



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA**

JOELY FERNANDES DE QUEIROZ

**A VIOLÊNCIA NO TERCEIRO IMPÉRIO D'A PEDRA DO REINO: UMA ANÁLISE
DOS PROCEDIMENTOS DE ADAPTAÇÃO DO ROMANCE PARA A
MICROSSÉRIE**

Cajazeiras – PB

2017

JOELY FERNANDES DE QUEIROZ

**A VIOLÊNCIA NO TERCEIRO IMPÉRIO D'A PEDRA DO REINO: UMA ANÁLISE
DOS PROCEDIMENTOS DE ADAPTAÇÃO DO ROMANCE PARA A
MICROSSÉRIE**

**Monografia apresentada ao Curso de
Letras – Licenciatura em Língua
Portuguesa da Unidade Acadêmica de
Letras do Centro de Formação de
Professores da Universidade Federal de
Campina Grande.**

**Orientador: Prof. Dr. Nelson Eliezer
Ferreira Júnior.**

Cajazeiras – PB

2017

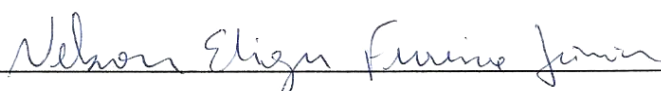
JOELY FERNANDES DE QUEIROZ

**A VIOLÊNCIA NO TERCEIRO IMPÉRIO D'A PEDRA DO REINO: UMA
ANÁLISE DOS PROCEDIMENTOS DE ADAPTAÇÃO DO ROMANCE PARA
A MICROSSÉRIE**

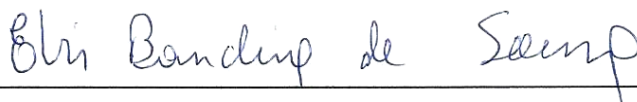
**Monografia apresentada ao Curso de
Letras – Licenciatura em Língua
Portuguesa da Unidade Acadêmica de
Letras do Centro de Formação de
Professores da Universidade Federal
de Campina Grande.**

Aprovado em: 18/09/2017


BANCA EXAMINADORA



**Prof. Dr. Nelson Eliezer Ferreira Júnior (Orientador)
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)**



**Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa (Membro)
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)**



**Prof. Dr. Marcílio Garcia de Queiroga (Membro)
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)
Josivan Coêlho dos Santos Vasconcelos - Bibliotecário CRB/15-764
Cajazeiras - Paraíba

Q384v Queiroz, Joely Fernandes de.

A violência no terceiro império d'A Pedra do Reino: uma análise dos procedimentos de adaptação do romance para microssérie / Joely Fernandes de Queiroz. - Cajazeiras, 2017.

63f.: il.

Bibliografia.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Eliezer Ferreira Júnior.

Monografia (Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa) UFCG/CFP, 2017.

1. Literatura comparada. 2. Romance. 3. Microssérie. 4. Violência. 5. Adaptação. 6. Pedra do Reino. I. Ferreira Júnior, Nelson Eliezer. II. Universidade Federal de Campina Grande. III. Centro de Formação de Professores. IV. Título.

UFCG/CFP/BS

CDU - 82.091

À minha família e amigos, que cotidianamente me ensinam a arte da guerrilha perante os desafios impostos pela vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo fôlego de vida e pela sabedoria que me deste.

Ao Prof. Dr. Nelson, por aceitar o convite de orientação e por me acompanhar na escrita deste trabalho.

Aos professores do CFP, do Curso de Letras – Língua Portuguesa, Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa e Prof. Dr. Marcílio Garcia de Queiroga, que compuseram a banca examinadora e trouxeram muitas contribuições no momento da avaliação.

À minha família, meus pais, Adeilton e Josélia, e a meu irmão, Athila Kenedy, por todos os investimentos na minha educação, pelas correções diante dos erros e pela confiança atribuída a mim.

Aos meus amigos: Natã Yanez, Marcelo Liparini, Monara Elias, Thayanny Oliveira, Ítala Morgana, Aleuda Alves, Fernanda Maria, Andres Besch e Robson Sousa, pelas palavras de incentivo e compartilhamento de conhecimentos.

Aos meus colegas da Graduação, pelas trocas de experiências, o meu muito obrigada.

“Tenho duas armas para lutar contra o desespero, a tristeza e até a morte: o riso a cavalo e o galope do sonho. É com isso que enfrento essa dura e fascinante tarefa de viver”. (Ariano Suassuna)

RESUMO

Este trabalho discorre sobre uma análise mediada por um estudo comparativo entre o *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, do escritor Ariano Suassuna e a sua adaptação para a TV, em formato de microssérie, *A Pedra do Reino*, escrita por Luiz Fernando Carvalho, Luís Alberto de Abreu e Bráulio Tavares, dirigida por Luiz Fernando Carvalho, transmitida pela Rede Globo de televisão, no ano de 2007. Objetivando demonstrar como se dá a representação da violência no processo de adaptação do romance para microssérie, organizamos nossa análise bibliográfica e analítica em três capítulos. Para isto, dialogamos com Hutcheon (2013) e Stam (2006,2008) para discorrermos sobre a teoria da adaptação; trouxemos Moisés (2012), fazendo uma comparação entre as linguagens literária e cinematográfica; Bernardet (1980), Altermann (2010), Martin (2013), para tratarmos especificamente da linguagem cinematográfica/audiovisual; Gaspar (2009), para falarmos do massacre da Pedra Bonita; Schøllhammer (2013), Nunes (2015), Ginzburg (2010), Wieviorka (1997) e Silva (2005), para dá a contextualização da violência; Victor e Lins (2007) no que se refere à vida e a obra de Ariano Suassuna. Por fim, como resultado de nossa pesquisa, compreendemos que no processo de adaptação, a representação da violência nos trechos do romance e da microssérie que tratam do Terceiro Império da Pedra do Reino, foram suficientemente eficazes para entendermos o quanto as duas linguagens dialogam e o quanto elas se distanciam ao mesmo tempo, revelando que cada uma delas tem sua maneira própria de contar e mostrar.

Palavras-chave: Romance. Microssérie. Violência. Adaptação. Pedra do Reino.

ABSTRACT

This work discusses an analysis mediated by a comparative study between the *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, of the writer Ariano Suassuna and his adaptation to the TV, in format of microseries, *A Pedra do Reino*, written by Luiz Fernando Carvalho, Luís Alberto de Abreu and Braulio Tavares, directed by Luiz Fernando Carvalho, transmitted by Rede Globo television, in 2007. Aiming to demonstrate how violence is represented in the process of adaptation of the novel to the microseries, we organize our critical-literary analysis in three chapters. For this, we dialog with Hutcheon (2013) and Stam (2006,2008) to talk about the theory of adaptation; we brought Moisés (2012), making a comparison between literary and cinematographic languages; Bernardet (1980), Altermann (2010), Martin (2013), to treat specifically oh the cinematographic/audiovisual language; Gaspar (2009), to talk about the massacre of Pedra Bonita; Schøllhammer (2013), Nunes (2015), Ginzburg (2012), Wieviorka (1997) and Silva (2005), to account of the contextualization of violence; Victor and Lins (2007) for data on the life and work of Ariano Suassuna. Finally, as a result of our research, we understand that in the process of adaptation, the representativeness of violence in the excerpts of the novel and of the microseries that treat of the Third Empire of the Pedra do Reino, were effective enough to understand how much the two languages dialogue and how much they distance themselves at the same time. Revealing that each of them has its own way of telling and showing.

Keywords: Novel. Microseries. Violence. Adaptation. Pedra do Reino.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Quaderna na prisão vendo o cortejo do corpo do padrinho em um <i>close de perfil</i>	44
Figura 2 -	Aparição de Sinésio, em ângulo <i>contra-plongué</i> , no sepultamento do pai.....	45
Figura 3 -	Quaderna (velho), num primeiro plano de perfil e em plano médio, iniciando a narrativa da história e ao fundo, o cortejo do corpo de Pedro Sebastião.....	45
Figura 4 -	Quaderna na prisão escrevendo.....	46
Figura 5 -	Quaderna (velho) fazendo o símbolo da Pedra do Reino.....	47
Figura 6 -	Painel sendo erguido.....	47
Figura 7 -	Símbolo da Pedra do Reino.....	48
Figura 8 -	O Execrável e a multidão de adeptos a religião do reino.....	49
Figura 9 -	O Execrável clamando a exaltação de D. Sebastião, em um ângulo <i>contra-plongué</i>	49
Figura 10 -	Excitação do Rei diante das mortes, em um <i>super close</i> no rosto sujo de sangue.....	50
Figura 11 -	Sequência da mulher se entregando ao sacrifício.....	51
Figura 12 -	Quaderna (criança/adolescente) saudando Lino Pedra-Verde.....	52
Figura 13 -	Lino Pedra-Verde cantando a história do Terceiro Império.....	52
Figura 14 -	Sequência da Princesa Isabel sendo levada ao sacrifício.....	53
Figura 15 -	Invasão da Pedra do Reino.....	55
Figura 16 -	Soldado caminhado em meio aos corpos.....	56
Figura 17 -	Mulher morta, captada num <i>super close</i>	56
Figura 18 -	Sequência da queda da espada.....	57
Figura 19 -	Fim do Reinado de D. João Ferreira-Quaderna.....	58
Figura 20 -	Vaqueiro com a criança.....	59
Quadro 1 -	Elementos da linguagem cinematográfica.....	42

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 ADAPTAÇÃO: A TRANSMUTAÇÃO DE UM TEXTO PARA OUTRO.....	14
1.1 ADAPTAÇÕES: LITERATURA X CINEMA/AUDIOVISUAL	17
2 A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA.....	23
2.1 A VIOLÊNCIA NA LITERATURA.....	26
2.2 REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NO CINEMA E NA TV.....	32
3 A PEDRA DO REINO: DUAS LINGUAGENS E DOIS MODOS DE APRESENTAR A VIOLÊNCIA	33
3.1 ARIANO SUASSUNA: VIDA E OBRA.....	33
3.1.1 O romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta	35
3.2 ADAPTAÇÕES: DESAFIOS	37
3.2.1 Roteirização	38
3.3 ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS OBRAS	41
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	60
REFERÊNCIAS	62

INTRODUÇÃO

O estudo da literatura comparada (LC) nos possibilita manter o diálogo entre obras de diferentes regiões ou países, artes e outras áreas do conhecimento humano. É embasado nesta ampla possibilidade que este trabalho é feito, pois a transmutação da obra literária para o audiovisual, em formato de microssérie na TV, muito suaviza as cenas de massacre, violência e mortes evidenciados na obra primária. Tendo em vista essa questão, este trabalho objetiva mostrar através de teorias esclarecedoras o encaminhamento para o entendimento do processo de adaptação que discorrem dos âmbitos: literário, audiovisual e outras áreas do conhecimento, buscando contribuir para nossa compreensão perante a minimização das cenas sangrentas adaptadas para teledramaturgia.

Nosso trabalho procura comparar a violência e a crueldade descritas no *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, do escritor Ariano Suassuna e como se deu a adaptação destes traços para a microssérie televisiva, escrita por Luiz Fernando Carvalho, Luís Alberto de Abreu e Bráulio Tavares, sob a direção de Luiz Fernando Carvalho. Para fins de análise, além da obra literária, utilizaremos cenas da microssérie *A Pedra do Reino*, exibida pela Rede Globo, em 2007.

As cavalgadas, o cangaço, o homem com sua armadura de couro, os brasões, as batalhas, as bandeiras, os seres míticos, as crenças, a sátira, tudo isso está descrito na obra do mestre Suassuna. Do exposto, vemos a presença de elementos oriundos do gênero dramático, do teatro e da arte circense, que são notáveis e dão um ar pitoresco às obras. Essa mistura do erudito, do folclore brasileiro, da cultura regional (nordestina), de outras artes e de algumas influências adjacentes, originaram o *Movimento Armorial*, encabeçado por Ariano Suassuna.

O Movimento Armorial, surgiu em 1970, consagrado nas obras do escritor e dramaturgo, acima referido. Esse movimento artístico teve uma grande significação na história da literatura brasileira (bem como influenciou na pintura, artes plásticas, música, etc.) do século XX, abrindo espaço para a liberdade de expressão dos grandes artistas nordestinos no que diz respeito à utilização de uma linguagem própria do seu povo e da sua cultura.

Como a arte literária sofre grande influência das demais artes e áreas de conhecimento, no aspecto da obra (violência) a ser analisada, nos cabe entender algumas teorias desenvolvidas por estudiosos que antecedem o surgimento da obra em questão. O entendimento do termo “mito”, por exemplo, será de suma importância, já que parte do nosso estudo será tecido sobre a violência ocorrida nos rituais acoplados ao mito de Dom Sebastião.

Diferente do que já ouvimos o mito não trata de uma mentira, mas de uma história inventada. A palavra mito origina-se do grego *mythos*, que é a contação, oralizada, de uma história com várias ações. Essas histórias, em sua maioria, discorrem sobre divindades criadas pelos homens e utilizadas para justificar coisas inexplicáveis ou explicar atitudes comportamentais.

Na análise da obra, por exemplo, percebe-se que há uma influência direta do mito messiânico de D. Sebastião, rei português, que foi misteriosamente dado como morto e desaparecido na batalha de Alcácer-Quibir, acontecida na África, em um confronto entre Portugueses e Mouros. Com o alastramento da história do desaparecimento e a profecia de ressurreição, deu-se origem ao sebastianismo, um culto ao jovem Rei Português. Os eventos ritualísticos envolviam massacres e sacrifícios em troca de seu retorno, como ocorria desde a época de Homero em que a invocação dos mortos era feita com preço de sangue. Cria-se que ele retornaria gloriosamente dentre os mortos para trazer salvação à sua pátria, que passava por um momento de crise e decadência. Esse saudosismo, por sua vez, é um culto ao passado.

Na literatura, é possível constatar a presença do mito sebastiano nos escritos de alguns movimentos nordestinos, principalmente mediados pelos romancistas (trovadores e cordelistas) populares, que narravam o fato heroico, sobrenatural e sanguinário, entendendo que deste modo D. Sebastião se tornou um mito adorado e ritualizado em várias obras.

À luz de alguns teóricos, explicaremos o elemento violência na obra em apreço e sua adaptação para a TV, analisando como foi feita a transmutação de um gênero para outro. Fincando-se nas cenas fortes do massacre envolto de crenças, no Terceiro Império da Pedra do Reino, visamos determo-nos nos elementos e técnicas usadas para transmitir a realidade ficcional na TV.

Para Eliana Nagamini (2004), em seu livro *Literatura, televisão, escola: estratégias para leitura de adaptações*, pouquíssimas são as diferenciações entre produções audiovisuais ficcionais da TV e do cinema. Sabendo disso, fica fácil entendermos que para a existência das emissoras de TV (com a invenção do aparelho televisor datada na década de 1920), foi necessário o cinema surgir primeiro (marcado pelo advento do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, em 1895), com todas as suas técnicas, pois antes da imagem e do som serem reproduzidos na pequena tela, eles precisavam ser roteirizados, capturados por uma câmera, decupados, montados e só depois gravados em fitas para a exibição via sinal com ondas eletromagnéticas transmitidas por satélite. A maior diferenciação evidente é o fato de que a mídia televisiva sempre foi menos excludente, por ser uma mídia de massa, aberta para todas as classes e idades. Mas, quanto à linguagem e contato do espectador/telespectador com a

obra, possuem o mesmo processo de pré-produção, produção e pós-produção. Portanto, esses dois gêneros midiáticos (cinema e televisão) caminham lado a lado.

Com este adendo, deixamos claro que todas às vezes em que utilizarmos “cinema/audiovisual” neste trabalho estaremos nos referindo ao conjunto composto por som e imagem, o que engloba a ficção na TV.

A nossa pesquisa de cunho bibliográfico e analítico foi desenvolvida e dividida em três capítulos: (1) *Adaptação: a transmutação de um texto para outro*, (2) *A representatividade da violência* e (3) *A Pedra do Reino: duas linguagens e dois modos de apresentar a violência*.

No primeiro capítulo iremos discorrer sobre a adaptação desde o significado da palavra “adaptar” e teorias da adaptação, até apontamentos sobre as linguagens literária e cinematográfica a partir de Hutcheon (2013), Stam (2006, 2008), Moisés (2012), Bernadet (1980), Altemann (2010) e Martin (2013).

No segundo capítulo, faremos um apanhado geral sobre a temática da violência para entendermos sua configuração tanto na obra primária quanto em sua respectiva adaptação. Destacamos aqui que os nossos objetos de estudo se tratam de um romance como obra primária e uma produção televisiva (microsérie) como a modalidade de adaptação. Portanto, nos declinaremos numa abordagem específica em cada uma das duas linguagens, expondo como se dá a representatividade da violência. Para isto, nos dispomos de alguns teóricos que falam sobre a violência na sociedade e nas artes, tais como: Santos (2016), Schöllhammer (2013), Nunes (2015), Ginzburg (2012), Wieviorka (1997) e Silva (2005).

Finalmente, no terceiro e último capítulo, partiremos para a exposição das obras (romance e microsérie), bem como a sua análise, apontando como ocorreu no processo de adaptação a suavização da violência à transmutação de uma mídia para outra.

Ao trabalhar com a comparação de um texto primário e sua adaptação, muitos pesquisadores correm o risco de sobressaltar uma das obras. Portanto, salientamos que, não cabe ao nosso trabalho julgar importância e valores entre ambas as obras, ou seja, não é cabível a nós afirmar que uma representação artística é superior a outra.

1 ADAPTAÇÃO: A TRANSMUTAÇÃO DE UM TEXTO PARA OUTRO

Na atualidade é possível encontrarmos adaptações em muitos lugares e nos mais variados tipos de mídia, como televisão, cinema, espetáculos musicais e de teatro, nos mais diversos gêneros textuais e literários, na internet, nos jogos de vídeo game, entre outros. Mas, afinal, o que é uma adaptação? Como elas acontecem?

Segundo o dicionário Aurélio, vemos os seguintes significados: “1. Tornar apto. 2. Adequar. 3. Modificar o texto de (obra literária), adequando-o ao seu público ou transformando-o em peça teatral, script, etc. 4. Adequar-se.” (FERREIRA, 2001, p. 15). O que nos chama a atenção é que todos os significados nos remetem à mudanças, e de certa forma a uma apropriação de modelo para haver o encaixe de determinada coisa em algo já existente. No entanto, o significado que nos convém ressaltar é o terceiro, pois há uma forte marcação dos verbos: modificar, adequar e transformar.

Saindo da significação da palavra obtida num dicionário, ressaltamos o conceito acadêmico de que a adaptação assume a função de modificar a história, adequá-la ao modo que o adaptador preferir e transformá-la em outra arte. Para discorrermos sobre este assunto, utilizamos aportes teóricos, como Linda Hutcheon (2013) e Robert Stam (2006, 2008), que teorizam o fenômeno da adaptação, mostrando como este processo acontece e apontando quais as semelhanças e diferenças existem entre as obras.

Começamos nossa abordagem sobre adaptação salientando que as obras podem ser homônimas, ou seja, possuir o mesmo nome, mas a obra adaptada não é uma cópia “fiel” do texto ou de qualquer manifestação artística primária, pois a “[...] adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação.” (STAM, 2008, p. 20, grifo do autor). Percebemos que nenhuma arte é pura e inédita, são apenas adaptações de coisas vistas, vividas, lidas e observadas ao longo da vida do artista e, conseqüentemente, reproduzidas ao seu modo. Por isso, nos é pertinente dizer que sempre haverá a repetição de uma história, mas nunca será idêntica à obra primária, na qual foi baseada, pois adaptação:

[...] é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o. (HUTCHEON, 2013, p. 28).

Tendo em vista tais considerações, entendemos que quando se decide adaptar uma obra, há o desejo da utilização da história já existente, se quer usufruir de alguns elementos do texto apagando (reduzindo a história, ocultando algumas cenas que por vezes não se consegue adaptá-las, ou pelo fato do adaptador achar alguns fatos irrelevantes para adaptação, portanto existe uma espécie de seleção do que se é aproveitável ou não), criticando-os (parodiando), ou, ainda, para prestar uma homenagem ao autor da obra primária, como por exemplo, a Minissérie *A Pedra do Reino*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho, criada como uma homenagem ao octogésimo aniversário do escritor Ariano Suassuna. A microssérie integrou o *Projeto Quadrante*, que objetivava adaptar clássicos da literatura brasileira para a TV, buscando reproduzir para a tela o que antes só existia nas páginas do romance.

Num contexto geral sobre o processo de adaptação, Kristeva trata o procedimento de passagem do texto para a adaptação (outro texto) como *intertextualidade*, fincada na ideia de dialogismo de Mikhail Bakhtin, que enfatiza “[...] a interminável permutação de traços textuais, e não a ‘fidelidade’ de texto posterior em relação a um anterior, o que facilitou uma abordagem menos discriminatória”. (STAM, 2008, p. 20-21). No seu *Palimpsestos* (1982), aproveitando o que já foi dito por Kristeva e afinando a definição para o termo *transtextualidade*, Gérard Genette diz que este termo alude a qualquer coisa que aloque um texto em analogia a outros textos, seja essa relação explícita ou implícita. Genette subdivide a transtextualidade em cinco: a *intertextualidade* (quando você percebe nitidamente a presença de outros textos no texto adaptado), a *paratextualidade* (qualquer referência feita a um texto, como título, prefácio, ilustrações, etc.), a *metatextualidade* (quando o texto baseia-se em uma crítica ou comentário para a criação de outro texto), a *arquitextualidade* (remetem aos títulos e subtítulos que podem ou não corresponder ao texto primário) e a *hipertextualidade* (textos primários como hipotextos e os adaptados como hipertextos). Este último é o principal deles, por possuir uma maior relevância para adaptação para mídias (cinema/audiovisual), por isso merece uma melhor explicação. Os hipotextos são os textos que já existem, são baseados nestes que os hipertextos exercem a função de transformar, modificar, elaborar ou estender.

A percepção da adaptação como adaptação pelo “[...] leitor, espectador ou ouvinte, [...] é inevitavelmente um tipo de intertextualidade *se o receptor estiver familiarizado com o texto adaptado*” (HUTCHEON, 2013, p.45, grifo do autor), ou seja, para que haja o reconhecimento de que o que se está lendo, vendo ou ouvindo é uma adaptação, faz-se necessário que a pessoa tenha o conhecimento prévio da obra que a antecede.

Anteriormente, discutimos o termo adaptação, aparentemente simples em seu significado, mas é complexo porque com o passar do tempo acopla novas definições

(conceitos), de acordo com sua precisão e os meios que são utilizados para o ato multifacetado de adaptar, acompanhando as evoluções midiáticas, a época de circulação e uma série de fatores que suprem a necessidade de definir as novas adequações. Quanto ao termo, Stam (2006) elenca uma série de conceitos para adaptação. Os com o prefixo “trans-” remetem à mudanças e os de prefixo “re-” ressaltam as recombinações, como:

Adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. (STAM, 2006, p. 27).

A listagem de termos citados remete sempre à transformação, inovação e renovação dos textos já existentes, ou melhor, cria-se uma nova roupagem para algo já existente e se dá diferentes nomes para essa ação. A adaptação como leitura traz ao texto primário uma pluralidade de sentidos, podendo, assim, promover uma infinidade de leituras possíveis e adaptáveis, que serão, de maneira inevitável, parciais, particulares, conjunturais e com interesses exclusivos.

A mudança no texto de partida é indispensável para que se considere o fenômeno da adaptação. Tal mudança vai ocorrer de acordo com a cultura e as expressões artísticas. Segundo Hutcheon (2013), a adaptação pode ser vista de três perspectivas distintas:

Em primeiro lugar, vista como *uma entidade ou produto formal*, a adaptação é uma transposição anunciada ou extensiva de uma ou mais obras em particular.[...] em segundo, como *um processo de criação*, a adaptação envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação.[...] em terceiro, vista a partir da perspectiva do seu *processo de recepção*, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (quanto adaptações) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação.(HUTCHEON 2013, p.29-30, grifo da autora).

O primeiro apontamento destacado por Hutcheon (2013), parte do princípio de que na adaptação há uma essência ou um embasamento real. Isto reafirma a existência de obras primárias. O ato de adaptar aparece agregado à ideia de mudança, portanto as adaptações podem sofrer alterações de mídia ou de gênero, ainda a modificação do cerne, ou seja, o adaptador pode recontar a mesma história de acordo com o seu ponto de vista, imprimindo a sua própria interpretação. Ainda deve-se considerar que há a possibilidade de transformar um acontecimento real em ficção, como um relato histórico ou até mesmo o relato de experiência de vida de alguém (biográfico). No segundo ponto em destaque, a autora trata

a adaptação como um processo de (re-)interpretação e (re-)criação, isto é, o adaptador terá a missão de juntar suas impressões sobre determinada história e exprimi-los para o seu público. Na maioria das vezes, os adaptadores utilizam-se do resgate de histórias (acontecimentos históricos, religiosos, culturais, etc.) que não podem ser esquecidas ou que devem ser conhecidas por todas as gerações, para que reconheçam sua própria identidade. No entanto, não serão todos os públicos que terão a mesma aceitabilidade da linguagem que está sendo proposta, então, é nesse momento que entra a função da recriação, que condiz em recontar a história com a interpretação e criatividade do adaptador, tornando-a mais atraente para o público que deseja alcançar. O terceiro e último ponto destacado refere-se aos palimpsestos da intertextualidade, ou seja, um leitor/expectador ao estar diante de uma adaptação conseguirá detectar quais foram os textos adaptados, haverá em sua lembrança a recordação de ter visto anteriormente a histórias que foram apresentadas.

Acreditamos que cada arte tem o seu valor, e quando se trata de adaptar, os adaptadores têm total liberdade para retirar ou acrescentar elementos na obra em construção, pois não é mais uma única obra, são duas, demonstradas em diferentes manifestações artísticas. Sobre este processo, Linda Hutcheon defende a liberdade da criatividade na adaptação e diz que:

[...] adaptadores contam histórias ao seu próprio modo. Eles utilizam as mesmas ferramentas que os contadores de história sempre utilizaram, ou seja, eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções, que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito e assim por diante. (HUTCHEON 2013, p.24).

Nesse contexto, o próximo tópico vai discorrer sobre a aproximação e distanciamento entre dois campos artísticos específicos: literatura e cinema/audiovisual. A aproximação se dá, principalmente, pelo ato de narrar uma história, o que se tornou comum em ambas expressões artísticas, obviamente cada uma com sua especificidade e precisão. E o distanciamento se dá por dois fatores essenciais: a diferença entre contar e mostrar e a relação espaço-temporal no texto primário e em sua adaptação.

1.1 ADAPTAÇÕES: LITERATURA X CINEMA/AUDIOVISUAL

Há certa hierarquia imposta à literatura mantida pelos críticos perante as adaptações, principalmente, de obras tidas como clássicas (canônicas). Esse autoritarismo imposto pelos

críticos existe devido ao distanciamento de idade que há entre as duas linguagens. O cinema é uma arte mais “jovem”, e seu surgimento é datado do início do século XX (MOISÉS, 2012). Os defensores da fidelidade à obra literária afirmam que o ato de adaptar aparece como uma espécie de desconstrução literária e diminuição artística de tal arte. Há, por vezes a sacralização da palavra (tida como algo puramente bom e intocável, digamos que venerável) e a demonização das adaptações (tidas como negativas e meras apropriações das ideias alheias).

Antes do surgimento das teorias da adaptação, já se discutia sobre as transformações dos textos em outras expressões artísticas, julgavam válida a noção de fidelidade comparando as adaptações com seus originais. A crítica moralista trouxe uma lista de termos supondo que as adaptações agridem, discriminam e diminuem o valor artístico, a integridade e brilhantismo do texto literário, “[...] termos como: ‘infidelidade’, ‘traição’, ‘deformação’, ‘violação’, ‘abastardamento’, ‘vulgarização’, e ‘profanação’” (STAM, 2006, p. 19). Ao tratarem o ato de adaptar desta forma, “[...] por muito tempo, a ‘crítica da fidelidade’, como ficou conhecida, foi a ortodoxia analítica dos estudos de adaptação, especialmente quando eles lidavam com obras canônicas” (HUTCHEON, 2013, p. 28). Alguns romancistas, como Virgínia Wolf, em 1926, lamentaram o fato de o cinema simplificar demais as ações adaptadas de obras literárias, dizendo que cinema é um “parasita”, e a literatura “presa” e “vítima” (HUTCHEON, 2013). Contudo ela também admitiu que o cinema tinha potencial para se tornar independente e possuir uma linguagem própria.

Há, evidentemente, adaptações que não trazem o essencial (principais recortes da obra primária), e ainda tem outras que perdem características remanescentes do seu texto-fonte. A partir do momento que se separa e se cria a ideia de que a adaptação é uma obra independente, mesmo tendo raízes em um texto preexistente, será possível discutir as aproximações e distanciamentos entre as obras em questão envolvida neste processo. Conforme Stam (2006, p.20):

Embora o poder persuasivo da suposta superioridade da literatura ao filme possa ser parcialmente explicada pelo fato inegável de que muitas adaptações baseadas em romances importantes são medíocres ou mal orientadas, ele também deriva, eu argumentaria, das pressuposições profundamente enraizadas e frequentemente inconscientes sobre as relações entre as duas artes. (STAM, 2006, p. 20)

Historicamente, antes do surgimento do cinema/audiovisual, os romances já possuíam características que se assimilavam ao que hoje vemos na linguagem cinematográfica e, à princípio, ainda que estas características tenham aparecido, a influência “[...]do cinema sobre o romance, atribuindo-lhe recursos que, na verdade, eram utilizados muito antes do seu

invento” (MOISÉS, 2012, p. 534). Tal afirmação, nos leva a refletir e entender que, de certa forma, a literatura ajudou ao advento do cinema. Assim, podemos considerar uma ligação entre as duas manifestações artísticas, pois depois que a representação fílmica conseguiu força e destaque, assumiu um papel tão importante quanto o do teatro.

Os primeiros registros de imagens em movimento com elementos narrativos foram feitos, em película, das representações dramáticas de obras clássicas, o que foi criticado, no início do século XX, pelo francês Marey, o criador do “fuzil fotográfico” (tirava doze fotografias em um segundo), ao dizer que de nada seduz a projeção do cinema espetáculo na tela, pois o que estava sendo projetado era melhor visto a olho nu. Todavia, o que realmente buscava-se, era a aproximação com a realidade. Desde sempre a linguagem cinematográfica/audiovisual usa o estilo narrativo, anteriormente trazido pelo romance, para mostrar coisas que eram indizíveis através da imagem capturada pela câmera.

Se fizermos um passeio pela história iremos ver que muito antes do advento do cinema, chineses já preparavam o caminho para o nascimento da mais jovem arte (cinema), pois faziam representações com sombras utilizando lanternas mágicas. Somente, no ano de 1895, o cinema surgiu, quando os irmãos franceses Louis e Auguste Lumière fizeram a primeira exibição pública em Paris, com a exibição de curtas metragem, dentre eles *O trem na estação*, este foi o que mais emocionou o público, pois era um filme feito em câmera parada e num plano geral, onde se via o trem se aproximando e tomando conta da tela dando a sensação de que o trem sairia da projeção ao encontro dos expectadores. A imagem reproduzida era em preto e branco e não possuía som. Então, logo se percebeu que se tratava de uma ilusão de ótica, pois o trem não era real. Foi justamente por causa dessa ilusão que o cinema se tornou a arte mais aproximada da realidade. Os Lumière não tinham noção da grandiosa descoberta que haviam feito. Com o passar do tempo se percebeu que esta invenção, que outrora só servia para pesquisas e registro de cenas cotidianas, tomou uma grande dimensão, o que causou a ambição de outros artistas. É o caso do ilusionista Georges Méliès, que queria adquirir o novo invento, mas foi ignorado por Lumière, que alegou que “o ‘cinematógrafo’ era um instrumento científico para reproduzir o movimento e só poderia servir para pesquisas” (BERNARDET, 1980, p.11). Posteriormente, Méliès conseguiu adquirir um “cinematógrafo”, dando origem aos primeiros filmes fantásticos, com o filme *A viagem à lua* (1902), a primeira produção cinematográfica a falar sobre alienígenas. O ilusionista foi o introdutor de efeitos especiais no cinema/audiovisual, usando truques de mágica e ilusionismo e o primeiro artista a pintar suas obras, começando assim, mesmo que com cores desbotadas, a produção do cinema colorido. Com o passar dos anos, no século XX,

novos movimentos e descobertas foram surgindo (Expressionismo Alemão, Neo-realismo italiano, Cinema Noir, Nouvelle Vague, Cinema Novo e Dogma 95) em todo o mundo, até chegar ao cinema que temos hoje. A cada passo dado na evolução da linguagem cinematográfica foram abrindo-se possibilidades para a inserção de elementos e novas modalidades, inclusive para engajamento das adaptações.

O ato de adaptar pode acontecer entre as mais diversas manifestações artísticas, não apenas da literatura para o cinema/audiovisual ou o inverso, do audiovisual para o livro. Trazemos para a nossa discussão a aproximação e o distanciamento entre o texto (romance) e a adaptação (audiovisual), destacando, aqui, os dois principais quesitos em que essas duas linguagens divergem uma da outra, que são: a experimentação do leitor/expectador do contar e mostrar e o fator de tempo e espaço nas obras. A diferença entre contar e mostrar é pertinente, ao passo que contar é uma linguagem inerente à literatura e mostrar é papel das artes audiovisuais. Portanto:

Uma história mostrada não é o mesmo que uma história contada, e nenhuma delas é o mesmo que uma história que você participa ou com a qual você interage, ou seja, uma história vivenciada direta ou cinestesticamente. Cada modo adapta diferentes coisas – e de diferentes maneiras [...] contar uma história, como em romances, contos e até mesmo relatos históricos, é descrever, explicar, resumir, expandir; o narrador tem um ponto de vista e grande poder para viajar pelo tempo e espaço, e às vezes até mesmo para se aventurar dentro das mentes dos personagens. Mostrar uma história como em filmes, balés, peças de rádio e de teatro, musicais e operas, envolve uma *performance*, direta, auditiva e geralmente visual, experienciada em tempo real. (HUTCHEON, 2013, p. 35, grifo da autora).

No entanto, existem certos fenômenos que o cinema/audiovisual terá dificuldade em captar através das câmeras (imagem e som); contudo, sempre procurará formas inteligentes de romper com essas barreiras. O interior das personagens (os sentimentos que transcorrem o psíquico), por exemplo, sempre foi e será um desafio para os adaptadores. Mesmo sendo de difícil captação, cada linguagem artística encontra meios de transmiti-lo, valendo-se de artifícios técnicos próprios de cada representação. Uma narração, flash-backs, um olhar, um objeto, todos esses, dentre outros, podem ser recursos significativos para a representação no audiovisual. Nesse âmbito, um movimento que tinha como cerne a captação do interior era o *Expressionismo alemão*, que perdurou na Alemanha entre anos 20 e 30, sendo influenciado diretamente pela literatura e artes plásticas. Este modelo de produção cinematográfica tinha pouco da realidade cotidiana: “o que se procurava era expressar uma realidade interior, era como o cineasta-poeta sentia a realidade” (BERNARDET, 1980, p.53), ou seja, a subjetividade era o ponto-chave da criação. Para tanto, aplicava-se a mudança distorcida de

cenário e personagens, utilizando maquiagem, recursos fotográficos e outros mecanismos. Tal abordagem trata essa nova expressão da “realidade” como simbólica e metafórica. E são esses dois aspectos que o cinema/audiovisual abraça para levar o espectador a pensar e refletir.

O cinema/audiovisual capta o exterior e procura meios distintos de expressar o interior, enquanto a literatura consegue, através de uma narrativa descritiva, transmitir tais sentimentos e emoções, deixando que o leitor faça a própria construção imagética no seu imaginário. Já no que se refere ao romance, Massaud Moisés em seu livro *A criação literária: poesia e prosa*, ressalta que:

[...] permite-se invadir o plano da consciência das personagens e analisar-lhes a mola psicológica das ações: a palavra alcança representar o acesso ao mundo interior de cada um, não assim a câmera [...] que apenas registra o mundo exterior, plasticamente concebido. O romance pode ir além da superfície das coisas, pode sondar o recesso dos fenômenos; ao cinema apenas é dado registrá-los por fora. O cinema não assoma o interior das coisas e gentes, não tem interioridade, ou quando muito possui uma interioridade ‘de ordem ética antes que psicológicas (atos), e isto que ele comporta de psicologia é vivido e não analisado, percebido confusa e sinteticamente numa intuição, mais do que ser apreendido por um ato intelectual e discursivo. (MOISÉS, 2012, p. 536-537).

Outra diferença entre as adaptações e a literatura se dá pelo tempo e espaço. Se analisarmos teremos três formas de apreensão em relação ao tempo, ponhamo-nos no papel de leitor/espectador. Primeiro, se estivermos diante da leitura de um romance (livro), investiremos um determinado tempo para tal ação. Segundo, dentro deste mesmo romance teremos o tempo da narrativa (as idas e vindas no tempo dentro do enredo). Por fim, observaremos o tempo que é empenhado na exibição de uma adaptação do mesmo romance. Dependendo da expressão artística (teatro, cinema, ópera, balé, dentre outras), sua representação pode durar minutos ou horas.

Sobre estas diferenças, Aliska Altemann (2010), no artigo *O papel do sertão no filme: reflexões sobre uma “literatura-cinematográfica”*, propõe um paralelo entre a escrita e a imagem em movimento. Levando em consideração que o espaço e o tempo envolvem o espectador/leitor. Primeiro ela relata que espectador/leitor tem uma experiência audiovisual e:

A vivência, participando de uma outra ordem espaço-temporal, o faz num determinado espaço (sala de cinema, por exemplo) e num tempo específico (duração do filme) – ambos sendo ‘reais’. A recepção cinematográfica, nesse caso, implicaria localidade e durabilidade distintas à recepção do texto literário, que se estende temporalmente de acordo com o ritmo do leitor a construir sua própria experiência espaço-temporal. O livro, fruído indeterminadamente, configura outra ordem imaginária, sendo sua especialidade menos literalmente visual do que a cinematográfica, que participa de uma lógica ‘encarnada’, diferente da palavra escrita. (ALTEMANN, 2010, p. 46-47).

O cinema/audiovisual mune-se de diversos elementos técnicos para tratar a passagem do tempo e o espaço, podendo ser através: de movimentos de câmera, ângulos, planos, símbolos, etc. Depois de ter as cenas captadas pela câmera, vem o processo de edição e montagem (pós-produção), onde se podem fazer recortes, acrescentar efeitos imagéticos e sonoros, sendo assim um conjunto de artifícios utilizados a favor do audiovisual. Um espetáculo ou uma projeção filmica sempre acontecerá no tempo presente, ou seja, uma vez assistido, não há como voltar, rever e pensar, é esse fator temporal que torna essas representações mais próximas do real. O tempo no cinema/audiovisual pode subdividir-se de três formas:

O tempo da projeção (duração do filme), o tempo da ação (a duração diegética da história contada) e o tempo da percepção (a impressão de duração intuitivamente sentida pelo espectador, eminentemente arbitrária e subjetiva, da mesma forma que sua eventual consequência negativa, a noção de tédio, sentimento resultante de uma impressão de duração insuportável). (MARTIN, 2013, p. 238).

É possível contar a história de um personagem desde a infância até a terceira idade, descrita em um número de páginas definido pelo autor, para tanto o escritor vale-se dos elementos que são essenciais para a existência de uma obra literária.

No romance, a ação narrativa conta com várias temporalidades: cronológico, psicológico e histórico. O tempo *cronológico* transcorre de forma linear, o que propõe o enredo, ou seja, a ordem dos fatos tanto pode seguir a ordem natural dos fatos narrando os acontecimentos do presente direcionando-se para o futuro, como também remeter a narrar o passado. O tempo *psicológico* controlado pelo narrador ou personagem através das vontades, da memória e da imaginação: trata-se de um tempo interior. Ele ocorre quando os fatos narrados não estão na linearidade do enredo. O tempo *histórico* refere-se à época/era no contexto histórico, no qual as ações se desdobram. Envolve fatores sociais, econômicos, religiosos, políticos, entre outros como: guerras, sucessos políticos, o nascimento de uma cidade, revoluções, dentre outros.

Com toda a explanação entendemos que no romance tem-se a ilusão do avanço do espaço de um pólo a outro do tempo, e na representação filmica acontece o inverso, pois :

O romance oferece um enredo, seres vivos, uma ideia do mundo e o fluir do tempo, como a dimensão que tudo explica (história, personagem e mundo), visto que tudo se reduz ao tempo, enquanto ao cinema constitui arte da espacialização, do espaço urbano ou não, concebido de um prisma antropocêntrico. Daí as dificuldades de um

cineasta ansioso em criar o tempo, tanto quanto um romancista obcecado pelo espaço. (MOISÉS, 2012, p. 532).

Com o passar dos anos, a literatura tem se tornado cada vez mais próxima de outras artes. As artes se influenciam e trazem a marca de um ganho recíproco, embora criticadas pelas pessoas julgadoras de uma boa arte. Contudo, “o mínimo que se pode afirmar é que os liames entre as duas modalidades de expressão estética resistem à usura do tempo: a despeito das turbulências que têm atravessado, uma não vive sem a outra, tal é a mútua atração.” (MOISÉS, 2012, p. 539).

Atualmente, com os avanços tecnológicos, os elementos de todas as artes se misturam, chegando a causar um estranhamento e uma confusão na cabeça do espectador sobre qual representação artística está sendo oferecida, como é o caso da microssérie *A Pedra do Reino*, obra aqui posta em análise, a ser discutida no capítulo 3 deste trabalho, onde se vê na tela um misto de características oriundas do romance, do teatro, dos picadeiros do circo e do audiovisual.

Discutimos neste capítulo, essencialmente, as semelhanças e diferenças entre as adaptações, focando na adaptação do romance para o cinema/audiovisual, pois de muito nos serve essa abordagem, porque os dois capítulos posteriores irão de forma direta discorrer sobre o tema (violência) dentro da obra e a análise comparativa entre o texto original (romance) e sua adaptação fílmica para TV (microssérie).

2 A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA

A violência tem sido objeto de estudo em variadas ciências que buscam argumentação para sua origem. Desde a formação das primeiras sociedades, se desencadearam processos de violência, atribuídos à forma de agir e à posição tomada pelo ser humano, causando efeito de destruição individual ou coletiva. Esse pensamento oriundo da sociologia considera que:

Por mais que a vida em sociedade seja gerida pelo estabelecimento de regras jurídicas, valores morais, limitação da vontade pessoal em detrimento da convivência harmônica coletiva e ainda pela égide da ordem social para alcançar-se o progresso, o ser humano, sempre e através de suas ações eventuais ou reiteradas, irá produzir atos que possam ser tipificados como *violência*. (SANTOS, 2016, online, grifo do autor).

Com isto, podemos entender que a história da raça humana está cheia de acontecimentos violentos, que infligiram às regras estipuladas para ordem geral de convivência. Na maioria das vezes as atitudes tomadas, erroneamente, levam-nos a sofrer as consequências, pois “para toda ação humana há uma reação”, sendo possível que uma atitude individual atinja o coletivo, o que gera um conflito ainda maior. Por isso, ferir o direito do outro passa a ser um ato de violência.

O fenômeno destrutivo, que é a violência, perdura ao longo dos séculos, manifestando-se, especificamente, de acordo com os interesses e a época. Sua existência está presente em todas as Idades: Antiga, Média, Moderna e Contemporânea. De início, a violência existia como forma de sobrevivência (a lei da selva): era necessário matar se quisesse sobreviver. Depois, influenciados pelos interesses econômicos e políticos, mantinham-se no auge as guerras e batalhas em busca de conquistas territoriais e os grandes massacres e condenações à morte, ordenados pelos poderes hierárquicos (políticos e religiosos) contra aqueles que fossem opositores às decisões e dogmas impostos. Havia, também, no contexto de algumas religiões e na mitologia grega/romana, em tempos antigos, sacrifícios humanos oferecidos às divindades para que houvesse purificação e remissão de pecados, ou seja, era necessário pagar o preço e haver derramamento de sangue. Sobre essa percepção da violência em sociedade, Schøllhammer (2013) ressalta que:

A cultura se constitui sobre um violento ato originário e fundador, um sacrifício ou um crime coletivo – a crucificação de Jesus, o rapto das Sabinas, o assassinato de Abel, o parricídio originário etc. – a partir do qual se instala uma lei regularizadora e simbolizadora da violência. A lei instaura a violência, ritualmente, ou, na modernidade, institucionalmente (o monopólio estatal da violência), e, garantindo o

“seu lugar” na sociabilidade, assegura simultaneamente a paz coletiva. (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 125).

Desta maneira, é pertinente a observação da “[...] capacidade de destruição coletiva demonstrada no passado.” (GINZEBURG, 2012, p.9), para percebemos os acontecimentos evidenciados no presente. Todavia, “a violência não é a mesma de um período a outro.” (WIEVIORKA, 1997, p.5), mudam-se o contexto histórico, econômico, político, religioso etc. Porém, o reflexo de toda essa violência de outrora, coincide com o que vemos hoje na nossa sociedade contemporânea (a luta inescrutável pelo poder, uma violência objetivada em benefício próprio, pessoas matando em nome de “Deus” etc.). Tudo que existia desde o início do mundo se perpetua na atualidade, e nos leva a crer que a violência acontece de forma contínua, não importando a época que esteja sendo reportada e independente de como ela apareça. Essa aparição pode ser vista, na sociedade, em várias formas, dentre as quais destacamos as violências: física, institucional, intrafamiliar, moral, patrimonial, psicológica, sexual, etc. A abordagem da violência coloca-nos diante de um paradigma social, induzindo-nos a considerar desde o ingresso do indivíduo na sociedade à história das vinculações de domínio e de exploração, não podendo ser estudada separadamente, se pretendermos fazer uma analogia através da complexa ideia de causa e efeito.

Por outro viés, “[...] a violência é simbolizada literalmente como salvação e recuperação de dignidade e independência.” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 106), ou seja, a violência aparece como uma forma de libertação, busca pela paz e, principalmente, a aspiração da honra. Cabe aqui lembrar que as grandes guerras e batalhas sempre seguiam a este pensamento, pois, simbolicamente, com a derrota do opositor obtinha-se a paz e demais méritos para o lado vencedor.

Estes fatos violentos influenciaram, fortemente, os intelectuais (filósofos, escritores, pintores, dentre outros que representaram as mais diversas artes), cada um em sua época, que se inquietaram com a desordem do mundo, instaurada pelos conflitos ideológicos que surgiam em todas as áreas onde o ser humano atua. Tentavam através da força da expressão trazer em suas obras uma nova visão, uma reflexão, uma crítica ou um alerta sobre o caos instalado na sociedade. A arte é a leitura do real, e a este conceito dá-se o nome de *mimesis*. Graças a essa conceituação de origem grega é possível perceber essa proximidade dos fatos acontecidos nas diferentes épocas. Portanto, nos trabalhos artísticos deve-se haver um pouco de verossimilhança para que se tenha “vida” e seja convincente para leitor/espectador.

A literatura, as produções audiovisuais, quanto outras manifestações artísticas, assumem um papel de suma importância, observando que todas estas linguagens têm o objetivo de mostrar para todos, de maneira ficcional, porém baseadas na realidade, que a violência está presente na sociedade desde as primeiras civilizações até a contemporaneidade. Ressaltamos que por esse motivo, a violência serve como fonte criadora para as mais diversas manifestações artísticas. Com isso, a literatura e a teledramaturgia também se utilizam desse tema. Entendemos, ainda, que o fenômeno da violência resiste à passagem do tempo.

Para que possamos ter um maior esclarecimento sobre como fenômeno da violência atinge as produções artísticas e seus apreciadores, nos subtópicos a seguir, iremos discorrer de forma específica sobre a representatividade da violência na literatura e nas produções audiovisuais (cinema e teledramaturgia).

2.1 A VIOLÊNCIA NA LITERATURA

Desde a antiguidade, a violência existe nas obras literárias, estas se baseiam nos mitos extraídos da cultura ocidental. Deste embasamento, surgiram as epopeias e as tragédias, que “narravam” fatos heroicos de guerras, combates e sacrifícios. Dentre as inúmeras obras, é possível destacar algumas, como: *Íliada* (Homero), *Odisseia* (Homero), *Eneida* (Virgílio) e *Édipo Rei* (Sófocles).

Jaime Ginzburg (2010) discorre sobre a violência descrita pelos filósofos e estudiosos das artes, os alemães Hegel e Adorno, que em suas pesquisas procuraram uma explicação consistente para a existência da violência e como ela desponta nas obras literárias e na arte em geral. Arelados a estes estudos, é possível perceber a evolução e representação dos atos violentos no transcender dos séculos até chegar à contemporaneidade em todo o mundo. No entanto, aqui só iremos expor a visão de Hegel.

Hegel, em seu livro *Estética*, utiliza-se do mito de Aquiles, que está na *Íliada* de Homero, para abordar a violência como legitimada, *uma ação épica individual*. Diz que “[...] os acontecimentos que se realizam parecem depender absolutamente do seu caráter e dos fins pretendidos, e o que nos interessa antes de tudo, é a legitimidade ou ilegitimidade da ação no quadro das situações dadas e dos conflitos que delas resultam.” (HEGEL, 1993 *apud* GINZBURG, 2010, p. 586), ou seja, “[...] Aquiles prefere a guerra para manter-se vivo nas lembranças e histórias da comunidade, do que terminar seus dias em paz, mas ser esquecido por seu povo.” (NUNES, 2015, p.68). Partindo disso e relembando que todas as obras que

envolviam a mitologia tinham seus finais definidos pelo Destino, entendemos que tudo é baseado no determinismo, “[...] tudo acontece por que tem a necessidade de acontecer [...].” (GINZBURG, 2010). Toda a violência contida nas obras se justificava pela defesa da honra.

Após a era clássica, movimentos literários foram surgindo em todo o mundo, injetando a violência em seus escritos, de acordo com os acontecimentos de cada época. Ao fazermos essa afirmação, nos atentamos “[...] para o fato de que a violência que afeta a ficção faz parte da evolução histórica da sociedade.” (NUNES, 2015, p.78). Fazendo um liame com o que Nunes (2015) frisa, associamos essa ideia aos acontecimentos históricos que foram de maior relevância e funcionaram como “bombas” destrutivas com efeito em toda humanidade. São eles: Primeira e Segunda Guerra Mundial e a Revolução Industrial. É comum ver esses fatos de extrema violência em obras de qualquer nacionalidade, tendo em vista o grande impacto causado.

Ao longo dos anos em todo o mundo, a temática da violência está presente nos escritos, motivada pelas guerras, disputas políticas, preconceito étnico e religioso, enfim, todos os aspectos que instauram o caos no mundo. Ao presenciarem e sobreviverem a situações violentas, os homens foram ampliando os conhecimentos e abrangendo a criticidade, e, principalmente, os escritores viam a necessidade de transpor em sua arte todos os suas inquietações (sentimentos, indignações, angústias, raivas, etc.). Neste sentido, “[...] escreve-se a violência e, em vez de cometê-la ou comentá-la, a escrita encontra na violência um meio de liberdade e de transgressão das finalidades da linguagem com maior eficácia maior efeito de realidade.” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 224), ou seja, é através da violência transposta na arte, que se aguça no leitor o ato de reflexão e criticidade sobre o mundo em que vive, sendo que essa literatura tem o papel primordial de comunicar algo através de sua expressão.

Na literatura, os primeiros registros no nosso país foram feitos pelo Padre José de Anchieta, no século XVI com a Literatura de Informação, a este manifesto literário deu-se o nome de Quinhentismo, quando escrevia seus sermões objetivando a catequização e alfabetização dos índios. O ato de catequizar por si só já foi um ato de violência, dado pela retirada da identidade (crenças e costumes) própria de um povo, sendo por essa via que se sucederam grandes massacres ocasionados pela resistência. Tais acontecimentos foram assuntos recorrentes nas obras literárias da posterioridade, lembrando sempre a questão de domínio e exploração:

[...] se percebe uma presença do tema historicamente insistente, e a literatura certamente usa o imaginário despertado pela violência como matéria-prima. Na absorção da realidade social pela ficção, a violência também ganha uma posição

privilegiada e algumas das obras clássicas mais significativas trabalham com ela nessa fronteira indiscernível entre fatos ocorridos e sua compreensão pela ficção narrativa [...]. (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 103).

Para entendermos melhor como esta violência é retratada na literatura brasileira, é necessário que percebamos a evolução dos movimentos literários. No Movimento Barroco (século XVII), ocorrido em meio a conflitos religiosos de sua época, destacamos Gregório de Matos, que em seus poemas fazia críticas e sátiras sobre as mazelas sociais do Brasil e por essa razão ficou conhecido como *boca do inferno*. No Neoclassicismo ou Arcadismo (século XVIII), embora tenha retratado o campo e a devoção da mulher amada, utilizaram o objetivismo e razão. O Romantismo (século XIX), em sua primeira fase, carregou uma ideologia lusófona e, sobretudo, de nacionalismo, aclamando os acontecimentos do passado. O Realismo - Naturalismo (segunda parte do século XIX), por sua vez é o que mais revelou sobre a violência na sociedade, pois é nessa escola que a realidade cotidiana de um povo esteve presente. O escritor mais conhecido é Machado de Assis, que desmascarou as problemáticas da sociedade, narrando fatos de várias épocas, a exemplo, o conto *Pai contra mãe*, conto este que fala sobre a escravidão e “marginalidade” no país. Com o realismo, dava-se cada vez mais abertura para novos horizontes ideológicos, porém o movimento seguinte “paralisou”, e alienou a arte com seu “conservadorismo” da forma e estética, não trazendo nenhum avanço crítico que viesse a sanar os problemas sociais que assolavam a época, o Parnasianismo (final do século XIX e início do século XX). Este foi o movimento literário que privou e inibiu a criação literária de muitos artistas, pois alegava que uma boa arte era aquela que seguia um padrão de forma e liberdade de qualquer sentimentalismo, ou seja, teriam que fazer “arte pela arte”. O Simbolismo (fins do século XIX), com um viés um pouco diferente do movimento parnasiano, porém assemelhado a ele por se distanciar da realidade, trazia em suas obras misticismo e religiosidade, dando ênfase ao subjetivismo. Somente no Pré-Modernismo (1902 até 1922) foi possível romper-se com a formalidade e voltar-se a discutir questões sociais. Esta é a fase de transição, pois o Modernismo se iniciou com a Semana de Arte Moderna, no ano de 1922, introduzida por Oswald de Andrade (com as manifestações literárias: pau-brasil, verde-amarelo, antropofagia) que incidiu em mostrar a identidade nacional, recordando toda a agressão e opressão que afligiram os índios. Embora tenha o mesmo tema de abordagem da primeira fase do Romantismo, o modernismo não maquia, nem faz exaltação (veneração) ao índio, preocupa-se antes de tudo em mostrar a verdadeira “cara do Brasil”. Posteriormente, em sua segunda fase, o movimento modernista (regionalista e neorrealista - 1930 a 1945), abrange-se a abordagem, que “[...] se redefine ao

incluir experiências socialmente marginais e extremas de objetos e formas renovadas da oralidade e do linguajar popular.” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 108), construindo uma ponte entre a realidade e ficção, rememorando histórias que fazem parte da cultura de um povo: a narração de crenças (lendas e mitos) e a apreciação dos costumes. Nestas obras também eram rememoradas as grandes revoluções e revoltas por questões econômicas, sociais, políticas, religiosas e étnicas, a exemplo do que vemos no Nordeste brasileiro na época do Brasil Colônia, Império e República. Fora essas manifestações violentas, ocorreram ainda movimentos isolados como o *Cangaço*. Em meados dos anos 1960, a literatura já tida como contemporânea, acoplava o maior ato de privação e violência em desfavor aos artistas de sua época ocasionadas pela *ditadura militar*, onde muitos foram exilados e mortos por irem contra o poder ditatorial. Nesta época as obras passaram fortemente a utilizar artifícios linguísticos, como as metáforas, para criticar o poder e a violência que abatiam aqueles que eram tidos como “marginais”. Hoje, é possível perceber que tudo que aconteceu no passado pode estar presente nas obras fictícias e nas artes em geral, podendo ou não fazer um misto de características entre todos os movimentos artísticos e fatos históricos registrados.

Em suma, destacamos que a literatura possui um papel fundamental no mundo, pois ela “[...] pode fazer algo contra a violência tanto no âmbito do simbolismo quanto através da sua representatividade, tratando o tema como algo que está ligado ao mundo e aos seres humanos e, que precisa ser retratado na ficção para que se reverbere na realidade” (NUNES, 2015, p. 70), levando os seres humanos a pensarem, refletirem e debaterem sobre a condição humana e a vida social, na qual todos estão inclusos.

2.2 A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NO CINEMA E NA TV

A violência existe no cinema desde a sua invenção (1895) e posteriormente passou a existir na TV. Contudo, recebeu maior destaque e relevância nas produções hollywoodianas, com as conhecidas estéticas: *western* (cowboy ou faroeste) e policial. No entanto, a presença da violência nas obras cinematográficas e televisivas não se concentra apenas em Hollywood, assume uma universalidade, sendo um tema explorado em várias partes do mundo. No Brasil, o cineasta Glauber Rocha, com o movimento cinematográfico *Cinema Novo*, foi pioneiro na utilização da temática da violência para argumentar contra a situação de colonização que o país passou, e propõe um novo estilo de construção imagética e sonora, sem medo de utilizar metáforas para criticar os sistemas políticos e sociais de sua época. (NUNES, 2015).

Inclusive, este movimento serviu para romper com as influências hollywoodianas que rondavam o cinema brasileiro.

A violência que demarca a realidade e a ficção possibilita ao espectador/telespectador uma reflexão sobre a mídia e a sociedade, pois:

O discurso e a prática da violência estão marcados por esse contexto complexo e pela subjetividade dos grupos e indivíduos, pela emotividade e disposição dos envolvidos. É preciso dar visibilidade ao problema, clarificar esta questão em níveis acadêmicos e, no cotidiano, capacitar pessoal para trabalhar com o enfrentamento da violência. Como ela aumenta gradativamente e ameaça não só o presente, mas o futuro próximo, correremos sério risco de um regresso à barbárie. (SILVA, 2005, p. 26)

Desta forma, é possível visualizar o indizível, o terror e o medo, cotidianamente, pois a violência está exposta nos ambientes: rural, urbano e nas mídias. Com a passagem do tempo, os ocorridos violentos aparecem de maneira explicitada, seja nos telejornais, microsséries, novelas, filmes entre outros gêneros do âmbito audiovisual. Porém, “a mágica (ou máscara) do cinema, [...] proporcionou encararmos os antigos tabus da humanidade, o que gerou uma incessante onda de transformação referente ao modo de como vemos e aceitamos o que está sendo expresso na tela grande” (NUNES, 2015, p. 75). Por outro lado, a violência pode aparecer na obra implicitamente, podendo ser expressa através de símbolos e metáforas, sendo percebida com a observação do jogo de imagens e som, construindo toda ilusória realidade ficcional, como por exemplo, *A Chinesa* (1967), de Godard, que, para retratar a guerra do Vietnã utiliza “[...] uma atriz que segura os aviões e faz ruídos com a boca.” (BERNARDET, 1980, p. 107). Fazendo um paralelo entre violência, literatura e cinema, Francisco Romário Nunes, em sua dissertação intitulada *The road: o tema da violência da escrita para as telas*, diz que:

[...] muitos críticos distinguem pelo menos três tipos de cinema: um cinema cru e realista que, mesmo assim, não esconde seu caráter de ficção; um cinema burlesco, que consegue instalar a distância como regra artística; e um cinema que põe em imagens atos de crueldade até o limite do suportável. (NUNES, 2015, p.78).

A primeira pontuação feita nos remete ao pensamento de que, embora o cinema/teledramaturgia seja um registro baseado na realidade, aplica-se o uso da imaginação, e, é justamente isso o que diferencia a ficção dos gêneros documentário e jornalístico. A segunda observação pressupõe um distanciamento, quase total, da realidade cotidiana, dando espaço para o subjetivismo. Esse modelo de criação é conhecido como um cinema experimental, de baixo custo e com excesso de abstração. O terceiro e último ponto, condiz

com a livre exposição da violência, no entanto, só é mostrado até onde seja plausível o poder de transformar através das lentes, imagens e sons tão aproximados do real. Todavia,

[...] a grande carga de violência não é somente um reflexo ou a exacerbação da violência reinante, mas também uma maneira de proteger-se dela [...] A representação da violência, portanto, é um duplo, em que os sujeitos se esforçam para rejeitá-la, mas, ao mesmo tempo, se alimentam do seu espetáculo [...] de certo modo, a inflação da violência parece contribuir para o aumento da insensibilização do espectador frente às telas [...] é preciso conhecer os limites de sua representação, e os produtores devem se sentir responsáveis pelo que preparam para o espectador [...] O que se tem visto, em poucas palavras, é um conformismo com relação a este tipo de produção, posto que, quando não se é vítima, se é autor dela. (NUNES, 2015, p. 80).

Levando em consideração essas observações de Nunes (2015), fundamentadas em sua concepção dos escritos críticos de Oliver Mogin (1999) sobre a representatividade da violência no cinema, consideramos que, ao sermos postos diante de uma situação violenta, o nosso corpo reage imediatamente, nos fazendo sentir sensações (horror, medo, dor, prazer, etc) e um efeito de choque. Na ficção cinematográfica/teledramaturgia, essas sensações são formidáveis para que o espectador/telespectador se envolva na trama. Para este fenômeno o filósofo grego, Aristóteles, atribuiu o nome de *catarse*. No entanto, atualmente, a violência tem se tornado tão rotineira na vida da sociedade, que, o que é exposto nas telas do cinema ou da TV (teledramaturgia), não causa mais um efeito catártico; com isto, supomos que a violência se tornou algo “natural”, constatamos “[...] que a insensibilização parece ter se tornado uma variante da antiga *catarse*.” (NUNES, 2015, p. 82).

Com essa naturalização da violência, os produtores se veem cada vez mais impulsionados a utilizar de maneira exacerbada os atos de extrema violência, que chegam para os espectadores/telespectadores de diferentes modos, depois de passarem pela montagem e edição. Quem decide como serão feitas as cenas de tortura, tiroteios, massacres, mutilações, etc. é o diretor, de acordo com o que se pretende suscitar nos que assistem tais cenas. Funcionando assim como uma forma de livrar-se da violência, compreendendo que “[...] isto é feito através da representação, redobrando-a.” (NUNES, 2015, p. 81). No entanto, alguns produtores preferem ser sutis, procurando outras formas de evidenciar a violência independente de qual seja a sua tipologia.

Por fim, com base em toda essa discussão, ficamos cientes de que os fatos evidenciados nas telas (cinema e televisão) abordam temáticas da atualidade – condizentes com a vivência e gosto do diretor/adaptador – ou do resgate de acontecimentos ocorridos e registrados no passado. O romance d’A Pedra do Reino, por exemplo, foi escrito por Ariano

Suassuna em 1971, e depois transmutado para a teledramaturgia em 2007, pela Rede Globo. No entanto, ambas as narrativas trazem em suas composições atos de extrema violência, ao retomar literariamente o mito sebástico, que influenciou, posteriormente, no século XIX, um grupo de fanáticos religiosos, no Nordeste brasileiro, crentes na ressurreição do Rei Português, e no seu retorno melhoraria a situação calamitosa da seca e da pobreza, transformando as pessoas que se convertiam ao sebastianismo em “pessoas ricas, jovens, bonitas e saudáveis” (GASPAR, 2009, online). Na história, num ritual messiânico, na Pedra Bonita, comandado por João Ferreira, houve o segundo massacre envolvendo o sebastianismo no país, pois em suas pregações ele declarava que Dom Sebastião “[...] só voltaria se a Pedra Bonita fosse banhada com sangue de pessoas e animais, comandando um grande massacre de pessoas inocentes em maio de 1838. Entre os dias 14 e 18 morreram 87 pessoas.” (GASPAR, 2009, online). No romance o número de mortos é diferente, porém Suassuna traz para sua obra o mesmo local, as mesmas datas e o personagem herda o mesmo nome, como podemos perceber no seguinte trecho:

A princípio, a história de minha família era para nós, Ferreira-Quadernas, uma espécie de estigma vergonhoso e de mancha indelével do nosso sangue. E não era pra menos, quando somente meu bisavô, *El-Rei Dom João Ferreira-Quaderna*, O Execrável, no espaço de três dias, mandou degolar 53 pessoas, incluindo-se entre elas 30 crianças inocentes, o que aconteceu no fatídico e astroso *mês de Maio de 1938*. (SUASSUNA, 2012, p. 63, grifo nosso).

Foi esse acontecimento horrendo, fomentado por ideologias religiosas, que induziu à criação da obra literária e, conseqüentemente, sua adaptação. No próximo capítulo, este episódio será o ponto chave da nossa discussão. Buscaremos mostrar como as cenas do massacre sangrento foram representadas no romance e na microssérie.

3 A PEDRA DO REINO: DUAS LINGUAGENS E DOIS MODOS DE APRESENTAR A VIOLÊNCIA

Neste último capítulo iremos nos deter na apresentação das obras, bem como ressaltaremos quais os artifícios que ambas as narrativas empregam para simular os efeitos da violência e suas extensões estilísticas, ponderando que os meios de simular algo não são os mesmos, pois se tratam de duas linguagens diferentes. Quando pensamos em uma simulação da violência na literatura e na teledramaturgia, cremos que cada arte cria sua própria metodologia representativa a fim de propiciar efeitos e discursos convenientes a cada uma.

Utilizaremos para análise: o Romance, os relatos reais da experiência obtida, contada por alguns participantes da equipe que contribuíram para a construção da microssérie, inclusive, relatos do próprio Ariano Suassuna sobre toda a composição da adaptação de sua obra, tudo isso registrado em um livro intitulado *Diários*¹(que integra o box cadernos de filmagem) e ilustraremos nossa análise com imagens, feitas através de captação de tela², da minissérie que estão na Plataforma Digital, no site da Globo Marcas.

Nem o romance e nem a microssérie foram de fácil absorção, pois acoplam características diferenciadas do que normalmente se escreve ou se passa na TV, em que o público leitor/telespectador não está habituado a ler/assistir. A audiência não foi abaixo das expectativas. Porém, foram obras aclamadas pelos críticos. Nossa análise será desenvolvida sobre o episódio violento do massacre na Pedra Bonita, registrado no Folheto VIII (O Terceiro Império) e no primeiro capítulo da microssérie³, buscando demonstrar as técnicas utilizadas para expor e suavizar a violência existente.

Ao longo deste capítulo, quando for necessário, para que não se torne repetitivo utilizaremos as seguintes abreviações: RPR (Romance d'A Pedra do Reino) e MPR (Microssérie A Pedra do Reino).

¹ Durante este terceiro capítulo todas as que referenciarmos ao *Diários*, estaremos nos referindo ao diário de relatos da equipe, que faz parte do box de cadernos de filmagem. Esclarecemos também que este livro não possui numeração de página, portanto nas citações sempre aparecerá a nomenclatura “s/p”.

² Todas as figuras possuem uma mesma fonte, encontradas no link: <http://www.loja.globo/a-pedra-do-reino.html>. Acesso em 28 de Agosto de 2017, às 19:30 h. Exceto a figura, que está no *Diários*.

³As cenas em análise encontram-se no primeiro capítulo da microssérie entre o espaço de tempo de

3.1 ARIANO SUASSUNA: VIDA E OBRA

Nascido em 1927, filho de dona Rita de Cássia e João Suassuna, Ariano Suassuna, passou parte da sua infância no sertão da Paraíba, nas cidades de Taperoá e na Fazenda Acahuan (hoje tendo o território pertencente à cidade de Aparecida-PB), de onde guarda várias lembranças, principalmente as que viveu com o seu pai, que foi assassinado em meio a Revolução de 1930, acusado de ter matado o então presidente da época, João Pessoa. Posteriormente, mudou-se para o Recife, capital pernambucana, para estudar. Formou-se em Direito, porém não adequou-se à profissão, não tinha vocação, então decidiu-se pela carreira de professor, escritor e dramaturgo.

Ainda criança, Ariano teve seu primeiro contato com as artes, devorava livros e sua casa sempre estava alegre ao som das músicas e cantigas populares. Ao longo de sua vida, passou a apreciar os livros deixados, como uma espécie de herança, na biblioteca do pai. Dentre os autores admirados pelo mestre Suassuna estão: Dostoievski, Euclides da Cunha, Miguel de Cervantes, Eça de Queiroz, José Lins do Rego, Lev Tolstói, etc. Sendo os três primeiros as grandes paixões do escritor, retornado várias vezes para leituras das obras. Suas influências e vivências são percebidas em sua produção literária, pois a linguagem suassuniana é carregada de brasilidade, e, principalmente, da história da cultura popular sertaneja.

Ao visitarmos as obras do autor, percebemos a presença marcante de uma personalidade cômica e satírica em alguns personagens, a exemplo do Palhaço em *O Auto da Compadecida* e do Quaderna no *RPR*.

O universo pitoresco nas obras de Ariano Suassuna pode ser explicado, pois em seus depoimentos sobre sua criação literária, remete à lembrança do contato com circo e com as apresentações teatrais com mamulengos, na infância, quando morava em Taperoá. Essa admiração foi tão grande que passou a fazer parte de seu imaginário como escritor.

Para um escritor, é possível possuir um trabalho pelo qual se tenha maior apreço, um carinho especial, o mestre Suassuna tinha o seu, e era o *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Em um livro intitulado *Ariano Suassuna: um perfil biográfico* (2007), baseado em entrevistas e pesquisas, as autoras Adriana Victor e Juliana Lins, discutem sobre o ato da escrita do autor, ressaltando que:

Há quem afirme que o ato de escrever é, de certa maneira, uma busca pela imortalidade - ideia compartilhada por Ariano Suassuna. Ele disse que, se todos os seus livros fossem queimados e ele tivesse o direito de salvar apenas um deles,

ficaria com o *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. E justifica a escolha dizendo que essa foi a obra em que melhor conseguiu expressar o seu universo de escritor. (VICTOR; LINS, 2007, p.91, grifo do autor).

O *RPR* é como uma “bíblia” do *Movimento Armorial* e é onde encontramos, mesmo que ficcionalmente, muito da biografia do Suassuna, em todo o segmento do romance, e em algumas ações feitas pelo personagem Quaderna, como o próprio escritor afirma:

[...] Quaderna, além de ter influência dos dois (Clemente e Samuel), tem uma parte de Pedro Beato e uma parte minha. Ele é a soma de quatro tendências. Brinquei com as semelhanças entre essa parte dele e eu. Por exemplo, ele é de 16 de junho de 1897, eu sou de 16 de junho de 1927. Sou 30 anos mais moço que ele. (SUASSUNA, 2007, s/p).

O Movimento Armorial, surgiu na década de 1970, consolidando-se com a publicação do *RPR*, e foi consagrado nas demais obras do escritor e dramaturgo Ariano Suassuna. Esse manifesto artístico teve uma grande significação na história da literatura brasileira do século XX, abrindo espaço para a liberdade de expressão dos grandes artistas nordestinos no que diz respeito à utilização de uma linguagem própria do seu povo e da sua cultura.

Aos 87 anos, dono de um grande legado cultural, Ariano Suassuna foi levado pela onça caetana (essa é uma outra nomeação para a morte, considerada pelo autor), no dia 23 de julho de 2014, remanescendo ainda obras inacabadas. Não se sabe se os últimos escritos do autor serão publicados. Ele foi autor de obras consagradas como: *O Auto da Compadecida* (1955), *O Santo e a porca* (1957), *O Casamento Suspeitoso* (1957), *Uma Mulher Vestida de Sol* (1ª versão – 1947 e 2ª versão – 1958), *Farsa da boa preguiça* (1960), *A história de amor de Fernando e Isaura* (1956), *O Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (1970), dentre outras obras. Algumas delas foram adaptadas para o cinema e a TV.

3.1.1 O Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta

O Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta, foi construído minuciosamente por mais de dez anos. Começou a ser escrito em 1958, teve sua conclusão em 1970 e foi publicado em 1971. Com toda maestria suassuniana, o livro mistura cultura ibérica, arte erudita, sátiras, histórias populares, romance policial, etc. O *RPR* divide-se em cinco livros: *Prelúdio – A Pedra do Reino*, *Chamada – Os Emparedados*, *Galope – Os três irmãos sertanejos*, *Tocata – Os doidos* e *Fuga – A demanda do sangral*. Os livros, diferentemente do convencional, não se dividem em capítulos, mas sim em folhetos, sendo 85 no total, o que nos

remete à literatura de cordel, assim como também o título do romance, extenso e “composto” e as ilustrações feitas em xilogravura, ambas as características são marcas da literatura nordestina brasileira.

A obra possui um narrador homodiegético, ou seja, ele é narrador personagem. Toda a trama é narrada de dentro da prisão, onde o personagem D. Pedro Dinis Ferreira-Quaderna se encontra. Todos os fatos são freneticamente expostos em meio a devaneios, sonhos, o personagem narra suas aventuras e desaventuras, entrelaçando batalhas e revoluções, que aconteceram em solo sertanejo, e desvela visões proféticas e apocalípticas.

Rachel de Queiroz, no prefácio do livro, diz que o *RPR*:

[...] é romance, é odisséia, é poema, é epopeia, é sátira, é apocalipse...[...] quem sabe, o santo apanhou autor de surpresa, e baixou sobre ele de repente, e se apoderou do seu pulso e lhe ditou essa estranhíssima epopeia calcada nos sonhos, nas loucuras, nas aventuras e desaventuras, nas alucinações genealógicas do Crônista-fidalgo, Repsodo-Acadêmico e Poeta-Escrivão D. Pedro Dinis Ferreira-Quaderna. (QUEIROZ, 1971, p. 15).

Neste contexto, o personagem também faz um culto saudosista aos seus antepassados, pois ele afirma que o verdadeiro Império no Brasil não foi o da Família Bragança, vinda de Portugal, mas sim o Império se localizava no Sertão do Pajeú, no triângulo entre Paraíba, Rio Grande do Norte e Pernambuco, e pertencia a sua família, à família Ferreira-Quaderna.

Sobre a inclusão das características de outros movimentos literários, a obra traz duas vertentes literárias da Idade Média, literatura Medieval/Trovadoresca e a literatura Renascentista, ilustrados pelos personagens Heliana e Sinésio, como bem descreve Suassuna em um relato:

Na Idade Média, o romance típico da época era a novela de cavalaria, que é idealista, mística e aristocrática. Em contraposição a ela, na Renascença, surgiu a picaresca. Uma novela mais cômica e realista, com personagem popular astucioso. A Pedra do Reino pode ser analisada por essas duas vertentes. Sinésio e Heliana vem diretamente da novela de cavalaria. Às vezes, o amor do jovem cavaleiro pela dama era tão transcendente que se identificava ao culto por Nossa Senhora. É o encontro dos dois alumiosos. (SUASSUNA, 2007, s/p).

Em resumo, a obra gira em torno do massacre da Pedra Bonita, da qual Quaderna se gloria pela sua descendência e sangue real, emanando uma extrema devoção ao fato horrendo ocorrido no Terceiro Império. Por isso sempre exhibe, orgulhoso, sua origem.

Há uma conexão entre dois acontecimentos, na trama, que estão intimamente ligados ao mito de D. Sebastião: o massacre feito por D. João Ferreira-Quaderna, O Execrável, bisavô de Quaderna, descrito no Folheto VIII, sendo este o nosso foco de análise; e o sumiço

misterioso de Sinésio apresentado no Folheto IV, que retorna no final como um Cristo ressuscitado dentre os mortos, nos levando a entender o porquê de ser considerado um mito messiânico e revelando nesse momento o real significado da segunda parte do título do romance (e o príncipe do sangue do vai-e-volta). Como descrito nos trechos a seguir:

[...] no mesmo dia, Sinésio[...] desapareceu sem ninguém saber como [...], fora raptado e, segundo se noticiou, morrera também de modo cruel e enigmático, dois anos depois, na Paraíba, o que não impedia o Povo de continuar esperando a volta e o Reino miraculoso dele. (SUASSUNA, 2014, p.60).

Unindo esses dois fatos, toda a trama se desenvolve. Quaderna demonstra em mais de setecentas páginas a sua narrativa defendendo seu ponto de vista e sua descendência real. Assim como o romance, a microssérie também contempla esses dois eixos temáticos.

3.2 ADAPTAÇÕES: DESAFIOS

A microssérie *A Pedra do Reino* faz parte do conjunto de obras escolhidas por Luiz Fernando Carvalho para integrarem o *Projeto Quadrante*, que incidia em descentralizar a produção cinematográfica/televisiva do eixo Rio São Paulo, produzindo a adaptação de obras literárias que tiveram grande significação para a história literária do Brasil. Dentre as obras escolhidas pelo diretor estão: *Capitu* (da obra de Machado de Assis), *Dançar tango em Porto Alegre* (da obra de Sérgio Faraco), *Dois Irmãos* (da obra de Milton Hatoum) e *A Pedra do Reino* (baseada na obra de Ariano Suassuna).

O Projeto visava produzir a obra em seu lugar de origem, e para produção d' *A Pedra do Reino* não poderia ser outra cidade, senão Taperoá, onde circunda quase que uma totalidade da literatura suassuniana. A chegada da produção televisiva causou um grande impacto econômico na cidade e nas redondezas, trazendo renda para a maioria dos moradores, pois foram 300 o número de pessoas beneficiadas. Toda cenografia e figurino foram produzidos por artesãos de Taperoá e cidades circunvizinhas, como está descrito no *Diários*:

A microssérie *A Pedra do Reino*, uma produção da TV Globo com co-produção executiva da Academia de Filmes, causou uma transformação econômica na região ao absorver artesãos, costureiras, pintores, pedreiros, marceneiros, ferreiros, cozinheiras, faxineiras e auxiliares gerais. (DIÁRIOS..., 2007, s/p).

Quando analisamos a *MPR* percebemos que a maneira como ela foi adaptada, muito se assemelha com as características do movimento armorial e condiz com o que propõe o *RPR*,

desde elenco, locação, cenário, objetos de cena, figurinos, etc. O elenco é todo de origem nordestina, com pessoas da região onde aconteceria a locação da obra televisiva (sendo este, também, um dos propósitos do Projeto Quadrante). Podemos compreender este processo de pré-produção e produção, quando temos a possibilidade de um contato com os relatos de profissionais que compuseram a equipe: Tiche Viana (2007, s/p), preparadora corporal, diz que “uma coisa é traba-lhar [...] esse universo físico para o teatro [...] Outra, diferente, é seguir o que Luiz quer traduzir para câmera.” Para a figurinista Luciana Buarque (2007, s/p), “o figurino é, ao mesmo tempo, medieval e sertanejo [...] e a cultura ibérica e mesmo a cultura universal [...] tudo é fonte de inspiração [...] sem um rigor de época.” Assim, com base nestes relatos, dentre muitos outros, obtidos através do *Diários*, foi-nos exposto de maneira ampla como aconteceu o processo de adaptação, bem como o impacto desta obra na vida profissional e pessoal de todos os envolvidos neste projeto. E nesse momento de inovação criadora surge uma nova visão sobre a teledramaturgia brasileira.

Voltando-nos diretamente para o episódio violento baseado em dados históricos, que será analisado, vemos uma preocupação do diretor e adaptadores em preservar a característica dramática que o texto primário possui (não que a obra possua uma estrutura teatral, ela apenas sofre uma influência, e isso é mantido tanto no romance quanto na adaptação), mostrando que as cenas do massacre apresentado no primeiro capítulo da microssérie e no folheto VIII do romance, poderiam ter sido gravadas na própria Pedra Bonita, na cidade de São José de Belmonte, no vizinho estado do Pernambuco, o que daria um ar de naturalidade e proximidade com o real acontecido. Porém, Luiz Fernando Carvalho preferiu manter a ideia que a obra literária propunha, com uma alusão ao mundo fantasioso do teatro e do circo.

3.2.1 ROTEIRIZAÇÃO

Após a leitura do romance e das pesquisas feitas, passa-se para outra etapa do processo de adaptação, a criação do roteiro, que por sua vez é um texto dividido por cenas sequenciadas, que objetiva detalhar os acontecimentos e nortear toda a equipe.

Porém, as noções de câmera são feitas em um processo após o roteiro finalizado. Este processo chama-se *decupagem*. Como a própria palavra sugere, é um detalhamento maior do que se visiona obter para chegar ao resultado desejado. Em conjunto com o diretor de fotografia e som, o diretor geral traça quais planos, enquadramentos, ângulos, movimentos de

câmera, iluminação, captação e efeitos de som⁴, etc., estes são alguns dos elementos que estruturam toda e qualquer produção audiovisual, inclusive a teledramaturgia.

Adaptar uma obra tão volumosa e rica em conteúdo, foi sem dúvida um grande desafio para os adaptadores. A mistura de linguagens e fatos a serem suprimidos em apenas cinco capítulos, foi um grande desafio com um leque de possibilidades. Destacamos, aqui, os relatos, que estão presentes no livro intitulado *Diários*, que faz parte do box de cadernos de filmagem, onde os adaptadores deixaram registradas suas impressões sobre o romance e falam sobre esse processo criativo do roteiro:

O Romance é um mergulho profundo e minucioso na formação do pensamento nacional e um embate entre as correntes de pensamento que contribuíram para essa formação. Ao lado dos principais olhares sobre a formação da mentalidade do homem brasileiro, Suassuna contrapõe uma visão autóctone e popular, resultado da assimilação, produção e acumulação de expressões culturais ao longo do tempo, e que estabelecem uma visão de mundo original, múltipla, trágico-cômica que se contrapõe, e ao mesmo tempo dialoga com as correntes eruditas do pensamento. Quaderna é uma síntese, a quintessência do cadinho onde está mergulhado o caldo cultural brasileiro.

Sintetizar as mais de 700 páginas do romance em cinco capítulos para a televisão foi um trabalho muito rico que começou com leituras anotações e discussões sobre as primeiras impressões da história. Também empreendemos uma viagem ao sertão da divisa de Pernambuco e Paraíba, onde se deram, no século XIX, os trágicos acontecimentos de fanatismo religioso e repressão sangrenta que deram origem ao livro. Dividimos o roteiro em cinco como é o romance. Após nove meses de trabalho, com seis versões integrais de roteiro chegamos à versão final de um circo popular de rua. A princípio eu e o Braulio trabalhamos em conjunto, sob a supervisão de Luiz Fernando esteve mais próximo, discutindo, sugerindo, pensando cenas e escrevendo.

A participação de Ariano Suassuna foi episódica, mas muito elucidativa e generosa. Tivemos alguns encontros bastante intensos nos quais discutimos os personagens e as ideias presentes no livro. Ele nos ajudou muito na compreensão da obra. Ariano é uma pessoa inteligentíssima, sagaz, engraçada, bom contador de casos como qualquer bom sertanejo. Ele é único e múltiplo como é o *Romance d'A Pedra do Reino*, que é um de seus espelhos. (ABREU, 2007, s/p, grifo do autor).

Na citação acima, Luís Alberto de Abreu destaca a importância do romance para a história da literatura brasileira, fala também sobre a viagem feita com o intuito de fazer pesquisas (recolhimento de dados) e estudo de locação (lugar onde sediou o *set* de gravação) e ainda conta como foi a participação de Ariano Suassuna no processo de roteirização. Braulio Tavares expõe que a primeira versão do roteiro da *MPR*, abrangia as duas obras (*O Rei Degolado Ao Sol da Onça Caetana* e *As Infâncias de Quaderna*, esta última, publicada no

⁴ Embora muitos sons sejam feitos em estúdio, usando a técnica do *foley*, ou seja, sons produzidos artesanalmente, buscando instrumentos que reproduzam o som mais próximo do real; ou captação do som ambiente, não necessariamente, precisa ser feito no local de gravação, e são inseridos no filme/microsérie no processo de edição e montagem, pois para essa captação o técnico usa todo um equipamento de som, principalmente, gravadores e microfones direcionais e multidirecionais.

Diário de Pernambuco), que dão continuidade e preenchem várias lacunas que ficam abertas no *RPR*. O roteirista fala ainda sobre a mistura de características do cotidiano de um povo sertanejo com a alegoria artística do mundo mítico descrito por Suassuna. Vejamos o comentário do Bráulio Tavares:

Nossa tarefa, minha e do Abreu, era extrair daquela floresta de histórias que é o romance a história que poderia ser contada. *O Romance d'A Pedra do Reino* é só a ponta do *iceberg*. Tem um segundo livro, *O Rei Degolado Ao Sol da Onça Caetana*, e um terceiro que foi publicado em forma de folhetins no *Diário de Pernambuco* nos anos 70, *As Infâncias de Quaderna*, onde se conta a infância e a juventude de todo aquele pessoal. Uma espécie de enorme *flashback*. Toda a primeira versão do roteiro incluía material dos dois.

A Pedra do Reino tem trechos absolutamente cotidianos e outros míticos, alegóricos, delirantes. Ela puxa nestas duas direções: uma mais faroeste e realista e outra mais mítica e teatral. Houve uma queda de braço grande durante a fase de preparação do roteiro porque estávamos procurando esse caminho. A história ficou com um tom mais alegórico, quase como uma grande peça de teatro ao ar livre, como é o próprio romance. (TAVARES, 2007, s/p, grifo do autor).

Este próximo depoimento é do diretor e também roteirista da *MPR*, Luiz Fernando Carvalho, falando sobre a transformação que a arte pode fazer até dos piores acontecimentos da vida particular do autor ou da situação em que a sociedade se encontra, politicamente e economicamente.

O Romance de forma epopeica, ao mesmo tempo satírica e trágica, fala da luta contra a morte e da vitória da criação sobre a escuridão. Enfim, a vitória da arte e da vida sobre a escuridão humana. Tanto Ariano, que lutava contra a morte do pai quando escreveu, quanto a de Quaderna, o protagonista do romance, que reclama por seu Mundo e seu Deus. Assim, juntos criador e criatura constroem um mundo novo.

O texto, é de um ponto de vista, uma metáfora política e revolucionária. É emblemático, profundamente enraizado, e que, a um só golpe, reúne as reflexões, as emoções e os risos necessários ao país. Trata-se de um livro vertiginoso, uma espécie de visão alquímica e fabulesca do Brasil e do homem: ora cômico, ora trágico – e, portanto, mais atual do que nunca. (CARVALHO, 2007, s/p).

Para Luiz Fernando Carvalho, *A Pedra do Reino*, não é uma adaptação como qualquer outra, recusa a ideia de adaptação e justifica:

Recuso a ideia de adaptação. Ela me parece redutora. Nos melhores momentos, seja trabalhando para TV ou para o cinema, talvez tenha alcançado uma espécie de respostas aos textos, ou, no meu modo de sentir, um diálogo, uma reação criativa à literatura. Na transposição para as imagens, me agarrei às entrelinhas do próprio texto, onde há uma boa dose de alquimia unindo aquilo tudo.

Pedi a Bráulio e a Abreu para criar um diálogo com a circularidade do livro, que é todo dividido em folhetos que vão e voltam no tempo. (CARVALHO, 2007, s/p.)

Porém, preferimos tratar a obra como adaptação, e utilizar a terminologia “transmutação” em vez de “transposição”, pois, como já expomos nos capítulos anteriores, quando se muda o meio de transmissão (a mídia), muda-se também a linguagem.

No primeiro capítulo deste trabalho, com base, principalmente, nas teorias de Linda Hutcheon e Robert Stam, que apóiam-se na discussão de Kristeva e Genette a respeito da existência de um texto dentro de outros textos (intertextualidade), discorremos sobre a adaptação e intertextualidade, o que nos leva a compreender, claramente, que nenhum texto é inédito, ou seja, reproduzimos ao nosso modo o que outras pessoas já haviam falado anteriormente. No caso da adaptação de um romance para uma microssérie, o adaptador (diretor/roteirista), parte de uma ideia central (texto primário/hipotexto) e recria toda a trama de acordo com seus interesses. A adaptação pode ou não possuir um grande grau de semelhança com a obra em que foi baseada, já que a adaptação não possui obrigação alguma para com o texto primário. Sendo assim, são duas obras, de duas manifestações artísticas diferentes, que possuem valores próprios e podem ser apreciadas separadamente.

3.3 ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS OBRAS

O episódio das narrativas que iremos analisar traz de forma resumida os três dias violentos do fato histórico da Pedra Bonita. Ao pegar o violento acontecimento como base para construir seu romance, Ariano Suassuna utilizou-se dos nomes oficiais das pessoas que induziram a promoção da chacina, bem como também remete aos reis portugueses.

Para entendermos como as duas linguagens (literária e televisiva), representam a violência imposta no Terceiro Império, teremos que partir da apresentação de trechos da adaptação (através da captação de tela) e do romance para fins comparativos.

Na Microssérie houve a retirada de algumas cenas existentes no romance, já que seria impossível explicar setecentas páginas na íntegra em cinco capítulos de em média 50 min. cada. Relembrando com isso uma das principais diferenças entre o romance e a adaptação, o tempo, retratado no primeiro capítulo. Em outras cenas foi indispensável a sintetização, não das ações encenadas pelos atores, mas, nas falas, principalmente na vasta narratividade feita por Quaderna no romance, quando faz recitações de trechos de obras importantes e comentários sobre elas. Há também a inserção de novas cenas, às vezes, utilizadas para justificar algumas questões que ficam em aberto no romance, e na produção audiovisual, a microssérie, requer uma ligação entre os pontos, deixando explícito para o telespectador um

fechamento concreto da história, ou seja, deixando-a compreensível para quem estiver assistindo. E, isso acontece porque, diferentemente do *RPR*, que possui dois outros livros que dão sequência à grande obra, dando de conta dos fatos que ficaram inacabados na primeira obra, a *MPR* não possui continuidade, fecha-se em cinco capítulos. Tais decisões surgem em um único propósito: deixar a adaptação adequada para o meio midiático a qual foi destinada, a televisão.

Os *flashbacks*, as idas e vindas no tempo e a aparição de Quaderna em três fases da vida: infância/adolescência, adulta e velhice, causam toda uma confusão para o leitor/telespectador. Por isso é considerada uma obra complexa e requer atenção à ligação dos fragmentos, para que haja compreensão.

Para nossa análise de imagens ser facilitada, dispomos aqui de um quadro com algumas especificações de planos, ângulos e movimentos de câmera, percebidos na *microsérie*:

Quadro 1 – Elementos da linguagem cinematográfica

PLANOS, ÂNGULOS E MOVIMENTOS DE CÂMERA	
Close	Plano fechado - onde pega-se do tórax para cima da personagem.
Contra-Plongué	Posicionamento de câmera (ângulo) feito de baixo para cima.
Plano Geral (PG)	Plano aberto - utilizado quando se necessita enquadrar vários elementos (personagem, objetos, paisagem, etc.) em cena.
Super Close (SC)	Um plano mais fechado que o close, muito utilizado para captação da expressão facial.
Subjetiva	Acontece quando a câmera capta as imagens que seriam a visão da personagem, ou seja, a câmera se torna os olhos da personagem.

Fonte: Elaborada pela autora, 2017. (Baseado em leituras feitas no site <http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>)

A linguagem fílmica, em suas particularidades, integra um conjunto de significações propostas em cada detalhe da produção audiovisual. As imagens reproduzidas nas telas foram escolhidas e expostas porque possuem alguma importância para a composição da obra (nada

aparece na tela sem ter algum propósito), seja através dos objetos simbólicos em cena, nuances de cores, noções de câmera, sons, etc., tudo contribui para que o espectador/telespectador construa sua própria interpretação. Segundo Marcel Martin:

A imagem encontra-se, pois, afetada de um coeficiente sensorial e emotivo que nasce das próprias condições com que ela transcreve a realidade. Sob esse aspecto, apela ao juízo de valor e não de fato; na verdade, ela é algo mais que uma simples representação. (MARTIN, 2013, p. 25-26).

Nesse contexto, entendemos que tudo o que apreciamos exposto em cena há uma razão para estar ali, pois o que vemos vai além da representatividade do real, transcende o nosso consciente. E essa consideração é fundamental para entendermos a linguagem filmica da MPR, principalmente as cenas violentas do Terceiro Império. Contudo, é necessário entender que as imagens não precisam ser realistas, objetivando ser a cópia da realidade, mas que podem ser utilizadas para a atribuição de valores e possíveis significações de teor psicológico e dramático, quando houver a necessidade do uso de cores quentes ou frias. (MARTIN, 2013).

Na MPR, a dualidade humana (bem e mal) é percebida pela ausência de luminosidade, persistindo o predomínio das sombras em contraste com a pouca iluminação quente (amarelada), proporcionada por refletores, tochas e velas, que exercem ainda mais significação às imagens noturnas (ver figuras 1, 6 e 14). Tal composição imagética pode significar o contraponto entre a ingenuidade do povo e as más intenções (sádicas) do rei. A noite, por si só, apresenta uma carga negativa, simboliza: dor, angústia, medo, terror, etc., o que fica evidente na preferência do diretor da microssérie com a escolha da noite, para representar, em sua obra, rituais, massacres e demais abordagens violentas. A luz quente utilizada traz um sentimento de pesar, de algo que facilmente pode ser apagado, como uma tocha ou a chama de uma vela, facilmente apagadas, que se pode remeter também à efemeridade da vida e para morte.

Antecedendo as cenas do massacre, a obra televisiva nos apresenta outro cenário de morte, o cortejo do padrinho do personagem Quaderna, D. Pedro Sebastião, que foi encontrado morto (degolado) em uma torre onde havia se isolado, e também o sumiço misterioso de Sinésio, o filho mais novo entre os três irmãos sertanejos (filhos de D. Pedro Sebastião). Em um palco no estilo da *commedia dell'arte*, da Europa, como está descrito no *Diários*, Quaderna (velho), usando trajes que figuram palhaço e coringa, introduz uma narração sobre o reino de seu bisavô, comparando-o com a atual situação e a promessa de um reino promissor e glorioso retomado com a volta de Sinésio. Para toda apresentação de palco

precisa-se de uma plateia; então, ao passo que o cortejo acontece em segundo plano, a plateia aos poucos vai se deslocando com velas nas mãos e ficando em volta do cenário do Terceiro Império, e esse posicionamento mais uma vez nos dá a sensação de que uma grande apresentação teatral ⁵está sendo feita.

Na cena da *MPR*, tratada no parágrafo anterior, interpõem-se cenas de Quaderna (adulto) na prisão, primeiramente, vendo o cortejo do corpo do padrinho (ver figura 1) e numa segunda aparição escrevendo e narrando compulsivamente sobre sua herança de sangue, assumindo que o episódio sangrento da Pedra do Reino é o motivo “da sua glória e da sua culpa” (ver figura 4), à imagem de Sinésio no cortejo do pai (ver figura 2) e Quaderna (velho) no palco (ver figura 3). Como nas imagens abaixo:

Figura 1 – Quaderna na prisão vendo o cortejo do corpo do padrinho em um *close de perfil*



⁵ Embora façamos algumas alusões ao gênero dramático, não é nosso objetivo analisar os subgêneros que o romance e a microssérie acoplam. Nosso dever é mostrar como se dá a representação da violência em ambas as obras, e até que ponto e de que forma essa violência foi suavizada na adaptação. No entanto, algumas vezes se faz necessário citar a influência de outras manifestações artísticas, para que certos elementos de cena fiquem entendíveis.

Figura 2 – Aparição de Sinésio, em ângulo *contra-plongué*, no sepultamento do pai



Figura 3 – Quaderna (velho), num primeiro plano de perfil e em plano médio, iniciando a narrativa da história e ao fundo, o cortejo do corpo de Pedro Sebastião



Figura 4 – Quaderna na prisão escrevendo



Retratar a violência em uma obra vai além da utilização de cenas de combates, guerras, matanças, aparecimento de muitos corpos ao chão e muito sangue, palavras agressivas, etc. Há toda uma composição imagética, como já foi ressaltado anteriormente, e nessa composição, o uso de símbolos, muitas das vezes, se fazem essenciais para reforçar de forma sutil essa violência e a morte, e dá margem a um olhar crítico do leitor/telespectador, levando-o a pensar e refletir sobre o que está sendo exposto. Marcel Martin diz que o:

[...] símbolo propriamente dito quando a significação não surge do choque de duas imagens, mas reside *na imagem enquanto tal*; ocorre em planos ou cenas pertencentes sempre à ação e que se acham investidos, além de sua significação direta, de um valor maior e mais profundo. (MARTIN, 2013, p. 108-109, grifo do autor).

Desta forma, podemos, aqui, elencar elementos simbólicos que aparecem em cena na *MPR*, assumindo um papel significativo para a compreensão do episódio narrado, fazendo alusão à morte, ao fanatismo religioso e à miséria do povo. São eles: o fogo, a cruz, os farrapos e a fumaça.⁶

Dando sequência, iniciamos definitivamente a análise sobre o Terceiro Império d'A Pedra do Reino. Na microssérie, intercalam-se as cenas do hasteamento do grande painel (ver figura 6) e Quaderna (velho) fazendo o símbolo do reino com as mãos acompanhando a

⁶ Para maior aprofundamento, sugerimos que seja feita uma consulta ao *Dicionário de Símbolos* (LEXIKON, 1990) ou *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER, J ; GHEERBRANT, 1995).

subida das pedras (ver figura 5). Segundo o *Diários* (ver figura 7), este símbolo repetido pelo protagonista em várias partes da obra televisiva, tem significado para o personagem, os dois dedos, indicador e médio, significam Pedra (verdade e vivência da transformação) do Reino (sangue real e pessoas antepassadas).

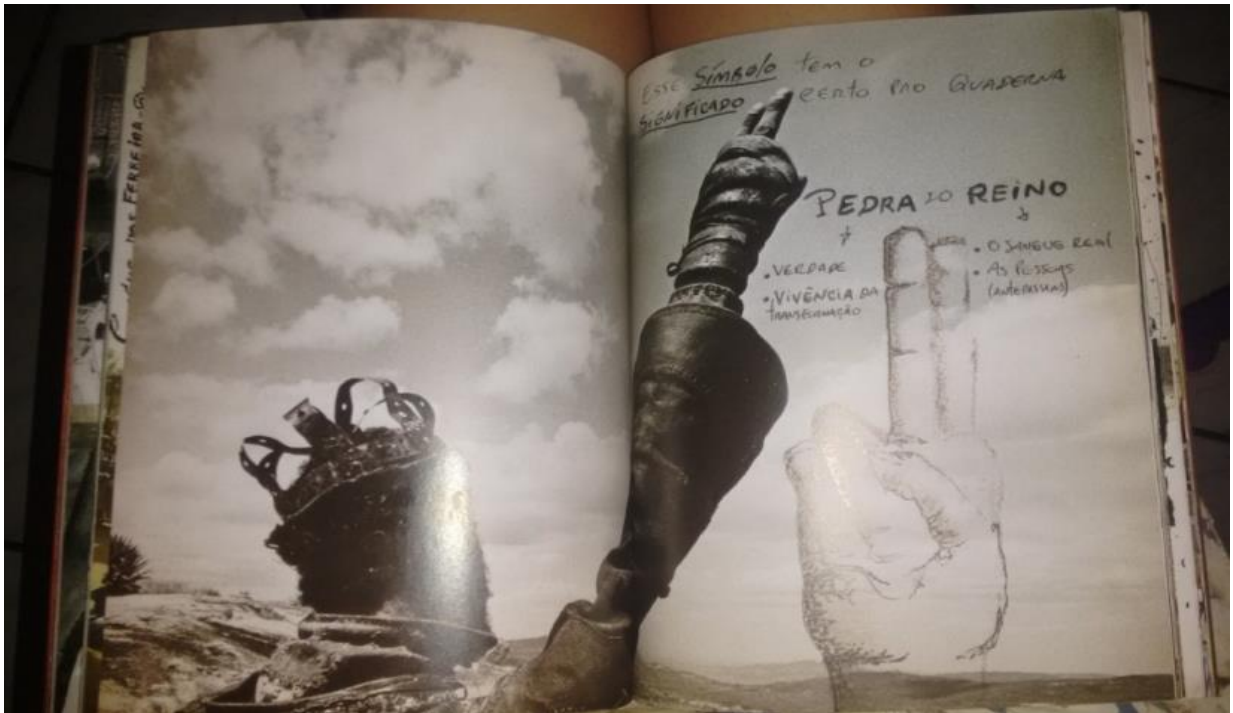
Figura 5 – Quaderna (velho) fazendo o símbolo da Pedra do Reino



Figura 6 – Painel sendo erguido



Figura 7 – Símbolo da Pedra do Reino



Fonte: *Diários* (2007, s/p).

Em seguida, na *MPR*, num *plano geral* enquadrando o rei D. João Ferreira-Quaderna, o Execrável, em frente a uma grande pintura em tecido (nos remete ao cenário do teatro) das duas pedras representando as Pedras do Reino (as cores utilizadas na representação do cenário podem ter significações: o amarelo representa as riquezas supostamente oferecidas por Dom Sebastião em troca do seu desencantamento e, em contraste, a tonalidade cinzenta das pedras propõe um ar sombrio, pesadoso e antigo) e os adeptos da religião da pedra do reino, que idolatram o sebastianismo (ver figura 8), de costas para a câmera, elevando o sentido imagético de dominação. A maioria dos planos utilizados no enquadramento do Execrável são planos que refutam a ideia de superioridade (ver figuras 9 e 10), dominação e poder (plano *contra-plongué*) ou para captar os sentimentos expostos na expressão facial (*super close*) como é possível perceber nas imagens a seguir:

Figura 8 – O Execrável e a multidão de adeptos a religião do reino



Figura 9 – O Execrável clamando a exaltação de D. Sebastião, em um ângulo *contra-plongé*



Figura 10 – Excitação do Rei diante das mortes, em um *super close* no rosto sujo de sangue



Acompanhado de uma trilha musical, que é similar ao som de marcha e correntes, misturado a elementos rítmicos regionais, o Execrável faz um discurso. Enquanto isso, as pessoas vibram e exaltam a Dom Sebastião.

No romance o primeiro sacrifício é feito pelo pai do Rei, José Maria Juca Quaderna, que correu, agarrou-se nas pedras, entregando-se para degola. Na sequência, sucederam-se vários sacrifícios: os pais pegavam seus filhos e entregavam-se para terem o pescoço cortado ou a cabeça quebrada nas pedras. Na microssérie, essas cenas são ocultadas, sendo mostrado apenas o sacrifício de uma mulher que acreditando das promessas de riquezas e de que “seu sangue se transformaria em ouro e prata” (ver figura 11), entregou-se, sem reservas, e a morte da Princesa Isabel. A morte da Princesa Isabel aconteceu de forma semelhante a da mulher, porém, a Princesa, que já estava em um estágio avançado da gestação, foi levada à força para ser sacrificada.

Figura 11 – Sequência da mulher se entregando ao sacrifício



A figura 11 nos mostra a sequência da cena da entrega da Mulher. A cena segue, e inicia-se a preparação para o sacrifício, suspendendo-se a cabeça da mulher para trás, segurando-a pelos cabelos e deixando o pescoço exposto, pronto para a degola. O Rei ergue a espada, e rapidamente alternando-se a imagem da mulher e a do Execrável, ouve-se o som da espada transpassando a carne e vê-se o sangue jorrar e escorrer no rosto dele, que num *super close* fica evidente o prazer descrito em sua face (ver figura 10). Ao cair debatendo-se no

chão, numa *subjetiva*, simulando a visão turva, a mulher vê e ouve as pessoas gritando e movimentando-se perto dela.

Depois disto, dividindo as cenas de morte em dois blocos, em um *flashback*, noutra cenário, a luz do dia, no meio a caatinga sertaneja, aparece Quaderna (criança/adolescente) saudando (ver figura 12) Lino Pedra-Verde que está sentado em numa pedra entoando uma cantoria de versos sobre o reino sangrento dos Ferreira-Quadernas (ver figura 13).

Figura 12 – Quaderna (criança/adolescente) saudando Lino Pedra-Verde



Figura 13 – Lino Pedra-Verde cantando a história do Terceiro Império



Na sequência, na *MPR*, o que se segue é o sacrifício da Princesa Isabel, e esta cena, no romance, aparece em duas versões. Uma primeira versão de Sousa Leite, dando conta de que:

Isabel, irmã de Pedro Antônio e do primeiro Rei João Antônio, grávida do *monstro*, é designada para o sacrifício pelo Execrável João Ferreira-Quaderna, que respondia

às suas súplicas de gravidez gritando para Carlos Vieira e José Vieira : 'Imolai-a assim mesmo, para ela não sofrer duas dores, a do parto e a do encantamento!' Tão adiantado era o estado de gravidez desta infeliz que momentos depois de ter recebido o golpe na garganta, a criança rolava pela rampa da Pedra e estendia-se no chão . [...] conhecida como Rainha Josefa por ter se casado também com o monstro João Ferreira-Quaderna, recebe setenta e tantas facadas. (SUASSUNA, 2012, p. 79, grifo do autor).

Numa outra versão mais explícita, com tons de erotismo e selvageria, a cena é descrita nas palavras de Quaderna:

[...] seu desejo sexual exacerbou-se. Mandou trazer sua mulher, a princesa Isabel, querendo possuí-la na frente de todos, enquanto o sangue dos degolados corria. Ela, porém, estava grávida de nove meses, pronta, já, para parir, e recusou-se. Então Dom João II, o Execrável, pegou a irmã dela, a Rainha Josefa, e, enquanto se preparava para possuí-la, mandou que lhe dessem dezessete facadas, o que foi feito durante a posse, alcançando ele, segundo dizia, um gozo como nunca tinha experimentado. (SUASSUNA, 2012, p. 78-79).

No entanto, Luiz Fernando Carvalho, mais uma vez preferiu a versão de Sousa Leite, não mostrando todos os detalhes da execução. Suavizando ainda mais, mostra-se apenas o assassinato da Princesa Isabel; ela é trazida à força por homens a mando do Rei e a cena violenta do sacrifício resume-se na aparição da espada sendo erguida, o sangue espirrando no rosto do Execrável e o corpo ensanguentado caído no chão completamente imóvel, enquanto algumas pessoas gritam desesperadas e outras exaltam a D. Sebastião. A figura 14 evidencia o desespero da princesa, principalmente, na terceira ilustração da sequência (*super close* da Princesa antes de ser sacrificada).

Figura 14 – Sequência da Princesa Isabel sendo levada ao sacrifício





Logo após a cena do sacrifício da Princesa, o Reino é invadido. Segundo o *RPR*, o terceiro Império durou de 1836 a 1838, tendo seu fim decidido por uma traição como é relatada nos seguintes trechos:

[...] atraindo o Reino sempre novos adeptos, alguns primos nossos, da família Vieira, convidaram para que nele entrasse um nosso parente, o Conde Dom José Vieira Gomes, homem falso, traiçoeiro, lacaio, fatídico e astroso, que terminaria renegado. Era Vaqueiro do Comandante Manuel Pereira, Fidalgo rico e poderoso, filho do Barão do Pajeú. A família Pereira[...]era uma das famílias mais atingidas pela pregação revolucionária da Pedra do Reino.[...] O traidor [...] viu tudo e se aproveitou de tudo, durante vários dias.[...] Foi em maio de 1838 [...] naquele mês, meu bisavô teve a gloriosa coragem de iniciar o grande banho-de-sangue [...] com a degola geral dos proprietários.[...] os que se apresentassem voluntariamente para a degola, ressuscitariam daí a três dias como “Grandes do Império”, belos, poderosos, eternamente jovens e imortais.[...] a princípio voluntarias, depois não.[...] o refalsado Conde , Dom José Vieira Gomes, aproveitando os gritos desesperados das

vítimas e a confusão causada pelas degolações , fugiu por uma vereda perdida entre cactos e unhas-de-gato, indo chamar as tropas dos Barões do Pajeú, os Pereiras, que aniquilaram o Sagrado Império da Pedra do Reino. (SUASSUNA, 2012. p. 75-77).

Ao lermos a citação acima e continuarmos a leitura do romance, percebemos que há uma complicação de entendimento para quem conhece o RPR, pois a adaptação nos abre espaço para duas interpretações, ou conexões de cena. Pode-se entender a cena da invasão remete-se ao motim feito por Pedro Antônio, que dá início ao Quarto Império ou à invasão feita pela “[...] Guarda de Honra do Comandante Manuel Pereira [...] composta por trinta e seis Cavaleiros [...]” (SUASSUNA, 2012, p. 81), que foram guiados até a “Serra do Reino”, por José Vieira Gomes, o traidor, sendo que esta cena pertence à tomada do Quarto Império para o Quinto, presentes no Folheto IX. Os invasores entram armados com espingardas, se deparando com homens e mulheres munidos de armas brancas. A batalha é travada. Os tons escurecidos das imagens, os *closes* no rosto das pessoas que compõem a multidão de adeptos, os movimentos rápidos de câmera e a fumaça transmitem a violência e o desespero no fim sangrento do Império. É notório pessoas correndo de um lado para o outro sem saberem aonde ir, sons de tiro, as imagens de soldados espancando as pessoas (ver figura 15) e corpos ao chão (ver figura 16 e 17).

Figura 15 – Invasão da Pedra do Reino



Figura 16 – Soldado caminhado em meio aos corpos



Figura 17 – Mulher morta, captada num *super close*



No romance, o Terceiro Império finda-se com a morte do Execrável, cometida por Dom Pedro Antônio, que ao chegar à Pedra do Reino vê toda aquela cena sangrenta e os corpos de suas duas irmãs ao solo, executa-o, levando novamente ao trono o nome da família Vieira-dos-Santos, iniciando assim, o Quarto Império que durou apenas um dia. Em uma penúltima cena (do episódio do massacre), na microssérie, vemos a quase queda da espada da mão do rei, que sugere a queda do seu governo, do seu império. A *MPR* não mostra como foi a morte de D. João Ferreira-Quaderna, mas no romance, o narrador referencia novamente o historiador Souza Leite para contar este fato, que dispõe de uma violência extrema:

Na manhã, porém do dia 17 de Maio de 1838, quando o Monstro se dispunha a preparar o Povo para a matança, Pedro Antônio, indignado pela morte de suas irmãs, a Rainha Josefa e Princesa Isabel, e julgando-se talvez com melhor direito ao poder, por ser irmão do primeiro Rei, João Antônio, antecipou-se em subir ao Trono. Dali anunciou, em voz alta, que Dom Sebastião, cercado de sua Corte, lhe aparecera na noite antecedente e reclamava a presença do Rei João Ferreira-Quaderna, única vítima que faltava para operar-se o seu completo desencantamento. – ‘Viva El-Rei Dom Sebastião! Viva nosso irmão Pedro Antônio!’ – tal foi o brado uníssono de todos os circunstantes. Poucas horas depois, Pedro Antônio era proclamado Rei, com o nome de Dom Pedro I, e o cadáver do seu antecessor, O-de-Execrável-Memória, era amarrado de pés e mãos em grossos troncos de árvore. As pessoas que estiveram no Reino são acordes em afirmar que se viram forçadas a quebrar a cabeça de João Ferreira-Quaderna, a extrair-lhe as entranhas e a atar seu cadáver, de pés e mãos, naquelas árvores, por causa dos berros e roncarias e dos sinistros movimentos que ele, depois de morto, executava com a boca, o ventre e os braços. (SUASSUNA, 2012, p. 80).

Figura 18 – Sequência da queda da espada



Figura 19 – Fim do Reinado de D. João Ferreira-Quaderna



A inserção e retirada de cenas e a mistura na ordem dos acontecimentos são permissíveis na adaptação, portanto ela não deve ser entendida como uma cópia do romance. A ordem dos fatos narrados são encaixados (na montagem) de acordo com o que o diretor deseja transmitir e despertar no telespectador.

Pensando nisso, para dar uma conclusão, a microssérie utiliza-se de um fato que é narrado já no Quinto Império (no romance, encontra-se no Folheto X), quando o filho da Princesa Isabel com o Execrável, é encontrado por um vaqueiro. Quaderna, no romance descreve a cena:

O corpo da minha bisavó Isabel só foi encontrado na manhã do dia seguinte por um vaqueiro que, indo ali por curiosidade, para ver o campo de Batalha, ouviu um débil vagido por trás das pedras. Assombrado, aproximou-se do lugar de onde rinha o choro, e viu um quadro estarrecedor. No chão estava o corpo jovem, desnudo e moreno de uma mulher degolada. Enroladas em suas coxas, havia duas cobras corais, enormes, de um tamanho que nunca se viu nessa espécie. Lambendo e farejando o corpo, estavam duas Onças-Pintadas, que correram assim que o intruso apareceu. De cada lado do corpo, havia uma cabeça de mulher, ambas cortadas pelo pescoço. As cabeças eram parecidíssimas, com a mesma beleza e os mesmos cabelos negros e compridos. E como não consta, pelo menos em Crônica de historiador fidedigno, que minha bisavó tivesse duas cabeças, provavelmente uma delas era a de sua irmã, a Rainha Josefa, cujo corpo nunca foi encontrado. (SUASSUNA, 2012, p. 83).

Deste modo, a criança é encontrada e mais adiante é narrado que, provavelmente, uma das onças era fêmea e teria a alimentado (assim como o mito grego de Rômulo e Remo, que foram alimentados por uma loba). Essa criança era o avô de Quaderna, que foi entregue ao Padre Manuel José do Nascimento Wanderley, “[...] batizado com o nome Pedro Alexandre Quaderna, e não de Pedro Alexandre Vieira-dos-Santos Ferreira-Quaderna [...]”

(SUASSUNA, 2012, p. 84). Depois disto, na *MPR*, volta-se a cena para Lino Pedra-verde e Quaderna (criança/adolescente), onde Lino conta como a criança foi encontrada, e com uma voz em *off* (quando ouve-se uma voz e a imagem da pessoa que está falando não aparece, a voz sobrepõe outra imagem), aparece o vaqueiro pegando a criança nos braços e logo após atravessando o meio do painel com a pintura das duas pedras.

Figura 20 – Vaqueiro com a criança



Assim se finda toda a história do reinado de D. João Ferreira-Quaderna, o Execrável, bisavô de Quaderna.

Por fim, podemos perceber o quão cruel foi o reinado de D. João Ferreira-Quaderna, que com seu discurso manipulador conseguiu atrair várias pessoas para a religião praticada na Pedra do Reino, em torno da ressurreição de Dom Sebastião. Ambas as obras retratam a violência e a crueldade do massacre, revelados através da história acontecida no sertão brasileiro. Os trechos do romance e da microssérie, que analisamos, foram suficientemente eficazes para entendermos o quanto as duas linguagens dialogam e o quanto elas se distanciam ao mesmo tempo, revelando que cada uma das linguagens tem sua maneira de contar e mostrar.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, analisamos o processo de adaptação do romance suassuniano *A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* para a microssérie *A Pedra do Reino*, de Luiz Fernando Carvalho, enfocando a representatividade da violência no Terceiro Império da Pedra do Reino, apontando quais métodos e elementos técnicos foram utilizados pela teledramaturgia para exprimir tamanha violência contida na obra literária.

Após leituras teóricas e análise das obras, entendemos que a adaptação é um processo de transmutação de um texto para outro ou entre linguagens, como aplicamos no primeiro capítulo. Partimos do conceito de que adaptar é transformar, mudar, pois no caso da adaptação do romance para a microssérie, trata-se de uma mudança de códigos, é outra mídia, um confronto e/ou interrelação entre duas linguagens, então, notoriamente, surgem duas obras distintas. A adaptação não consiste apenas na transmutação entre textos: pode-se adaptar acontecimentos históricos, e diversas outras linguagens artísticas, como a pintura e as artes plásticas. Com isto, depois de analisarmos o romance e a microssérie, e de fazermos pesquisas sobre o massacre da Pedra Bonita, percebemos que o episódio sangrento da história sertaneja brasileira, serviu de base por duas vezes, primeiro para Ariano ao ouvir e ler sobre o mito sebástico no Brasil e a segunda feita por Carvalho na produção audiovisual. Porém, antes de Ariano, outros autores fizeram o mesmo, entre eles José Lins do Rego, em 1938, com o romance *Pedra Bonita*.

Sobre a violência, pudemos constatar que ela existe desde as primeiras civilizações, onde o homem age e suas ações possuem efeito de destruição individual ou coletivo. É um fenômeno que resiste ao tempo e serve como objeto criativo (temática) para os artistas e estudiosos, inclusive escritores e cineastas.

Na literatura, o fenômeno da violência é representado com maior riqueza de detalhes, com o objetivo de fazer com que o leitor especule como acontecem as cenas. Na Teledramaturgia, encontram-se meios de reforçar ou suavizar a violência, através de cortes, inserções de cenas, e elementos técnicos, específicos, como: enquadramento, iluminação, sons, etc. Portanto, na literatura há maior possibilidade de retratar a temática abertamente, pois ela *conta*, e o leitor tem a liberdade de interpretação. Já a teledramaturgia *mostra*, e por ser uma mídia de massa, não se torna permissível alguns tipos de representações violentas, embora o que lemos e vemos, esteja ligado a nossa realidade.

Conforme a nossa proposta, a adaptação consegue transmitir, mesmo que de maneira suavizada, a violência do massacre no Terceiro Império da Pedra do Reino. A utilização de

cores quentes, cortes, movimentos rápidos, supressão de cena e enquadramentos precisos, foram elementos eficazes para expor tanto a violência quanto o psicológico das pessoas que faziam parte da multidão de adeptos da religião praticada no reino e a superioridade estabelecida por Dom João Ferreira-Quaderna.

A cena mais violenta no Terceiro Imperio da Pedra do Reino é a cena da morte das esposas d'O Execrável. Nela observamos melhor o quanto a adaptação reduziu a violência contida no romance, em vez de mostrar uma cena fortíssima de violência sexual e assassinato, o diretor da microssérie preferiu mostrar apenas o sacrifício da Princesa Isabel, deixando excluído vários detalhes de sua morte. A cena se dispõe na seguinte forma: sendo a Princesa trazida, à força, por homens a mando do Rei, a cena resume-se na aparição da espada sendo erguida, o sangue espirrando no rosto d'O Execrável e o corpo da mulher, ensanguentado, caído no chão completamente imóvel. Na produção televisiva, esta cena é muito breve, com cortes e movimentos de câmera rápidos, que chegam a deixar o telespectador confuso, ocasionando certa angústia. Contudo, mesmo com as supressões e cortes feitos na adaptação, não se perde o fio narrativo do enredo proposto pelo romance (texto primário).

Portanto, o estudo da teoria da adaptação e sua aplicação na análise das obras abordadas neste trabalho, nos possibilitaram romper com a opinião de que, quando uma obra do âmbito audiovisual é baseada numa obra literária, a adaptação tem obrigação de ser uma cópia idêntica a obra primária. Entendemos ainda, que nem tudo pode ser adaptado. E, pensando nisso as linguagens, com seus recursos específicos, vão procurar um meio de transmitir o inadaptável.

REFERÊNCIAS

ALTMANN, Eliska. O papel do sertão no filme: reflexões sobre uma “literatura cinematográfica”. In: Gabriela Lírio e Angélica Coutinho (Org.). **Interseções: cinema e literatura**. Rio de Janeiro: Letras, 2010.

A PEDRA D’O REINO. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: TV GLOBO, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

CARVALHO, Luiz Fernando et al. **A Pedra d’O Reino / da obra de Ariano Suassuna: Cadernos de filmagem do diretor (V. 1, 2, 3, 4, 5) [Diário de elenco e equipe]**. São Paulo: Globo, 2007.

GASPAR, Lúcia. Sebastianismo no Nordeste brasileiro. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>>. Acesso em: 9 de ago. 2017.

GINZBURG, Jaime. Violência e forma em Hegel e Adorno. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, São Paulo, n. 16, p. 175-193, 2010. <http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415576198.pdf>. Acesso em: 9 de jul. 2017.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária Poesia e Prosa**. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

NAGAMINI, Eliana. **Literatura, Televisão, Escola: Estratégias para leitura de adaptações**. v. 11. São Paulo: Cortez Editora, 2004.

NUNES, Francisco Romário. **The Road: O tema da violência da Escrita para as Telas**. 2015. 150 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015. http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/12648/1/2015_dis_frunes.pdf. Acesso em: 26 de jul. 2017.

SILVA, Raphael Martins da. **A Barbárie como arte: tendências da literatura e do cinema brasileiro contemporâneo**. 2005. 103 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005. https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=7210@1. Acesso em: 29 de jul. 2017.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: **Revista Ilha do Desterro**. Florianópolis, nº 51, jul./dez. 2006, p. 019–053. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewFile/2175-8026.2006n51p19/9004>. Acesso em: 12 de jun. 2017.

VICTOR, Adriana; LINS, Juliana. **Ariano Suassuna: um perfil biográfico**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

WIEVIORKA, Michel. O novo paradigma da violência. **Revista Tempo Social; Rev. Sociol.** São Paulo: USP, p. 5-41, maio de 1997. <https://www.passeidireto.com/arquivo/19088538/o-novo-paradigma-da-violencia---michel-wieviorka>. Acesso em: 15 de jul. 2017.