



**Erudição e Fetiche na Estética de Luiz Fernando Carvalho:
Uma Análise a partir da Microsérie A Pedra do Reino¹**

Zadoque Alves da FONSECA FILHO²

Escola Superior de Marketing, Recife, PE

RESUMO

O artigo apresentado tem como objetivo analisar a inserção de elementos da cultura erudita na estética audiovisual de Luiz Fernando Carvalho, tomando como partida a microsérie *A Pedra do Reino* (2007), refletindo essa utilização enquanto fetichismo eurocêntrico do diretor – presente em todas as suas recentes produções. Para tanto, há de se fazer uso do pensamento de Friedrich Hegel, Jacques Rancière, Tzvetan Todorov, entre outros teóricos; dialogando também com alguns aspectos das duas jornadas de *Hoje É Dia de Maria* (2006) e *Capitu* (2008) para que não se incorra no equívoco metodológico de uma análise fundamentada através de um recorte apenas conveniente. Destaca-se o uso da palavra fetiche, aqui empregada não em termos psicanalíticos ligados a sexualidade, mas enquanto imperiosa subserviência a determinadas representações de algo tomado como superior.

PALAVRAS-CHAVE: erudição; fetiche; Luiz Fernando Carvalho; estética; A Pedra do Reino.

Aspectos conceituais em movimento: a estética erudita

No início do século XXI, as produções audiovisuais de Luiz Fernando Carvalho compõem um conjunto de objetos que destoam das demais realizações veiculadas pela televisão, agregando simbolismos e referências eruditas através de temáticas comuns ao imaginário do público. É certo que o que, de fato, indica que determinado produto é classificável como erudito não é um quesito que, uma vez posto, dispense questionamentos. Assim como o popular e o massivo possuem fetichismos para se (re)afirmarem como tais, a cultura erudita também se vale de indicadores e subserviências repetidamente utilizados. Cabe avaliar se as realizações de Carvalho

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 12 a 14 de maio de 2011.

² Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (2007). Professor e Pesquisador. E-mail: zahdoque.just@gmail.com.



buscam uma estética particular ou se os elementos audiovisuais que usa são apenas subservientes ao que cognitivamente os indivíduos estão habituados a tomar como uma cultura mais elevada – ainda que as opções não sejam excludentes.

Através da microssérie *A Pedra do Reino*, exibida pela Rede Globo em 2007, baseada no *Romance d’A Pedra do Reino* (1971) de Ariano Suassuna, o diretor mostra plena consciência sobre conceitos artísticos, deliberadamente utilizados em nome de uma beleza plástica mais bem elaborada, ainda que o telespectador menos atento sequer perceba as diversas referências que tornam suas produções indiscutivelmente multiculturais. O próprio livro em questão, marco do *Movimento Armorial*, hospedeiro-mor do intuito de combater um suposto processo de vulgarização da cultura nacional e de criar uma cultura erudita a partir da cultura popular, ou, mais especificamente, de “recriar uma arte erudita a partir do romanceiro popular nordestino e aproximar essa criação à heráldica” (AGUIAR, 2010), traz sinais de um multiculturalismo que não se restringe às divisas nacionais.

Neste ponto vale destacar que entre as várias acepções ou correntes teóricas que se dedicam a pensar os liames conceituais da *estética*, perscrutando a mais adequada medida para também avaliar os fundamentos da arte e da beleza, opta-se aqui por uma abordagem baseada na idéia de que “vivemos ainda à sombra da tradição renascentista, e para nós a noção do belo anda inevitavelmente ligada à idealização de um tipo humano concebido por um povo antigo num país longínquo, longe das condições reais de nossa vida cotidiana” (READ *apud* MORAIS, 1998, p. 27). A apropriação da assertiva tem intuitos menos polêmicos do que norteadores do tripé metodológico pensado para as explanações empreendidas sobre a relação do ser humano diante de objetos artísticos, a saber: 1) a necessidade de um acúmulo de experiências prévias por parte das pessoas; 2) o sentimento estético inerente a maioria dos indivíduos; e 3) a aproximação entre as concepções sobre a narrativa empírica e ficcional – quesito este proveniente dos desdobramentos das leituras e inferências realizadas.

Lançando mão das recentes obras de Carvalho, se por um lado as cantigas entoadas por Maria (*Hoje é Dia de Maria*), a comicidade sertaneja de Dom Pedro Diniz Quaderna (*A Pedra do Reino*), os desejos pueris de Bentinho (*Capitu*), fazem parte do imaginário geral e fruem com maior facilidade entre obra e telespectador; por outro lado a plasticidade cênica, o uso de árias da ópera *Carmen* (de Georges Bizet, 1875), as referências a pintores como Cândido Portinari, o diálogo com a literatura de Miguel de Cervantes, a poética verborragia de alguns personagens e as diversas metáforas



utilizadas, nem sempre possuem a mesma facilidade de apreensão para aqueles que assistem. Faz-se notar em igual medida o recorrente jogo diante dos desígnios do tempo: seja através de dias sem noites, da cronologia invertida, das recordações dos protagonistas que os colocam diante de seu próprio eu mais jovem – numa mesma cena –, ou de finais sempre adiados, exigindo mais atenção por parte de quem assiste. Por isso destaca-se que, para John Dewey, os inimigos do estético são

a monotonia, a desatenção, a submissão às convenções na prática do procedimento intelectual. Abstinência rigorosa, submissão coagida e estreiteza, por um lado, desperdício, incoerência e complacência displicente, por outro são desvios em direções opostas da unidade de uma experiência (2010, p. 117).

O autor pensa também nas “coisas que são [apenas] experimentadas, mas não de modo a se comporem em uma experiência singular” (DEWEY, 2010, p. 109). Acrescenta-se a isso a idéia de contemplação de que nenhuma produção artística prescindiria, bem como a determinação de Pierre Bourdieu no que se refere à impossibilidade de uma experiência imediata diante dela. Por isso o acúmulo de experiências – as de vida e as historicamente instituídas – seria determinante para que se tenha o hábito socialmente entendido como benéfico para contemplar (*apud* SHUSTERMAN, 1997, p. 32), sobremaneira num país em desenvolvimento como o Brasil, sobre o qual Homi Bhabha observaria o consumo irregular da cultura.

Fala-se aqui numa estética erudita na medida em que se valoriza uma cultura assim canonizada pelos críticos, sem deixar de levar em consideração que a “amplitude de nosso horizonte estético [hoje] é consequência de nossa perspectiva histórica e se apóia no historicismo, isto é, na convicção de que cada civilização e cada período têm suas próprias possibilidades de perfeição estética”. Isso justifica, conforme o teórico Erich Auerbach, a reverência quase unívoca “à arte de Shakespeare ou Rembrandt, ou até mesmo aos desenhos dos primitivos da era glacial” (2007, p. 341).

Todavia o próprio Luiz Fernando Carvalho se declara como aquele que rema contra a maré, contra a indústria cultural, desejando “uma televisão que dialogue com os sentidos. E na qual o homem comum, esquecido e abandonado em todas as questões, tenha o mesmo acesso à cultura” (REIS, 2009). Sob esse prisma, o repertório teórico modifica sua direção no sentido de não sacralizar as produções mencionadas, bem como não exigir do telespectador uma compreensão academicamente instituída do que é apresentado. Credita-se aos indivíduos, pois, independente de seu nível de



desenvolvimento intelectual, a capacidade de realizar suas próprias inferências e a partir delas experimentarem o sublime. Sem susto, o próprio Dewey também chega a pensar numa estética apreendida como uma experiência dos sentidos humanos básicos.

Eis que surge um impasse. Até que ponto, de fato, o simples acesso a cultura seria suficiente? O homem comum a que Carvalho se refere é aquele desprovido de condições para identificar a exuberância barroca nas imagens d'*A Pedra do Reino* e associá-las ao Movimento Armorial? É o mesmo indivíduo que desconhece a cultura que lhe é apresentada e afora casos isolados permanece sem saber que o teatro itinerante – o teatro de rua –, por exemplo, não é uma invenção sertaneja e dialoga com a *Commedia Dell'Arte* italiana do século XV? É aquele para quem o risível já preenche as lacunas do que não pode entender por falta de um maior arcabouço de informações? É o indivíduo cuja primeira reação frente ao desconhecido costuma ser o acolhimento da explicação mais óbvia? Logo no início de seu livro *Fenomenologia do Espírito* (2009), Friedrich Hegel pondera que tal postura dos indivíduos funcionaria não só para

salvaguardar sua liberdade e perspicácia, e a própria autoridade frente à autoridade estranha (pois o que se apreende pela primeira vez parece ter essa forma); mas também para evitar essa aparência ou espécie de vergonha que reside no fato de aprender alguma coisa (p. 29).

O autor se refere ao método científico e ao indolente comodismo de tomar representações do senso-comum como verdades ou determiná-las novas através do “escrínio da intuição divina interior”. Entende-se aqui, da mesma maneira, que deparado com um mundo estranho ao seu, o telespectador pode falhar no discernimento inclusive de que cultura ou erudição está sendo apresentada; assim como acolhê-lo para evitar a exposição de alguma fragilidade intelectual e sensória de sua parte. Se para Carvalho esse quesito não se configuraria como algo de grande relevância, e se é possível fazer uso de toda uma corrente teórica que tampouco estabelece demasiado valor a isso, o embate conceitual sobre a arte e a estética mostra-se pouco frutífero para os objetivos da análise sugerida. Em verdade, mais válido é clarear o emprego da palavra fetiche.

No *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*, fetiche é definido como “pequenos objetos materiais considerados como encarnações, ou correspondências de um espírito, dotados portanto de magia” (1999, p. 399). Carvalho, como a literatura científica de Henri Bergson, Immanuel Kant ou Hegel, possui uma linguagem abundante em epifanias; e, no seu caso, com notórios traços que ligam o épico, o



circense e o maravilhoso/fantástico (esses, segundo Tzvetan Todorov). *O Romance d'A Pedra do Reino*, não à toa, é plataforma ideal para expor sua verve imagética.

O reinado televisivo da oralidade: o fetiche em Dom Pedro Diniz Quaderna

Não há de se negar a valorização da cultura brasileira, bem como o esforço em promover inovações no próprio conceito de produção artística. Outrossim, desconsiderar o fato de que vários olhares já se debruçaram sobre os mais distintos vieses interpretativos a partir dos simbolismos criados por Carvalho seria tão ingênuo quanto displicente em termos acadêmicos. Todavia, como nenhum objeto de estudo é esgotável em inferências, encontra-se fôlego num momento em que várias discussões sobre o futuro da nossa televisão recaem sobre as possibilidades da TV Digital – nos seus impasses técnicos e vislumbres interacionais –, por vezes mantendo em suspenso reflexões ainda básicas sobre a relação desse veículo e seu público. A saber, por exemplo, a analogia entre o poder da oralidade de Homero em seu tempo e o semelhante poder da oralidade da televisão em nosso tempo. Mas retomando a linha de raciocínio iniciada, com ênfase mais apocalíptica, pode-se destacar:

O professor brasileiro não atingiu sequer a galáxia de Gutenberg: utilização do livro. Comporta-se, ainda, como o *lector* medieval que recitava pergaminhos e papiros para alunos analfabetos. A biblioteca não é ainda a fonte de informação: transmite suas mensagens oralmente, como faziam os povos pré-históricos, sem tradição escrita (LIMA, 1976, p. 9).

A constatação do professor Lauro de Oliveira Lima, expressa na década de 70, parece manter sua coerência nos dias de hoje. Entretanto é necessário evitar a polêmica para que não se perca o foco de interesse. O que é demasiado pertinente é a observação de Jacques Rancière em seu *O Inconsciente Estético*. A reflexão sugerida é de que Homero não foi um inventor de fábulas, “pois ele não conhecia nossa diferença entre história e ficção. Suas supostas fábulas, para ele, eram a história, que ele transmitia tal como a recebera” (RANCIÈRE, 2009, p. 29). Mais adiante determina que ele tampouco foi um inventor de belas metáforas e de imagens brilhantes que se tem celebrado:

Simplemente vivia num tempo em que o pensamento não se separava da imagem, tampouco o abstrato do concreto. Suas imagens não são nada mais do que o modo de falar dos povos de seu tempo. Ele é apenas testemunha de um estado de linguagem em que a palavra era idêntica ao canto (p. 29).



Lembrando o tripé metodológico anteriormente explicitado, nesse instante a discussão aqui empreendida adquire o elemento necessário para seguir sua análise e estabelecer mais solidamente as relações entre os conceitos apresentados. Quaderna é, a um só tempo, a voz dos ideais épicos, culturais, sociais e raciais de Ariano Suassuna; do imaginário multicultural-estético de Luiz Fernando Carvalho; e de uma trama televisiva que não necessariamente distinguiria experiência empírica e ficção na medida em que transforma seus executores (jornalistas, políticos, atores, indivíduos entrevistados, apresentadores, repórteres, celebridades, etc.) em *sujets de fiction*³ numa abrangência sem precedentes. A televisão, naquilo que relata através da voz dos noticiários e através do que exhibe em sua dramaturgia, conta-nos uma história ou versão sobre o mundo. Essas, por não poderem escapar de certos padrões, buscam sua legitimidade frente ao telespectador tendo em vista a narrativa oficial de uma tradição sócio-cultural brasileira e a necessidade de entreter – palavra empregada sem nenhuma conotação pejorativa – o grande público mostrando-se partícipe de seu cotidiano.

Delibera-se, aqui, visualizar o que ela (a televisão) apresenta como um discurso que, quando atinge seus receptores, relativiza qualquer suposto prestígio de representar a voz da verdade – reflexão que será retomada no final do artigo. Por isso entende-se que seria indolente incorrer em pudores nas inquietações advindas de um conjunto de obras audiovisuais cuja primeira vantagem em relação a Homero e ao *lector* medieval reside na falta de necessidade de reunir um grandioso número de pessoas no mesmo espaço físico daquele que conta uma história. Na microssérie *A Pedra do Reino*, o discurso final que coroa Quaderna como Rei da Távola Redonda da Literatura do Brasil, proferido por Olavo Bilac, é emblemático:

(...) o encarcerado está fraco, prematuramente envelhecido aos 41 anos de idade. Apesar disso escreve. Às vezes seus olhos choram, mas sempre sua boca sorri. O prisioneiro-escritor extrai de sua própria miséria a honra nacional, a alegria da pátria, a glória universal. Com sua obra realiza a façanha de salvar da morte e do esquecimento aquele que foi o seu mundo: o sertão (A PEDRA DO REINO, 2007).

³ O termo é extraído dos estudos realizados por Jürgen Habermas sobre a burguesia do século XVIII (conhecido como o Século das Cartas, devido ao fenômeno ocorrido na época que desembocou numa série de livros realizados com o estilo de cartas trocadas). Mencionando *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe, o teórico o observa como um exemplo de como se modificaram “as relações entre pessoas privadas, onde interesses de ordem psicológica se orientam para o humano, tanto para a introspecção quanto para a empatia mútua entre as pessoas privadas interessadas”. A realidade apresentada como ficção era então denominada pelo termo inglês *fiction*, perdendo-se o caráter de ser algo meramente fingido. Habermas faz ainda referência a Madame de Staël que, em sua casa, cultivava desenfreada vida social na qual, “após a refeição, todos os convivas se retiram para escreverem cartas uns aos outros, torna-se consciente de que as pessoas se tornavam, para si e para os outros, *sujets de fiction*” (2003, p. 67).



Após anos de encarceramento, entre a loucura e a comicidade, o protagonista e narrador é premiado, tornando seus ouvintes mais argutos participantes dessa premiação, erigindo de seus devaneios mais ambiciosos a concretude de um sertão orgulhoso e nobre – distante da idéia de uma região desconhecida e envergonhada. Sob o pleno aval de Suassuna, Carvalho trabalha a ressignificação midiática, a transposição do extenso livro para a microssérie televisiva, personificando em seu protagonista também a figura de Homero. Se a cantoria ou a dubiedade dos personagens pode afastar alguns telespectadores, é imperioso que se destaque que o diretor também sabe causar o sentimento de identificação em boa parte deles. E esses, passado o estranhamento inicial, permitem-se refém da próxima cena ou do próximo episódio, entregam-se ao que entendem como sendo *conspicuamente*⁴ seu (CANCLINI, 2001).

Ao olhar do atento espectador, suas produções – não apenas *A Pedra do Reino* – o envolvem, fazem com que a apalpem e a esposem enquanto coisas visíveis. De acordo com Merlau-Ponty, “como se estivesse com elas numa relação de harmonia preestabelecida, como se as soubesse antes de sabê-las, move-se à sua maneira, em seu estilo sincopado e imperioso” (2009, p. 130). Às assertivas do teórico, pode-se acrescentar o que Alberto Manguel considera sobre o fato de que a imagem “é também um palco, um local para representação, (...) capaz de prolongar sua existência por meio de uma história cujo começo foi perdido pelo espectador e cujo final o artista não tem como reconhecer” (2001, p. 291). O envolvimento gerado pela imagem que se move não é algo novo, o mundo moderno recebeu com conhecido entusiasmo a primeira exibição cinematográfica realizada pelos irmãos Lumière em 1895. Um dia após a mesma o *Le Post* publicou “frases efusivas como: ‘É a vida mesma. A morte absoluta já não é possível’” (MACIEL, 2009, p. 83).

Na época, e até meados do século passado, a preocupação ainda recairia sobre a mecanização da arte e a instrumentalização das relações humanas, bem discutidas pela Escola de Frankfurt. As frases, todavia, são bastante representativas para a análise das produções de Carvalho. Seu fetiche, ou sua subserviência, talvez tenha origem no fato de que, por mais que em seu discurso e ações busque uma espécie de democratização da cultura, ele próprio parece tomar suas obras como objetos sacralizados. O diretor confere ao seu trabalho o poder *mágico* de estabelecer uma ligação entre o prosaico e o sublime, o mundano e o divino, a vida cotidiana e a *imortalidade*. Para tanto seria

⁴ Referência ao termo *Avareza Conspícua*, empregado por Canclini para racionalizar o processo de consumo, levando em conta que os indivíduos consomem aquilo que legitima o grupo social ao qual fazem integram. Destaca-se: avareza no sentido simbólico, não no sentido financeiro.



impossível não recorrer à cultura européia da qual o Brasil inevitavelmente herdou diversas referências. Enquanto no século XVIII nosso país ainda caminhava para a libertação dos escravos e a proclamação da República, a Europa vivia o auge da crença iluminista na *construção pública da razão* (HABERMAS, 2003).

Desse modo nem mesmo Suassuna escapa dessas referências. A provocação acadêmica no uso da palavra fetiche se insere na revelação de que a busca por uma cultura genuinamente brasileira é esculpida nos moldes de uma cultura milenar européia cujos ícones permeiam toda sua concepção. A homenagem ao estilo de Cândido Portinari mencionado acima, na presença de um personagem com pés, mãos e rosto avantajados, é acompanhado pelos “gestos aduncos de Mefistófeles em verve”⁵ na primeira jornada da minissérie *Hoje É Dia de Maria*. As dúvidas sobre os amores vivenciados nas metrópoles mais cosmopolitas são entoadas sob a consciência de que “o amor é um pássaro rebelde”⁶ (no recente *Afinal, o Que Querem as Mulheres?*⁷). O aspecto *pop* em *Capitu* é absorvido em conjunto com vigorosos enquadramentos de câmera que se assemelham a telas que flagram o cotidiano dos indivíduos. Nessa, inclusive, a narrativa confidente de Dom Casmurro torna o telespectador cúmplice de seus sentimentos acrescentando ao texto de Machado de Assis uma estrutura cênica que resgata o teatro de Berthold Brecht em sua ideológica concepção de palco – de palco, repete-se, posto que Carvalho não pleiteia o distanciamento do espectador.

A cultura e o *estranhamento cognitivo*

Frutos do *Projeto Quadrante* da Rede Globo e do próprio Luiz Fernando Carvalho, que pretende levar clássicos da literatura brasileira para a TV, as microsséries têm mostrado fidelidade ao enredo das obras originais, por mais que suas adaptações sejam realizadas numa atmosfera culturalmente híbrida e subvertam com radicalidade os padrões mais formais da teledramaturgia brasileira. E parte dessa subversão parece ter como uma de suas características o que Sigmund Freud chamou de *unheimliche*. O teórico Tzvetan Todorov se apropria de seu pensamento para estabelecer alguns conceitos que funcionam aqui de suporte para a continuidade e desfecho da temática

⁵ Descrição comumente associada à aparição do personagem da obra *Fausto*, de Goethe, que personifica o Diabo. Na minissérie de Carvalho, Asmodeu desempenha o mesmo papel através de sete personificações – sendo a principal um misto de homem e animal, sempre curvado e em movimento.

⁶ Trecho da primeira ária de Carmen na ópera homônima, cantarolada por uma das personagens. O diretor já havia utilizado outra ária da mesma ópera em *Hoje É Dia de Maria*: “Canção do Toreador”.

⁷ Com estreia em novembro de 2010, ainda não disponível em DVD.



sugerida. Mas antes de costurar esses conceitos, vale considerar o livro *Los Abusos de la Memoria* (2000), em que o mesmo Todorov observa os perigos acarretados quando as sociedades e o Estado que as administra, em nome da legitimidade de sua tradição, escolhe o que deve ser lembrado ou esquecido.

A reverência a recortes convenientes do passado, nesse aspecto, termina também por estabelecer critérios de arte e erudição arraigados a uma época que pode não corresponder ao tempo presente, ao cotidiano compartilhado pelos indivíduos no início do século XXI, conforme já foi dito. Proclamando-se diretor que rema contra a maré e rejeita a *indústria cultural*, Carvalho talvez manifeste mais suas intenções pessoais do que a inevitável lógica de mercado sobre a qual nem o próprio poderia infringir. Nota-se que o processo de ressignificação midiática de suas produções não se encerra em si mesmo. Depois da veiculação das microsséries através da TV, as mesmas chegam ao formato de DVD nas livrarias e lojas especializadas por um custo naturalmente maior do que o dos livros em que tiveram origem e rapidamente se esgotam. Sua aquisição, todavia, não é necessariamente realizada pelos telespectadores que já não possuíam os livros originais, e sim pelo público mais habituado a esse tipo de consumo.

Ao expor esses aspectos, torna-se também necessário considerar que a suposta subserviência a cultura erudita européia, revelada através de detalhes por vezes não tão evidentes, ao mesmo tempo também não é manifesta por meio de obras pouco convencionais. Explica-se. A ópera *Carmen*, por exemplo, é mundialmente celebrada pelo grande número de árias que ganharam destaque ao longo do tempo. O personagem Dom Quixote da Mancha, construído por Cervantes em sua extensa obra homônima, não configura uma referência tão distante no imaginário do público em geral. O herói vitimado por sua ingenuidade ou humildade cristã, mesmo para quem jamais leu *Cândido* (de Voltaire), é figura constante em tramas dos mais diversos gêneros. Desse modo – pode-se conjecturar – Carvalho tomaria como recurso um apelo às referências cognitivas mais próximas do grande público sobre o que integraria a erudição.

É também nesse sentido que a apropriação da palavra alemã *unheimliche*, por Todorov (2008), mostra-se importante. Refletindo sobre o pensamento freudiano, o autor a traduz como *estranho* para estabelecer uma distinção entre outros dois gêneros: o *fantástico* e o *maravilhoso*. Se o estranho corresponde aos enredos explicados através da razão, e o maravilhoso aos que, por fim, escapam propositalmente da mesma; o fantástico se apresenta na hesitação entre ambos. Hesitação permanente, dúvida entregue ao leitor/espectador sobre a razão ou a fábula sem espaço para respostas



conclusivas. Em seu teatro épico, interessava a Brecht o uso do estranho para estimular seus espectadores à tomada de decisões políticas e sociais baseadas na razão. Carvalho opta pela fábula, quando não pela dubiedade no discernimento daquilo que apresenta. A mescla entre o popular e o erudito encontra nessa abordagem o terreno necessário, e por que não dizer confortável, para se expor.

Se anteriormente foi dito que a palavra fetiche não seria usada em termos psicanalíticos relacionados à sexualidade, neste momento salienta-se que as considerações de Freud (assim como as leituras e releituras de Jacques Lacan) também possuem importância para que se compreenda a estética analisada. Deve-se lembrar como o drama contemporâneo é refletido não somente no monólogo das personagens do diretor, mas também em outros elementos audiovisuais que se apresentam como prolongamentos daquilo que sentem. Para Rosenfeld:

No limiar das descobertas freudianas, torna-se premente a necessidade de abrir o personagem ao mundo subconsciente, inacessível ao Ego diurno de contornos firmes e como que fechado no círculo da sua lucidez clássica. Se no drama naturalista o “indivíduo clássico” se vê pressionado pelas forças externas do mundo-ambivalente, no drama subjetivo, expressionista, a pressão vem de dentro, dos próprios abismos subconscientes que se afiguram anônimos e impessoais da mesma forma que aqueles (2008, p. 101).

Em continuidade, o autor considera algumas peças teatrais e obras literárias, cujas protagonistas criam personagens através de seu inconsciente (o que chamou de revelações cênicas do inconsciente de um sonhador). Na segunda jornada de *Hoje É Dia de Maria* o diretor posiciona o telespectador diante de cenários urbanos que remetem aos *boulevards* oitocentistas e, desde o início, avisa que o enredo se trata de um “faz de conta” (o *maravilhoso* de Todorov). Tal como a primeira jornada, acontecimentos e paisagens são insólitos: Dom Chico Chicote, com um livro aberto fixado em sua cabeça funcionando como chapéu e como diário de memórias, serve mais do que de guia para a protagonista. É a própria protagonista em seu sonho de criança, é caminho e guia ao mesmo tempo. Mas ao contrário da primeira, em cujo último episódio a protagonista parece acordar de um sonho e, ao questionar a aparência de realidade de suas aventuras e desventuras para o pai, recebe como resposta que “o que a gente imagina também é verdade”; a segunda jornada é mais repleta de metáforas com ênfase na crítica social. Crítica ao sistema econômico, ao esquecimento do passado, a falta de liberdade de expressão e imaginação. Subserviente crítica na linha dos ideais iluministas.



Experiência empírica, ficção e memória cultural

Mantendo a bússola investigativa sobre *A Pedra do Reino*, retoma-se sua estética provocativa e desafiadora. Provocativa e desafiadora através dos cenários, da exuberância imagética, do jogo de câmeras, da trilha sonora, do vocabulário das personagens, da iluminação, dos figurinos, da narrativa, os gestos curvilíneos, da ordem com que os fatos são apresentados. Nenhum desses aspectos se configura apenas complementar ao enredo, mas antes na própria obra em si. Nesse sentido não se afiguraria como um leviano exagero outorgar a Carvalho o papel do sujeito hegeliano que entende o belo artístico como superior ao belo natural – ao contrário de Immanuel Kant –, apreendendo os sinais do mundo e depois os recriando, num duplo esforço que aproxima o viés de análise pretendido das reflexões sobre o gênero ficcional.

É legítima a consideração da autora Beatriz Sarlo ao refletir sobre as urbes contemporâneas e o conjunto de informações audiovisuais a que todo indivíduo está submetido no que talvez pudesse ser chamado de “barroco do novo milênio” (2005, p. 94). Contudo é em sentido oposto a esse repertório que o diretor segue, buscando elementos de uma época e local, de um tempo-espço, alicerçados sobre a égide da imaginação, em plena liberdade para exhibir uma coreografia estética que mais une do que segrega as culturas em questão. Enquanto ressignificações midiáticas, há de se mencionar algumas implicações desse re-significado de livros para a TV, entendendo o intercâmbio cultural proveniente e lembrando o que já foi aqui considerado.

No que se refere à(s) microssérie(s), acredita-se que apesar das diferenças midiáticas envolvidas, sua qualidade dialoga com as sensações oferecidas pela obra original, sobremaneira em se tratando de formatos que se mostram superiores às novelas, “filmados em 16mm., com tomadas mais ousadas, mais próximas do cinema, até por terem um roteiro e filmagem prévios. Não por acaso aí se concentram boas adaptações de romances nacionais” (COCO, 2002, p. 161). Que fique claro que esse posicionamento não pretende refletir a opinião de todos aqueles que se debruçaram e se debruçam sobre as adaptações realizadas, o postulado manifesta tão e somente o resultado das análises desenvolvidas para este texto. Análises que também apontam para a onipresença de Carvalho por trás das câmeras. O enquadramento da câmera sob Dom Predo Diniz Quaderna, por exemplo, adéqua-se ao que Sauvagnargues chama de “imagem-sentimento”, que “se revela no poder reflexivo e intenso do close-up” (2009,



p. 62). O uso do recurso não é uma novidade, contudo potencializa as sensações do personagem e tende a gerar certo desconforto no telespectador.

Desconforto não por um fato isolado, mas porque acrescenta-se ao estilo duas características marcantes da produção: a platônica inquietação sobre o tempo enquanto “imagem móvel da eternidade” (*apud* BERGSON, 2005, p. 343) e a barroca exuberância visual, pensadas na obra de Suassuna e presentes nas recentes produções de Carvalho. Inclusive por questões de espaço, além de delineamento do *corpus* de pesquisa, demonstrar as grandes diferenças com o trabalho do diretor Guel Arraes ao filmar o mesmo sertão, construir personagens e dialogar com os espectadores, torna-se inviável. Sua linguagem mais acessível para o grande público, bem como seus projetos mais lúdicos, oferecem uma fruição mais imediata sem deixar, em hipótese alguma, de estimular grande interesse acadêmico – sendo possível estabelecer um paralelo como temática para trabalhos vindouros.

Ocorre que é cabível então perguntar sobre o prazer que pode advir da relação entre o telespectador e a árdua produção de Carvalho. Enquanto *objeto*, responde-se: o prazer kantiano, “que pressupõe não só o mero juízo sobre ele [objeto], mas também a relação de sua experiência ao meu estado na medida em que este é afetado por tal objeto” (KANT, 2009, p. 51). *A Pedra do Reino* não é uma produção para ser vista uma única vez, precisa ser revisitada, tal como o parágrafo mais complexo de um livro, e cada reencontro revela novos sentidos, provoca novas experiências, estabelece novas intimidades. Sua estética mais detalhista a aproxima da reflexão de Rancière sobre “o testemunho e a ficção pertencerem a um mesmo regime de sentido” (2005, p. 57). Para que não se incorra em equivocadas interpretações, é preciso certa contextualização. No livro *A Partilha do Sensível* (2005), Rancière faz uso de suas leituras sobre o pensamento aristotélico, assim como o faz em relação a Freud quando pensa a estética no livro outrora mencionado.

Aristóteles considerava a poesia, que conta “o que poderia suceder”, superior a História, “concebida como sucessão empírica dos acontecimentos, ‘do que sucedeu’” (p. 56-57). A chamada revolução estética teria transformado radicalmente essa concepção ao recusar qualquer dicotomia e colocar ambas as versões da História num mesmo patamar. Cuidadoso, o teórico explicita que “não se trata de dizer que a ‘História’ é feita apenas das histórias que nós nos contamos, mas simplesmente que a ‘razão das histórias’ e as capacidades de agir como agentes históricos andam juntas” (p. 59). Reportando-se ao tema central de sua obra, enfatiza o equivalente efeito que os



enunciados políticos e literários provocam nos indivíduos e postula que “o homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação ‘natural’ pelo poder das palavras” (p. 59-60).

A microssérie de Luiz Fernando Carvalho é inserida nessa trama argumentativa ao passo que utiliza como ferramenta um meio massivo de comunicação como a TV, incluindo seu discurso no bojo das inerentes problematizações que esse veículo carrega e, sobretudo, na medida em que toma como herói um personagem cuja odisséia não pretende rivalizar a nostalgia das narrativas épicas com o triunfo da tragédia psicológica vivenciada na solidão de indivíduo. A trama de Dom Pedro Diniz Quaderna, exposta e fetichizada pelo diretor, condiz com a ponderação de Luiz Costa Lima – teórico que também pensa a distinção entre a legitimidade do que dizem a história oficial e a ficção. “O aedo [o cantador grego de epopeias como Homero] não conta a verdade do que houve, a sua não é a memória do sucedido em algum tempo preciso, senão aquela que a memória cultural sustenta” (2006, p. 168-169). A ponderação não é definitiva, a obra do autor fornece caminhos tão diversos quanto sinuosos. Todavia neste ponto conduz com segurança as análises aqui empreendidas para seu momentâneo desfecho.

Carvalho toma a *memória cultural* como algo superior, como uma *verdade coletiva superior*, com ênfase nas manifestações consideradas eruditas pela maioria, dialogando com o público através do perene desejo que nele, público, residiria: desejo de ver sua nação honrada/glorificada. Citando Fränkel, ainda, Lima expõe que afinal “mesmo se tudo que a *Odisséia* [de Homero] narra seja verdadeiro, os acontecimentos eram irrelevantes para a história. Para a história, pouco importa que Ulisses tenha ou não voltado para casa” (p. 173). É o drama psicológico que abraça as personagens da obra. Isso posto, se a supracitada rivalidade não é fundamental em sua microssérie, se tampouco cabe aqui investigações universalizantes sobre a verdade, pode-se aceitar o provisório ponto final que está na iminência de ser desenhado como resultado de uma análise interdisciplinar que aponta para o conteúdo revelado pelo objeto de pesquisa; e que tenta estimular uma leitura sobre o porvir, sobre os vestígios de humanidade que desvanecem a cada sono, na espera do diagnóstico que só o futuro fará, sobre nós, sobre nossas produções, no palimpsesto do tempo.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, C. **Obra Prima do Romancero Popular**. In: Revista Continente, número 118, ano X, outubro de 2010, p. 22-25.

AUERBACH, E. **Ensaio de Literatura Ocidental**. São Paulo: Ed. 34, 2007.

BERGSON, H. **A Evolução Criadora**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.

CANCLINI, N. G. **Consumidores e Cidadãos**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

COCO, P. A Ficção na TV. In: OLINTO, H.; SCHOLLHAMMER, K. (orgs). **Literatura e Mídia**. Rio de Janeiro: PUC Rio; São Paulo: Ed. Loyola, 2002.

DEWEY, J. **A Arte Como Experiência**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.

HABERMAS, J. **Mudança Estrutural da Esfera Pública**. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 2003.

HEGEL, F. **Fenomenologia do Espírito**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2009.

KANT, I. **Crítica da Faculdade de Julgar**. São Paulo: Ed. Ícone, 2009.

LALANDE, A. **Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.

LIMA, L. O. **Mutações em Educação Segundo McLuhan**. Petrópolis: Vozes, 1976.

LIMA, L. C. **História, Ficção, Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MACIEL, M. E. **As Ironias da Ordem**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

MANGUEL, A. **Lendo Imagens**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2001.

MERLAU-PONTY, M. **O Visível e o Invisível**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.

MORAIS, F. **Arte é o que Eu e Você Chamamos Arte**. Rio de Janeiro: Ed. Afiliada, 1998.

RANCIÈRE, J. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. **O Inconsciente Estético**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

REIS, S. R. **Luiz Fernando Carvalho anuncia projeto desenvolvido em Minas**. Entrevista concedida ao site “Divirta-se”, 2009.

ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

SAUVAGUERNES, A. A Imagem, do Arco Sensorio-Motor à Clarividência. In: FURTADO, B. **Imagem Contemporânea**. São Paulo: Ed. ECidade, 2009.

SARLO, B. **Tempo Presente**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2005.

SHUSTERMAN, R. **The End of Aesthetic Experience**. Journal of Aesthetics and Art Criticism, v. 55 n. 1, Philadelphia, EUA: Wiley/Blackwell, 1997.



SUASSUNA, A. **Romance d'A Pedra do Reino**. Rio de Janeiro: Ed. J. Olympio, 1971.

TODOROV, T. **Los Abusos de la Memoria**. Buenos Aires: Ed. Paidós, 2000.

_____. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

MATERIAIS ESPECIAIS (DVD's)

A PEDRA DO REINO. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: TV Globo (Projeto Quadrante). Roteiro: Bráulio Tavares, Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho. Intérpretes: Irandhir Santos (como Quaderna), Abdias Campos, Beatriz Lelis, Flávio Rocha, Cacá Carvalho, Renata Rosa, Felipe Rodrigues. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2007. 2 DVD's (4h36min.), som, colorido.

CARMEN. Ballet Español de Valencia. Chorus and Orchestra of the National Theatre Brno Ernst Märzendorfer. Direção: Stage by Gianfranco de Bosio. Produção: Rudi Dolezal & Hannes Rossancher (DoRo). Intérpretes: Nadia Krasteva (como Carmen), Aleksandrs Antonenko (como Don José), Sebastian Holecek (como Escamillo). EuroArts Music International GmbH, 2005. 1 DVD (165min.), som, colorido.

CAPITU. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: TV Globo (Projeto Quadrante). Roteiro: Euclides Marinho, Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu, Edna Palatnik, Luiz Fernando Carvalho. Intérpretes: Michel Melamed (como Dom Casmurro), Maria Fernanda Cândido (como Capitu), Eliane Gardini. Apresentando: Leticia Persiles, Cesar Cardadeiro, Pierre Baitelli. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2008. 2 DVD's (4h30min.), som, colorido.

HOJE É DIA DE MARIA. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: TV Globo. Roteiro: Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho. Intérpretes: Carolina Oliveira, Leticia Sabatella, Rodrigo Santoro, Osmar Prado, Fernanda Montenegro. Rio de Janeiro: Globo Marcas, 2006. 3 DVD's (9h26min.), som, colorido.