

A Pedra do reino e a Tradução-poética

Mestranda Deise Ellen Piatti¹ (UNIOESTE – Bolsista CAPES)

Prof. Dr. Acir Dias da Silva² (UNIOESTE)

Resumo:

*Apresentamos neste trabalho um estudo acerca da tradução que o diretor Luiz Fernando Carvalho fez da obra **A pedra do reino** (1970), de Ariano Suassuna, para a televisão. Falaremos sobre a relação que se instaura entre o romance e a série a partir do processo de tradução das imagens alegóricas presentes na obra de Suassuna e que são transcritas em imagens de luz e movimento. As imagens da série **A Pedra do reino** (2007) surgem como Alegorias do passado que se desenvolveram no tempo por meio da cultura oral e das diversas formas de expressão, as quais constituem a nossa Memória Estética sobre o tema a que dão forma e vida. Tais suportes incorporam elementos do universo poético na construção da linguagem e, nesse sentido, serão discutidas questões teóricas referentes à articulação alegórica da literatura, teledramaturgia, pintura e cultura.*

Palavras-chave: Tradução-poética, teledramaturgia, *A Pedra do Reino*.

A tradução do romance *A pedra do reino*, de Ariano Suassuna, para as imagens em luz e movimento, soa como um encontro orgânico e necessário. Feliz daquele que se encontra com um outro com quem possa compartilhar e defender interesses comuns! Feliz foi o encontro da obra de Ariano Suassuna com seu tradutor, Luiz Fernando Carvalho. Nós, os espectadores/leitores, agradecemos.

O enigma da vida, dos sonhos, dos pesadelos, da morte, de Deus e do diabo, enfim, todos estes elementos irracionais, expressos poeticamente no romance *A pedra do reino*, constituem também a matéria a qual a série televisiva materializa em imagens poéticas. Os sonhos de Quaderna, o narrador-personagem, são os sonhos dos poetas, dos romancistas, do diretor e roteirista cinematográfico, e de todos aqueles que sonham, conscientemente, e fazem de seus sonhos instrumento de contestação. Contestar é fazer o uso da linguagem enquanto meio de expressão e de sobrevivência. Contestar é colocar-se no mundo por meio da linguagem, é fazer valer seu ponto de vista, é negar o “estado de coisa” a que fomos submetido e fazer-nos humanos. Contestar é fazer o uso da linguagem de modo a expressar emoções sem o tédio da comunicação, sem explicá-las didaticamente por meio de uma gramática óbvia, simplificadora, entediante, incapaz de criar um diálogo com a imaginação do leitor, seja ele o leitor das imagens em palavras da literatura ou das imagens transfiguradas do real na forma de luz e movimento.

A literatura e o cinema, bem como as boas séries televisivas, são ainda tidos como espaços reservados à imaginação reflexiva. São espaços que trabalham com a criação de uma fabulação do real. Espaços nos quais encontramos a vida enquanto criação expressiva, e não descrição sem alma. Fabular é estabelecer significados entre as coisas do mundo e as do nosso cotidiano, entre as representações literárias e as imagens de nossa memória. Fabular é construir uma imagem a partir do conteúdo da alma. No encontro da criação com a fabulação, a representação não mais soará o imitativo, o didático, o explicativo, mas se sustentará a partir de sua própria “áurea”, se sustentará enquanto vida.

A linguagem é a vida. Luiz Fernando Carvalho nos fala que “tudo aquilo que você viu, leu, ouviu, viveu, sentiu, desde que nasceu, ou muito antes, sabe-se lá, é linguagem. Portanto, vida”. É, pois, a ela, à vida, à linguagem das próprias coisas, que o tradutor da obra poética deve apegar-se. A criação artística não tem uma origem clara e lógica, de modo que também a construção de sentidos que dela fazemos não é um processo mecânico e racional. No final do texto “Os estudos literários hoje” Bakhtin (2000), quase que num gesto de desespero, diz que falta aos pesquisadores (leitores) “audácia” na condução dos estudos literários. Sejamos audaciosos! Entre Luiz Fernando Carvalho e

o romance de Ariano Suassuna, vemos uma relação que superou a congenialidade de idéias: talvez isso se dê porque o que os move em suas elaborações artísticas seja o fato de ambos enfrentarem a vida “pelo riso a cavalo e pelo galope do sonho”, como propõe Ariano Suassuna.

O tradutor é antes de tudo um interprete que toma como ponto de partida para a construção de sentidos de uma obra o caos aparente das imagens. Traduzir é transtornar o passado a fim de se construir uma rede de significados sobre a obra de origem. Tais significações surgem deste passado que reverbera nas imagens da obra traduzida.

Octavio Paz diz que toda obra sobrevive graças às interpretações. Essas interpretações são na verdade ressurreições: sem elas não haveria obra. Ela transpõe sua própria história para se inserir em outra³. E é enquanto processo meditativo e reflexivo, a partir do tempo presente, que as obras são restauradas para gerar outras tantas: as imagens de Cervantes, de Homero, o mito de Dom Sebastião, a Coluna Prestes, as imagens transmitidas pelos “rapsodos e diacevastus” do Sertão brasileiro e da Grécia Clássica, são imagens que constituem, pois, o “Real subvertido” da memória de Ariano Suassuna, e que são corporificadas em *A pedra do reino*. Restauração, para Walter Benjamin (1994), indica este movimento incompleto e inacabado de regresso à memória do passado: o movimento de restaurar pressupõe imediatamente o da destruição. Tal como na “Montagem de Atracções” do cinema, conceito desenvolvido por Sergei Eisenstein, na literatura a restauração caracteriza-se como ligação entre dois fenômenos históricos que, ao serem dispostos lado a lado, adquirem novo sentido e desenham um novo objeto histórico.

Assim como Cervantes e Homero – que o leitor os tome como representantes de todas as demais obras, causos e personalidade os quais Ariano Suassuna faz alusão no romance – autores das obras “originárias” que surgem de forma parafrástica no romance *A pedra do reino*, de igual maneira esta última constitui a “obra originária” da série de Luiz Fernando Carvalho. O Originário, portanto, não é em si a obra propriamente traduzida. A obra originária representa o reconhecimento e a descoberta de um fenômeno como um representante de conexões esquecidas da revelação de um **tema**, uma **imagem** (GAGNEBIN, 1994, p. 18). Assim, o retorno de Suassuna a Cervantes e a Homero, bem como o retorno de Luiz Fernando Carvalho ao romance de Suassuna, só foi possível pelo estabelecimento de uma nova ligação entre as obras retomadas e a re-criação literária e a tradução em imagens de luz e movimento. O mesmo percurso segue o processo de construção de significação do passado, possível unicamente a partir das significações do único tempo que existe: o presente. A aproximação entre a obra de Cervantes e a obra de Suassuna, e entre Suassuna e Carvalho, só o foi possível por meio de uma “luta obstinada”, que consiste na transfiguração da continuidade e extração das palavras de seu fluxo confortável. Há que se “matar” a Origem para que uma nova obra possa vir a existir. Origem é, portanto, ao mesmo tempo e inseparavelmente, obra de destruição e de restituição, de dispersão e de reunião, de criação (Idem, p. 20). A tradução, portanto, consiste num processo de transgressão.

Não há, pois, entre a série televisiva e o romance de Ariano Suassuna uma relação de “texto transposto” e de “texto original” no sentido domesticado dos termos. Há sim uma “criação original do tema”, de um tema que se desenvolve nos tempos e nos espaços. O que existe, de fato, é um conjunto de imagens de um tema que vive graças às interpretações, sempre diferentes das anteriores, sempre uma nova atualização, nova criação de sentidos.

Ao contrário de “pôr em lugar diferente” um texto primeiro, a tradução compreende a transcrição do código da língua escrita em palavras para a língua de imagens em luz, sons e movimento. Neste processo, o tradutor buscará estabelecer a equivalência de sentidos entre estes dois códigos distintos, ao mesmo tempo em que, inevitavelmente, adicionará suas reflexões ao texto traduzido. Ao efetuar a transposição de um código para outro ocorrerá uma ruptura da forma primeira na qual está materializado o tema, de modo que, como aponta Sebastião Uchoa Leite (1995) traduzir um texto noutra língua é, pois, criar outro texto (UCHOA LEITE, 1995, p. 12). Neste caso o tradutor se

emprenhará em criar não as palavras do texto, mas o conteúdo que nele se imprime como vida, e o que era **interpretação** surge aqui como **nova produção de sentido**.

As lembranças evocadas por Quaderna, personagem *Alter ego* do escritor, são por ele descritas de modo a lhes atribuir uma forma visível, plástica, que é ao mesmo tempo materialidade de seus significados. Estas imagens evocadas por sua memória são atualizadas pelo leitor na forma de cenas, de “imagens alegóricas”. E ao construirmos um significado acerca destas imagens, fazemos alusões as suas inúmeras outras representações visuais que participam da nossa **Memória Estética**.

As imagens de *A pedra do reino* são alegóricas porque aglomeram num só momento expressivo (estético) acontecimentos, seres, símbolos, ações e narrações de diversas e diferentes origens temporais e espaciais, de outros tempos e outros povos. E enquanto alegorias, elas se originam em diferentes pontos no tempo e reaparecem transfiguradas na história. Por esta razão é que a produção estética de uma imagem alegórica mostra-nos seu caráter de criação coletiva e, também por isso, alegórica, aberta a significações não determinadas aprioristicamente. E para compreender seu real significado é preciso ultrapassar o sentido conceitual dos dados perceptíveis e buscar àquele ulterior. Para tanto há que se ter em mente que a construção das imagens escritas, das imagens cinematográficas e da pintura, são produzidas a partir de uma relação histórica que trabalha para educar a nossa “memória visual” e as formas de nossa imaginação do real. E ainda, por essa relação histórica ao qual estamos todos condicionados é que um *motivo* ressurgirá em diferentes formas, ou seja, será reestruturado esteticamente pelo momento presente e passará a distinguir-se das outras versões em que fora representado anteriormente, mas resguardando em si a história e a essência de sempre.

O mesmo ocorre com as representações do cinema e da teledramaturgia. Tudo o que aparece na tela alude a uma outra coisa além do que está sendo visto, a mundos imaginados, sonhados, reais e irrealis, do passado e do presente. Cinema é uma arte da memória e da alusão. É dotado de uma Memória Estética. Milton José de Almeida (1999) nos dirá que as imagens do cinema são imagens fantásticas que trazem a potência do real, e agem em nosso imaginário ou adormecerem inesquecíveis em nossa memória. Quando novamente despertadas, elas ressurgirão, visualmente, na forma de alusão e recordação. Uma possível leitura que fazemos da série *A Pedra do reino* se dá pela aproximação por alusão entre o *estilo* das imagens de Luiz Fernando Carvalho e as pinturas de Pieter Bruegel e Albrecht Dürer. O tratamento dado à fotografia da série aponta para a aproximação que se dá ora por alusão, ora por citação, não só do *estilo* destes dois pintores do século XVI, mas também entre o conteúdo que expressam, a saber, as festas e ritos populares, os elementos sagrados e míticos do imaginário social e a visão do Juízo Final descrita por São João. Na série estas imagens surgem como alusão, citação ou estilização visual e estética às paisagens presentes em representações plásticas com as quais compartilha a imagem figurativa. Vejamos, pois, mais detalhadamente, quais são estes conteúdos, estas “imagens agentes”, de que tratam Suassuna, Carvalho, Bruegel e Dürer.

Ariano Suassuna utilizou-se do conhecimento popular do dialeto sertanejo, dos refrões, dos provérbios pronunciados pelo povo simples para a construção desta que é a mais complexa de suas obras. As falas de Quaderna são representações de seus “delírios”, possuem força profética, e provêm de fontes populares de caráter “não-oficial”. São imagens que reverberam a milenar evolução da cultura popular Ocidental e da cultura do Sertão brasileiro. A evolução dos folclores, dos mitos e ritos populares passou, necessariamente, pelo entorno da praça pública, e foram consagrados em formas e manifestações do riso, que se opunham à “cultura oficial”, dotada do tom sério, religioso e feudal.

Quaderna sonha em criar um Reino, no qual ele atuaria como Rei. Sonha em recriar o passado medieval, com as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos, as procissões e cortejos com bufões e tolos, gigantes, anões, monstros, palhaços, e também em retomar a literatura paródica da Idade Média. Todas estas imagens, presentes em nosso imaginário cultural, são ora parodiadas, ora parafraseadas por Suassuna, e surgem em sua obra com características peculiares ao imaginário popular do sertanejo. As Festas religiosas da Idade Média, de aspecto cômico, popular e público,

eram acompanhadas de cortejos e festejos durante os quais se exibiam gigantes, anões, monstros, “animais sábios” e sagrados. Todos estes elementos são parafraseados na cavalgada da vinda de Sinésio Garcia Barreto e recebem um tratamento da cultura regional do Sertão brasileiro. O estilo pelo qual Quaderna narra esta cavalgada, seu “estilo régio”, é uma belíssima parafrase do estilo de Rabelais, do qual nos fala Bakhtin (1987).

No mesmo texto ele nos diz que as formas dos ritos e espetáculos cômicos da Idade Média eram, por natureza, representações de uma visão específica do mundo, do homem e das relações humanas. A Festa do carnaval, por exemplo, representava uma inversão de papéis, um deslocamento do “mundo vivido” para o “mundo sonhado”. As formas carnavalescas eram estreitamente relacionadas às formas artísticas e animadas por imagens, estando, portanto, muito próximas ao espetáculo teatral, de modo que nos carnavais populares a própria vida era apresentada por meio de elementos característicos da representação.

Uma representação carnavalesca não é assistida, diz Bakhtin, é vivida. Festa regida pela lei da liberdade. Este efeito de liberdade é apresentado na série com a grande tomada panorâmica do sertão, a primeira imagem da série. Quaderna vive intensamente este modo peculiar de existência. Leva até as últimas conseqüências a fuga dos moldes da vida ordinária, isto é, oficial. Mais do que espetáculo artístico, o carnaval é uma segunda vida, a primeira no caso de Quaderna. Carnaval é um movimento de inserção temporária no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância. O “estilo régio” por meio do qual Quaderna narra as coisas alude, pois, ao modo particular de comunicação que se instaurava na praça pública em dias de festa, caracterizada pelo uso de formas específicas do vocabulário e de gestos que eram francos e sem restrições, um modo de comunicação despojado das normas correntes de etiqueta e da decência. O “estilo régio” de Quaderna é uma linguagem própria e de grande riqueza, capaz de expressar as formas e os símbolos característicos de uma visão carnavalesca do mundo.

O olhar carnavalesco manifesta-se por meio de formas de expressão dinâmicas e mutáveis, sendo, por isso, imagens líricas, concebidas pela lógica das coisas ao avesso, da “face e do traseiro”, pelas diversas formas de paródia, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos, e das permutações constantes do alto e do baixo (BAKHTIN, 1987, p. 9-10). Voltemos nosso olhar novamente à série e veremos a grande roda da dança, no centro da praça, como elemento cujo sentido imprimir a roda maior, que é a roda da vida, também com seus momentos altos e baixos. Juntamente com o giro de 360° que a câmera faz nesta seqüência, a roda da dança representa ainda o tempo circular da narrativa.

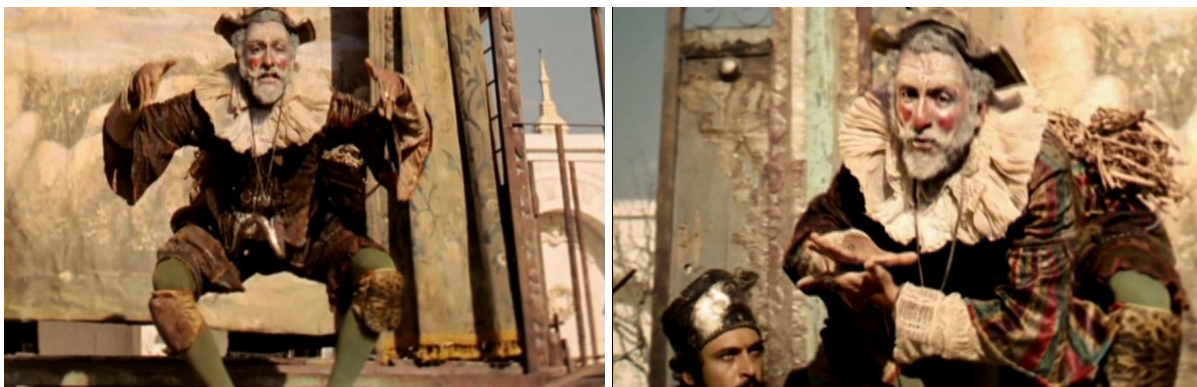
Dissemos anteriormente que um tema se desenvolve no tempo, e que a cada aparição sua recebe uma forma estética. Vejamos agora como estas “imagens agentes” das festas em praças públicas e da figura dos *juglares*⁴ são materializadas por Pieter Bruegel.

Pieter Bruegel, o Velho (1525?-69), é considerado o maior mestre da “pintura de gênero” do século XVI. Essa corrente tinha por característica o cultivo de temas inspirados na vida cotidiana e popular daquele período. A pintura de Bruegel se concentrou em cenas da vida do campo. Pintou aldeões divertindo-se em festejos e no trabalho. Gombrich (1999) conta-nos que, em dado período, considerava-se o campônio uma figura burlesca, mas não esnobe. Na vida rústica do campo a natureza humana estava menos disfarçada e esterilizada pelo artificialismo e convenção do que na vida e nas maneiras dos cavalheiros. Este dado cultural repercute nas pinturas de Bruegel que, no desejo de mostrar a estultice da espécie humana, optava frequentemente pela representação de cenas da vida humilde e “não-oficial”. Assim, os temas pintados por Bruegel são cenas de celebrações festivas familiares, festas populares na praça pública das pequenas comunidades rurais. Ainda parte de sua obra retratou a insensatez da humanidade por meio de cenas da vida de marginais: soldados, pedintes, aleijados, atores ambulantes.

Relacionando as pinturas de Bruegel com a fotografia de *A pedra do reino* vemos que o estilo deste dialoga com o de Luiz Fernando Carvalho sobretudo na escolha das cores dos tecidos. Há predominantemente nas pinturas de Bruegel a presença do verde e do vermelho. Também as demais cores são gritantes na cena, trazem vida e energia aos movimentos irrequietos do bando de foliões que dançam e bebem alegremente. É notável ainda o forte contraste entre zonas de luz e sombra.



BRUEGEL. *Peasant Dance*, 1568. Kunsthistorisches Museum, Vienna



FOTOGRAMA: Quaderna, o palhaço e “poeta da triste figura” na praça pública.

Fiel à estrutura narrativa do romance, a série *A pedra do reino* é narrada em primeira pessoa, pelo narrador-personagem Quaderna. A câmera cinematográfica é o olho de Quaderna. Este narra as imagens tal como elas surgem a sua memória, ou seja, por meio do fluxo de consciência. A narração se dá num tempo distante ao dos fatos ocorridos, quando Quaderna se encontra preso no alto de uma torre, de onde observa a praça que fora cenário das peripécias pelas quais passara. Quaderna narra sua história e a de sua dinastia, desde seu bisavô, Dom João Ferreira Quaderna, o Execrável, até o momento em que ele, Dom Pedro Dinis Quaderna, fora julgado e condenado, a partir de uma denúncia que ele próprio fizera contra si a fim de que, com a ajuda do Juiz Corregedor e de sua escriva, dona Margarida, aquela que é o grande amor da vida de Quaderna, ele pudesse escrever a “epopéia do povo brasileiro”. Mas o conflito central é movimentado pela misteriosa morte de seu padrinho e a saga de seus três filhos: Arésio – do grego *Áreas*, o deus da guerra – representante dos po-

derosos; Sinésio – cujo nome deriva de *sina*, destino – o “donzelo” que é o representante e salvador do povo, a esperança de uma vida de glória e riqueza aos sertanejos; e Silvestre, o filho bastardo. A história da vida e morte de seu padrinho e seus três filhos está atrelada ao desenvolvimento da história da própria vida do narrador. Quaderna rememora esta história e a narra, simultaneamente, em quatro tempos diferentes: o tempo do Quaderna menino, como o palhaço que atua na praça pública; a vida do Quaderna adulto, momento marcado pela criação da “Academia brasileira de Letras dos emparedados do Sertão de Pernambuco”, pelo assassinato de seu padrinho, pelo encontro com Maria Safira e pelo sonho de se tornar o Imperador do Brasil, o “Rei do Quinto Império”; o momento do julgamento frente ao Juiz corregedor e, por fim, o momento do qual ele escreve seu “epopéia”, preso no alto de uma Torre. Estes quatro tempos são narrados numa ordem acronológica, obedecendo à ordem em que as imagens são “rememoradas”, portanto, são por vezes de natureza da reminiscência e, por outras, da ordem da imaginação, do sonho, imagens visionárias.

Na série tais imagens visionárias surgem na forma de alusão à pintura de Bruegel, conforme sua obra “A queda dos anjos rebeldes” (1562), e como citação de “Combate de São Miguel com o dragão”, pintura de Dürer. Vamos a elas.

“A queda dos anjos rebeldes”, é uma alegoria da origem mitológica cristã, mas sua abordagem não é nada tradicional. Pelo contrário, ele apropria-se de símbolos evangélicos e os junta com imagens que expressam os horrores e alucinações trazidas do fértil imaginário medieval. Vários anjos caem a partir de um foco de luz centralizado, ao alto. Trombetas são tocadas e os anjos, mesmo com suas puras vestes alvas, travam uma batalha sangrenta com criaturas surreais e demoníacas. A cena traduz uma situação de aflição coletiva do próprio cotidiano da época do artista. A confusão é o que impera. A batalha que aqui vemos tem como referência uma das transfigurações da luta entre o bem e o mal da mitologia cristã, são anjos rebeldes em guerra com anjos de Deus. Em meio à confusão, um dos anjos ganha destaque. Ele veste uma armadura, está ao centro da tela munido de uma poderosa espada, e está prestes a decapitar uma criatura diabólica.



BRUEGEL. *A queda dos anjos rebeldes*. 1562. Museu de Belas Artes de Bruxelas, Bélgica.



FOTOGRAMAS: *Pedra do reino*. Na primeira imagem a “Alegoria da Morte”. Na segunda a “Alegoria dos animais sagrados”, apresentados durante a “Cavalcada do rapaz do cavalo branco”, Sinésio Garcia Barreto.

Também em Dürer Luiz Fernando Carvalho buscou referência para a construção das visões que o personagem Lino Pedra Verde teve do combate travado entre o Cavaleiro do Mau e o Cavaleiro do Bem.

Albrecht Dürer (1471-1528) é considerado o maior artista alemão do início do século XVI. Ainda menino, Dürer revelou um surpreendente talento para ilustrações xilográficas. Na vida adulta provou que tinha mais do que meros conhecimentos técnicos dessa difícil arte, e que era dono daquela intuição e imaginação intensas. Dentre as suas primeiras grandes obras, destaca-se uma série de xilogravuras para ilustrar o Apocalipse de São João. Nelas o artista imprime as visões aterradoras dos horrores do Juízo Final, e dos sinais e prodígios que os precederam, jamais haviam surgido antes com tamanha força. Conta-nos Gombrich que, inseridos no contexto do final da Idade Média, Dürer e seu público manifestavam interesse crucial às visões fantásticas dos eventos apocalípticos, pois eram muitos os que esperavam que tais profecias se concretizassem ainda durante suas vidas. A figura que segue mostra uma ilustração do fragmento de Apocalipse 12, 7: “Houve peleja no céu: Miguel e seus anjos lutaram contra o dragão; também pelearam o dragão e seus anjos; todavia, não prevaleceram; nem mais se achou no céu o lugar deles” (GOMBRICH, 1999, p. 345). Vejamos esta ilustração:



DÜRER. *Combate de São Miguel com o dragão*, 1498. Xilogravura.



FOTOGRAMA: A visão de Lino Pedra Verde do combate entre o Cavalheiro do Bem e o Cavalheiro diabólico.

Para representar esse grande momento, Dürer desprezou as poses tradicionais que eram repetidamente usadas para representar, com elegância e desenvoltura, o combate do herói com um inimigo mortal. O São Miguel de Dürer não faz pose. É de uma seriedade terrível. Usa as duas mãos num grande esforço para enterrar a lança na garganta do dragão, e seu gesto poderoso domina toda a cena à sua volta estão as hostes dos outros anjos guerreiros, combatendo com espadachins e arqueiros contra monstros diabólicos cuja aparência fantástica desafia qualquer descrição. Por baixo desse campo de batalha celestial estende-se uma paisagem límpida e serena.

Esta ilustração de Dürer surge na série na forma de citação visual e estética, e consequentemente, Luiz Fernando Carvalho alude à idéia do conflito entre o Cavaleiro Diabólico e o Cavaleiro do bem, entre Deus e o diabo, representados alegoricamente na obra de Dürer como São Miguel e o maligno dragão.

Referências Bibliográficas

- [1] ALMEIDA, Milton José de. **Cinema arte da memória**. Campinas: Autores Associados, 1999.
- [2] BAKHTIN, Mikhail M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.
- [3] BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. [Tradução Sérgio Paulo Rouanet]. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- [4] EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. [Trad. Teresa Ottoni]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- [5] GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, 1994.
- [6] GOMBRICH, Sir Ernst. **História da arte**. [Tradução Álvaro Cabral]. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.
- [7] LEITE, Sebastião Uchoa. **Jogos e enganos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- [8] PIDAL, Ramón Menéndez. **Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la história literária y cultural de España**. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe, 1942.
- [9] SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase e Cia**. São Paulo: Ática, 2006.
- [10] XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes, 1983.

Filmografia

- [1] CARVALHO, Luiz Fernando. **A pedra do Reino**. Brasil, 2007.

¹ **Deise Ellen PIATTI, Mestranda do Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* – Mestrado em Letras – Área de Concentração em *Linguagem e Sociedade***.
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
E-mail: deiseipibic@hotmail.com

² **Acir Dias da SILVA, Prof. Dr. em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte (Unicamp)**
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
E-mail: acirdias@yahoo.com.br

³ Trecho retirado do “Caderno de Fortuna Crítica”, lançado juntamente com a edição especial do filme *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho.

⁴ Durante a Idade Média cultivou-se em Castilha um tipo de poesia épica que narrava na língua *romance*, dialeto popular daquela região da Espanha, as façanhas heróicas dos guerreiros famosos da história local. A esta poesia denominou-se por *mester de juglaría*, ou seja, ofício dos *Juglares*. Os *juglares* eram homens ou mulheres que atuavam nas praças públicas ou nos palácios dos reis, para divertir ao público. Este era formado não só pela gente de baixa condição social, mas também pela aristocracia feudal. O ofício do *juglar* era bastante amplo: poeta, recitador, cantor, bailarino, palhaço, adestrador de animais, ator, humorista. Em suas encenações, parodiavam a figura dos clérigos e reis, imitavam mendigos e vagabundos. Geralmente suas apresentações eram acompanhadas pelo uso de instrumentos musicais de cordas, por tambores e instrumentos de sopro: flautas e o *nay*. Vestiam-se com trajes de coloração vistosa, alegres e chamativas. Gozavam de grande popularidade entre o público. Entre suas destrezas, se destaca a de recitar ou cantar poemas. No entanto, se supõe que os *juglares* não foram poetas criadores de fato, e sim repetidores de composições alheias, ainda que não se descarte a possibilidade de algumas das poesias por eles recitadas serem deles próprios ou modificações de poemas alheios. (PIDAL, 1942).