

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC -SP

Mirella Pereira Diniz Luiggi Oliveira

A PEDRA DO REINO: ROMANCE EPOPEICO AUDIOVISUAL
PERSONAGENS E FIGURINOS

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO
2010

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC -SP

Mirella Pereira Diniz Luiggi Oliveira

A PEDRA DO REINO: ROMANCE EPOPEICO AUDIOVISUAL
PERSONAGENS E FIGURINOS

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica (Área de concentração: Signo e Significação nas Mídias, Linha de pesquisa: Análise das Mídias) sob a orientação do Prof^a. Dr^a. Ana Claudia Mei Alves de Oliveira.

SÃO PAULO
2010

BANCA EXAMINADORA

Esta dissertação é dedicada ao rei Salvador, à rainha Anabel, às princesas Ingrid e Tainá e ao meu príncipe Marcio. Obrigada por sempre acreditarem no meu reino.

Agradecimentos

À minha orientadora Prof^a. Dr^a. Ana Claudia Mei Alves de Oliveira pelos ensinamentos, amizade e apoio fundamentais para a realização desta pesquisa.

À Prof^a. Dr^a.Cíntia Fernandes e à Prof^a. Dr^a. Anamélia Bueno por todos os direcionamentos, conselhos e contribuições durante o exame de qualificação.

À Cida Bueno pela disposição e por ter sempre respostas para todas as minhas dúvidas referentes ao COS.

Aos colegas do Centro de Pesquisas Sociosemióticas com quem tive oportunidade de aprofundar os meus estudos e discutir o desenvolvimento desta pesquisa.

À Prof^a. Dr^a. Aline Grego, à Prof^a. Dr^a.Patrícia Smith e ao Prof. Ari Luiz pelo incentivo e apoio recebido para que eu ingressasse no programa de mestrado continuando os meus estudos.

A Marcio Padrão por todo apoio, pelas revisões no texto, pela paciência e por não me deixar nunca perder a cabeça. Não teria conseguido sem você.

A Pablo Polo, irmão de coração e guia pelo mundo encantado do audiovisual. Obrigada por sempre me incentivar e acreditar no meu potencial.

À Alexandre Nogueira, Alcioneo Junior, Chico Marques, Gerson Damasceno, Ingrid Farias, Ricelle Abreu e Viviane Mendes, amigos queridos e companheiros de profissão que no decorrer de toda a minha vida profissional, durante conversas em produções e entre intervalos de gravações me ajudaram a identificar algumas necessidades do nosso campo de atuação me impulsionando a realizar esta pesquisa e, mais que isso, amigos que me deram forças para não desistir dessa profissão, que mesmo sendo muito difícil não saberia viver sem.

*(...) Sabe o Rei que vive um sonho
Pois, aqui, de nada é dono,
Que nós surgimos do nada
E a vida acaba num sono,
Pois a morte é nosso emblema
E a sepultura é seu trono!
Mas enquanto sonhamos vivos estamos!
Não importa se perdura uma única noite o sonho humano!
No sonho cremos viver
E, crendo, vivos estamos!*

Quaderna

RESUMO

A preocupação desta pesquisa é compreender de que forma os elementos presentes no figurino em uma cena televisiva executam a caracterização dos modos de presenças dos actantes na narrativa. Em paralelo, a pesquisa avalia, por meio desses elementos, como o enunciador faz saber o público o que sabe, pode, faz e sente uma personagem e o contexto em que vive; as maneiras em que o corpo vestido faz ser, fazer, saber, poder e faz sentir os actantes em cena, o todo narrativo e as modalidades presentes na roupa e no corpo para se desenvolver no eixo da construção da visibilidade e da identidade dos actantes. Selecionamos como objeto de estudo a minissérie televisiva *A Pedra do Reino* tendo como foco principal a construção de sentido do protagonista e sujeito operador da ação central da narrativa, Pedro Dinis Quaderna; dos personagens Clemente e Samuel, que atuam como sujeitos modalizadores e abordam o nacional e os conflitos sociais e políticos da época; e das personagens Dona Margarida e Maria Safira, integrantes de um triângulo amoroso com Quaderna. Com esse corpus testamos e comprovamos nesta dissertação que o figurino representa não uma escolha secundária ou um ornamento, mas um dos pilares da construção do enunciador e de seu estilo, que é voltado em sua organização ao enunciatário, permitindo-lhe a apreensão e a inteligibilidade da significação que é levado à construção. Esse desenvolvimento teve como arcabouço teórico e metodológico a sociossemiótica no tratamento dos regimes de visibilidade desses actantes cujo figurino é o regente de seus modos de presença na trama narrativa qualificando-as pelas diferentes linguagens das distintas mídias em articulação sincrética, que nosso estudo deteve-se em descrever e analisar. Evidenciamos então que os investimentos em figurinos cada vez mais expressivos na TV brasileira atestam a busca televisiva de produções narrativas de maior qualidade estética o que assinalamos, não é sem consequência na formação do público. *A Pedra do Reino* enquanto experimentação audiovisual propôs uma estimulação ao cultivo de novos padrões estéticos.

Palavras-chave: sociossemiótica, audiovisual, figurino, sincretismo de linguagem, minissérie

ABSTRACT

The main concern of this research is to understand in which way the present elements in the costume in a television scene perform the characterization of the presence mode of the narrative actants. In parallel, the research evaluates, by its elements, how the enunciator conveys to the public what it knows, can, does and feels a character and the context that it lives; the ways in which the dressed body makes be, does, knows, can and makes feel the actants in scene, the narrative whole and the present arrangements present in the clothing and the body to develop itself in the visibility and identity construction axis of the actants. It has been selected as a study object the television miniseries *A Pedra do Reino* having as main focus the construction of sense of the protagonist and the operator subject of the central action of the narrative, Pedro Dinis Quaderna; of the characters Clemente e Samuel, that act as modalizer subjects and that approach the national and political and social conflicts of the time; and the characters Dona Margarida and Maria Safira, members of a love triangle with Quaderna. With this corpus it has been tested and comproves in this dissertation that the costume represents not only a secondary choice or an ornament, but one of the pullars in the enunciator construction and its style, which is turned in its organization to the enunciater, allowing it the apprehension and the intelligibility of the meaning that is taken to construction. This development had as theoretical and methodological framework of the socio-semiotics in the treatments of the schemes of visibility of these actants whose costumes are the regent of their presence modes in the narrative plot, qualifying them by the different distinct media languages in syncretic articulation, that our study must describe and analyze. It has been evidenced that the investments in costumes that are more and more expressive in Brazilian television attest to the TV search in narrative productions of higher aesthetic quality that we have pointed, is not without consequence in the public formation. *A Pedra no Reino* as audiovisual experiment proposes an stimulation in the breeding of new aesthetic patterns.

Keywords: socio-semiotics, audiovisual, costume, language syncretism, miniseries

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1 – A CONSTRUÇÃO DE SENTIDO NA MINISSÉRIE A PEDRA DO REINO: OS PRESSUPOSTOS, O PROBLEMA E A ABORDAGEM DESTA PESQUISA

1.1. Introdução.....	14
1.2. Considerações iniciais: a mise-en-scène e o audiovisual.....	15
1.3. A Rede Globo de televisão.....	20
1.4. O gênero minissérie na televisão.....	24
1.5. Luiz Fernando Carvalho e A Pedra do Reino.....	28
1.6. O figurino na minissérie.....	31
1.7. A minissérie A Pedra do Reino: os caminhos para a análise.....	33

CAPÍTULO 2 – QUADERNA, MARIA SAFIRA E O SINCRETISMO DE LINGUAGENS.....40

2.1. O sincretismo na minissérie A Pedra do Reino.....	42
2. 2. Análise dos procedimentos sincréticos.....	45
2. 3. Articulações e construção de sentido no objeto sincrético analisado.....	49

CAPÍTULO 3 – QUADERNA, DONA MARGARIDA E A ENUNCIÇÃO VIDEOGRÁFICA.....57

3.1. Dona Margarida e o julgamento de Quaderna.....	59
3.2. O programa narrativo e figuras da enunciação videográfica – análise de cenas de Dona Margarida no tribunal.....	61

CAPÍTULO 4 – QUADERNA, A VERIDICÇÃO E A EPOPIA.....80

4.1. O sebastianismo em A Pedra do Reino.....	91
4.2. As cinco idades de Pedro Diniz Quaderna.....	93
4.3. A luz barroca e a visualidade dos figurinos em cena.....	99

**CAPÍTULO 5 – QUADERNA, CLEMENTE, SAMUEL – A CONSTRUÇÃO DE
UMA IDENTIDADE NACIONAL E OS MODOS DE PRESENÇA EM
CENA.....102**

5.1. O Brasil nas primeiras décadas do século XX.....102

5.2. Quaderna, Clemente e Samuel – Análise das cenas selecionadas.....104

**CAPÍTULO 6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS: O FIGURINO NA CONSTRUÇÃO
DA PERSONAGEM.....123**

BIBLIOGRAFIA.....127

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

CAPÍTULO 2

Figuras 1 e 2 – Quaderna observa Maria Safira em um nicho da igreja.....	32
Figuras 3 e 4 – As pedrarias e o véu no figurino de Maria Safira.....	34
Figuras 5 e 6 – Quaderna pega a “isca” jogada por Maria Safira e corre ao seu encontro.....	34
Figura 7 – Gibão de vaqueiro.....	39
Figuras 8 e 9 – Figurino de Quaderna.....	39
Figuras 10 e 11 – ilustrações de vestimentas europeias da segunda metade do século XVIII.....	39
Figura 12 – Representação gráfica da articulação sincrética da cena analisada.....	42

CAPÍTULO 3

Figuras 13 e 14 – Dona Margarida e sua máquina-prótese.....	47
Figuras 15 e 16 – Quaderna tenso e a pose de bailarina de Dona Margarida.....	51
Figuras 17 e 18 – Quaderna fala de sua epopeia enquanto Dona Margarida ouve curiosa.....	53
Figuras 19 e 20 – Dona Margarida envolve-se com o depoimento de Quaderna, mas é interrompida pelo juiz.....	56
Figuras 21 e 22 – Quaderna toca o corpo de Dona Margarida enquanto é observado pelo juiz.....	57
Figuras 23 e 24 – Quaderna deita-se sobre Dona Margarida. Em sua visão a luminosidade “cega” o telespectador.....	59
Figuras 25 e 26 – Quaderna mostra suas feridas a Dona Margarida, que se rende a ele.....	62
Figura 27 – Percurso Dona Margarida em relação a Pedro Dinis Quaderna.....	64
Figura 28 – Algumas marcas das mudanças sofridas pelos personagens na enunciação videográfica.....	65

CAPÍTULO 4

Figuras 29 e 30 – Quaderna-criança coroa-se enquanto ouve João Melchíades cantar.....	68
Figuras 31 e 32 – Quaderna decepcionado é convencido por Euclides a mudar de ideia.....	69
Figuras 33 e 34 – Quaderna em cima das pedras “falsas” e em cima das pedras “verdadeiras”.....	70
Figura 35 – Quadrado semiótico da modalidade veridictória.....	71
Figuras 36 e 37 – Pedras “falsas” e pedras “verdadeiras” são intercaladas em uma mesma cena.....	73
Figuras 38 e 39 – Quaderna-velho narra a história da padrinho de Quaderna e seus filhos.....	74
Figuras 40 e 41 – Na sequência 14 Quaderna-presidiario fala de sua epopéia enquanto manuseia cartas de baralho.....	76
Figuras 42 e 43 – Quaderna-velho questiona a veracidade de sua realeza.....	77
Figuras 44 e 45 – O sebastianismo é retratado como irracional e confuso por meio de cenas desfocadas e com ritmo rápido.....	79
Figuras 46, 47, 48, 49 e 50 - Quaderna nas cinco idades diferentes retratadas na minissérie.....	81
Figuras 51 e 52 – Os volumes e as formas do corpo do Cucurucu estão presentes na visualidade e cinetismo de Quaderna-velho.....	83

CAPÍTULO 5

Figuras 53, 54, 55 – Clemente dá aula e é interrompido por Samuel na sequência 15.....	93
Figuras 56 e 57 – Samuel chega em Taperoá e fala dos seus estudos sobre a heráldica.....	95
Figuras 58 e 59 – Clemente, Samuel e Quaderna criam uma Academia de Letras.....	97
Figuras 60 e 61 – Quaderna fala de seus mestres, Clemente e Samuel, no tribunal.....	101

Figuras 62 e 63 – Quaderna, Clemente e Samuel inauguram a Academia de Letras.....	103
Figuras 64, 65 e 66 – Quaderna é sancionado pelo povo de Taperoá e coroado “rei da tvola redonda da literatura do Brasil”.....	104
Figuras 67 e 68 – O personagem Clemente e Jackyson Costa, que o interpreta.....	105
Figuras 69 e 70 – Cores e diversos materiais no figurino multicultural de Clemente.....	106
Figuras 71 e 72 – Frank Menezes e o personagem interpretado por ele, Samuel.....	108

1. A CONSTRUÇÃO DE SENTIDO NA MINISSÉRIE *A PEDRA DO REINO*: OS PRESSUPOSTOS, O PROBLEMA E A ABORDAGEM DESTA PESQUISA

1.1. INTRODUÇÃO

Analisando a minissérie *A Pedra do Reino* no que toca a relação entre os personagens e os elementos constituintes da *mise-en-scène*, em especial o figurino, as gestualidades e os enquadramentos e movimentos de câmara, buscamos nesta pesquisa responder de que forma os elementos presentes em uma cena televisiva executam a caracterização dos modos de presenças dos actantes; de que maneira, por meio desses elementos, o enunciador faz saber o público o que sabe, pode, faz e sente uma personagem e o contexto em que vive; e, mais enfaticamente, de que modo o corpo vestido faz ser, fazer, saber, poder e faz sentir os actantes em cena; e de que maneira a roupa e o corpo desenvolvem-se no eixo da construção da visibilidade e da identidade dos actantes. O estudo dos cinco episódios da minissérie será sistematizado pela operacionalização do percurso gerativo de sentido dos personagens selecionados, pelo estudo das estratégias e procedimentos enunciativos no texto sincrético e pela análise das figuratividades e das relações entre o plano do conteúdo e o plano da expressão por meio do qual o texto é articulado no corpo vestido.

Temos como hipóteses iniciais que: por meio dos procedimentos sincréticos, os sentidos produzidos pelo percurso dos actantes são construídos e reiterados; as marcas de enunciação videográficas presentes na cena fazem saber o que é, o que sente e o que faz as personagens; o estilo epopeia se apresenta nos elementos cenográficos e modaliza a construção de sentido das personagens; o figurino no corpo vestido exerce um papel fundamental na construção identitária da personagem, tanto nas caracterizações dos seus fazeres quanto dos seus sentimentos e estados de ânimo; e a exploração plástica das cores, formas, materialidades da superfície topológica do corpo, ao ser correlacionada à dimensão figurativa, processa uma homologação tanto do tipo simbólico como do semi-simbólico. Em termos da configuração identitária do actante, cada um desses tipos de homologação produz diferentes resultados na constituição da significação da *mise-en-scène*.

A minissérie *A Pedra do Reino* foi escolhida como objeto desta pesquisa por se tratar de um exemplar da recente proposta de produção minisseriada e por, mais do que outras, trabalhar de modo apurado os elementos de cena tão importantes para este estudo e para as respostas que buscamos. As análises terão como foco principal a construção de sentido do personagem protagonista e sujeito operador da ação central da narrativa, Pedro Dinis Quaderna; dos personagens Clemente e Samuel, que atuam como sujeitos modalizadores e abordam o nacional e os conflitos sociais e políticos da época; e das personagens Dona Margarida e Maria Safira, integrantes de um triângulo amoroso com Quaderna. Justifica-se esse recorte de estudo na medida em que essa amostragem é suficiente para desenvolver como o corpo vestido é definidor do ser e estar das personagens, nos seus percursos narrativos, temáticos, figurativos, patêmicos e enunciativos. Nosso propósito é mostrar o figurino não como uma escolha secundária, um ornamento, mas como um dos pilares da construção do enunciador e de seu estilo, que é voltado em sua organização ao enunciatário, permitindo-lhe pelo figurino a apreensão e a inteligibilidade da significação que é levada à construção.

1.2. CONSIDERAÇÕES INICIAIS: A *MISE-EN-SCÈNE* E O AUDIOVISUAL

O ato de contar histórias como forma de entreter e informar acompanha o homem ao longo de sua existência. A prática iniciou-se na oralidade, onde homens e mulheres usavam as suas vozes e gestos para transmitir acontecimentos passados fincados em suas memórias ou histórias criadas em suas mentes. O hábito adquiriu recursos com o passar dos anos; a oralidade ganhou registro com o surgimento da escrita e o desenvolvimento do teatro. Hoje diversas estruturas ficcionais lançam mão de características e conceitos oriundos da oralidade, da literatura e do teatro no ato de contar histórias. A cena, um dos mais relevantes conceitos teatrais, é definida como um acontecimento dramático ou cômico que ocorre em um local e em um momento específico. A cena é “um fragmento da ação dramática”¹. Ela é o segmento de uma história em ação.

¹ J. Aumont e M. Marie. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 2007, p. 45

Considerando essa constituição da cena teatral, surge a expressão *mise-en-scène*. O termo na língua francesa, amplamente utilizado pelo meio teatral e cinematográfico, traduzido ao português quer dizer “colocar em cena”. *Mise-en-scène* é tudo aquilo que foi eleito pelos realizadores para ser visualizado, ouvido e sentido, no momento da execução da obra.

Os elementos constituintes da *mise-en-scène* podem ser divididos em quatro grandes estruturas: a cenografia, que inclui o ambiente e todos os objetos² que integram o espaço onde ocorre a cena; o figurino e a maquiagem, que é a indumentária e a aparência dos personagens; a iluminação, constituída por luzes que promovem diferentes efeitos na cena; e as expressões, as gestualidades e os movimentos dos personagens³. Mesmo não sendo considerado por alguns autores como parte integrante da *mise-en-scène*, nós consideraremos as sonoridades produzidas pelos personagens e por objetos cenográficos como um quinto elemento estrutural, por acreditarmos que este está presente na cena como elemento constituinte da mesma assim como os outros itens já citados.

Com o surgimento do cinema, a cena ganha elementos com características distintas. Os figurinos e suas modelagens, tecidos, cores e volumes; a gestualidade e a movimentação ampla dos personagens teatrais, as sonoridades executadas ao vivo; e a relação com o cenário, restrita ao espaço do palco durante a encenação no teatro, tudo isso conferidos até então em corpos presentes a olhos nus, modificam-se ao migrar para os filmes. Os elementos de cena adaptam-se para então serem vistos por meio de planos e movimentos das câmeras em projeções de imagens feitas em grandes telas. Os recursos utilizados pelos atores, iluminadores, diretores, cenógrafos e figurinistas teatrais não mais funcionam em sua totalidade. A sensibilidade da película cinematográfica, a iluminação diferenciada, os enquadramentos e a nova movimentação dos atores em cena nos filmes ditam as propostas cênicas e, conseqüentemente, as escolhas da criação e da encenação, surgindo assim uma nova proposta de trabalhar a construção dos personagens, da narrativa e de seus valores atribuídos, que guia ainda hoje a forma de configuração da *mise-en-scène* dentro de um sistema audiovisual.

² A palavra objeto aqui está relacionada a “coisas materiais que podem ser percebidas pelos sentidos”. *Dicionário Houaiss* (verbete: objeto), p. 584

³ D. Bordwell e K. Thompson, *Film Art: an introduction*, p. 122

Para Christian Metz, a cena é uma das formas possíveis de “segmentos [= conjuntos de planos sucessivos]” da faixa-imagem, aquela que mostra uma ação unitária e totalmente contínua sem elipse nem salto de um plano para o plano seguinte” enquanto que para ele o que é definido como *sequência* “mostra uma ação seguida, mas com elipse”. Aumont e Marie ressaltam que a definição feita por Metz é difícil de ser aplicada, pois na maioria das vezes não é fácil distinguir se de um plano ao plano seguinte, “a continuidade temporal é perfeita ou não” (apud AUMONT e MARIE, 2007, p. 45). Por esse motivo, consideraremos no decorrer deste estudo os termos como semelhantes, usando a palavra *sequência* exclusivamente para os casos em que ficam bastante claros a presença de elipses temporais.

No meio cinematográfico, o termo *mise-en-scène* é relativo a tudo aquilo que o diretor faz ver no filme. É controlando a *mise-en-scène* que o diretor define os eventos que ocorrem perante a câmera cinematográfica. Sobre o papel da *mise-en-scène* em um produto cinematográfico, Bordwell e Thompson afirmam:

A *mise-en-scène*, enquanto papel, ajuda a compor o tempo e o espaço do filme. O cenário, a iluminação, o figurino e as gestualidades dos atores interagem para criar padrões de primeiro e segundo plano, linhas e formas, claro e escuro, e movimentos. Esses padrões são sistemas – unidos e desenvolvidos que não apenas guiam nossa percepção quadro a quadro, como também nos ajudam a criar a forma geral do filme. (1986, p. 141)⁴

O mesmo vale para qualquer realizador de um produto audiovisual, não especificamente cinematográfico, que não controla apenas o *mise-en-scène*, no sentido de o que vai estar em frente à câmera, mas também como esses elementos aparecerão na construção de um todo de sentido. Essa decisão envolve as características fotográficas – sendo estas relacionadas às escolhas de tonalidades e perspectivas das imagens produzidas em cada tomada, que é o registro contínuo de uma cena de vídeo ou filme; o enquadramento – considerando todos os elementos que este envolve, como angulações, movimentos, distâncias e nivelamentos da câmera em relação aos itens constituintes da *mise-en-scène*; a forma, posição,

⁴ *Mise-en-scène as a whole helps compose the film shot in space and time. Setting, lighting, costume, and figure behavior interact to create patterns of foreground and background, line and shape, light and dark, and movements. These patterns are systems – unified, developing systems that not only guide our perception from frame to frame, but also help create the overall form of the film* (Bordwell e Thompson, 1986, p. 141).

presença ou ausência dos elementos cenográficos e dos personagens no quadro⁵; e a duração de cada tomada da cena.

Um dos aspectos integrantes das cenas e sequências de um produto audiovisual - que não faz parte da *mise-en-scène*, mas que tem papel de grande importância na construção de sentido da obra - é a montagem. O termo é atribuído ao cinema pela natureza de sua matéria: a película. Na montagem, os fragmentos da película são colados uns após os outros. No vídeo, onde a matéria é eletrônica ou digital, o processo não é material como no filme. Como os processos desses dois formatos são distintos, foi atribuído o termo *edição* para o ato de montar as imagens videográficas. Aqui optaremos pelo sentido geral da montagem de imagens, tornando os dois termos similares.

A montagem é definida por Eisenstein como “a engenhosidade em combinação de planos”; estes planos, por ele estabelecidos como “o menor fragmento distorcível da natureza”⁶. Distorcível porque o plano seria constituído por uma série de elementos, como movimento de câmera, luz, volume e composição, que, através dos quais, segundo Leone e Mourão, “o realizador constituiria relações novas que não estão necessariamente implícitas no plano”. Optamos também por considerar como itens constituintes da montagem ou edição os efeitos visuais e sonoros produzidos após as realizações das tomadas na fase definida no meio audiovisual como pós-produção, aplicável a tudo aquilo que é realizado após a filmagem ou gravação da obra.

Com o surgimento do cinema e de seus novos elementos constituintes que não estavam presentes nas cenas teatrais, surgem também novos termos para o “pôr em cena” do cinema. Eisenstein considera como *mise-en-scène* “a interrelação de pessoas em ação”. Para ele o termo caberia apenas para cenas em que a montagem fosse desconsiderada, e sendo assim, o autor sugere o uso do termo

⁵ O *quadro* é o limite da superfície da imagem. Ele define o que é imagem e o que está fora da imagem. É um elemento importante plasticamente, pois desempenha um papel de organização formal. O termo está diretamente ligado ao *enquadramento* que na linguagem audiovisual é usado para designar o conjunto do processo mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém um certo campo visto de um certo ângulo (J. Aumont e M. Marie, 2007, p. 98 e p. 249).

⁶ No livro *A forma do filme* (1990), Eisenstein mostra que a ideia de montagem está presente em diversos segmentos da arte, inclusive no teatro, mas afirma que “o cinema é capaz, mais do que qualquer outra arte, de revelar o processo que ocorre microscopicamente em todas as outras artes” (p. 16).

mise-en-cadre para designar “a composição pictórica de planos mutuamente dependentes na sequência da montagem”⁷. A *mise-en-cadre* é a determinação dos enquadramentos. Estes “são imaginados como decupagem móvel de uma realidade preexistente, diferente da *mise-en-cadre* que é correlativa de uma modificação da realidade com fins de seu enquadramento”⁸.

Na teoria do cinema, vários termos surgiram em analogia à *mise-en-scène*. Eisenstein nomeou de *mise-en-geste* “a construção do gesto que recobre uma decomposição mental das atitudes das partes do corpo”⁹ na construção de uma interpretação de um personagem. Foi dado ainda o nome de *mise-en-place* à localização e movimentação dos personagens no espaço cênico. Mesmo ciente de todas essas diferentes classificações postuladas por Eisenstein, consideraremos neste estudo o termo *mise-en-scène* da forma definida por D. Bordwell e K. Thompson, já descrita nessa dissertação por considerarmos que ela engloba todos os outros conceitos de “*mise-en*” trabalhados por Eisenstein.

A forma de trabalhar os elementos em obras de cinema, como já salientamos anteriormente, guia ainda hoje a maneira de executar os demais produtos audiovisuais, como os videográficos. Mesmo utilizando os recursos da linguagem cinematográfica como base, muitas particularidades do meio televisivo devem ser consideradas na construção de sentido dos produtos desta mídia. Apesar do uso atual de câmeras de alta definição, que faz com que as imagens do vídeo digital ganhem qualidade técnica se aproximando da sensibilidade do filme cinematográfico e de sua qualidade de imagem, certas características do meio televisivo, como por exemplo, o tamanho reduzido da tela de exibição e a conseqüente redução dos planos de enquadramento, entre outras, ainda fazem diferença e são determinantes nas escolhas e na construção dos produtos televisivos videográficos. Sobre a relação entre o vídeo e as demais mídias, Arlindo Machado observa:

O vídeo é um sistema híbrido; ele opera com códigos significantes distintos, parte importados do cinema, parte importados do teatro, da literatura, do rádio e, mais modernamente, da computação gráfica,

⁷ S. Eisenstein. *op. cit.*, p. 23.

⁸ J. Aumont e M. Marie. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 2007, p. 98 e p. 249

⁹ J. Aumont e M. Marie *op. cit.*, p. 98 e p. 249

aos quais acrescenta alguns recursos expressivos específicos, alguns modos de formar ideias e sensações que lhe são exclusivos. (1997, p. 190)

Entendemos esse hibridismo como uma operação de sincretização de linguagens ou códigos. São chamados de sincréticos os objetos que são constituídos de duas ou mais linguagens que atuam simultaneamente no todo de sentido. Médola enfatiza que o texto sincrético é percebido discretizado em diferentes linguagens que se interrelacionam, mas não perdem suas características.

No texto audiovisual/televisual a substância/matéria da expressão visual permite modos de articulação que resultam em diferentes sistemas semióticos como o imagético, o verbal escrito, o gestual, o videográfico, assim como na substância/matéria da expressão sonora encontramos manifestações como a música, a fala, o ruído. (2009, p. 407)

A autora aponta que a linguagem audiovisual é resultado da articulação entre essas substâncias/matérias diferentes que configuram sistemas semióticos na forma única desta linguagem. É a linguagem audiovisual “que abriga, que possibilita a formatação de todos os modos de articulação das substâncias visual e sonora que virão a constituir as diferentes linguagens.” (2009, p. 407)

Tendo como matéria básica o vídeo, a televisão utiliza recursos de diversas outras mídias nas construções de seus produtos audiovisuais. A natureza do meio televisivo é o da multiplicidade de linguagens. O termo *televisão* é amplo e Machado defende que esse é aplicado a uma grande gama de “possibilidades de produção, distribuição e consumo de imagens e sons eletrônicos” (idem, 2005, p. 19). Trabalhando com algumas dessas possibilidades, a televisão brasileira abriu seus caminhos que nos interessam nesta abordagem.

1.3. A REDE GLOBO DE TELEVISÃO

A televisão vai assumir um lugar especial na sociedade brasileira desde 1950. A primeira transmissão ocorreu no dia 18 de setembro daquele ano, realizada pela TV Tupi, que apresentou na data a orquestra do Maestro Georges Henry. O feito foi promovido pelo empresário e jornalista Assis Chateaubriand, que trouxe para o Brasil

duzentos aparelhos de televisão e contratou os serviços de Walther Obermüller, técnico americano responsável pela instalação dos equipamentos. Deu-se então o início das atividades televisivas no Brasil. Na primeira década de existência da televisão no Brasil, o televisor era considerado um artigo de luxo e apenas a camada mais alta da sociedade tinha condições de possuir um em casa. Mattos relata que “o preço de um televisor era três vezes maior que o da mais sofisticada radiola da época, e pouco menos que um carro” (2002, p. 81). O fato de também não haver indústrias de componentes para aparelhos de televisão no país, fazendo com que todas as peças fossem importadas de outros países, também limitaram a difusão da televisão no Brasil durante a década de cinquenta. O caráter elitista também estava presente na programação da televisão no início da sua existência no Brasil: programas com apresentação de orquestras ou grupos de balé, considerados culturais, eram priorizados. Segundo Mattos, “No ano de 1958, a fim de expandir o tamanho da audiência, as emissoras abandonaram os programas culturais”¹⁰ e passaram a valorizar a programação considerada mais popular.

A televisão torna-se popular apenas na década de 60 com a facilitação do acesso da população aos televisores. Nesta mesma década torna-se também acessível aos canais de televisão brasileiros o uso do *videotape*¹¹, que possibilitou novos experimentos na linguagem televisiva. No ano de 1962 o primeiro código brasileiro de telecomunicações é promulgado.

(O código) confia ao Estado a responsabilidade de instalar e explorar as redes de telecomunicações e confirma o caráter privado da rádio-teledifusão. Portanto, dois anos antes do golpe de 1964, o Estado-maior das Forças Armadas (...) fez pressão para que este código viesse à luz o mais depressa possível. Pressente-se o elo que o regime militar instaurará entre os objetivos da instalação de uma rede nacional de comunicação e os da segurança nacional. (MATTELART, 1987, p. 37)

Durante a ditadura militar, presente no Brasil desde o golpe de 1964 até o ano de 1985, a produção da televisão brasileira foi monitorada e direcionada pelo

¹⁰ S. Mattos. *História da Televisão Brasileira*. 2002, p. 82.

¹¹ O *videotape* foi lançado no mercado mundial pela empresa norte-americana *Ampex*, em 1956 (Mattos, 2002, p. 168). Porém, só começou a ser efetivamente comum na televisão brasileira no ano de 1967 (Mattelart, 1987, p. 37).

sistema vigente, que via no meio uma ótima forma de divulgar os valores do regime. Além disso, Mattos coloca que a televisão assim poderia:

(...) persuadir, impor e difundir seus posicionamentos, além de ser a forma de manter o *status quo* após o golpe. A televisão, pelo seu potencial de mobilização, foi mais utilizada pelo regime, tendo também se beneficiado de toda infra-estrutura criada para as telecomunicações. (2002, p. 35)

Em meio a este cenário e condições da ditadura militar, a Rede Globo de Televisão foi ao ar pela primeira vez no dia 26 de abril de 1965. A emissora tinha o apoio financeiro e técnico do grupo americano Time-Life, que implantou padrões de qualidade e uma postura de produção industrial. Essa ligação entre as duas empresas não era oficial, pois a constituição brasileira proibia sociedades estrangeiras de participar de propriedade, administração e orientação intelectual de uma empresa concessionária de um canal de televisão. Foi necessária a intervenção expressa do presidente da República, o marechal Castelo Branco, para fechar o acordo Globo/Time-Life. O envolvimento entre a Rede Globo e o grupo “(...) foi subsequentemente eliminado, embora isso só viesse a acontecer depois que ela usufruiu das vantagens dos dólares e da experiência gerencial estrangeira”. (idem, p. 95). Essa associação com o grupo americano foi fundamental para a consolidação da Rede Globo como referência de qualidade técnica e vanguardismo tecnológico.

Na década de 70, com a implantação da TV a cores no Brasil, mais uma vez a emissora se destaca por ser umas das poucas a dispor de capital para a compra de equipamentos da nova tecnologia que acabava de ser inserida no país. Além de se diferenciar das demais emissoras no aspecto tecnológico, a Rede Globo estabeleceu novas propostas de trabalhar a programação: existia uma interessante preocupação em cativar a audiência e assim valorizar o preço do anúncio na emissora e o modelo de patrocínio foi mudado – agora cotas comerciais poderiam ser vendidas para diferentes empresas, mudando o anterior sistema em que uma só empresa era patrocinadora e que interferia no processo de criação dos programas. Iniciou-se também a busca por uma identidade no conjunto de sua programação, tornando-a mais homogênea pela utilização de vinhetas com a logomarca da emissora na passagem entre programas e intervalos comerciais. Além disso, como aponta Boa Viagem, o “padrão Globo de qualidade” apresentava um Brasil estetizado e asséptico

com um visual colorido, deslumbrante e exuberante que nem sempre retratavam a real situação do país (2008, p. 47). Sobre a supremacia da emissora, Bolaño salienta:

A Globo teve a felicidade histórica de capitanear a indústria no seu período áureo, com todo o apoio que o Estado brasileiro pôde lhe oferecer, acabando por constituir barreiras às entradas sólidas, especialmente se comparadas com as de suas concorrentes mais antigas, que se mostraram completamente incapazes de fazer frente ao seu ingresso avassalador. O mercado brasileiro se oligopoliza, assim, sob o comando da Globo ao longo dos anos 1970. (Na década de 80, a emissora) mantém a dianteira no processo de mudança tecnológica nos mercados da comunicação. (2005, p. 23)

No início dos anos 90, a Rede Globo vê sua situação no poder ser abalada com uma crise de audiência. A segmentação na programação das emissoras de televisão, o *zapear* dos controles remotos e os canais por assinatura fizeram os telespectadores migrarem em algum momento para outras emissoras. Além disso, com a internet e as novas tecnologias, a audiência da televisão vem sofrendo um declínio ao longo dos últimos anos. Mesmo com uma considerável queda em sua audiência, a Rede Globo ainda mantém-se líder de mercado, com picos de audiência no horário considerado nobre, quando o Jornal Nacional, os *reality shows* e as telenovelas são apresentados.

As telenovelas estão presentes na programação da Rede Globo desde o seu início em 1965. Porém, foi apenas em 1968 que elas passaram a compor o horário nobre da emissora. O padrão de programação que ganhou o nome, ao longo dos anos, de *horário nobre* ou *prime-time* e, segundo Borelli, permitiu que a emissora “consolidasse um modelo de produzir e ver televisão vigente até os dias de hoje; modelo concebido e organizado ao redor de uma ideia aparentemente simples: um telejornal (...) enquistado em meio a duas telenovelas” (2005, p. 188).

Originais de tradições das narrativas orais, do *romance-folhetim*, das *radionovelas*, do *cinema de lágrimas*¹² e das *soap opera* americanas, as telenovelas brasileiras exerceram o papel de protagonista na consolidação de um modelo de

¹² Nome dado, segundo Bragança, a um tipo de melodrama produzido na América Latina, que usa um conjunto de estratégias, de ordem estética e narrativa, que visam estabelecer uma aproximação com o espectador pelo emocional (2007, p. 10 e 11).

produção, de base para a formação de um hábito de ver TV e de fidelização de público.

Desde sua criação até o ano de 2008, a TV Globo já exibiu 309 produtos seriados de dramaturgia, incluindo neste número novelas, minisséries e séries. Atualmente, a emissora possui cinco emissoras próprias e 112 afiliadas¹³, cobre 98,44% do território nacional, atingindo 5.564 municípios e 99,50% da população. Cerca de 90% da programação é produção própria, o que torna a TV Globo importante geradora de emprego para artistas, autores, jornalistas, produtores e técnicos. Esses profissionais produzem cerca de 2.500 horas anuais de novelas e programas, além das mais de 1.800 horas anuais de telejornalismo¹⁴.

1.4. O GÊNERO MINISSÉRIE NA TELEVISÃO

Arlindo Machado afirma que a televisão é fundamentada inicialmente no discurso oral, fazendo “da palavra a sua matéria-prima principal”. Isso justificaria a predominância de programas televisivos que giram em torno de depoimentos, debates, entrevistas e do que o autor chama de “*talking head* (cabeça falante) que serve de suporte para a fala de algum protagonista” (2005, p. 72).

Quando é preciso construir uma imagem com atores, figurantes, locação, cenários, figurinos, maquiagem, texto dramático, montagem e efeitos gráficos ou visuais de toda espécie, os custos crescem em progressão geométrica e o tempo de produção se torna infinitamente mais lento. (idem, p. 72)

Provavelmente por esse motivo citado acima por Machado, as minisséries na Rede Globo de Televisão demoraram um tempo para começar a dividir o espaço com as novelas já produzidas e exibidas pela emissora. As minisséries só começaram a ganhar atenção na Rede Globo na década de 80, mais de 15 anos após a inauguração da emissora. No ano de 1981, foi ao ar o especial *Morte e Vida Severina*, adaptação da obra homônima de João Cabral de Melo Neto. O programa dirigido por Walter Avancini contou com uma produção bastante elaborada, o que

¹³ Dados do livro *Jornal Nacional: A Notícia faz História*, Memória Globo, p. 12.

¹⁴ Dados fornecidos pelo site <http://redeglobo.globo.com> acessado no dia 05 de maio de 2009.

rendeu à Rede Globo um *Emmy*, prêmio dado pela instituição americana *Academy of Television Arts and Science* às obras televisivas consideradas importantes e de qualidade. O reconhecimento conquistado com a adaptação provavelmente despertou nos produtores da emissora o conhecimento da fórmula para uma provável receita de sucesso institucional e de público.

Em 1982, o sertão serviu novamente de cenário para a primeira minissérie da Rede Globo: *Lampião e Maria Bonita*. A produção se destacou pela minuciosa pesquisa realizada na elaboração da obra. “O trabalho de preparação incluiu uma temporada no sertão, visitas ao Museu Antropológico do Ceará e uma série de entrevistas”¹⁵. A proposta de minisséries baseada em obras da literatura ou personagens da história do Brasil se tornou recorrente ao longo dos anos na Rede Globo. Em 1984, foram ao ar às minisséries *Rabo de Saia*, inspirada na obra *Pensão Riso da Noite; Rua das Mágoas*, de José Conde; e *Anarquistas*, que contava a história de Ernesto Gattai, pai da escritora Zélia Gattai. No ano seguinte, uma superprodução movimentou a equipe da emissora na adaptação para a televisão do romance *O Tempo e o Vento*. Uma cidade cenográfica de 40 mil metros quadrados foi construída para abrigar a cidade de ruas largas e sobrados imponentes descritas por Érico Veríssimo¹⁶.

Ciente do respaldo institucional que a cuidadosa produção proporcionava à emissora, a Rede Globo transmitiu, antes de a minissérie entrar no ar, um especial sobre os bastidores da produção, por meio do qual o público pode ver como foram construídos os cenários e figurinos de época do programa. Ainda na mesma proposta de superprodução do “padrão Globo de qualidade”, no mesmo ano foi exibida a minissérie *Grande Sertão: Veredas*, da obra de Guimarães Rosa. Trezentos profissionais foram transferidos para as locações. Todos os envolvidos no projeto tiveram que conhecer o sertão, e durante três meses, o elenco e a equipe técnica ficaram hospedados em casas de pau-a-pique¹⁷.

Pode-se pressupor que o foco na exibição desses programas não era primordialmente no lucro por meio da publicidade, utilizando a lógica de mercado

¹⁵ M. S. Maior. *Almanaque da TV Globo*, 2006, p. 207.

¹⁶ M. S. Maior. *op. cit.*, p. 240.

¹⁷ M. S. Maior. *op. cit.*, p. 243.

fincada na audiência, já que os custos de produção dessas minisséries são altíssimos e nem sempre as cotas dos intervalos comerciais conseguiam arcar com esses custos, mas no valor institucional e de caráter cultural que a emissora recebia ao veicular essas obras. O uso de uma rebuscada estrutura de produção aliada à adaptação de obras da literatura foi recurso recorrente nas produções de minissérie da Rede Globo de Televisão. Ao longo dos anos podemos ver o investimento da emissora nessa estrutura e nesse formato de programa foram realizadas as seguintes minisséries, baseadas em obras da literatura, a saber: *O pagador de promessas* (1988) / Dias Gomes; *O Primo Basílio* (1988) / Eça de Queiroz; *Riacho Doce* (1990) / José Lins do Rego; *O Sorriso do Lagarto* (1991) / João Ubaldo Ribeiro; *Tereza Batista* (1992) / Jorge Amado; *Agosto* (1993) / Rubem Fonseca; *Memorial de Maria Moura* (1994) / Rachel de Queiroz; *Incidente em Antares* (1994) / Érico Veríssimo; *A Madona de Cedro* (1994) / Antônio Callado; *Engraçadinha* (1995) / Nelson Rodrigues; *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1998) / Jorge Amado; *Hilda Furção* (1998) / Roberto Drummond; *O Auto da Compadecida* (1999) / Ariano Suassuna; *Os Maias* (2001) / Eça de Queiroz; *A casa das sete mulheres* (2003) / Letícia Wierzchowski; *Mad Maria* (2005) / Márcio Souza; *A Pedra do Reino* (2007) / Ariano Suassuna; e *Capitu* (2008) / Machado de Assis.¹⁸ As duas últimas produções listadas acima fazem parte do projeto *Quadrante*, do diretor Luiz Fernando Carvalho, produção executada em uma parceria entre a empresa Academia de Filmes e a Rede Globo de Televisão. O projeto, que começou em 2007, busca a realização de quatro minisséries, inspiradas por obras da literatura, até o ano de 2011. Sendo *A Pedra do Reino* e *Capitu* as duas primeiras realizadas, restando ainda para serem produzidas *Dançar Tango em Porto Alegre*, da obra de Sérgio Faraco, prevista para o ano de 2010, e *Dois Irmãos*, da obra de Milton Hatoum, prevista para o ano de 2011.¹⁹

¹⁸ As obras listadas aqui não correspondem a todas as minisséries produzidas pela Rede Globo de Televisão. Esta lista é um apanhado de minisséries baseadas em obras da literatura que se destacaram pela sua produção. No site www.memoriaglobo.com.br é possível o acesso à lista de todas as minisséries veiculadas pela emissora desde 1982, assim como sinopses e informações sobre a produção.

¹⁹ Informações retiradas do site do projeto <http://quadrante.globo.com>, acessado no dia 07 de maio de 2009 às 21h30.

A Pedra do Reino teve uma aceitação controversa pela crítica. Com índices de audiência bastante baixos, a produção foi considerada como hermética por uns e genial por outros. O fato é que a proposta do projeto diferia do que até então estava sendo apresentado na emissora. Por utilizar elementos da linguagem literária e teatral e pela predominância de características originais de produtos cinematográficos, Luis Fernando Carvalho foi acusado de fazer um cinema televisual para iniciados, usando a estética do cinema e do teatro na televisão e um texto mais facilmente compreensível por quem já conhecia a obra original de Ariano Suassuna. Reconhecemos que em partes isso pode ser considerado verdade, mas salientamos também que, atualmente, a linha que divide a linguagem das mídias está muito tênue. Hoje os produtos cinematográficos são produzidos já pensando em sua veiculação pelos canais de televisão, assim como as séries já levam em consideração, ainda durante a produção, a sua formatação em DVD após a veiculação pela TV. Consideraremos *A Pedra do Reino* como um produto audiovisual televisivo, apesar de a minissérie ter sido filmada em película 16mm e ter uma estética mais próxima da grandiosidade cinematográfica que da acessível proposta televisiva, por se tratar de um produto feito originalmente para ser veiculado na televisão; por ter uma estrutura seriada dividida em blocos e com ganchos entre os capítulos, e por acreditar que grande parte das características teatrais, literais e cinematográficas usadas pelo diretor se justificam pela proposta “epopeica” da história contada. Proposta esta que será estudada no decorrer do terceiro capítulo desta dissertação.

Pelo fato de não receber a devida atenção nos estudos relacionados a produtos televisivos brasileiros, a relação entre o figurino, o corpo, o cenário, a iluminação, a fotografia e os demais elementos de uma cena na construção da personagem e da trama em um programa de televisão ficcional ainda precisa ser estudada para dele retirar os seus papéis que ainda podem apresentar novos caminhos enquanto elemento de construção de sentido. A escolha pelo formato minissérie para estudo nesta pesquisa ocorreu porque, mesmo tendo uma proposta de dramaturgia na televisão, a minissérie é uma obra fechada. Ou seja, diferentemente das telenovelas, onde ocorrem mudanças na proposta inicial ao longo da exibição, na minissérie a equipe realizadora já conhece todo o desenrolar da trama e o percurso das personagens já estão completamente definidos, o que

permite um maior cuidado na produção, contribuindo melhor, dessa forma, com o trabalho da equipe, que poderá se deter a detalhes mais facilmente resultando em elementos de cena mais contundentes com o todo de sentido.

1.5. LUIZ FERNANDO CARVALHO E A *PEDRA DO REINO*

Luiz Fernando Carvalho atua como diretor no mercado audiovisual brasileiro desde 1986, quando realizou o filme de curta-metragem *A espera*, baseado na obra *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes. O filme recebeu vários prêmios, entre eles o de melhor filme no Festival de Gramado; o de melhor filme no Festival de San Sebastian na Espanha e o prêmio especial do júri do Festival de Ste Therèse no Canadá. Seus primeiros trabalhos na televisão foram como assistente de direção nas minisséries *O Tempo e o Vento* e *Grande Sertão: Veredas*. Começava aí a relação de Luiz Fernando Carvalho com o formato minissérie e adaptações de obras da literatura para a televisão.

O trabalho do diretor ganhou destaque em 2001, com o lançamento do filme *Lavoura Arcaica*, uma adaptação do livro homônimo escrito em 1975 por Raduan Nassar, escritor brasileiro filho de imigrantes libaneses. Para a criação da obra cinematográfica, que mostra a história de uma família de imigrantes libaneses moradores de uma pequena fazenda no interior durante uma época não definida, o diretor foi com sua equipe até o Líbano, onde pesquisou a cultura e aspectos característicos que poderiam ser usados pelos atores e técnicos da equipe. O diretor também realizou, pessoalmente, um intenso trabalho de preparação com os atores, que conviveram por quatro meses em uma fazenda no interior de Minas Gerais, vivenciando intensamente a história proposta. Embora o filme *Lavoura Arcaica* tenha sido lançado em 2001, a pesquisa e a pré-produção começaram quatro anos antes. O filme se destacou pelo cuidadoso processo de construção das cenas, dos textos verbais e das gestualidades das personagens.

Entre a produção televisiva de Luiz Fernando Carvalho podemos destacar: o especial *Uma Mulher Vestida de Sol*, baseado na obra homônima de Ariano Suassuna; as novelas *Pedra sobre Pedra* (1992); *Renascer* (1993); *O Rei do Gado* (1996); *Esperança* (2002); *Riacho Doce* (1990) e *Helena* (1987) e as minisséries *Os*

Maias (2001); *Hoje é dia de Maria* (primeira e segunda jornada) (2005); *A Pedra do Reino* (2007); e *Capitu* (2008).

Sobre o percurso de construção das minisséries de Luiz Fernando Carvalho, Paula Salazar aponta que foi durante a produção do filme *Lavoura Arcaica* que o diretor percebeu “a possibilidade de se desenvolver um trabalho diferenciado diante do que estava sendo feito do audiovisual”. Segundo a autora, é após esse momento que Luiz Fernando Carvalho assume uma posição contestadora contra o cinema comercial e sua linguagem, contra “os programas enlatados na televisão e contra as imposições do mercado televisivo e publicitário que não permitem um aproveitamento das possibilidades concedidas pela tecnologia, bem como a desvalorização da palavra”²⁰.

O diretor prega a importância da valorização dos elementos constituintes da cena, muitas vezes negligenciados pela busca de um baixo custo ou prontidão na realização dos produtos audiovisuais cada vez mais guiados pela lógica de mercado, que busca acima de tudo audiência e venda de cotas publicitárias. Considerando o texto verbal item constituinte da cena, a palavra é valorizada por Luiz Fernando Carvalho em suas produções:

A valorização da palavra é construída pelo diretor inicialmente pela escolha de uma literatura que possa ter uma ligação profunda com o país, diretamente ou indiretamente. (...) O próximo passo é a exploração do texto (escrito), a procura dos sentidos através das palavras, o que favorece as construções imagéticas. (essas) são sentidas e discutidas pela equipe, e se possível com o autor. (SALAZAR, 2008, p. 67-68)

Dentro desse pensamento de valorização dos elementos constituintes da cena, foi produzida a minissérie *A Pedra do Reino*. A minissérie é uma adaptação televisiva da obra *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-volta*, de Ariano Suassuna, e foi ao ar do dia 12 ao dia 16 de junho de 2007 às 22h30 na Rede Globo de Televisão. A produção da minissérie aconteceu inteiramente na cidade de Taperoá, sertão da Paraíba, e destacou-se pela rebuscada construção de cenários, figurinos e caracterização.

²⁰ P. Salazar. *Processos criativos na televisão brasileira – A importância da proposta de Luiz Fernando Carvalho em suas minisséries*. PUCSP: mestrado, 2008, p. 67

Apesar de controversa, a minissérie gerou muitos outros produtos: o conteúdo integral da *A Pedra do Reino*, da mesma forma em que foi ao ar, ganhou exposições pelo país em várias salas de cinema de arte, seguidas de debates com os realizadores; seus figurinos deram fruto a exposições nas cidades do Rio de Janeiro e Recife; foram publicados dois livros (um de fotos e outro com os roteiros e o diário de produção de Luiz Fernando Carvalho); um *CD* de trilha sonora e um *DVD* especial contendo os episódios, entrevistas e *making of*²¹ da produção.

A Pedra do Reino conta a saga do sertanejo Pedro Dinis Quaderna. Na cena inicial da minissérie vemos um palhaço, já com uma idade avançada, que chega ao centro de Taperoá. Este palhaço é Quaderna já velho, que contará as suas próprias histórias. Quaderna é um sertanejo que desde criança ouvia fatos sobre seus antepassados e de sua possível descendência de um rei de uma monarquia existente há muito tempo na região, ligada a movimentos messiânicos. Durante a sua infância, Quaderna é educado por sua tia Filipa, que em certa altura decide mandá-lo para o convento, de onde mais tarde é expulso por suas ideias revolucionárias. Já adulto, Quaderna tem o desejo de restaurar o seu prestígio nobre por meio de uma saga literária, ou “epopeia de seu estilo régio”, como costuma nomeá-la, para readquirir a sua nobreza e importância. Suas peripécias com os moradores de Taperoá e o envolvimento com sua amante Maria Safira são mostrados. Os pensamentos reacionários de Quaderna chegam à suprema corte e o protagonista é então intimado a prestar um depoimento devido às denúncias de uma carta anônima que diz que o protagonista sabe de informações importantes sobre a morte de seu padrinho e sobre o desaparecimento de um dos filhos de Dom Pedro Sebastião. Pedro Dinis vê assim uma oportunidade de ter registrada a sua epopeia pelas mãos de Dona Margarida, datilógrafa do interrogatório, já que ele não poderia fazê-lo devido a uma deficiência na coluna que o impedia de ficar sentado durante muito tempo. No decorrer de seu depoimento, sob os olhares de todos os moradores de Taperoá, o protagonista conta todos os “causos” de seus antepassados e outras histórias que aconteceram na cidade e/ou que habitam a sua mente.

Ao final do inquérito, o juiz, não obtendo sucesso em extrair um depoimento coerente do interrogado, considera Pedro Dinis Quaderna louco e o liberta. O

²¹ O termo em inglês é usado para designar o registro documental, na forma de som e imagens, dos bastidores e realização de uma produção audiovisual.

protagonista pede para ser preso e confessa ter sido ele mesmo o autor da carta anônima com a denúncia para utilizar os registros do depoimento sobre sua saga para a obra epopeica. O juiz satisfaz o desejo de Quaderna e o prende. Na prisão de Taperoá, o protagonista termina de escrever sua epopeia deitado na cela, e em uma de suas noites na cadeia, termina sua história ao sonhar que é coroado o Rei da Távola Redonda da Literatura do Brasil por figuras da literatura universal, como Shakespeare, Cervantes e Camões. A minissérie é encerrada quando o Quaderna-palhaço já velho recita uma poesia de Ariano Suassuna.

1.6. O FIGURINO NA MINISSÉRIE

Segundo Ana Claudia de Oliveira, o sentido de uma roupa “se completa ao vestir um corpo, quando o corpo vestido assume a sua competência de produzir uma visualidade para o sujeito, mostrando pelos seus modos de estar no mundo, o seu ser” (2007, p. 6). Sendo assim, a forma como está vestido e de que maneira esta roupa atua adequando, evidenciando, escondendo ou modificando o corpo de quem a veste é fundamental para que o público compreenda quem é, o que faz e o que sente esse sujeito. Essa conceituação tomamos como pertinente em relação ao figurino para a construção de uma personagem em uma obra de televisão. De acordo com Adriana Leite, ao limitarmos uma roupa “ao contexto do espetáculo fechado – a encenação – pode-se então aproximá-la mais de seu sentido próprio”, pois, neste momento específico, a roupa encontra-se inserida em um mundo fechado, em uma cena, que, por sua vez, é definida por regras próprias. Ainda segundo a autora, neste contexto “a roupa composta, definindo um traje, ganha uma nova categoria a qual chamamos de figurino” (2002, p. 57). Baseados nestas postulações de Leite, usaremos o termo figurino para definir o conjunto de roupas, vestimentas, trajes e indumentárias utilizadas pelas personagens em uma obra ficcional. Consideraremos os dois primeiros termos, roupa e vestimenta, para definir todas as peças que cobrem o corpo. Esses dois primeiros termos têm valor concreto atribuído às peças materiais, diferente do terceiro termo, o “traje” que é relacionado ao conjunto de vestuário utilizado para uma determinada situação social ou profissão e o termo “indumentária” que se refere mais especificamente ao conjunto de vestimentas usadas em determinada época, local e cultura (Houaiss, p. 419). Sendo

esses dois últimos vocábulos “traje” e “indumentária” possuidores de um valor abstrato, de um gênero atribuído às peças por seu uso em uma sociedade.

Sobre a forma como figurino constrói seu sentido, Leite ressalta:

O figurino representa um forte componente na construção do espetáculo, seja no cinema, no teatro ou na televisão. Além de vestir os artistas, respalda a história narrada como elemento comunicador: induz a roupa a ultrapassar o sentido apenas plástico e funcional, obtendo dela um estatuto de objeto animado. Percorre a cena no corpo do ator, ganha a necessária mobilidade, marca a época dos eventos, o status, a profissão, a idade do personagem, sua personalidade e sua visão de mundo, ostentando características humanas essenciais e visando à comunicação com o público. (LEITE, 2002, p.62)

Baseados nas definições acima, podemos afirmar que o figurino constitui-se por roupas e vestimentas, que podem formar trajes e indumentárias, e que são usadas por personagens dentro de uma cena ou realidade ficcional. O figurino modaliza as personagens. É por meio dele que as personagens se dão a ver ao mundo e, mesmo não dotando de algumas capacidades, através do figurino elas parecem que as possuem. As peças de roupas e acessórios que cobrem o corpo modalizam quem as veste, dotando-os da aparência de poder e de ser. Desta forma o figurino atua como um adjuvante da criação identitária, reiterando o sentido presente no percurso narrativo da personagem, no seu discurso verbal oral e nos demais elementos que atuam sincreticamente nas cenas em que ela está presente.

Segundo Michael Holt, a busca de criar figurinos que executem um papel na trama que vai além do vestir corpos é de considerável importância, pois:

As roupas imediatamente nos mostram onde a ação se passa. (...) Elas podem nos dizer sobre a progressão de um personagem para cima ou para baixo na escala social à medida que a história se desenvolve. Igualmente, a mudança psicológica de um personagem pode ser descrita por suas roupas. O figurino pode nos dizer muito sobre o íntimo de um homem ou de uma mulher. Algumas vezes essa forma visual de contar histórias é tão eficiente quanto os diálogos que podem ser usados pelos atores. (1993, p. 7)²²

²²“*The clothes immediately show us where the action is set. (...) They can tell us about the progression of a character up or down the social scale as the drama progresses. Equally, the changing psychology of a character can be described in clothes. A designer can tell us a great deal about the inner man or woman. Sometimes this visual story-telling is as effective as any dialogue the actor may use.*” (HOLT, 1993, p. 7)

No caso particular do formato minissérie de televisão, a necessidade de consolidar perante o público a identidade de um personagem por meio do figurino torna-se muitas vezes particularmente importante, pois este formato dispõe de menos tempo se comparado a outras estruturas narrativas seriadas televisivas. Na minissérie é preciso que se conheça a personalidade e o fazer dos envolvidos na trama rapidamente. Além disso, freqüentemente o número de peças vestidas por cada personagem durante toda a minissérie é bastante limitada - em alguns casos, como em *A Pedra do Reino*, somente uma roupa é usada pela maioria dos personagens ao longo de toda a obra - o que torna o recurso de mostrar, por meio das vestimentas, um modo de construir a identidade e as mudanças de estado de alma e de ânimo dos personagens ocorridas no decorrer de seu percurso na trama, tarefa de grande complexidade.

Além disso, outra característica diferencia o figurino das minisséries das formas mais populares de estruturas ficcionais seriadas no Brasil. Enquanto nas telenovelas o figurino promove tendências usando adereços e roupas diretamente ligadas ao mercado da moda, fazendo com que as vestes usadas pelos personagens virem mercadoria no mercado externo ao mundo ficcional, nas minisséries geralmente não existe a preocupação com o que acontece com o mercado de tendências de design de moda, podendo a equipe de figurino explorar os elementos plásticos na criação das vestimentas das personagens sem que exista, na maior parte das vezes, uma preocupação comercial ou com o mercado externo.

1.6. A MINISSÉRIE *A PEDRA DO REINO*: OS CAMINHOS PARA A ANÁLISE

A análise de obras produzidas para a televisão é essencial para a compreensão de como a TV constrói os seus produtos e personagens. Os estudos dos meios de comunicação de massa podem ter diversos pontos de vista e podem ser baseados em teorias dos mais distintos campos das ciências humanas aplicadas, sendo um desses campos o da significação. No artigo *Comunicação e Semiótica*, José Luiz Fiorin afirma que “os textos criados pelos meios de comunicação são produtos de linguagens e, por conseguinte podem ser examinados pelas teorias lingüísticas e semióticas (...) já que a Semiótica se propõe como teoria da

significação”.²³ Partindo do princípio de que a minissérie *A Pedra do Reino* é um objeto semiótico e o estudo da significação desse texto é item fundamental nesta pesquisa, elegemos a semiótica discursiva como base teórica para essa dissertação. Sobre o procedimento da semiótica, Bertrand afirma:

O procedimento clássico propõe articular a apreensão de sentido segundo um percurso estratificado em camadas (...) indo das formas concretas e particulares, manifestadas na superfície do texto, às formas mais abstratas e gerais subjacentes, dispostas em múltiplos níveis de profundidade; ela mostra assim como os percursos da significação se organizam e se combinam, em razão de regras sintáticas e semânticas que fundamentam, em segredo, a sua coerência. (BERTRAND, 2003, p. 49)

Esse percurso da significação Greimas nomeia, em sua proposição teórica e metodológica advinda da semântica, de percurso gerativo do sentido. Segundo Floch, nesse percurso a significação passa por etapas sucessivas e ordenadas, enriquecendo-se e de simples e abstrata, torna-se complexa e concreta. (2001, p. 15) Os níveis do percurso gerativo do sentido são divididos em nível fundamental, nível narrativo e nível discursivo, e cada um desses níveis possuem componentes sintáticos e componentes semânticos. É na sucessão desses níveis, analisado neles próprios e com correlações entre si, que é mostrado como se produz e se interpreta o sentido.

O nível fundamental, o mais profundo deles, representa a instância inicial do percurso gerativo e procura explicar os níveis mais abstratos da produção, do funcionamento e da interpretação do discurso.²⁴ O nível fundamental abriga categorias semânticas – fundamentadas numa diferença sêmica que mantêm entre si uma relação de contrariedade e de subcontrariedade, ao ser aplicada uma operação de negação em cada um dos termos contrários. Com essas relações, Greimas propõe a formação da circulação sêmica na forma de oposições. Essas relações são articuladas no quadrado semiótico que o autor define como “a representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer”²⁵.

²³ J. L. Fiorin. *Semiótica e comunicação*, p. 14 e 15

²⁴ J. L. Fiorin. *Elementos de análise do discurso*. p. 20.

²⁵ J. Courtés e A. J. Greimas. *Dicionário de semiótica*. p. 364.

A sintaxe do nível fundamental é constituída por duas operações: a afirmação e a negação das categorias. Suponhamos, inicialmente, que a categoria fundamental da minissérie *A Pedra do Reino* seja /nobreza/ versus /plebe/ gerando os termos subcontrários aristocracia versus intelectualidade.

Na sintaxe, durante a sucessividade do texto poderiam ocorrer as seguintes relações: /nobreza → não nobreza (aristocracia)→ plebe/ ou /plebe → não plebe (intelectualidade)→ nobreza/. Ressaltamos que essas relações só são definidas na atualização dos enunciados, não sendo dadas a priori.

O nível narrativo dá conta da narratividade, que pode ser concebida pela sequência de transformações operadas por um sujeito entre estados sucessivos e diferentes e pelo estabelecimento e rupturas de contratos sucessivos entre um destinador e um destinatário, em que os valores propostos são postos em circulação pelos actantes. O actante aparece produzindo o par sujeito/objeto ou sujeito/sujeito e nas formas de destinador/destinatário da ação, este último par envolve o *fazer fazer* do actante, isto é, o destinador da ação e não o destinador externo.

Na sintaxe narrativa existem dois tipos elementares de enunciado: os enunciados de estado, que estabelecem uma relação de junção entre um sujeito e um objeto²⁶ ou uma relação de união entre dois sujeitos, e os enunciados de fazer, que correspondem à passagem de um estado para o outro. Segundo mostra Oliveira, “os programas narrativos são concebidos em termos de operações maiores, de um lado as de junção (conjunção vs disjunção), de outro, as de união (contato e contágio)” (2009, p. 3). No nível narrativo, no regime da junção, parte-se de um princípio regulador das forias que caracterizam as relações entre sujeito e objeto possíveis de se realizarem (situações de disforia – valor negativo – e de euforia – valor positivo). De uma situação para a outra ocorre a mudança de estados, e para que essa mudança ocorra, é preciso executar uma performance que é a ação da narrativa. Sobre a estrutura da narrativa nos textos, baseado nas postulações de Greimas, Fiorin destaca que:

Os textos não são narrativas mínimas. Ao contrário, são narrativas complexas, em que uma série de enunciados de fazer e de ser (de estado) estão organizados hierarquicamente. Uma narrativa

²⁶ José Luiz Fiorin ressalta que sujeito e objeto são papéis narrativos e que não se deve confundir sujeito com pessoa e objeto por coisa, pois esses papéis narrativos podem ser representados (no nível discursivo) por coisas, pessoas ou animais (2005, p. 29).

complexa estrutura-se numa sequência canônica, que compreende quatro fases: a manipulação, a competência, a *performance* e a sanção. (2005, p. 29)

A conceituação de Greimas de programa narrativo dá conta dos mecanismos de análise do percurso do sujeito. Em relação às sintaxes de junção e de união – essa última proposta por Landowski (2004 e 2005), a partir de uma complementação do modelo de junção. Oliveira mostra que:

Ao lado da possessão, um estado conjuntivo, e da privação, um estado disjuntivo, que estabelecem a dinâmica do regime da junção em que as interações se definem por dois regimes: Programação e Manipulação, Greimas sugere a dinâmica da atuação da sensibilidade em que o corpo é o operador de outros modos de conhecimento e caracteriza o sentido, em oposição ao contínuo, no descontínuo, na imprevisibilidade do acidente que é regido pela desordem, o caos e o dito “não sentido”. Landowski operacionaliza esse achado do semiótico em um novo regime narrativo. Definido em relação opositiva ao regime de junção que comporta o regime de programação e o de manipulação, em oposição a esse primeiro tipo, ele define o regime do acidente cujo princípio é o da imprevisibilidade que atinge o sujeito por um assentimento; em oposição ao regime de manipulação, o regime do ajustamento, cujo princípio é a sensibilidade e opera no sujeito por contágio. (OLIVEIRA, 2009, p. 10)

São esses processamentos que Landowski propõe enquanto regimes sintáticos baseados nos tipos de interações entre sujeitos e objetos. Na sintaxe de junção, o objeto e sua posse, são o que move o percurso narrativo do sujeito. Greimas propõe quatro etapas desse percurso: competência, manipulação, performance e sanção. Na manipulação, uma das formas do regime de junção que também inclui a programação, um sujeito A atua sobre outro (sujeito B) para fazer com que o sujeito B faça ou seja algo. No livro *Elementos da análise do discurso*, José Luiz Fiorin retoma as quatro formas mais recorrentes de manipulação, definidas pela teoria da significação, que são: a *provocação* - quando o manipulador faz fazer “expressando um juízo negativo a respeito da competência do manipulado”; a *sedução* – quando o manipulador faz fazer “manifestando um juízo positivo sobre a competência do manipulado”; a *intimidação* - quando o manipulador faz fazer por meio de ameaças; e a *tentação* que ocorre quando o manipulador faz fazer propondo ao manipulado uma recompensa (2005, p. 30).

Na fase da competência acontece a doação (ou apropriação) de valores modais que possibilitam a realização da performance, que é quando acontece a mudança de um estado para outro, a transformação central da narrativa, seguida ou não pela sanção que ocorre quando essa mudança é constatada e reconhecida.

Na minissérie *A Pedra do Reino*, a narrativa principal ocorre em torno de Pedro Dinis Quaderna, que está disjunto de sua nobreza, e não sabe como ficar conjunto. Porém ao ser modalizado por Clemente e Samuel, ele adquire o saber para entrar em conjunção com esta nobreza. Como foi dito, ele precisa escrever a “epopeia de seu estilo régio”, porém não o pode fazer devido a uma deformidade em sua coluna e manipula o Juiz Corregedor para que o interrogue e, desta forma, faça com que *Dona Margarida*, membro da aristocracia taperoense, registre suas histórias. Com a epopeia em mãos ele então seria coroado o “Rei da Távola Redonda da Literatura do Brasil”, entrando em conjunção com a nobreza e tornando-se um sujeito realizado ao ser como tal reconhecido pela sociedade.

É no nível narrativo que estão presentes as estruturas narrativas de sujeitos em conjunção ou disjunção com seu objeto de valor. Essa busca pela mudança de estado gera modalizações do ser e do fazer. A forma como essas qualificações modais do ser se organizam sob a forma de arranjos produzem efeitos de sentidos passionais. Segundo Barros, “as paixões simples resultam de um arranjo modal, que modifica a relação entre sujeito e o objeto-valor; enquanto as paixões complexas são efeitos de uma configuração de modalidades, que se desenvolve em vários percursos passionais” (2008, p. 47). Compreendendo que essa sintaxe da junção só dava conta do percurso de troca do tipo econômica, Landowski acresce a sintaxe da união que agrupa as relações entre dois sujeitos, sem a troca de bens tesouráveis que estariam em seu percurso de busca do objeto de valor. Sobre os modos de presença dos sujeitos em relação interativa, Eric Landowski salienta que “ao lado da lógica da junção (...) devemos prever uma problemática do *fazer ser* que ponha em jogo um outro tipo de relações entre actantes, da ordem do contato, do sentir e, em geral daquilo que chamaremos de união” (2005, p. 19). É o regime no qual os sujeitos interagem pelas dimensões da “presença, do sensível e do estésico” (idem, 2005, p. 18). Portanto, das modalidades passa-se às modalizações das competências que os sujeitos já têm com os seus predicados. No regime da união, a dimensão dos afetos e as interações sensíveis que desencadeiam estados de ânimo

e de alma são tratadas como *paixões sem nome* por Landowski com o propósito de abarcar a patemicidade desse sentir em ato dos encontros intersubjetivo que se bastam pelo que põe em contato entre um e o outro para ser sentido e desfrutado na ocorrência sensível de sua manifestação recíproca e reflexiva.

O nível discursivo é a última etapa do percurso gerativo de sentido. Barros afirma que “as estruturas discursivas devem ser examinadas do ponto de vista das relações que se instauram entre a instância da enunciação, responsável pela produção e pela comunicação do discurso, e o texto enunciado” (2008, p. 11).

No nível discursivo as formas abstratas do nível narrativo são concretizadas e os esquemas narrativos são assumidos pelo sujeito da enunciação que os transforma em discurso. É neste nível que os valores narrativos (as oposições do nível fundamental) desenvolvem-se sob a forma de temas e são concretizados por meio de figuras. Oliveira salienta que no nível discursivo:

(...) são examinadas as relações interativas entre os atores do discurso, enunciador e enunciatário, para fazer com que a experiência vivida em ato no discurso seja particularizada em sua ocorrência singular distintiva de qualquer outra. Ato de fazer ser o discurso, nessas operações do mecanismo de enunciação é abordado o universo de escolhas dos modos de comunicação das estruturas semio-narrativas que o enunciador processa em função do enunciatário. O conjunto das interações discursivas definidas pelos procedimentos de enunciação do que é enunciado na produção semiótica do sentido por um enunciador ao enunciatário é marcado por esse interagir de escolhas das particularidades de temas, figuras, assim como da forma plástica em um dado arranjo estético e estésico. (2009, p. 3)

A autora mostra que, com a operacionalização dos três níveis, a semiótica greimasiana “caracteriza-se como uma teoria geral, ao mesmo tempo em que esses são o seu método de construção da significação: um conjunto de transformações dos conjuntos significantes em uma totalidade de sentido” (2009, p. 3).

1.6.1. Os personagens como actantes na construção do todo de sentido

O actante pode ser concebido como aquele que realiza ou sofre o ato. Definem Greimas e Courtés que “(...) no interior do discurso enunciado distinguir-se-

ão tipologicamente: a) actantes da enunciação que são o narrador e o narratário, mas também o interlocutor e o interlocutário. (...) b) actantes do enunciado: sujeito/objeto, destinador/destinatário; (...) (1979, p. 12 e 13). Sendo assim, em *A Pedra do Reino*, o objeto semiótico do qual se refere à análise desta dissertação, considerando o nível narrativo e as mudanças de estado que esses actantes realizam e sofrem, podemos dizer que os personagens da minissérie assumem em diversos momentos um papel actancial dentro da minissérie. Sobre esse papel, Aumont e Marie salientam que:

O actante, em Vladimir Propp, como em Greimas e em toda tradição narratológica ulterior, é definido apenas pela esfera de ações a ele ligadas; ele só existe pelo texto e pelas informações textuais trazidas pelo romance ou pelo filme. (2007, p. 10)

Ao possuir uma função actancial na minissérie, a forma como esses personagens se apresentam e a forma como são caracterizados por meio de seus corpos vestidos é o que vai receber destaque dentro deste estudo, que se volta para como esses entram e desempenham papéis na construção de sua significação.

2. QUADERNA, MARIA SAFIRA E O SINCRETISMO DE LINGUAGENS

Na busca pelas formas de significação dos personagens, é preciso analisar os diversos elementos constituintes do seu corpo vestido considerando a relação deste com o corpo vestido de outros personagens; o ambiente em que estão inseridos; as sonoridades; e a forma em que a história é contada por meio dos enquadramentos e movimentos de câmera e pela edição de imagens. O estudo desses elementos em relação entre si é fundamental, pois o todo de sentido é construído e reiterado por essa articulação.

Tendo como base os estudos de Hjelmslev, Floch define que o sentido seria resultado de uma articulação entre o plano da expressão – “(...) onde as qualidades sensíveis que possui uma linguagem para se manifestar são selecionadas e articuladas entre elas por variações diferenciais” – e o plano do conteúdo – “(...) onde a significação nasce das variações diferenciais graças as quais cada cultura, para pensar o mundo, ordena e encadeia ideias e discurso” (2001, p. 9). No ato da construção do objeto semiótico, se dá a reunião do plano da expressão e do plano do conteúdo em relação de pressuposição recíproca. A essa operação dá-se o nome de semiose. (COURTÉS; GREIMAS, 1979, p. 408). No plano da expressão são materializadas as ideias e sentimentos do plano do conteúdo, mas não somente isso, como ressalta Oliveira sobre a relação entre o plano da expressão e do conteúdo:

Esses não mantêm entre si exclusivamente uma relação arbitrária, centrada num conjunto de normas e convenções que os regem e cuja única função seria a de “representar”. Entre os dois planos, as relações entretecidas se dão de outras maneiras, desde a retomada de traços de qualidades até a sua completa mimese. (2004, p. 116 e 117)

A partir da relação entre esses dois planos, definem-se como simbólicas as relações que “seguem convenções no interior do grupo social, sendo apreendidas e repertoriadas”, e como semissimbólicas as relações que “são processadas em cada uso específico do arranjo textual” (OLIVEIRA, 2005, p. 112). No semi-simbólico as correlações parciais entre os planos da expressão e os planos do conteúdo se apresentam como um conjunto de microcódigos. Diferente da homologação simbólica, quando a conformidade dos planos acontece entre elementos isolados,

termo a termo, na semissimbólica ela acontece entre categorias (GREIMAS, 2004, p. 93). Com base no conceito de semi-simbólico postulado por Greimas, Fachine ressalta:

Os sistemas semi-simbólicos podem se configurar a partir de uma única substância (...) ou numa pluralidade de substâncias, como no caso dos objetos semióticos sincréticos; nesse caso, categorias da expressão podem resultar da articulação de elementos oriundos das diferentes linguagens de manifestação acionadas na constituição do objeto de análise. (2005, p. 5)

Esses vários elementos de uma ou de mais de uma linguagem em articulação formam figuras da expressão que por interações definem as categorias da expressão. São essas que se homologam às categorias do conteúdo. Um produto audiovisual televisivo, como a própria nomeação já anuncia, é composto de mais de um sistema na sua constituição. As dimensões sonoras e visuais – presenças pré-condicionadas na natureza do produto em questão – articulam-se entre si produzindo um todo de sentido único. Considerando o sincretismo “(...) como o procedimento (ou seu resultado) que consiste em estabelecer, por superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, cobrindo-os como o auxílio de uma grandeza semiótica (ou lingüística) que os reúne” (COURTÉS; GREIMAS, 1979, p. 426), pode-se então afirmar que um produto televisivo – tendo os sistemas articulados – trata-se de um objeto sincrético.

Os objetos sincréticos, segundo Oliveira, são constituídos como uma “totalidade complexa articulada e não enquanto somatória de partes por processos de fusão que as dissolvem formando como resultante um produto diferente” (2009, p. 84). A qualificação do sincretismo, segundo Oliveira, decorre do processo de neutralização que suspende, de certa forma, “as diferenças na atuação dos mecanismos que gradua as distinções entre os termos em coeficientes de maior ou menor atuação” (idem, p. 85). As distintas expressões na sincretização atuam, segundo a autora, por quatro tipos de mecanismos:

I – *Mecanismos de união*: ocorre quando, diferente da fusão, os elementos se apresentam reunidos “mais ou menos diluídos”;

II – *Mecanismos de contração*: ocorre quando há uma condensação nos casos de repetição entre os traços. “A diluição de certos constituintes faz com que

estes sejam englobados por outros englobantes que montam a reunião das partes no todo sincretizado”;

III - *Mecanismos de difusão expansiva por acréscimo*: ocorre quando há uma “manutenção de traços reiterativos dos vários sistemas” que atuam no todo sincretizado;

IV - *Mecanismo de justaposição e paralelismo*: ocorre quando os elementos dos sistemas heterogêneos atuam na sua associação. Esses elementos montam com o seu par uma relação de paralelismo e, par a par articulados, formam a figura da expressão sincrética (2009, p. 94)

Analisar os procedimentos sincréticos em *A Pedra do Reino* é importante para o estudo da construção de sentido dos personagens, e particularmente do seu corpo vestido, pois a significação deste é definida sempre em relação aos demais elementos da *mise-en-scène*. Considerando esses quatro mecanismos postulados por Oliveira que atuam nos procedimentos sincréticos, será analisado o sincretismo de linguagens em sequência de *A Pedra do Reino*.

2.1 O SINCRETISMO NA MINISSÉRIE A PEDRA DO REINO

Luiz Fernando Carvalho, diretor da minissérie *A Pedra do Reino*, destaca-se por explorar exaustivamente os vários elementos constituintes da *mise-en-scène* televisiva em suas produções. Diferente do que acontece frequentemente na produção veiculada na televisão brasileira, a movimentação corporal dos atores, a caracterização e o figurino dos personagens, o cenário, os textos verbais sonoros, a música, a iluminação, os enquadramentos, planos e movimentos de câmera e a edição de imagens costumam ser tratados por esse autor sem grandes diferenças hierárquicas na construção de sentido da minissérie.

Analisando *A Pedra do Reino*, é possível identificar os procedimentos sincréticos articulados pelos diversos elementos presentes no cenário, nas configurações da imagem enquadrada, na sonorização da sequência, na movimentação e no corpo vestido dos personagens em cena.

Também no objeto sincrético, o enunciador é caracterizado pelas suas escolhas para a estruturação da obra. A opção por valorizar todos os elementos com pouca ou nenhuma diferença de hierarquização aponta para o apurado

conhecimento deste enunciador dos recursos e potencialidades da *mise-en-scène*. O figurino em especial, que costuma ser tratado como mero ornamento, merece destaque na análise da construção em conjunto com os demais elementos da expressão. As produções ficcionais que costumam ser exibidas na Rede Globo de Televisão geralmente operam alguns dos elementos, como os movimentos de câmera e a cenografia, de forma bem mais diluída ou até mesmo englobados por outros, como o texto verbal oral e a gestualidade dos personagens. Em *A Pedra do Reino* vemos todos os elementos da *mise-en-scène*, inclusive o figurino, ganhar a mesma importância e fôlego dado ao texto verbal oral. Os procedimentos sincréticos utilizados em *A Pedra do Reino* fogem do lugar comum quando as diferenças de tratamento entre esses elementos são sutis. Isto aponta para um enunciatário aberto a programas televisuais com propostas diferenciadas e para um enunciador rebuscado cujas formas de apreensão do mundo são marcadas por várias vias em articulação; um enunciador que mostra, além de um amplo domínio dos vários sistemas relacionados, ser afeito à busca de inovação com os usos próprios que experimenta.

2.1.1. Maria Safira e Quaderna: os personagens, seus contextos e a cena analisada.

A personagem Maria Safira é amante do protagonista Pedro Dinis Quaderna. Na sequência 1²⁷, os personagens Samuel e Clemente comentam entre si que Maria Safira é tida “como possessa do demônio” pelos moradores de Taperoá e é casada com Pedro Beato, “um santo homem que nunca tocou seu corpo”. Diante desse estado narrativo de falta, de privação dos prazeres do corpo, Maria Safira encontra em Pedro Dinis Quaderna a resolução de seus desejos sexuais, que registra uma mudança de estado. É a transformação entre esses dois estados que nos ocupa.

Foi selecionada para a análise dos procedimentos sincréticos uma cena integrante do terceiro capítulo da minissérie, que sucede à seguinte sequência importante para a compreensão da cena: logo após receber a intimação do juiz, Pedro Dinis Quaderna dorme em sua casa. Ao acordar, encontra Pedro Beato que,

²⁷ A numeração das sequências no decorrer desta dissertação diz respeito à seleção de cenas numeradas feitas para este estudo e reunidas no DVD em anexo.

preocupado com a possível condenação de Quaderna, vai ao seu encontro aconselhá-lo a parar “com as histórias de querer ser o Imperador do Divino, vestindo-se de rei” e dizer que Quaderna deveria ter compaixão e cuidado para não morrer “com o pecado no sangue”, referindo-se ao rumo que tomou a vida dos seus ascendentes. Sendo o assunto pecado citado, Quaderna acha uma oportunidade para falar da fama que Maria Safira tem de ser possessa do demônio. Pedro Beato diz que não acredita no que o povo fala e assim prossegue parte do diálogo entre os dois:

Sequência 2 – parte 1 / Capítulo 3: Pedro Beato visita Quaderna em sua casa.

- Pedro Dinis Quaderna: Se ela se entregou ao Diabo, eu me entreguei completamente a ela, e portanto a ele também. Era isso o que eu queria lhe dizer, Pedro, porque se tudo isso piora minha situação em relação a Deus, melhora em relação a você. (...) Esse é o motivo real de nós dois não nos separarmos, continuando a maltratar você com o escândalo de nossa vida.

- Pedro Beato: Por mim vocês estão perdoados e Deus há de ter compaixão e ajudar vocês dois. Até logo e boa sorte no processo.

Com a compreensão e a benção de Pedro Beato, Quaderna logo em seguida encontra-se com Maria Safira na cena que será analisada. Nesta, Pedro Dinis Quaderna está na porta de sua casa e visualiza Maria Safira, que dança para ele de forma sensual dentro de um nicho na parede exterior da igreja de Taperoá. Quaderna corre em direção a Maria Safira, que pula do nicho e também corre ao mesmo tempo em que o chama, em um jogo de sedução até entrarem na igreja.



Figuras 1 e 2 - Quaderna observa Maria Safira em um nicho da igreja.

Considerando o contexto como “o conjunto do texto que precede e/ou acompanha a unidade sintagmática considerada, do qual depende a significação” (COURTÉS; GREIMAS, 1979, p. 82) e por isso fundamental para a compreensão da análise, observa-se na terceira parte da sequência 2, posterior à selecionada para análise, que já na igreja, Maria Safira se confessa com o padre enquanto tira a roupa provocando Quaderna, que assiste a tudo no banco da igreja. O padre sonolento no confessionário nada percebe. Ao final da confissão, ele abençoa Maria Safira – a essa altura já sem a parte superior da roupa – e sai da igreja deixando ela e Quaderna a sós. A opção de recorte da cena que intercala as sequências 1 e 3, para a análise dos procedimentos sincréticos, aconteceu por se tratar de uma cena que apresenta e sintetiza bem a relação de Quaderna com Maria Safira e com a vantagem de ser uma cena curta, o que possibilita uma análise apurada e detalhista de todos os elementos presentes na *mise-en-scène*.

2. 2. ANÁLISE DOS PROCEDIMENTOS SINCRÉTICOS

Partindo da constatação de que é possível identificar os mecanismos articuladores do sincretismo de linguagens no audiovisual, buscando recorrências no texto para chegar aos procedimentos enunciativos estruturais que põem os diferentes sistemas em articulação, serão analisados na sequência selecionada da minissérie: as materialidades do cenário (como espaço cênico); a iluminação; a movimentação e gestualidades dos corpos em cena; o figurino vestido e a caracterização dos personagens; a música da trilha sonora; os sons produzidos pelos personagens e pelas materialidades dos objetos cenográficos e das roupas; os enquadramentos e movimentos de câmera; e a edição das imagens. Serão

estudados nos distintos sistemas as recorrências e reiterações presentes nas dimensões plásticas e figurativas, chegando-se desta forma à construção de sentido da cena e das personagens articulados no objeto sincrético.

2.2.1. Dimensão plástica

No espaço cenográfico podem-se identificar ambientes internos e externos; superfícies altas e baixas formatadas em diferentes materialidades como alvenaria e terra. É possível também distinguir áreas iluminadas e sombreadas; estruturas vazadas que contrastam com estruturas inteiriças; superfícies lisas que se diferenciam das texturizadas; e elementos naturais, como plantas, que coexistem com elementos construídos, como paredes e portas.

O corpo vestido de Maria Safira tem forma de ampulheta, evidenciada pela estrutura ampla da saia estampada com pedrarias e aplicações que aparenta ter sido modelada no corpo da personagem, como as que feitas por meio de *moulage*²⁸, com dobras no tecido que formam camadas e volumes. A camada inferior da saia é feita em renda vermelha. Ela usa uma blusa azul justa de alças finas, com a cintura marcada e algumas áreas vazadas no tecido. A peça também possui pedrarias e aplicações de pequenos espelhos no decote. A personagem usa muitos adornos: anéis, pulseiras, um véu azul transparente com pequenas pedras pretas bordadas nas extremidades, uma tiara de metal na testa e um cinto largo metálico, formado de pequenas peças que unidas formam um “v” em direção ao seu órgão sexual. Os movimentos corporais de Maria Safira são sinuosos e ondulantes. Ela salta, gira e articula os braços em movimentos amplos e com alguma verticalidade; projeta a parte inferior do corpo – quadril e sexo – e pende a cabeça e o pescoço para trás. Seus cabelos são longos e ondulados. No início da cena, um véu o esconde e o contém; em seguida, o véu cai e seus cabelos ficam soltos e despenteados. Sua pele tem aparência suada e brilhante, seus lábios são pintados de vermelhos, seus olhos são delineados com maquiagem preta e seus pés estão descalços.

²⁸ *Moulage* é uma palavra de origem francesa normalmente usada para se referir à técnica de reprodução de formas em três dimensões (3D). Em relação à confecção, a *moulage* define-se como uma técnica de criação de formas e moldes para construção de vestuário a partir do revestimento do corpo com tecido. Ou seja, trata-se da técnica de modelagem onde a construção dos moldes de uma roupa é feita diretamente sobre o corpo humano ou busto (ANICET et al, 2006).



Figuras 3 e 4 – As pedrarias e o véu no figurino de Maria Safira

O corpo vestido de Pedro Dinis Quaderna é magro e com uma postura particular: as pernas estão sempre semiflexionadas, o cóccix projetado para trás e a cabeça projetada para frente. Ele possui uma movimentação pendular cambaleante, a cabeça move-se horizontalmente junto com o corpo, e os joelhos são bem flexionados ao andar. Os braços também, na maior parte do tempo, estão flexionados. Quaderna usa um fraque estilizado feito com pedaços de couro, ornado com aplicações metálicas e com uma amarração próxima ao pescoço. Sob a peça, uma camisa de algodão bege, com gola e punho de couro. Sua modelagem é justa e, próximo aos membros superiores, existem recortes vazados para possibilitar os movimentos mesmo que limitadamente. O protagonista usa calças curtas com pernas de tamanhos irregulares confeccionadas em tecidos listrados em tons de marrom, meias finas 3/4 verdes, sapatos com textura de tecidos colados e aplicações metálicas, e na cabeça um chapéu de couro arredondado com abas dobradas. Quaderna tem bigode e barba irregulares e pele morena clara com aparência oleosa.



Figuras 5 e 6 – Quaderna pega a “isca” jogada por Maria Safira e corre ao seu encontro

Nos formantes sonoros da cena, identifica-se no início uma nota única suave de rabeça, interrompida pelo barulho de um sino que antecede o início de uma música ritmada com percussão e rabeça. Existe também, sobreposta à trilha musical, o som da respiração ofegante de Quaderna, o barulho dos seus passos na areia e uma interjeição vocal. Foi registrada a ausência de ruídos referentes à movimentação de Maria Safira.

Durante a cena pode-se constatar: o uso de enquadramentos fechados e abertos; a presença de movimentos de câmera lentos e rápidos com uma angulação na maior parte das vezes neutra²⁹; e a edição feita com *takes* curtos unidos por corte seco. Analisando o plano de expressão e considerando a reiteração dos formantes chega-se às oposições gerais: /Alto/ versus /Baixo/ (posição superior vs. posição inferior / verticalidade vs. horizontalidade); e /Contido/ versus /Amplio/ (justo vs. volumoso / apertado vs. espaçoso / pequeno vs. grande / curto vs. longo / inflexível vs. flexível).

2.2.2. Dimensão figurativa

A sequência mostra o início da superação do desejo sexual de Maria Safira e de Quaderna na frente da igreja de Taperoá. A cena é posterior ao fim do sentimento de culpa de Quaderna, que agora além de *querer, saber e poder se relacionar com Maria Safira*, com a benção de Pedro Beato que diz ser essa uma forma de satisfazer a mulher, também *não deve não fazer*, o que acaba com a sua culpa ao fazê-lo. Quaderna torna-se então um sujeito atualizado que pode se relacionar com Safira sem remorsos (paixão essa modalizada por um *saber, querer e poder fazer* e por um *dever não fazer*). A ação da narrativa da cena constrói-se na transformação dos personagens que inicialmente estavam disjuntos com os seus objetos de valores – o ato sexual e o perdão divino e de Pedro Beato – e já competentes, iniciam a performance entrando em seguida em conjunção com os objetos de valores. Verifica-se uma relação de */perdão/ versus /condenação/*; */espírito/ versus /carne/*; */respeito/ versus /desrespeito/*; */satisfação/ versus /insatisfação/*; */controle/ versus /impulso/*; */tensão/ versus /alívio/*; */remissão/ versus /culpa/*; */sagrado/ versus /profano/*. Sendo assim, foram identificadas pelas isotopias e definidas as seguintes oposições

²⁹ A postulação das diferenças entre os tipos de angulações será feita no capítulo 3.

semânticas gerais da sequência selecionada: /Divino/ *versus* /Mundano/ e /Racional/ *versus* /Instintivo/.

2.3. ARTICULAÇÕES E CONSTRUÇÃO DE SENTIDO NO OBJETO SINCRÉTICO ANALISADO

A personagem Maria Safira dialoga com o divino e o mundano, mesmo que exista uma prevalência dos instintos. Ela desafia as regras da sociedade, dos costumes e da moral com sua atitude livre, mas se insere nos valores divinos ao se casar na igreja com um “santo homem” – que a considera uma vítima das maldades do mundo – e ao frequentar os ritos católicos.

Esse dualismo está presente na movimentação em cena da personagem, nos espaços que ocupa e em seu corpo vestido das seguintes maneiras: ao executar movimentos ondulatórios, projetando o sexo para frente e a cabeça e o pescoço para trás, Maria Safira ensaia movimentos sensuais, quase que orgásmicos, convidando Quaderna ao ato sexual. Porém, ela faz isso dentro de um nicho localizado nas paredes externas da igreja, nicho este destinado às imagens de santos, velas, oferendas e orações cristãs. Esse nicho recebe uma iluminação localizada na parte superior, que, somado aos seus movimentos corporais, faz com que sua roupa e sua pele tenham um brilho e uma cor cintilante divina. No momento em que dança, Maria Safira usa um véu azul cobrindo os cabelos. Analisando a relação sincrética dos elementos, é possível afirmar que nesta cena específica, o véu vestido no lugar onde ela está – um nicho direcionado a santos – ganha um valor divino, como os usados pelas santas e pelas mulheres da época ao frequentar a igreja. Esse sentido se confirma principalmente se analisarmos que, após descer do nicho, o seu véu cai da cabeça. Ela deixa de ter a posição de onde seria pecado possui-la (como o que aconteceria com uma santa) e passa a ser mundana como Quaderna. Em seu figurino – nos pés descalços; na amplitude do volume das saias parcialmente levantadas e criadas com uma modelagem que não restringe os movimentos nem as formas do corpo; no cinto metálico e brilhoso que aponta para o sexo e nas transparências presentes na blusa que deixam seu corpo voluptuoso ser visto –

estão fortalecidos os valores de mundano, livre e acessível, que prevalecem nas outras cenas da minissérie em que Maria Safira está presente.

Essa dialética do divino e do mundano em Maria Safira também está presente na visão que Quaderna tem da personagem durante a cena. Ela é fonte de prazer e de culpa para ele, deveria ser intocável – devido à sua condição de casada – mas era acessível, o que o deixava cheio de remorsos pelo pecado. Logo após receber a benção de Pedro Beato para o relacionamento, Quaderna vê Maria Safira descer da posição em que seria errado possui-la; posição de mulher comprometida, oficialmente intocável. Na cena, Maria Safira também desce dessa posição divina – o nicho para santos – e fica quase no mesmo nível de Quaderna, sendo natural possui-la em qualquer lugar sem culpa, até mesmo na igreja. Ele fica “quase no mesmo nível” porque ainda assim existe uma certa superioridade na relação de poder que ela exerce sob Quaderna, corporificada em sua postura, seus saltos e na seqüência da cena em que joga uma pedra, como se fosse uma isca para Quaderna, que se abaixa e apanha o objeto. Pode-se considerar também que Maria Safira possivelmente perdeu, na concepção de Quaderna, a associação com o demônio e por isso então ganharia um lugar divino de onde sairia para encontrá-lo.

Quaderna é um sertanejo contador de história curioso, humilde, mas com parentescos nobres. Define-se como “cronista-fidalgo, rapsodo-acadêmico e poeta-escrivão”. Teve uma formação religiosa intensa, chegando a frequentar até um seminário na adolescência. Sua casa é uma biblioteca e sua procura por respostas profundas e valores nobres termina por ser uma busca por uma totalidade quase que divina. As palavras e a articulação social são seus instrumentos. Esse “nobre sertanejo humilde” está expresso na indumentária de Quaderna configurada em uma espécie estilizada de um gibão de couro, tipo de vestimenta de couro usada pelos vaqueiros³⁰ sertanejos para enfrentar a caatinga cortante durante o trabalho, com

³⁰ A vestimenta do vaqueiro é composta pelo *gibão*, o *pára-peito* ou *peitoral*, as *perneiras*, as *luvas*, *jaleco* e *chapéu*. “O gibão é enfeitado com pespontos e fechado com cordões de couro. O pára-peito ou peitoral é seguro por uma alça que passa pelo pescoço. As perneiras que cobrem as pernas do pé até a virilha são presas na cintura para que o corpo fique livre para cavalgar. As luvas cobrem as costas das mãos, deixando os dedos livres e nos pés o vaqueiro usa alpercatas ou botinas. O jaleco parece um bolero, feito de couro de carneiro, sendo usado geralmente em festas. Tem duas frentes: uma para o frio da noite, onde conserva a lã, outra de couro liso para o calor do dia. O chapéu protege o vaqueiro do sol e dos golpes dos espinhos e dos galhos da caatinga e, às vezes, a sua copa é usada para beber água ou comer.” **Fonte:** GASPARG, Lúcia. *Vaqueiro do Nordeste Brasileiro*. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em 05 de agosto de 2009.

uma modelagem que possui características das roupas usadas na segunda metade do século XVIII pela nobreza e aristocracia europeia: fraque, calças curtas e meias de seda, com sapatos fechados pontiagudos. Essa característica nobre está presente não só na modelagem, mas também por meio das aplicações metálicas nas peças, que figurativizam, da sua maneira, brocados. Assim como os vaqueiros que usam o gibão, Quaderna enfrenta de frente as adversidades para obter sua resposta, mas sem perder a fé, o argumento e o seu “estilo régio”, como ele mesmo costuma dizer. As pernas das calças de tamanhos diferentes entre si e as meias verdes podem questionar a veracidade dessa nobreza e ainda indicar uma certa dualidade nos propósitos de suas ações. Seu corpo cambaleante é causado pela deformidade da sua coluna, como explica em outra sequência da minissérie, mas nessa cena, os seus movimentos funcionam como os de uma marionete manipulados por Maria Safira. A roupa em couro, tecido pouco flexível, limita os movimentos de Quaderna, deixando-os ainda mais irregulares. Ele corre de frente buscando o encontro com Maria Safira; a projeção da cabeça parece a de um touro, incluindo movimentos de retração como se estivesse pegando força e sendo alvo de uma isca, como que jogada a um animal por Maria Safira. Ele entra na igreja de costas, virado de frente e sorrindo para quem quer que esteja olhando, pois agora o remorso de ser visto com ela já não existe.



Figuras 7, 8, 9, 10 e 11 – Gibão de vaqueiro, Quaderna e ilustrações de vestimentas europeias da segunda metade do século XVIII.

A cena analisada acontece na frente da casa de Quaderna e na frente da igreja da cidade de Taperoá. As duas construções são em alvenaria, com áreas vazadas e texturizadas que contrastam com a lisura e a simplicidade da terra batida do chão da cidade. O nicho onde está Maria Safira é vertical e está na parte superior do enquadramento, e a terra e os cactos, na parte inferior. A luz é mais forte dentro dos nichos e na área interna da igreja. Homologa-se assim o valor de divino e racional às construções arquitetônicas, à luz, à textura irregular, ao vazado, ao interno e à localização superior; e o valor de mundano e instintivo à terra batida, ao espaço sombreado, à lisura, ao externo e à localização inferior.

Nesta cena já é possível atentar para o elemento luz exaustivamente trabalhado em toda a minissérie. A fotografia de *A Pedra do Reino* faz um jogo entre o claro e o escuro. A presença de sombras contrastante remete ao estilo de iluminação realizado nas pinturas barrocas. A referência às manifestações artísticas desse período será reiterada nas propostas de Ariano Suassuna, autor da obra literária que deu origem a minissérie, em seu *Almanaque Armorial*, texto com proposta estética que guiou todo o seu trabalho. Desenvolveremos mais esse assunto no quarto capítulo dessa dissertação.

Pela dimensão sonora constata-se que Quaderna sai da residência e, ao ver Maria Safira, toca o sino – normalmente acionado para anunciar uma chegada – e corre como se avisasse que está presente, entrando no jogo da moça. O barulho da sua respiração e da terra movida pelos seus pés evidencia sua presença corpórea e reitera o sentido de mundano/instintivo. Em contrapartida, a ausência de ruídos dos penduricalhos das vestimentas durante a movimentação em cena e no salto dado por Maria Safira – que em condições normais estariam presentes – reiteram ao valor divino atribuído por Quaderna a ela naquele momento inicial da cena. A música tocada inicialmente é *contida*: apresenta apenas a rabeça. Quando Quaderna toca o sino e Maria Safira desce do nicho, uma música ritmada com instrumentos de percussão, além da rabeça, inicia-se *ampliando* o som anterior onde apenas a rabeça estava presente. Essa amplitude sonora, se considerarmos os outros elementos com características amplas que homologaram o valor instintivo e o mundano na cena, também reforça esses mesmos valores.

Tais valores expressos pelo */Amplio/ versus /Contido/* e pelo */Alto/ versus /Baixo/* estão presentes nos movimentos e enquadramentos das imagens. O movimento de câmera no primeiro *take* acompanha o olhar de Quaderna focado no corpo ondulatório de Maria Safira (em um plano fechado em relação aos demais da cena). No segundo *take*, Quaderna é mostrado em primeiro plano. A partir do tocar do sino de Quaderna, predominam nos enquadramentos planos mais amplos: planos médios e americanos até que a cena é finalizada com um plano geral onde se vê parte do portão da igreja e dos arredores. De contido e culpado pela sua relação com Maria Safira, Quaderna passa a sentir-se livre em sua amplitude e sem remorsos. Os movimentos de câmera acompanham a movimentação dos personagens. Nota-se que existe uma busca de manter a angulação mesmo quando

os personagens estariam em um nível superior ou inferior ao eixo. A edição por cortes secos fica um pouco mais frenética no momento em que Maria Safira pula do nicho até ela entrar na igreja.

Seguindo o caminho percorrido por Floch (1987, p. 42) na representação gráfica da relação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo em um objeto sincrético, é possível visualizar como a articulação entre as distintas dimensões da cena analisada da minissérie se deu, por meio da figura 7.

É possível afirmar, ao estudar as articulações da cena selecionada como um todo sincretizado, que o processo de neutralização pode acontecer por mais de um mecanismo em diferentes momentos das sequências audiovisuais. Neste caso específico, predominam os mecanismos de união e de *difusão expansiva por acréscimo*, pois os elementos dos diferentes sistemas integrantes da cena em suas formas visuais e sonoras atuam reunidos com diferentes graus de diluição e em alguns momentos ocorre a manutenção de traços reiterativos dos vários sistemas presentes.

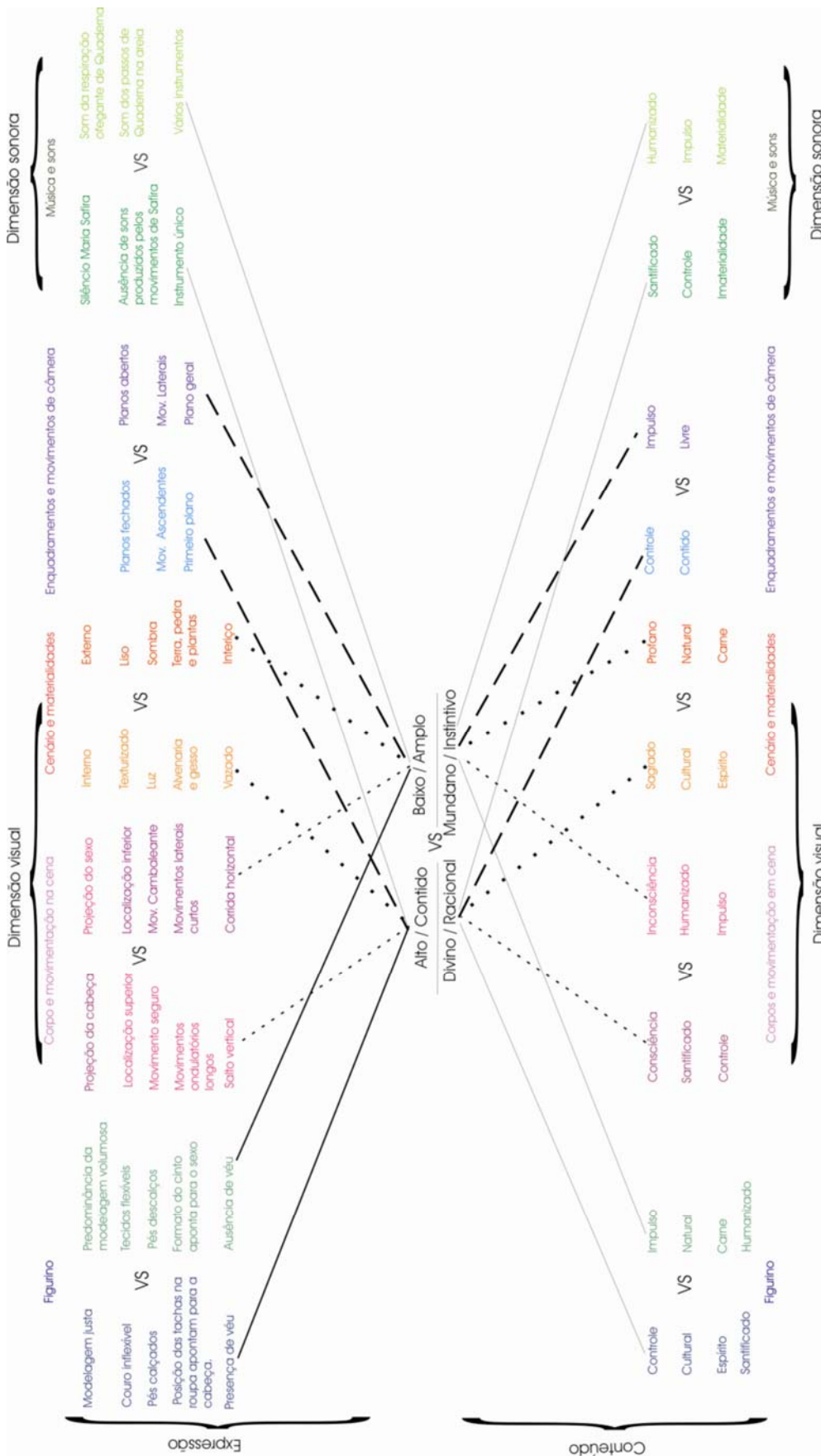


Figura 12 – Representação gráfica da articulação sincrética da cena analisada

Com a análise feita nesse capítulo podemos dizer que ao estudarmos a plástica sincrética, compreendemos quem é e o que faz cada personagem vestido na cena analisada através das escolhas do enunciador, pois o acesso ao ser de cada actante é feito pelo parecer, ou seja, por meio do que é dado a ver do personagem pelo enunciador ao enunciatário. Como visto, a construção desse parecer se dá pelas figuratividades, no sentido definido por Greimas e Courtés, “de figuras do conteúdo que correspondem às figuras do plano da expressão da semiótica natural, ou do mundo natural” (1979, p. 185) manifestadas pelo plano da expressão de forma sincrética. Além disso, quando opta, por exemplo, por um figurino constituído por uma materialidade áspera, por uma edição frenética ou por uma luminosidade baixa, o enunciador também faz sentir o que sente os personagens. Suas escolhas na composição dos elementos de cena e dos personagens fazem com que as qualidades estéticas dos mesmos ativem os sentidos do enunciatário ao entrar em contato com eles.

Reconstruindo o ato do discurso por meio das marcas presentes no enunciado é que se torna possível a análise da construção do sentido e da interação entre os sujeitos da enunciação. Assunto que será ressaltado no próximo capítulo, onde estudaremos a personagem Dona Margarida e sua relação com o protagonista Pedro Dinis Quaderna.

3. QUADERNA, DONA MARGARIDA E A ENUNCIÇÃO VIDEOGRÁFICA

Segundo José Luiz Fiorin, a enunciação é o ato de produção do discurso, “é uma instância pressuposta pelo enunciado (produto da enunciação) (...) e define-se como instância de um eu-aqui-agora” (2005, p. 55-57). Por meio desse eu-aqui-agora é que são instalados os sujeitos, a espacialidade e a temporalidade do discurso.

Nesse “pôr em ato” são instaurados o enunciador – produtor do discurso – e o enunciatário, a quem ele se dirige no ato da enunciação. A enunciação deixa marcas no enunciado. A partir dessas marcas torna-se possível reconstruir o ato do discurso e, dessa forma, analisar os mecanismos de manipulação, programação e ajustamento usados para fazer com que o enunciatário receba, sinta e participe interagindo com a proposta do enunciador. Sendo assim, é também pela enunciação o caminho para a compreensão dos modos de ser e estar dos personagens construídos em *A Pedra do Reino* e estudados nesta pesquisa.

Ao analisar um produto midiático audiovisual ficcional, como as minisséries de televisão, muitos aspectos devem ser observados: em uma só cena pode-se identificar marcas da enunciação nos enquadramentos, ângulos e na movimentação da câmera; na edição, nos efeitos e transições das imagens; na iluminação e no foco das cenas; na entonação, no timbre, no ritmo das vozes; na movimentação e gestualidade dos personagens; e nas músicas utilizadas como trilha sonora, entre outros aspectos constituintes de um produto audiovisual. Segundo Landowski:

É somente ao enunciar – ao fazer surgir sentido por seus atos semióticos, qualquer que seja sua natureza (falar ou gesticular, ou, ao invés, suspender o gesto, o movimento ou a fala) – que os sujeitos se constroem eles próprios, construindo o mundo enquanto mundo significante. (2005, p. 14)

O nosso tratamento se propõe em abordar essa construção enunciativa que é processada por meio de duas operações: a debreagem (que funda o discurso na terceira pessoa) e a embreagem (que instaura o discurso na primeira e na segunda pessoa). Nas narrativas das minisséries televisivas ficcionais existe a predominância de diálogos entre os personagens, que falam um com o outro sobre si ou sobre um terceiro personagem. As identificações actanciais nesses produtos são, portanto,

instauradas por meio da debreagem. Esta, por sua vez, divide-se em debreagem de primeiro e de segundo grau. Segundo Greimas, “um discurso de segundo grau, instalado no interior da narrativa, dá a impressão de que essa narrativa constitui a ‘situação real’ do diálogo e vice-versa, uma narrativa, desenvolvida a partir de um diálogo inserido no discurso, referencializa esse diálogo” (1979, p.96).

No decorrer de *A Pedra do Reino* é possível ver o personagem protagonista em cinco diferentes fases de sua vida: Quaderna-criança nas terras de seu padrinho; Quaderna-adolescente no convento; Quaderna-adulto em Taperoá (tempo e espaço onde predominam a ação da minissérie); Quaderna-presidiário em sua cela e Quaderna-velho em seu teatro mambembe. As diferentes identificações actanciais são instauradas por meio da debreagem de segundo grau. Porém, na última sequência da minissérie, Quaderna-velho olha e fala para câmera, instaurando um eu e um conseqüente tu-enunciatário por embreagem. Os efeitos de sentido dessa operação presente na última cena serão abordados no capítulo quatro desta dissertação.

Sobre o discurso em estruturas ficcionais e romanescas, Bertrand define um procedimento que pode explicar bem o que acontece nas sequências da minissérie *A Pedra do Reino*:

O enunciador instala, por exemplo, uma personagem, que ele coloca num universo ao mesmo tempo espacial, temporal e actorial (debreagem), ele a faz falar (embreagem interna), introduz em seu discurso outras personagens (debreagem de segundo grau), que por sua vez podem tomar a palavra (embreagem de segundo grau), etc. (2003, p. 94)

Esses procedimentos enunciativos são todos intercalados no decorrer da minissérie. Para a análise deste capítulo, será focado o personagem Quaderna-adulto e a sua relação com Dona Margarida durante seu julgamento. Segundo Ana Sílvia Médola, “é pelos diálogos e pelas ações dos atores que é dada ao enunciatário a possibilidade de estabelecer as relações actanciais dos programas narrativos discursivizados” (2003, p. 10 e 11). Os procedimentos de figurativização também são ressaltados pela autora como:

(...) importantes para a estrutura seriada (...) na medida em que promovem, de um lado, uma reiteração no nível da sintaxe discursiva, ou seja, nas projeções de atores, tempo e espaço, criando a identificação nos telespectadores, e de outro, possibilita a evolução dos programas narrativos ancorados nos referenciais figurativos, facilitando assim o contato do enunciatário, sua inserção na trama e o interesse em acompanhar e desenrolar a narrativa. (2003, p. 12)

Diante dos conceitos postulados, nesta parte do estudo serão analisadas as figuratividades e as marcas da enunciação presentes em recortes de cenas de *A Pedra do Reino* que ajudarão a compreender o percurso da personagem Dona Margarida, o seu ser e fazer e o seu envolvimento com o protagonista Pedro Dinis Quaderna.

3.1. DONA MARGARIDA E O JULGAMENTO DE QUADERNA

Uma das relações triangulares presentes na minissérie *A Pedra do Reino* é realizada por Quaderna e seus dois interesses amorosos Maria Safira e Dona Margarida. A começar pelo nome das personagens, já é possível explorar o vasto trabalho realizado com as figuratividades, que remetem a possíveis características das moças que se relacionam com o protagonista da minissérie. Enquanto Maria Safira, que leva a sua feminilidade no seu estado bruto, é determinada e forte como uma pedra, Dona Margarida é também bastante feminina, mas frágil e delicada como uma flor. Enquanto Quaderna tenta lapidar Maria Safira, ele observa Dona Margarida desabrochar. O pronome de tratamento “dona” antes de seu nome ainda sugere que Margarida é uma moça que pertence à alta sociedade e que deve ser respeitada. Enquanto a ausência do mesmo em pronome em Maria Safira aponta para o fato desta ser de uma camada mais baixa da sociedade e por isso mais acessível.

O corpo pequeno e delicado de Margarida é bem preservado pelas inúmeras camadas de tecidos que o cobrem. Ela usa um vestido confeccionado em tons de rosa e bege e com bordados coloridos espalhados por sua extensão; a peça tem estilo rococó com sobreposição de saias, que se abrem como se fossem cortinas, e aplicações de franjas douradas nas extremidades inferiores da saia, que tem grandes volumes laterais como os modelos usados pela aristocracia francesa no século XVIII. Se for considerado esse século como referência, é possível se apropriar também do valor simbólico atribuído à cor rosa que predomina na

vestimenta da personagem. “A cor rosa adquiriu, no século XVII, o simbolismo da ternura, da feminilidade (é um vermelho ténue, desprovido de seu caráter guerreiro), da suavidade (ainda se usa a expressão «ver a vida cor de rosa»”. (PASTOUREAU e SIMONNET, 2006, p. 118)³¹.

A manga da roupa de Dona Margarida é curta e bufante e se sobrepõe à outra manga longa e fluida feita em renda. No decote, essa mesma renda está presente anteposta ao vestido. Meias-calças e luvas longas cobrem os seus membros inferiores e superiores. A pele do rosto também está coberta de uma maquiagem pálida, com lábios e bochechas bem marcados que a fazem lembrar uma boneca, assim como os cabelos com cachos dourados cuidadosamente elaborados. Dona Margarida usa um par de brincos e um colar com uma flor de porcelana de tom rosáceo e três anéis em modelo solitário: dois na mão direita e um na esquerda.



Figuras 13 e 14 – Dona Margarida e sua máquina-prótese

A delicadeza do corpo e da roupa de Dona Margarida contrasta com o peso da máquina de datilografia que é presa ao seu corpo durante todo o tempo, fazendo com que ela não se separe do objeto que a articula a Quaderna. A máquina é uma prótese que funciona como extensão ou membro constituinte do seu corpo. Seus movimentos são contidos, as articulações dos seus braços e mãos são compassadas, marcadas, e apresentam movimentos suaves e lentos como os de uma boneca. O som predominante da personagem é o som de sua “prótese-

³¹ “*El rosa adquirió su simbolismo en el siglo XVIII: el de la ternura, de la feminidad (es un rojo tenue, despojado de su carácter guerrero), de la suavidad (todavía se habla de «ver la vida color de rosa»)*”(PASTOUREAU e SIMONNET, 2006, p. 118).

máquina” e de gemidos e palavras grunhidas, e é por meio desses que Margarida se manifesta sonoramente na maior parte das cenas.

Pelas figuratividades usadas é que o sistema traduz o mundo natural e cultural. São essas figuras que permitem, por seus efeitos, transitar por diferentes culturas. Postula Greimas que “a figuratividade não é mera ornamentação das coisas; é essa tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, em razão de sua imperfeição ou por culpa dela, como que uma possibilidade de além-sentido” (GREIMAS, 2002, p. 74). O que move Quaderna é a vontade de ter o registro de sua epopeia e Dona Margarida possui a competência cognitiva e performática para realizá-la. O corpo da frágil “boneca da sociedade” taperoense Dona Margarida – incluindo nele a “máquina-prótese” – torna-se objeto de desejo de Quaderna, que passa a atuar sobre seu fazer na medida em que a sua epopeia se desenvolve.

3.2. O PROGRAMA NARRATIVO E FIGURAS DA ENUNCIÇÃO VIDEOGRÁFICA – ANÁLISE DE CENAS DE DONA MARGARIDA NO TRIBUNAL

No início do enredo, Dona Margarida aparece em cena com um sentimento de superioridade sem se importar com Quaderna, apenas objetivando fazer um bom serviço durante o julgamento. No decorrer da trama, Quaderna consegue tocar, seduzir, envolver e contagiar a moça com os seus contos fantasiosos e com teor insinuante e erótico, até que no final da história ele revela ter sido ele mesmo o remetente da carta-denúncia para que Dona Margarida pudesse escrever sua epopeia. Após a revelação, a moça rende-se e mostra sua piedade, complacência e sofrimento diante das feridas causadas pela vida dura do rapaz.

Ao observar a descrição do percurso da relação de Dona Margarida e Quaderna, chega-se às seguintes oposições fundamentais: /desprezo/ (disfórico) vs. apreço/ (eufórico); /impossibilidade/ (disfórico) vs. /possibilidade/ (eufórico).

No programa narrativo, definido por Greimas como “constituído de um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado” (1979, p. 352), podemos dizer que Quaderna faz fazer, faz querer e faz sentir. Ele está em um percurso de falta e Dona Margarida possui o que ele deseja: a “máquina-prótese-sexo”. Ele faz com que ela digite a sua epopeia e com que ela o deseje afetuosamente. É o

percurso de falta de Quaderna que motiva a produção do enunciado. Dona Margarida, por sua vez, está em disjunção com os seus sentimentos em relação ao sexo oposto e entra em conjunção com este ao relacionar-se com Quaderna mudando também o seu estado de alma.

Procurando abranger todo o caminho percorrido pelos dois personagens, recortamos seis cenas que serão exploradas como totalidade de um percurso narrativo.

3.2.1. Cena 01: Dona Margarida e o Juiz Corregedor encontram Quaderna

Nesta cena, Quaderna encontra-se com o Juiz Corregedor e com Margarida no vilarejo. Uma música estridente e de suspense é a trilha sonora da cena, que funciona como elemento de textualização para reforçar a tensão sentida pelo personagem no enunciatário. O protagonista está tenso, sentado em uma cadeira com a cabeça baixa. Ele levanta a cabeça lentamente; a câmera o acompanha em primeiro plano e com um movimento ascendente suave. Ao deparar-se com um feixe de luz incandescente, ocorre um corte seco na edição. Quaderna vira-se para trás. A câmera acompanha o seu movimento rápido. Vemos Dona Margarida que está atrás do protagonista. Ela está em pé, em um eixo superior ao da câmera que está no mesmo nível que Quaderna; logo, vemos Dona Margarida de um ponto de vista de baixo para cima em um *contra-plongée*.³² Segundo Blanco:

A este ângulo de tomada se atribuem efeitos de sentido tais como /soberba/, /exaltação/, /poder/, /energia/, /domínio/, /elevação/, /mitificação/, /independência/, /orgulho/, / vaidade/. Para que este ângulo de tomada produza estes efeitos de sentido, a posição da câmera, em um meridiano imaginário, deve estar posicionada abaixo de 20 graus contados a partir da linha de horizonte da tomada. (1996, p. 109)³³

³² Em alguns países da América Latina, esse ângulo de câmera também é conhecido como *contrapicado*.

³³ “A este ángulo de toma se le asignan en el código efectos de sentido tales como /soberbia/, /exaltación/, /poder/, /energía/, /dominio/, /elevación/, /mitificación/, /independencia/, /orgullo/, /vanidad/. Para que este ángulo de toma produzca los efectos de sentido que el código le asigna requiere que la posición de la cámara en el meridiano imaginario se coloque más abajo de los 20º contados a partir de la línea del horizonte de toma” (BLANCO, 1996, p. 109).

Dona Margarida está séria, com as sobrancelhas arqueadas e com a coluna e o pescoço ereto, confirmando a imagem de poder, domínio e desdém enunciados pela angulação da câmera. Ela tecla um botão que faz o carrinho da máquina de escrever percorrer até a outra extremidade, fazendo um barulho característico, e levanta os braços flexionados suavemente, com as mãos como se estivessem na posição de balé. O outro braço também está flexionado e nessa outra mão ela segura um lenço branco. A análise da roupa no corpo vestido em movimento é relevante, pois, segundo Oliveira, apenas considerando as duas ordens de apreensão desse corpo vestido, “a visão e o movimento”, torna-se possível, afirma a autora, “abordar a aparência e o seu fazer significar o sujeito” (OLIVEIRA, 2008, p. 95).

A postura e o movimento de Dona Margarida evidenciam e são evidenciados pela roupa que a personagem veste. Ao mesmo tempo em que a movimentação da personagem ressalta os volumes, formas e texturas das mangas, do decote do vestido e dos adornos da cabeça, os movimentos suaves e limitados e a postura recatada dela também são definidos pela forma em que estas indumentárias vestem o seu corpo. Esse modo de estar é um modo de presença que Oliveira mostra seu significado no sujeito vestido:

Com seu cromatismo, materialidade, corporeidade e forma, a roupa no corpo tem amplitude (...); tem espessura (...); consistência (...); textura (...). Distribuídas no eixo vertical, essas propriedades atuam no eixo horizontal que penetram em retas, curvas, diagonais, perpendiculares, pois o próprio corpo vestido como vertical movente é o seu dinamismo com uma actorialidade, espacialidade e temporalidade da vida. Com esses recursos, o corpo vestido é um enunciado e uma enunciação, e os simulacros de enunciador e de enunciatário nele investidos possibilitam ao analista depreender quem é o destinador que faz o destinatário corpo vestido, atuando no seu contexto de relações sociais, ser um sujeito. (2008, p. 99)

Dona Margarida, com sua forma delicada, seus movimentos e maquiagem de boneca, suas vestes finamente trabalhadas, seu comportamento recatado e sua “máquina-prótese”, presentifica a figura de uma moça da sociedade taperoense. A moça foi criada com o que há de melhor, como mostra as rendas e os bordados finos de suas roupas. Ela é feminina e suave, com suas mãos e movimentos de bailarina.

É bem educada e habilidosa, como mostra seu trabalho com a máquina de datilografar e a sua disciplina mecânica. O personagem é frágil, tradicional, romântica e com pudores, como aponta o corpo coberto por tecidos e rendas, meia-calça, luvas e o uso de acessórios tradicionais, como os anéis solitários e a rosa de porcelana.



Figuras 15 e 16 - Quaderna tenso e a pose de bailarina de Dona Margarida

Sequência 3 - Vilarejo/ Encontro de Quaderna com Margarida e o Juiz Corregedor

Take 01. Close Up – Quaderna está sentado em uma cadeira / Câmera faz um movimento ascendente suave.

Take 02. PP³⁴ – Quaderna sentado de costas vê flash de luz.

Take 03. PP – Quaderna sentado vira-se para trás e vê Dona Margarida / Câmera faz uma leve panorâmica horizontal.

Take 04. PM – Juiz Corregedor sentado ri.

Take 05. Close Up – Quaderna sério, franze a testa (traços que produzem o efeito de sentido do medo em que encontra o seu estado de alma)

3.2.2. Cena 02: Dona Margarida registra depoimento de Quaderna no tribunal

Nesta cena, o julgamento já está acontecendo dentro do tribunal. Em volta dos três personagens está uma plateia que acompanha a tudo atentamente. O ambiente é escuro, mas a iluminação evidencia os personagens envolvidos no julgamento, direcionando a atenção do enunciatário para eles. Quaderna agora está

³⁴ Na transcrição das cenas analisadas serão usadas as seguintes abreviações: PP = Primeiro plano / PM = Plano médio / PA = Plano americano / PG = Plano geral / PD = Plano detalhe / CF = Câmera fixa / Flash = imagens de curtíssima duração

mais confortável com a situação. Ele fala da epopeia que quer escrever com a ajuda do Juiz Corregedor e de Dona Margarida. Ouvimos sons da máquina de datilografar, gemidos de Dona Margarida e notas estridentes de rabeca que se sobrepõem ao depoimento de Quaderna, na hora em que fala do “cotoco”, referindo-se à deformidade que teria nas costas. O efeito sonoro deslocado e estridente unidos à gestualidade caricata do protagonista faz com que a cena ganhe um tom cômico, provocando o riso no telespectador. A construção discursiva sensível por um levar ao riso convoca a adesão do enunciatário pelo estésico. Segundo Boa Viagem, este artifício é uma forma de fazer o enunciatário-destinatário “*sentir* prazer e, ao mesmo tempo, levá-lo a dimensão do ‘impensado’, que podemos considerar o sentir a partir do sentir do outro, o *sentir* pelo contágio. Ou seja, ao rir, o telespectador sente prazer e sente o que apreende na tevê” (2009, p. 28).

Dona Margarida inicia uma mudança em sua postura, que começa a se curvar, contagiada pelos movimentos de Quaderna. Seus movimentos começam a ficar circulares no mesmo eixo; isto coincide com o momento em que a volumosa e arredondada parte de baixo do seu vestido é revelada em cena.

O eixo da câmera ainda é inferior ao de Dona Margarida e continua no mesmo eixo do Juiz Corregedor como na cena 01, porém no personagem de Quaderna ocorre uma mudança: durante o seu depoimento, nos momentos em que ele está mais enfático e empolgado, ele se levanta, fazendo com que, conseqüentemente, o eixo fique inferior a ele, ganhando uma característica de superioridade. A edição da cena é feita com cortes secos, sem sobreposições ou *fades* nas imagens que são curtas, tornando o ritmo da cena acelerado. O corte seco costuma ser usado pelo enunciador para manter o efeito de realidade, pois as transições são realizadas de forma mais “limpa”, sem que se perceba nenhum resquício de imagens sobrepostas ou efeitos gráficos.

Além de primeiros planos e planos médios dos personagens principais, a cena é intercalada com planos gerais realizados com a câmera posicionada no meio das arquibancadas. Esses planos trazem o enunciatário para dentro da cena, fazendo com que ele tenha o mesmo ponto de vista dos personagens que estão assistindo ao julgamento, tornando-se assim mais um espectador atento no meio da plateia do tribunal.



Figuras 17 e 18 – Quaderna fala de sua epopeia enquanto Dona Margarida ouve curiosa

Sequência 4 - Interior do Tribunal / Durante o julgamento de Quaderna

Take 01. PG – No Tribunal Quaderna fala de sua epopeia / Câmera ponto de vista da plateia / Movimento de câmera muito suave.

Take 02. PP – Quaderna / Ângulo de câmera em *contra-plongée*.

Take 03. PD – Máquina prótese de Dona Margarida / Câmera quase fixa, com movimentos muito suaves.

Take 04. PP - Rosto de Dona Margarida que ouve a tudo atenta / Ângulo de câmera em *contra-plongée* / Câmera quase fixa, com movimentos muito suaves.

Take 05. PP – Quaderna continua falando de sua epopeia / Movimento de câmera muito suave.

Take 06. PM / Flash – Juiz Corregedor está sentado, ouvindo o depoimento e visivelmente entediado / Ângulo normal.

Take 07. PP – Quaderna senta enquanto fala / Câmera acompanha o movimento descendente do personagem.

Take 08. PM / Flash – Juiz Corregedor sentado, ouvindo o depoimento / Ângulo normal.

Take 09. PP – Quaderna fala que irá escrever a epopeia com a ajuda do Juiz e de Dona Margarida e direciona o olhar para ela. Câmera acompanha o olhar de Quaderna e faz uma panorâmica até Dona Margarida.

Take 10. PM / Flash – Juiz Corregedor sentado se espanta ao ouvir o que Quaderna diz / Ângulo normal.

Take 11. PM – Dona Margarida fica surpreendida.

Take 12. PG – Tribunal / Enquanto Quaderna inicia a explicação do porquê da ajuda / CF do ponto de vista da plateia.

Take 13. PM – Quaderna mostra o cotoco. Em quadro está Dona Margarida e ele; a câmara faz uma leve panorâmica acompanhando o olhar de Dona Margarida, para onde aponta Quaderna.

Take 14. PM – Juiz Corregedor observa Quaderna mostrar o cotoco. No primeiro plano do quadro, está a mão de Quaderna apontando para o cotoco, e no segundo plano, o Juiz Corregedor com o foco de luz.

Take 15. Close Up – Dona Margarida espantada com o cotoco.

Take 16. PM – Juiz Corregedor, sem acreditar no que ouve, pergunta “É o quê?!”.
Take 17. PM – Quaderna explica a origem de seu cotoco / Câmera movimenta-se em ângulo irregular horizontalmente.

Take 17. PM – Quaderna explica a origem de seu cotoco / Câmera movimenta-se em ângulo irregular horizontalmente.

Take 18. PM – Juiz Corregedor duvida da explicação de Quaderna.

Take 19. PP – Dona Margarida ri, mas fica desconcertada quando vê que o juiz não está acreditando em Quaderna.

Take 20. PG – Tribunal – Quaderna argumenta que no caso dele é verdade / Ponto de vista da plateia.

Take 21. PM – Quaderna explica onde fica o cotoco, se curvando. A câmara acompanha o seu movimento.

Take 22. PM – Dona Margarida curva-se para acompanhar a explicação de Quaderna de perto. Em quadro está Dona Margarida e o rosto de Quaderna.

Take 23. PM – Quaderna explica onde fica o cotoco, se curvando. A câmara acompanha o seu movimento (continuação take 21).

Take 24. PM / Flash – Juiz Corregedor, com o pescoço curvado em segundo plano e com o foco de luz, em primeiro plano está a mão de Quaderna apontando para o cotoco.

Take 25. PD – Local do cotoco de Quaderna e sua mão, que aponta para ele.

Take 26. PM – Quaderna e Dona Margarida estão em quadro, enquanto ele segue falando do cotoco. Dona Margarida observa interessadíssima.

Take 27. PM / Flash – Juiz Corregedor espantado em segundo plano e com o foco de luz, em primeiro plano está a mão de Quaderna apontando para o cotoco (semelhante ao take 24).

Take 28. PG – Ponto de vista da plateia / Câmera posicionada nas arquibancadas atrás do juiz.

Take 29. PM – Dona Margarida assustada (som da máquina de datilografar).

Take 30. PG – Ponto de vista da plateia.

Take 31. PM – Flash Juiz Corregedor espantado em segundo plano e com o foco de luz; em primeiro plano estão as costas de Quaderna, que senta enquanto fala (semelhante ao take 27).

Take 32. PP – Quaderna senta / Câmera acompanha o movimento de Quaderna.

Take 33. PM – Dona Margarida curiosa ouve a explicação com a mão no queixo.

Take 34. PM / Flash – Juiz Corregedor, em primeiro plano e com o foco de luz, e com a plateia em segundo plano, questiona onde ele e Dona Margarida entram na história.

Take 35. PG – Tribunal / Quaderna diz que o assunto da epopeia é o mesmo do julgamento / Câmera com ponto de vista da plateia.

3.2.3. Cena 03: Dona Margarida envolve-se com a história que Quaderna conta

Nesta cena, ao narrar mais um de seus “causos”, Quaderna consegue envolver por completo Dona Margarida. O eixo da câmera ao filmar os dois é levemente inferior; neste caso, exerce a mesma função de um ângulo neutro ou normal, posição em que o ponto de vista coincide ou é ligeiramente convergente com o eixo horizontal da tomada. Sobre o ângulo normal, Blanco afirma que “os efeitos de sentido veiculados, no código cinematográfico, ao ângulo normal são a /“objetividade”/, a /neutralidade/, a /indiferença/, em reação aos conteúdos mostrados” (1996, p. 108-109).³⁵ Os dois se inclinam em direção um ao outro, criando uma composição triangular na tela que é interrompida pelo grito do Juiz Corregedor que se incomoda com a situação, desconcertando e chamando Dona Margarida, que ao ouvir o juiz também grita reagindo ao som. Logo após a moça responder ao chamado do juiz, a trilha sonora da cena – uma música instrumental com notas de violino – também é interrompida por um segundo. Ao interromper ou diminuir o volume da música em um tempo similar ao que o Juiz Corregedor intercede o momento de envolvimento e intimidade de Dona Margarida e Quaderna,

³⁵ “los efectos de sentido vinculados, en el código cinematográfico, al ángulo normal son la /“objetividad”/, la /neutralidad/, la /indiferencia/, en reacción com los contenidos mostrados” (1996, p. 108-109)

o enunciador interrompe abruptamente o envolvimento do enunciatário com o momento vivido naquele instante pelo casal. A trilha sonora não é ouvida pelos actantes no nível narrativo, os personagens em cena não estão ouvindo a música tocar. Ela carrega marcas da enunciação do enunciador realizadas para o enunciatário espectador que ouvindo a música envolve-se ainda mais com o *sentido sentido* pelos personagens na cena. Ao cortar ou diminuir essa música, o enunciador corta também o clima e o sentimento vivido pelo enunciatário ao assistir à cena.



Figuras 19 e 20 – Dona Margarida envolve-se com o depoimento de Quaderna, mas é interrompida pelo juiz

Sequência 5 – Interior do Tribunal / Durante o julgamento de Quaderna

Take 01. PM – Dona Margarida envolvida aproxima-se de Quaderna enquanto ele fala / Câmera acompanha o movimento dela.

Take 02. PM – Juiz Corregedor / Câmera “varre” em um movimento rápido até chegar nele.

Take 03. PM – Dona Margarida e Quaderna já estão bem próximos, quase se beijando.

Take 04. PM – Juiz Corregedor grita interrompendo tudo.

Take 05. PM – Dona Margarida se assusta, a mão do Juiz Corregedor entra em quadro e separa ela de Quaderna.

Take 06. PM – Juiz chama Dona Margarida a repreendendo.

Take 07. PM – Dona Margarida e Quaderna ainda estão próximos, e os dois estão em quadro. Dona Margarida responde “sim”.

Take 08. PM – Juiz Corregedor manda Dona Margarida anotar a confissão.

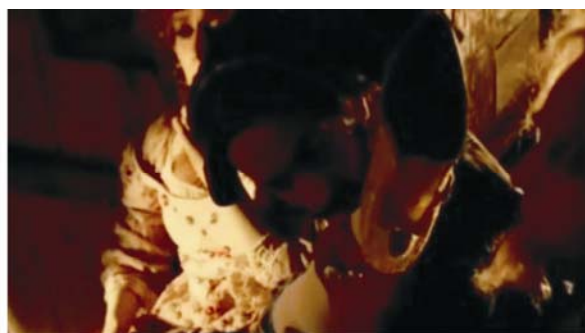
Take 09. PM – Dona Margarida e Quaderna ainda próximos e em quadro. Dona Margarida fica desconcertada.

Take 10. PM – Juiz Corregedor olha com desprezo para Quaderna com Dona Margarida ao lado.

Take 11. PM – Quaderna sozinho em quadro na mesma posição anterior.

3.2.4. Cena 04: O corpo de Dona Margarida é tocado durante o depoimento

A cena inicia-se com uma mudança importante: Dona Margarida agora está sentada e em um eixo inferior ao da câmera, e desta vez Quaderna a está intimidando. A câmera posicionada nas costas dele reforça esse sentido; o enunciatário está junto com ele, intimidando-a ainda mais. O Juiz Corregedor também aparece em pé ao lado de Dona Margarida, o que reforça a intimidação. Na cena, ele conta a história de uma das moradoras de Taperoá, a mulher entre parênteses. Apenas o enunciatário-espectador consegue de fato “ver”, por meio da edição das imagens, o que o personagem Quaderna narra para os seus destinatários durante o julgamento. Enquanto descreve o corpo da mulher, toca no corpo de Dona Margarida, levanta as suas pernas e toca nas teclas de sua máquina vigorosamente ao falar da “perseguida” da tal moradora. Nervosa, Dona Margarida emite gemidos. O Juiz Corregedor, excitado, assiste tudo em pé ao lado dos dois em movimentos frenéticos. Ocorre nesta cena uma referência à máquina-prótese de Dona Margarida como sendo o seu sexo. O termo “perseguida” é popularmente atribuído ao órgão sexual feminino. A câmera, com movimentos suaves, acompanha o movimento de Quaderna e “toca” junto com ele o corpo de Dona Margarida.



Figuras 21 e 22 – Quaderna toca o corpo de Dona Margarida enquanto é observado pelo juiz.

Sequência 6 – Interior do Tribunal / Durante o julgamento de Quaderna

Take 01. PM – Costas de Quaderna em primeiro plano, Dona Margarida está sentada no chão em segundo plano / Câmera acompanha movimento de Quaderna como se estivesse o seguindo pelo ombro.

Take 02. PM – Quaderna abaixa-se até Dona Margarida.

Take 03. PP – Mulher entre parênteses.

Take 04. PM – Dona Margarida em primeiro plano, Quaderna em segundo, Juiz Corregedor em terceiro plano. Câmera faz um movimento descendente suave.

Take 05. PA – Mulher entre parênteses anda no vilarejo entre fumaças. No áudio ouvimos a descrição de Quaderna.

Take 06. PM – Juiz Corregedor em primeiro plano, Quaderna em segundo e Dona Margarida em terceiro plano. Quaderna levanta a perna de Dona Margarida enquanto segue a contar a história da mulher entre parênteses / Câmera posicionada em frente a Dona Margarida.

Take 07. PM – Quaderna pressiona a máquina de Dona Margarida referindo-se à “perseguida” / Enquadramento semelhante ao do take 04 / Câmera tem movimento ascendente.

3.2.5. Cena 05: Dona Margarida ouve Quaderna descrever o acontecimento em que teve uma visão com mulheres nuas

Nesta cena, Quaderna descreve ao Juiz Corregedor como ficou cego depois de ter uma visão com mulheres nuas, “com uma mulher nua em especial”, diz ele, insinuando-se para Dona Margarida. Pode-se então ver a tal descrição da cena de Quaderna, que é intercalada com a cena do tribunal. A mulher é Margarida, nua e com os cabelos bem longos, e Quaderna usa coroa e segura um cajado. Margarida entrega-se a Quaderna no alto do Lajedo. Ouve-se uma trilha sonora com uma música instrumental e também o som do vento. As imagens editadas são curtas e os movimentos de câmara, cambaleantes; desta forma o enunciário é colocado no meio da cena. Ele movimenta-se com os personagens e ouve o mesmo som do

vento ouvido por eles no lajedo. A cena do lajedo é intercalada com fortes raios de sol. Assim como Quaderna, que ficou cego após a visão extraordinária, o enunciatário fica “cego”, impedido de ver a cena pela luminosidade que a constrói. O Quaderna coroadado e a mulher nua fazem sexo no lajedo. Movimentos semelhantes aos realizados por Quaderna na cena da visão são repetidos por ele no julgamento: Quaderna deita-se sobre Dona Margarida no tribunal, enquanto ele tecla vigorosamente a máquina de escrever. Mais uma vez repete-se a referência à máquina-prótese e objeto de desejo de Quaderna como órgão sexual de Dona Margarida.



Figuras 23 e 24 – Quaderna deita-se sobre Dona Margarida. Em sua visão a luminosidade “cega” o telespectador

Sequência 7 – Interior do Tribunal / Julgamento de Quaderna / Cena da mulher nua no lajedo

Take 01. PP – Quaderna apoiado na mesa do juiz. CF.

Take 02. PP – Juiz Corregedor ouve Quaderna

Take 03. PP – Quaderna levanta-se e caminha em direção a Dona Margarida, que entra em quadro / Câmera acompanha movimentos de Quaderna.

Take 04. PA – Mulher Nua em contraluz / Foco embaçado / Câmera tem movimentos irregulares.

Take 05. PD – Cabelo de Mulher Nua em contraluz.

Take 06. *Close up* – Quaderna andando em direção a Dona Margarida / Apenas parte do seu rosto está em quadro / Câmera está em um eixo inferior ao personagem e acompanha seus movimentos.

Take 07. PP – Dona Margarida está de costas para a câmera; ela deita na mesa, inclinando-se, Quaderna está na sua frente e deita por cima dela.

Take 08. PM – Mulher Nua levanta-se acompanhando o corpo do Quaderna coroadado em movimento ascendente / Ambos estão em quadro e contraluz.

Take 09. PD – Perfil de Quaderna e da Mulher Nua na contraluz; eles estão quase se beijando / A câmera está na diagonal.

Take 10. PP – Os dois se beijam na contraluz / A câmera está cambaleante.

Take 11. PD – Cabelos da Mulher Nua contra o sol / Câmera com movimentos irregulares.

Take 12. *Close up* – Quaderna beija o pescoço da Mulher Nua / Câmera com o eixo torcido / movimento de câmera irregular.

Take 13. PD – Mão de Quaderna segura o cajado / Câmera faz movimento ascendente.

Take 14. PD – Mão da Mulher Nua solta o cajado.

Take 15. PM – Dona Margarida deita-se na mesa do Juiz Corregedor que a observa.

Take 16. PP – Quaderna debruça-se sobre Dona Margarida.

Take 17. PM – Dona Margarida deitada na mesa. Quaderna começa a teclar os botões de sua máquina. O Juiz Corregedor observa.

Take 18. PP – Quaderna coroadado segura o rosto da Mulher Nua.

Take 19. PP – Dona Margarida deitada. Mãos de Quaderna querem tocar o seu corpo.

Take 20. PP – Mulher Nua abraça e beija o Quaderna coroadado na contraluz.

Take 21. PM – Quaderna digita a máquina de Dona Margarida (take semelhante ao 17).

Take 22. PP – Quaderna ri enquanto tecla.

Take 23. PM – Quaderna coroadado deitado em cima da Mulher Nua no lajedo / Câmera irregular.

Take 24. PD – teclas da máquina de datilografar sendo digitadas / Ponto de vista de dentro da máquina.

Take 25. PD – Pernas da Mulher Nua entrelaçam o corpo do Quaderna coroadado.

Take 26. *Close up* – Quaderna coroadado beija Mulher Nua / foco da câmera irregular.

Take 27. PP – Quaderna continua digitando a máquina de Dona Margarida (semelhante ao take 22).

Take 28. PP – Mulher Nua coroada com expressão de prazer.

Take 29. Take 30. PD – Cabelos do Quaderna coroado, com as mãos da Mulher Nua entrelaçadas / Câmera faz movimento ascendente até focar no céu.

Take 31. PM – Quaderna digita a máquina de Dona Margarida enquanto o Juiz observa (semelhante ao take 21).

Take 32. PD – Teclas da máquina de datilografar sendo digitadas / Ponto de vista de dentro da máquina.

Take 33. PP – Quaderna assusta-se com o grito do juiz, que interrompe tudo.

Take 34. PD – Teclas da máquina de datilografar sendo digitadas / Ponto de vista de dentro da máquina.

Take 35. PM – Dona Margarida levanta-se, derrubando Quaderna no chão.

Take 36. *Close up* – Quaderna no chão fala “e então adormeci e acordei para a fatalidade”.

A forma como os *takes* estão montados nesta sequência: curtos, rápidos e intercalados, enfatizam o ato relatado por Quaderna. A cena ganha ritmo e timia, o enunciatário pode ficar ofegante assim como os personagens. O ritmo da edição é o que faz com que não seja possível para o espectador tirar os olhos tela. Por meio da edição é que se proporciona uma apreensão geral da narrativa por meio das sequências das imagens.

3.2.6. Cena 06: Dona Margarida vê as cicatrizes de Quaderna e o acolhe

A cena é a última da minissérie no tribunal. Após admitir ter sido responsável pela própria denúncia apenas para ter o registro de sua história, e depois de pedir com vigor para ser preso para o Juiz Corregedor, Quaderna rende-se, abre a camisa e mostra ao Juiz Corregedor, à Dona Margarida e à plateia do julgamento as marcas da sua vida sofrida. Sensibilizada, Dona Margarida o abraça e chora. Quaderna deita desfalecido nos braços da moça. Planos-detelhes de suas marcas e de sua mão o remetem a um mártir. Nesta última cena a postura e a distância de Dona Margarida diante de Quaderna nada lembram a da cena inicial. A moça antes distante, ereta e superior agora está próxima, curvada e no mesmo nível que o protagonista. Os

planos utilizados nesta cena também estão bem mais fechados, indicando a proximidade do casal.

Por meio da trilha musical suave, que interrompe o clima de galhofa até então cultuado por Quaderna em seu depoimento; da edição que intercala imagens curtas, fora de sequência e utiliza planos detalhes dos corpos e das expressões faciais; e principalmente, através da gestualidade dos corpos vestidos em cena, podemos analisar o que Quaderna sente e como Dona Margarida o vê. As duas personagens são visualizadas em uma referência direta à *Pietà*, onde a Virgem Maria carrega o corpo de Jesus nos braços. Vemos uma explosão teatral em que a iluminação e as gestualidades ganham um peso diferente. É como se tudo ali sentido fosse mais intenso do que acontecera até então; o estésico ganha força patêmica.



Figuras 25 e 26 – Quaderna mostra suas feridas a Dona Margarida, que rende-se a ele

Sequência 8 – Interior do Tribunal / Final do julgamento de Quaderna

Take 01. PP – Dona Margarida esboça um sorriso para Quaderna / Câmera quase fixa, com movimentos muito suaves.

Take 02. PM – Quaderna está de joelhos com um foco de luz nele. Quaderna abre a camisa que veste / CF.

Take 03. PP – Dona Margarida fica apreensiva / Câmera quase fixa, com movimentos muito suaves.

Take 04. PM – Quaderna abre mais a blusa / CF.

Take 05. PP – Dona Margarida anda aproximando-se de Quaderna. No quadro vemos a moça e parte do rosto do rapaz. Câmera quase fixa, com movimentos muito suaves.

Take 06. PM – Quaderna abre os braços. Vemos a mão de Dona Margarida em quadro / CF.

Take 07. PD – Juiz Corregedor dá um grito. Em quadro, apenas metade de seu rosto. Câmera com o eixo torcido / Câmera tem movimento descendente.

Take 08. PM mais aberto que o take 06. Quaderna com os braços abertos dá um grito / CF.

Take 09. PD – Juiz Corregedor dá um grito. Em quadro, apenas metade de seu rosto; nesta tomada aparece menos do rosto que no take 07. Câmera com o eixo torcido / Câmera tem movimento descendente.

Take 10. PP – Dona Margarida anda aproximando-se de Quaderna. No quadro vemos a moça e parte do rosto do rapaz. Câmera quase fixa, com movimentos muito suaves. Continuidade do take 05.

Take 11. PM – Quaderna tira a camisa e a deixa nos braços / CF.

Take 12. Flash PD – Juiz Corregedor; em quadro, apenas metade de seu rosto. Câmera com o eixo torcido.

Take 13. PM – Quaderna tira a camisa e a deixa nos braços / CF. Continuidade do take 11.

Take 14. Flash PD – Juiz Corregedor, em quadro apenas metade de seu rosto. Câmera com o eixo torcido.

Take 15. PM – Quaderna tira a camisa e a deixa nos braços / CF. Continuidade do take 13.

Take 16. Flash PD – Juiz Corregedor, em quadro apenas parte dos seus cabelos / Câmera com o eixo torcido / Câmera tem movimento descendente.

Take 17. PA – Quaderna cai nos braços de Dona Margarida que está sentada no chão, o foco de luz está nos dois / Câmera movimenta-se suavemente.

Take 18. PP – Dona Margarida abraça Quaderna.

Take 19. PP – Dona Margarida abraça Quaderna / A câmera está posicionada em um lugar e em um ângulo diferente do take 19.

Take 20. PP – Dona Margarida abraça Quaderna (semelhante ao take 18).

Take 21. PP – Quaderna se contorce. Margarida o ampara.

Take 22. PM Flash – Quaderna estende as mãos para o céu.

Take 23. PP – Dona Margarida abraça Quaderna (semelhante ao take 20).

Take 24. PM Flash – Quaderna estende as mãos para o céu.

Take 25. PP – Dona Margarida ampara Quaderna que se contorce (semelhante ao take 21).

Take 26. PD – Mão de Quaderna.

Take 27. PD – Queixo e boca de Quaderna dividem o quadro com mão e boca de Dona Margarida.

Take 28. PD – Dorso ensanguentado de Quaderna que respira fundo. Os braços de Dona Margarida estão por cima dele.

Take 29. PD – Rosto de Quaderna (enquadramento semelhante ao take 27).

Take 30. PD – Rosto de Quaderna enquanto contorce o corpo (enquadramento semelhante ao take 29).

Take 31. PD – Papel com os escritos cortinam para a imagem de Quaderna já em sua cela da cadeia.

Observando a análise das cenas selecionadas para este estudo, foi possível acompanhar o trajeto patêmico de Dona Margarida na minissérie; um percurso do sentimento que essa figura feminina passa a nutrir por Quaderna. Este percurso é marcado pelos seguintes estados de alma:

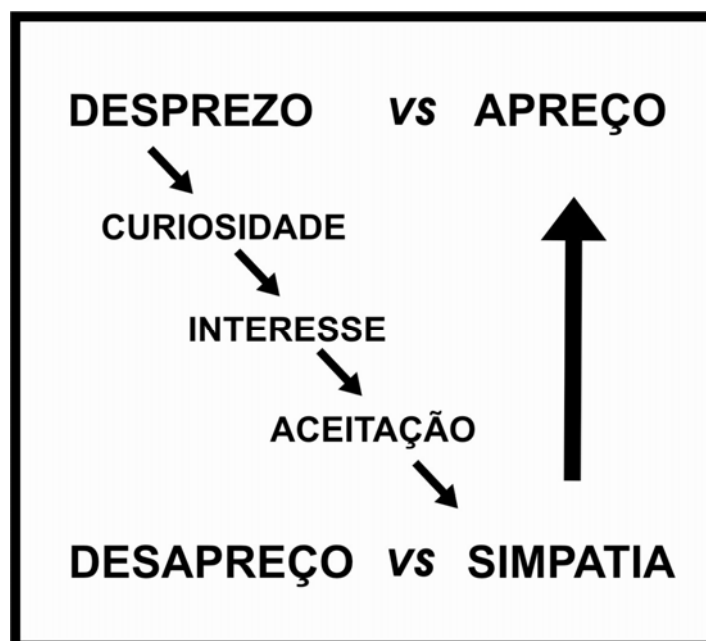


Figura 27 - Percurso Dona Margarida em relação a Pedro Dinis Quaderna

Observando a trajetória de Dona Margarida e relacionando esta à trajetória de Quaderna vemos que, de casta, a personagem torna-se sexualizada. A descoberta de sua sexualidade é configurada pelo improvável, pelo imprevisível dentro do

tribunal. Sendo assim, podemos afirmar que Dona Margarida se transforma pelo regime do acidente. Dona Margarida vê em Quaderna algo novo. O personagem instala na moça uma curiosidade pelo desconhecido, um interesse por sua prosa, um despertar para a sexualidade e uma atração sentimental. Quaderna encontra em Dona Margarida a liquidação de sua falta; ela é a viabilidade de ter sua epopeia registrada e seu desejo suprido. Ao analisar os planos, angulações e movimentos de câmera, pode-se reiterar o percurso realizado. Os planos ficam cada vez mais próximos, as angulações das tomadas dos dois personagens ficam neutras e os movimentos de câmera usados para gravar os dois tornam-se similares no decorrer das cenas.

<p>DM despreza Q</p> <p>Câmera grava DM em ângulo inferior e Q em ângulo superior.</p> <p>Postura de DM é ereta</p> <p>Postura de Q é tensa</p>	<p>VS</p>	<p>DM sente apreço por Q</p> <p>DM desce ao nível em que Q encontra-se resultando em uma angulação neutra intercalada com planos ainda em angulação inferior. Q em ângulo neutro</p> <p>Postura de DM é curva</p> <p>Postura de Q é curva</p>
<p>Q desperta curiosidade e interesse em DM com suas histórias.</p> <p>Câmera grava DM em ângulo inferior e Q levanta-se ficando no mesmo ângulo de DM. Postura de DM começa a curvar-se. Postura de Q fica mais ereta</p>		
<p>Q desperta apreço que acarreta a descoberta da sexualidade por parte de DM</p> <p>Câmera grava DM em ângulo superior e Q em ângulo inferior</p> <p>Postura de DM é tensa. Postura de Q é ereta</p>		

DM = Dona Margarida / Q= Quaderna

Figura 28 - Algumas marcas das mudanças sofridas pelos personagens na enunciação videográfica

O que antes estava disjunto, irregular e diferente torna-se conjunto, regular e similar. A impossibilidade torna-se possibilidade; a indiferença vira curiosidade; o desinteresse transforma-se em interesse; a recusa em aceitação e o desprezo enfim vira apreço. É por meio principalmente da articulação entre imagens e sons, da montagem dos *takes*, dos enquadramentos e dos movimentos de câmeras que o enunciador envolve e faz sentir o enunciatário-espectador esses afetos e estados de

alma. As figuras da enunciação videográficas somadas à movimentação dos corpos vestidos e à ação no espaço e no tempo cênico fazem saber e sentir quem é, o que faz, quer e sente a personagem do produto ficcional televisivo.

4. QUADERNA, A VERIDICÇÃO E A EPOPEIA

A minissérie *A Pedra do Reino* desenvolve-se por meio do caminho percorrido por Pedro Diniz Quaderna em uma busca pela nobreza e reconhecimento da importância do personagem por meio de sua obra: uma “epopeia literária”. Com a análise do primeiro capítulo da minissérie podemos compreender como a ideia de nobreza tornou-se uma constante na vida de Quaderna. É a partir das cenas iniciais de Quaderna-velho e de Quaderna-presidiário que são apresentados ao destinatário do que se trata a história e de que lugar no mundo pensa ocupar o protagonista. Por meio de construções de sua infância e de sua visita às pedras que serviram de templo para seu bisavô, entende-se como e por que a concepção de nobre habita a imaginação de Quaderna; e como a capacidade de contar de maneira genial a sua história torna-se importante para ele.

O primeiro contato de Quaderna com a ideia de nobreza é retratado em uma sequência no primeiro capítulo da minissérie. Nela o cantador João Melchíades resume nos seus versos a história do Rei João Ferreira, que explica depois, ao ainda criança Quaderna, se tratar da história de seu bisavô paterno. Intercalada com a cantoria apresentam-se cenas do rei em seus rituais de degola.

Sequência 09 / João Melchíades canta para Quaderna-criança.

- João Melchíades:

No reino do Pajeú

Morava o rei João Ferreira.

Ele era conde e barão,

Foi o terror da ribeira!

Tinha a coroa de prata lá no trono da pedreira!

(imagens do Rei João Ferreira em seus rituais são inseridas na edição)

Havia lá dois rochedos

Bem juntos e paralelos.

A pedra era cor de ferro e incrustada de amarelo.

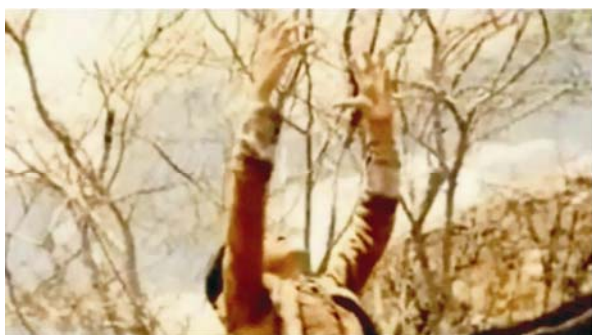
Foi delas que, por grandeza,

O rei fez a fortaleza

Levantando o seu castelo.

(Enquanto ouve a cantoria, Quaderna-criança segura uma coroa imaginária em suas mãos e coroa-se)

- João Melchíades: Não conte a ninguém que essa história que lhe contei é segredo de família! O vaqueiro entregou a criança a padre Wanderley que a criou. A criança era Pedro Alexandre Quaderna, seu avô. Em suas veias corre o sangue do rei João Ferreira Quaderna, o execrável!



Figuras 29 e 30 – Quaderna-criança coroa-se enquanto ouve João Melchíades cantar

Nesta cena, ao coroar-se ouvindo a história, sabendo de suas origens, Quaderna assume-se como nobre, mesmo que imaginário, sem coroa. Ainda na infância, em outra sequência da minissérie, Quaderna toma conhecimento em sala de aula da possível origem nobre também pelo lado materno de sua família, por meio do seu tio e padrinho Dom Pedro Sebastião Garcia Barreto que, segundo seu professor Samuel, trata-se de um descendente direto de Dom Sebastião de Portugal e cuja morte depois de alguns anos servirá de ponto motriz na epopeia escrita e descrita por Quaderna.

Já adulto, Quaderna visita as duas pedras usadas pelo seu bisavô nos rituais. Durante a visita, diante da decepção do protagonista ao ver as pedras, Euclides Villar, fotógrafo amigo de Quaderna, o convence a mudar de opinião, dando indícios da saída - pela literatura - que será encontrada pelo protagonista no decorrer da minissérie para entrar em conjunção com o seu objeto de valor:

Sequência 10 / Quaderna e Euclides conversam sobre as pedras

- Quaderna: Euclides... Eu estou meio decepcionado com essas pedras. Elas não são o que eu estava esperando.
- Euclides: Que é isso, Dinis! Nós, artistas, temos que enfeitar um pouco.
- Quaderna: Veja essas manchas. Isso nunca foi sangue! Parece mais mijo de mocó!
- Euclides: A gente precisa mentir um tiquinho, precisa ajudar as pedras tortas do mundo real a brilharem no sangue vermelho e na prata. Senão, elas nunca serão introduzidas no reino encantado da literatura!



Figuras 31 e 32 – Quaderna decepcionado é convencido por Euclides a mudar de ideia

Quaderna, manipulado pelo amigo que o faz saber como valorizar a sua história, começa então a admirar as pedras e a envolver-se com o ambiente que remete ao seu antepassado. Intercalando cenas do Quaderna-prisioneiro e do Quaderna-adulto, o envolvimento é ressaltado. Quaderna-adulto reza uma oração, enquanto o prisioneiro em uma espécie de transe revive o momento, figuratizado por uma edição frenética e movimentos de câmera que fazem com que seu corpo suba em direção contrária ao chão, criando a ilusão de que ele está levitando. Ao fim da sequência, Quaderna-adulto coroa-se em um ritual. A cena é intercalada com imagens do Quaderna-adulto coroado, segurando dois cajados nas mãos do alto de um morro.

Na fala de Euclides, a obra literária é apresentada como uma construção do enunciador, como um simulacro que continua a existir enquanto houverem pessoas que nesse se projetam para *ser*.

Sequência 11 / Quaderna coroado

- Quaderna: Contra mim nada valerá. Contra os meus ninguém se levantará. E para proteger meu lar, com a chave do sacrário eu o fecharei. Agora, eu sou Dom Pedro IV, o decifrador, rei e profeta do quinto império e da *Pedra do Reino* do Brasil!

Durante a jornada que fez até chegar às duas pedras que serviram de templo ao seu bisavô, Pedro Dinis Quaderna procura descobrir pistas dos seus antepassados. Isso justifica a qualidade de “decifrador” que ele agrega ao seu nome nobre, Dom Pedro IV, reforçando também que faz parte da quarta geração de seu bisavô messias.



Figuras 33 e 34 – Quaderna em cima das pedras “falsas” e em cima das pedras “verdadeiras”

Depois da conversa com Euclides e da autocoroação, o caminho da busca de Quaderna pela nobreza por meio da literatura está definido e será exaustivamente reiterado no decorrer da minissérie, em todos as diferentes fases da vida do protagonista, e não mais apenas nas sequências onde o Quaderna-prisioneiro e o Quaderna-velho narram a história como que em um tempo passado.

A presença de diferentes temporalidades por meio do protagonista em cinco fases da vida; o uso de elementos como pedras pintadas em um painel como cenário, intercalado com imagens filmadas em um morro do mundo natural; e a presença na indumentária de elementos existentes em roupas vestidas na Europa nos séculos XVIII e XIX - considerando que a história contada na minissérie se passa, em sua maioria, na terceira década do século XX, no sertão da Paraíba -

ressaltam, ao serem articulados em uma mesma sequência, a necessidade de atentar para os efeitos causados por esse procedimento e para os contratos de veridicção, em torno do qual o discurso em ato se constrói.

Um *crer-verdadeiro* deve ser instalado nas duas extremidades do processo comunicativo (destinador/enunciador e destinatário/enunciatário) e é esse “entendimento tácito entre dois cúmplices mais ou menos conscientes” que é denominado de *contrato de veridicção*. Por meio da inscrição e da leitura das *marcas de veridicção* é que o discurso-enunciado se ostenta, segundo Greimas, como verdadeiro ou falso, mentiroso ou secreto (1979, p.486).

A verdade de Quaderna, que crê ser e parecer nobre devido a seus antepassados e ao seu “estilo régio” torna-se um dizer falso para o Juiz Corregedor, que acredita que Quaderna, ao contar a sua história no tribunal, não é e nem parece nobre. Essa relação entre o *parecer* e o *ser* constitui a categoria da veridicção e Greimas postula que “o esquema *parecer/não parecer* é chamado de manifestação, o do *ser/não ser*, de imanência” (Idem, p. 488). Estes esquemas são projetados no quadrado semiótico da modalidade veridictória assim definido:

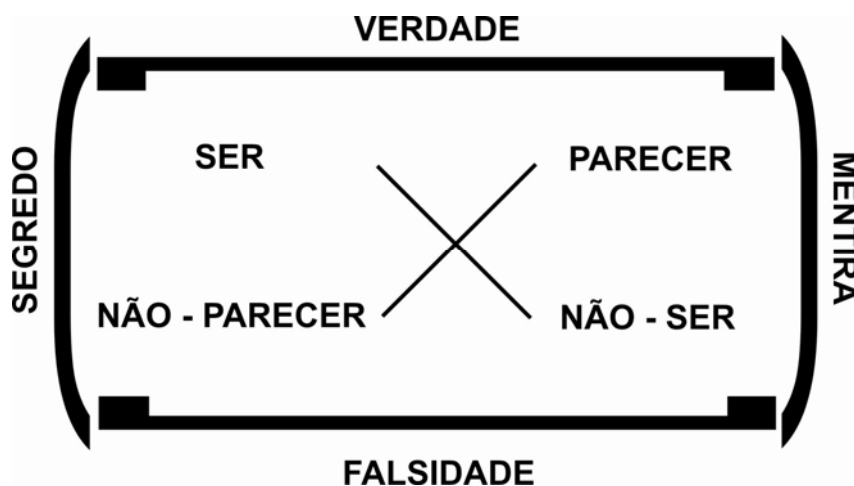


Figura 35 – Quadrado semiótico da modalidade veridictória

Atentemos agora para os contratos de veridicção entre o enunciador-criador da minissérie e o enunciatário-telespectador. No que toca a forma em que é apresentada a relação dos personagens com os espaços e com os elementos cênicos; a indumentária e a caracterização; e a copresença em uma mesma cena do protagonista em diferentes idades, pode-se dizer que o enunciador faz uso de

elementos e recursos não verossimilhantes, considerando a verossimilhança no conceito intracultural que Greimas define em correlação “à organização sintagmática dos discursos, na medida em que ‘representa’ os encadeamentos estereotipados – e esperados pelo enunciatário – dos acontecimentos, das ações, de seus fins e de seus meios” (idem, p. 490).

Se o discurso verossímil é um simulacro montado para *fazer parecer verdadeiro* e não somente uma representação correta da realidade sociocultural (idem, p. 490), qual o objetivo do enunciador em *A Pedra do Reino* quando propositalmente faz parecer falso?

É possível construir uma obra ficcional com efeito de sentido de verdade, mesmo que nesta contenha diversos elementos que não apresentem relação extratextual com a realidade sociocultural; basta que esses elementos pareçam verdadeiros dentro do texto em que são apresentados. Segundo Aumont e Marie:

Na narrativa, o verossímil repousa, por um lado, em princípios gerais (princípios de causalidade e de não-contradição), por outro, em convenções de gênero e nas regras implícitas que elas pressupõem; o mundo de referência é o mundo possível definido pelo conjunto de postulados narrativos, próprio ao gênero particular. (2007, p. 296)

Apresentando simultaneamente estilos de roupas de temporalidades diferentes entre si; misturando elementos da *mise-en-scène* que *parecem e são* verdadeiros com outros que explicitamente *não são nem parecem*, como acontece na sequência 18, em que se vêem os personagens Clemente, Samuel e Quaderna montados em cavalos-bonecos no meio da caatinga sertaneja, o enunciatário faz o enunciatário crer que talvez a história, da maneira em que é contada, seja fruto da imaginação do personagem Quaderna. Pensando sob essa perspectiva – e relacionando os elementos da *mise-en-scène* com efeitos de sentido de verdade, com os que possuem efeito de falsidade – poderíamos afirmar que os elementos falsos usados dentro de um contexto verossímil foi a forma encontrada por Quaderna de, a conselho de Euclides, “enfeitar um pouco” a realidade e a “mentir um tiquinho (...) para ajudar as pedras tortas do mundo real a brilharem no sangue vermelho e na prata” e serem introduzidas no reino encantado da literatura. Seria então possível afirmar que grande parte da história contada na minissérie sobre o percurso de Quaderna em busca de seu objeto de valor, da forma em que é apresentada, já seria

o romance epopeico escrito pelo próprio protagonista. Isso pode ser comprovado ao analisar as escolhas do enunciatador, que se utiliza de recursos presentes no gênero para contar a história da minissérie.



Figuras 36 e 37 – Pedras “falsas” e pedras “verdadeiras” são intercaladas em uma mesma cena

Entende-se por epopeia o gênero literário que, de uma visão geral, consiste em contar um poema que contenha ações heróicas e fabulosas. A respeito da epopeia, Aumont e Marie observaram que sua narrativa exalta:

(...) um grande sentimento coletivo (religioso ou político). Ela escolhe (...) um herói mais ou menos lendário, que encarna um ideal ou realiza uma ação notável. O estilo da epopeia é descritivo, mas geralmente simplificador e enfático; as ações ganham aí uma potência emotiva, fundada no maravilhoso do conteúdo e no emprego abundante de figuras retóricas. No cinema, a epopeia pura é rara e coincide, no mais das vezes, com projetos patrióticos. (2007, p. 100)

Assim como no cinema, a epopeia pura no televisual também é rara, por isso serão encontrados apenas alguns elementos constituintes do gênero na minissérie, caracterizando um romance epopeico audiovisual. Sobre a criação de epopeias, Pessanha diz que “(o autor) reportando-se a fatos acontecidos numa época remota, contempla-os maravilhado, extasiado (...) registra, conta e apresenta os acontecimentos, (ele) é onisciente, distanciado porém da matéria prima narrada” e para que “este distanciamento possa operacionalizar-se, predomina a narração em terceira pessoa” (1993, p. 34), como acontece na enunciação operada pela debreagem predominante em *A Pedra do Reino*. Sobre as características da linguagem epopeica, a autora salienta:

A grandiloquência com que esta forma narrativa apresenta o passado, se evidencia, na linguagem, pelo uso de adjetivação intensa, de epítetos majestáticos, de metáforas e símiles que buscam o segundo termo da comparação em elementos da natureza e animais, símbolos de grandeza de força ou de luz. São freqüentes, ainda, as repetições, os epítetos, o emprego do discurso direto, o que confere a narrativa certo traço de oralidade. (1993, p. 38 e 39)

O uso de adjetivação intensa e de epítetos em *A Pedra do Reino* é facilmente identificado na análise do texto verbal oral dos personagens. Passagens desses textos em que estão presentes palavras – que acrescentam uma característica ou enfatizam a quantidade, a intensidade e o tamanho das coisas e pessoas –, são exaustivamente trabalhados na minissérie. Como exemplo, pode-se citar a introdução que Quaderna-velho faz da história que será contada sobre Dom Pedro Sebastião e seus três filhos:



Figuras 38 e 39 – Quaderna-velho narra a história da padrinho de Quaderna e seus filhos

Sequência 12 / Quaderna-velho no palco

- Quaderna-velho: Romance-enigmático de crime e sangue, no qual aparece o misterioso Rapaz-do-cavalo-branco. A emboscada do lajedo sertanejo e a notícia da Pedra do Reino, com seu castelo enigmático cheio de sentidos ocultos!

Primeiras indicações sobre os três irmãos sertanejos: Arésio, Silvestre e Sinésio! Como seu pai foi morto por cruéis e desconhecidos assassinos, que degolaram o velho rei e raptaram o mais moço dos jovens príncipes sepultando-o numa masmorra

onde penou durante anos! Caçadas e expedições heróicas nas serras do sertão! Aparições assombratícias e proféticas! Intrigas, preseçadas, enigma, ódio, calúnia, amor, batalhas, sensualidade e morte!

A grandiloquência da linguagem das formas epopeicas de narrativa é também evidenciada na forma audiovisual em *A Pedra do Reino*, pelo uso dos figurinos exageradamente detalhados, pela encenação gestual rebuscada dos personagens e pela presença de muitas imagens em planos gerais e enquadramentos bem abertos.

Na forma de músicas, efeitos sonoros e texto verbal oral, as sonoridades também são importantes na correspondência de características da narrativa épica no audiovisual, como ressalta Barocas:

Sabemos que a tradição do épico aponta para uma origem oral, reforçada no cinema e na TV, na qual a música tem um papel épico não só de acompanhamento: é preciso notar que, sobretudo na TV, a música-tema de um personagem de programa tipo seriado – novela, série, minissérie, etc. – corresponde muitas vezes ao epíteto épico. (1993, p. 206)

Isso acontece com os personagens Clemente e Samuel, que nas cenas em que estão presentes, a música aparece com notas leves e sonoridade agitada e divertida, anunciando a presença dos personagens e proporcionando um tom cômico às sequências das quais fazem parte.

Como se pode ver na sequência 13 transcrita abaixo, a menção ao formato epopeico é reafirmada no texto verbal oral. Nas sequências que introduzem alguns capítulos da minissérie, o personagem Quaderna-velho e o Quaderna-prisioneiro fazem elucubrações sobre os acontecimentos da história narrada e o fazer da epopeia. O personagem Quaderna-prisioneiro, exceto pela indumentária e pelas características físicas, pouco lembra o Quaderna que vive e conta seus causos pela cidade. Sua gestualidade, sua entonação vocal, sua expressão facial e corporal são bastante diferentes. Ele vive em uma espécie permanente de envolvimento em que seu corpo sente o que escreve. Sua voz é grave e intensa, sua pele está sempre bastante suada, sua respiração ofegante e seu olhar é distante. Só o que lhe interessa é escrever sua história e encontrar sua nobreza, como é possível ver na sequência 13:



Figuras 40 e 41 – Na sequência 14 Quaderna-presidiario fala de sua epopéia enquanto manuseia cartas de baralho

Sequência 13 / Quaderna-prisioneiro em sua cela

- Quaderna-prisioneiro: Eu só queria embaralhar os reis, os peões, e as damas num jogo literário, numa epopeia de imagens risonhas, sangrentas e poéticas. Mas o rei sertanejo de paus e espada era meu bisavô e algum anjo ou demônio soprava no meu ouvido que minha herança e meu destino de ser rei do Brasil era real. “Então, vou!”, eu disse. Que seja a vida um jogo de acasos! Que Deus dê as cartas e o diabo grite seu blefe. Eu reponto, retruco e relanço.

O personagem Quaderna-velho, apesar de figurar entre os personagens da minissérie, dividindo o espaço cênico com os outros, não está inserido nas tramas da história. Ele introduz, narra, pontua e reflete sobre os acontecimentos; é também dele a sequência inicial e final da minissérie. Apesar de possuir uma caracterização artificial, poderia-se dizer que o efeito de sentido da construção da veridicção deste personagem em cena é de “verdade”, pois no decorrer da minissérie é possível pensar que talvez o que aconteceu com o protagonista após escrever sua história tenha sido justamente virar um palhaço mambembe, o que justificaria sua maquiagem exagerada e sua roupa cômica. Essa suposição pode ser confirmada com a seguinte sequência:

Sequência 14 / Quaderna-velho fala em cima do palco mambembe:

- Quaderna - velho: Sou rei? Fui rei? Sou rei de circo, a coroa é papelão e o dourado é vão e falso. Sou rei descalço e tudo acontece dentro do meu sangue e da minha memória. Onde havia um estrado e uma cortina que, no momento em que se fechasse definitivamente, acabaria o espetáculo, aquele sonho glorioso e grotesco, cheio de rosnados e clarins, de farrapos e mantos de ouro, sujo e embandeirado.



Figuras 42 e 43 – Quaderna-velho questiona a veracidade de sua realeza

Ao ver Quaderna-velho questionar se de fato foi rei e dizer que a “coroa é de papelão e o dourado vão e falso” e constatar a presença da Moça Caetana, personagem fantástica que sempre aparece nos momentos em que o protagonista tem medo ou sente-se fraco, o enunciatário é direcionado a pensar que talvez toda a realeza de Quaderna aconteça apenas em sua imaginação como parte de seu espetáculo, de sua epopeia histórica.

Porém, a dúvida sobre a veracidade ou não dos fatos narrados é instaurada novamente no final da sequência 21, quando ao caminhar pela caatinga, Quaderna-velho esbarra em moedas semelhantes às que seu padrinho teria no tesouro escondido por ele, como contou o protagonista durante o seu depoimento no tribunal. Quaderna nesse momento olha diretamente para a câmera, instaurando um tu-enunciatário (embreagem) e declama uma poesia que fala da morte de um rei. O texto foi escrito por Ariano Suassuna em homenagem ao seu pai e não faz parte originalmente de *O Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-volta*, obra que deu origem a minissérie. Segundo Campos, esta obra é tida como um romance com referências autobiográficas de Ariano Suassuna, já que é possível ser

feita uma relação do rei morto na história com o pai de Ariano, assassinado na Paraíba quando ele ainda era jovem (2007, p. 746 e 747). Mais uma vez, com referências a acontecimentos históricos do mundo “real”, até os últimos minutos da minissérie, o enunciatador “joga” com a dúvida entre o que é “verdadeiro” e o que é “fantasioso” e “mentiroso” em *A Pedra do Reino*.

4.1. O SEBASTIANISMO EM A PEDRA DO REINO

A referência a acontecimentos históricos é um dos recursos usados na construção da narrativa epopeica presentes na minissérie. Além de ser uma das características mais marcantes de uma epopeia, a construção de uma obra fundada em feitos históricos que de fato aconteceram no mundo cultural pode, pela referência explícita a um sistema de valor extratextual, contribuir com a construção textual fazendo com que o destinatário da minissérie compreenda melhor a construção dos personagens em *A Pedra do Reino*. Uma das referências mais fortes presentes na minissérie é a feita ao rei Dom Sebastião de Portugal e dos movimentos messiânicos que se originaram após o seu desaparecimento no século XVI. Para que compreendamos melhor como essas crenças se constituíram, atentemos para o que diz Godoy:

Dom Sebastião, o Desejado e o Encoberto, não recebeu essas denominações por alcançar ou construir algum feito extraordinário em vida, mas formou sua personalidade e agiu tanto histórico quanto miticamente, através delas em seu esperado e festejado nascimento e na configuração fantástica do seu misterioso desaparecimento em batalha contra os Mouros, em Alcácer-Quibir, no norte da África. Os dois epítetos o eternizaram, pois ele já existia antes de nascer, como Desejado, encarnando as expectativas e vontades de uma nação ávida em manter seu papel especial entre outras nações do mundo. E ele continua existindo mesmo depois de sua morte, ou desaparecimento, como o Encoberto trazendo, ao mesmo tempo, traços humanos e divinos. Além de provocar a possibilidade de se sonhar de se continuar a desejar. (2007, p. 8)

As crenças de que Dom Sebastião retornaria ao mundo purificado, santificado e apto a estabelecer a salvação do mundo foram “os primeiros passos no caminho para a construção do caráter de Dom Sebastião como herói messiânico” (idem, p.

17). Essas crenças provocaram uma série de movimentos populares manifestada por pessoas que acreditavam no retorno do rei. Esses movimentos aconteceram não só em Portugal. No Brasil Colonial, muitas manifestações também surgiram. Atentemos para o episódio da Pedra Bonita, ocorrido no sertão nordestino no século XIX, descrita por Valente:

Nos começos de 1836, um mameluco chamado João Antônio dos Santos, que morava em Vila Bela, mostrava aos ingênuos habitantes do lugar, duas pedrinhas que fazia passar por brilhantes da melhor qualidade, retirados de uma mina encantada. Dizia o fanático que El-rei Dom Sebastião o conduzia todos os dias ao local que ficava à pequena distância de sua residência, para mostrar-lhe pequeno lago, que guardava, sob encanto, suntuosa mina de brilhantes. Ali apontavam duas lindas torres de um templo, que já começava a ser divisado. Este templo seria a catedral do reino que haveria de surgir com o desencantamento.

Em velho folheto, companheiro inseparável de João Antônio estava todo o sagrado código sebastianista. Nele havia a lenda do misterioso desaparecimento de Dom Sebastião, na batalha de Alcácer-Quibir e de sua esperada ressurreição. Não fora difícil convencer a crédula gente de Flores de que ele era o enviado de Dom Sebastião, encarregado de ajudá-la a conseguir riqueza e felicidade eterna. Para inspirar maior confiança, João Antônio mostrava parte do folheto em que lia: Quando João se casasse com Maria / Aquele reino desencantaria...”. (apud GODOY, 2007, p. 126)



Figuras 44 e 45 – O sebastianismo é retratado como irracional e confuso por meio de cenas desfocadas e com ritmo rápido.

Ao analisar a descrição do movimento que ocorreu no interior de Pernambuco, na cidade de Flores, podemos encontrar diversos elementos que podem ser relacionados com os retratados em *A Pedra do Reino*. A começar pelo nome que, sem dificuldades, podemos ligar à “Pedra Bonita” dos registros relatados por Valente.

“As duas lindas torres de um templo que já começava a ser divisado” podem ser vistas na forma das duas pedras longas, das quais o Rei João Ferreira fazia de seu templo na minissérie. O tema do “desencantamento” também está presente no discurso do personagem que decide sacrificar sua esposa, a rainha Isabel, para poupá-la das “dores do parto e do desencanto”. Ainda considerando as referências ao sebastianismo de uma forma geral, e não apenas no episódio da Pedra Bonita, chegamos ao outro ascendente de Quaderna, o seu padrinho Dom Pedro Sebastião. Além da clara ligação pelo nome próprio e de uma provável descendência que será especulada por Samuel em uma sequência que analisaremos no capítulo 5 desta dissertação, Dom Pedro Sebastião morreu de forma inexplicada, assim como sumiu misteriosamente o rei português. O seu filho mais novo foi raptado na mesma noite em que o personagem morreu, sendo então o retorno deste rapaz, o “príncipe” do cavalo branco, aguardada tanto quanto foi esperado o retorno do Rei Sebastião pelos seus seguidores mundo afora. Nas cenas em que são retratados os ritos messiânicos, o uso de tomadas curtas e ritmadas, o foco embaçado e a pouca nitidez nas imagens reforçam o sentido de caótico, irracional e confuso pelos quais essas práticas nos são passadas. O sangue e a violência tanto por parte do Rei João Ferreira quanto por parte dos guardas que interrompem o ritual, apontam para o ponto de vista do enunciador a respeito das práticas. A forma como os seguidores cegamente atendem aos desejos do messias também mostra a irracionalidade dessas pessoas diante do acontecido.

4.2. AS CINCO IDADES DE PEDRO DINIZ QUADERNA

Em *A Pedra do Reino*, o protagonista Pedro Diniz Quaderna aparece em cinco fases diferentes de sua vida: criança, adolescente, adulto, presidiário e velho. O personagem é o único da minissérie que possibilita a análise por meio de sua visibilidade em diferentes épocas de sua existência e de seu percurso na narrativa, considerando que as outras personagens analisadas na minissérie apenas aparecem com um único figurino no decorrer de toda a obra audiovisual. Nas sequências em que surge ainda criança, Quaderna apresenta os mesmos trejeitos de postura, caminhar cambaleante, projeção da cabeça para frente e para os lados, ar de curioso expresso pelas sobrancelhas flexionadas e a testa enrugada presentes

também em sua configuração adulta. Sua roupa é constituída por calções pretos, casaca e colete marrons, uma camisa bege e um lenço amarrado ao pescoço. Todas as peças são confeccionadas em tecidos rústicos e com aparência envelhecida provocada pela coloração amarelada e textura áspera. Na adolescência a sua veste é semelhante; apenas a casaca é substituída por um paletó, e o lenço antes no pescoço aparece no bolso do personagem. A partir dessa idade, Quaderna passa a usar o chapéu de couro que lhe será característico na fase adulta e quando prisioneiro, como analisado nos capítulos dois e três dessa dissertação.



Figuras 46, 47, 48, 49 e 50 - Quaderna nas cinco idades diferentes retratadas na minissérie

Ao acompanharmos as mudanças ocorridas no figurino de Quaderna ao longo de suas cinco idades, podemos observar que o papel temático de realeza vai sendo narrado pelo figurino. No início de sua vida, existe uma certa convencionalidade em suas indumentárias, podendo estas pertencerem a qualquer criança ou adolescente

não nobre da região onde se passa a história. Na vida adulta e na maturidade, elementos inovadores, grandiosos e teatrais são adicionados ao figurino do personagem, fazendo com que suas vestes ganhem o caráter diferencial digno de um nobre. A forma teatral em que o figurino vai tomando no decorrer da idade de Quaderna também aponta para a questão da veracidade ou não de sua realeza. Questionam a continuidade ou a descontinuidade de toda a proposta de nobreza construída pelo personagem.

Atentando para o figurino do Quaderna-velho, vemos que ele aparece vestido de maneira distinta de suas outras fases: as peças de sua roupa são marcadas pela sobreposição, pelas cores e por materiais diversos. Ele usa sapatos pontudos nos pés e as mesmas meias verdes que estão presentes em sua fase adulta. O protagonista também usa o chapéu de couro na sua idade mais avançada. A estampa de sua roupa apresenta grafismos coloridos e, no pescoço, a vestimenta do personagem apresenta uma larga gola branca. Sua face é maquiada densamente com uma pasta branca, ressaltando suas marcas de expressão. A ponta do nariz e as maçãs do rosto são enrubescidas, destacando-as e criando volumes, o que torna essas partes da face mais proeminentes, como acontece com o uso de máscaras. O efeito de máscara é também salientado pela iluminação das cenas em que o personagem está presente. O contraste de luz e sombra enfatiza a ideia de máscara na maquiagem da face de Quaderna-velho e toda gestualidade e movimentação de seu corpo atuam como se o mesmo estivesse de fato usando o acessório de uma maneira muito característica, como explica Dario Fo:

O uso da máscara impõe uma particular gestualidade: o corpo movimenta-se e gesticula incessantemente e completamente, indo sempre além do mero balançar de ombros. Por quê? Porque todo o corpo funciona como uma espécie de moldura à máscara. É cansativo atuar para e com a máscara, pois isso exige a realização de movimentos bruscos e contínuos com a parte externa do pescoço e a execução de rápidas reviravoltas – esquerda/direita, alto/baixo –, inclusive para se alcançarem efeitos de uma agressividade quase animalesca. Diante disso, é inevitável a necessidade de se realizar uma opção específica de ritmo em relação às palavras e ao conteúdo. (1999, p. 53)

Esses elementos listados por Dario Fo são identificados na gestualidade teatral exagerada de Quaderna-velho. Em seu diário de produção, Luiz Fernando

Carvalho apresenta como referência para a visualidade da personagem uma ilustração de *Cucurucu* da *Commedia dell'arte*. O volume nas mangas e na parte superior do quadril, presentes no personagem da comedia à italiana, também estão presentes no corpo vestido de Quaderna-velho por meio de sobreposições de rendas, tecidos e palhas.



Figuras 51 e 52 – Os volumes e as formas do corpo do *Cucurucu* estão presentes na visualidade e cinetismo de Quaderna-velho

As referências a elementos da *Commedia dell'Arte* estão presentes no decorrer do percurso de Quaderna. Ao lermos um trecho de uma crítica sobre a exibição de Antonio Sacchi, ator do século XVIII, feita por um grande apreciador de *Commedia dell'Arte* chamado Casanova, temos a impressão de que o comentário a respeito do *Arlecchino* poderia facilmente se adequar a Quaderna na minissérie *A Pedra do Reino*. Vejamos:

O enredo é de tal maneira perturbador, com os seus discursos ligeiros e alegres (do *Arlecchino-Sacchi*), sempre espontâneos, nunca premeditados [...] e empastelado com frases, colocadas de um modo tão inesperado, com metáforas bastante despropositadas, como que ditas para aludir assuntos díspares, que tudo parece uma monstruosa confusão, porém é método, verificável na extravagância do estilo, que somente ele sabe vestir". (In FO, 1999, p. 22)

Assim como o personagem da *Commedia dell'arte*, o protagonista da minissérie em sua idade avançada também tem fala ligeira, inesperada e faz uso de

metáforas, Quaderna-velho também faz suas apresentações do alto de uma carroça-palco no meio de uma praça pública. Os grupos que encenavam a *Commedia dell'arte* muito popular na Itália até o século XVIII muitas vezes eram recebidos não só em praças públicas, mas também pelas cortes que apreciavam a manifestação artística. Das ruas, o popular ganhava espaço entre o elitizado, o nobre.

A opção por este estilo cênico como referência pode apontar para um enunciador-destinador que também busca, pelo uso sofisticado de manifestações populares, o acesso a um enunciatário-destinatário diferente do que até então costumava consumir minisséries audiovisuais.

Essa valorização do popular tido como algo nobre é a ideia base do Movimento Armorial de Ariano Suassuna, que guia a sua obra ao longo dos anos. Sobre o Armorial, o autor escreve que:

Meu Teatro e meu Romance não são modernistas (...) são armoriais, isto é, devem algo a todo mundo mas não se confundem com nenhum deles. (...) Em nosso idioma, "Armorial" é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica. Limpos, nítidos, pintados sobre metal, ou, por outro lado, esculpidos em pedra com animais fabulosos cercados por folhagens sois, luas e estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavalaria era "Armorial", isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a entender o nome à escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome "Armorial" servia, ainda para qualificar os "cantares" do romanceiro, os toques de viola e rabeca dos cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa música barroca do Século XVIII"(...) A arte Armorial brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico da poesia dos folhetos do romanceiro popular do nordeste, e com a xilogravura que ilustra suas capas assim como com o espírito e as formas das artes e espetáculos populares com esse mesmo romanceiro relacionados. (...) Aqui no Brasil, nós não temos que imitar ninguém, porque, por um lado, somos europeus reinterpretados, e por outro temos um rico manancial popular. (1973)

Essa nobreza popular se faz presente no figurino de Quaderna - velho na forma de rendas rústicas, palhas e sobreposições que dividem espaço com texturas

aveludadas e formas volumosas. Na sequência em que ele é nomeado Rei da Távola Redonda da Literatura do Brasil, podemos ver os elementos listados por Suassuna, em seu manifesto, nos acessórios vestidos por Quaderna ao receber uma capa nas cores da cavallhada, vermelha e azul, ilustrada com figuras populares da arte Armorial.

A referência à *Commedia dell'arte*, com sua gestualidade, seus personagens e sua proposta, que termina por relacionar o popular e o nobre, não foi o único uso dos recursos teatrais feito em *A Pedra do Reino*. Durante toda a minissérie é possível encontrar elementos originais da linguagem teatral. Esses elementos são particularmente explorados na caracterização de Quaderna em suas diferentes configurações no decorrer da trama. A forma em que o texto verbal é impostado pela voz da personagem, a maneira que seu corpo gesticula e movimenta-se amplamente em cena ignorando a linguagem audiovisual televisiva com seus planos de câmera geralmente fechados que pedem gestos contidos e discretos, as traquitanas das construções dos cenários propositadamente aparentes durante as cenas e os figurinos excessivamente elaborados, diferente dos comumente realizados para a realidade cênica da história contada, apontam para um destinador que enfatiza a construção ficcional, o “não real” do que é mostrado, assim como Brecht propunha em suas obras, em que pregava uma preocupação com a racionalidade, abolindo o transe de quem assistia às suas peças. Sobre a proposta brechtiana, Magaldi escreve que:

Em nenhum momento (o ator) deve entregar-se a uma completa metamorfose. Uma crítica do gênero: ‘Ele não representava Lear, ele era Lear’, seria para ele a pior das acusações. Ele deve contentar-se em mostrar sua personagem, ou mais exatamente, não contentar-se em vivê-la; o que não implica que permaneça frio enquanto interpreta personagens apaixonadas. Apenas, seus próprios sentimentos nunca deverão confundir-se automaticamente com os de sua personagem, de forma que o público, por seu turno, não os adote automaticamente. O público desfruta nesse ponto a mais completa liberdade (...) estão contidas aí as premissas didáticas do teórico: o teatro é um dos instrumentos da revolução. Importa, em cada situação, isolar o *gestus* social, aquele ensinamento preciso que dá a medida dialética da história. Se o ator se confundisse mediunicamente com a personagem, manteria a atmosfera ilusória do espetáculo, prejudicando a instauração da consciência revolucionária. Daí a vantagem de piscar o comediante para o

público, lembrando-lhe sempre que o espetáculo é ficção. (1991, p. 31)

Manter a consciência crítica do destinatário evidenciando o caráter ficcional da obra a todo momento é um dos recursos utilizados pelo destinador na minissérie. Não de forma tão extrema como propõe Brecht, já que na maior parte de *A Pedra do Reino* é possível mergulhar na atmosfera ilusória do espetáculo. Mesmo assim, de maneira geral, considerando se tratar de um produto audiovisual em um canal de televisão comercial aberta, o uso desse recurso para a instauração de uma visão crítica diferenciada do que lhe é apresentado aponta para uma nova configuração de público que possibilita propostas diferentes de se trabalhar a construção da cena, da personagem e do seu figurino.

4. 3. A luz barroca e a visualidade dos figurinos em cena.

Um elemento da *mise-en-scène* fortemente trabalhado em *A Pedra do Reino* e com relação direta na construção da visualidade do figurino das personagens é o uso expressivo de luzes nas cenas. Segundo Camargo,

A iluminação expressiva capta a realidade sob determinados ângulos, seleciona o que será mostrado e interfere na configuração visual das coisas, como se pretendesse mostrar a realidade sob uma forma específica de olhar. Para isso, utiliza o recorte, o isolamento, o contraste, a concentração em planos, enfim, a manipulação livre das referências visuais, estabelecendo uma interrupção no contínuo que há entre causa e efeito, propiciando mais distanciamento e teatralidade. (...) Na representação expressiva, a presença do enunciador é marcante. As mudanças de foco não obedecem ao real, mas à lógica do discurso sobre o real. (2000, p. 85 e 86)

Sendo assim é por meio da iluminação que o enunciador faz saber e faz sentir suas escolhas nas aparências das personagens. Na dimensão plástica do matérico e do cinético, o enunciatário é levado à apreensão estética e estésica.

Por meio da luz em cena é que depreendemos e apreendemos a textura aveludada e a cintilância das pedrarias na saia de Maria Safira, a delicadeza e transparência das rendas das vestes de Dona Margarida e a espessura do couro da roupa de Quaderna. A iluminação expressiva é diferente da iluminação que apresenta uma representação objetiva da realidade, que segundo Camargo, é “onde

tanto a personagem como o público compartilham da mesma luz” (idem, 2000, p. 85), diferentemente da iluminação expressiva que é uma iluminação cênica.

Em *A Pedra do Reino*, as escolhas feitas na fotografia contribuem diretamente na construção de sentido e no percurso dos personagens na história. Nas sequências em que Quaderna, Dona Margarida e o Juiz Corregedor encontram-se no tribunal, cenas em que diversos outros personagens e elementos estão também presentes, é por meio da iluminação que é dado destaque a quem realmente importa naquele momento da narrativa. Camargo ressalta que os efeitos seletivos da iluminação “à medida que recortam a realidade, buscam a semiotização de um determinado ponto no espaço. É um processo de decupagem que só a luz consegue realizar. Expressivo e retórico por excelência, o foco concentrador recorta o espaço e aumenta a importância do signo apagando os outros pontos de referência” (2000, p. 108). O enunciatário é levado a ver aquilo que é selecionado pelo enunciador na cena, ao focalizá-lo por meio da iluminação clara oposta à total penumbra dos outros elementos presentes na cena em exibição naquele momento. Tanto o que é evidenciado como o que é deixado de fora da evidência é percebido pelo enunciatário e dado a “ver” e a “não ver” propositalmente pelo enunciador.

No que concerne a visualidade dos figurinos, a opção pelo uso de sombras bem marcadas, com um forte contraste entre o claro e o escuro, e por uma iluminação predominante diagonal, valoriza os volumes e as formas das vestimentas e as texturas e materialidades das roupas usadas pelas personagens na minissérie. Por meio desta luz apreendemos e apreendemos a nobreza dos veludos, pedrarias e cetins e a rusticidade das palhas, couros e sementes. Pela forma, direção e intensidade em que essa luz incide e é refletida nessas materialidades dá-se a sua visualidade. Esse jogo de luz e suas formas de criarem texturas apontam para uma referência às características presentes no movimento artístico barroco.

Além da iluminação que privilegia uma composição diagonal e do forte contraste criado por luzes e sombras, existe em *A Pedra do Reino* um constante movimento proporcionado pela gestualidade e pelo corpo das personagens e também pela câmera, enquadramentos e edição ritmada das imagens estão presentes. O dinamismo nas composições e um movimento que, como escreve Gombrich, parecia fazer com que a “pintura extravasasse da moldura” (1999, p. 443), fazem parte das obras barrocas. Nas obras plásticas do gênero artístico também

existe, assim como na minissérie, a preocupação em valorizar texturas, volumes e formas. Sobre o movimento artístico, Chilvers escreve que é característico das obras barrocas que:

(...) empreguem vários meios para ativar a participação corporal, e logo emocional, do observador.(...) Apega-se à substância, às cores e as texturas das coisas; cria um espaço no qual tema e espectador podem unir-se num momento temporal específico por vezes dramático. Essa emergência física do barroco é obtida de modo particular pelo uso calculado da luz e da sombra, do cheio e do vazio, de curvas ou diagonais marcadas, pela quebra das expectativas e dos planos. A expressão da substância pelo uso da cor e dos contrastes de luz (picturalidade) é o que distingue o estilo barroco das preocupações lineares do maneirismo e do rococó. (2001, p. 44)

Todas essas características são facilmente encontradas nas propostas plásticas de *A Pedra do Reino* e na maneira em que as vestes e o corpo das personagens em cena são trabalhados.

5. QUADERNA, CLEMENTE, SAMUEL – A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL E OS MODOS DE PRESENÇA EM CENA

Questões relativas à formação étnica brasileira, aos valores políticos e sociais do Brasil, e à sua relação com países europeus e diferentes formas de sistemas regentes estão efusivamente presentes em *A Pedra do Reino*. A história contada na minissérie desenvolve-se na década de 1930 e em muitos momentos faz referências aos acontecimentos políticos relevantes da época. Para uma melhor compreensão do posicionamento político do protagonista Quaderna e dos personagens Clemente e Samuel, que iremos estudar neste capítulo – inicialmente o papel e o contexto deles na narrativa, e posteriormente, a análise do figurino das personagens – se faz necessária uma lembrança da contextualização dos acontecimentos históricos da época em que a história é ambientada.

5. 1. O BRASIL NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX

A configuração política brasileira durante essas décadas foi consequência de uma série de fatos acontecidos no âmbito nacional e internacional, como a insurreição dos movimentos tenentistas dos anos 20 no Rio de Janeiro, São Paulo e outros estados do país (como Paraíba e Rio Grande do Norte), a quebra da Bolsa de Nova York em 1929, que provocou um efeito dominó na economia mundial; a Revolução Russa em 1917 e a subsequente ascensão do comunismo como uma alternativa de governo; e as divergências entre as oligarquias que governavam o Brasil pela política "café com leite", alternando presidentes oriundos dos estados de São Paulo e Minas Gerais.

A candidatura do gaúcho Getúlio Vargas à presidência no ano de 1929, via Aliança Liberal, fez oposição à do paulista Júlio Prestes, do Partido Democrático. Derrotado na eleição, Vargas foi alçado ao poder por uma conspiração articulada pelas oligarquias e "tenentes" que o apoiaram. Descontentes com os rumos que a nação vinha tomando frente à crise econômica, esses grupos forjaram aquela que ficou conhecida como "Revolução de 1930"; diziam representar a vontade popular, mas as forças sindicais e populares da época não tiveram participação direta no movimento.

Getúlio Vargas se colocou como representante de um "amplo espectro de forças políticas, contrárias à hegemonia dos estados do Sudeste, sobretudo de setores civis e militares que propunham reformas políticas e sociais" (LOPEZ e MOTA, 2008, p. 644). No entanto, as aspirações políticas de Getúlio são historicamente de difícil classificação, visto que ele se opôs tanto ao modelo elitizado da República Velha quanto aos insurgentes que almejavam um governo socialista no Brasil.

A Intentona Comunista de Luis Carlos Prestes tentou um golpe contra Vargas em 1935, que fracassou. Em 1937, o governo de Getúlio denunciou um suposto plano comunista para tomar seu poder. Assim, fechou o Congresso e extinguiu os partidos políticos para decretar a ditadura do Estado Novo, que durou até 1945. Vargas ainda retornaria ao cargo de presidente por voto direto em 1951 e lá permaneceu até o ano de seu suicídio, 1954.

Nesse tenso clima que o país vivia nos anos 30, a polarização política entre esquerda e direita poderia ser resumida - de forma mais simplista, certamente - da seguinte forma: os "direitistas" poderiam ser considerados os empresários e políticos oriundos da agricultura e pecuária, remanescentes da República Velha; e a "esquerda" seria as lideranças regionais contra o getulismo, da qual os maiores representantes históricos da época foram a Aliança Nacional Libertadora e a figura de Luis Carlos Prestes.

Entre os jovens esquerdistas da época predominavam o debate sobre questões que "traziam a denúncia do preconceito de raça; a valorização do elemento de cor; a crítica dos fundamentos 'patriarcais' e agrários;" e o "discernimento das condições econômicas". Já entre os jovens direitistas predominava o movimento integralista com uma "visão hierárquica e autoritária da sociedade" (CANDIDO, 1995, p. 11). Nas primeiras décadas do século em questão, estudos e obras sobre a identidade nacional também ganharam destaque: livros como *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, refletiam sobre a formação da cultura brasileira, seus valores e costumes. Os efeitos da colonização e da presença da cultura ibérica, negra e indígena na construção do indivíduo brasileiro tornam-se assunto recorrente entre os intelectuais e estudiosos da época.

Grande parte das cenas presentes na minissérie com referências históricas, políticas e culturais brasileiras envolvem a presença dos personagens Clemente Ravasco e Samuel Wandernes, que surgem em *A Pedra do Reino* a partir do segundo capítulo. Os dois personificam os conflitos políticos e de valores sociais da época e abordam algumas questões referentes à formação da identidade nacional e a valorização de diferentes vertentes de pensamento do que viria a ser a raça brasileira. A forma com que essas reflexões aparecem na minissérie – personificadas em Samuel, Clemente e Quaderna – será analisada neste capítulo pelo modo de presença dos três personagens em cena, pelos seus figurinos, pelos seus discursos verbais sonoros, pelas modalizações no percurso narrativo e pela análise das gestualidades. As considerações de Oliveira apontam que os gestos:

(...) assim como as palavras, são sistemas sógnicos cuja produção e veiculação são inerentes ao homem e inscritas no seu corpo físico. Da mesma forma que os sons são articulados pelo aparelho fonador, numa adaptação de vários órgãos para a fala, os gestos são ações articuladas por movimentos da face, da cabeça, do ombro, dos braços, das mãos (dedos), do tronco, das pernas, dos pés enfim, por movimentos do corpo com funções diversas das responsáveis pela locomoção humana. (1992, p. 60)

Além disso, serão estudados também em algumas cenas: elementos da cenografia (cenários e objetos³⁶ de cena); efeitos sonoros; e enquadramentos e movimentos de câmera que, de forma sincrética, venham a contribuir para a construção de sentido dos personagens na minissérie. Para a análise, foram selecionadas seis sequências que pontuam bem o percurso de Clemente e Samuel na narrativa e a relação deles com o aluno e colega Pedro Dinis Quaderna.

5.2. QUADERNA, CLEMENTE E SAMUEL – ANÁLISE DAS CENAS SELECIONADAS

Clemente Ravasco, interpretado por Jackyson Costa³⁷, é cafuzo. O personagem se define como “um negro-tapuia”. Tapuia é a classificação dada pelos

³⁶ A palavra “objeto” é referida não no seu sentido semiótico, mas como algo material e inanimado presente fisicamente na cena.

³⁷ Os atores (no sentido cênico da palavra) são citados, pois seus atributos físicos na caracterização do personagem são relevantes, como será comprovado no decorrer dessa análise.

portugueses aos indígenas que não falavam línguas do tronco tupi e que viviam no interior do país, principalmente no nordeste brasileiro. Pode-se também atribuir o termo tapuia ao “indígena dominado pelo branco que perdeu alguns traços de sua própria civilização e para os mamelucos: filhos de branco e indígena”³⁸ (HOUAISS, 2008, p. 716). Clemente defende a cultura brasileira e valores políticos de esquerda, citando em uma das cenas ser partidário de Luís Carlos Prestes. O personagem foi professor de Pedro Dinis Quaderna na infância e tornou-se amigo do protagonista na vida adulta. Clemente sonha com revoluções que movimente o sistema vigente. Ele é colega do jurista Samuel Wandernes, também professor, com quem divide uma relação de certa implicância motivada pelas diferentes posições políticas, mas onde o companheirismo, provocado pelo interesse comum pela literatura, predomina como pode ser comprovado no decorrer da minissérie.

No segundo capítulo de *A Pedra do Reino*, na sequência 15, Clemente está dando aula em uma sala encenada no meio do pátio da cidade. Os alunos (Quaderna criança entre eles) estão sentados em carteiras localizadas no chão da praça. Do alto de um palanque ambientado com um quadro negro, Clemente questiona a cultura portuguesa e espanhola trazida ao Brasil, mostrando sua posição sobre a valorização da cultura ibérica, com as seguintes palavras:

Sequência 15 / Clemente na sala de aula

- Clemente: Mas que cultura foi essa que os portugueses e espanhóis nos trouxeram? A cultura renascentista na Europa em decadência, a supremacia da raça branca e o culto da propriedade privada!”

(Samuel sobe ao palco interrompendo a aula)

- Clemente: O senhor dá licença de eu continuar a minha aula?

- Samuel: esteja à vontade, eu não me incomodo.

³⁸ Mais informações sobre a civilização tapuia em HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 26ª Edição, 1995, p.105.

Nesta sequência, ao questionar a herança cultural ibérica, a posição política e social de Clemente é apresentada. Sua postura é firme, assim como os seus gestos que são exaltados na medida em que fala. Sua voz é grave, e sua dicção, bastante clara e articulada. Ele tem uma boa oratória. A sala de aula é substituída por um palco em praça pública, de onde ele profere seus ensinamentos. Este palco está desnivelado em posição superior em relação aos que o ouvem alunos e cidadãos taperoenses e ocupa uma posição de palanque na praça toda ornamentada com fitas, de onde o esquerdista professor profere seu discurso como um ativista político.



Figuras 53, 54, 55 – Clemente dá aula e é interrompido por Samuel na sequência 15

Nesta cena, ao falar com Samuel pedindo licença, Clemente aponta para si com as mãos, reforçando o pronome pessoal “eu”; o mesmo faz Samuel ao responder a Clemente. Com esses gestos, os personagens valorizam o “eu” em sala de aula, instalando o “tu”, no caso o outro que assiste à aula, Clemente em relação a Samuel e vice-versa. Essa valorização do eu, contraditoriamente à posição política da qual diz Clemente fazer parte, também aponta para um costume oriundo da cultura ibérica: a exaltação do prestígio pessoal. Esse prestígio, na península ibérica durante a colonização da América, garantia certos privilégios, como parte deles um acesso mais fácil a nobreza, surgindo então uma mania geral de fidalguia, onde os então chamados “fidalgos” criavam repulsa aos trabalhos utilitários e de esforço

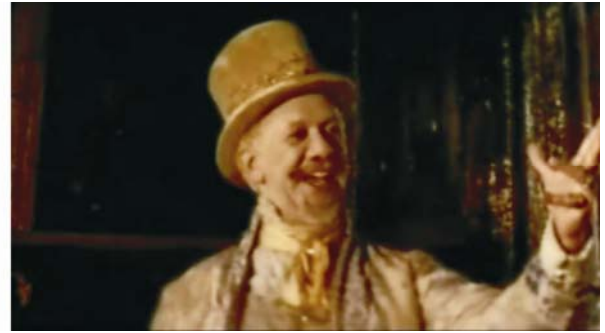
físico (HOLANDA, 1995, p.14; p. 36-37). Esses valores de exaltação pessoal, da fidalguia acessível e da repulsa a trabalhos não intelectuais estarão presentes na construção de Clemente, Samuel e conseqüentemente na de Quaderna.

Ainda no segundo capítulo da minissérie, em seqüência anterior à acima apresentada, o personagem Samuel Wandernes chega a Taperoá abaixo de um pátio – “espécie de dossel sustentado por varas que cobre pessoa ou imagem venerada em um cortejo” (HOUAISS e VILLAR, 2008, p. 552) – semelhante aos usados nos cortejos de Maracatu Nação³⁹ segurado por personagens caracterizados como Mateus e Bastião, integrantes do folguedo popular denominado Cavalinho Marinho⁴⁰. A chegada de Samuel neste cortejo provoca a curiosidade de Clemente. Ele é recebido por Filipa, tia de Quaderna, e pede para ser anunciado a Dom Pedro Sebastião Garcia Barreto, dizendo que “Samuel Wandernes, intelectual e fidalgo dos engenhos do Recife, pede licença para lhe falar”. A seqüência segue intercalada com imagens do Quaderna-prisioneiro escrevendo enquanto o som da voz de Samuel em *off*⁴¹, que fala para Dom Pedro Sebastião, conta a origem da família Garcia Barreto e o que lhe interessa na região.

³⁹ O Maracatu tem suas origens na época do Brasil colônia quando os negros escravos coroavam seus reis e rainhas. Os préstitos de coroação deram origem aos folguedos musicais do Maracatu. O Maracatu de Baque Virado ou Nação reproduz o cortejo de coroação com música e dança. “A música vocal denomina-se *toadas* e inclui versos com procedência africana. Seu início e fim são determinados pelo som de um apito”. O *tirador de loas* é o cantador das *toadas*, que os integrantes (entre eles o rei, a rainha, o embaixador, o porta-estandarte, entre outros) respondem ou repetem ao seu comando. “A música instrumental, cuja execução se denomina *toque*, é constituído pelo *gonguê, tarol, caixa de guerra e zabumbas*”. (Fonte: site do projeto Raízes da Tradição, disponível em <http://raizesdatradicao.uol.com.br>, acessado dia 26 de agosto de 2009; e site da Fundação Joaquim Nabuco, disponível em: <http://www.fundaj.gov.br>, acessado dia 26 de agosto de 2009).

⁴⁰ Folguedo popular composto de diálogos, danças e brincadeiras. A apresentação do folguedo remonta o período da civilização do açúcar, mesclando as influências europeias, africanas e indígenas. Os músicos do Cavalinho tocam rabeça, reco-reco, ganzá e o pandeiro. Eles fazem a base instrumental para as toadas e loas. O folguedo, que na sua versão original dura cerca de oito horas, é balizado pelo Capitão Marinho e tem participações cômicas representadas por Mateus, Bastião e Catirina, que com uma bexiga de boi ressecada e cheia de ar batem nos personagens que entram na roda de dança, produzindo um som característico e cenas que provocam riso. (CASCUDO, 1993, p. 261 e 262) e Fundação Joaquim Nabuco, disponível em: <http://www.fundaj.gov.br>, acessado dia 26 de agosto.

⁴¹ A palavra *off* relacionada à dimensão sonora em um produto audiovisual é utilizada para designar sons emitidos sem que a fonte produtora desses esteja em quadro durante a emissão dos mesmos.



Figuras 56 e 57 – Samuel chega em Taperoá e fala dos seus estudos sobre a heráldica

Sequência 16 / Samuel chega a Taperoá

- Samuel: Em 1578, aportou em Olinda o misterioso e jovem fidalgo, Dom Sebastião Barreto, que é de origem de sua família. Muito bem, de acordo com minhas pesquisas histórico-poéticas, esse fidalgo era o próprio rei Dom Sebastião que escapara à morte na batalha contra os mouros, e viera ao Brasil, incógnito, disposto a recuperar aqui uma nova fase de ascese guerreira e mística, sua honra de soldado e rei. Resolvi dedicar parte de minha vida às pesquisas sobre esta que, afirmo, é a mais bela e heráldica legenda familiar do nordeste: a família Garcia-Barreto.

A fidalguia, a valorização da nobreza e o fazer intelectual são abordados por Samuel de maneira particular: ele é rebuscado em sua gestualidade; sua fala é declamada e teatral; sua movimentação dramática tem gestos exagerados; suas mãos estão sempre acompanhando o que fala, com gestos espetaculares e cerimoniais; sua voz é grave e melodiosa, e com uma dicção clara e bastante articulada. Sua postura é ereta, sua cabeça está sempre erguida e seu olhar costuma fixar-se no horizonte, em um foco indefinido, enquanto fala.

Ele exalta e valoriza tudo o que vem da aristocracia e que remeta à cultura europeia. Samuel considera os Garcia-Barretos “a mais bela e heráldica legenda familiar do Nordeste”. Em seus estudos genealógicos, defende que a família se originou em Dom Sebastião Barreto, o próprio rei Dom Sebastião de Portugal. Sobre a apresentação de seus valores direitistas, na sequência 17, Samuel defende o integralismo e declara fidelidade ao ideólogo do movimento, Plínio Salgado.

O fato de Samuel chegar à cidade em baixo de um pálio semelhante aos usados no cortejo do Maracatu Nação proporciona informações do tipo de fidalguia do personagem. A nobreza encenada no Maracatu é a nobreza dos escravos africanos, reconhecida pelos donos de engenho apenas para manter a ordem e diminuir o risco de revolta entre os escravos. Os reis e rainhas do Maracatu são nobres, mas não na concepção de todos. Ainda sobre a chegada de Samuel, na primeira cena em que ele e Clemente se encontram, outro elemento cênico deve ser considerado: quatro pessoas seguram o pálio, dois brancos e dois negros, ambos assim caracterizados por meio de pinturas no rosto. Os negros são Mateus e Bastião, personagens do Cavalo Marinho que encenam a parte cômica do folguedo. Eles levam bexigas ressecadas de boi, cheias de ar nas mãos. Ao bater essas bexigas nas pernas, um som alto seco e estridente é característico, porém na cena não ouve-se o som das bexigas; apenas uma música composta de violão e percussão é ouvida. Nessa chegada já podemos identificar alguns elementos que reiteraram o sentido que será constante na relação entre Clemente e Samuel e na minissérie como um todo: o popular *versus* o erudito, o nacional *versus* o estrangeiro e o célebre *versus* o anônimo. Importante também ressaltar que ao usar personagens responsáveis pela parte cômica do Cavalo Marinho, o enunciador também indica que talvez os personagens Clemente e Samuel, naquele momento em cena unidos pela primeira vez, sejam os responsáveis pela maior parte cômica da minissérie, o que será comprovado pelo enunciatário no decorrer das cenas de *A Pedra do Reino*.

Na sequência 18 do segundo capítulo da minissérie, por proposição de Quaderna, é criada a Academia de Letras de Taperoá. Com a análise dessa sequência é possível ressaltar mais aspectos característicos dos valores temáticos e do papel narrativo dos dois personagens: Samuel e Clemente.

Sequência 18 / Quaderna, Samuel e Clemente criam a Academia de Letras de Taperoá

(Quaderna conta a Clemente um caso ocorrido com o amigo Lino)

(...)

- Clemente: E Lino viu tudo isso?

- Quaderna: E não viu? Ele até escreveu um folheto...
- Samuel: Não me venha com cantorias! Que mania, Quaderna! Pra que lhe ensinei os fundamentos da lírica? Pra você se tornar astrólogo, charadista, escritor de almanaques e de poesias licenciosas!
- Quaderna: Chega de relho que não chamei vocês aqui pra me lanharem o couro!
- Samuel: E chamou por quê?
- Quaderna: Pelo seguinte: a Paraíba já tem Instituto Histórico, mas ainda não tem Academia de Letras. Seria o caso, então, de fundarmos nós, aqui em Taperoá, nossa própria Academia!
- Clemente: É, talvez não seja má ideia. E que nome teria essa pretensa e possível Academia?
- Quaderna (olhando-se no espelho): Sugiro que nosso sodalício se chame “Academia de Letras dos Emparedados de Taperoá”!
- Clemente: Emparedados? Emparedados, por quê?
- Quaderna: Eu, como charadista, vivo murado entre o enigma e o logogrifo. Clemente porque vive agrilhado entre as paredes do preconceito e da injustiça social e você, Samuel, porque, como você mesmo diz, vive aqui, “exilado neste bárbaro deserto africano e asiático que é o sertão”.
- Clemente: Mas vamos ampliar. Proponho o título de Academia de Letras dos Emparedados do Sertão do Cariri.
- Samuel (olhando-se no espelho): Então bote logo: Academia de Letras dos Emparedados do Sertão da Paraíba.



Figuras 58 e 59 – Clemente, Samuel e Quaderna criam uma Academia de Letras

Ao questionar a Quaderna “Pra que lhe ensinei os fundamentos da lírica? Pra você se tornar astrólogo, charadista, escritor de almanaques e de poesias

licenciosas!”, Samuel assume que tem a poesia lírica como superior à poesia popular nas formas de folhetos e almanaques. Ao falar dessas últimas com ritmo de voz acelerado e com gestos ampliados em tom de provocação, Samuel desvaloriza essa cultura popular. Clemente por sua vez, interessa-se pelo conto de Quaderna, mas não faz nenhuma objeção verbal à observação de Samuel: apenas gesticula, ensaiando uma repreensão com as mãos.

Ao dizer: “Chega de relho que não chamei vocês aqui pra me lanharem o couro!”, Quaderna usa palavras comuns no vocábulo popular da região, o que claramente contrasta com a construção mais rebuscada da fala de Samuel. O tom da voz de Quaderna é esguiçado e multitonal. Ao falar da Academia, ele imposta levemente a voz e usa vocábulos de uso menos popular ou em desuso.

Ao ouvir Quaderna compartilhar a ideia de fundar uma academia de letras em Taperoá, Samuel e Clemente empolgam-se, mas com movimentos contidos tentam não transparecer a empolgação, como se tivessem arrependidos de não terem eles mesmos a ideia antes. Outro trecho que deve ser destacado nessa sequência é quando Quaderna explica o porquê da palavra “emparedados” no nome da academia, dizendo que “eu, como charadista, vivo murado entre o enigma e o logogrifo. Clemente porque vive agrilhado entre as paredes do preconceito e da injustiça social, e você, Samuel, porque, como você mesmo diz, vive aqui, ‘exilado neste bárbaro deserto africano e asiático que é o sertão’”. Com esta fala, Quaderna confirma seu fazer de criar e desvendar histórias. Refere-se ao fato de Clemente sentir-se reprimido pelo preconceito e pela injustiça social e destaca a posição de aparente desdém de Samuel com a região ao igualar o sertão a desertos bárbaros.

Concordando com a explicação de Quaderna, Clemente tenta ser o autor do nome da academia, logo depois interrompido por Samuel, que cita o novo nome enquanto olha-se no espelho. Nesta cena o ato de olhar-se no espelho ao falar é uma valorização do “si” que ensaia a forma que se dará a ver ao outro como criador da Academia, exaltando o seu prestígio em relação aos demais.

Como na análise da sequência em que Samuel chega a Taperoá, na sequência 18 pode-se também constatar a maneira em que são apresentados os personagens Clemente e Samuel, que a relação que compartilham é fincada em opostos e contrários, e tematizada na forma de esquerda *versus* direita; negro-

indígena *versus* branco; comunismo *versus* propriedade privada, além dos contrários já listados na [página 91](#).(confirmar se continua a mesma página)

As diferenças entre os personagens, enfatizadas exaustivamente ao longo da minissérie, levam a construção da identidade de um “si” baseado na diferença e negação em relação a um “outro”. O destinador apresenta e reforça a identidade de Clemente, inicialmente, ao mostrar que ele em seu discurso verbal oral é contrário as ideias sociais e políticas de Samuel e vice-versa. Sobre essa concepção de identidade construída “grosseiramente” a partir da alteridade, esta “pensada como uma diferença vinda de alhures” (2002, p. 10), Eric Landowski fala que:

Um sujeito não pode (...) apreender-se a si mesmo enquanto “Eu” ou “Nós”, a não ser negativamente, por oposição a um “outro”, que ele tem que construir como figura antitética a fim de poder colocar-se a si mesmo como seu contrário: “O que eu sou e o que você não é”. E, claro, nesse caso o sujeito que diz Eu, ou o que diz Nós, é um sujeito que “sabe” ou que pelo menos, *crê saber* o que vem a ser o Outro. Ele não precisa, no mais, estar muito informado sobre isso nem ir procurar longe: para fundamentar sua própria certeza de ser Si a única coisa que lhe importa, a única “verdade” da qual precisa se assegurar é que o Outro é “outro”, e que o é categoricamente: natureza *versus* cultura, bestialidade *versus* humanidade, Ele *versus* Nós, todos esses pares de contrários se equivalem, para falar da mesma relação de exclusão mútua. Daí, no plano das estratégias discursivas características desse tipo de configuração, o privilégio concedido (...) ao uso do estereótipo, não como descrição do Outro, mas como meio expeditivo de reafirmar uma diferença. (2002, p. 25)

É com o uso do estereótipo do *Outro* que difere de *Si* que a identidade política e os valores sociais de Clemente e Samuel são construídos. Porém essa configuração de *exclusão*, em que a negação ao outro (diferente de si) é levada ao extremo, não se aplica a construção da identidade de Clemente em relação à de Samuel (e vice-versa) ao longo de toda a minissérie. A partir da sequência 17, quando já se passaram alguns anos na história desde a sequência em que se conheceram, pode-se dizer que essa construção é baseada no que Landowski chama de uma “autêntica busca de identidade” em que o si em relação ao outro é criado com fundamento no seguinte pensamento: “Eu sou o que você não é, sem dúvida, mas não sou somente isso; sou também algo mais, que me é próprio – ou

que talvez nos seja comum” (2002, p. 27). Esse “algo mais” que é comum aos dois é apresentado na forma do interesse pela literatura e pelo fato de ambos serem de alguma forma reprimidos, ou nas palavras de Quaderna, “emparedados”. A partir da sequência 17, os já companheiros Clemente e Samuel passam então para uma existência de si configurados pela *Admissão* do Outro. Nessa configuração, as identidades distintas coexistem pacificamente e são aproximadas, porém ainda existe uma “resistência aos efeitos derradeiros desse movimento centrípeto – à laminagem das diferenças, à redução do múltiplo e do diverso ao uno e ao uniforme.” (idem, p. 27).

Pode-se dizer que a construção de Quaderna em relação a Clemente e a Samuel também é configurada pela *Admissão* mas de forma diferenciada: analisando a posição física em cena que Quaderna ocupa em relação a Samuel e a Clemente pode-se observar que nas sequências em que o protagonista está com os dois personagens, ele posiciona-se, na maior parte das vezes, ao centro dos dois, com Clemente à sua esquerda e Samuel à sua direita. Quaderna foi aluno dos dois personagens e valoriza os ensinamentos de ambos tentando encontrar uma maneira de chegar a uma média dos dois extremos de valores. Como é possível comprovar na sequência 19, do capítulo três, quando no julgamento, Quaderna em seu depoimento diz:

Sequência 19 / Quaderna depõe no tribunal

- Quaderna: O extremista de esquerda, Clemente, só considera brasileiros mesmo os povos tapuias, negros e descendentes dessas raças. Já para o extremista de direita, Samuel (enquanto aponta para ele), os únicos brasileiros puros são os fidalgos brancos descendentes dos portugueses. Meu monarquismo de esquerda sonha em reunir os fidalgos ibéricos brasileiros com os fidalgos brasileiros negros vermelhos, porque aí eu mostro que todos os brasileiros são fidalgos e a nossa gloriosa história do Brasil é uma epopeia da gota serena.

Nesta sequência, Quaderna está iluminado por um spot direcional que o destaca perante a iluminação dos outros no ambiente. A câmera passeia em

movimentos lentos do ponto de vista da plateia e com angulação de baixo para cima. Esses elementos de cena reforçam que naquele momento Quaderna (si) diferencia-se da plateia e de todos presentes (outro).



Figuras 60 e 61 – Quaderna fala de seus mestres, Clemente e Samuel, no tribunal

Ao definir a posição política e social de Samuel e Clemente, seus mestres e companheiros, e finalizar expondo a sua posição, que seria a convergência sem anulação desses dois pensamentos antagônicos, Quaderna confirma a ideia de que seus valores, no que toca a visão política, são diretamente constituídos em relação aos valores de Clemente e Samuel. Quaderna tenta criar uma “média” baseada no que pensa seus dois amigos, criando uma posição que não é de direita, nem de esquerda, mas de centro. Com a análise desse trecho também é possível compreender melhor o valor dado pelo personagem à concepção do que seria um fidalgo tipicamente brasileiro, personagem da epopeia da História do Brasil.

A construção da identidade de Quaderna em relação a Clemente e a Samuel é um pouco diferenciada: Quaderna apropria-se dos valores contrários de Clemente e Samuel e, os unindo, cria uma terceira configuração de identidade. Se Clemente apresenta-se como socialista e Samuel defende o valor da nobreza e da propriedade privada, Quaderna define-se então como Monarquista de esquerda. Considerando que os “monarquistas de esquerda” fazem parte de um terceiro grupo que coexiste com os demais e do qual diz fazer parte Quaderna, pode-se afirmar que a identidade do protagonista em relação aos outros (Clemente e Samuel) é configurada também pela *Admissão* e que provavelmente no futuro seria englobada pelo grupo mais forte pela resolução da *Assimilação*.

Na sequência 20, que faz parte do capítulo dois da minissérie, é inaugurada a “Academia de Letras dos Emparedados do Sertão da Paraíba”. Clemente, Samuel e

Quaderna estão montados em cavalos-bonecos no meio da caatinga. Nesta fase da minissérie, a relação de *Admissão* entre Clemente e Samuel é reforçada.

Sequência 20 / Inauguração da Academia de Letras

- Samuel: Prezados confrades, declaro solenemente abertos os trabalhos da primeira e nobre sessão, a cavalo, da Academia de Letras dos Emparedados do Sertão da Paraíba! Proponho como tema “O Gênio da Raça, essa pessoa que condensa em si, exaltadas e apuradas, as características marcantes do país.”

- Clemente: Aprovado!

- Quaderna: E o Gênio da Raça é o quê? Um guerreiro? Um matador? Um general? Se for, eu estou fora desse jogo! Minha família degolou gente, e já basta o remorso que tenho por eles!

- Samuel: O Gênio da Raça é um escritor que escreve uma obra considerada decisiva para a consciência de sua raça.

- Quaderna: Pois eu prefiro esse sistema, Samuel, que dá certinho com o meu “estilo régio”! Eu me recuso a me meter com esse negócio de matanças e morrências na vida real!

- Clemente: Como, Quaderna?! Você recusa a revolução?

- Quaderna: Sim! Eu prefiro a literatura, onde ninguém sai prejudicado. A gente escreve: “Vinha doze cavaleiros, de bandeira à frente, montados em fogosos corcéis, quando soaram doze tiros, e doze corpos rolaram dos cavalos, ensopando de sangue vermelho a poeira da estrada!...” Ta vendo? Quando se termina, não morreu ninguém, e houve uma cena belíssima, digna de José de Alencar!

- Samuel: Concordo com você, Quaderna! A literatura, principalmente o romance, é a criação mais elevada do espírito humano. E o gênio da raça brasileira, quando surgir, será forçosamente um romancista.

- Clemente: Se vai ser um romancista é irrelevante, Samuel. O gênio da raça brasileira terá que partir da visão do mundo negro – tapuia, porque ela é de natureza revolucionária, abolindo até mesmo o conceito de propriedade privada!

- Quaderna: Então quer dizer que um nordestino tem chance, Clemente? Por exemplo, um paraibano? De Taperoá?

- Clemente: Claro! A obra da raça brasileira será uma obra partindo de nossas mitologias populares, como sempre tenho dito.



Figuras 62 e 63 – Quaderna, Clemente e Samuel inauguram a Academia de Letras

Ao observar a sequência 20 é possível analisar, entre outros, um ponto importante no percurso do protagonista na minissérie: a modalização de Quaderna para entrar em conjunção com o seu objeto de valor (nobreza).

No primeiro capítulo foi visto que para operar uma transformação (uma mudança de estado), o sujeito precisa estar modalizado com as competências para a ação. Considerando que “na organização modal da competência do sujeito operador, combinam-se dois tipos de modalidades: as virtualizantes (*dever fazer* e o *querer fazer*) que instauram o sujeito, e as atualizantes (*saber fazer* e o *poder fazer*) que o qualificam para a ação” (BARROS, 2007, p. 43), a sequência 20 é analisada: ao descobrir que uma das formas de entrar em conjunção com a sua nobreza é tornando-se o gênio da raça brasileira, Quaderna com a competência doada por Samuel – que o ensinou sobre a poesia clássica e os romances – e com a competência doada por Clemente – que o ensinou sobre as origens da identidade brasileira e sobre os contos populares – agora *sabe fazer*. Começa então a trajetória do protagonista para deixar de ser um sujeito virtual, que *quer fazer* mas não possui o *saber* e o *poder*, para tornar-se um sujeito atualizado que além de *querer fazer*, agora *sabe fazer* – tornado-se um gênio da literatura – e *pode fazer* – essa última competência modal suprida por Dona Margarida, que registrou a sua epopeia.

Porém, considerando a afirmação de Landowski que diz que ser é necessariamente também “ser ‘para o outro’, é ser visto, avaliado, sondado e, finalmente, classificado em algum lugar, em função de certas categorias que

organizam o espaço social, ou seja, em geral, das coordenadas definidas pelo grupo de referência” (2002, p. 42) pode-se afirmar que mesmo modalizado pelo *querer fazer*, do *poder fazer* e do *saber fazer*, Quaderna só torna-se um *sujeito realizado*, aquele que entra em conjunção com o seu objeto de valor, ao ter sua nobreza, na forma de genialidade literária, reconhecida e sancionada pela sociedade intelectual e taperoense no final da minissérie, durante a sequência 21.



Figuras 64, 65 e 66 – Quaderna é sancionado pelo povo de Taperoá e coroado “rei da tábua redonda da literatura do Brasil”.

Apresentada a construção identitária, o sistema de valores, a posição sócio-política e o papel narrativo de Samuel e Clemente, por meio dos discursos verbais orais, pela presença perante o outro e pela análise das gestualidades mais recorrentes, faz-se necessário agora o estudo de como esses modos de ser, estar e sentir configuram-se no figurino desses personagens.

5.2.1.O multiculturalismo de Clemente

A caracterização e a indumentária de Clemente são realizadas a partir de elementos figurativos e plásticos da cultura negra, indígena e branca, apresentados

simultaneamente no personagem. Seus cabelos não são crespos como os dos negros, nem lisos como os dos índios: são ondulados. Sua pele não é negra, nem vermelha: é de um tom moreno escuro avermelhado. Seus olhos são marcados com uma pintura escura. Ele usa um bigode denso com as pontas levemente viradas para cima no estilo inglês. Na cabeça leva um cocar feito chapas de metal cortadas em formato de penas, e com a base de um tecido rústico, como uma palha. Na parte de trás do cocar, tiras com sementes de capiá, também conhecidas como lágrimas de Nossa Senhora, são enfileiradas lado a lado. Esses fios são semelhantes aos fios que enfeitam o *Adê*, adorno de cabeça usado nos rituais da deusa Oxum no candomblé de Angola (CASCUDO, 1998, p. 33).

Clemente veste um fraque azul em tecido acetinado, com lapela em um tom de marrom escuro esverdeado. Embaixo do fraque, há uma espécie de colete com textura aveludada e um desenho com a silhueta de uma planta em cada lado do colete. O fraque tem mangas 3/4 que deixam de fora as mangas de uma camisa vermelha terrosa em algodão. O colete tem uma gola que fica para fora do fraque. Ainda é possível vermos uma gola rendada branca por dentro do colete e pequenas cordas com pingentes redondos no pescoço e no punho. Na cintura, Clemente usa uma faixa grossa em palha trançada. Na parte inferior da vestimenta ele usa um calção vermelho na mesma cor da camisa. O calção tem modelagem bem solta e parece ser feito em um algodão rústico. Seu caimento é semelhante ao das vestes usadas pelos escravos negros na parte inferior do corpo. Nas pernas, ele usa caneleiras de palha bem justas ao corpo, e nos pés, sapatos abotinados pretos.



Figuras 67 e 68 – O personagem Clemente e Jackyson Costa que o interpreta

Como visto no capítulo anterior, o professor esquerdista Clemente prega a valorização da cultura negro-tapuia e das manifestações populares em detrimento

com estrangeirismos. Analisando a característica negro-tapuia da qual valoriza as manifestações e se diz fazer parte, pode-se afirmar que ela por si só já se origina em um multiculturalismo, baseado no desenvolvimento de três raças: a negra, a branca e a indígena. As duas últimas são mescladas na própria concepção do ser tapuia, como definido anteriormente na [página 93](#). Na cabeça, a presença do cocar feito com “penas” de folhas de metal – matéria oriunda de um desenvolvimento industrial – e palha trançada, como nas cestarias indígenas, coexistem com o bigode em estilo inglês, e com as tiras de *capiá* oriundas de indumentária de práticas religiosas africanas. Mais uma vez faz-se presente elementos da cultura negra, índia e branca. A primeira vista, é possível pensar que a configuração das peças de roupa de Clemente são inteiramente originais de uma modelagem européia; porém, ao olhar mais profundamente, vê-se que a copresença das três raças, que recriam o que seria então um indivíduo brasileiro, também está presente pelo colorido. As cores primárias vermelha, azul e amarela, além da cor verde, estão presentes nos elementos matéricos palha, cetim, algodão rústico, renda e metal, na modelagem da calça e no uso de acessórios, como já mostrado no decorrer desta análise. Com exceção da expressão nas roupas dos valores de multiculturalismo, exaltando as raças oprimidas – ação que também é defendida pela esquerda –, a posição política de Clemente é mais enfaticamente apresentada por seu discurso verbal oral e por sua posição em cena, que na maior parte das sequências está à esquerda de Quaderna.



Figuras 69 e 70 – Cores e diversos materiais no figurino multicultural de Clemente

Mesmo vindo de raças oprimidas e condenando tudo que não é “original do Brasil”, na indumentária de Clemente acontece algo que deve ser salientado: com a competência modal recebida durante sua formação acadêmica (o personagem é

bacharel e professor), Clemente foi modalizado a gostar da literatura e então programado para manter uma condição regular de prestígio social por meio da intelectualidade. Ele se ajusta a essa nova realidade unindo seus valores de nacionalidade pura a hábitos de fidalguia, e sua roupa também se ajusta ao mesmo tempo em que também o ajusta a essa condição interferindo em sua postura, movimentação e na maneira em que é aceito pelo outro. Isso está presente em sua indumentária que, apesar de ter materialidades e elementos indígenas e da cultura negra, predomina a configuração europeia nas modelagens das peças, socialmente aceita nos diversos meios de prestígio da época, sendo uma versão negro-tapuia e branca das vestes de um fidalgo brasileiro.

5.2.2. A fidalguia elitista de Samuel

A indumentária de Samuel tem uma configuração semelhante à usada pelas camadas mais altas da sociedade na Europa ocidental durante o século XVIII. Ele veste uma casaca aveludada dourada com bordados azuis na lapela, um colete com brocados dourados, um *cravat*⁴² ao redor do pescoço, uma faixa na cintura e calções até os joelhos com meias de seda. As cores de suas vestes são uniformes: todas em tons de bege e dourado (com exceção dos detalhes azuis nas golas e punhos). A textura sugere brocados e bordados.

Samuel usa cavanhaque e bigodes da mesma forma que Clemente, ao estilo inglês com as pontas viradas para cima. Na cabeça, em algumas das sequências da minissérie, ele usa uma cartola dourada com detalhes em um diferente tom da cor na base. Também é possível vê-lo em algumas cenas com uma bengala, como as usadas nos trajes de passeio europeus do final do século XVIII. Nas mãos Samuel usa vários anéis com pedrarias que atraem a atenção para os membros intensamente gesticulados.

Com as análises das cenas feitas no capítulo 5 deste estudo, foi possível ver que Samuel se intitula fidalgo de origem europeia. Ele é elitista e valoriza a heráldica, as tradições, e a herança ibérica em sua forma mais purista. A roupa vestida por Samuel pelas suas materialidades, brocados, brilhos e cores remete ao

⁴² Lenço de origem croata usado em volta do pescoço e amarrado com um nó ou laço. Acessório muito usado na Europa no século XVIII. (BARTON, 1961, p. 335)

nobre, ao que se diferencia da rusticidade do sertão. O uso de adornos dourados homologa pelo simbólico a riqueza e a valorização da propriedade privada defendidas por Samuel. A sua superioridade social está presente em seu corpo na projeção da cabeça, no linguajar rebuscado, a na gestualidade teatral, ampla e dramatizada de quem fala para ser assistido e admirado. A sua gestualidade faz com que os ornamentos de seu corpo brilhem, chamando a atenção para o personagem.

A sua indumentária, aparentemente sem muitas características que se diferenciam umas das outras, destacando-se aos olhos do enunciatário em uma análise superficial da aparência, como acontece com a roupa de Clemente, ganha um novo sentido ao ser considerada sua relação com espaço cenográfico e a caracterização do corpo do *ator*, na concepção cênica da palavra.



Figuras 71 e 72 – Frank Menezes e o personagem interpretado por ele, Samuel

Mesmo que oficialmente declarado em seu discurso verbal oral como um puro descendente europeu, aspectos envolvendo a visibilidade de Samuel sugerem que sua identidade e aparência também são resultados de uma miscigenação de características de outra raça, além da branca, não sendo ele tão “puro” como diz ser. O *ator* Frank Menezes selecionado para interpretar Samuel, é mulato. Frank tem a pele e os olhos escuros; e os cabelos crespos e negros. Na caracterização do personagem ele teve que pintar a pele; clarear os seus cabelos, barba e bigode; e usar lentes de contato. O tom da pele, a cor dos olhos e dos cabelos tingidos tem um efeito de mentira, já que é possível identificar que, apesar de parecer branco e loiro, ele não o é.

No que toca a cenografia, essa construção de uma fidalguia não livre de miscigenações também se faz presente na sequência já analisada, onde se vê Samuel chegando em um pátio de maracatu e cercado de personagens do cavalo

marinho, ambos folgedos da cultura popular brasileira, e por sua vez, já descendente de outras culturas.

Se for pensado que a própria cultura ibérica já surge de uma miscigenação de diversos povos, pode-se afirmar que a construção do personagem Samuel, assim como a de Clemente, aponta para o caminho de que não existe uma raça por si só “pura”. A antipatia provocada a princípio por Samuel com seu ar arrogante e o tom esnobista com que se relaciona com os outros personagens reforça a ideia de que a concepção de união de diferentes raças, defendida pelo simpático Clemente, na maior parte do tempo amigável e professoral, é valorizada nas escolhas do enunciador. Mas não somente ela, já que no decorrer da minissérie, ao atribuir um valor de cômico aos personagens que fazem rir, o destinador faz o destinatário sentir certa simpatia também pelo personagem Samuel, validando positivamente o modo de ser, estar e coexistir dos dois, mesmo que diferentes.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS: O FIGURINO NA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM

A análise dos figurinos de Quaderna e de Maria Safira, Dona Margarida, Clemente e Samuel, personagens que se relacionam diretamente com o protagonista no decorrer da minissérie, apontam para a compreensão de que é por meio da relação do figurino dos mesmos com os demais elementos da *mise-en-scène* e da enunciação videográfica em *A Pedra do Reino* que o enunciador faz saber o público o que sabe, pode, faz e sente uma personagem e o contexto em que atua.

O figurino ocupa um papel de primeira ordem dentro da cena televisiva. Ele modaliza a personagem, qualificando sua existência na obra. Por meio das peças de roupas e acessórios a visibilidade dessas personagens é construída. Mesmo não “sendo”, a roupa as faz parecer “ser”, e a maneira como essa impressão é formada no público permite a apreensão identitária da personagem, sobre o enunciador da minissérie e seu enunciatário que se articulam no enunciado. A opção por elementos simbólicos ou semi-simbólicos na plástica dos figurinos interpelam diferentes posturas do enunciador e do enunciatário. Na caracterização dos personagens Dona Margarida, Clemente e Samuel, a predominância do uso de elementos simbólicos faz com que o público, por meio desses valores construídos pelo uso comum, reconheça a identidade desses personagens de acordo com o seu repertório e reelabore com o questionamento desses valores por meio de uma visão crítica. No caso do figurino de Maria Safira, em que os elementos semi-simbólicos prevalecem, o enunciatário é levado a construir o sentido articulando a expressão plástica das personagens em relação entre si e com os valores construídos na *mise-en-scène*. Mais envolvidos na construção do enunciador, as suas ações vão do âmbito associativo ao ir articulando as marcas que projetam o que significam no ato mesmo do enunciatário estar participando do sentido.

Ao estudarmos os procedimentos sincréticos nas cenas como forma representativa, na sequência em que Maria Safira se movimenta sinuosamente para Quaderna no alto do nicho destinado a santos na parede externa da igreja, podemos ver que o sentido é produzido e reiterado pelas diversas linguagens presentes no sistema audiovisual, tornando a construção das personagens possível e pertinente por meio do cenário, da iluminação, do movimento dos corpos vestidos e pela forma

como esses elementos estão relacionados. Analisando as marcas da enunciação videográfica nas sequências em que Dona Margarida está vinculada a Quaderna, também de forma representativa do todo da minissérie, foi possível compreender a forma como o enunciador faz o enunciatário ver, saber e sentir por meio de suas escolhas marcadas nos movimentos de câmeras, enquadramentos, trilhas sonoras e edição de imagens em relação ao figurino no corpo vestido. Essas escolhas corroboram o sentido que será construído e os modos de presença das personagens em cena.

Com o estudo das cinco idades de Quaderna, seus respectivos figurinos e discurso verbal oral presentes de maneira sincrética com as outras linguagens em cena foi possível compreender que o formato epopeia atua diretamente nas formas em que a veridicção é construída na minissérie, tornando a fantasia e a grandiloquência nos elementos de cena e nos figurinos da história contada por Quaderna justificáveis por fazerem parte do romance epopeico construído pelo personagem durante o desenvolvimento de toda a minissérie. O seu figurino traduz o desenvolvimento de Quaderna, que quando criança e adolescente, ainda sem possuir o saber da sua herança nobre, veste roupas com maior relação com a realidade social e temporal da minissérie, mas na medida em que toma conhecimento de sua origem e assume-se como potencial nobre, na sua idade adulta, passa a usar de artifícios grandiosos em seu figurino, chegando ao ápice em sua fase já com idade avançada, quando veste uma roupa teatral.

Na análise da relação entre o protagonista Quaderna e os seus professores e amigos Clemente Ravasco e Samuel Wandernes, em sequências selecionadas da minissérie, vimos que a interação contribui para a construção da identidade dos mesmos intensificando os modos de ser, estar e sentir apresentados pelos corpos vestidos das personagens e pela relação destas com os demais elementos da *mise-en-scène*.

A relação entre o nobre e o popular, questão central da minissérie presentificadas, entre outras formas, por meio de referências ao teatro, à arte barroca e ao movimento Armorial, de maneira frequente apontam para a existência de um enunciatário ativo, que através do seu repertório constrói em conjunto com o enunciador a significação dos elementos da minissérie. Assim como a arte Barroca, que em seus jogos de contrastes “não cabe em suas molduras” como se

extrapolasse o espaço anteriormente a elas destinado, a minissérie usa o popular e nobre, também em um jogo contrastante e de forma desproporcional às medidas televisuais, extrapolando o espaço e a linguagem simplista mais usualmente utilizado pelo meio audiovisual. Essa forma de trabalhar a plástica em *A Pedra do Reino*, assim como ocorre com a proposta do teatro brechtiano, em que a explicitação do que é claramente ficcional é usada para interpelar e estimular o enunciatário a fim de que esse desenvolva uma visão crítica ativa sobre o que lhe é apresentado, o enunciador faz com que o enunciatário não apenas saiba e veja as personagens mas também construa junto com ele o discurso que esse fazer em relação produz as significações da minissérie. Atualiza-se assim uma proposta de trabalhar o audiovisual minisseriado, que valoriza, entre outras coisas, a construção dos modos de presença das personagens em cena por meio da relação das mesmas com as suas vestimentas e com os demais elementos da *mise-en-scène*, em um canal de televisão comercial. Essas escolhas apresentam diferentes formas de pensar questões culturais, sociais e étnicas e mostram que o destinatário de *A Pedra do Reino* idealmente não se comporta passivamente, desprogramando a regularidade de como o público costuma ver as origens, as crenças culturais, sociais e até a linguagem audiovisual convencional, manipulando-o para outra construção de sentido. Com o surgimento desse público diferenciado, pode surgir a demanda por programas distintos, em um movimento de via dupla, com propostas semelhantes às experimentadas em *A Pedra do Reino*. O programa constrói um novo público e por sua vez esse novo público pede uma proposta diferenciada no fluxo da programação televisiva.

Com a sua capacidade de evidenciar, omitir, esconder, aumentar e modificar a visualidade dos figurinos, a iluminação é um dos elementos mais finamente trabalhado na linguagem dessas propostas que se diferenciam do que até então é tido como comum no meio televisivo. Na minissérie estudada, o uso do recurso da iluminação cênica na formação da aparência das personagens tem papel de extrema importância e é intensamente trabalhado pelo enunciador.

A ousadia de tentar modificar a forma de fazer e de construir o sentido em programas de estrutura minisseriada na televisão comercial aberta é válida. O experimentalismo bem fundamentado e o domínio de linguagens de outras mídias ordenadas por outras estéticas podem enriquecer a produção, as personagens e

seus figurinos. Porém, é preciso não se esquecer da linguagem da mídia que dá suporte ao formato escolhido, no caso deste estudo, o televisual. Ao utilizar recursos do teatro, planos cinematográficos e referências rebuscadamente construídas e nem sempre popularmente conhecidas, Luís Fernando Carvalho criou um espetáculo com figurinos majestosos e personagens profundos – além da compreensão do grande público – o que lhe fez encontrar resistência ao apresentar a sua obra, fruto da era das narrativas transmidiáticas, uma vez que foram baixos os índices de audiência. A resistência partiu também do destinador Rede Globo, que suspendeu o projeto Quadrante sem previsão de retorno após a exibição da segunda minissérie, *Capitu*, que obteve críticas e números de audiências abaixo do esperado, assim como aconteceu com *A Pedra do Reino*. Existem rumores entre os críticos de televisão que o projeto foi cancelado. A emissora não confirma essa informação, dizendo apenas que o projeto foi adiado sem previsão de realização.

Encontrar a justa medida em personagens e figurinos que articulam diferentes mídias com os seus distintos arranjos de linguagens com o propósito de torná-los mais “digeríveis” para a grande maioria dos telespectadores e ainda manter a ousadia e a profundidade, ou migrar para canais de televisão fechados – onde o público mais segmentado é mais disponível aos produtos como *A Pedra do Reino* – torna-se então a grande questão de criadores como Luis Fernando Carvalho em um primeiro momento. Porém, não podemos ignorar que a televisão é uma mídia de hábitos, e esses são criados com o passar do tempo. O público, ao assistir um produto que lhe causa estranhamento em um primeiro contato, torna-se mais confortável ao novo à medida que as experiências são repetidas e novas formas de trabalhar as linguagens audiovisuais lhes são apresentadas. As minisséries de televisão são ideais para essas experimentações por seu horário segmentado, sua estrutura fechada – o começo, meio e fim da narrativa são conhecidos pela equipe antes mesmo de iniciar-se a produção –, por seus orçamentos, tempo de pesquisa e produção diferenciados.

Criar produtos televisivos que fujam um pouco da norma do número da audiência em prol da experiência torna-se assim um caminho para os canais de televisão abertos que, desta forma, além de incentivar iniciativas de criadores diferenciados, ainda colaboram para o desenvolvimento de novos públicos, linguagens e maneiras distintas de abordar o figurino e a *mise-en-scène* na construção das personagens.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Luís A; CARVALHO, Luiz F; TAVARES, B. **A Pedra do Reino – Cadernos de filmagem**. São Paulo: Globo, 2007.

_____ ; TAVARES, B. **A Pedra do Reino – Fotos**. São Paulo: Globo, 2007.

ANICET, Anne; BROEGA, Ana; CUNHA, Joana. **A moulage como uma ferramenta de pesquisa em design de vestuário**. Minho, 2007. Disponível em: <http://www.anpedesign.org.br/artigos/portema/design_textil_main.htm>

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2007

BARROCAS, Maria Thereza. Dos super-heróis ao anti-herói: Roque Santeiro e o épico brechtiano. In: **APPEL, Myrna e GOETTEMES, Miriam (Org.) As formas do épico**. Porto Alegre: Movimento, 1992.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4ª Edição. São Paulo: Ática, 2008.

BARTON, Lucy. **Historic costume for the stage**. 2ª Edição. London: Adam & Charles Black, 1961.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Trad. Ivã Carlos Lopes, Edna Maria F. S. Nascimento, Mariza Bianconcine Teixeira Mendes, Marisa Giannecchini de Souza. Bauru: EDUSC, 2003.

BLANCO, Desiderio. **Figuras Discursivas de la enunciación cinematográfica**. In: AGUILAR, Gabriel H. (Org.) Figuras Y Estratégias – Em torno a uma semiótica de lo visual. Puebla: Siglo veintiuno editores, 1996.

_____. **Semiótica del texto fílmico**. Lima: Universidad de Lima, 2003.

BOA VIAGEM, Christiane Maria da. **A mulher fantástica de Retrato falado**. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica – Programa de Pós-graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009. 198 p.

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. **Film art: an introduction**. 2ª Edição. New York: Alfred A. Knopf, 1986

BRAGANÇA, Maurício. **Trópicos de lágrimas: um estudo sobre melodrama e America Latina a partir do cinema de *cabaretera* mexicano e da literatura de Manuel Puig**. 2007. 270 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras. Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2007. Disponível em: <http://www.btdtd.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?cod.arquivo=1928>. Acesso em: 07 maio. 2009.

CAMPOS, Maximiano. **Posfácio - A Pedra do Reino**: In: Suassuna, Ariano. *O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 9ª Edição, 2007.

CANDIDO, Antonio. **O significado de Raízes do Brasil**: In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 26ª Edição, 1995.

CAMARGO, Roberto G. **Função Estética da Luz**. Sorocaba: TCM Comunicação, 2000.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 10ª Edição, 1993.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2ª Edição, 2001.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FECHINE, Yvana. **Televisão e presença: uma abordagem semiótica da transmissão direta**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

_____. **Produção de sentido por meio de sincretismo de linguagens**: Um estudo a partir de um filme de Guel Arraes. Recife: 2005. Disponível em: <<http://www.unicap.br/gtpsmid/artigos/2005/YvanaFechine.pdf>>

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 14ª Edição, 2005

_____. **Semiótica e comunicação.** In: Revista Galáxia. N. 8. São Paulo: PUC-SP, 2008. p. 14 e 15.

FLOCH, Jean-Marie. **Alguns conceitos de semiótica geral.** In: Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociossemióticas 1. Trad. de Analice Dutra Pilar. São Paulo: CPS, 2001. p.15.

_____. **Semiótica plástica e linguagem publicitária.** Trad. José Luiz Fiorin. Revista Significações, nº 6: 29-50, 1987.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator.** Trad. Lucas Baldovino, Carlos David Szlak. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

GASPAR, Lúcia. **Vaqueiro do Nordeste Brasileiro.** Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em: 05 agosto. 2009.

GOMBRICH, Ernst H. **A História da Arte.** Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora, 16ª Edição, 1999.

GREIMAS, A. J. **Semiótica Figurativa e Semiótica Plástica.** In: OLIVEIRA, Ana C. (Org.) **Semiótica Plástica.** São Paulo: Hacker Editores, 2004.

_____. **Da imperfeição.** Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

_____; J. COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica.** Trad. Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Peñuela Cañizal, Edward Lopes, Ignácio Assis de Silva, Maria José Castagnetti Sembra e Tiekko Yamaguchi Miyazaki. São Paulo: Cultrix, 1979

GUERRA, L; LEITE, A. **Figurino: uma experiência na televisão.** São Paulo: Paz e Guerra, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 26ª Edição, 1995.

HOLT, Michael. **Costume and Make up**. London: Phaidon, 1993.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. 3.ed. rev. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

JORNAL NACIONAL: A NOTÍCIA FAZ HISTÓRIA, Memória Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LANDOWSKI, Eric. **Aquém ou além das estratégias, a presença contagiosa**. Trad. Dílson Ferreira Cruz Júnior. *Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas* – 3. São Paulo: Edições CPS, 2005.

_____, **Les interactions risquées**. Pulim: Press Universitaires de Limoges, 2005.

_____, **Presenças do outro**. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____, **Fronteiras do corpo: fazer signo, fazer sentido**. Trad. José Augusto Mourão. *Comunicação e Linguagens*. Lisboa, n. 29, p. 271-286, maio 2001.

_____, **O olhar comprometido**, *Galáxia*, 2, São Paulo: Educ, 2001.

_____, **Não se brinca com o humor: a imprensa política e suas charges**. *Face*. São Paulo, v. 4, n. 2, p. 64-95, jul/dez 1995.

_____; OLIVEIRA, Ana Claudia de (eds.). **Do inteligível ao sensível: em torno da obra de A.J. Greimas**. São Paulo: EDUC. 1995.

LEONE, Eduardo e MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e montagem**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1993.

LOPEZ, Adriana e MOTA, Carlos Guilherme. **História do Brasil: uma interpretação**. São Paulo: Senac, 2008.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

_____, **A televisão levada a sério**. 4ª ed. São Paulo: SENAC, 2005.

_____, **A arte do vídeo**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

MAIOR, Marcel Souto. **Almanaque da TV Globo**. São Paulo: Globo, 2006.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao Teatro**. São Paulo: Ática, 1991.

MATTELART, Michele & Armand. **O carnaval das imagens – A ficção na TV**. Trad. Suzana Calazans. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira – Uma visão econômica, social e política**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

MÉDOLA, Ana Sílvia Lopes Davi. **Figurativização e a estrutura seriada da telenovela**. In: XXVI Congresso Anual de Ciências da Comunicação. Belo Horizonte: 2003. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP15_medola.pdf> Acesso em 28 jan. 2009.

_____. **Lógicas de articulação de linguagens no audiovisual**. In: OLIVEIRA. Ana Claudia de e TEIXEIRA. Lucia (org). **Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

OLIVEIRA. Ana Claudia de. **A plástica sensível da expressão sincrética e enunciação global**. In: OLIVEIRA. Ana Claudia de e TEIXEIRA. Lucia (org). **Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

_____, Ana Claudia de (org). **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker, 2004.

_____. **Corpo e roupa no discurso da aparência**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Cultura das Mídias”, do XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em junho de 2007.

_____. **Visualidade entre significação sensível e inteligível.** In: Educação & Realidade. Porto Alegre, v.30, n.2, p. 107-119, julho/ dezembro 2005.

_____. **Visualidade Processual da aparência.** In: CASTILHO, Kathia e OLIVEIRA, Ana C. (Org.) Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo. Barueri: Estação das letras e cores, 2008.

_____. **Fala Gestual.** São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **Comunicação e produção semiótica do sentido.** Artigo apresentado ao grupo de trabalho “Epistemologia da Comunicação”, do XVIII Encontro da Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009.

PASTOUREAU, Michel e SIMONNET, Dominique. **Breve historia de los colores.** Barcelona: Ediciones Paidós, 2006.

PESSANHA, Nely Maria. **Características básicas da epopéia clássica.** In: APPEL, Myrna e GOETTEMS, Miriam (Org.) As formas do épico. Porto Alegre: Movimento, 1992.

SALAZAR, Paula. **Processos criativos na televisão brasileira – A importância da proposta de Luiz Fernando Carvalho em suas minisséries.** Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica – Programa de Pós-graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

SUASSUNA, Ariano. **Almanaque Armorial do Nordeste.** Jornal da Semana, Recife, suplemento literário semanal, 06 mai. a 02 jun. 1973.

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](#)