

## **PEDRA DO REINO: A ARMORIALIDADE NA TRADUÇÃO DO ROMANCE PARA AS TELAS**

Tamires de Souza Carvalho<sup>i</sup>

### **Resumo**

A minissérie *A Pedra do Reino* (2007), concebida por Luiz Fernando Carvalho, foi adaptada da obra de Ariano Suassuna intitulada *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971). Obra que por excelência, segundo os próprios integrantes do Movimento Armorial, melhor representa o romance armorial. O livro traz um conceito estético próprio, que é o armorial, e segundo Suassuna (1974) “A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste, com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas.” Em nossa pesquisa investigamos se (e a maneira como), se dá uma aproximação à estética armorial da obra adaptada, no processo de tradução desta para as telas. Buscamos identificar mecanismos usados pela direção, produção, cenografia e arte, figurino e trilha sonora para capturar no filme, a sensibilidade plástico-sonora-visual própria do armorial, e verificamos referências de elementos artísticos populares e eruditos inerentes a esta estética. Para tanto, nos apoiamos nos Estudos da Tradução Intersemiótica. Abordamos autores como Bennet (1982), Diniz (1999), Pierce (1974) e Plaza (1987).

**Palavras-chave:** Armorialidade. Pedra do Reino. Tradução intersemiótica.

## **PIEDRA DEL REINO: LA ARMORIALIDAD EN LA TRADUCCIÓN DE LA NOVELA PARA LAS TELAS**

### **Resumen**

La miniserie *La Piedra del Reino* (2007), concebida por Luiz Fernando Carvalho, fue adaptada de la obra de Ariano Suassuna titulada *Novela de la Piedra del Reino y el Príncipe de la Sangre del Vai-y-Vuelta* (1971). Obra que por excelencia, según los propios integrantes del Movimiento Armorial, mejor representa la novela armorial. "El arte armorial brasileño es aquel que tiene como rasgo común principal la conexión con el espíritu mágico de los" folletos "del Romanceiro Popular del Nordeste, con la que se trata de un concepto estético propio, que es el armorial, y según Suassuna (1974). "En nuestra búsqueda investigamos si (y la manera como), se da una aproximación a la estética armorial de la obra adaptada, en el proceso de la música, traducción de esta para las pantallas. En el caso de que se trate de una obra de arte o de una obra de arte, se trata de una obra de arte, una obra de arte, una escultura y una colección sonora para capturar en la película, la sensibilidad plástico-sonora-visual propia del armorial, y verificamos referencias de elementos artísticos populares y eruditos inherentes a esta estética. Para ello, nos apoyamos en los Estudios de la Traducción Intersemiótica. Abordamos a autores como Bennet (1982), Diniz (1999), Pierce (1974) y Plaza (1987).

**Palabras-Clave:** Armorialidad. Piedra del Reino. Traducción intersemiótica.

### **1 – Introdução**

A minissérie *A Pedra do Reino*, exibida em 2007, foi uma coprodução da Rede Globo de

---

<sup>i</sup> Mestranda em Literatura comparada pelo PPGLetras-UFC. / Email: tamiresc@rocketmail.com

Televisão com a produtora independente Academia de Filmes. A adaptação da obra literária *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, de Ariano Suassuna, foi concebida por Luís Alberto de Abreu, Bráulio Tavares e Luiz Fernando Carvalho, sendo o último também o diretor da trama. Durante o processo de reescrita e tradução do texto literário para as telas contou-se com a colaboração do autor paraibano.

*A Pedra do Reino* integrou o projeto “Quadrante”, assinado pelo diretor Luiz Fernando Carvalho em parceria com a TV Globo. O projeto nasceu com o propósito de adaptar para a linguagem televisiva quatro obras da literatura brasileira, que fossem representativas de uma geografia brasileira estimada pelo diretor, a partir das quatro partes de um quadrante: Sudeste, Nordeste, Sul e Norte. Eram elas: *Dom Casmurro*, de Machado de Assis; *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, de Ariano Suassuna; *Dançar Tango em Porto Alegre*, de Sergio Faraco; e *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum.

O primeiro desafio com que se depara o diretor, certamente será a compreensão da própria estrutura, ou arquitetura, dessa ambiciosa obra. Ao conceber aquela que seria, nas palavras do próprio autor, sua obra mais importante, Suassuna desenha uma estrutura formal que em tudo será compatível com a proposta do Movimento Armorial. Não à toa, esta obra será por excelência, segundo os próprios integrantes do Movimento, aquela que melhor representa o romance armorial. Para tal, o autor, cuidadosamente, insere já no título a palavra romance, com uma acepção muito específica que confere ao termo. Em seguida, Suassuna a divide em cinco livros, que por sua vez são subdivididos em 85 folhetos. Tal divisão vincula-se claramente ao campo semântico das matérias que o autor, grande admirador e incentivador da cultura popular, considera basilares em sua obra, entre as quais, o romanceiro nordestino, materializado nos folhetos de cordel.

A narrativa tem início com Pedro Dinis Quaderna, o protagonista e narrador, na cadeia de Taperoá, datando-a em 9 de outubro de 1938. Através da janela gradeada observa os arredores da vila sertaneja, e avista como uma revelação a face tripartida do sertão: Paraíso, Purgatório, Inferno. A partir daí recorda sua história e os acontecimentos que o levaram à prisão. Quaderna é interrogado por um juiz-corregedor, por suspeita de envolvimento no assassinato de seu tio e padrinho Sebastião Garcia-Barreto no episódio da estranha Cavalgada de ciganos, que levou caos à pacata cidade.

No decorrer de seu minucioso depoimento tomamos conhecimento de acontecimentos reais, fantasiosos e emblemáticos. Sua declaração é uma amálgama de temas, narrados não linearmente, que revisitam desde fatos e acontecimentos anteriores ao seu nascimento, sua infância e juventude até momentos recentes, transitando pelo universo popular e histórico: romances de cavalaria, messianismo, mamulengos, ciganos, folhetos de cordel, autores da literatura brasileira,

circo, canções de gesta, Guerra de Canudos, Movimento de Pedra Bonita e um longo etcétera. Ademais, ficamos sabendo de seu projeto literário de ser autor de uma grande obra que exprima a identidade nacional, convertendo-se assim no Gênio da Raça. Quaderna planeja mesclar em seu projeto conhecimentos acerca de astrologia, cultura popular e genealogia, com referências eruditas, intelectuais e políticas.

O Romance d’A Pedra do Reino foi aclamado pela crítica literária e por escritores, como uma das obras mais importantes da literatura em língua portuguesa. E já com o propósito de associá-la ao Movimento Armorial, Suassuna a nomeou de “romance armorial popular-brasileiro”. O movimento cultural foi lançado em Pernambuco, em 1970, por Ariano Suassuna e outros intelectuais. Tinha o propósito de gerar uma arte brasileira erudita a partir de fontes de elementos da cultura popular do país:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados (SUA/MOV, 1974, 7).

O Movimento Armorial não possui um manifesto oficial, mas através do “Almanaque armorial do Nordeste”, seção semanal do Jornal da Semana, Ariano pôde adentrar-se no que podemos chamar de ensaio sobre uma “armorialidade”. Aclarando assim a construção das múltiplas artes do movimento. A princípio, essa armorialidade apresenta-se sustentada fortemente nas raízes barrocas e populares brasileiras: “Na concepção armorial, o barroco de origem ibérica e a arte popular nordestina são os suportes da cultura nacional.” (MORAES, 2000, p. 36). Posteriormente, a influência barroca passa a manifestar-se em menor proporção, exceto no que se refere ao modelo de recriação, privilegiando a matéria popular.

Não é incomum que se associe o movimento a outros de caráter regionalistas, como o movimento Regionalista de 26. As criações armoriais, ainda que usem da matéria popular e da temática regional, diferem-se daquele, no entanto, por não priorizarem uma visão sociológica ou naturalista, e sim uma “recriação poética nos moldes do romanceiro.” (SANTOS, 1999, p.36). Sobre essa recriação e demanda de uma identidade cultural brasileira apoiada no espírito dos folhetos de cordel e na cultura popular, Suassuna comenta:

[...] ainda somos, por um lado, um povo jovem, talvez o único povo que ainda tem, hoje, um Romanceiro vivo; e, por outro lado, herdamos séculos de cultura mediterrânea, cultura que ainda não se reinventou aqui de modo total. [...] O Romanceiro nordestino, essa espécie de ponte de ligação entre a tradição mediterrânea e o Povo brasileiro de hoje, pode bem ser um caminho não só para a criação de uma legítima Literatura brasileira, como para criar uma unidade de contrastes e contradições, fazendo dos nossos dilaceramentos, como sucedeu com os espanhóis do Século de Ouro, um fator de enriquecimento literário e vital, e não um nó de impasse (Suassuna, 1967, 29).

Fundamentando-se nesses elementos definidos como sendo formadores de uma “armorialidade”, podemos pensar em termos de uma “estética armorial”. Enquanto a modernidade banalizou o imagético, no âmbito da arte tradicional popular ele mantém-se em eminência. Segundo Leitão (1997, p.163), “a “arte armorial” do sertão pode nos servir como um espelho da estética e da ética sertanejas.” Segundo a autora, o sertão nordestino está ligado à ideia de não modernidade, de resistência às interferências externas, e sua imagem está relacionada ao passado, ao subdesenvolvimento. No entanto, essa relação com o remoto tem também outro lado, já que se acredita que a região Nordeste teria conservado a essência da identidade cultural brasileira:

O sertão carrega consigo a “marca anti-moderna” de um mundo sem distinções, de um “reino” marcado pela “fusão de mundos”, pelo seu sincretismo imaginal, pela herança atávica portuguesa deste povo messiânico que decidiu se dissolver, confundir-se com outros povos, na busca de novas identificações, em suma, de não ser “Um” mas, pelo contrário, ser o símbolo da pluralidade, da profusão de sangues, culturas e imagens. (Leitão, 1997, 163).

Suassuna parece entender essa lógica. Mais do que isso, parece exprimir-se através dela no seu fazer literário. Sua obra, portanto, leva implícita essa marca de fusão, em que esse elemento dito “anti-moderno” se amalgama às pautas da narrativa contemporânea, seu movimento será ambíguo na medida em que o seu “novo” se apoia fortemente na matéria -forma e conteúdo- pretérita. Isto leva a uma estética sertaneja pela qual ele faz a opção, consciente de não ser o seu objetivo estetizar o sertão, mas atender à demanda expressiva deste, como profundo conhecedor, por vivência, do território narrado, em sua ampla dimensão.

A compreensão de toda essa circunstância, o diretor LFC parece ter. Tal é assim que se desloca com sua equipe à cidade de Taperoá, onde permanecem por três meses, antes de iniciar as filmagens, propriamente ditas, com a intenção de vivenciarem o sertão, através dos encontros com os moradores e artistas locais e da preparação do elenco e da produção:

Estar no Sertão foi fundamental na preparação de tudo. O território é a semente. É como se tivéssemos entrado no espaço da ancestralidade. Não só do autor, Ariano, mas dos atores, que são todos nordestinos. Caminhei no sentido inverso ao da ideia de folclore, até mesmo de regionalismo. Não há regionalismo. Há o Sertão. Ao mesmo tempo, este Sertão tem profundas relações com a Península Ibérica, com a Espanha de Cervantes, de Garcia Lorca, com o Mediterrâneo, com o mundo árabe. O Sertão é um mundo, um estado de alma que não depende necessariamente de uma geografia. (Carvalho, 2007)

Na tradução do texto literário para a linguagem da TV, houve o lúcido intento dos autores do roteiro televisivo, da direção e produção da minissérie de um encaixe nos moldes estéticos armoriais:

A Pedra do Reino traz um conceito estético próprio, que é o armorial. Mas o armorial é muito vasto, com uma série de conceitos para chegar a algo eclético como a cultura brasileira. Partimos da riqueza plástica da obra literária e de outras referências que inspiraram o Ariano, como o medieval, a cultura ibérica, e mesmo a cultura universal – ele fala de russos, de árabes, tudo é fonte de inspiração. O figurino é, ao mesmo tempo, medieval e sertanejo, sem um rigor de época. (Buarque, 2007).

Quarenta anos depois de seu lançamento, o Romance d' A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta, transforma-se em A Pedra do Reino, na visão de um cineasta contemporâneo, com um arsenal cinematográfico de última geração, e um ambicioso projeto que rompe com a habitual estrutura televisiva brasileira e conduz o telespectador a uma experiência visual singular e uma narrativa não linear, que transita entre o cômico e o trágico.

Partindo dessas alegações, nossa pesquisa investiga se (e a maneira como), se dá uma aproximação à estética armorial da obra adaptada, no processo de tradução desta para as telas. Buscamos identificar mecanismos usados pela direção, produção, cenografia e arte, figurino e trilha sonora para capturar no filme, essa sensibilidade plástico-sonora-visual própria do armorial. Ademais, verificamos referências de elementos artísticos populares e eruditos inerentes a esta estética. Para tal, recorreremos aos Estudos da Tradução intersemiótica, com direcionamento para uma delimitação dos elementos literários e filmicos aos quais daremos destaque na análise do processo tradutório: elementos representativos de uma armorialidade.

## 2 – Visão sobre Tradução

O cinema, desde sua origem, dialoga estreitamente com a literatura, e a natureza imagética de ambas é a causa principal desta fértil relação. Ao passo que a matéria literária se constrói a partir de palavras que remetem às imagens, a matéria cinematográfica utiliza-se diretamente de recursos visuais para efetivar sua expressão. Desse diálogo surgiram questões sobre os conceitos de “texto original” e “fidelidade”, que na atualidade, os Estudos da Tradução julgam que se deve relativizar a ideia de origem e da busca de fidelidade na tradução. Os textos “origem” e “alvo” devem ser vistos como signos um do outro. (DINIZ, 1999:13)

No *Dicionário Aurélio*, um dos significados da palavra *tradução*, quer dizer “Interpretação: tradução do pensamento de alguém”. Essa conceituação supõe um sentido intrínseco ao texto, que será levado para o outro texto, ideia que está ligada ao *essencialismo*, doutrina filosófica que sustenta a primazia da essência sobre a existência, e que por décadas influencia o ato de traduzir. Contudo, baseando-se nas teorias da leitura que contemplam o papel do leitor na construção do sentido do texto, questiona-se a ideia redutora de que o que “se transporta de um texto para o outro é o sentido.” (DINIZ, 1999:28) Esse entendimento de que o leitor também constrói o sentido do texto, estende-se ao tradutor, considerando-se no processo de tradução sua leitura e reação criativa ao texto, assim como outros elementos do texto que envolvem, por exemplo, o contexto de sua produção. Relacionado a estes apontamentos, Bennet comenta que, “as traduções vêm sendo vistas, cada vez mais, não como produtos derivados do original, mas como resultantes de leituras

diversas.” (BENNETT, 1982)

Sob a perspectiva da semiótica, resumidamente, a tradução é um texto que se refere a outro texto, e que o reflete de alguma maneira ou com o qual preserva alguma relação. A tradução intersemiótica ocupa-se de análises de textos visuais, além de outros tipos de texto, e nesse caminho averigua as definições peirceanas de índice, ícone e símbolo, bem como a de caráter representativo. Para Charles S. Peirce (1974:99), “um signo “representa” algo para a ideia que provoca ou modifica. Ou assim é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O “representado” é seu objeto; o comunicado, a significação; a ideia que provoca, o seu interpretante.”

Apesar de sua relação muitas vezes híbrida, cinema e literatura, por tratarem-se de linguagens semióticas distintas, possuem seu próprio sistema de sentido e de práticas semióticas. Ambos os textos são constituídos por aspectos que especificam os tipos de signo utilizados e sua organização. “Diante de dois textos [...] que se apresentam como signos icônicos um do outro, signos numa mesma cadeia semiótica, cada um pode ser considerado uma transformação, ou tradução, do outro.” (DINIZ, 1999:31)

Com o crescente interesse na pesquisa das relações entre diferentes linguagens, passou-se a entender a tradução intersemiótica como uma busca de equivalência entre sistemas. Sobre o assunto, Fisher-Lichte (1987) assegura que:

[...] a equivalência não pode ser identificada como identidade de sentido – nem do sentido que o texto faz surgir, nem do sentido de seus elementos e subtextos [...] Assim, um julgamento de equivalência não significa uma relação existente, que possa ser percebida e afirmada por qualquer um, mas o resultado de um processo hermenêutico no qual a leitura de um texto dramático se relaciona à “leitura” de um texto teatral – dramatização, encenação – com referência aos sentidos que são resgatados por ambos. (Fischer-Lichte, 1987:211)

Aplicando tal concepção aos objetos de nosso estudo, romance e microssérie televisiva, afirmamos que os dois textos correspondem a uma tradução mútua, textos que estão profundamente ligados e são, simultaneamente, independentes. Dessa forma, mesmo a *Pedra do Reino*, obra que resultou da transformação do livro *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, possui arranjo próprio e deve ser vista como um produto independente. A tradução semiótica ocupa-se da equivalência estilística, que indica os componentes com funções equivalentes. Não se trata meramente de uma busca por semelhanças, mas de perceber a equivalência como uma dialética entre os signos no processo de tradução. Diniz afirma que:

A tradução se define como um processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico, em um outro texto, de outro sistema semiótico. Isso implica que, ao decodificar uma informação dada em uma “linguagem” e codificá-la através de um outro sistema semiótico, torna-se necessário modificá-la, nem que seja ligeiramente, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora. Esse conteúdo não pode, por isso, ser transmitido, ou traduzido, ou transposto,

independentemente de seu sistema semiótico. (DINIZ, 1999:33)

Com base no que foi discutido, faz-se necessário então, examinar as circunstâncias que propiciaram a tradução de um texto para o outro, da linguagem literária para a linguagem cinematográfica. Analisar, através dessa noção de equivalência, e considerando também os fatores que delineiam sua equivalência em ambos os sistemas semióticos, como se dá uma aproximação à estética armorial da obra adaptada, no processo de tradução desta para as telas.

### 3 – Do livro às telas

A visão que o diretor Luiz Fernando tem da tradução do livro em microssérie ajusta-se à perspectiva das recentes teorias de leitura e tradução que consideram o leitor/tradutor também como construtor do sentido do texto:

Recuso a ideia de adaptação. Ela me parece sempre redutora. Nos melhores momentos, seja trabalhando para a TV ou para o cinema, talvez tenha alcançado uma espécie de resposta aos textos, ou, no meu modo de sentir, um diálogo, uma reação criativa à literatura. (Carvalho, 2007)

Essa reação criativa a que o diretor se refere proporcionou uma transformação da obra literária, produzindo um objeto, que é, ao mesmo tempo, intimamente relacionado ao livro e independente dele. A microssérie ressignifica o livro, na medida em que a narrativa que Suassuna escreveu é reescrita, por meio de uma estrutura narrativa distinta, com acréscimos, imagens e artifícios próprios da linguagem televisiva, que, todavia, dialogam com o objeto literário.

A Pedra do Reino, desvela-se como um empreendimento de caráter artístico experimental, com uma narrativa não usual no meio televisivo, com figurinos, trilha sonora, movimento de luz e câmeras, cenários, dentre outros elementos, incomuns ao universo da televisão aberta da época em que foi transmitida, em 2007, ano em que a discussão sobre os conceitos de *qualidade televisiva* não era tão ampla como atualmente. T tamanha inovação frente a telespectadores habituados com o formato clássico dos produtos televisionados: narrativa linear, enredo delimitado, personagens com caráter bem definido, pode ter sido um dos motivos da baixa audiência da microssérie.

A recepção por parte da crítica especializada e do autor Ariano Suassuna, porém, foram positivas. Feldman (2007), exaltando o caráter de epopeia visual da microssérie, articula: “Do popular ao erudito, da artesanaria à tecnologia, da ancestralidade à busca da nacionalidade, a mão barroca e o “estilo régio” de Luiz Fernando Carvalho orquestram excessos, intensidades, contrastes [...]”. E Ariano arremata:

A recriação que Luiz Fernando Carvalho fez do meu Romance d’A Pedra do Reino resultou numa obra extraordinariamente bela que me comoveu como autor e como pessoa, como

espectador. Acho que, como o grande artista que é, ele captou inteiramente o espírito do romance e meu universo de escritor, cuidando de cada cena como se fosse um quadro e valendo-se, para a escolha de tais quadros, de alguns mestres, quase sempre barrocos, que, a meu ver, mais se harmonizam com o Brasil e nosso grande Povo. (Suassuna, 2007)

A composição de *Romance d'A Pedra do Reino* teve influências simbólicas e de linguagem de formas literárias das mais diversas, como os repentes e as emboladas, autos medievais, folhetos de cordel, livros de cavalaria e etc. A presença dessas formas literárias evidencia imagens que estão fortemente ligadas à estética armorial e à tradição barroca. E no processo de tradução para o formato de microssérie, Luiz Fernando manifesta a intenção de construir um diálogo criativo entre os signos de um objeto a outro: “Pedi a Braulio e a Abreu para criar um diálogo com a circularidade do livro, que é todo dividido em folhetos que vão e voltam no tempo.” (L.F.C 2007). O roteirista Braulio Tavares complementa:

Dividimos o roteiro em cinco livros, como é o próprio romance. Após nove meses de trabalho, com seis versões integrais do roteiro, chegamos à versão final de um circo popular de rua. [...] A história ficou com um tom mais alegórico, quase com uma grande peça de teatro ao ar livre, como é o próprio romance.” (Tavares, 2007)

Na passagem de uma linguagem para outra, a métrica e o ritmo da narrativa poética do romance transformam-se pelo ritmo da montagem da narrativa televisiva e sua organização formal. Através de uma montagem irregular, há uma fragmentação na narrativa que quebra o arranjo do tempo cronológico do enredo, sem, no entanto, romper com a lógica da narrativa. A utilização da linguagem teatral, através da criação do personagem Quaderna velho com seu palco-carroça marcador do tempo, expressa-se como um importante acréscimo no que tange aos mecanismos narrativos escolhidos pelos roteiristas e o diretor no processo de tradução, no que se refere à estética e ao aspecto cronológico da microssérie. Tal apropriação de recursos teatrais permite uma maior flexibilidade da narrativa, podendo assim abranger um maior número de episódios do livro, de mais de 700 páginas, no espaço de cinco horas da obra televisiva:

Introduzimos, por sugestão de Luiz Fernando, o personagem do Velho Quaderna e o seu Circo, que no romance são apenas sugeridos como um desdobramento futuro do enredo. Nós saltamos para o futuro, com Quaderna já idoso, e a história inteira é um grande flash-back do ponto de vista dele, com outros flash-backs menores no seu interior [...] A maior parte do que é essencial para a história permanece. Nosso objetivo é contar a mesma história, mas com outros recursos, e neste processo podemos abrir mão de coisas que para um escritor são essenciais, mas para nós não são. (Bráulio Tavares, 2007)



Figurino e maquiagem teatral de Quaderna Velho.

Os signos culturais, armoriais e históricos do livro transformam-se no processo de tradução, através do figurino inspirado na matéria medieval, da cenografia inspirada na arquitetura mourisca, da música oriental e popular sertaneja, da maquiagem teatral, da manifestação de tradições da cultura popular (Mamulengos, Bumba meu boi, Cavalo marinho), do Sebastianismo, dos tecidos nobres em contraste com tecidos artesanais e muito mais: “O figurino da Cavallhada foi inspirado nos balés russo e medieval, com tapeçaria e metal para fazer as armaduras.” (Buarque, 2007) E sobre a trilha sonora original, seu criador Marco Guimarães nos diz: “A trilha faz uma mistura estético-cultural: ela é árabe, indiana, nordestina, cigana e indígena. Entre os instrumentos que usei estão o ‘chori’ (feito com uma cabaça grande e duas cordas) e o ‘iarra’, ambos tocados com arco.”



Figurino dos personagens Clemente, Samuel e D.



Armaduras usadas no episódio da “Estranha Cavalgada”. Figurino feito a partir da transformação de



Sinésio e Heliana possuem características místicas e aristocráticas, típicas do movimento sebastianista e das novelas de cavalaria da Idade Média

A criação de figurinos e cenários da microssérie, a escolha do elenco de atores nordestinos e a participação de artistas populares passou pela ideia de utilizar a mão de obra local, da cidade de Taperoá e regiões próximas. “A ideia era descentralizar o processo de produção e o projeto artístico para revelar um Brasil que a gente desconhece. Para isso era preciso chegar na origem de onde as coisas foram criadas.” (Buarque, 2007) Nesse sentido, a realização da *Pedra do Reino*, e o próprio projeto Quadrante, vinculam-se profundamente com o objetivo do Movimento Armorial de realizar uma arte que exprima uma identidade nacional a partir das raízes da cultura popular.



Coro da Maria do Badalo, inspirado na Folia de Reis e que contou com a participação de Zefinha e Maíca, duas cantadeiras da região de Aliança (PE), e do tocador de rabeça Luiz Paixão.

Privilegia-se em muitos momentos da tradução de *Romance d’A Pedra do Reino*, o uso de tons terrosos e do claro e escuro característico do barroco. Luiz Fernando projeta luzes sobre qualquer superfície capaz de se transformar em um afresco, captura o movimento dos atores, os figurinos, elementos cenográficos, luz e textura dentro da ideia de um afresco, inspirado em mestres como Giotto e El Greco:

Essas possibilidades que Giotto encontrava ao pintar afrescos, que na verdade são pinturas sobre a terra – o elemento terra, bem como se fossem pinturas rupestres – é o elemento que mais me interessa buscar. Pintar sobre a terra. Filmar sobre a terra. (L.F.C, 2007)



Aparição da Onça Caetana (Morte). Uso de tons terrosos e iluminação explosiva na

#### 4 – Considerações Finais

O projeto estético de *A Pedra do Reino* desvela-se como a busca pela compreensão ou essência de algo divino. As referências artísticas, cinematográficas e literárias, assim como seu caráter estético experimental que ambiciona desempenhar todos os tipos de manifestações artísticas, enfatizam essa busca. A maneira como se deu a transformação dos signos de um sistema semiótico para o outro e as escolhas estéticas demonstram uma consciência do processo de tradução e ressignificação da obra literária, de modo que essas escolhas não se evidenciam simplesmente como uma necessidade referencial ao texto literário, mas como resultado de uma relação mútua e, ao mesmo tempo, autônoma entre os dois textos, tendo em vista que cada linguagem manobra a criação de imagens e produção de sentidos através de suas estruturas e limites.

#### Referências Bibliográficas

- BENNETT, Tony. Text and social process: the case of James Bond. In: *Screen Education*, p. 128-139. Winter/Spring 1982.
- BUARQUE, Luciana. CARVALHO, Luiz Fernando. *A Pedra do Reino/ da obra de Ariano Suassuna; Diário de elenco e equipe*. Escrito por Luiz Fernando Carvalho e outros. São Paulo: Editora Globo, 2007.
- DINIZ, Thais. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.
- FELDMAN, Ilana. *A Pedra do Reino: a opera mundi de Luiz Fernando Carvalho*. Revista Cinética. Cinema e Crítica. 2007. Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/pedradoreinoilana.htm>>. Acesso em: 02 de dezembro de 2017.
- FISCHER-LICHTE, Erica. *The performance as na “interpretant” of the drama*. Semiotica. N.64, p. 197-212, 1978.
- LEITÃO, Cláudia Sousa. *Por uma ética da estética: uma reflexão acerca da “Ética Armorial” Nordestina*. Fortaleza: UECE, 1997
- PEIRCE, C. S. *Escritos Coligidos. Coleção Os Pensadores, v. XXXVI*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999. (Coleção Viagens da Voz)
- SUASSUNA, Ariano. *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

SUASSUNA, Ariano. *Jornal da Semana*. Recife, 20 de maio de 1974.

### **Referências Filmográficas**

A PEDRA DO REINO (Minissérie). Luiz Fernando Carvalho, 2007. SOM LIVRE DVD (RIMO). 2 discos. 16mm.