um coração tranquilo, parte para a maior aventura.*

**Pai:** *Quem é ocê? O que diz que não consigo entender?*

**Morte:** *Constrói o teu barco porque o mar escuro e misterioso do fim já está lavando as nossas feridas. Constrói o teu barco da morte, da bela morte e profunda. Constrói o teu barco para a viagem rumo ao esquecimento.*

O Pai é avisado em seu sonho sobre a sua morte, acorda inquieto e resolve sair da carroça (onde, aliás, dormia). Então, ele caminha passos firmes e decididos pela noite escura e pára ao perceber um pequeno jardim antigo cujo centro continha uma fonte. Próximo dali havia uma senhora bonita e doce que lhe disse:

**Pai:** *Ceiçã...é você? Quanto tempo! Quanto doeu a sua farta!  
Ivê vorto pra noís.*

**Ceiçã:** *Vortei de tanto que ocê me chamô. Eu tava aqui, le esperando, home.*

**Pai:** *Onde tamo? Que lugar é esse?*

**Ceiçã:** *Mai ocê não se lembra dessa fonte, desse jardim.*



**Pai:** *Ma...mai foi aqui nosso promeiro encontro...nosso primeiro beijo...*

**Pai:** *Vou chamá Maria pra ocê vê como nossa fia tá crescida, moça feita...bonita...*

**Ceição:** *Num carece, é tarde...Dexa Maria durmi...*

**Pai:** *Oh, Ceição, alma minha!Dentro de mim clareia toda lembrança! Aqui é seu lugar, no meio de nós. Agora tudo vai vortá a sê como era in ante.*

**Ceição:** *Meus amô!*

**Pai:** *Entonce, promete que ocê fica comigo, mia senhora, meus óio, meus amô!*

**Ceição:** *Meu amô é eterno.Vem ...vamo senta alí..Ocê lembra desse banco?*

Neste diálogo encontramos um sincretismo entre o popular e o erudito. Percebemos todo o lirismo impresso na saudade que o pai de Maria sentia pela esposa, Conceição. O retorno provoca a alegria do reencontro e, ao mesmo tempo, o cenário, que nesta cena especificamente é “quase um personagem”, concede ao espectador a nostalgia das lembranças. A iluminação noturna e fria nesta cena foi criteriosa. O fotógrafo José Tadeu Ribeiro trabalhou uma luz dura que entra por painéis de folhas suspensas na altura do teto do estúdio (neste caso, o ciclorama) e provoca sombras nos galhos das árvores cenográficas (que não tem copas).

Maria percebe a ausência de seu pai, sai a sua procura e o encontra caído ao chão. Desesperada tenta acordá-lo, mas logo percebe que ele está morto. Contrariada insiste em acordá-lo, mas é inútil. Maria ainda tenta carregar o corpo do pai de todas as formas. A música e toda composição visual completam a performance teatral. O espectador é levado, pela própria ambientação sonora e visual, a um encontro com a idéia de perda, de morte.

Para dar unidade na representação dos atores com toda essa atmosfera, foram organizadas (num tempo curto de ensaio - um mês e meio antes da gravação) oficinas de prosódia, corpo, canto e dança. Fora isso, foi organizado também um seminário com João Candido, filho de Portinari (cujos quadros serviram de inspiração para a obra) e foi feito um workshop, ministrado pelo psiquiatra Carlos Byington sobre arquétipos e mitos para que todos os participantes se sentissem dentro do mundo de Maria e pudessem enxergar como a protagonista o via. A finalidade era fazer com que cada personagem carregasse as características, as simbologias e a ancestralidade adequadas a todo contexto.

Na *Pedra do Reino* houve o auxílio da preparadora corporal, Tiche Vianna, que utilizou o método da máscara teatral para dar maior abertura ao canal da expressão. O propósito era de atingir uma representação mais sincera e verdadeira do ator.

*A máscara teatral ela revela, ela traz tudo aquilo que você tem, as suas camadas mais internas, mais profundas. A gente usa a máscara aqui nesse trabalho, para você poder mergulhar na construção de um personagem e encontrar todos os elementos*

*capazes de transformar o seu corpo num corpo chamado extra cotidiano, cada gesto, cada movimento, cada olhar, cada dedo que se movimenta, cada músculo que se altera. A máscara é nosso instrumento (...)*

( Tiche Vianna no making of do DVD Pedra do Reino-2007)

A busca da teatralidade possibilita uma proximidade com a literatura, a gestualidade toma forma da palavra e a expressão, denuncia o interior do personagem. No teatro, há um favorecimento do contato com o público e da reação deste público. Luiz Fernando Carvalho utiliza essa ferramenta pra tocar o espectador.

Os figurinos são trabalhados com identidade, relacionam-se permanentemente com os ensaios dos atores até alcançar o caráter do personagem. Vejamos o depoimento da Figurinista Beti Filipecki no filme Lavoura Arcaica:

*Eu cuidava muito da busca dos materiais, a essência das coisas: Os tecidos, as estampas, as flores,o tecido da mãe. O tecido com a cara de Mãe,tecido com a cara de pai, tecido com cara de terra.E a equipe era mínima. Uma família.Era um trabalho requintado, porque a coleta do material,foi muito pesquisada, baseada totalmente nos arquétipos,em arte, uma bibliografia muito generosa,os arquétipos da Mãe, do Filho Pródigo(...) As camisolas íntimas, as peças íntimas da Mãe,a família, as meninas que tanto o Raduan fala no livro,o material,*

*o branco, o tecido, aquele algodão grosso, a cambraia. A gente buscou avidamente, como se aquilo tivesse vida.(...)*

(making of relançamento do DVD Lavoura Arcaica-2007)

A figurinista Luciana Buarque, no *Hoje é dia de Maria*, remexeu os acervos da TV Globo, recriando em cima das peças que não tinham mais uso. Dessa maneira, produziu-se certa coerência com a proposta estética da minissérie, uma aparência mais arcaica:

*(...) Luiz Fernando queria que as roupas tivessem antepassados. Poderia, por exemplo, ter sido herdados da bisavô, por isso é apertadinha ou tem um remendo.(...)*

(<http://hojeediademaria.globo.com/Hojeediademaria/0,23178,4116,00.html>)

Esta entrevista foi feita pelo site da globo em 2007, explica objetivamente o trabalho do figurino a *Pedra do Reino*.

*(...) Feitos com materiais da região, como palha de milho e serragem, os cenários, figurinos e objetos de cena transparecem a beleza rústica do artesanato nordestino. “Os artesãos também ajudaram a interpretar o texto do Ariano; foi um trabalho de grupo, colaborativo (...)*

(<http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,MUL50062-7084,00.html>)

Os figurinos da minissérie *Os Maias* seguiram a mesma linha do processo de criação das outras obras:

*(...) O figurino da minissérie obedeceu ao processo descritivo e detalhista de Eça na apresentação de seus personagens, descrição que se aproxima da poesia ao detalhar objetos, cores, tecidos, movimentos, pedaços de saia, sombrinhas. Com base em consultas nas bibliotecas do Brasil e de Lisboa e em uma ampla pesquisa iconográfica, todas as roupas foram confeccionadas na oficina de costura da TV Globo. Alguns adereços e peças foram comprados em Londres, na Espanha e em Portugal, como os lenços de seda e os hobbies orientais de João da Ega, encontrados em antiquários portugueses. Cerca de 20 óculos originais foram conseguidos em uma loja do Brasil. Optou-se por privilegiar o lado poético e deixar de lado o documental, sob a ótica dos brasileiros que são os realizadores desta história.*

*Uma das dificuldades foi adaptar as roupas à figuração portuguesa, já que as mulheres de Portugal, até por conta do clima e do tipo de vida que levam, têm peitos grandes e ancas menores. A saída foi abrir as saias, colocar cordões para fazer cinturas mutáveis e usar muitos peitinhos, possibilitando que as roupas fossem remontadas e recosturadas. O figurino, de 2500 quilos de roupa, ocupou um salão do hotel onde a equipe ficou hospedada.*

*As roupas das mulheres de 1850 a 1875 contam com crinolina (armação), blusa de baixo, calçola, botina, corset (espartilho), vestido (de cima, com capa ou xale), luvas, bolsinha, leque, adereços de cabeça (conforme a ocasião: baile, para sair, para a manhã, etc.). Todos os figurinos têm suas variações por ocasião e estação do ano. Maria Monforte tem 30 peças de roupa e muitas trocas de figurino. Já os homens têm, no mínimo, cinco trajes, contando os usados para ir à ópera, aos balés e aos jantares. Os de uma camada social mais elevada, como Carlos e Ega, usam sobrecasaca, capote, cartola, luvas, bengala, joalheria, botinas, calça, gravata e colete. Carlos usa, ainda, um anel de médico. E Ega, no estilo provocador e sarcástico do personagem, usa um colete mais chamativo, alfinete de ferradura, um monóculo de tartaruga e uma bengala de prata.(...)*

(<http://www.geocities.com/TelevisionCity/Studio/4067/n0701011.html>)

Portanto, é fácil notar que Luiz Fernando Carvalho trabalha com diversas referências que se associam e se justapõem com imagens e resultados criativos da equipe. Tais referências selecionadas, a equipe busca uma linguagem que possa causar uma identificação ou conhecimento visual e narrativo tanto com relação à obra como ao público. No meio dos ensaios, execução das montagens de figurinos, iluminação, fotografia, maquiagem, cenografia, são feitas experimentações que passarão por escolhas até encontrar o formato ideal, havendo interações com os procedimentos do diretor.

Segundo o diretor (Carvalho: 2002: p. 101), no caso de *Lavoura Arcaica* o desenvolvimento das cenas escuras foi baseado em pintores da Península Ibérica, com uma grande predominância dos fundos negros e a presença de dourados, dialogando com Rembrandt, Caravaggio, El Greco e até Velásquez . Os contrastes de claro e escuro eram usados em alguns casos como a representação do interior emocional do personagem, o que pode incitar no espectador a mesma sensação ou, ao menos, pode sugerir inconscientemente o sentimento que paira naquela cena.

Na microssérie *Hoje dia de Maria* encontramos sinais do mesmo procedimento. Entretanto, fio condutor, dessa vez, foi o pintor Cândido Portinari. O estudo de Portinari tornou possível até mesmo a escolha da menina (atriz) que interpretaria Maria, inspirada no desenho do artista. Toda a composição visual da primeira jornada sobre a brasilidade foi guiada pela obra e pela expressão de Cândido Portinari.

Com relação à música, Luiz Fernando Carvalho procura caminhar dentro do contexto da época ou da história escolhida – como, por exemplo, a composição musical presente na minissérie *Os Maias* é basicamente Mozart, fado e por músicas do maestro John Neschling. No filme *Lavoura Arcaica*, há músicas libanesas e experimentais que conduziam o espírito de cada personagem. Estas músicas foram compostas pelo mesmo músico de *A Pedra do Reino*, Marco Antônio Guimarães, que, aliás, cria seus próprios instrumentos. A trilha desta última faz uma mistura estético-cultural: ela é ibérica, árabe, indiana, nordestina, cigana e indígena. A parte musical de *Hoje é dia de Maria* ficou sob a responsabilidade de Tim Rescala., que fez releituras

de Villa Lobos. Esta minissérie também abriu espaços para a participação de manifestações da cultura branca, negra e indígena, como a Folia de Reis, o ritual dos Índios Xavantes, o batuque e a dança da Umbigada Paulista, a rabeça de Mestre Salustiano e seu filho Pedro, entre outras. Portanto, Luiz Fernando Carvalho procura claramente através da música, demonstrar um Brasil plural, impresso na sua universalidade e não no seu regionalismo.

### **Criar - processo existencial**

No processo de criação o indivíduo age, transforma, configura, intui ao colocar em prática o seu fazer. Essa atividade prática fundamenta-se em transpor possibilidades latentes para a realização no plano material. A experiência, a capacidade de configurar formas, de distinguir símbolos e significados do nosso inconsciente, do sensório, da memória e da afetividade, pelo qual a emoção permeia os pensamentos ao mesmo tempo que o intelecto estrutura as emoções. Trocas de informações que fluem do inconsciente para o consciente trabalham desde cedo a construção dos modos da própria percepção.

As ações, originadas de outras escolhas anteriores, vão ao encontro de mais opções sugeridas no meio do processo. Essa mobilização continuada recria-se no próprio trabalho com altas intensidades emocionais, inserindo uma noção de responsabilidades de cada proposta ou escolha no nível quase de princípios de certo ou errado.



Todo esse processo criativo descrito e analisado corresponde à forma de Luiz Fernando Carvalho vincular a sua equipe aos exercícios do criar. Isso desemboca numa poética que é via de conhecimento da realidade através da fabulação.

No próximo capítulo podemos vislumbrar alguns elementos discutidos aqui, que comparecem ao longo do seu trabalho.

## CAPÍTULO 4

### ANÁLISE DAS CENAS

#### 4.1 Metodologia.

A partir da descrição das cenas que compõe o *corpus* da presente pesquisa poderemos analisar os elementos comuns entre elas bem como a construção e a função de cada um desses elementos dentro da narrativa. O estudo das imagens será baseado na crítica impressionista<sup>22</sup> que favorece uma análise mais livre e orientada pelas percepções individuais que a obra possa remeter .

Os elementos escolhidos para estudar as cenas serão inicialmente:

---

<sup>22</sup> Crítica impressionista: “Tipo de crítica literária praticamente datada do final do século XIX até início do século XX: o termo aparece entre 1885 e 1914 nas discussões teóricas e principalmente numa polémica que opôs o crítico Jules Lemaître, autor de estudos sobre Rousseau e Renan, e Ferdinand Brunetière, discípulo desleal de Taine e adversário feroz do naturalismo, que quis fundar uma ciência crítica que fosse normativa, inspirada na ciência biológica de Darwin, e cujo objetivo seria, portanto, o de "julgar, classificar e explicar". Para Lemaître, como para todos os críticos impressionistas, o essencial é antes o prazer da leitura, fundado na comunicação das subjetividades e das percepções individuais. A crítica e a literatura vivem, nesta visão impressionista, da fugacidade e do sentimento individual, sem grandes preocupações de rigor metodológico. Tudo é ditado pela sensibilidade do leitor, a quem compete transmitir as impressões que mais o marcaram confrontando a obra lida com as obras-primas de todos os tempos. Não há método, apenas crítica livre, impulsiva, que muitas vezes levava o crítico a esquecer-se da obra e a falar mais de si e daquilo que o preocupava. Os seus cultores principais foram também grandes escritores, neste grupo se incluindo Virginia Woolf e Anatole France, que tentaram manter-se longe das instituições académicas. Um dos aspectos mais positivos da atividade destes críticos foi a divulgação da literatura nos jornais, tentando promover a leitura das grandes obras.” Carlos Ceia

[http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/C/critica\\_impressionista.htm](http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/C/critica_impressionista.htm)

- Luz
- Textura
- Cor
- A função do corte narrativo

Deste ponto em diante, o esquema adotado para exposição das cenas será o seguinte: em primeiro lugar constará o título da minissérie da qual a cena foi retirada e, em seguida, o título da própria cena e sua descrição; em segundo lugar, após as descrições de todas as cenas (selecionadas), faremos, finalmente, a análise dos elementos nelas encontrados (luz, textura, cor e a função do corte). O esquema foi ordenado dessa maneira porque permite a comparação entre os elementos de diferentes cenas uma vez que elas já foram todas descritas.

## **1. OS MAIAS**

**1ª cena : Primeira cena em que os dois irmãos se encontram (no entanto, desconhecem o parentesco entre ambos)**

A cena começa numa reunião de amigos com Carlos Eduardo (Fábio Assunção) no saguão - iluminado suavemente - do Hotel Central de Lisboa. Todos estão distraídos conversando próximos a uma grande janela de onde pode se enxergar a rua. Neste momento, ocorre um corte que leva o telespectador para o lado de fora do Hotel. Esse corte é acompanhado do barulho da rua, que é acentuado pelo trote de cavalos escuros que puxavam

uma carruagem - quase negra. Esta carruagem aparece do lado direito do enquadramento e pára perante a entrada do estabelecimento.

Esse pequeno trajeto é acompanhado pelo movimento da câmara. O andar da carruagem é percebido por entre os pilares da mureta do Hotel na contra luz. Essa contra luz destaca a claridade do ambiente exterior e conseqüentemente contrasta com o escuro da composição da cena.

Um funcionário do Hotel abre a porta da carruagem. Algo interessante a ser observado neste momento é que o som da rua diminui na medida em que alguém vai saindo da carruagem. Esse som é substituído de forma gradual e cuidadosamente pelo som interior do saguão.

Uma mão aparece em close na contra luz segurando a cortina da janela para “espiar” essa chegada. Não se sabe se é a mão de Ega ou de Craft que a segura, mas é o tempo suficiente para notarem a chegada de uma bela moça acompanhada do marido.

A música instrumental surge para dar corpo e representar a magnitude da beleza e refinamento da própria cena. Na medida em que a jovem sobe as escadas segurando sua pequena cadela branca de pelos compridos a música instrumental se intensifica. A sua roupa é composta de um casaco justo, colante, acompanhado com uma pequena estola de pele e uma espécie de manto que está preso com delicados enfeites partem do ombro e descem pesados ao chão.

Todos esses elementos são brancos, o que ajuda a destacar a sua entrada no salão e provocar uma luminosidade que reforça a intenção da cena que é o rompimento, uma espécie de passagem do banal para o esplendoroso.

Maria Eduarda (Ana Paula Arósio) se torna um objeto de valor, onde todos param para admirá-la naquele breve instante. O enquadramento da cena acompanha o andar dela e, com closes alternados, foca o rosto suave e olhar discreto e distante, enquanto o rosto do marido (Paulo Betti) está com expressão de orgulho e pompa ao desfilarem ao lado de sua jovem esposa.

Enquanto a música perpassa esta cena, a grave voz do ator Raul Cortez é utilizada como narração (a voz over remete a presença de Eça de Queirós) para relatar tamanho impacto: - “Ela passou diante deles com um passo soberano de Deusa, maravilhosamente bem feita, deixando atrás de si como uma claridade, reflexo de ouro e um aroma no ar”.

Nestes instantes em que Maria Eduarda atravessa o saguão, há uma movimentação entre todos que estão presentes. Carlos é subitamente invadido pela imagem de Maria Eduarda e é acometido por uma imobilização momentânea, impregnando-o de sentidos e de desejo. Esta claridade inerente à composição da imagem da mulher favorece a representação do objeto de fascinação. Portanto a fascinação é conduzida pelo conjunto da forma (do corpo), seguida da cor alva da roupa, o que reproduz uma textura de maciez que se prolonga ao rosto suave, levemente rosado, e flui nos “cabelos com reflexos de ouro”.

Nos passos lentos, ela atravessa o corredor, uma leve fumaça paira no ar fazendo uma referência ao perfume dessa mulher que impõe a sua presença marcante e efêmera pelo olfato. Neste caso, a utilização da fumaça foi um recurso semiótico para representar um estímulo olfativo (o perfume) em uma mídia audiovisual. Esta tradução intersemiótica, isto é, esta transposição de um sistema de signos em outro, integrou-se na composição geral da cena. É evidente que tal tradução pode apenas sugerir ou evocar o “aroma” da atmosfera descrita, entretanto são justamente estas associações que enriquecem e tornam estas obras diferenciadas e revelam as potencialidades do meio audiovisual. Voltemos à descrição da cena. Quando Maria Eduarda passa, o olhar de Carlos a persegue durante alguns momentos. Nota-se, então, que ele engole a saliva, o que representa o seu deslumbramento.

A apreensão estética destes instantes acaba por transmutá-los numa visão sobrenatural, o que, aliás, é acentuado pelo comentário de Craft, admirado pela visão: - “Triè chic”! Este comentário traduz (verbalmente) o impacto da entrada de Maria Eduarda e de seu percurso que cessa diante de um espelho enorme. Este espelho colocado estrategicamente no fim de sua caminhada parece prolongar a sua presença.

Diante do espelho ela se olha enquanto seu marido, Castro Gomes (Paulo Betti), conversa com um conhecido no saguão. Em poucos segundos, a câmera toma a posição do espelho para o close do rosto sutilmente triste. Instala-se, então, um momento de contemplação que é rompido bruscamente

com o aparecimento do marido de Maria Eduarda (Paulo Betti), que a chama firmemente - do lado esquerdo da cena - próximo ao seu ouvido.

O fundo está desfocado e a música se mantém no mesmo nível sonoro e intenso. Os dois rostos saem pelo lado esquerdo da composição visual dando lugar a Carlos que estava a certa distância (atrás da moça). Ali sua imagem confunde-se com esse fundo, mas o foco é rapidamente definido, trazendo o rosto dele para frente, enquanto os amigos, mais ao fundo ainda, e permanecendo fora de foco movimentam-se e comentam sobre a presença daquele casal e em especial sobre aquela distinta mulher.

Na medida em que vê Maria Eduarda se afastar de costas acompanhada pelo marido num passo lento e pesado, Carlos com seu rosto de desalento retorna de seu devaneio. Tal devaneio se desfaz com a passagem do corte e do enquadramento que conduz a imagem dos amigos que caminham para frente, já bem definidos no fundo. A música e as conversas no local formalizam o fim dessa cena.

Com relação à iluminação, nesta cena pode-se encontrar a tonalidade que é utilizada, praticamente, ao longo de toda a minissérie. As cenas desta obra são permeadas com tonalidades trabalhadas para o sépia que se prolonga para o dourado, mas em certos momentos mais dramáticos torna-se mais evidente o tom vermelho ou marrom escuro.

## 2º cena: A revelação do incesto

O ambiente desenvolvido para esta cena foi elaborado sob uma atmosfera sombria e noturna. A cena começa com a carruagem chegando da direita para esquerda e trazendo Carlos Eduardo vestido elegantemente de negro com sua cartola, luvas e bengala.

O personagem desce. Começa então a narração (voz de Raul Cortez em *off*) descrevendo a angústia do personagem enquanto a câmera passa - para o espectador - o olhar de Carlos Eduardo pelas janelas iluminadas do andar de Maria Eduarda.

***Narrador** - De certo era terrível torná-la a vê-la naquela sala, quente ainda do seu amor. Agora já o sabia: sua irmã. Não, ele não iria revelar bruscamente toda a verdade à Maria Eduarda. Dizer – lhe um adeus patético, um adeus de teatro, afrontar uma crise de paixão e de dor, pelo contrário, toda essa tarde, através de seu próprio tormento, procurara ansiosamente, um meio de adoçar e de guardar a própria criatura o horror da revelação que lhe devia.*

A câmera acompanha Carlos Eduardo apreensivo e triste. Entra no prédio e sobe em direção ao andar de Maria Eduarda. Com a música tensa os passos tornam-se pesados. A iluminação do corredor intensifica este momento de revelação.



O narrador cessa quando Carlos Eduardo chega perante a porta, ele bate e é atendido pela criada. Esta o informa sobre a preocupação de Maria Eduarda pela sua demora. Há, então, um close no movimento que a criada fez para pegar as luvas, a bengala e o paletó. Este close guia o telespectador até o local onde são guardados estes objetos.

A filha de Maria Eduarda vai à sala alegremente para ver Carlos Eduardo. Ele a olha tristemente e parece recordar alguns momentos de cumplicidade que tiveram. Coloca a pequena em cima da mesa e a abraça e a beija como se fosse a última vez que a visse. A menina grita, reclamando, aparentemente, do abraço apertado. Chateada vai ao encontro da criada que retornou à sala devido aos gritos e reclamações da menina. Ela se retira repreendendo os maus modos da pequena.

O rosto de Carlos é enquadrado. A câmara segue, então, seu olhar para o tear de Maria Eduarda. Este objeto parece evocar mais recordações: o tear, em outras cenas foi utilizado para fazer referência à passagem do tempo ou ao próprio tempo. Desta vez, ele traz também a presença de Maria Eduarda, que anteriormente passava horas a tecer nas tardes que passavam juntos. Carlos Eduardo contempla por uns instantes o tear e segue para encontrar-se com a jovem. Um corte, então, leva o espectador para diante do avô Afonso da Maia, que está em sua sala (no palácio do ramallete) a observar o relógio (outra referência ao tempo). Afonso da Maia, embora já saiba do parentesco entre Maria Eduarda e Carlos Eduardo, ainda aguarda a chegada do neto com a revelação prometida.

O ponto a observar é que a música colocada já esteve em outros momentos da minissérie, o que provoca o reconhecimento (determinada associação) das emoções e lembranças entre os personagens e a narrativa para o espectador, familiarizando-o. Assim, quando Carlos Eduardo entra no aposento de Maria Eduarda, a musicalidade que incorpora o ambiente, favorece a tensão e ao mesmo a espera inocente de Maria Eduarda pelo seu amado. A mesma música tocada por ela no piano (em outras partes da minissérie) agora avança sobre a cena.

Maria Eduarda está deitada e coberta pelos lençóis vermelhos na cama. O quarto está escuro, mas a janela com suas cortinas enormes e claras ilumina o centro do aposento na qual a cama está posta. Alguns candelabros estão com as velas acesas e espalham alguma luz pelo ambiente. Há um enorme espelho para o qual Carlos Eduardo se senta de costas. Este espelho reflete, ao lado de Carlos Eduardo (de costas), a moça descansando com seus cabelos longos, encaracolados e claros, ela está com uma camisola rendada e branca, coberta pelos lençóis vermelhos, deitada na cama.

O dialogo começa:

**Carlos:** - *Estais a dormir, Maria Eduarda?*

**Maria Eduarda:** - *Não. Estava a repousar. Fiquei com uma dor de cabeça horrível depois que falei com a minha mãe.*

**Carlos:** - *O que foi que ela te disse?*

**Maria Eduarda:** - *Primeiro ela me pediu perdão e depois disse que tinhas uma coisa muito importante a dizer-me.*

**Carlos:** - *E tenho...*

**Maria Eduarda:** - *Ela ordenou que se casasse e que assumisses tuas responsabilidades comigo com a pequena, não é?*

**Carlos:** - *Não...não.*

Maria Eduarda acaricia o rosto de Carlos e murmura a sua beleza, ele fecha os olhos para sentir o toque da sua mão, ela se recosta. A música passa para o próximo corte que leva a batida do relógio. O plano apresenta a preocupação angustiante do avô. O som da percussão é sutilmente apresentado após a contagem das “batidas” do tempo através das horas do relógio, essa música entra com a intenção de manifestar a sexualidade das cenas de amor entre os irmãos e a desconfiança do avô sobre seu neto – se ele iria revelar ou não a verdade.

Inquieto Afonso da Maia vai até a casa de Maria Eduarda, e é atendido pela criada. Entra sem se anunciar e encontra as luvas de Carlos Eduardo sobre a mesa. Desconfiado vai até o corredor e escuta através da porta do aposento, os seus netos. Decepcionado, sai com passos amargurados. O silêncio, então, impera na cena.

A composição visual encontrada nas imagens de sexo é trabalhada com uma iluminação central sobre a cama, todo o resto está na escuridão, o que provoca uma atmosfera plástica semelhante ao quadros de Caravaggio, onde o claro e o escuro formam contrastes. A câmera é posta por traz de uma cortina

com fios negros, rendados delicadamente, como um véu, e por ela vemos os corpos entrelaçados diversas vezes.

Quando o avô se afasta, amargurado, o plano em vez de acompanhar o afastamento, ele se aproxima da porta. Enquanto isso o avô parte de carruagem..

A música muda e entra o narrador novamente expondo os sentimentos agoniados de Carlos Eduardo por ter se deitado com a jovem.

**Narrador:** - *Sentia apoderando-se dele um primeiro frio de agonia, surgindo do fundo do seu ser. Uma repugnância dela desde que sabia do seu sangue. Uma repugnância material, carnal, a flor da pele, que passava como um arrepio. Que lhe restaria então morta paixão, que fora culpa do crime, tendo dormido com ela na plena consciência da consangüinidade, poderia recomeçar a vida tranquilamente? Ainda que possuísse força e frieza para pagar dentro de si essa memória, ela não morreria no coração do avô. Aquele asqueroso segredo ficaria entre eles estragando, maculando tudo. A resistência doravante só lhe oferecia intolerável amargor.*

Neste momento as cenas desenvolvidas apresentam a inquietação de Carlos e sua repulsa do ato cometido. Nú se revira na cama, tenta se aproximar da jovem que descansa profundamente, mas não consegue.

O plano final dessa seqüência é filmado de cima, visualizando o casal deitado de lado, nus, em sentidos opostos e ela mais reta e ele em posição fetal. Carlos chora encolhido. Há um diálogo entre a música, o texto e as imagens que favorece a ênfase ao arrependimento do próprio ato, a impossibilidade do amor e a crueldade do “inexorável” destino.

O espectador é, então, imediatamente transferido para a outra seqüência – a câmara, a partir da esquerda do quadro, acompanha a entrada de Carlos com seus passos lentos no corredor de sua casa.

O avô o espera na sala cabisbaixo iluminado pelas velas. Carlos vai ao seu encontro. Afonso se levanta e passa por ele calado pela decepção, levando o castiçal que iluminava o ambiente consigo deixando o neto no escuro. O narrador entra novamente:

*Foi o tomando um cansaço, uma inércia, uma infinita lassidão da vontade onde um desejo apenas transparecia, se alongava, um desejo de interminavelmente repousar horrores numa grande mudez e numa grande treva, assim, escorregou o pensamento da morte, ela seria a perfeita cura, o asilo seguro. Por que não iria ao seu encontro?*

Carlos vai para seu quarto e retorna com seus pensamentos conflitantes e apreensivos. Logo, o mordomo avisa que Afonso da Maia, seu avô, não está bem. A batida do relógio aparece novamente. Ele se levanta vai em direção ao quarto do avô e o encontra debruçado sobre a mesa. Carlos grita desesperado.

Os empregados vão ao encontro dos dois e percebem apavorados a fatalidade e procuram socorro imediatamente. Carlos grita para Afonso não deixá-lo. O neto o abraça, o ergue, o chacoalha em desespero. As memórias da infância retornam numa clareza contrastante com a realidade naquele momento. Debruçado sobre o corpo do avô, Carlos chora. Todos os empregados se despedem ajoelhados no chão sobre o corpo.

Ega ampara o amigo, enquanto a voz off encerra :

***Narrador:** O seu desespero assim que tivesse partido para sempre sem que à ele houvesse um adeus, um doce palavra trocada. Nada.apenas aquele olhar angustiado, quando ele passara pela morte. O avô sabia tudo, disse morrerá e a certeza sem Cesar na alma numa longa pancada repetida, o avô sabia tudo...disse morrerá.*

## **2. HOJE É DIA DE MARIA**

### **1ª cena: O encontro do Pai (Osmar Prado) e Maria adulta (Letícia Sabatella)**

A Irmã do Palhaço toca acordeom na abertura do espetáculo. O cenário não é naturalista, é uma “irrealidade” que remete à fantasia proposta pela minissérie. O céu é um azul ciano intenso, as roupas são feitas com materiais recicláveis e coloridas.

Quirino apresenta Maria para o espetáculo:

*Recolhei agora o riso*

*Purque no caminho do paraíso*

*A emoção também já foi prantada.*

*Da veiz, tristeza ta no rumo da alegria*

*E a dor do dia-a dia*

*Ensina o prazer de conquistá*

*a coisa amada.*

A entrada é marcada pelo som do acordeom; Maria sobe para a sua apresentação:

*A minha história num tem nada diferente.*

*È igual a tanta gente*

*Que é nesta terra.*

*Gente da roça, com coragem pro trabaio.*

*Na vida num tem ataido*

*Nem descanso nessa guerra*

*Inda menina,*

*Perdi minha mãe querida.*

*Foi-se embora dessa vida.*

*No coração fez taio fundo*

*E num rompante se desfez*

*Toda a famia.*

*Cada vez um irmão partia,*

*Triste me larguei no mundo.*

O Pai aparece caminhando por acaso e se aproxima reconhecendo alguma familiaridade com a voz de quem declama o poema e percebe:

*Num reconheço, mai a voz...depois de tanto ano parece dela.Num me engane coração! Num farseia com esse veio...*

Lentamente o Pai se aproxima e Maria continua a proclamar:

*E assim fui caminhando pelos anos,*

*No mundo peregrinando,*

*Buscando as franjas do mar,*

*Mai ante disso curo o coração ferido.*

*Reencontro o amor perdido*

*E meu pai hei de encontrá.*



Próximo ao palco o Pai chora em silêncio e o público percebe.

**Pai:**

*É ela! Tenho certeza como tenho medo dela não me perdoá.*

**Maria:**

*Porque o que vale tanta luta sem amô...*

*Os versos são intercalados a medida que o pai sobe ao palco:*

**Pai:**

*Meu zoío quaje cego pelo sol...*

**Maria:**

*Tanta terra sem uma frô...*

**Pai:**

*Qué poisá nos seus zoío, Maria...*

**Maria:**

*No sertão desabrochá...*

**Pai:**

*Um último e doce oiá!*

*Maria ...mia fia!*

**Maria:**

*Que é maior que...o verbo...amar.*

Maria reconhece o pai, o tempo é suspenso, o público emudece e o pai cai de joelhos.

**Pai:**

*Se ainda tenho o seu amor , óia essa sincera dor e o remorso de seu pai. Na vida de tanto tropeço, perdoa, fia, aquela que cai e que busca recomeço.*

**Maria:**

*Razão num tenho, motivo algum. Amor meu, pai, é empenho de apagá erro, dissorvé mágoa. Amor é água pura que lava.*

*Levanta, pai! Me dê sua mão veia pra eu beijá!*

**Pai:**

*Oh Deus! Agora já pode me levá!*

Maria beija as mãos do pai e terminam abraçados, enquanto o público bate palma, assistindo ao espetáculo.

### **3. PEDRA DO REINO**

#### **1ª cena: A onça e Quaderna**

Quaderna vai a uma caçada diurna com os cangaceiros e um fotógrafo no sertão e, então, sem querer atinge uma onça.

Os cangaceiros ouvem o tiro e vão até ele. Quaderna, se vangloriando de sua proeza (como se tivesse sido intencional), mostra o animal morto atrás da pedra, com um tiro na cabeça.

Este cenário é filmado em locação externa, no próprio sertão, e a onça é feita de madeira com articulações que permitem a simulação do peso e das posições características do próprio animal.

O chefe dos cangaceiros admira Quaderna pela coragem e o nomeia como “Caçador Grande - honra que ninguém lhe tira mais”.

Assim, o chefe coloca a onça sobre as costas e todos retornam para a cidade. Neste momento, na composição da cena, entra uma música sertaneja que acompanha a saída dos personagens pelo lado direito do enquadramento. A música não é interrompida e acompanha o corte para dar uma continuidade à narrativa do texto, o que proporciona a entrada dos personagens pelo lado esquerdo da próxima cena noturna (lembrando que eles tinham saído pelo lado esquerdo). A melodia complementa o caminho da câmera, o que direciona o olhar do espectador para as sombras do fotógrafo e de Quaderna sobre um tecido dourado extenso no chão, iluminado por uma luz horizontal que se localiza por trás dos dois personagens.

Esse percurso pára diante de uma imensa cortina dourada que balança suavemente ao vento, com duas listras com pontas arredondadas assimétricas pintadas de marrom, que lembram duas pedras estreitas, longas e compridas.

Quaderna desapontado comenta com o fotógrafo :

**Quaderna:** - *Euclides estou decepcionado com essas pedras. Elas não são o que eu estava esperando*

**Euclides:** - *Que é isso Diniz!? Nós os artistas temos que enfeitar um pouco.*

**Quaderna;** - *Veja só essas manchas. Isso nunca foi sangue! Parecem mais mijo de mocó.*

**Euclides:** - *A gente precisa mentir um tiquinho. Precisa ajudar as pedras tortas do mundo real a brilharem em sangue vermelho. É na prata! Se não elas nunca serão introduzidas ao reino encantado da literatura.*

**Quaderna:** - *Pode até ser.*

**Euclides:** - *Os poetas são assim ...Veja o caso de Augusto de Oliveira, de Olavo Bilac, eram dois pé rapados, mas para onde*

*se viravam viam jóias, ouro, prata e pedras preciosas em todo canto.*

Após essa conversa, Diniz Quaderna ri satisfeito e se põe a refletir sobre sua aventura na caçada à onça, enquanto percorre com sua mão o tecido:

**Quaderna:** - *Hoje foi um dia cheio de presságios, matei uma cobra e uma onça, animais sagrados e mitológicos, antes de chegar aqui no templo sangrento de meus antepassados.*

A música cessa quando o personagem se põe a contestar as aparências das duas pedras, e retorna outra melodia quando este se põe a refletir.

A partir desse momento, sucessivos cortes e planos são feitos propositalmente para remeter à memória de Quaderna velho que aparece entre um flash e outro fantasiado de palhaço, ali, em seu rosto, prevalece uma lágrima que escorre de seus olhos e nos leva a compreender as suas lembranças daquele momento.

Enquanto o diálogo acontece, os planos são fechados e a composição visual concentra-se na maior parte do tempo num enquadramento que vai dos ombros até o rosto dos personagens. Entretanto, ao longo da reflexão do Quaderna, a câmera abre o plano e nota-se que há uma platéia de pé o assistindo, como se fosse uma apresentação teatral.

## **2ª cena: O refúgio de Sinésio e o encontro.**

Dom Pedro Sebastião pede para Quaderna que leve seu filho mais novo, Sínesio, para Natal, longe da guerra política da cidade. Lá, vão se hospedar com o sócio Edmund Swendson.

Sínésio chega ao entardecer com Quaderna no hotel para o refúgio. Recebidos pelo sócio:

**Edmundo Swendson:** *Seja bem vindos! Fizeram boa viagem?*

*Como está o seu padrinho, Dom Pedro Sebastião?*

**Quaderna:** *Bem ...Muito bem, obrigado...*

**Edmundo Swendson:** *Vocês ficam aqui, seguros, quanto tempo for preciso.*

Sínésio se afasta distraído e Edmundo se aproxima mais de Quaderna. Neste momento inicia-se um som de alaúde que dá um tom de suspense e, que mais adiante, origina uma melodia que corresponderá à sensualidade da cena a seguir.

Por uma janela, a recepção do jovem é enquadrada e seu afastamento em direção ao corredor. Uma voz triste e melodiosa de uma mulher o atrai. A janela está inserida num aposento com a iluminação parcialmente escura e somente a luz entra na composição quando do lado direito da cena surge uma jovem mulher ruiva de cabelos longos encaracolados, de pele branca, chamada “Heliana Swendson”.

A câmera acompanha, pelas costas da personagem, os passos lentos da moça e vai ao corredor, banhado por uma forte luz que vem do telhado. A parede é iluminada com tonalidades pálidas e nota-se flores pintadas ou projetadas semelhantes às pinturas de Monet na parede. A jovem coloca a mão nessa parede e vira-se de frente a porta do aposento escuro do qual tinha saído, encostada, caminha, então, para direita, esticando os braços lentamente até desaparecer do campo de visão.

Esse plano faz com que não haja corte para a entrada de Sínesio no corredor e provoque o espectador a sensação que está caminhando ao seu encontro para “espiar” este visitante. A aproximação da câmera (com relação ao ator) revela a beleza do personagem que remete a imagem de Cristo, com cabelos compridos, castanhos, de rosto forte e de olhos claros, vestido com um manto vermelho como um príncipe e que prossegue com os olhos fixos para o caminho daquela jovem.

A cena é interrompida com o dialogo do anfitrião com Quaderna que lhe diz:

*- Você é o homem de confiança de seu tio. Diniz... precisa convencê-lo a modernizar a produção. Eu como sócio, vejo como ele perde as oportunidades*

**Quaderna:** *- Meu padrinho é assim mesmo ele gosta de fazer as coisas de modo tradicional*

**Edmundo Swendson:** *- Veja o usineiro Antonio de Moraes!!! De ano para ano, ele duplica a produção.*

**Quaderna:** - *Não adianta usar Antonio de Moraes como exemplo para meu padrinho. Eles são inimigos. Além do mais meu padrinho e o sertão são uma coisa só. Meu padrinho é duro, antigo, sertanejo de tradição!!!*

Essa imagem indica o rosto de Quaderna defendendo o seu padrinho, mas logo na seqüência retorna à cena da jovem entrando noutro aposento. Neste momento, percebe-se que no fundo do corredor existe um “coral folclórico” de mulheres que estão presentes nessa cena e farão o fundo musical.

Sinésio vai atrás e permanece a observar pela entrada da porta. Então, percebe-se que, ao passar pelo corredor, o personagem é iluminado por uma luz com raios delicados que projetam o mesmo desenho pintado na parede, uma espécie de luz natural, luz divina.

A melodia instrumental e as vozes da discussão do anfitrião com Quaderna servem de fundo para as cenas seguintes e também para reforçar a admiração e orgulho de Quaderna por ser um sertanejo de tradição.

Todo esse percurso contém sucessivas seqüências de cenas que se intercalam para demonstrar o percurso de Sinésio e o diálogo de Quaderna.

A imagem da jovem mulher prevalece depois que a discussão acaba. A câmera a persegue como fosse o olhar de Sinésio, abrindo ao espectador um caminhar suave e sedutor.

O espaço em que ela se encontra é enfeitado por flores secas e delicadas penduradas no teto como se fossem rendas caídas ou retalhos



dispersos de tecidos transparentes. Há um jogo de luz que permite em determinados momentos contrastes do claro e do escuro que comportem o mesmo clima sugerido. A melodia continua e ela abre um frasco com um líquido semelhante ao mel e passa em sua boca e depois no seio.

A filmagem tem o movimento circular que proporciona um olhar completo do quadro e da beleza da composição expressiva e visual. Todo esse conjunto caminha com a música instrumental e depois com a entrada do canto da atriz e do coral.

### ***Heliana***

*A moça de olhos claros,*

*Vem num barco a navegar.*

*Bela como a Garça branca.*

*No céu puro, a esvoaçar.*

*Ela busca um cavaleiro*

*Que lhe fugiu, mal pesar.*

*Á fortaleza de pedra*

*Seu Barco veio aportar...*

### **Coro:**

*Sinais certos que trazia.*

*Nesse forte foi achar.*

*E bate e sai uma dama.*

*Quem é ela. Quem será?*

*Ao ver a outra que chega*

*- corpo claro de Luar - ...*

*Sente o sangue estremecer*

*E o coração galopar*

*Pois a moça de olhos claros*

*Era linda de espantar...*

A moça é constantemente iluminada enquanto Sinésio permanece mais no escuro, como um observador, o que possibilita, no final da narrativa visual, o seu desaparecimento gradual e vagaroso na escuridão.

A música também parece esvair-se gradualmente na transição do corte para Quaderna que está preso e é visto de costa olhando através das grades para fora da cela. Essa posição indica claramente que esse acontecimento pertence a sua memória, portanto, a sua vida.

## ANÁLISES - Luz e Contraste

### OS MAIAS

1ª cena

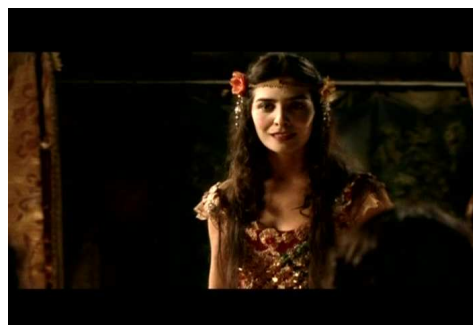


2ª cena



### HOJE É DIA DE MARIA

3ª cena



## PEDRA DO REINO

4ª cena



5ª cena



Pelas cenas percebemos que a tendência para a cor sépia é forte, acentuada em determinados momentos e com tons avermelhados e dourados.

O contraste da luz é muito importante para evidenciar a dramaticidade da imagem e do enredo como no caso das cenas 2,3 e 5.

A cena 2 nos proporciona a imagem dos corpos em evidência devido ao fundo vermelho e preto, que é intensificado pelo tratamento sépia que proporciona uma tonalidade carmim e um cromático negro.

A iluminação colocada sobre os corpos está localizada no alto do estúdio, provavelmente próximo do teto, levemente inclinada para direita unindo-se com a outra iluminação que vem da janela cenográfica do ambiente. O corpo da atriz está mais visível do que do ator, tanto pela posição em que se encontra como pela localização da luz.

O corpo masculino está na posição fetal, a cabeça aprofunda-se no escuro. Esta composição faz o sofrimento da relação de amor e do desejo proibidos transparecer a consciência do personagem, enquanto a jovem repousa tranquilamente ao lado.

Nas cenas 3 e 5 encontramos o mesmo trabalho do contraste acentuado que é proporcionado pelo jogo do claro – escuro. A iluminação principal é acentuada num só ponto da cena e outra, secundária, trabalha de forma mais sutil para dar uma textura nos outros elementos que compõem o figurino, o cenário e a expressão corporal. Essa estrutura possibilita o controle das tensões das narrativas audiovisuais.

Já nas cenas 1 e 4, há uma luz mais ampla que atinge todo o ambiente para que o espectador visualize o meio e o personagem. Entretanto, na cena 1, a iluminação é mais complexa, há a externa que vem do lado de fora da locação e a interna. O tom sépia é trabalhado em várias escalas, o que favorece a textura do tecido, do ambiente e a brancura da roupa, destacando a jovem da composição rebuscada do hotel - refletida pelo espelho. Na cena 4, a iluminação é natural e é distribuída por rebatedores. A vegetação seca do sertão torna-se mais evidente pelas tonalidades douradas e pelos personagens, em primeiro plano, no meio do quadro, sob as sombras das próprias árvores. Essa sombra possibilita gradações de cores mais escuras contrastando com o fundo claro.

Para Donis A. Dondis (1997: 109), a luz tem uma vasta intensidade gama de tonalidades assim o contraste do tom das cores escolhidas para a

composição tem tanta importância como a presença da luz sobre elas. O autor afirma que através do tom percebemos padrões simplificados pelas formas pelas quais o mundo se apresenta e a luz nos mostra.

O estudo do claro e do escuro, além do tom sépia sobre as cores - dessas composições visuais escolhidas - são semelhantes, como veremos em seqüência, as veladuras utilizadas pelo pintor italiano Caravaggio, pelo espanhol Velásquez e pelo Francês Gustave Courbet e outros pintores.



The Conversion of Saint Paul (1600-1601)

Michelangelo Merisi da Caravaggio

A técnica da veladura se faz através de uma película contínua e transparente aplicada sobre uma tinta já seca de forma a modificar sua tonalidade. Na maioria das vezes é uma tinta mais escura sobre outra mais clara. Alguns pigmentos já são naturalmente transparentes (azul ultramar, ftalocianinas<sup>23</sup> e a maioria dos orgânicos, etc), outros são opacos (os de cádmio, por exemplo), sendo necessário misturar com algum médium (verniz com terebintina). Entretanto, por mais fosca que seja uma tinta a óleo, sempre permitirá a percepção da camada inferior se aplicada em uma película fina, podendo-se, assim, usar tintas opacas em pasta sem misturas com veladura. Essa técnica é aplicada em cima de camadas superpostas, construída gradualmente sobre uma camada de tinta já seca. As primeiras pinceladas são colocadas já com o propósito de que as próximas camadas irão modificá-las. Não há o objetivo de um resultado final imediato com a cor que se deseja nos quadros. Isto enfatiza alguns aspectos isolados, tais como áreas de definição da sombra, luz e volumes. Podemos perceber isto pela ilustração a seguir:

---

<sup>23</sup> Como objeto de estudo, foi escolhida a ftalocianina de cobre, por ser a representante típica da geração moderna de pigmentos utilizados nas indústrias automobilística e eletrônica e nas artes. Leznoff, C. C.; Lever, A. B. P.; *Phthalocyanines: Properties and Applications*, VCH: New York, 1989, vol.



Nude Woman Reclining, 1852 - Gustave Courbet

Assim, esta forma aproveita os recursos que a tinta óleo oferece como ferramenta artística, pois, independente da camada espessa e opaca inicialmente colocada, como, por exemplo, no quadro da mulher nua reclinada de Gustave Courbet, a tinta vermelha foi diluída com o médium, aplicada suavemente, em uma camada fina sobre um amarelo cádmio em pasta e seco (como a pele da mulher nua), o que resultou em uma sombra rosada, reflexo do tecido que se encontra refletido ou até mesmo o rubor da própria pele branca. Essa diluição funciona como um celofane utilizado nas iluminações teatrais, fotográficas ou televisivas. O resultado disso não altera a forma nem as marcas das pinceladas colocadas nas camadas inferiores. A cor alcançada possui características óticas bem diferentes de uma cor obtida pela mistura de pigmentos na paleta. Ela contém um efeito mais luminoso - como de um vitral – tal luminosidade não se conseguiria com recursos da tinta óleo em pasta já misturada numa pintura de resultado imediato.





Velha Senhora fritando Ovos, de Diego Velasquez (detalhe) (1618)

As cores da composição tornam-se cromáticas e caminham para determinadas tonalidades que o artista pretende usar também como atmosfera do quadro, como ocorreu no quadro de Velásquez.

De acordo com Aumont (2004: 174), existem diversas funções da luz no cinema, uma delas é a função dramática, ligadas a estruturação do espaço cênico. Para Aumont, os meios de ação são incontáveis, eles podem banhar o conjunto da cena, indicar a sua profundidade, salientar e definir as posições da figuras. O autor cita, como exemplo, as cenas irrealis das anunciações, a sombra dos anjos e a da Virgem utilizadas como a única indicação de sua presença, sua única inscrição em um espaço cênico. Entretanto, ele demonstra que a luz pode ser mais ativa como no caso dos pintores do claro-escuro nos quais este elemento se une ao gesto iluminado para atingir a eloquência

retórica, como Caravaggio, ou objetivar as zonas mais sensíveis do quadro, iluminando os gestos principais. Por exemplo, percebemos que o cinema aprendeu a singularizar certas partes das cenas para salientar significados dos elementos escolhido, procurando fugir das iluminações chapadas que não proporcionavam contrastes nem texturas e, assim, se dedicando a procurar fontes direcionais.

Outra função encontrada e explorada detalhadamente no trabalho de Luiz Fernando Carvalho é a função atmosférica. Aumont comenta que os pintores como Rembrandt e Lorrains desenvolveram esse efeito com uma utilização calculada da iluminação para delimitar as regiões significativas, banhando o quadro totalmente ou por partes, cuja conotação concedida levaria à apreciação do quadro como um todo. Para o autor, Lorrains torna-se mestre na difusão da luz solar em diversos momentos do dia e das estações do ano em suas pinturas sem apresentar o sol de forma direta.

Portanto, podemos notar que o mesmo efeito produzido pelas sobreposições das cores utilizadas tanto na pintura como no trabalho do diretor através da iluminação, possuem um teor plástico e dramático.

No processo criativo de Luiz Fernando Carvalho notamos que a pesquisa pictórica serve para alcançar a atmosfera para a obra se concretizar de forma coerente e, dessa maneira, dar a chance do espectador sentir e conhecer o aspecto da época e também os sentimentos dos personagens. Na montagem das cenas comandadas pelo diretor a luz tem esse papel fundamental de evocar os sentimentos dos personagens e a atmosfera daquele

momento. Nestes casos, é como se estas emoções e estes sentimentos transbordassem dos personagens e se alastrassem pelo ambiente criando, assim, uma atmosfera coerente com a narrativa. É mais um processo de tradução intersemiótico habilmente conduzido por Luiz Fernando Carvalho, a luz transfigurando-se em sentimentos.

Outra singularidade encontrada no decorrer das obras de Carvalho é a passagem narrativa que o corte e a música compõem numa seqüência de planos e na passagem de uma cena para outra.

## **O Corte Narrativo**

A função do corte, como já foi discutido anteriormente, no caso deste diretor sob análise, tem a função de fazer parte da narrativa. O corte passa a fazer parte da história através de passagens suaves ou tensas de uma cena para outra ou de um plano para outro, geralmente acompanhados por uma música que represente algum personagem ou acontecimento significativo.

Veremos logo abaixo dois momentos: a imagem antes do corte e a imagem depois. Foram escolhidos dois fragmentos de duas minisséries. Estes fragmentos resumem a forma com que o diretor trabalhou o corte no restante de suas obras.

A primeira cena escolhida para ser analisada com relação a função do corte é a cena 1 da minissérie *Os Maias*. Nesta cena Maria Eduarda (Ana Paula Arósio) desce da carruagem e é vista por Egas (Selton Melo) de dentro do hotel, este enquadramento permite que o olhar de Egas verifique quem está

chegando e ao mesmo tempo concede a mesma permissão ao espectador, como se este estivesse a compartilhar a cena com o personagem. Neste momento não há música e sim a passagem do barulho da rua para o barulho do saguão do hotel. Essa mudança “sonora” chama a atenção para o interior do hotel.

1.



2.



A jovem sobe as escadas e começa a música instrumental, que, aliás, é o tema de amor (composta pelo maestro John Neschling<sup>24</sup> especialmente para

---

<sup>24</sup> Nascido no Rio de Janeiro, John Neschling recebeu desde cedo orientação musical com professores como Guerra Peixe e Claudio Santoro. Formou-se regente em Viena com Hans Swarovsky e Reinhold Schmid, e aperfeiçoou-se em Tanglewood com Leonard Bernstein e Seiji Ozawa, entre outros. Neschling compõe para teatro, cinema e televisão, contabilizando mais de 60 títulos, entre eles as trilhas sonoras dos filmes **Os Condenados**; **Lúcio Flávio - o Passageiro da Agonia**; **Gaijin**; **Pixote**; **O Beijo da Mulher Aranha** e **Desmundo**, da minissérie **Os Maias** e a música incidental da novela **Esperança**.

[http://www.osesp.art.br/osesp/fundacao/musicos/john\\_neschling/](http://www.osesp.art.br/osesp/fundacao/musicos/john_neschling/)

a minissérie) entre Carlos Eduardo e Maria Eduarda, em tom baixo e depois ela ganha intensidade e acompanha a entrada da moça no saguão.

Na imagem 3, a composição do quadro é invadida pela parede como se fosse uma cortina escura que vai tomar totalmente o espaço da cena, essa seqüência possibilita que o espectador acompanhe a entrada da jovem e ao mesmo tempo proporciona o corte como um elemento de passagem que irá se prolongando ao escuro da parede do lado esquerdo, de onde sai Egas (Selton Melo) na imagem 4.

3.



4.



Na imagem 5 Maria Eduarda encontra-se dentro do hotel, os cortes provocam a seqüência de planos (6,7 e 8), o que dá ênfase a sua entrada e a beleza singular acentuada pela música e pelo narrador over (que começa a partir da imagem 7).

5.



6.



7.



8.



Na obra “Pedra do Reino”, o recurso é utilizado da mesma forma. A cena escolhida foi a que Quaderna acerta acidentalmente a onça e o cangaceiro o passa considerar um herói. A partir do momento em que o cangaceiro coloca a onça nas costas começa a música.

1.



4.



3.



Na cena 2, eles saem para a direita e, na cena 3, entram pela esquerda. A sombra indica a chegada deles após a aventura que ocorreu durante a tarde. O corte dá a continuidade da narrativa visual e unidade ao texto.

Na cena 4 o corte direciona o olhar para a representação das pedras.

A câmera desliza vagorosamente pelo tecido e a música acaba. Na seqüência, entra o fotógrafo para conversar com Quaderna .

4.



5.



O diálogo entre os dois permanece mesmo mudando os planos. A música é, então, reintroduzida para dar o tom de lirismo ao texto citado.

O corte é utilizado de forma sutil, organizado e coerente com o contexto produzido. O corte, neste como em outros casos analisados, faz parte da narrativa, sem destoar, fazendo com que o espectador não o perceba e, assim, orientando o olhar de quem assiste.

Além do corte e do tratamento da cor na imagem, é interessante perceber as referências às construções elaboradas nos personagens, tanto visuais como culturais encontradas no comportamento e na vestimenta. Os elementos escolhidos para a discussão tiveram como objetivo tornar a análise mais simples e nos proporcionar uma leitura ágil. Vejamos a seguir.



## **Análise da Construção de Personagem**

### **Os Maias**

Há duas fontes importantes que direcionam a composição das imagens nesta minissérie, a saber, as influências literárias de Eça de Queirós inerentes à própria obra – por exemplo: Baudelaire - e as pinturas do século XIX para a ambientação e caracterização como já foi demonstrado acima.

### **Charles Baudelaire e a construção do Personagem Carlos Eduardo**

O estudo do escritor e poeta francês Charles Baudelaire foi de grande peso para a composição do personagem Carlos Eduardo, desenvolvido segundo as descrições referentes ao dandismo que Eça de Queirós relata em seu livro. Para entender essa importância é necessário abordar brevemente o olhar de Baudelaire e do semiólogo Roland Barthes sobre o dandismo.

Segundo Barthes (Vol. 3: 2005: p. 344 – 352), durante muito tempo (séculos), havia trajes relativos a cada uma das castas sociais, conseqüentemente, cada situação social, tinha suas roupas e não existia nenhum desagrado em fazer o “modo de se vestir um verdadeiro signo”, pois a diversidade e a disparidade de situações e castas sociais eram considerados vistos com naturalidade. “Mudar de vestes era mudar ao mesmo tempo de ser e de classe, pois ambos se confundiam”.

Na Revolução Francesa o vestuário masculino sofreu uma transformação profunda, tanto na forma como no espírito. Barthes comenta que

a idéia de democracia produziu um vestuário teoricamente “uniforme”, submetido às regras do trabalho e da igualdade. O vestuário era considerado então moderno, prático e digno, na tentativa de sustentar a sobriedade e recato da burguesia do século XIX.

Na verdade, a separação das classes sociais ainda existia: o nobre, mesmo não ativo politicamente, exercia forte prestígio, mas encontrava-se limitado ao estilo de vida, já o burguês se destacava dos operários, mas precisava se preservar da ascensão das classes médias. Portanto, a forma mais visível para manter certos números de diferenças formais e capazes de manifestar a oposição dessas classes sociais foi o vestuário. Barthes afirma que nesse momento originou-se uma nova categoria estética: o “detalhe”.

O detalhe assumiu uma função distintiva da indumentária já que não se podia mudar o “uniforme” masculino imposto pelo princípio democrático e criterioso da Revolução Industrial Francesa. Com o “detalhe” era possível marcar as mais sutis diferenças sociais – a “superioridade da condição social” – sem, no entanto, ostentar descaradamente. O detalhe era acobertado sob um novo valor: o “ bom gosto”, a “distinção”.

O homem distinto, segundo Barthes, se separava do vulgar pela força e pretendia ser reconhecido pelos seus pares essencialmente pelos seus detalhes (um tecido de camisa, botões, nó de gravata, etc.) notáveis e produzidos somente pelo grupo de convivência, acrescentados ao “uniforme do século XIX”.

*(...) A idéia que o homem tem do belo imprime-se em todo o seu vestuário, torna a roupa franzina ou rígida, arredonda ou alinha seu gesto e inclusive impregna, com o passar do tempo, os traços do seu rosto. O homem acaba por se assemelhar aquilo que gostaria de ser(...)* Charles Baudelaire (1996; 8-9)

Baudelaire (1996; 51) descreve o dandismo como uma forma de ser o seu vestir. Ele não se opunha a classe superior nem a inferior, mas sim ao vulgar, ao comum. O “dândi” usufrui de sua riqueza material e mesmo ocioso e entediado de tudo, corre atrás da felicidade, do prazer, ele não tem outra ocupação senão a de cultivar a idéia do belo em si, satisfazendo-se com suas paixões e pensamentos.

A composição da indumentária, a elegância física e a riqueza representam a superioridade aristocrática de seu espírito, ávido pela distinção. A sua satisfação consiste em provocar admiração.

*(...) É justamente essa leveza de atitudes, essa segurança nas maneiras, essa simplicidade no ar de dominação, esse modo de vestir a casaca e de conduzir um cavalo, essas atitudes sempre calmas, mas revelando força, que nos fazem pensar, quando nosso olhar descobre um desses seres privilegiados em que o belo e o temível se confundem tão misteriosamente :*

*“Aqui talvez esteja um homem rico, mas , com maior probabilidade, um Hércules sem emprego”.(...)*

(Charles Baudelaire: 1996; 56)

Barthes procura definir o “dândi” - na questão da indumentária - como uma conduta física (o “vestir seu detalhe”) que serve de via para o exercício de um pensamento e tal pensamento consiste numa visão peculiar de si mesmo.

*(...) o indivíduo para ele não é uma idéia geral: é ele mesmo, purificado de todo qualquer recurso comparativo, de tal maneira que, em ultima análise, é a si mesmo e a mais ninguém que tal Narciso dá a ler seu próprio vestuário.”(...)*  
(2005; 348)

Portanto esse pensar o obrigava a criar inúmeros “detalhes” para se destacar da massa e, assim, manter a singularidade, a essência contida e exposta no material. O dandismo, segundo o autor, não é apenas ética, mas também técnica. É a união de ambas que faz o dândi.

Dessa maneira, constitui-se o personagem Carlos Eduardo: elegante, educado, bonito e rico. Neste caso, além do apoio literário, o ator Fábio Assunção, na época em que elaborava ainda o personagem, encontrou um quadro no museu Dorsey em Paris que retrata um grupo de jovens ao “estilo”

dos dandis. Isto favoreceu uma visualização mais adequada do personagem e da época.

Mas retornando a análise, o momento em que o personagem se encanta pela primeira vez por Maria Eduarda, são feiras referências a características dandescas e narcísicas na escolha de um pelo outro.

É coerente pensar que a escolha se baseia em algumas características peculiares ao dandismo segundo a definição e as descrições de Charles Baudelaire (1996; 57- 59). A definição do que seria uma mulher conta com a comparação de uma divindade, um objeto de admiração e curiosidade, mais viva do que um quadro da vida possa oferecer e com a obrigação de ter harmonia não somente no seu porte e no movimento de seu corpo, mas também em suas roupas e jóias, que seriam atributos e ao mesmo tempo o pedestal de seu poder divino.

O poeta descreve as mulheres e ressalta características que cabem também a Maria Eduarda :

*(...) Ora parecem jovens das mais seletas sociedades, iluminadas pela claridade difusa de uma sala de espetáculos, recebendo e refletindo a luz com seus olhos, jóias, espáduas, resplandecentes como retratos no camarote que lhe servem de moldura (...). Mordiscam o leque, o olhar vago ou fixo, são teatrais e solenes como o drama ou a ópera que fingem escutar.(...) ( 1996; 67)*

Na obra, esta mulher ultrapassa todos os personagens femininos em suas qualidades. Possui todos os atrativos de uma deusa. Na cena em que a jovem entra no Hotel Central vemos referência a todos os requisitos: o belo, o gosto pelo ideal e a veste sublime elevando a beleza da mulher mágica, sobrenatural.

Esses efeitos são provocados pelos artifícios (enfeites e figurino) geralmente utilizados. Entretanto, este efeito de “irresistibilidade” no contexto da obra acaba por consolidar o atrativo que uma figura dandesca solicita.

Carlos Eduardo, na realidade se apaixona pelo ideal, por si mesmo e indiretamente pela irmã. Aqui também podemos remeter ao mito de narciso ao qual a área da psicanálise faz alusão. Numa outra versão, segundo os autores Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis, a de Pausânias:

*(...) Narciso mirava-se no espelho para acalmar a pena pela perda e usa irmã gêmea, que, como ele, era belíssima. Também aí se pode reconhecer à busca gemelar, a sombra, o duplo, ou seja, a parte que faltava a Narciso para compor a totalidade de sua imagem corporal. (...) (2001; 281).*

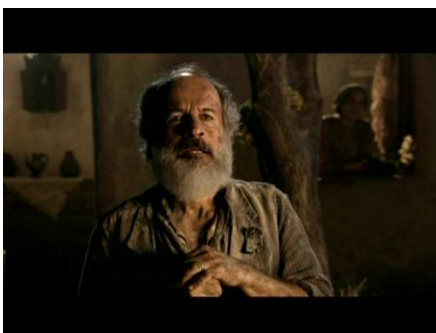
Podemos reafirmar então que o enredo, apesar de falar sobre o amor que se eleva nesse caso acima de todas as coisas e segue até a tragédia,

descreve um encontro narcísico de Carlos Eduardo com toda a estrutura dandesca da época.

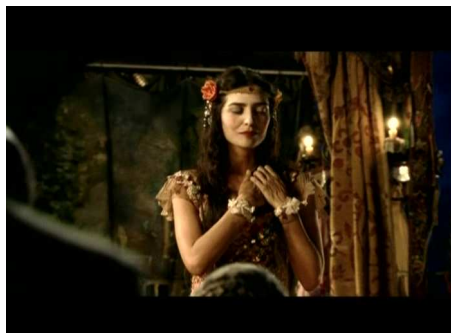
### **Hoje é Dia De Maria**

Maria adulta (Letícia Sabatella) declama em foram de poesia e com sotaque interiorano a sua historia (semelhante, aliás, a diversas famílias espalhadas pelo país). Esse recorte demonstra que a minissérie perfaz o gênero dramático e utiliza uma entonação teatral. O Pai de Maria, nesta minissérie, representa o homem com suas misérias, suas fraquezas, mas com suas razões de consolo e esperança. O pai está inserido num ambiente de seca, pobreza e alcoolismo, o que o fez perder a sua filha, ainda na infância, por causa de um ato de agressão. O reencontro, no entanto, dá-se numa apresentação de circo mambembe com Maria já adulta. ( imagem 1 e 2)

1.



2.



A poesia compõe juntamente com a personagem a representação do amor, da perseverança de uma vida melhor e o momento do perdão. Nestas

imagens, ela utiliza acessórios que sugerem uma delicadeza semelhante às pinturas de John William Waterhouse.



Ofélia (1910)<sup>25</sup>



Lamia (1905)<sup>26</sup>

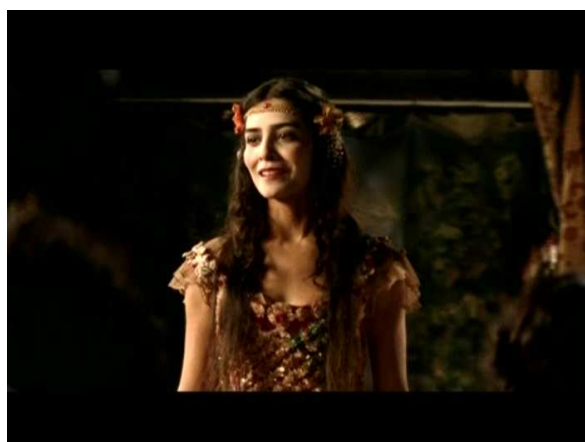
John William Waterhouse (1849 –1917) foi um pintor neo-clássico e Pré-raphaelita do Reino Unido. No início de sua carreira dedicou-se a temas da Antiguidade Clássica e depois trabalhou com temas ilustrativos da literatura. O seu estilo é suave e doce, com certa atmosfera misteriosa derivada do escuro utilizada no cenário onde se inserem as jovens. Desenvolveu seus quadros representando personagens femininas da mitologia e da literatura. Mais tarde ele se sentiu atraído pelo impressionismo francês.

<sup>25</sup> [www.favole-grandesartistas.blogspot.com/2007/04/o...](http://www.favole-grandesartistas.blogspot.com/2007/04/o...)

<sup>26</sup> [www.ssad.bowdoin.edu:9780/snipsnap/eng242-s05/spa...](http://www.ssad.bowdoin.edu:9780/snipsnap/eng242-s05/spa...)



Os tecidos dos vestidos (com exceção do azul) possuem uma leveza e uma certa transparência que são semelhantes às saias de Maria, que, aliás, são feitas de tule. As flores que Maria usa como adorno possuem a mesma delicadeza da natureza e dos cabelos da primeira Ofélia. A atmosfera que a personagem exala é a mesma atmosfera deste quadros.



Ophelia, John William Waterhouse – 1889<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> [www.confrariadaarte.blogspot.com/](http://www.confrariadaarte.blogspot.com/)

Na verdade, este pintor participa do movimento simbolista. O simbolismo de acordo com Michael Gibson (1999; 07) aparece no começo do século XIX, dentro de um industrialização avançada e uma população predominantemente católica. O simbolismo nas artes plásticas apresentava, na maioria das vezes, um forte misticismo, tendências a fantasias, sonhos e mitos. Esta expressão artística acaba por diminuir a distância entre o mundo material e o espiritual. Mas neste momento não podemos nos aprofundar na historicidade e nos incríveis detalhes deste movimento para não desviar o foco da análise. Entretanto, o final do simbolismo coincide com o impressionismo, fazendo com que alguns artistas (como o próprio John William Waterhouse) se influenciassem por este último movimento citado. O impressionismo<sup>28</sup> é importante para nossa análise devido ao registro pictórico do francês Edgar Degas<sup>29</sup> sobre os temas das bailarinas cuja arquitetura da vestimenta lembra a de Maria.

---

<sup>28</sup> O Impressionismo foi um movimento artístico que surgiu na pintura europeia do século XIX. Os impressionistas não mais se preocupavam com os conceitos e regras do Realismo. Os pintores retratavam os reflexos e efeitos que a luz do sol produzia nas cores sobre o objeto de estudo e suas técnicas continham singularidades nas misturas da tinta e do traço.

<sup>29</sup> Edgar Degas (1834 -1917) foi gravurista, pintor e escultor francês. Conhecido pelas suas pinturas impressionistas, além das suas esculturas e gravuras. Muitos dos seus trabalhos conservam-se hoje no Museu de Orsay, na cidade de Paris, onde o artista nasceu e faleceu.



Degas - Dançarinas em Rosa<sup>30</sup>



Degas - Dance Class<sup>31</sup>



A pintura ou as ilustrações consistem numa ferramenta muito importante para o figurino, pois são elas é que se dão a abertura para a concretização visual da fantasia. Ao usar registros pictóricos de determinado artistas como parâmetros, o figurinista cria a possibilidade de exteriorizar o lírico que o diretor coloca a serviço de sua obra. Não é muito produtivo trabalhar com base em fotografias realistas, pois determinados temas, exigem uma caracterização ou

---

<sup>30</sup> A data das obras está entre 1871 e 1874.

<sup>31</sup> Idem. <http://www.musee-orsay.fr>

uma idealização que tenha como registro a pintura, uma vez que alguns detalhes só podem ser captados e representados pelo olho, imaginação e mãos humanas. A fotografia, no caso de Degas bem como no do artista Alphonso Mucha<sup>32</sup> (da Art Nouveau), foi a base para alguns estudos pictóricos. Graças à fotografia, os modelos não precisavam mais como antes ficar horas a fio perante o pintor. As ilustrações abaixo são fotos nas quais o pintor Mucha pôde utilizar a pose das modelos<sup>33</sup> para a sua criação pictórica.

---

<sup>32</sup>32 Alphonso Mucha ( 1860 - 1939) foi pintor da arte decorativa. Produziu uma grande quantidade de pinturas, cartazes, avisos e ilustrações assim como desenhos para jóias e cenografias teatrais. Foi conhecido como um dos expoentes da Arte Nouveau. Nos trabalhos de Mucha eram encontradas mulheres jovens e formosas, flutuando em linhas neoclássicas, freqüentemente rodeadas de exuberantes flores e ramos. A Art Nouveau foi um estilo estético essencialmente de design e arquitetura que também influenciou o mundo das artes plásticas e das jóias. Teve grande destaque durante a Belle Époque, nas últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX. Relaciona-se especialmente com a 2ª Revolução Industrial em curso na Europa com a exploração de novos materiais (como o ferro e o vidro, principais elementos dos edifícios que passaram a ser construídos segundo a nova estética) e os avanços tecnológicos na área gráfica, como a técnica da litografia colorida que teve grande influência nos cartazes. Devido à forte presença do estilo naquele período, este também recebeu o apelido de modern style (do inglês, estilo moderno).

<sup>32</sup> 1ª <http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras> – fotografias tiradas pelo pintor para a criação da sua obra. 2ª <http://www.muchafoundation.org/MIMGDetail.aspx>.



Assim, se observarmos a roupa de Maria, veremos que ela possui o corte dos vestidos das bailarinas, embora seja todo o figurino enfeitado segundo a proposta da figurinista Luciana Buarque de utilizar materiais recicláveis, como papel e sucata. O vermelho intenso a destaca do fundo, além de dar a personagem uma cor forte equilibrada pelos enfeites delicados e pela saia de tule. Esse figurino de bailarina que lhe dá a graciosidade do balé ainda que ela esteja inserida num circo mambembe. As cores e os acessórios fortes e lúdicos ajudam exteriorizar o mundo lírico de Maria.

Na minissérie *Os Maias* todo o contexto é baseado na própria obra literária, todas as fontes estão ligadas ao autor Eça de Queiros, as referências pairam sobre o local e a época, Portugal no século XIX, que era considerado um país atrasado em comparação ao resto da Europa. A obra mostra os

dilemas de uma sociedade burguesa em decadência e o conflito de desejo e de um amor proibidos.

Na microssérie *Hoje é dia de Maria*, além de fazer uma abordagem dos contos universais, que são pontos de referência para a construção tanto da narrativa como da composição visual, a estrutura do enredo é orientada para mostrar um olhar crítico e questionador sobre a realidade dos menos favorecidos, tanto no sertão como no ambiente urbano (no caso de *Hoje é dia de Maria - Jornada 2*). Por isso, a personagem Maria é constituída como uma heroína. Ela inicia sua trajetória de forma turbulenta e com diversos infortúnios, mas isso não a faz desistir de seus objetivos. Tal personalidade está presente tanto no seu mundo exterior povoado pelos contos, como no seu figurino. Esta personalidade é balanceada por um lado pela delicadeza e pelo amor e por outro pela firmeza que é representada pelas suas decisões.

No mais recente trabalho de Luiz Fernando Carvalho, “*A Pedra do Reino*”, pode-se observar que o diretor propõe, através da obra de Ariano Suassuna, a valorização da cultura e da literatura brasileiras de uma forma também poética. O personagem Quaderna foi um meio que o escritor Ariano Suassuna encontrou para expressar suas críticas a posições políticas e também fazer referência às memórias de importantes ou marcantes momentos de sua própria vida, como a morte de seu pai. Nesta obra, além de apresentar rituais e festas do sertão, Suassuna mostra as influências da colonização europeia (marcada pelas tradições do mundo ibérico - Portugal e Espanha - trazidas pelos primeiros colonizadores europeus e transformadas ao longo dos séculos) na cultura caboclo-sertaneja nordestina. A construção desse trabalho

foi fruto de uma convergência entre os estilos do romance de cavalaria<sup>34</sup> e do romance do picaresco<sup>35</sup>. Por estes motivos, Luiz Fernando Carvalho procurou respeitar o imaginário de Ariano Suassuna transferindo-o para um contexto audiovisual. Procurou representar, em Quaderna, um mundo sertanejo que fosse ao mesmo tempo corajoso, sonoro e colorido. Este personagem tenta inicialmente se mostrar orgulhoso de seus antepassados mostrando seus desejos e seus ideais. O mundo interior de Quaderna se expande e se confunde com o real, a linha do tempo, o presente e o passado também se misturam. A oralidade de Quaderna produz imagens que fazem referência novamente à transcendência da palavra. Esta transcendência da palavra, na verdade, tem como canal, a imaginação e a expressivamente nas artes, tal como na primeira cena na qual Quaderna dialoga com o fotógrafo.

Um das cenas de extrema beleza é a composição geral da segunda cena (que foi escolhida para análise). Tanto a *Pedra do Reino* como o *Príncipe do sangue do vai e volta* (que é outra obra de Suassuna) foram elaborados com base na novela de cavalaria. Por exemplo, o personagem Sinésio (interpretado pelo ator Paulo César) representa a figura enigmática, o filho do padrinho de Quaderna que o acompanha em seu refúgio. Para Braulio

---

<sup>34</sup> O romance de cavalaria surgiu na Idade Média. Apresentava enredos complicados, conceitos idealistas e aristocráticos.

<sup>35</sup> O romance picaresco já continha elementos populares, consistia na presença de um personagem vulgar contando a própria vida, a sátira a fidalgos, padres e mendigos, além do relativismo ético.

Tavares<sup>36</sup>, Sinésio representa um príncipe com características “crísticas”, pois em determinada parte da história ele morre e depois retorna fazendo alusão ao mito, principalmente a crença na ressurreição de Cristo. Os mitos, aliás, são atemporais, não há exatidão cronológica porque as narrativas míticas são capazes de reunir nas mesmas cenas coisas que existiram em épocas diferentes.

1.



2.



---

<sup>36</sup>Nascido em Campina Grande, Paraíba, em 1950. Crítico literário e roteirista de TV junto à Rede Globo, co-autor do roteiro da microserie A Pedra do Reino, dirigida e co-escrita por Luiz Fernando Carvalho (com Tavares e Luís Alberto de Abreu). O seu depoimento está inserido no livreto Diários - 2007 ( de Luiz Fernando Carvalho), que traz o um pouco do conceito que estruturou o trabalho. esse livreto não tem página numerada.



Cristo tinha como “arma” o verbo, já Sínesio lança mão do silêncio e da presença forte, provocada pela caracterização elaborada e pela descendência de um rei. Para reforçar essa presença, quando Sinésio passa pelo corredor e segue encantado pela beleza de Heliana (Mayana Neiva), é notório o trabalho da luz acima de sua cabeça. Esta luz remete a uma atmosfera divina.

O caminho percorrido nessa cena nos faz entender a sedução provocada pela imagem de Heliana em Sínesio. O sentimento de deslumbramento é tão forte que chega a beirar o platônico, muito próximo do estado do culto por Nossa Senhora, semelhante ao trovadorismo. Heliana, ao vê-lo chegar, caminha ao aposento e no corredor podemos ver na parede flores pintadas delicadamente, semelhantes aos quadros do pintor impressionista Monet<sup>37</sup>.



Waterlilies – (1908). Claude Monet

O mesmo efeito na parede é colocado na luz do corredor. Heliana, por sua vez, tem características de uma princesa medieval, com vestido bordado e cabelos encaracolados e vermelhos.

---

<sup>37</sup> Claude Monet nasceu em Paris, França, ( 1840 -1926) .um dos mais importantes pintores do impressionismo.

Na imagem abaixo podemos perceber que composição da jovem é muito semelhante a algumas pinturas de Klimt<sup>38</sup> e D.G. Rossetti. Esta pinturas parecem ter servido de inspiração para compor a figura de Heliana, juntamente com outros trabalhos que a remetam à Idade Média, como os Pré- rafaelistas..

1.



2.



Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)  
La Ghirlandata, Bridgehall  
Art Library at London<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Gustav Klimt (Baumgarten, Viena, 1862 - 1918) foi um pintor simbolista austríaco.

Em 1876 estudou desenho ornamental na Escola de Artes Decorativas. Associado ao simbolismo, destacou-se dentro do movimento *Art nouveau* austríaco e foi um dos fundadores do movimento da Secessão de Viena, que recusava a tradição acadêmica nas artes, e do seu jornal, *Ver Sacrum*. Klimt foi também membro honorário das universidades de Munique e Viena. Os seus maiores trabalhos incluem pinturas, murais, esboços e outros objetos de arte, muitos dos quais estão em exposição na Galeria da Secessão de Viena.(<http://www.gustavklimtcollection.com/pages/main.html>)

<sup>39</sup> [www.persephone.cps.unizar.es/~spd/Pre-Raphaelites...](http://www.persephone.cps.unizar.es/~spd/Pre-Raphaelites...)

O pintor Rossetti, por exemplo, participou de um grupo de jovens – formado por John Everett Millais (1829-1896) e William Holman Hunt (1827-1910) - ligados à Royal Academy de Londres. Este grupo mais tarde fundou a Irmandade Pré-Rafaelita.

*(...) Com o caráter de sociedade secreta, o grupo almeja realizar uma reforma na arte britânica mediante a recuperação do modelo dos pintores florentinos do Quattrocento. Em sua tarefa o grupo é conduzido pela mesma preocupação com a sinceridade e o mesmo incômodo em relação ao preciosismo da arte oficial, que leva na França os pintores do grupo de Barbizon e Courbet na direção do realismo. Ao contrário destes, os pré-rafaelistas propõem como solução ao artificialismo da arte acadêmica a retomada dos pintores anteriores a Rafael (1483-1520), para eles o responsável por toda a insinceridade da arte diante da natureza. Trata-se então de voltar ao tempo em que os artistas eram artífices "sinceros e fiéis à obra de Deus", a natureza, e se empenhavam em copiá-la de modo simples e direto, sem o filtro das formas pre-estabelecidas da pintura acadêmica(...)*

Trecho retirado da Enciclopédia Itaú Cultural.

[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3744](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3744)

Se compararmos as ilustrações referentes à Idade Média com as do pré-rafaelitas e simbolistas notaremos que a composição e o traço são mais duros, como no caso do pintor gótico flamengo Rogier Van der Weyden<sup>40</sup>.



<sup>41</sup>Rogier van der Weyden, *Ritratto di donna*, 1455

Nos pré-rafaelitas, verificamos uma composição mais solta, os corpos mais expressivos e uma perspectiva já desenvolvida. Nota-se que os vestidos bordados com reminiscências orientais nos remetem aos pintores John William Waterhouse, D.G. Rossetti, Klimt (famoso também por trabalhar com as mulheres ruivas, o que favorece o deslumbramento e ao mesmo tempo as características dos personagens do romance da cavalaria).

---

<sup>40</sup> Neste caso, este pintor em comparação aos outros anteriores é mais próximo de uma pintura realista.

<sup>41</sup> N. Gallery of Art, Washington - [http://pt.wikipedia.org/wiki/Rogier\\_van\\_der\\_Weyden](http://pt.wikipedia.org/wiki/Rogier_van_der_Weyden)

Na imagem das serpentes de Klimt verificamos o trabalho dos tecidos e logo a abaixo a predominância das ruivas.



Danae, 1907<sup>42</sup>.



Music II, 1898<sup>43</sup>

No livreto chamado Diários (2007) feito por Luiz Fernando Carvalho, encontramos a confirmação dessas referências e mesmo que não estivessem escritas e, assim, confirmadas, apreciadores, pesquisadores e estudantes de artes as reconheceriam.

O desenvolvimento elaborado abre a possibilidade de se ter uma obra de conteúdo, construído na maior parte das vezes por atores desconhecidos e, neste caso específico de *A Pedra do Reino*, nascidos do sertão.

---

<sup>42</sup> <http://www.gustavklimtcollection.com/pages/musicII.html>

<sup>43</sup> <http://www.gustavklimtcollection.com/pages/musicII.html>

## CONCLUSÃO

Luiz Fernando Carvalho, no início de sua carreira, teve a intenção de fazer cinema na televisão com a novela “Helena”, de 1987, na Manchete. Embora existam algumas semelhanças pelo fato de serem ambas de meios audiovisuais, Carvalho logo percebeu o hiato que separava estas duas linguagens (cinema e TV), principalmente com relação ao modo de produção cinematográfico e televisivo. Dentre estas diferenças, podemos citar tanto o tempo da preparação de atores, roteiro, dimensão da projeção de imagens como o fato de que, na televisão, as interrupções na narrativa operadas pelos comerciais podiam focar ou desfocar a atenção do espectador.

A partir dessas reflexões, ele se dedicou a procurar uma forma de transformar seu trabalho na televisão numa linguagem mais elaborada, que não ficasse preso aos já desgastados estereótipos de atuações e composições visuais pouco autênticas e que não compartilhasse a dramaturgia do texto, nem os sentimentos dos personagens.

É, então, fácil de notar que dentro desta proposta o cenário, por exemplo, não pode ser um simples cenário, que o figurino não pode ser um simples figurino, que a trilha sonora não pode ser qualquer uma. Todos os elementos tem que fazer parte (coerentemente) da vida interior do personagem e de seu ambiente. Sem este “cuidado”, corre-se o risco da obra se tornar uma caricatura, um estereótipo.

Todos estes elementos (cenário, figurino, trilha sonora...) tem que ser elaborados dentro do conjunto da obra fazendo referência ao universo interior dos personagens e também da atmosfera geral da narrativa. Para isto, para concretizar esta proposta é necessário o mínimo de autonomia no processo criativo. Estes elementos citados têm que ser definidos a partir do interior da obra, de dentro para fora, e não de fora para dentro, como é regra em produções “meramente comerciais”.

A proposta de Luiz Fernando Carvalho então tem que recorrer necessariamente ao conhecimento e ao estudo profundo da literatura a ser “traduzida” para a linguagem audiovisual. É neste momento em que começam a aparecer as primeiras referências visuais, sonoras, sociais e teatrais para compor o enredo principal.

A pesquisa com a “população nativa” dos locais onde são feitas as filmagens é um importante fator que contribui para a construção da obra. É exatamente o caso do documentário “*Que teus olhos sejam atendidos*”, que foi produzido para auxiliar no desenvolvimento do filme *Lavoura Arcaica*. Pode-se citar também as filmagens em Portugal para a minissérie *Os Maias* e o contato direto com a cidade de Ariano Suassuna. Este contato, estas pesquisas são essenciais para a compreensão da cultura de cada região que compõem o país e que nem o próprio brasileiro tem o reconhecimento da singularidade e da pluralidade existente.

Dessa maneira, com o estudo criterioso do universo dos autores literários de seus trabalhos como Benedito Rui Barbosa, Raduan Nassar, Eça

de Queiros e Ariano Suassuna foi possível conceituar em cada um deles os elementos, definir a estrutura e respeitar os limites obra fechada, sem, no entanto, desperdiçar tanto o potencial de criação audiovisual e artística que é inerente ao próprio meio televisivo como o de toda a equipe.

O conhecimento teórico do cinema, resultado de longas horas de análises de filmes clássicos e de vanguarda, possibilitou ao diretor compor as imagens com requintes cinematográficos, auxiliado com conhecimentos baseados em outras linguagens artísticas como o teatro, música e artes plásticas. Ao longo da carreira, entre erros e acertos, Carvalho percebeu que a câmera deveria estar a serviço do personagem e não do “ator”, pois quem dá o tom, na verdade, é o valor humano que os personagens colocam no ambiente. Os personagens, como as pessoas na vida real, inalam o clima, sugere nas escolhas pessoais, estéticas e dilemas em que vivem.

É justamente a partir da novela *Renascer* que podemos perceber a reflexão mais profunda sobre a brasilidade e a miscigenação do país. Isto nos é confirmado pelos depoimentos do próprio diretor, pelo processo criativo de outras obras de sua autoria e pela proposta do “Projeto Quadrante”. Embora Luiz Fernando Carvalho afirme em suas palestras que seu objetivo é fazer uma outra TV, que não é cinema, nem a televisão a que nós estamos acostumados, esta proposta alternativa seria melhor entendida como um organismo, um trabalho audiovisual que ainda não está completamente definido. Esta indefinição é facilmente percebida quando nota-se a grande influência cinematográfica, tanto nos cortes, nos planos, na trama um pouco mais lenta e



até mesmo na possibilidade da quebra da narrativa linear. Com relação a este último ponto a obra *Pedra do Reino* é paradigmática, pois, ao ser transposta para a televisão, houve uma certa perturbação da percepção do espectador uma vez que os comerciais interrompiam todo o contexto de fantasia, memória e oralidade. Além disso, o ambiente em que o telespectador se encontra é cheio de intervenções que roubam a sua atenção durante a recepção da teledramaturgia. Caso a narrativa não tenha um diálogo mais ágil, um pouco menos hermético e contenha cenas mais objetivas conseqüentemente é pouco provável que haja uma assimilação nem uma atenção mais profunda para esse tipo de trabalho tão poético na TV.

O diretor utiliza realmente a televisão como uma fonte de informação e reflexão de que é possível se fazer na TV brasileira uma teledramaturgia que apresente ao país sua própria cultura, que é extremamente rica e que não deixa a dever a nenhuma outra, o que nos desobriga a recorrer necessariamente aos enlatados comerciais. Assim independente do Ibope, a Rede Globo e Luiz Fernando Carvalho arriscam-se a novas experiências com o objetivo de alcançar praticamente todo o território brasileiro e, para a realização de obras conceituadas, lançam mão de equipes competentes e estruturas técnicas.

A possibilidade da reprodutibilidade dessas obras atualmente cria a oportunidade de assisti-las em diversos espaços midiáticos (cinema, TV, e DVD). Isto tudo permite que se possa fazer novas leituras ou interpretações, que se possa analisar as narrativas, congelar as imagens para observações,

escolher temas de acordo com assuntos que envolvam reflexões sobre estética, literatura, educação, artes. Todo esse processo abre alternativas para contribuir e revitalizar o conhecimento humano dentro e fora da base educacional tradicional (como é o espaço escolar ou familiar). A mensagem que está nas entrelinhas dos trabalhos de Luiz Fernando Carvalho é que obras audiovisuais produzidas especificamente para televisão não são menos dignas de serem qualificadas com alguns respeitáveis adjetivos só pelo fato de terem sido produzidas para a TV. O fazer televisivo não é, para ele e isto está no ar que se respira em suas obras, necessariamente inferior ao fazer cinematográfico ou artístico. Necessariamente porque, ao se fazer televisão, se escolhe uma televisão.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, de Luis Alberto e CARVALHO, Luiz Fernando. *Hoje é Dia de Maria*, Globo, 2006.
- ALMEIDA, Candido José Mendes de. Araújo, Maria Elisa de – *As Perspectivas da Televisão ao Vivo* – Ed. Imago – Centro cultural Candido Mendes – Rio de Janeiro. 1995.
- AUMONT Jacques, MARIE Michel – *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* - Editora Papirus – 2003
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*, 9ª ed. Tradução de Júlio Castañom Guimarães, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_ Inéditos -Vol.3- *Imagem e Moda* , 1ª ed. São Paulo,2005: Martins fontes.
- BUCCI, Eugenio. *Brasil em Tempos de TV*. Ed Boitempo. São Paulo. 1996
- \_\_\_\_\_ *A TV aos 50 anos* - Criticando a televisão Brasileira no seu Cinquentenário – Ed. Fundação Perseu Abramo.São Paulo. 2000
- CAPARELLI, Sérgio e LIMA, Vénicio ,A. de. *Comunicação e Televisão - Desafios da Pós Globalização*, 1ª Ed. São Paulo. Ed. Hackers.2004.
- CARVALHO, Walter. *Fotografias de um filme*. 1ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_ *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. 1ª ed. São Paulo, Ateliê editorial, 2002.
- \_\_\_\_\_ *Cadernos de Filmagem do diretor Luiz Fernando Carvalho e Diário de Elenco e Equipe*. Transposição do Romance “ A Pedra Do Reino”, de Ariano Suassuna.1ª Ed. São Paulo .Ed Globo. 2007.
- CASTRO, Maria Lía Dias de , DUARTE, Bastos Elizabeth, *Televisão entre o Mercado e a Academia*, Coleção :Estudos sobre o audiovisual. Ed Meridional/Sulina. Porto Alegre .2006.
- \_\_\_\_\_ *Comunicação Audiovisual.Gêneros e Formatos*. Coleção :Estudos sobre o audiovisual. Ed Meridional/Sulina. Porto Alegre .2007.
- COSTA, Cristina. *A Milésima Segunda Noite* 1ª Ed. São Paulo. Ed Annablume, 2000.

- DIARTE, Elizabeth Bastod. CASTRO, Maria Lília Dias de – *Televisão – Entre o mercado e a academia*. Ed. Sulina, Porto Alegre. 2006
- FIGUEIREDO, Ana Maria C. *Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo?* Ed. 1ª São Paulo. Ed. Paulus. 2003.
- GUIMARÃES, Hélio. *O Romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias in, Literatura, Cinema e Televisão*. 1ª Ed. São Paulo. Ed Senac, Instituto Itaú cultural, 2003.
- HAMBURGUER, Esther - *O Brasil Antenado. A sociedade da Novela*. Ed. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro. 2005
- JACQUES, Aumont. *O olho interminável (cinema e pintura)*. 1ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_ . *A estética do filme*. 1ª ed. São Paulo: Ed. Papyrus, 2006.
- ORTIZ, Renato. BORELLI, Sílvia Helena Simões. RAMOS, José Mario Ortiz. *Telenovela – História e Produção*. Ed. Brasiliense. São Paulo. 1989.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos criativos*. 15ª Ed. S. Paulo : Ed. Vozes, 2001.
- PIGNATARI, Décio. *Signagem da Televisão*. Ed. Brasiliense. São Paulo 1984
- LOPES, Maria Immacollata Vassallo. Borelli , Silvia Helena Simões. Resende, Vera da Rocha. *Vivendo com a Telenovela - Mediações, recepções, teleficcionalidade*. Ed. Summus Editorial. São Paulo. 2002.
- LOPES, Maria Immacollata Vassallo. *Telenovela – Internacionalização e interculturalidade* – Ed. Edições Loyola. São Paulo. 2004
- MACHADO, Arlindo. *A Televisão Levada a Sério*. 3ª edição- Editora Senac S. Paulo. 2000.
- \_\_\_\_\_ *Pré-cinemas e pós-cinemas*. SP: Papyrus, 1997.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa, Moraes ed., 1970.
- \_\_\_\_\_ *Cultura de massa no século XX*; Volume 1: Neurose. 9ª edição. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha, 2002.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*, 3ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- QUEIROZ, Eça de, *Os Maias*, Volume 1 e 2, Série Bom Livro, 1998.
- SALLES, Cecília. *Redes de criação*. 1ª Ed. São Paulo Ed. Horizontes, 2006.

- SODRÉ, Muniz. (1990) *A máquina de Narciso: televisão, indivíduo e poder*. Rio de Janeiro: Cortez.
- \_\_\_\_\_ *Antropológica do espelho* 1ª Ed . Rio de Janeiro .. Petrópolis: Vozes 2002
- TRUFFAUT François, SCOTT Helen .Hitchcock/Entrevistas – Tradução: Rosa Freire D’Aguiar. Ed. Companhia das letras- 2004.
- XAVIER, Ismail, *Cinema Brasileiro Moderno*. Editora Paz e Terra .S. Paulo-2001.
- \_\_\_\_\_ *Do texto ao Filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*, in, Literatura, Cinema e Televisão. 1ª Ed.São Paulo. Ed Senac, Instituto Itaú cultural, 2003
- \_\_\_\_\_ *O manuscrito A trama das vozes em Lavoura arcaica: a dicção do conflito e a da elegia*, ainda não publicado pela editora Cosac & Naif.2006.
- \_\_\_\_\_. *Experiência Do Cinema*, 1ª Ed. São Paulo. Editora Paz E Terra S/A,2000

## **FILMOGRAFIA**

- CARVALHO, Luiz Fernando. *Pedra do Reino*, DVD Vídeo, 2007.
- CARVALHO, Luiz Fernando. *Hoje é dia de Maria*, Globo Vídeo, 2005.
- CARVALHO, Luiz Fernando. *Os Maias*, Globo Vídeo, 2001.
- CARVALHO, Luiz Fernando. *Lavoura Arcaica*, Globo Vídeo, 2001.

## **SITES DE REFERÊNCIA**

- Palestra da relação entre literatura e cinema com Luiz Fernando Carvalho no 36º Seminário de Cinema e Literatura de Brasília .  
Disponível em:<[http://www.painelbrasil.tv/cinema/tack\\_002.html](http://www.painelbrasil.tv/cinema/tack_002.html) > acessado em : 10/ 06/06
- Entrevista com Luiz Fernando Carvalho no 36º Seminário de Cinema e Literatura de Brasília Disponível em:

<<http://www.painelbrasil.tv/cinema/entrevistas.html>>

<[http://www.painelbrasil.tv/cinema/tack\\_024.html](http://www.painelbrasil.tv/cinema/tack_024.html) > acessado em : 10/06/06

•Site Oficial da Globo. Disponível em:< <http://memoriaglobo.globo.com/>> acessado em 12/04/08

• Site Oficial da Globo. Disponível em:< <http://pedradoreino.globo.com>> acessado em 13/08/07

• Site Oficial da Globo. Disponível em:< <http://hojeediademaria.globo.com>> acessado em 12/04/06

• Site Oficial da Globo. Disponível em:< <http://www.lavouraarcaica.com.br/> acessado em 12/04/04

•Record bate Globo e "A Pedra do Reino" na guerra do ibope 13/06/2007 - 13h27. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u303962.shtml>> acessado em : 08/07/2007

•Folha de S. Paulo Há?!Fracasso de audiência e considerada hermética, "A Pedra do Reino" levanta a discussão sobre as estratégias para elevar o nível do repertório da TV aberta brasileira Há?! -19/06/2007 Disponível em < <http://www.cbl.org.br/content.php?recid=5244&type=N>> acessado em 25/05/2007

•Globo começa a revelar faces do Brasil com "A Pedra do Reino" - Carvalho prega "descontrole" na TV. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1006200712.htm>>acessado em: 13/06/07

- Obra evoca romances de cavalaria. Disponível em :  
<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1006200714.htm>>acessado em:  
13/06/07
  
- Hoje é Dia de Maria. Reportagem Esther Hamburger . Disponível  
em:<<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=350ASP013>>  
acessado em : 03/04/06
  
- Entrevista realizada e transcrita por Alexandre Werneck . Disponível em :  
<<http://www.contracampo.com.br/52/entrevistaluizfernandocarvalho.htm>>  
acessado em: 20/07/2008.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)



[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)