

**JULIUS VINICIUS MARQUES NUNES**

***A PEDRA DO REINO* DE LUIZ FERNANDO CARVALHO: A TRANSPOSIÇÃO DO  
ROMANCE DE ARIANO SUASSUNA PARA A TELEVISÃO**

**CURITIBA  
2009**

**JULIUS VINICIUS MARQUES NUNES**

***A PEDRA DO REINO* DE LUIZ FERNANDO CARVALHO: A TRANSPOSIÇÃO DO  
ROMANCE DE ARIANO SUASSUNA PARA A TELEVISÃO**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade - UNIANDRADE.

Orientadora: Brunilda T. Reichmann, PhD

**CURITIBA  
2009**

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, João Augusto Nunes e Tereza Antunes Marques Nunes, pela força, amor e pelo incentivo em todos os momentos de minha vida

À minha esposa, Giocéli Escorsin Nunes, pela paciência e cumplicidade.

Aos colegas de Mestrado, que compartilharam angústias e conquistas.

Aos professores do Mestrado da Uniandrade pelos ensinamentos e pela amizade.

Aos Prof.<sup>es</sup> Dr.<sup>es</sup> Anna Stegh Camati e Mário Sérgio Michaliszen, pela inestimável colaboração durante a banca de qualificação.

À minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Brunilda Tempel Reichmann, pela atenção, dedicação, amizade e compreensão.

A todos, minha gratidão!

Um tom azul é misturado a um tom vermelho e o resultado chama se  
violeta e não de uma “dupla exposição” de vermelho e azul.  
A mesma unidade de fragmentos de palavras  
permite todo tipo de variação expressiva possível.

**Sergei Eisenstein**

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	vi
<b>ABSTRACT</b> .....	vii
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>1 DA LITERATURA AO M EIO AUDIOVISUAL</b> .....	04
1.1 NO INÍCIO ERA SÓ O CINEMA .....	06
1.2 A FICÇÃO NO CINE MA.....	06
1.3 SURGE A TV .....	09
1.4 A FICÇÃO NA TV .....	10
1.5 A FICÇÃO SERIADA .....	10
1.5.1 Telenovela, minissérie e microssérie.....	11
1.6 MINISSÉRIES .....	14
1.6.1 Mini ou micro mas super.....	17
<b>2 TEORIAS DA ADAPTAÇÃO AUDIOVISUAL</b> .....	20
<b>3 A PEDRA DO REINO</b> .....	36
3.1 DO LIVRO À TELEVISÃO.....	36
3.1.1 O livro de Ariano Suassuna .....	36
3.1.2 A microssérie de Luiz Fernando Carvalho.....	40
3.2 A ADAPTAÇÃO PARA A TV.....	41
3.3 RECEPÇÃO .....	89
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	91
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	95
<b>LISTA DE FIGURAS</b> .....	102
<b>ANEXOS</b> .....	103

## RESUMO

Este estudo propõe-se a analisar a transposição de um texto literário para o meio audiovisual TV: o romance *A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (1971), de Ariano Suassuna, e a microssérie *A pedra do reino*, do diretor Luiz Fernando Carvalho, exibida pela TV Globo em 2007, ano de comemoração do octagésimo aniversário do escritor paraibano. Até pouco tempo, os estudos sobre a transposição do literário para o cinema ou TV davam grande importância, quando não se dedicavam por inteiro, à questão da fidelidade do produto audiovisual em relação ao seu texto-fonte. Se a adaptação era fiel ao livro as críticas eram menos duras, quando a fidelidade não estava presente, os críticos massacravam o realizador audiovisual. As produções para o cinema ou TV sempre foram consideradas de menor valor artístico do que o livro, o que começou a mudar a partir da década de 1990, quando estudiosos começaram a enxergar o processo de adaptação como uma recriação da obra. Um livro que vira roteiro e depois se transforma em produto para TV tem um processo diferente do escrever histórias. Um é trabalho solo, o outro coletivo. Um trabalha com textos e às vezes fotos, signos. O outro com texto, às vezes fotos, imagem em movimento, fala, música e uma infinidade de técnicas que não existem na literatura. Por essa razão, estudiosos das novas correntes sobre adaptação passaram a levar em conta as particularidades de cada mídia, atuando com os parâmetros da intertextualidade. Os teóricos utilizados neste trabalho são Brian McFarlane, Robert Stam, Sergei Eisenstein, além de roteiristas e diretores como Jorge Furtado, Syd Field entre outros. Neste trabalho não abordamos a questão da fidelidade, apenas citamos sua existência como uma das opções de leitura, buscamos dar mais ênfase ao processo que envolve a transposição do texto literário para a televisão. Alguns dos teóricos utilizados tratam de cinema e não de TV, sendo assim alguns ajustes tiveram de ser feitos para que pudéssemos realizar a análise da microssérie, mas também utilizamos autores que abordam o meio tevê e suas características.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação. Transposição. Microssérie.

## ABSTRACT

This study aims at analyzing the transposition of a literary text to audiovisual media TV: the novel *A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-vola* (1971), by Ariano Suassuna, and the microseries *A pedra do reino*, by Luiz Fernando Carvalho displayed by TV Globo in 2007, to celebrate the eightieth of the Brazilian writer's birth. A not so long time ago, the transposition from literary to cinema or TV studies were focused, when its doesn't dedicated for complete, on the fidelity question of the audiovisual production in relation to its original text. If the adaptation was faithful by comparing the book, the critics were less hard, but when the fidelity wasn't in, the audiovisual producers were massacrated by the critics. However, the cinema or TV productions always had been considered as less valuable than the literary text, what begin to change after 1990's, when studios had seems the adaptation process as a recreation work. A book that becomes script and after becomes a TV production have a different process comparing to write literature. The first had an alone work, the other, a group work. The first works with texts, sometimes photos, signs. The other works with text, sometimes photos, moving images, speak, songs and an infinity of techniques that could be exists in the literature. For this reason, studios of new currents about adaptation starting to considerate particularities of each media, acting with intertextuality parameters. The theoric used in this work are Brian McFarlane, Robert Stam, Sergei Eisenstein beyond directors and script writers as Jorge Furtado, Syd Field and others. In this work we didn't approach the fidelity question, only talk a little bit about this as one of reading options. We emphasize the process that evolves the transposition of literary texts to audiovisual (in this case television). Some of the theories used deal with filmic transposition not television, therefore theses theories suffered some adjustments to confirm the analysis about the microserie, but we have used theoric that treat the television media and his characteristics too.

KEYWORDS: Adaptation. Transposition. Microseries

## INTRODUÇÃO

A televisão, desde sua afirmação como meio de comunicação de massa, tem sido objeto de estudo de diversos pesquisadores. Questões relativas à história do veículo, análises da recepção de produtos por ela veiculados e tantos outros assuntos transitam pelos temas discutidos. Esta dissertação tem como tema o processo de transposição de texto literário para o meio audiovisual, utilizando como *corpus* a microssérie *A pedra do reino*. Meu objetivo é verificar como se deu a adaptação do livro para a tevê, e o que acontece quando um texto verbal muda de suporte. Para entender o processo de adaptação utilizamos como base teórica, as idéias de Brian McFarlane e Robert Stam, além de estudiosos brasileiros que pesquisam televisão.

A microssérie *A pedra do reino*, adaptada do romance *A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, de Ariano Suassuna, pelo diretor Luiz Fernando Carvalho, foi transmitida pela Rede Globo de Televisão entre os dias 12 e 16 de junho de 2007 às 23 horas. A história de Quaderna, personagem-narrador, sonhador que vivenciou muitas situações ao longo de sua vida e quer escrever em uma única obra literária toda sua história com referências eruditas, políticas e intelectuais, foi contada em cinco capítulos. Para viver os personagens do romance, o diretor escolheu atores nordestinos desconhecidos do grande público. O roteiro foi escrito por Luiz Alberto de Abreu, Bráulio Tavares e pelo próprio diretor Luiz Fernando Carvalho. A microssérie faz parte do projeto *Quadrante*, idealizado por Carvalho. Segundo o diretor *Quadrante* “trata-se de uma tentativa de um modelo de comunicação, mas também de educação onde a ética e a estética andam juntas. Estou propondo, através da transposição de textos literários, uma pequena reflexão

sobre o nosso país”. O diretor acrescenta ainda que com o projeto *Quadrante* está “em busca das visões. E os livros, cada um a seu modo, desdobram um imaginário, um mundo, uma cartografia da alma daqueles lugares, daqueles personagens e, principalmente, daquele escritor. Enfim, revelam uma linguagem, coisa rara hoje em dia” (CARVALHO, 2007)<sup>1</sup>. Fazem parte deste projeto, outros três trabalhos posteriores a *Pedra do reino*, e que também levam a assinatura de Carvalho, são eles: *Capitu*, da obra de Machado de Assis; *Dois irmãos* da obra de Milton Hatoum e *Dançar tango em Porto Alegre*, da obra de Sérgio Faraco, estas duas últimas ainda não produzidas.

O presente trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro apresento um breve levantamento histórico do meio audiovisual desde o início do cinema até o surgimento da TV. Nesta primeira parte abordo também a questão dos formatos televisivos como a telenovela, minissérie e microssérie, este último termo criado recentemente. Este levantamento histórico se faz necessário para entendermos o quanto o veículo televisão mudou, e o que tal meio de comunicação veiculava e veicula hoje em dia, com suas semelhanças, diferenças e características adotadas com o passar dos tempos. Nesta primeira parte também são conceituados alguns termos e menciono o surgimento dos produtos ficcionais seriados em menor quantidade de capítulos que as minisséries, microsséries.

No segundo capítulo a questão central são as teorias de adaptação. Muito se fala em adaptação para o cinema, porém, quando o assunto é a transposição para a tevê, são poucos os livros e pesquisas disponíveis. Apesar de serem meios audiovisuais semelhantes, cinema e televisão têm linguagens distintas. Além disso, o veículo TV, atualmente, é mais popular que o cinema, e por essa razão, a

---

<sup>1</sup> Declaração dada ao site do projeto *Quadrante*, disponível em: <<http://quadrante.globo.com>>. Acesso em

produção televisiva, em minha opinião, mereceria mais atenção. Pensando desta forma, minha intenção é dar continuidade aos poucos estudos já realizados sobre o meio, ampliando assim o pequeno leque de opções no que diz respeito à adaptação de obras literárias para televisão. Procurei também fazer uma ligação dos estudos de teóricos sobre cinema, com o já falado veículo tevê, a fim de esclarecer o que um buscou no outro, e o que bebem as produções audiovisuais televisivas que têm uma linguagem parecida à do cinema, como o meu objeto de estudo.

Na terceira parte desta pesquisa abordo a microssérie escolhida, *A pedra do reino*. Nesta parte, tento mostrar um pouco do processo de adaptação, bem como analisar os recursos específicos do meio televisivo utilizados pelo diretor para contar a história. Recursos do meio audiovisual que não são exclusivos da televisão e que por essa razão se aproximam, às vezes, e neste caso bastante, da linguagem cinematográfica. Entretanto, por ser um produto exibido em tevê, busquei focar e detalhar a pesquisa nas características do veículo e entender o processo que se dá quando uma obra literária é recriada para ser assistida pela televisão.

A conclusão reforça nossa idéia de transposição da linguagem literária para o meio audiovisual e inclui considerações finais acerca do trabalho.

## 1 DA LITERATURA AO MEIO AUDIOVISUAL

A literatura é capaz de ser transmitida e sentida pelo homem não somente por meio do papel, como estamos acostumados a pensar. Antigamente, quando ainda não existia o suporte para escritura, e na época em que não se possuía recursos da tipografia, a literatura era essencialmente oral, cantada, declamada, interpretada. E desta forma era transmitida às pessoas, que continuavam a transmiti-la para a geração posterior.

Quando o papel surge, e a tipografia é desenvolvida, os livros passam a ser o suporte ideal para a idéia e começam a circular pelo planeta. Mas, além do tradicional livro, a literatura também passou a ser transmitida por outros meios, como o rádio. A contação de histórias e as radionovelas, com seus personagens e efeitos sonoros, se configuram em formas narrativas de muito sucesso e apreciação e que, no passado não tão remoto, entretinham as famílias.

O teatro é outro exemplo de meio onde a literatura circula. Por meio de peças que variam de gênero, estrutura e platéia, as histórias adotaram públicos cada vez maiores. Nesse meio e não só nele, a literatura acompanha àquilo do que participa. Para Solange Ferreira da Silva, “é importante ressaltar que a literatura é uma arte eclética, híbrida, capaz de interagir com outras artes” (2006, p. 31).

Luís Camargo (2003, p. 9) também pensa desta forma, “a literatura é um sistema (ou subsistema) integrante do sistema cultural mais amplo, capaz de estabelecer diversas relações com outras artes e mídias”. O autor ainda reforça a idéia dizendo que, “a diversidade de meios e a hibridação de linguagens exigem um leitor que não se prenda à letra, mas esteja aberto à diversidade de suportes pelos quais a literatura circula, bem como às combinações com outras artes”. Ponto

importante para verificar que a literatura facilmente se associa à música, à dança, à poesia, e é capaz de adequar-se e ser incorporada aos novos suportes que chegam decorrente das inovações tecnológicas. Avanços bem característicos na sociedade atual.

É nesta sociedade, uma cultura contemporânea, que se apresenta uma de suas características: a presença de grande quantidade de imagens, e por sua conseqüência, a nossa exposição a elas. Hoje, imagens em movimento e com sons são recebidas por meio do cinema; em casa por meio do aparelho de televisão, da internet; em qualquer lugar pelo celular e por vários outros eletroeletrônicos que fazem parte do nosso dia-a-dia, como as telas de plasma em elevadores, os midiadoors das rodovias e aeroportos, mesmo sem querermos e, até mesmo, sem percebermos.

A cultura contemporânea é sobretudo visual. Videogames, videoclipes, cinema, telenovela, propaganda e histórias em quadrinhos são técnicas de comunicação e de transmissão de cultura cuja força retórica reside sobretudo na imagem e secundariamente no texto escrito, que funciona mais como um complemento, muitas vezes até desnecessário, tal impacto de significação de recursos imagéticos. (PELLEGRINI, 2003, p. 15)

O primeiro meio a juntar imagem e som, e simultaneamente oferecer essa junção ao público, foi o cinema. Mas o início do cinema foi somente visual. Primeiro apresentava imagens sem som (o famoso cinema mudo), depois passou a apresentar o filme com música tocada ao vivo e, num terceiro momento, já com música, falas e efeitos sonoros previamente gravados.

## 1.1 NO INÍCIO ERA SÓ O CINEMA

As primeiras imagens captadas por uma câmera, e depois exibidas em público, eram de registros do cotidiano das cidades, como, por exemplo, a chegada de um trem à estação ferroviária ou a saída dos operários de uma fábrica. Essas imagens foram realizadas no ano de 1895, e exibidas pela primeira vez em 28 de dezembro deste mesmo ano, na França, pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, considerados os precursores do cinema (MOSCARELLO, 2006).

Durante os primeiros anos, os filmes produzidos tinham no máximo três minutos de duração e eram documentais, isto é, documentos, registros de paisagens ou de acontecimentos locais. Para exibir os filmes, os equipamentos eram grandes, pesados e exigiam certa técnica para operá-los, por isso, as sessões de filmes aconteciam, de início, nos já existentes teatros e mais tarde em salas específicas para esse tipo de exibição.

Com o passar dos anos, a idéia de cinema foi se modificando e a criatividade dos realizadores possibilitou ao meio, contar histórias que não somente àquelas registradas no dia-a-dia. Surgem então as esquetes cômicas, algo proveniente do teatro e com linguagem muito parecida à teatral.

## 1.2 A FICÇÃO NO CINEMA

Foi um outro francês, George Méliès, que percebeu que poderia ir ainda mais longe com o novo meio e, baseado na obra literária de um outro compatriota, adaptou *A gata borralheira*, história do escritor do século XVII Charles Perrault. Há quem diga que este é o primeiro filme adaptado de um livro. Mais tarde, em 1902, Méliès dá início ao seu percurso de versões das obras de Júlio Verne, com *Viagem à lua*, considerado o primeiro filme de ficção científica.

É a partir desta época que os filmes passam a ter histórias com construção narrativa, o que fez com que os espectadores fossem atraídos pelos enredos, personagens e outros elementos criados, que, nas primeiras exhibições cinematográficas, não existiam.

Com a narrativa literária aproveitada pelo cinema, os filmes passaram a ter duração mais longa, podendo chegar a duas horas, e também ultrapassar esta duração. É nessa época também, que o amadorismo do início é deixado de lado e o cinema passa a ser pensado como uma espécie de indústria, que poderia dar lucro, e para que isso acontecesse, era necessário mais cuidado, dando um caráter de produto às produções audiovisuais.

O primeiro filme dito comercial data de 1915, *O nascimento de uma nação*, de David Wark Griffith. É também tido como um marco do cinema, pois se utilizou de técnicas cinematográficas ainda pouco comuns para a época, como a divisão dos 187 minutos em três atos, o desenvolvimento de ações paralelas e o uso de *close-ups*, por exemplo.

Algum tempo depois, em 1922, em entrevista ao jornal *The Times*, David Wark Griffith não hesitou em reconhecer que, para produzir seus filmes, colhia em Charles Dickens (romancista inglês) modelos narrativos, técnicas, uma concepção de ritmo e de suspense, e articulações de eventos simultâneos e ações paralelas. Estes primeiros registros, encontrados em diversos teóricos sobre literatura e cinema, comprovam a busca de informações e histórias por parte de cineastas no meio literário (MACFARLANE, 1996, p. 05).

Quando a indústria cinematográfica estava se formando, em meados do século XX, os formatos literários consolidados eram o conto e o romance. E é nessa

época que a indústria do cinema começa a se inspirar nos textos dos livros, como explica o trecho a seguir:

A maioria dos roteiros da Metro [Goldwyn Mayer] surgia, porém, de seu departamento especializado, que extraía argumentos de milhares de textos examinados a cada ano. No início da década de 30, os leitores da MGM arquivaram, anualmente, relatórios a respeito de mais de mil romances e roteiros originais, mais de quinhentos contos, 1,5 mil peças de teatro, e 1,3 mil obras em língua estrangeira. (SCHATZ, 1991, p. 28)

Podemos citar como exemplo de produção cinematográfica da Metro, o filme clássico *E o vento levou*, de 1939, adaptado por Victor Fleming do livro homônimo de Margaret Mitchell. O filme é considerado uma das produções mais vistas em todo mundo e uma das primeiras mais bem sucedidas adaptações cinematográficas.

Outra comprovação de que a literatura sempre foi uma boa fonte de inspiração para as produções cinematográficas vem da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas (Estados Unidos), que oferece anualmente o prêmio *Oscar* aos melhores filmes do mundo. Cerca de três quartos das produções vencedoras são adaptações de obras literárias (MCFARLANE, 1996, p. 8).

Dado o fato de que o romance e o filme são as formas mais populares de narrativa dos séculos XIX e XX respectivamente, talvez não seja surpreendente que produtores de cinema tenham buscado explorar o tipo de resposta causada pelo romance, além de vê-lo como uma fonte de material já pronto.

Adaptações que, ao lidarem com a transposição de signos diferentes, como é o caso da literatura para o meio audiovisual, envolvem mudanças de forma e conteúdo. Estas questões serão abordadas com maior detalhe mais adiante .

Se os cineastas se apropriaram da literatura para produzir filmes, e se depois do cinema surgiu a televisão, veículo semelhante ao cinema por apresentar

imagens em movimento e com som, o caminho normal também seria a apropriação dos filmes pela TV, e mais ainda, dos textos literários pelo novo veículo. E foi o que aconteceu.

### 1.3 SURGE A TV

Em 1939 começam as transmissões regulares de TV no mundo. Neste mesmo ano os aparelhos televisores também começam a ser vendidos. Sete anos mais tarde, chegam ao mercado os aparelhos populares de TV e uma parcela maior da população, mas ainda muito pequena se comparada à de hoje, pôde começar a acompanhar a programação televisiva. A partir deste momento a televisão passa a disponibilizar um mundo de imagens em movimento e com som, o que até então só o cinema fazia, mas desta vez na casa das pessoas.

No Brasil a TV nasce oficialmente em 18 de setembro de 1950. Foi na cidade de São Paulo que a PRF-3 TV Tupi-Difusora, Canal 3, foi instalada. A TV Tupi foi a primeira TV brasileira e também a primeira da América Latina. A novidade era mais uma integrante dos Diários Associados, de Assis Chateaubriand, um dos maiores empresários da comunicação na época (FILHO, 2003).

Na noite de estréia foi transmitido um show de variedades. Segundo o *Almanaque da Folha* (Jornal Folha de São Paulo), existiam cerca de 200 televisores espalhados pela cidade. Os equipamentos foram trazidos por Chateaubriand, há quem diga que como contrabando, e distribuídos a políticos, empresários e amigos. Um ano e meio depois, o Brasil já fabricava televisores e o número de aparelhos saltara para algo em torno de sete mil.

No início da história da TV, a programação era um misto de teleteatros, telefilmes, seriados estrangeiros, shows copiados do rádio e programas inspirados na TV americana, que já estava no ar desde 1941.

De acordo com Sandra Reimão (1999) de 1950 a 1964, a TV se concentrava em São Paulo e no Rio de Janeiro. Nestas duas décadas, existiam apenas duas grandes emissoras concorrentes: TV Tupi e TV Record. É a partir de 1970 que a Rede Globo de televisão consegue alavancar o número de espectadores e alcançar uma hegemonia na área da comunicação televisiva.

#### 1.4 A FICÇÃO NA TV

Buscando idéias e histórias, os detentores dos sinais de TV colhem nos livros, textos para os programas. Segundo Adriane Hauschild (2007, p. 17),

os roteiristas não elaboram uma transposição literal da obra literária, porque esse processo pode comprometer o ritmo da produção, que deve buscar a dinamicidade das imagens. Para garantir a fluidez, a narrativa ficcional televisiva apresenta-se de forma fragmentada, articulada em vários planos, cenas e seqüências.

Outros fatores diferenciadores da literatura somam-se à forma de produzir audiovisual. Aquilo que antes nós líamos e imaginávamos, passa a existir, em imagem “quase real”, diante dos nossos olhos. A adaptação é uma transcrição de linguagem que modifica o suporte lingüístico utilizado para contar a história.

#### 1.5 A FICÇÃO SERIADA

Segundo Ana Maria Balogh, a ficção seriada é um dos formatos consagrados pela tradição televisiva brasileira. É um formato que aos poucos foi

ganhando identidade e se destacando por alcançar índices de audiência satisfatórios para as emissoras do país.

Ela já existia antes nas formas epistolares de literatura (cartas, sermões, etc.), nas narrativas míticas intermináveis (*As mil e uma noites*), depois teve um imenso desenvolvimento com a técnica do folhetim, utilizada na literatura publicada em jornais no século passado, continuou com a tradição do radiodrama ou da radionovela e conheceu a sua primeira versão audiovisual com os seriados do cinema. Na verdade, foi o cinema que forneceu o modelo básico de serialização audiovisual de que se vale hoje a televisão. (MACHADO, 2000, p. 86)

E na TV, a ficção seriada encontrou um excelente veículo para chegar ao público com facilidade. Dá-se o nome de ficção seriada, de acordo com BALOGH, às telenovelas, minisséries e microsséries. Considera-se ainda como tal, as séries, os seriados e os unitários, ambos produzidos pela e para televisão.

### 1.5.1 Telenovela, minissérie e microssérie

Em 1951 é exibida a primeira produção de teledramaturgia do país: a telenovela *Sua vida me pertence*, produzida pela TV Tupi. Na época, as limitações técnicas, o que significa dizer também a não existência do *videotape*<sup>2</sup>, impossibilitava que a telenovela fosse gravada, desta forma era exibida ao vivo e apenas duas vezes por semana, com capítulos de vinte minutos de duração. Com o surgimento do *videotape*, os programas puderam ser gravados previamente e então levados ao ar com um certo tempo entre a produção e sua exibição. Foi depois disso que surgiu a primeira telenovela diária, *2-5499 ocupa do*, produzida em 1963, pela

---

<sup>2</sup> Também conhecido como VT. Fita gravada com imagem e som. Nas emissoras e redes de TV, com exceção de noticiosos, eventos esportivos ou outros ao vivo, toda a programação é, de uma maneira geral, previamente gravada em fita. (Dicionário de Mídia – Amazon Sat – disponível em: <<http://www.portalamazonia.locaweb.com.br/sites/comercialsat/img/upload/letrav.pdf>>

TV Excelsior. Um ano mais tarde, mesmo época em que os militares tomaram o poder, o país assistiu *O direito de nascer*, telenovela que marcou definitivamente a ascensão do gênero.

As produções de outros países já experientes, como as telenovelas mexicanas, argentinas e cubanas – mais melodramáticas e com histórias e personagens exóticos – foram a principal referência no início da teledramaturgia brasileira. Teledramaturgia que aos poucos ganhava mais e mais espectadores e que acabou por criar o hábito familiar de assistir televisão. Hábito mais percebido com a criação da Rede Globo, em 1965. Anos depois, a emissora organiza uma grade de programação que de acordo com Sílvia Helena Borelli atuou no milagre da audiência: um telejornal entre duas telenovelas (uma das sete horas outra das oito horas).

Criou-se o hábito de ver TV, em família, com programações e horários reforçando-se mutuamente e garantindo uma fidelidade de público e um aumento vertiginoso dos índices de audiência, nos vinte anos subseqüentes: alguns acompanham à primeira telenovela, enquanto esperam o telejornal e outros assistem ao telejornal enquanto aguardam a próxima telenovela. (2000, p. 19)

Mas o primeiro grande marco não foi uma telenovela da Rede Globo e sim da TV Tupi. *Beto Rockefeller*, produzida em 1968 foi assim considerada porque se distanciou do padrão do melodrama: a personagem principal é um anti-herói, que, para subir na vida, comete as mais diversas malandragens. A novela também rompeu com os diálogos formais das produções tradicionais, introduzindo palavras coloquiais, gírias e expressões tipicamente brasileiras.

Foi a partir de *Beto Rockefeller*, que foram criadas diversas outras telenovelas com temáticas que contemplavam situações que, de alguma forma, identificavam-se com a população brasileira. No mesmo ano, 1968, a Rede Globo lança *Rosa*

*rebelde*, de Janete Clair, novela que foi um grande fracasso. Desde então, com o lançamento de *Véu de noiva*, também de Janete Clair, em outubro de 1969, as novelas da emissora entraram na era da modernidade.

Em 1970 *Irmãos coragem*, trouxe o público masculino para a frente da televisão; *Selva de pedra*, em 1972, atingiu altos índices de audiência; *O bem amado*, em 1973, primeira novela colorida da televisão brasileira também teve sucesso; *Pecado capital*, *Pai herói*, *Roque santeiro*, *Vale tudo*, *O salvador da pátria*, *Renascer*, *Terra nostra*, *O clone*, *Mulheres apaixonadas*, *Celebridade*, *América*, *Páginas da vida*, *Paraíso tropical*, *Duas caras*, *A favorita* entre outras.

As telenovelas da Rede Globo iniciaram uma nova linha da programação ficcional. Com Janete Clair na emissora e a contratação, ainda em 1969, de seu marido, o dramaturgo Dias Gomes, foi constituída uma teledramaturgia voltada à temática brasileira contemporânea. Com linguagem realista, personagens tipicamente brasileiros e histórias mais próximas do nosso povo, o grande público passou a se identificar com as telenovelas.

Na década de 1970, a Rede Globo veiculava diariamente, quatro telenovelas. A das seis mostrava tramas mais melosas, românticas; a das sete trazia histórias leves, geralmente mais cômicas que as demais; a das oito, considerado o horário nobre, enfocava o dia-a-dia, os problemas familiares e as grandes questões; e a das dez trabalhava com experimentalismo. Este último horário não deu certo e, em 1979, em seu horário, a Rede Globo passou a produzir quatro seriados semanais (*Malu mulher*, *Carga pesada*, *Plantão de polícia* e *O bem-amado*).

A retirada do ar da novela das 10h abriu uma outra porta de experimentação: os seriados [e, posteriormente, as minisséries]. É através deles que hoje se procura fazer uma teledramaturgia diferenciada da telenovela. Essa busca de uma linguagem, com temas não tão comuns aos roteiros folhetinescos, procura atingir

um público que até certo ponto se mantém alheio ao universo da telenovela. Serve também para continuar a insistente busca de inovação. (FERNANDES, 1997, p. 24)

E é neste espaço, após as telenovelas, por volta das 22h, 22h30, que até hoje são veiculadas as produções que buscam experimentar. Experimentalismo de novas linguagens, artistas e até mesmo histórias, como no caso de nosso objeto de estudo, a microssérie *A pedra do reino*, que mais uma vez traz da sétima arte a linguagem cinematográfica; atores de teatro e desconhecidos do grande público, e uma história com narrativa não linear que dificilmente se tornaria um audiovisual de televisão.

## 1.6 MINISSÉRIES

Por algum tempo, as telenovelas eram consideradas programas de menor valor cultural. Os programas que tinham posição de destaque na programação das emissoras eram os teleteatros, que em sua maioria, eram adaptados de obras literárias. Tal gênero foi determinante para que a teledramaturgia tivesse uma característica mais artística.

Tanto o teatro quanto o teleteatro introduzem na televisão uma lógica que contrasta com o intuito puro e simples de divertimento ou de maximização da audiência. Eles trazem junto às emissoras uma preocupação cultural e um prestígio que se fundamenta na consagração das obras clássicas, o que confere ao próprio meio televisivo uma aura artística que os programas humorísticos ou as novelas não possuíam. (ORTIZ, 1988, p. 43)

E é nesse quadro que os autores de telenovelas tentam dar mais prestígio e um aspecto mais cultural às produções por meio da adaptação de obras literárias. Na TV, em 1957, são produzidas telenovelas adaptadas dos textos *Os três mosqueteiros* de Alexandre Dumas, e *O corcunda de Notre-Dame*, de Victor Hugo.

Nos anos 80, coube às minisséries, com raras exceções, apresentar textos literários adaptados. De acordo com Antonio Brasil Junior (2004, p. 5-20), quando foi transmitida a primeira minissérie na Rede Globo, *Lampião e Maria Bonita*, a 2003, foram produzidas 87 minisséries na Globo. Destas, 31 são adaptações de obras literárias. As produzidas nos dois primeiros anos tinham roteiros originais. 1984 é o ano da primeira adaptação de um romance, *Anarquistas graças a Deus*, do livro de mesmo nome da escritora Zélia Gattai. Na época, quando foi ao ar, a minissérie fez as vendas do livro aumentar em 15 vezes.

Em 1985, três romances viraram minisséries: *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e *Tenda dos milagres*, de Jorge Amado. Até o final da década de 1980, os roteiros originais prevaleceram, mas de 1990 até 1999<sup>3</sup>, ao menos uma das, em média, duas minisséries transmitidas a cada ano é uma adaptação literária. Neste período destaca-se *Anos rebeldes* (1992), adaptada dos romances *1968: o ano que não acabou*, de Zuenir Ventura, e *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis.

Renata Pallottini (1998) explica que a minissérie é como uma telenovela só que mais curta, cujo texto de obra completa é escrito antes de as gravações iniciarem. É uma obra fechada que se define pelos fatos ocorridos, pelas histórias das personagens e pelo seu final. Não muda de acordo com a opinião do público espectador. Além disso, o autor, diretor e o elenco já sabem toda a trama, o que facilita ainda o trabalho do ator na composição do personagem.

Já Anna Maria Balogh define as minisséries como um produto ficcional de televisão diferente dos demais formatos. Características como o horário de veiculação (quase sempre após as últimas novelas) e o público para o qual elas são

---

<sup>3</sup> Com exceção de 1996 e 1997, em que não foi produzida nenhuma minissérie.

destinadas, colaboram para que a produção seja mais elaborada em relação às séries e novelas. Outro ponto é a questão índice de audiência que não se torna crucial para o seu desenvolvimento e continuação.

Enquanto a duração média das telenovelas é de no mínimo 100 e no máximo 200 capítulos, geralmente (nos últimos 20 anos) ficando em média em 180 capítulos, a média das minisséries – apesar de nos últimos anos elas têm se tornado verdadeiras mininovelas, muitas delas chegando a quase 60 capítulos – é de 25 capítulos, segundo Claudio Paiva (2006). Além disso possui: núcleos de personagens reduzidos, ações dramáticas condensadas além de ter um horário diferenciado para ir ao ar, conferindo-lhe um caráter intelectualizado (PAIVA, 2006, p. 62).

A primeira minissérie produzida pela Rede Globo foi *Lampião e Maria Bonita* (1982). Depois dela surgiram dezenas de outras minisséries, principalmente após 1984. Foi neste ano, e na Casa de Criação Janete Clair, com o objetivo de expandir e aperfeiçoar os produtos ficcionais da Rede Globo por meio da descoberta de novos autores e da discussão entre os próprios dramaturgos ligados à empresa, que surgiu a decisão de produzir algumas minisséries abordando fases da recente História nacional. Esse projeto, de autoria de Dias Gomes e que levava o nome da teledramaturga falecida em 1983, foi endossado pelo diretor-geral da Rede Globo, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (o Boni), e por Daniel Filho, que acabava de assumir a direção da Central Globo de Produção.

### 1.6.1 Mini ou micro, mas super

O termo *microsérie*, até pouco tempo desconhecido, surge para nominar os produtos teledramatúrgicos brasileiros seriados com menos capítulos que a maioria das *minisséries*.

Cabe lembrar que a definição *microséries* se revela, em princípio uma nomenclatura bem própria para a teledramaturgia brasileira, cujas *minisséries* são enormes para os padrões europeus e americanos, muitas com bem mais de 30 capítulos. A *microsérie* brasileira está mais próxima das *minisséries* dos padrões citados. Sob a capa das similaridades, há muitas especificidades ainda a serem consideradas. (BALOGH, 2008, p. 6)

Para a presente pesquisa não foi encontrada uma definição objetiva de quantos capítulos uma *microsérie* teria para ser considerada como tal. Levando em conta as últimas obras produzidas para TV, intituladas *microséries*, tomamos como base a informação de que elas podem variar de 3 capítulos como no caso de *Luna caliente* (de 1999) e *A Invenção do Brasil* (de 2000) a 13 capítulos como no caso da produção *Hoje é dia de Maria* (de 2005). Mas se as histórias são contadas em menos capítulos, uma coisa é inversamente proporcional: o seu custo.

Segundo a coluna *Televisão* (de 21/01/1998) da revista *Veja*, uma novela da Rede Globo custa, em média, 25 milhões de reais. Dependendo do autor e de sua história, cada capítulo varia de 60 a 80 mil reais. Já uma *minissérie* como *Os Maias*, por exemplo, cuja história foi contada em 44 capítulos, teve o custo de 11 milhões de reais, ou 250 mil reais por capítulo. Entretanto, as *microséries*, produtos audiovisuais exibidos em menor quantidade de capítulos que as telenovelas e *minisséries*, apesar de terem a exibição em menos dias, têm um custo de produção bem maior. Estima-se que *A Pedra do Reino*, com seus cinco capítulos, tenha custado 3 milhões de reais, ou 600 mil reais por capítulo.

As microsséries mais recentes, como o é o caso de nosso objeto de estudo, por terem um grande investimento financeiro, podem trabalhar com elementos diferenciados se comparadas às telenovelas. O primeiro, ao meu ver, seria a linguagem audiovisual, que não tem a necessidade de ser trabalhada como produção de larga escala como o que acontece com a novela, em que são gravadas 30 ou 40 cenas por dia. Desta forma, a linguagem se distancia da diária, passando a se aproximar com a do cinema (que em tese) é mais artística, mais elaborada, com ensaios e regravações até se conseguir o *tom* que o diretor gastaria de ter em seu trabalho.

Essas são elaboradas com recursos e ritmos de trabalho que sem dúvida permitem um exercício mais livre de criatividade artística. Sua preparação começa quatro a cinco meses antes do início da gravação, sendo que nas novelas esse prazo é reduzido para dois meses. As filmagens são mais lentas, uma média de oito cenas por dia, contra 30/40 da novela (ORTIZ, 1989, p.179).

Outro ponto a ser levado em conta é a questão do experimentalismo. Se o grande público já assistiu ao telejornal mais popular (*Jornal Nacional*) e à novela que se aproxima do dia-a-dia das pessoas, e com as quais, a grande maioria se identifica por causa dos personagens, das histórias, cenários e até mesmo trilha sonora (encontrada nas rádios), parece normal se abrir a possibilidade de veiculação de um produto voltado à uma população que busca questões históricas, questões mais analíticas e até mesmo uma linguagem mais lírica, por isso, este, horário em que as microsséries e minisséries são veiculadas, seria o espaço (na grade horária das emissoras) ideal para experimentar o que talvez a *grande massa* não se sentisse a vontade de consumir.

E o experimentalismo nesses produtos, até por se parecer com o cinema, também têm um cuidado especial no que diz respeito à imagem. A fotografia destes

audiovisuais é muito bem pensada. A luminosidade nas cenas é calculada. O cenário é milimetricamente escolhido ou ainda produzido. Os figurinos e a caracterização dos atores são feitos com base em detalhadas pesquisas. O som é pensado para complementar aquilo que estamos vendo. De uma forma geral podemos dizer que as microsséries utilizam linguagem muito parecida à do cinema. Muitas delas também são rodadas em película, o que as aproximam ainda mais da sétima arte, como é o caso de *A pedra do reino* (rodada em 16mm).

As minisséries e/ou microsséries costumam ter um trabalho de finalização mais cuidadoso, com edição criteriosa e com o uso de técnicas e procedimentos cinematográficos que nas novelas, e nem sempre, vemos apenas nos primeiros capítulos. Estas produções também apresentam, devido ao seu potencial de experimentação, a possibilidade da montagem de uma programação mais ágil e dinâmica, que se afasta um pouco da grade homogeneizada, característica da televisão brasileira:

A procura de formatos de comprimento diferente ao do hegemônico se insere na idéia de diversidade que assinalei, e na intenção de não homogeneizar a programação, de montar uma tela ágil. Também envolve a possibilidade de experimentar esteticamente com o ponto de vista, com outros gêneros – ciência, ficção, suspense, aventura – com formatos breves, com a hibridação de gêneros, com o destino dos relatos. (MAZZIOTTI, 2002, p. 223)

## 2 TEORIAS DA ADAPTAÇÃO AUDIOVISUAL

Para falarmos de adaptação de obras literárias para televisão, precisamos obrigatoriamente passar por questões sobre adaptação fílmica. E não é porque *A pedra do reino* foi rodada em película (filme), mas sim pela falta de teóricos que abordam questões sobre a adaptação televisiva. Por serem meios parecidos, cinema e TV têm linguagens técnicas parecidas também. São veículos, que como já mencionamos, veiculam imagem e som. Além disso, assim como o cinema, a TV trabalha com equipes de atuação, produção, direção. Têm equipamentos com as mesmas funções (câmeras, microfones, luz), enfim, partem de pontos comuns.

Um dos primeiros trabalhos relevantes sobre esta questão é o de George Bluestone, lançado em 1957. Intitulado *Novel's into film: the metamorphosis of fiction into film*, o livro aborda aspectos sobre as modificações (metamorfoses) que a narrativa literária sofre até chegar a outro meio sígnico, o cinema, por exemplo. Outros estudos importantes sobre adaptação surgiram entre os anos 70 e 80. Em 1975 Geoffrey Wagner, no livro *The three modes of adaptation*, classificou as adaptações em função da proximidade que possui com o texto literário. As muito próximas ao texto fonte seriam consideradas *transposições*, as menos próximas *comentários* e as que utilizam o original apenas como uma idéia seriam *alegorias*. Em 1984, Dudley Andrew, em seu livro intitulado *Film adaptation*, também classificou as adaptações de acordo com a proximidade com o texto original. Seguindo a mesma linha de Wagner, para Andrew a divisão seria: *empréstimos*, *interseções* e *transformações*, respectivamente. Entretanto, os dois estudos adotavam, como critério de análise, a fidelidade, aspecto ao qual os teóricos contemporâneos não colocam sua ênfase.

Nesses estudos mais recentes, como o do teórico australiano Brian McFarlane (*Novel to Film*, 1996), a preocupação é com relação aos dois meios, enfatizando os elementos fílmicos, utilizando-se da comparação para enriquecer a avaliação do filme e a leitura do texto literário. Para ele o que importa é o diálogo entre as obras fílmica e literária, sem privilegiar uma ou outra. Em contraposição à antiga postura crítica, que sempre priorizou o livro em detrimento do filme e que, na maioria das vezes, somente se preocupava em avaliar a questão da fidelidade ou não da película quanto à obra literária, a teoria de McFarlane definiu o processo de adaptação fílmica como tradução, minimizando questões referentes à autoria, ao contexto industrial e cultural.

Mariana Mendes Arruda, em sua tese de doutorado (*Em cartaz Chico Buarque, a adaptação fílmica do romance Benjamim por Monique Gardenberg*) ao discutir a teoria de Brian McFarlane, diz que

a proposta é ter como ponto de partida a análise da estrutura narrativa, das ações que traçam o esqueleto da história contada no livro e adaptada ao filme. A fidelidade de uma obra a outra não é o motor da análise, como esclarece McFarlane ao ressaltar que, pela sua teoria, não é necessário que um filme seja fiel ao livro que serve como inspiração e que o critério *fidelidade* é sempre passível de crítica e nunca deve ser o elemento fundamental da análise. (ARRUDA, p. 03)

Nesta nova corrente, destaca-se também o teórico James Naremore. No livro *Film adaptation*, publicado em 2000, Naremore se baseia nos conceitos atuais de autor e de obra, e propõe uma análise de adaptação que contenha atividades como reciclagem, *remake*, e outras formas de recontar. Para Naremore, os estudos da adaptação devem ultrapassar a fidelidade dos textos para chegar à especificidade do meio e ir além da tradução para a transformação.

Tendo como ponto de partida a idéia de que “todo texto forma uma interseção de superfícies textuais, tecidos de fórmulas anônimas, variações nessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, confluências e inversões de outros textos” (DINIZ, 2005, p.17), Naremore utiliza a denominação de dialogismo intertextual para propor sua análise. Para ele, as adaptações fílmicas estariam situadas no centro das referências e transformações intertextuais, de textos que criam outros textos, resultando um processo de reciclagem sem fim e sem um ponto de origem definido.

O estudo da adaptação precisa ser ligado ao estudo da reciclagem, refatura, e toda e qualquer forma de recontar na era da reprodução mecânica e da comunicação eletrônica. Por essa forma, a adaptação se tornará parte de uma teoria geral da repetição, e o estudo da adaptação se deslocará das margens para o centro dos estudos contemporâneos sobre mídia.<sup>4</sup>

O conceito de dialogismo foi criado pelo lingüista Mikhail Bakhtin, em 1930. Segundo Carlos Faraco “a língua, enquanto discurso, tem uma propriedade intrínseca, o dialogismo: as palavras de um falante estão sempre e inevitavelmente entremeadas pelas palavras do outro, ou seja, para elaborar um discurso, o falante necessariamente se utiliza do discurso do outro” (FARACO in HERRERA, 2008, p. 55). E a intertextualidade estaria colocada no que Bakhtin chama de dialogismo, segundo Antoine COMPAGNON, na obra *O demônio da teoria* (1999, p. 111) já que dentro dela estaria implícita a forma como um autor se apropria de um texto preexistente, modificando-o em um discurso seu, e ainda utilizando-se de diferentes mecanismos, como a citação, a referência, a paródia entre outros.

---

<sup>4</sup> No original, “The study of adaptation needs to be joined with the study of recycling, remaking, and every other form of retelling in the age of mechanical reproduction and electronic communication. By this means, adaptation will become part of a general theory of repetition, and adaptation study will move from the margins to the center of contemporary media studies” (NAREMORE, 2000, p. 15).

O termo intertextualidade foi usado ainda por diversos outros autores, como Julia Kristeva em 1960, quando fez uma análise da obra do lingüista. “Todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos”. Em se tratando de adaptações de textos literários para o cinema, o uso de uma abordagem que possibilite as negociações intertextuais como processos de transição entre as diversas modalidades discursivas, é um ponto enriquecedor tanto na produção artística, como em sua análise.

Robert Stam é outro teórico do cinema que utiliza a noção de intertextualidade para analisar audiovisuais. Em sua obra *Introdução à teoria do cinema* (2003), ele se utiliza de diversas teorias para falar sobre adaptação.

Stam se apropria do dialogismo de Bakhtin para afirmar que a prática da intertextualidade torna o realizador do audiovisual em um difusor das mensagens emitidas por quaisquer meios.

O dialogismo opera no interior de qualquer produção cultural, seja ela culta ou inculta, verbal ou não-verbal, intelectualizada ou popular. O artista cinematográfico, nessa concepção, torna-se um orquestrador, o amplificador das mensagens em circulação emitidas por todas as séries – literárias, visuais, musicais, cinematográficas, publicitárias etc. (STAM, 2003, p. 230)

Nesse aspecto, a intertextualidade não se limita a um único meio: “ela autoriza reações dialógicas com outros meios e artes, tanto populares quanto eruditos” (STAM, 2003, p. 227). Desta forma, pode-se afirmar que “o intertexto da obra de arte inclui não apenas outras obras de arte de estatuto igual ou comparável, mas todas as séries’ no interior das quais o texto individual se localiza” (STAM, 2003, p. 226).

Stam também se utiliza da noção de transtextualidade proposta por Gerard Genette. É a partir de intertextualidade, em *Palimpsestes*, que Genette cria uma

classificação para explicar as relações entre textos, ampliando o termo e substituindo-o por transtextualidade – “tudo que o coloca [o texto] em relação manifesta ou secreta com outros textos” (GENETTE, 2003, p. 7). Segundo ele, são cinco as formas de transtextualidade: intertextualidade é a presença efetiva de um texto em outro texto, é a copresença entre dois ou vários textos: citação, plágio, alusão; paratextualidade: representada pelo título, subtítulo, prefácio, posfácio, notas marginais, epígrafes, ilustrações etc. Este é um campo de relações muito vasto e inclui as notas de rodapé, advertências entre outros, que têm uma relação “menos explícita mais distante” e que “fornecem ao texto um aparato [...] e por vezes um comentário [...], do qual o leitor [...] nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende”; metatextualidade: vista como a relação crítica, por excelência. É a relação de comentário que une um texto a outro texto; arquitextualidade: estabelece uma relação do texto com o estatuto a que pertence – incluídos aqui os tipos de discurso, os modos de enunciação, os gêneros literários em que o texto se inclui e que tornam cada texto único e por final a hipertextualidade: toda relação que une um texto (texto B – hipertexto) a outro texto (texto A – hipotexto). – “toda relação que une um texto B [hipertexto] a um texto anterior A [hipotexto]” (GENETTE, 2003).

Genette afirma que seu conceito de transtextualidade atinge tudo o que coloca (um texto) em relação, aparente ou não, junto a outros textos. E que não se pode considerar, por outro lado, que as várias formas de transtextualidade apareçam como classes estanques, sem comunicação. Pelo contrário, elas devem atuar de forma conjunta e complementando-as, sendo essas relações numerosas e decisivas na construção de um texto, o que por vezes o deixa mais “saboroso”.

a arte de “fazer o novo com o velho” tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos “fabricados”: uma função nova se

superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto. (GENETTE, 2003, p. 91)

Na análise de adaptações fílmicas, Robert Stam destaca a hipertextualidade como a mais relevante das categorias transtextuais de Genette.

O termo “hipertextualidade” possui uma rica aplicação potencial ao cinema, especialmente aos filmes derivados de textos preexistentes de forma mais precisa e específica que a evocada pelo termo “intertextualidade”. A hipertextualidade evoca, por exemplo, a relação entre as adaptações cinematográficas e os romances originais, em que as primeiras podem ser tomadas como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização. (STAM, 2003, p. 233)

Segundo Stam, é a hipertextualidade que torna viável a análise da transformação de um texto a outro. Para ele as adaptações estão no “contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem” (STAM, 2003, p. 234).

E dentro deste processo de textos gerarem outros textos é que Stam afirma a necessidade de se estudar, ao analisar uma adaptação fílmica, os principais textos por ela utilizados, considerando o caráter hipertextual nas esferas do contexto, intertexto e texto.

Na questão do contexto de uma adaptação, segundo Stam, devemos considerar algumas questões existentes no romance e no filme, como o tempo transcorrido entre o lançamento de um e de outro, o contexto sócio-político retratado, circunstância de produção e meio de veiculação, atualização do tema, emprego de novas tecnologias, crítica social entre outras.

No quesito intertexto fílmico, Herrera esclarece que o autor sugere fazermos a análise dos gêneros específicos e não-específicos tratados pela adaptação e as conseqüências estilísticas de se mantê-los, ou subvertê-los.

E na última esfera, de acordo com Stam, nas questões textuais ocorridas, ele diz que a transtextualidade de Genette oferece um amplo suporte teórico. A proposta é considerar, se o texto fílmico, partindo do hipotexto, eliminou, adicionou, subverteu, ampliou ou inverteu cenas, capítulos, episódios, personagens, ou ainda se houve transformação de ideologia, tema, estética ou na própria narrativa.

McFarlane constrói sua teoria sobre adaptação fílmica como um processo de tradução intersemiótica entre dois sistemas: a literatura e o cinema, ambos, de início com característica narratológica. Para ele, o ponto de partida é a análise da estrutura narrativa, das ações que traçam o eixo central da história contada no livro e adaptada para o filme. Esses estudos relacionados às adaptações fílmicas geralmente são concebidos como unidirecionais, isto é, caminham sempre do literário para o cinematográfico, priorizando como já citei anteriormente, sempre o livro em detrimento ao filme. Desta forma a teoria da adaptação fílmica sempre se configurou como o estudo de comparação entre os dois tipos de “textos” e o sucesso obtido na transferência de elementos de uma “linguagem” à outra. De forma geral, o estudo se preocupava, como já mencionado, com a questão da fidelidade do filme ao livro.

Na teoria de McFarlane, que se contrapõem às antigas teorias que tinham como base a fidelidade, a questão passa a ser referente à tradução, que marginaliza os referenciais à autoria, ao contexto industrial e cultural, apesar de trazer referências a elementos de intertextualidade e a influências fora do romance. Em suma, toda a base teórica das análises de McFarlane se concentra na descrição de

elementos narrativos da literatura que foram facilmente transferidos ou traduzidos do texto verbal (livro) para o cinematográfico (filme), e de outros elementos da narrativa do romance que exigem de quem faz a tradução (como no caso do cineasta, do roteirista) maior criatividade, fazendo uso de uma *adaptação própria*, processo em que reside a arte desse profissional do meio audiovisual, segundo o teórico.

Para este estudo, utilizamos como base para análise do audiovisual proposto, a obra de Brian McFarlane (*Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*). O autor considera as adaptações como traduções e analisa os elementos narrativos da literatura e do cinema como funções narrativas.

De acordo com McFarlane, os elementos pertencentes à narrativa do livro são “transferíveis” de uma linguagem para outra (elementos que dizem respeito aos acontecimentos e aos dados de tempo e lugar da história, ao caráter dos personagens, por exemplo), enquanto os elementos pertencentes à enunciação são “adaptáveis” (elementos relativos ao discurso ou enredo que dizem respeito ao *mise-en-scène*, como as locações, vestuário, atores; e aos recursos como narrações em *off*, iluminação, efeitos sonoros e especiais, edição, *flashbacks* etc, utilizados a critério da direção do filme)<sup>5</sup> (MCFARLANE, 1996, p. 13).

Dentro desta proposta, McFarlane categoriza os elementos da narrativa como funções, divididas em dois tipos principais: distribucionais e integracionais. O primeiro está relacionado às ações e eventos, e é composto por elementos transferíveis. O outro está relacionado aos elementos geralmente adaptáveis para o

---

<sup>5</sup> No original: “[...] there is a distinction to be made between what may be *transferred* from one narrative medium to another and what necessarily requires *adaptation proper*. [...] ‘transfer’ will be used to denote the process whereby certain narrative elements of novels are revealed as amenable to display in film, whereas the widely used term ‘adaptation’ will refer to the process by which other novelistic elements must find quite different equivalences in the film medium, when such equivalences are sought or available at all” .

cinema como informações psicológicas, identidade dos personagens bem como atmosfera ou tom.

Na função distribucional, existem ainda duas subdivisões: funções cardeais e catalizadores. As cardeais são, de acordo com McFarlane, pontos-chave ou cruciais da narrativa e que, portanto, precisam ser transferidas. “Quando uma função cardeal é apagada ou alterada na versão fílmica, é bem provável que ocorram ataques da crítica e insatisfação popular”<sup>6</sup> (MCFARLANE, 1996, p. 14). Já os catalizadores, são elementos representados por pequenas ações que trabalham ao redor das funções cardeais, complementando-as e dando-lhes suporte. Da mesma forma que as funções distribucionais, as funções integracionais também apresentam duas subdivisões: os índices e os informantes. A primeira sub-categoria pode servir para caracterizar os personagens e a atmosfera da narrativa. A segunda informa o nome, idade, profissão de cada personagem e também detalhes físicos do cenário. McFarlane afirma que os Índices são mais propensos à adaptação do que os informantes, veículos de significação imediata. Nesse momento é importante notar que, no processo de transformação da narrativa escrita para a tela, vários elementos do texto (catalizadores, índices, informantes ou mesmo cardeais) sofrem mudanças, isto é, são adaptados pelo cineasta. Mas, o estudo da adaptação também leva em conta os elementos extrínsecos, como o espaço de tempo decorrido entre a publicação do livro e a fase de produção do filme bem como o período de seu lançamento. Situação que facilmente pode ter aspectos conexos à ideologia e cultura do país onde o filme está sendo produzido e até mesmo a situação econômica vivida na época (MCFARLANE, 1996, p. 14)<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> No original: “when a major cardinal function is deleted or altered in a film version of the novel [...], this is apt to occasion critical outrage and popular disaffection”.

<sup>7</sup> No original: “Among the integrational functions, which Barthes subdivides into *indices proper* and *informants*, only the latter may be directly transferred. Whereas the former relate to concepts such as

Como podemos observar, adaptar algo do literário para as telas não é tarefa fácil. Ao falarmos de adaptação, o primeiro ponto a se levar em consideração é a questão do que se vai adaptar. Escolher uma, entre tantas histórias é a primeira tarefa do realizador audiovisual. Depois temos o processo em si que corresponde à diversas leituras do texto, marcações, idealizações entre outros para que se possa começar o roteiro. Doc Comparato, experiente roteirista, diz que o processo de adaptação é

uma transcrição de linguagem que altera o suporte lingüístico utilizado para contar a história. Isto equivale a transsubstanciar, ou seja, transformar a substância, já que uma obra é a expressão de uma linguagem. Portanto, já que uma obra é uma unidade de conteúdo e forma, no momento em que fazemos nosso conteúdo e o exprimimos noutra linguagem, forçosamente estamos dentro de um processo de recriação, de transsubstanciação. (COMPARATO, 1996, p.330)

O que equivale então, à recriação da história levando em consideração a linguagem do meio para o qual se está produzindo. Mas o processo também implica em certas limitações, como ele mesmo afirma,

uma adaptação implica certas limitações criativas, uma vez que o roteirista tem de levar em conta o conteúdo da obra, isto é, os ambientes, as personagens, as intenções, etc. Mas (...) mesmo tais limitações podem ser positivas e dar azo a uma obra substancialmente superior à original. Tudo depende, claro está, do talento do roteirista (p. 331).

Outro roteirista renomado, o norte-americano Syd Field, diz que adaptar “é a mesma coisa que escrever um roteiro original”. O roteirista é autor do livro *Manual do roteiro*, o qual possui um capítulo sobre a “arte da adaptação” (1995, p. 175-185).

---

character and atmosphere, are more diffuse than the functions proper, and are therefore more broadly open to adaptation rather than to comparative directness of transfer [...] They [informants] include [...] names, ages and professions of characters, certain details of the physical setting, and, in these senses and in their own ways, share the authenticating and individuating functions performed in other respects by catalysers, and they are often amenable to transfer from one medium to another”.

Field ainda explica o que fazer para conseguir a melhor adaptação: “não sendo fiéis ao original. Um livro é um livro, uma peça é uma peça, um artigo é um artigo, um roteiro é um roteiro. Uma adaptação é sempre um roteiro original. São formas diferentes. Simplesmente como maçãs e laranjas” (FIELD, 1995, p. 185).

Mas quem é o autor de uma obra adaptada? Este é um dos temas mais complexos de uma análise de adaptação segundo MCFARLANE (1996, p. 35). Como o processo de adaptação corresponde na leitura, interpretação e reescrita do texto por um roteirista, para que então seja realizada a produção audiovisual deste roteiro pela equipe que vai trabalhar na execução do filme ou da microssérie, por exemplo, comandada pelo diretor, tal trabalho poderia ser considerado de autoria coletiva, isto é, do diretor com auxílio do diretor de fotografia, designer de som, do editor incluindo o roteirista e tantos outros profissionais envolvidos.

Para Juliana Salum Silva (2007, p. 05), “a adaptação refere-se a vários autores diferentes, não apenas ao autor da obra erudita, como em princípio se pensa, mas há uma mescla de produções culturais e autores que servem como referência para a adaptação”.

Sendo assim podemos inserir também, nesta discussão, o conceito de desreferencialização formulado por Hans Ulrich Gumbrecht, já que nestes casos o telespectador perde a referência de quem é o autor. No caso da microssérie *A pedra do reino* não é possível crer que as cenas foram feitas por Ariano Suassuna, já que o escritor não é o realizado da obra audiovisual e tampouco atuou na equipe de produção das gravações, mas não se atribui a autoria apenas ao diretor ou ao roteirista que adaptou o texto, trata-se de uma autoria coletiva em que vários profissionais estiveram presentes para dar *cara* ao produto final, portanto são vários pontos de vista, várias subjetividades.

Quem assiste à obra na TV, portanto o telespectador tem como base a autoria do romance adaptado de Suassuna e a direção de Luiz Fernando Carvalho, mas também sabe que cenógrafos, figurinistas, maquiadores, diretores de arte, de som, e uma infinidade de outros profissionais utilizados pela TV e pelo cinema, participaram da execução do projeto para dar forma ao audiovisual.

É interessante falar também, que em muitos casos, o público já habituado ao que é veiculado pela TV, consegue identificar pelas características da obra audiovisual, quem é o seu responsável. Podemos citar, por exemplo, as semelhanças dos projetos *A pedra do reino*, com a microssérie *Hoje é dia de Maria* e até mesmo com o filme *Lavoura arcaica*, ambos dirigidos por Luiz Fernando Carvalho. Com isso, fica aparente a percepção de que o próprio código audiovisual acaba criando e fazendo referências aos seus autores.

Em se falando de televisão, Sandra Reimão buscou dar mais especificidade ao termo adaptação:

uma adaptação de um texto literário para um programa televisivo é, em primeira instância, um processo de mudança de suporte físico. Trata -se de uma passagem de sinais e símbolos gráficos assentados em papel para um conglomerado de imagens e sons captados e transmitidos eletronicamente. (1999, p. 11)

Trata-se também de uma definição que amplia o sentido da palavra e que ainda aponta para a expressão *tradução intersemiótica* de Roman Jakobson. Tal expressão adotada por diversos estudiosos para explicar o processo de adaptação como o trabalho de passar signos verbais para sistemas de signos não-verbais. No estudo de Jakobson existem ainda mais dois tipos fundamentais de tradução: a intralingual, que acontece dentro do próprio idioma, como as simplificações ou as paráfrases e a interlingual, que é a transposição de uma língua para outra.

Julio Plaza desenvolveu em sua tese *Tradução intersemiótica*, publicada em 2003, a expressão de Jakobson. Segundo Plaza (2003, p. 1), a tradução intersemiótica não está relacionada com a fidelidade, pois é um “trânsito criativo” (PLAZA, 2003, p. 1), estando ligada à criação:

a criação neste tipo de tradução determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema do original. Essas escolhas determinam uma dinâmica na construção da tradução, dinâmica esta que faz fugir a tradução do traduzido, intensificando diferenças entre objetos imediatos. A TI [tradução intersemiótica] é, portanto, estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade. [...] numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. (PLAZA, 2003, p. 30)

Sendo assim, a transposição de um texto literário para o meio audiovisual deve obedecer às características do outro meio:

A transposição de um signo estético num meio determinado para outro meio tecnológico deve obedecer os recursos normativos (signos de lei) do novo suporte, seus sistemas de notação. [...] A operação de passagem da linguagem de um meio para outro implica em consciência tradutora capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas, a partir disso, dar o salto qualitativo, isto é, passar de mera reprodução para produção. (PLAZA, 2003, p. 109)

E o trânsito criativo, a que se refere Plaza, também deve ser analisado sob o poder próprio que o realizador (cineasta, roteirista) possui para “recriar” a trama à sua maneira.

McFarlane utiliza outro conceito importante: o da *alternância*. O teórico traz à tona a idéia de Raymond Bellour, que analisa filmes mudos por meio desse conceito. Segundo Gabriela Herrera, o conceito de alternância “é a utilização de recursos próprios do cinema – como som, fotografia, edição, ambientação, etc. – para dar ao

texto fílmico um estilo diferente do literário. Praticamente todas as narrativas fílmicas apresentam alternância” (2008, p. 65).

A alternância, em grande parte das vezes, é usada como recurso de enunciação, “enfatizando a oposição de personagens por suas caracterizações, estabelecendo variação entre espaços e tempos, ou simplesmente oferecendo um paralelismo visual mediante efeitos de movimentos de câmera e combinação de tipos de plano” (HERRERA, 2008, p. 66).

McFarlane se refere à alternância como um recurso da prática cinematográfica que atua no nível da diegese narrativa e do código de enunciação. O teórico ainda destaca que esta capacidade é exclusivamente cinematográfica sem uma equivalência possível no romance convencional.

A capacidade de alternância, segundo McFarlane, oferece ao meio audiovisual, a possibilidade de incluir ações simultâneas em lugares distintos, manipulação do tempo por meio de cortes, além de variação do espaço – o que pode acontecer com o uso de cores, efeitos – ou utilização da edição/montagem para alternar diálogos.

Em questões estruturais, o teórico segmenta a alternância em oposições de macronível e oposições de micro-nível. As de nível macro são as cenas filmadas no interior x cenas filmadas no exterior, lugares e experiências privadas x lugares e experiências públicas, ambiente cômico x ambiente dramático, e recriação do belo x recriação do feio. Este nível serve basicamente para contrastar ambientes, questões psicológicas, emoções, entre outros, e sua força depende da habilidade do idealizador em recuperar e transformar os contrastes que aparecem na obra literária, e que, segundo Herrera (2008, p. 66) “vão desde a mudança do ponto de vista até a divergência entre ambientes ou representações físicas”.

Já as alternâncias de nível micro são as oposições articuladas pela linguagem cinematográfica propriamente dita, ou seja: primeiro plano x plano geral, plano subjetivo x plano objetivo, *travelling* x plano fixo, em campo x fora do campo, iluminação x escuridão, diálogo x silêncio etc.

Como método de análise, McFarlane explica que não é necessário descrever detalhadamente as dualidades possíveis de um filme, mas ressalta que devem ser mencionadas as mais sugestivas e efetivas na recepção do filme, e que ofereçam à trama uma textura dramática mais complexa por causa do processo de alternância que atua a favor da adaptação (MCFARLANE, 1996, p. 68).

As alternâncias estão dentro do processo de edição/montagem de um audiovisual. Sergei Eisenstein, considerado um dos “pais” da montagem cinematográfica, ressalta que o que se propõe nesta questão da alternância, principalmente na de imagens, é benéfico, pois transforma a realidade em discurso articulado sem o compromisso de representar eventos em sua continuidade, o que deixaria os audiovisuais **pesados** e talvez **pouco interessantes** [minha ênfase]. Para Eisenstein, o que importava eram as associações de conteúdo e as oposições entre os espaços e formas, já que para ele a arte significava conflito. E o cinema como arte, também deveria representar estas contradições.

Nesse sentido, sua montagem estabeleceu uma construção diferente daquela do cinema clássico, com associações estáticas que congelam o tempo, exigindo uma intensa participação reflexiva do espectador que futuramente deveria se transformar em ação política. Por não querer envolver o espectador num mundo de sonhos, mas trazê-lo à realidade dura da vida do cidadão comum, sua montagem não buscava esconder o corte e, portanto, sua narrativa apresentava uma temporalidade e uma espacialização bastante específicas. (PEREIRA, 2007, p. 80)

É por meio da montagem, que a narrativa audiovisual se desenrola. Para Jacques Aumont, “a montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração” (AUMONT, 1995, p. 62).

Mas o ritmo da narrativa não pode ser visto somente pela montagem da seqüência dos planos. O plano em si já contém um ritmo interno, que somado ao ritmo entre os planos forma o conjunto do filme. O arranjo cênico, a atuação dos atores e o movimento de câmera também devem ser analisados nessa perspectiva.

Na obra audiovisual analisada neste estudo, a narrativa não é linear. É fragmentada a ponto de gerar confusões mentais e termos de assistir duas ou mais vezes para entendermos o que acontece quando uma cena é entrecortada por outra, outro tempo. E o tempo é também um objeto de análise. É por causa da diferenciação de tempo na seqüência das imagens que a linearidade é quebrada. Mas como a quebra muitas vezes se dá com o mesmo personagem, e o espaço físico é o mesmo, a sensação mais óbvia é a de não se ter quebrado a cronologia: um efeito diferente na linguagem utilizada pelo diretor Luiz Fernando Carvalho.

### 3 A PEDRA DO REINO

A microssérie é resultado da leitura da obra *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe de Sangue do Vai-e-Volta*, publicada por Ariano Suassuna em 1971. Esta produção televisiva inaugurou o projeto intitulado *Quadrante*, por meio do qual a Rede Globo de Televisão queria mostrar os diferentes “Brasis”, artistas regionais e possibilitar mais ainda a adaptação de obras literárias. A adaptação da obra de Suassuna foi também, uma homenagem da emissora ao escritor, que considera este romance o seu mais importante livro. Homenagem que foi ao ar do dia 12 ao dia 16 de junho de 2007, data de término da exibição, dia também em que o escritor comemorou o seu 80º aniversário.

#### 3.1 DO LIVRO À TELEVISÃO

##### 3.1.1 O livro de Ariano Suassuna

A obra de Suassuna começou a ser escrita em 1958, mas só foi lançado em 1971. Sua produção ocorreu entre os anos 60 e 70, considerado um dos períodos mais conturbados da história brasileira: os “anos de chumbo”, época mais dura do regime militar.

A política cultural do Estado buscava naquele momento, uma imagem integrativa do país, tentando eliminar as separações entre o *popular* e o *erudito* para que desta forma pudesse existir uma medida controlável, uma identidade nacional “conciliadora das diferenças”.

É nessa época que Suassuna lança as bases de seu Projeto Armorial, um projeto diferente dos que se propunham a realizar uma arte politicamente engajada, como por exemplo, o Teatro de Arena e o Centro Popular de Cultura, ou daqueles

ligados à vanguarda e ao experimentalismo como os neoconcretistas e os tropicalistas.

Por causa dessa idéia, Suassuna foi muito criticado. Crítica que para muitos estudiosos da obra do escritor, talvez não seja infundada quando se percebe o encontro do popular e do erudito em toda a narrativa.

O livro, com mais de setecentas páginas, é apresentado como o primeiro romance armorial brasileiro. Palavra “armorial” vem de armaria, de brasões, que por conseguinte são símbolos ou distintivos de famílias nobres ou pessoas influentes, além de designar os escudos das armas. Segundo Anna Lemos (2007):

Vê-se, pela própria significação da palavra, que Suassuna usa sua obra como arma de transfiguração do popular à “nobreza”. E vê-se ainda que na estrutura do romance, os personagens centrais – Quaderna, Clemente e Samuel, Tia Filipa e o Cantador João Melchiades, Dona Margarida e o Corregedor – são cada um como que a transfiguração de uma tensão ideológica que interage com o próprio Movimento Armorial que nos parece representado principalmente no personagem central, o narrador Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna. Quaderna traz no próprio nome esse encontro popular-erudito. (LEMOS, 2007, p. 82)

O romance não está dividido em capítulos, mas em cinco livros e 85 folhetos. Folhetos que segundo Suassuna são homenagem ao romanceiro popular do Nordeste. Divisão que o autor também escolheu para conservar a simultaneidade e independência das multifacetadas narrativas do personagem que é também o narrador.

A história é um mosaico, uma dobradura que vai se desdobrando e criando novas dobraduras, uma colcha de fuxicos<sup>8</sup> costurada por citações de poemas de cordel e poemas eruditos de diversos escritores como Álvares de Azevedo e

---

<sup>8</sup> Técnica artesanal que aproveita restos de tecidos, retalhos, para fazer trouxinhas de panos para serem costurados e formarem acolchoados, toalhas etc. Surgiu há 150 anos e foi inventada no interior do nordeste (<http://www.acesa.com/mulher/arquivo/artesanato/2004/04/15-fuxico>)

Gonçalves dias. Um vai e vem de histórias e personagens, que desfazem uma linearidade convencional.

O romance é narrado por Pedro Dinis Ferreira-Quaderna que se auto-intitula Rei do Brasil. A história inicia em 1938. Quaderna é preso em Taperoá, sertão da Paraíba, por subversão. O depoimento foi dado ao juiz corregedor e datilografado por uma escritã. O sonho de Quaderna era juntar em uma só obra, tudo aquilo que havia vivido, com referências eruditas, políticas e intelectuais. O único problema para realização desse projeto era o “cotoco”, uma proeminência óssea que tinha ao final da coluna, que não lhe possibilitava ficar sentado por muito tempo. No depoimento, em pé, Quaderna narra todos os trágicos acontecimentos relacionados à sua vida, e que o fazem acreditar em sua ascendência real. Quaderna conta sua trajetória, pontuada pela influência de dois mestres. O aristocrático e branco Samuel, e o esquerdista e negro Clemente. Ao final do inquérito, o juiz corregedor, não consegue obter um resultado lógico para lhe fazer prender, o considera louco e o liberta. Quaderna então pede para ficar preso confessando que a carta anônima enviada ao juiz, motivo de sua prisão, fora ele quem escrevera, com o intuito de utilizar o depoimento como a tão esperada obra literária. O juiz então atende ao desejo de Quaderna e na prisão de Taperoá ele enfim escreve sua saga.

Para Suassuna, o escritor, o romance é uma novela na qual colocou o nome de romance por gostar deste título *por causa da ambigüidade que ele representa*<sup>9</sup>. Em se tratando de uma narrativa literária, a primeira questão que se põe é a da relação entre o autor empírico e o autor narrador<sup>10</sup>. Sem dúvida, há entre os dois

---

<sup>9</sup> Cf. Nota do Autor. In *História do Rei Degolado nas Caatingas do SERTÃO AO Sol da Onça Caetana*, Rio de Janeiro, J. Olympio, 1977, p.128-135.

<sup>10</sup> A relação entre o escritor e narrador são complexas e vários estudiosos tem-se debruçado sobre o assunto. Neste texto, utilizamos a distinção que vários críticos vêm estabelecendo: ao autor empírico, denominamos escritor; ao ser que responde pela narrativa no mundo representando, o tradicional narrador, também utilizamos o termo autor.

uma relação fundamental, mas essa relação é também construída entre o autor empírico e suas personagens. Em certa medida, autor / narrador é tão personagem quanto as demais. De acordo com Guaraciaba Micheletti (s/d, p. 03) “numa narrativa literária, a enunciação é um ato do escritor, assim é ele o enunciador e, dele, emana a narrativa”. Porém, como sabemos, a narrativa é um simulacro de mundo e, como tal, oferece outro enunciador, o narrador, que por sua vez dá voz às personagens, que, assumindo suas vozes, também se tornam enunciadores.

Vale lembrar que Quaderna, autor e personagem, relata suas histórias ao Corregedor e a nós, leitores, com um duplo objetivo: primeiro isentar-se de qualquer culpa; e em segundo redigir suas memórias. Com essa idéia, o autor/personagem cria dois enunciatários: um enunciatário real, ainda que idealmente construído, no caso o leitor, e um enunciatário pertencente ao mundo diegético, ao mundo da história que ele conta, o Corregedor.

E a forma de contar a história no romance foi constituída de um jeito único. Para o enunciatário Corregedor, Quaderna precisa construir sua defesa com o objetivo de se livrar das acusações. Para isso é necessário convencê-lo de sua inocência. Além disso, como escritor, o personagem diz ao leitor que tem pretensões artísticas, assim seu texto, segundo ele próprio, deverá se “modelar”, para poder integrar à Academia Brasileira de Letras. Com esses objetivos, decide narrar embaralhando os fatos como se embaralham as cartas “de uma velha canastra esquecida”. E é nessa atitude de jogo que surgem os vários textos que estavam em algum lugar da memória de Quaderna.

O enunciador busca estabelecer entre ele e o enunciatário um diálogo ou, no mínimo, conquistá-lo, transformando o leitor quase em seu cúmplice.

(...) ele não espera uma compreensão passiva, (...) mas uma resposta, uma concordância, uma participação, uma objeção, uma execução etc. (os diferentes gêneros discursivos pressupõem diferentes objetivos, projetos de discurso dos falantes ou escreventes). (BAKHTIN: 2003, 272)

Para isso Quaderna se apropria de estratégias de diversos gêneros narrativos. Daí uma tessitura como colagem, como dobradura. Como se utilizasse uma máscara e com ela conseguisse enredar o leitor e o Corregedor.

### 3.1.2 A microssérie de Luiz Fernando Carvalho

Como dito anteriormente, o livro *A pedra do reino*, de Ariano Suassuna, foi adaptado para televisão, no ano de 2007, por Luiz Fernando Carvalho. A obra para TV foi produzida pela Rede Globo de Televisão em co-produção com a Academia de Filmes, em formato microssérie, com cinco episódios (de aproximadamente 40 minutos cada). A exibição ocorreu na Rede Globo, entre os dias 12 e 16 de junho do mesmo ano, por volta das 23h00.

Luiz Fernando Carvalho de Almeida nasceu no Rio de Janeiro, em 1960. É cineasta, diretor de televisão, profissões que para muitos críticos exerce com grande sucesso. Foi responsável por trabalhos importantes na teledramaturgia, alguns exemplos são a minissérie *Riacho doce* (1990), e as novelas *Pedra sobre pedra* (1992), *Renascer* (1993) e *O rei do gado* (1996). No cinema começou carreira em 1986, com o curta-metragem *A espera*, baseado no livro *Fragmentos de um discurso amoroso* de Roland Barthes. O curta recebeu os prêmios de melhor filme, melhor atriz (Marieta Severo) e melhor fotografia (Walter Carvalho) no Festival de Gramado, melhor curta-metragem (Concha de Oro) no Festival de San Sebastian na Espanha, e o Prêmio Especial do Juri no Festival de Ste Therèse no Canadá. Nos anos 90, Carvalho conheceu o romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, e decidiu

adaptar a história para o cinema. *Lavoura arcaica* é o seu primeiro longa metragem, foi rodado e exibido no cinema em 2001. Sempre buscando inovar em seus trabalhos, o diretor decidiu produzir o filme sem um roteiro prévio definido, e para isso trabalhou com os atores de forma diferente da habitual no cinema. Na fazenda, onde os atores ficaram por quatro meses, todos conviveram diariamente e intensamente com o livro fonte. No mesmo, enquanto finalizava a filme, voltou a trabalhar com televisão, dirigindo a minissérie *Os Maias*, baseada no romance homônimo de Eça de Queirós. Quatro anos mais tarde, produziu a minissérie *Hoje é dia de Maria*, que foi comparado a *Lavoura arcaica* por ter uma linguagem inovadora para uma minissérie de televisão. E em 2007, dentro do novo projeto da Rede Globo *Quadrante*, foi o responsável pela microssérie *A pedra do reino*.

### 3.2 A ADAPTAÇÃO PARA A TV

#### 3.2.1 O processo de adaptação: do texto à tela

Adaptar uma obra literária para a linguagem audiovisual é uma tarefa que envolve riscos. O mais eminente é a comparação entre os dois produtos: texto ficcional e produção audiovisual. Quase sempre ouvimos ou lemos críticas relacionadas a um ser melhor que o outro, na maioria das vezes a obra audiovisual é considerada inferior ao livro. Muitas vezes tal opinião se baseia no quesito fidelidade ao texto fonte, o que até pouco tempo era objeto único de análise ao se estudar a transposição do texto literário para o meio audiovisual.

De acordo com os novos teóricos que trabalham com o tema adaptação, transportar um texto da linguagem literária para a linguagem audiovisual é um trabalho que não tem obrigatoriamente compromisso com a fidelidade, muito menos a necessidade de representar fielmente todos os elementos do texto original. Isto

porque a transposição da linguagem literária para a audiovisual envolve suportes distintos. Não se pode deixar de considerar que a literatura e o meio audiovisual são dois campos de produção distintos e que cada um traz as suas características particulares, mesmo existindo uma grande interligação entre eles. E por essa razão, a possibilidade de se criar ou recriar algo em cima do texto verbal é imensa.

Outros romances de Suassuna já foram adaptados para o cinema e para TV. *O auto da compadecida* talvez seja o mais conhecido até então. Além de ter sido lançado em formato microssérie de televisão, em quatro capítulos, foi exibido nos cinemas, com uma re-edição que transformou os capítulos em um filme com 104 minutos de duração.

*A pedra do reino* é um livro considerado por estudiosos como uma obra grandiosa. Primeiro porque apresenta diversos elementos que constituem a cultura nordestina, depois porque condensa no discurso da narrativa, um grande número de gêneros literários como, por exemplo, a picaresca. Este gênero tem sua definição no personagem. De acordo com João Adalberto Campato Junior<sup>11</sup>, neste gênero, o pícaro, como é chamado, é um personagem de condição social humilde, sem ocupação certa, anti-herói por excelência, é desleal, inclinado para a fraude e vadiagem. A história do pícaro trata-se de relatos autobiográficos, com narradores autodiegéticos, usando a primeira pessoa gramatical. A narrativa é concebida a um projeto final: explicar o estado de desonra em que vive o personagem ao finalizar o relato. A picaresca é também uma história retrospectiva, em que os acontecimentos são narrados desde a infância até o momento em que se efetuará a narração. A trajetória existencial, na maioria das vezes é áspera com a realidade, a qual se configura como desculpa para suas picaretagens.

---

<sup>11</sup> Texto pesquisado em [http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/R/romance\\_picaresco.htm](http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/R/romance_picaresco.htm)

Assim como no livro, a microssérie também é narrada pelo narrador-personagem Dom Pedro Dinis-Ferreira Quaderna. Já na primeira página, o narrador nos informa o que está por vir com o seguinte trecho:

Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta – Romance-enigmático de crime e sangue, no qual aparece o misterioso Rapaz-do-Cavalo-Branco. A emboscada do Lajedo sertanejo. Notícia da Pedra do Reino, com seu Castelo enigmático, cheio de sentidos ocultos! Primeiras indicações sobre os três irmãos sertanejos, Arésio, Silvestre e Sinésio! Como seu Pai foi morto por cruéis e desconhecidos assassinos, que degolaram o velho Rei e raptaram o mais moço dos jovens Príncipes, sepultando-o numa Masmorra onde ele penou durante dois anos! Caçadas e expedições heróicas nas serras do Sertão! Aparições assombráticas e proféticas! Intrigas, presepadadas, combates e aventuras nas Caatingas! Enigma, ódio, calúnia, amor, batalhas, sensualidade e morte! (SUASSUNA, 1971, p. 27)

Na microssérie, esta é também a primeira fala de Quaderna, logo após uma introdução de imagens e música que nos leva à linguagem pela qual toda a história vai se desenrolar.

O começo da microssérie é uma vinheta característica de abertura feita em computação gráfica. A primeira imagem que vemos é uma coroa de rei remetendo ao reino da série. A imagem se aproxima como se estivéssemos indo em direção à ela. Partes da coroa se abrem como uma cortina alemã de teatro nos permitindo adentrar a história. As imagens lembram as ilustrações existentes no livro, desenhos que na versão impressa da história foram feitos pelo próprio autor Suassuna. Nós, espectadores, vamos entrando num mundo fictício do nordeste por meio desta espécie de mandala giratória que a cada tempo dá lugar a outra imagem. Chegamos a um castelo, em que as portas se abrem misteriosamente. Ao cruzar a porta parece estarmos dentro de um caleidoscópio, que por sua vez se abre e se transforma em círculos cada qual girando para um lado e se desfazendo até surgir uma figura de

um palhaço (Quaderna), imagem que também gira na tela e dá vez às cartas de um baralho, referências muito claras aos símbolos que aparecem tanto na obra literária como na história transportada para a TV. Por final as imagens parecem novamente um caleidoscópio que vai se abrindo até que o título da microssérie aparece. A música de abertura, composta exclusivamente para a produção é uma mistura de estilos que vão do ibérico ao nordestino, sendo complementados por referências árabe, indiana, cigana e indígena.

Após o título vemos uma panorâmica, aparentemente feita por um helicóptero ou avião, que mostra o árido terreno nordestino, com sua vegetação característica e muito sol. Enfim chegamos definitivamente no ambiente da história. A cena tem 10 segundos de duração e junto a ela ouvimos o som de tambor, em crescente, que tem uma virada quando Quaderna adentra a cena com uma cambalhota. Neste trecho, em plano de conjunto<sup>12</sup>, vemos o personagem brincando pelas ruas da cidade. O personagem é uma espécie de palhaço, com rosto pintado, movimentos engraçados, meio arcado e que faz as crianças o seguirem.

Neste ponto, Quaderna (Ver Fig. 01) nos é apresentado com algumas características que, na leitura do livro, só saberíamos ao chegar na página 343. Ele é meio arcado, com a bacia para trás, devido a um problema de coluna o qual chama de *cotoco*. No meio audiovisual, estas características, principalmente as físicas, já devem ser apresentadas de início, pois estamos vendo o personagem que vai narrar a história, e a menos que a história seja narrada antes dele ter tido este problema, tal imagem do personagem de corpo arqueado não seria necessária. No romance, só vamos saber do tal *cotoco* após já termos adentrado há muito tempo na história.

<sup>12</sup> Plano um pouco mais fechado do que o plano geral. Neste plano vemos dos pés a cabeça do personagem e uma parte do cenário.



Fig. 1: Apresentação do personagem

Segundo Jorge Furtado, conceituado cineasta e roteirista brasileiro, a ordem em que as informações da história devem ser liberadas no meio audiovisual é diferente da literatura:

Lembro de um trecho de um livro de Dashiell Hammet, o mais filmável dos romancistas, em que Sam Spade descreve sua entrada numa casa: "Havia duas mulheres na sala. As duas estavam nuas mas só uma estava morta". A frase de Hammett nos surpreende pela avalanche de informações. Hammett primeiro nos informa que há duas mulheres na sala, depois nos informa que estão nuas e em terceiro lugar nos informa que uma delas está morta. A adaptação desta cena para o cinema quase que inevitavelmente perde o caráter surpreendente desta escolha ao revelar simultaneamente a existência das duas mulheres, o fato de estarem nuas e o fato de uma delas estar morta.

E nesta ordem de entrega das informações, o personagem principal, protagonista também precisa ser apresentado logo (Ver Fig. 1), principalmente quando a história exige dele a presença visual como no caso de *A pedra do reino*.

Nós, espectadores, vamos decodificando o personagem, nesta apresentação, para entendermos a história. O processo de adaptação se desenrola então, na criação da identidade visual dos personagens. No romance existem algumas descrições físicas, sabemos aonde a história se passa e a época em que o enredo se desenvolve, mas ver o personagem propriamente dito só vamos ver mesmo no audiovisual, ou em foto caso o livro tivesse esta imagem.

A personagem constitui um elemento estrutural indispensável da narrativa romanesca. Sem personagem, não existe verdadeiramente narrativa, pois a função e o significado das ações ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou referência dessas ações a uma personagem ou agente. (AGUIAR e SILVA, 1974, p. 24)

A criação do personagem é baseada, de forma clara ou não, a um critério parecido ao utilizado na criação da narrativa em si. O escritor cria o personagem de acordo com os traços físicos e psicológicos, exigidos pelas necessidades literárias. E isso segue o repertório do escritor, a concepção de ser humano que ele acumulou durante a vida.

Concorrem para isso [a caracterização do personagem], de modo direto ou indireto, certas concepções filosóficas e psicológicas voltadas para o desvendamento das aparências no homem e na sociedade, revolucionando o conceito de personalidade, tomada em si e com relação ao seu meio. (CANDIDO, 2002, p. 57)

Na linguagem audiovisual, toda a informação deve ser visível ou audível. Neste caso, o roteiro deve ser claro quanto à produção da imagem ou do áudio. Furtado explica esta outra diferença do meio audiovisual em relação à literatura:

Isto parece uma obviedade ululante, mas quem já tentou fazer um roteiro sabe como é difícil evitar a tentação de escrever: João acorda e lembra de Maria. Isso é muito fácil escrever e muito difícil de filmar. Palavras como pensa, lembra, esquece,

sente, quer ou percebe, presentes em qualquer romance, são proibidas para o roteirista, que só pode escrever o que é visível. A literatura, que a todo momento nos remete ao fluxo de consciência dos personagens, pode utilizar todas essas palavras. Mas não necessariamente precisa utilizar todas essas palavras, o que faz com que alguns textos sejam muito mais facilmente adaptáveis do que outros. (FURTADO, 2003)

O cuidado com o transporte das informações do romance para a tela, seja da TV ou a do cinema, é um trabalho que demanda muita criatividade e técnicas. Se o meio possui uma linguagem característica para mostrar aquilo que antes era por nós imaginado, parece óbvio dizer que a imagem em movimento provavelmente será parecida com a nossa. Errado! Todo texto tem infinitas leituras e no processo de recriação da narrativa, outros pontos são somados à técnica utilizada pelo roteirista/cineasta. Um deles é lembrado por Umberto Eco: "toda a narrativa se apóia parasiticamente no conhecimento prévio que o leitor tem da realidade" (ECO). E em se tratando de um leitor que é também cineasta, experimentalista da linguagem audiovisual, o resultado pode não ser o que o leitor comum espera. Furtado exemplifica a questão do conhecimento prévio da realidade com o seguinte exemplo:

A metamorfose de Kafka começa com a seguinte frase: "Ao despertar após uma noite de sonhos agitados Gregor Samsa encontrou-se em sua própria cama transformado num inseto gigantesco". Esta frase, talvez a melhor primeira frase da história do romance, disse tudo que é preciso saber para que a história comece. Cada um de nós, leitor, imaginou a sua própria cena, o escritor nos informa apenas aquilo que ele julga ser necessário, o leitor imagina todo o resto. (FURTADO, 2003)

Mas no cinema e na TV, o roteirista, o cineasta ou diretor, precisa fazer o trabalho do leitor. Imaginar para recontar no meio audiovisual. Ainda tomando como exemplo os utilizados por Furtado, ao citar *A metamorfose*, o trabalho destes

profissionais seria imaginar e responder em imagens ao espectador: “Qual a cor do inseto? É uma cama de madeira ou de metal? Qual a cor das paredes do quarto? Como é a luz do quarto? Há uma janela? A luz entra pela janela? Através da persiana ou através das cortinas? Como é o piso desse quarto? É de madeira ou está coberto por um tapete? A cama tem lençóis? Há outros móveis no quarto?

E nem sempre estas informações respondidas serão iguais ou parecidas com o nosso repertório de informações. E Mesmo sendo estas perguntas respondidas na seqüência do livro, o cineasta precisa imediatamente tomar as decisões, muitas vezes adiadas pelo autor, e mostrar em imagens ao espectador. Furtado (2003) vai ainda mais longe e afirma que sendo, cada leitor cria suas próprias imagens, sem custos de produção e limites de realidade. É natural que se decepcione quando veja as imagens criadas pelo cineasta e diga: "gostei mais do livro".

Outra diferença entre o romance e o audiovisual gerado a partir dele, diz respeito à forma como a história é apresentada. No romance pode haver divisões, capítulos, passagens narrativas, reflexivas ou disertivas, diálogos, rubricas do autor, imagens ilustrativas, referências. Mas, após concluído o texto do livro, o livro está pronto. No meio audiovisual, em um processo de adaptação, um roteiro é elaborado e com base neste material, em que consta o perfil dos personagens, as descrições minuciosas das cenas, as explicações de local, tempo, período do dia entre tantas outras, o trabalho ainda não está pronto. É necessário se reunir com os diretores de arte, de foto, musical e tantos outros profissionais, para que então utilizando o roteiro, o produto audiovisual seja transportado do mundo escrito e até então imaginário, para o audiovisual e “real” na tela.

O romance *A pedra do reino* foi escrito por um autor. A microssérie foi escrita por três roteiristas, entre os quais o próprio diretor Luiz Fernando Carvalho. Mas como no livro algumas histórias estão abertas, alguns personagens não têm um desfecho, o próprio Ariano tratou, a pedido de Carvalho, de auxiliar no fechamento destes textos.

Percebemos, portanto, a importância do roteiro para a realização audiovisual, o que se comprova com mais uma idéia de Doc Comprato (1995, p. 380):

O Roteiro é a forma escrita de qualquer audiovisual. É uma forma literária efêmera, pois só existe durante o tempo que leva para ser convertido em um produto audiovisual. No entanto, sem material escrito não se pode dizer nada, por isso um bom roteiro não é garantia de um bom filme, mas sem um roteiro não existe um bom filme.

Podemos ainda citar Jean-Claude Carrière (1996, p. 11), que de uma forma mais poética, também apresenta sua idéia de roteiro:

O roteiro representa um estado transitório, uma forma passageira destinada a desaparecer, como a larva ao se transformar em borboleta. Quando o filme existe, da larva resta apenas uma pele seca, de agora em diante inútil, estritamente condenada à poeira. (...) Pois o roteiro significa a primeira forma de um filme. E quanto mais o próprio filme estiver presente no texto escrito, incrustado, preciso, entrelaçado, pronto para o vôo como a borboleta, que já possui todos os órgãos e todas as cores sob a aparência de larva, mais a aliança secreta (...) entre o escrito e o filme terá chances de se mostrar forte e viva.

Ou ainda, citar a descrição objetiva de Syd Field: "Roteiro é uma história contada em imagens, diálogo e descrição, localizada no contexto da estrutura dramática."

É neste documento que todos os profissionais envolvidos com a produção audiovisual vão buscar as informações do que fazer. E como toda produção audiovisual tem um alto custo, pelo menos em se falando de produtos como as microsséries, minisséries e telenovelas, há ainda, quem aponte o roteiro como uma forma de pré-visualizar o todo, minimizando os riscos do investimento. E neste ponto, o roteiro de *A pedra do reino* nós dá a visualização necessária, ainda um pouco particular de Carvalho, o que só virá à tona na realização do audiovisual.

Outra questão relevante neste ponto é o quesito transportar a história de forma que a mesma caiba em um espaço destinado à ela. Toda produção televisiva, ainda em fase embrionária, já tem pré-estabelecida, uma forma e um tempo. Sabemos que as grades horárias da TV, hoje em dia, são menos flexíveis. Afinal existem diversos programas que precisam ir ao ar todos os dias em um horário fixo como os telejornais, telenovelas, jogos de futebol entre tantos. Quando um produto extra, como uma microssérie, um seriado e até um programa jornalístico segmentado, passa a fazer parte do *casting* da emissora, ele já é pensado, antes de ganhar roteiro, produção e realização, de forma a “caber” em determinado dia e horário. A microssérie *A pedra do reino*, primeiro teria oito capítulos. Ficou decido que então a história seria contada em cinco dias. E que a cada dia seriam 40 minutos destinados a ela. Mas o livro de Ariano Suassuna tem mais de 700 páginas. Neste caso, o processo de adaptação da obra também levou em conta o tempo utilizado para contar a história e outros detalhes como explica um dos roteiristas, Luiz Alberto Abreu<sup>13</sup> (2007):

Essa foi uma das grandes dificuldades, pois a obra tem uma integridade que não pode ser ferida. A abordagem da adaptação foi feita com paciência, muita reflexão

---

<sup>13</sup> Declaração dada ao portal da microssérie *A pedra do reino*, disponível em <<http://quadrante.globo.com/>>. Acesso em 15 julho 2008.

e conversa com o Bráulio Tavares e o Luiz Fernando Carvalho, e propostas de roteiro até afinar a linha da adaptação. Um dos critérios, sugerido pelo Luiz Fernando, foi o pensamento da obra, quais reflexões importantes a obra continha. Outro foi o respeito à ação e à densidade das personagens. Um outro critério ainda foi o respeito, sempre que possível, à palavra de Ariano Suassuna e ao sabor de sua escrita. O que ajudou muito também foi o fato de o roteiro ter sido re-escrito muitas vezes. Em cada re-escritura havia uma nova reflexão, um melhor entendimento dos personagens e, conseqüentemente, a busca da essência da obra.

Bráulio Tavares<sup>14</sup> (2007), outro roteirista da microssérie, também explica o processo utilizado por eles na adaptação, que deu ênfase aos textos que davam mais preferência à questão visual.

Em casos assim a gente precisa dar preferência àqueles episódios e cenas que têm maior impacto visual, e maior interação entre personagens. A narrativa de Ariano é muito visual, isto faz parte do seu estilo épico, que Quaderna chama de "estilo régio". Perdem-se partes muito interessantes do livro, como por exemplo a descrição das genealogias e das histórias de família; perdem-se alguns longos monólogos de Quaderna, que precisam ser sintetizados; perdem-se numerosos episódios humorísticos menores que são saborosos em si mas não têm influência direta sobre a história. Precisamos estabelecer qual é a história principal, e manter tudo que soma para ela, tudo que contribui para o entendimento dela. Isto se dá com qualquer romance, mesmo um romance mais curto. Há um certo tipo de narração romanesca que não passa para o cinema. Nossa sorte é que o livro de Ariano tem uma quantidade enorme de material tipicamente cinema tográfico, e isto é o bastante para nos fornecer inúmeras cenas que são essenciais pra a história. (Quando digo "cinema", claro, estou me referindo à linguagem audiovisual, cinema e TV).

Ao assistirmos à microssérie percebemos que o Quaderna do início da história é o Quaderna já velho, figura que havia vivenciado tudo que ele mesmo nos conta. No romance o personagem conta suas histórias de dentro do cárcere. No

---

<sup>14</sup> Declaração dada ao portal da microssérie *A pedra do reino*, disponível em <<http://quadrante.globo.com/>>. Acesso em 15 julho 2008.

audiovisual, estamos no futuro, com Quaderna já velho. A história toda é um grande *flash-back* do ponto de vista do próprio personagem, em que diversos outros flash-backs menores aparecem, tais como quando Quaderna se lembra de sua infância e as brincadeiras de roda ou ainda quando rememora a sua conversa com o corregedor. Luiz Alberto Abreu (2007), roteirista da microssérie, explica que neste caso a história foi

construída a partir das lembranças de um velho homem, toda quebra de tempo e de espaço, fantasia e realidade, serão facilmente assimiláveis pelo espectador porque são determinadas organicamente pela memória de um personagem. Foi isso que fizemos.

Diferente do que acontece no romance, em que o Quaderna encarcerado nos conta o que aconteceu até o momento da prisão e o que acontece em seu presente. Todo o texto do livro é marcado por discursos anteriores, nos quais o autor/narrador se apóia, utilizando-se deles ora como argumento para eximir-se de culpas, ora como um modo menos direto de relatar fatos, o que o preserva quanto à origem e à responsabilidade do enunciado.

Por ser um relato literário, são colocadas questões relacionadas à verossimilhança, mas o enunciadador rompe com o simulacro, e torna intensa a participação do leitor ao dirigir-se diretamente a ele. Quem lê parece estar diante de um réu que busca sua defesa, o que podemos notar na expressão apelativa.– “escutem, pois, nobres Senhores e belas Damas de peitos brandos” – que mesmo com algumas variações, é repetida em vários momentos da narrativa. Segundo Micheletti, “O apelo “ao coração magnânimo de Vossas Excelências” não cria apenas uma interação entre ele e o leitor, mas aponta para um outro gênero – o dramático”.

O vocativo, forma usada frequentemente para manter o leitor preso, traz para o texto o formato da apresentação circense. De acordo com Micheletti, desta forma ao se dirigir ao leitor e ao Corregedor, é como se Quaderna

“estivesse no centro de um palco. Não em um palco qualquer, mas um palco de um circo, que tem uma tradição e um formato diferenciado: abriga múltiplas manifestações artísticas, utilizando como recursos o apelo ao público, a máscara, a pantomima<sup>15</sup> de cujos traços Quaderna também se vale” (MICHELETTI, 05).

O mais interessante notar, é que as palavras de Micheletti foram escritas com base no livro, não sabemos se a autora viu a microssérie para escrever ou se o diretor Luiz Fernando Carvalho se utilizou de seu texto para recriar a história, mas foi justamente essa a idéia que Carvalho teve para contar a história. Colocar Quaderna em um palco, algo mambembe assim como o circo, com público na platéia e usando uma máscara, a pintura no rosto.

Na história televisionada, no presente de Quaderna, em meio às brincadeiras com as crianças, um grande portal é aberto e então surgem casais, que ao som de uma música medieval, dançam em par numa grande roda, na qual ele parte para o centro.

Ao falarmos da atuação na microssérie, tudo é teatral, os gestos são grandes, a interpretação é carregada, diferente do que acontece nas telenovelas. Na cena inicial que começamos a analisar, quando a música termina, vemos uma grande caixa girando em torno de seu próprio eixo, trata-se de um palco mambembe, utilizado quando as companhias itinerantes de teatro iam de lugarejos a lugarejos para se apresentar. As cortinas são abertas pelo próprio Quaderna que

<sup>15</sup> Pantomima no sentido da apresentação da dança de artista solo mais um coro. Quaderna representa coadjuvado pelas outras personagens.

começa o espetáculo com o mesmo trecho mencionado anteriormente, extraído do livro.

A indicação do roteiro (script) para esta cena é a seguinte:

### **3. VILAREJO**

O CLIMA DO POVOADO MUDOU COMPLETAMENTE, TORNOU-SE VIVO E EFERVESCENTE. NO CENTRO DO VILAREJO ERGUE-SE UM PEQUENO PALCO FEITO DE MADEIRAS VELHAS, LATA, LONA E RESTOS DE COISAS. QUADERNA, COM UM LIVRO ENTRE AS MÃOS, SOBRE AO TABLADO E DECLAMA, CHAMANDO A TODOS COMO UM ARAUTO. ENQUANTO O PÚBLICO SE ACOMODA, SÃO VISTOS, COMO SE SAISSEM DE DENTRO DE SUA MEMÓRIA, OS PERSONAGENS DA SUA REPRESENTAÇÃO. (2007, p. 3)

A representação a que o roteiro faz referência se dá com o texto que antecede a capa do primeiro livro (divisão criada por Suassuna). A fala, no entanto, teve algumas palavras cortadas, uma acrescentada e uma pontuação modificada, o que não descaracteriza a igualdade de sentidos entre os dois textos, apenas reforça a não necessidade de fidelidade ao texto fonte, ainda mesmo que com o trecho quase igual em sua totalidade.

Romance-enigmático de crime e sangue, no qual aparece o misterioso Rapaz-do-Cavalo-Branco. A emboscada do Lajedo sertanejo e a notícia da Pedra do Reino, com seu Castelo enigmático, cheio de sentidos ocultos! Primeiras indicações sobre os três irmãos sertanejos: Arésio, Silvestre e Sinésio! Como seu Pai foi morto por cruéis e desconhecidos assassinos, que degolaram o velho Rei e raptaram o mais moço dos jovens Príncipes, sepultando-o numa Masmorra onde ele penou durante anos! Caçadas e expedições heróicas nas serras do Sertão! Aparições assombratícias e proféticas! Intrigas, pæsepadas, combates e aventuras nas Caatingas! Enigma, ódio, calúnia, amor, batalhas, sensualidade e morte! (1971, p. 27)

Os cortes de texto e modificações não implicaram em mudanças narrativas. Como existem algumas edições do romance de Suassuna, e como muitas vezes as mesmas passam por revisões antes de serem relançadas, pode ser que em alguma delas essas alterações estejam no texto do autor. Em meu exemplar observei tais

diferenças com o que o *script* apresenta, entretanto não se pode afirmar se as alterações entre livro e roteiro foram intencionais ou se elas existem no romance. No caso de serem intencionais, como nosso objetivo não é verificar a fidelidade, tal questão não tem grande valor neste trabalho. Poderíamos, por exemplo, alterar textos adaptados para deixá-los mais dinâmicos, dar ênfase a certos pontos que gostaríamos de enfatizar, trocar palavras que *na boca do personagem* não soariam naturais, e até mesmo fazer alterações por simples gosto pessoal.

Nesta parte, o narrador-personagem, como um ator de teatro, interpreta cada ponto mencionado. As frases curtas, palavras com sons bem diferentes e ritmo de fala marcante dão ar de ansiedade. Os planos e enquadramentos acompanham e vão variando para mostrar mais de perto, a interpretação do texto. Quaderna então começa a apresentar os personagens irmãos da história. Ao mencionar o nome do primeiro, Arésio, (Fig. 2), a imagem que mostrava Quaderna agora mostra o irmão mencionado em plano americano<sup>16</sup>.



Fig. 2. Plano americano de Arésio, um dos três filhos do rei de quem Quaderna se diz descendente

Quando fala no segundo irmão, Silvestre, (Fig. 3), também vemos a imagem do irmão mencionado (em plano próximo<sup>17</sup>), e ao falar do terceiro irmão, Sinésio,

---

<sup>16</sup> Plano que mostra uma pessoa enquadrada da cintura para cima. (<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>)

<sup>17</sup> Enquadramento da figura humana da metade do tórax para cima. Idem ao anterior.

(Fig. 4), como anteriormente, também vemos a imagem de Sinésio (desta vez por meio de um *close up*<sup>18</sup>).



Fig. 3. Plano próximo de Silvestre, irmão de Arésio



Fig. 4. *Close up* de Sinésio, o mais novo dos três irmãos

A apresentação dos irmãos é breve, como descrita no trecho do livro e a contação da história continua, falando que o pai deles foi morto, degolado. Enquanto Quaderna narra o acontecimento a imagem da degola é mostrada (ver Fig. 5 a 8), intercalando imagens do narrador e imagens dos acontecimentos que ele está narrando. Este recurso é muito utilizado quando se quer dar ritmo à seqüência, e tirar o foco da atenção de um único personagem. Serve também de história paralela, já que significa uma espécie de memória da história atual que está sendo contada.

---

<sup>18</sup> Plano que enfatiza um detalhe. Primeiro plano ou plano de pormenor. Tomando a figura humana como base, este plano enquadra apenas os ombros e a cabeça de um ator, tornando bastante nítidas suas expressões faciais. Idem ao anterior.



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

Quaderna então começa a contar o que vamos assistir a seguir, bem como no trecho do livro, e a montagem desta seqüência acelera, com a quase sobreposição das palavras ditas pelo narrador dando um ritmo mais angustiante à passagem da história – recurso utilizado no meio audiovisual que não seria possível na narrativa literária.

O alçapão do palco é então aberto e quando Quaderna termina esta primeira fala, com a palavra “morte”, se joga ao chão pelo buraco do palco. Nesta parte o roteiro diz:

**QUADERNA SE AJOELHA NUM RITUAL E EVOCA, SACRALIZANDO O ESPAÇO E O INSTANTE DA REPRESENTAÇÃO.**



Fig. 9



Fig. 10

Apesar de no roteiro a orientação ser “se ajoelha”, o personagem fica de cócoras (Ver Fig. 9) e com as mãos na areia do solo (Fig. 10), começa uma espécie de oração.

É interessante ressaltar, que nem tudo que está no roteiro vai ser filmado da forma como está. Dependendo da interpretação dos atores, do clima, da visualização da cena, o diretor pode mudar o que julgar necessário, por essa razão, algumas sugestões de ações do roteirista não estão presentes no audiovisual. Vale falar também que em muitos casos, as sugestões do roteirista não são aceitas pelo diretor, que como um criador, também percebe as intenções dos personagens, e as modifica de acordo com a narrativa. Devemos esclarecer também, que o roteiro que temos em mãos (anotações do caderno de filmagens de Luiz Fernando Carvalho) não é o roteiro decupado, isto é, o roteiro técnico, que é fornecido aos integrantes da equipe (operador de câmera, diretor de fotografia etc). Este é um roteiro que recebeu tratamento e tem algumas indicações, mas as indicações corretas, de como a cena seria filmada, provavelmente estejam no material utilizado pela equipe e que não faz parte dos cadernos que possuímos.

No livro de Suassuna esta oração ao solo tem dois parágrafos e está logo após o trecho mencionado anteriormente. Na microssérie, o roteirista optou por utilizar apenas o primeiro parágrafo:

Ave Musa incandescente  
do deserto do Sertão!  
Forje, no Sol do meu Sangue,  
o Trono do meu clarão:  
cante as Pedras encantadas  
e a Catedral Soterrada,  
Castelo deste meu Chão! (1971, p. 27)

No livro o texto aparece inteiro da seguinte forma:

Ave Musa incandescente  
do deserto do Sertão!  
Forje, no Sol do meu Sangue,  
o Trono do meu clarão:  
cante as Pedras encantadas  
e a Catedral Soterrada,  
Castelo deste meu Chão!

Nobres Damas e Senhores  
Ouçam meu Canto espantoso:  
A doida Desventura  
de Sinésio, O Alumioso,  
o Cetro e sua centelha  
na Bandeira aurivermelha  
do meu Sonho perigoso! (1971, p. 27)

Neste corte de texto transposto do romance para à tevê, a produção audiovisual ganhou mais dinamicidade. O capítulo todo é uma obra poética se analisadas as questões textuais e interpretativas. Um poema, oração, em formato longo não seria necessário para o efeito desejado pelo diretor, apenas usaria mais tempo em vídeo e talvez, tornaria o trecho um pouco cansativo. Em televisão a dinâmica é diferente do meio literário. A síntese das informações colabora para este efeito mais ágil. Nos momentos em que Quaderna está sozinho na cena, falando com ele mesmo ou com o público, há inserções de imagens que tornam a seqüência mais agradável de se ver. Se vemos durante muito tempo um determinado personagem na tela, ainda que por necessidade, o olho cansa, perdemos a atenção

e por isso os cortes de textos, entremeados por outros textos e/ou imagens, em alguns momentos se faça necessário.

O segundo parágrafo do poema convida os espectadores a prestarem atenção ao “canto espantoso” de Quaderna, que vai narrar a história do príncipe Sinésio. A opção do roteirista foi cortar este trecho, deixando em apenas uma frase o convite:

QUADERNA SE ERGUE.

Nobres Damas e Senhores

Ouçam meu Canto espantoso:

Porém, apesar de no roteiro estar esta frase, o que Quaderna diz no vídeo é: “Nobres senhores e belas damas de peitos brandos, ouçam o meu canto espantoso”, uma junção da frase mencionada acima com uma outra frase presente no romance páginas adiante.

Enquanto Quaderna declama o poema à terra, parece rememorar algo que o aflige, despercebido, logo em seguida se dá conta e volta à apresentação, novamente no palco, desta vez apenas com a cabeça para cima dele, pelo buraco do alçapão. A partir deste ponto vamos ver e ouvir a história que Quaderna narrará. Neste momento vemos também o público que o assiste, que em momento algum havia aparecido e só agora aparece, e em relance, para dar atenção ao que ele diz. Nessa hora ouvimos um rufo de tambores enquanto a câmera move-se em

panorâmica<sup>19</sup> para a direita revelando em um dos prédios, uma janela escura (Ver sequência Fig. 11 a 16).



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16

Na leitura, cada um dos leitores estabelece o seu próprio tempo, ritmo de leitura. Mas em televisão e no cinema, o tempo de atenção e apreensão das informações é definido exclusivamente pelo diretor/cineasta. Furtado diz: “mesmo no teatro, o ator pode esperar que o público pare de rir de uma piada para dar seqüência ao texto. Mas um filme de 1 hora e 32 minutos é visto por qualquer

<sup>19</sup> Também chamado de *pan*, o movimento se dá quando a Câmera se move de um lado para outro, dando uma visão geral do ambiente, mostrando-o ou sondando-o. (<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>)

espectador em 1 hora e 32 minutos”, assim como um episódio de 40 minutos de uma microssérie, por exemplo, também será visto em 40 minutos por qualquer um.

Assim como o narrador, no romance, a câmera atua descrevendo minuciosamente os espaços e ações dos personagens, desta forma, este movimento de câmera, que antes mostrava Quaderna, e que em um movimento vai revelando o lugar até se estabilizar em outro cenário da história, serve também para anunciar a seqüência dos fatos. Antes era Quaderna falando, agora, algo acontecerá naquela janela que vemos. De acordo com Élica Paiva,

“a imagem e o movimento são os aspectos fundamentais para a narrativa televisiva. Porém, o que importa não é tanto seguir o comportamento de um dado personagem na tela e sim estar atento ao comportamento que a máquina de filmar adota relativamente ao personagem” (2006, p. 73).

Em linguagem audiovisual a relação entre ator/personagem e a câmera é tão importante, que segundo Ângelo Moscariello (1985), o primeiro pode ser cúmplice do segundo, mas também pode acontecer de um não ser solidário com o outro, corrigindo-o ou até mesmo contradizendo-o.

E é por meio da câmera, neste caso o olho do diretor, que o que será mostrado ao espectador é escolhido como afirma MARTIN (2003, p. 31): “a filmadora é uma criatura móvel, ativa, uma personagem do drama. O diretor impõe seus diversos pontos de vista ao espectador”. Pontos que descrevem lugar, época, clima, ambiente, direciona o espectador aos acontecimentos que merecem maior destaque, detalhes que não podem deixar de ser vistos entre outros. “As câmeras não passeiam porque têm rodinhas; elas se movem para cumprir uma função [...] ajudar a contar a história” (PALLOTTINI, 1998, p. 174).

Segundo PALLOTTINI, a câmera “chega a *julgar* o personagem, dando-lhe foros de herói, vilão, ingênuo, vencedor, por meio de sua seleção expressiva”. Mas a

câmera é apenas um dos elementos utilizados na narração, é necessário também que existam ações e diálogos: “a narração total, o conjunto formado por áudio e vídeo [...] é o que produz, afinal, toda a história” (PALLOTTINI, 1998, p. 172).

Neste caso, da cena inicial, o personagem narrador, interage com a câmera em diversos momentos. Durante a dança de roda de casais, Quaderna está ao centro aonde também dança, algumas vezes parece dançar com a câmera (Figura 17 a 20), que neste caso somos nós espectadores fazendo parte da roda.



Fig. 17



Fig.18



Fig. 19



Fig. 20

A cumplicidade é com a câmera, mas também com quem está do lado de fora da TV, assistindo a história. Depois da dança, o narrador começa o espetáculo em cima do palco. A cena termina quando ele aponta para a janela do prédio e a câmera vai em direção a ela (Ver Fig 21 e 22). Agora a câmera mostra a janela de dentro para fora (Ver Fig 23 e 24), estamos no local mostrado pela imagem anterior. É aqui que Dom Pedro Dinis-Ferreira Quaderna começa a narrar seus sentimentos por estar preso (Ver Fig. 25 e 26).



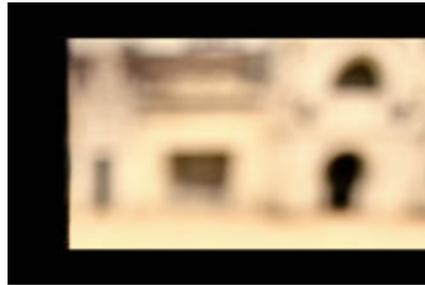
Fig, 21



Fig, 22



Fig, 23



Fig, 24



Fig. 25



Fig. 26

Daqui de cima, no pavimento superior, pela janela gradeada da Cadeia onde estou preso, vejo os arredores da nossa indomável Vila sertaneja. O Sol treme na vista, reluzindo nas pedras mais próximas. Da terra agreste, espinhenta e pedregosa, batida pelo Sol esbraseado, parece desprender-se um sopro ardente, que tanto pode ser o arquejo de gerações e gerações de Cangaceiros, de rudes Beatos e Profetas, assassinados durante anos e anos entre essas pedras selvagens, como pode ser a respiração dessa Fera estranha, a Terra - esta Onça-Parda em cujo dorso habita a Raça piolhosa dos homens. Pode ser, também, a respiração fogueira dessa outra Fera, a Divindade, Onça-Malhada que é dona da Parda, e que, há milênios, acicuta a nossa Raça, puxando-a para o alto, para o Reino e para o Sol. (SUASSUNA, 1971, p. 31)

No roteiro, a especificação do roteirista para esta cena é:

#### 4. CÁRCERE DE TAPEROÁ

SURGE O VELHO CÁRCERE DE TAPEROÁ. TRANCAFIADO ENTRE AS GRADES, EM OUTRO TEMPO, QUADERNA-PRISIONEIRO FAMINTO, ESFARRAPADO, SUJO, PREMATURAMENTE ENVELHECIDO PELOS SOFRIMENTOS, ESCREVE À JANELA.

No livro, a narrativa é lenta, detalhada, adjetivada, densa, com o desenrolar das frases, cheias de palavras que não se ligam, e de idéias que não se fundem, percebemos que a história está começando e já de início nos deixa em aberto várias questões. Ele cita, por exemplo, a Onça-Parda e a Divindade Onça-Malhada dona da parda.

Nesta cena do cárcere, estamos vendo Quaderna e a janela (Fig. 25). Vemos muito pouco do que está por fora da moldura da janela. E assim como o texto do livro, é idêntico ao utilizado, o narrador descreve o espaço em que está. Essa narração detalhada do espaço é um complemento diegético da ação:

[...] A construção fílmica, por outro lado, tem no espaço, uma dimensão ampla e complexa. Estabelece -se uma relação isomórfica com os objetos, as paisagens, os figurinos e as dimensões e relações espaciais do mundo real. O espaço em movimento na minissérie oferece um suporte ao desenvolvimento da sucessão temporal da narrativa, pois a cada espaço corresponde um tempo específico [...] (FLORY, 2002, p. 12)

Aos poucos, com a leitura mais cuidadosa, vamos tentando fechar as lacunas impostas pelo texto de Suassuna. Logo nas primeiras páginas, Dom Pedro Dinis-Ferreira Quaderna nos revela que o que estamos lendo é seu *Memorial*, uma forma de defesa e apelo do processo no qual está envolvido.

Para ser mais exato, preciso explicar ainda que meu "romance" é, mais, um Memorial que dirijo à Nação Brasileira, à guisa de defesa e apelo, no terrível processo em que me vejo envolvido. (SUASSUNA, 1971, p. 34)

Na adaptação televisiva, por se tratar de um suporte em que outros recursos além da linguagem verbal são utilizados, sobretudo a imagem visual em movimento, a forma de recepção da história não é feita somente a partir da perspectiva do narrador-personagem e da capacidade do leitor de mergulhar neste universo. As várias possibilidades de inferência se fazem a partir da própria imagem, apesar de não ser uma narrativa linear. A compreensão e a assimilação do espectador não é imediata, pois a microssérie é cheia de idas e vindas, presente e passado se confundem em seqüências, e ainda, existem trechos em que o próprio Quaderna, ao narrar alguns fatos do passado no presente, se encontra em meio àquele passado que está agora narrando. Um jogo de ilusão, de entendimento e de uma linguagem criada não para ser entendida de imediato, mas para fazer pensar no conflito vivido pelo personagem narrador.

Nesta cena, primeira em que aparece no cárcere de Taperoá, ouvimos a voz do narrador, um pouco diferente da voz que estávamos ouvindo até então, quando o personagem Quaderna, mais velho, nos começou a apresentar a história.

A microssérie apresenta três planos narrativos: o tempo do Narrador, ou real, que se passa na praça, chamado no roteiro de Quaderna-Velho; o tempo Mítico, que é o tempo passado; e o tempo Dual ou Dialético que mostra os acontecimentos e imagens da memória de Quaderna onde os personagens do passado invadem o Tempo e o Espaço do narrador (a praça).

A história tem tudo a ver com o título do livro, *A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, que conta a história do príncipe que morre e ressuscita, vai e volta, assim como a narrativa. *Flashbacks*, cenas em que o passado volta à tona, são constantes. E não há nada para separá-los das cenas atuais. Não existe efeito, nem alteração de cor na imagem. A alteração no espaço temporal só é percebida

quando nos damos conta que Quaderna está preso narrando os fatos e na cena anterior, em que ele estava no palco mambembe, ele fazia parte da situação, além de visualizarmos o tempo transcorrido com a imagem do próprio Quaderna, interpretado pelo mesmo ator nas fases adulta e também já quando está mais velho. Divisões diferentes da que acontece no livro, em que apenas Quaderna-Adulto aparece. Segundo outro roteirista da microssérie, Bráulio Tavares, divisões introduzidas, por sugestão do diretor Luiz Fernando, assim como a inserção do personagem Velho-Quaderna, o narrador que “no romance são apenas sugeridos como um desdobramento futuro do enredo” (TAVARES, 2007).

Em todo o tempo, a câmera também funciona como um narrador, um extra Quaderna. Vemos o narrador contando suas histórias, mas vemos também as histórias que ele está contando. A viagem imagética ao passado é nossa, pela narração da câmera. Quaderna encontra-se lá, no presente e apenas rememora as ações. Situação que na literatura, seria uma espécie de fluxo de consciência, mas que no meio audiovisual oferece a possibilidade de presenciarmos visualmente os acontecimentos lembrados e imediatamente voltarmos ao acontecimento atual.

Ainda na cena do cárcere de Taperoá, vemos Quaderna-Prisioneiro, jovem, em conflito com o tempo. Ele preso, vendo o sol pelas grades da prisão grita e parece ser ouvido pelo Quaderna-Velho. O Quaderna-Velho está com o corregedor e é questionado se realmente foi rei. A cena volta para Quaderna-Prisioneiro que é quem responde à pergunta. Quando está respondendo, a cena volta para a imagem do corregedor que está com o Quaderna-Velho, mas a voz que ouvimos ainda é a voz do Quaderna-Prisioneiro que está respondendo à pergunta. Ouvimos também a risada do corregedor, um som lá, outra cá, futuro, presente e passado misturados. Vemos então novamente o tempo passado (que é o Quaderna-Prisioneiro), agora

escrevendo suas memórias, que neste ponto vão ser completadas pelo Quaderna-Velho no palco com cartas de baralho na mão.

Poderíamos definir a montagem deste trecho da microssérie como uma montagem paralela, em que as várias situações se entrelaçam apesar de serem vivenciadas em momentos distintos. Acredito que esta fusão, de continuidade de texto pelo mesmo personagem em diversos tempos, serve para mostrar as lembranças e os efeitos delas em sua vida.

Essa interação dos tempos na história fica mais evidente no audiovisual. Com a ajuda da montagem da microssérie, técnica que permite selecionar e juntar os trechos produzidos de forma não linear, é criada uma nova narrativa. Isso também pode ser realizado no meio literário, mas é no audiovisual que tal técnica ganha dimensões maiores.

os referenciais de tempo do telespectador são muito diferentes dos referenciais dos leitores da obra literária. O tempo na adaptação é dado de acordo com as intenções em dirigir o entendimento do leitor para causar este ou aquele sentido. Os espectadores não têm a mesma dimensão de tempo ou de passagem de tempo que tinham apenas com a obra literária, os recursos visuais subvertem as noções de tempo que já existiam. (SILVA, 2007, p. 09)

De acordo com Eisenstein, como já mencionei no capítulo sobre teorias da adaptação, a montagem é percebida como uma ferramenta de desenvolvimento de uma idéia no meio audiovisual. Para complementar Fachine (2004, p. 02) diz que,

é na montagem que se estabelecem todas as relações produtoras de sentido, num filme, num vídeo, num programa de TV. Nesta concepção mais ampla, a montagem designa os próprios procedimentos narrativos e discursivos em textos audiovisuais: o *como* contar o *quê* com os recursos técnico-expressivos desses meios que operam sincreticamente com as imagens (imagem fixa, imagem em movimento, palavra escrita, etc.) e com os sons (música, ruído, palavra falada, etc.).

A narrativa base da microssérie é a que estamos ouvindo Quaderna-Velho nos contar de cima do palco, o presente de Quaderna. As outras narrativas são as paralelas, mas não menos importantes já que nos mostram o que aconteceu para que ele estivesse ali nos contando a história.

De acordo com Balogh (1996), em um produto literário, tem-se uma substância homogênea. A partir do momento em que é realizada uma adaptação para o audiovisual, a forma expressiva do texto “passa a adquirir um caráter heterogêneo de manifestação que leva em conta fatores como a fala dos personagens, a música, o som ambiente, os recursos digitalizados, entre outros” (NEDEFF, 2007, p. 75).

Na linguagem audiovisual, é a imagem que, com seus códigos, interage com o espectador. Nesta interação tudo é possível:

o tempo pode parar, inverter-se, repetir-se, fazer avançar ou retroceder a ação, dando forma à simultaneidade. Trata-se agora, do tempo da imagem móvel, que antecede o tempo da imagem ágil da televisão. Não mais o tempo da imagem fixa, do quadro ou da fotografia, que a narrativa literária realista imitava na sua prolixidade descritiva e que, a despeito de tantas transformações, até hoje presente, em maior ou menor grau (PELLEGRINI, 2003, p. 15-16).

Um dos pontos a se observar, nas obras de Ariano Suassuna, é a sua capacidade de dialogar com o passado e o presente, seja por meio de autores nos quais busca inspiração, lugares e pessoas das quais extrai histórias e também com o trabalho de adaptar e recriar mundos tão criativos como o mundo da imaginação, com os quais cria a estética suassuniana.

Desde os primeiros textos dramáticos, Ariano Suassuna procura estabelecer uma ligação eficaz com o teatro popular ocidental, lugar da praça pública, em que o povo tinha voz e vez na crítica aos poderes institucionalizados e às misérias humanas perpetuadas. Comédia Nova Latina, autos vicentinos e ibéricos são fontes

manuseadas com habilidade pelo dramaturgo atento, evitando para o público a 'armadilha cenocrática' ao escolher sempre o diálogo entre cena e texto cujas soluções não fossem simples imposições ideológicas. É a partir desta tessitura dramática sintonizada com a humanidade nordestina que surgem seus textos. (MATOS, 1988, p. 5)

É importante falar que o diretor da microssérie, Luiz Fernando Carvalho, também tem sua estética bem caracterizada. A exemplo de *A pedra do reino*, outros trabalhos do diretor (como *Hoje é dia de Maria*) têm marcas que definem bem a direção de Carvalho. Linguagem cinematográfica na TV, imersão de atores e produção para a conquista da estética e interpretação diferenciada, o que provoca inovações no meio audiovisual, principalmente o televisivo. Para esta microssérie, o diretor propôs um novo formato de teledramaturgia. "Não tem início, meio e fim; cada episódio tem vida própria, independente, mas, ao mesmo tempo, o conjunto tem uma unidade que faz sentido no universo labiríntico do Ariano", explica Carvalho.

Assim como o romance de suassuna, que tem uma divisão diferente dos habituais capítulos de livros, a microssérie também foi dividida de forma incomum. Foi dividida, segundo Carvalho, em cinco partes: alma, tronco, cabeça, membros e coração, cada uma delas correspondendo a um episódio. Na primeira parte, correspondente ao primeiro episódio: a alma, o objetivo espiritual do protagonista é revelado. Na segunda parte: o tronco, a imaginação e a realidade vão de encontro. Na terceira: a cabeça, revela o embate entre Quaderna e o Juiz Corregedor, personagem que representa a razão, em choque com o universo sonhador do protagonista. Na quarta parte: dos membros, surge a narrativa oral que fragmenta as questões do personagem principal em pequenos contos. E no último episódio, a parte do coração, a trama se dirige para um caminho em construção, que aponta para a imortalidade.

Para filmar *A pedra do reino*, Carvalho optou por trabalhar com atores desconhecidos do grande público. Os 50 atores foram escolhidos em grupos teatrais e circenses locais no próprio Nordeste. Os poucos rostos conhecidos da TV são Luiz Carlos Vasconcellos, que trabalhou novela *Senhora do destino* e *Carandiru – Outras histórias*, e Cacá Carvalho, ator que interpretou o personagem Jamanta na novela *Belíssima*, ambos também nordestinos.

Em entrevista à revista *Isto é Gente*, de 11 de julho de 2007, Luiz Fernando Carvalho afirmou que para a veracidade da microssérie era fundamental a participação de artistas locais no elenco. “A maior alegria foi me entregar ao mistério de tantos talentos locais. Soaria imitativo falar de um Brasil tão profundo sem representantes tão oficiais”. Ele ainda define a microssérie como “um organismo audiovisual”.

Para viver os personagens de Taperoá, o elenco foi reunido pelo diretor para participar de oficinas e palestras. O ator Ricardo Blat foi o treinador dos atores na interpretação e a atriz Mônica Nassif auxiliou na preparação da expressão corporal, com aulas de dança do ventre. Os ensaios foram num galpão, um mês antes de iniciarem as gravações. Podemos comparar a um processo de criação teatral, em que os atores se reúnem para ensaiar e estando afinados vão para o palco principal se apresentar, neste caso, para o *set de gravação* gravar.

O *set de gravação*<sup>20</sup> foi montado no Chã da bala, uma região da cidade de Taperoá. O município, no cariri paraibano, tem pouco mais de 13 mil habitantes e recebeu uma grande arena aonde se passam todas as ações do romance. Além dos cenários, Carvalho construiu seu próprio tempo. “Tempo é fundamental. Tive de construir meu tempo na TV. Só isso me permite ter o mínimo de reflexão. Por isso,

---

<sup>20</sup> Local da filmagem. (<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>)

quero ter trocas com as pessoas locais, com os atores, que estão passando por um longo processo de preparação”.

A transcodificação de uma obra literária, ou seja, a transposição desta para um outro código só é possível porque cada obra literária oferece múltiplas possibilidades de interpretação (função poética, artística, estética da linguagem, etc). E foi a estética artística um dos pontos mais elogiados pela crítica na microssérie.

A estética artística não é realizada sozinha, ainda mais em um produto televisivo dessa grandeza. Existe uma enorme equipe, que, em conjunto com o diretor, elabora cada detalhe. Os cenários, os figurinos, a maquiagem, a expressão facial e os gestos, passando também pela questão dos enquadramentos de câmera e outros quesitos técnicos (som diegético, som extra-diegético, narração em *off* etc.).

Não importa em que mundo a narrativa aconteça. Se é no real ou no imaginário, se é no futuro, presente ou no passado ou se a história é linear ou não tem começo nem fim. Em todas as situações, no meio audiovisual, a direção de arte e de fotografia tem um mesmo propósito: o de construir o real. Entende-se por real neste caso o existente concretamente ou o imaginado e criado pelo diretor. A intenção é fazer com que o telespectador adentre a obra, pense a respeito e dentro dela. Jacques Aumont explica a lógica própria apresentada na tela:

Fortemente embasado pelo sistema do verossímil, organizado de forma que cada elemento da ficção pareça corresponder a uma necessidade orgânica e apareça obrigatório com relação a uma suposta realidade, o universo diegético adquire consistência de um mundo possível, em que a construção, o artifício e o arbitrário são apagados em benefício de uma naturalidade aparente. Esta, como já notamos, deve-se muito ao modo de representação cinematográfica, ao desfile da imagem na tela, que proporciona à ficção a aparência do surgimento factual, da “espontaneidade” do real. (AUMONT, p. 150, 1994)

Para isso a atuação da direção de arte é bem definida. BUTRUCÉ (2005) afirma que tal direção pode ser entendida como a responsável pela materialização dos elementos concretos de trabalho, que devem traduzir a imaginação do diretor e suas idéias para uma representação concreta, que serve não só para deixar a cena emoldurada, mas também direcionar o olhar da câmera.

Em se falando de *A pedra do reino* podemos observar que a direção de arte ousou na composição visual das cenas. Uma cidade cenográfica foi montada para as gravações que ganharam ainda cavalos gigantes de madeira que cuspiam fogo entre tantos outros aparatos cenográficos.

Já ao abordarmos a fotografia, além da montagem de um plano e enquadramento com objetivos narratológicos claros, ela também se ocupa da questão informativa que será impressa na película (BUTRUCÉ, 2005). É por meio da incidência da luz que são transformados os conceitos com relação às cores, contrastes e profundidade, propondo desta forma o clima e a atmosfera da obra, previstos na direção de arte em conjunto com a elaboração da cenografia e da escolha das locações.

Um exemplo: para criar a imagem do nordeste, com luz e sol impregnados nas cenas, com a fotografia de filmes *Westerns* misturados a uma visagem documentarista, a equipe de produção e de fotografia construiu alguns aparatos para possibilitar a captação da imagem idealizada pelo diretor. Um destes aparatos foi uma enorme *butterfly*<sup>21</sup> (a maior da América Latina) de cerca de 2,5 mil m<sup>2</sup> que cobria toda a cidade cenográfica. O véu filtrava a luz natural do sertão dando uma imagem mais detalhada e em relevo.

---

<sup>21</sup> Tipo de filtro de luz de tecido.

Em cinema, mais do que na TV, e em minisséries e microsséries, mais do que em telenovelas, a direção de fotografia exerce papel importante na criação do mundo “real” imaginário. É o diretor de fotografia que concebe o desenho de luz do produto audiovisual. É ele quem define os tipos de iluminação para cada plano e também os efeitos de filtragem na luz como, por exemplo, os filtros na câmera ou as gelatinas nos refletores para obter colorações específicas ou balancear a luz. Quando o material é captado em película, é a função do diretor de fotografia dizer qual a exposição correta para cada plano filmado. Na *Pedra do reino*, a direção de fotografia criou uma luz mais amena na terra de Quaderna. A arena recebia raios luminosos indiretos e o interior dos ambientes um jogo de claro-escuro. A aridez do cariri por meio das imagens dá a sensação de um local seco, com pó (terra) e muito quente. Se dá a sensação e nos causa alguma impressão é porque o compromisso espectador / realizador se concretizou.

Aproximando a idéia de Eisenstein, para o mundo televisivo, temos uma grande incumbência da direção de arte e de fotografia:

A arte da composição plástica consiste em levar a atenção do espectador através do caminho certo e na seqüência certa determinado pelo autor da composição. Isto se aplica ao movimento do olho sobre (...) a superfície da tela se estamos trabalhando com um quadro cinematográfico. (EISENSTEIN, p. 116, 1990)

Desta forma podemos concluir que a composição visual, ou plástica, é um elemento extremamente necessário na elaboração da narrativa audiovisual. Ela não apenas contextualiza o espectador no espaço, mas também trabalha como um articulador de pensamentos, trazendo limites ao tempo e aflorando sentimentos, personalidades ou estados de espírito.

Vale destacar que a interação entre a direção de arte e a de fotografia deve sempre existir para dar forma visual ao que se propõe a realizar. Caso não exista

essa interação, um produção cenográfica, por exemplo, pode ser desmerecida por um enquadramento muito fechado ou então muito aberto, ou ainda por uma luz que vai chapar a cena ou breu que impossibilite sua visibilidade.

Este é um aspecto importante que diferencia as linguagens literária e audiovisual. Por mais que no livro existam imagens, fotografias, é no campo audiovisual que a história parece “realmente” existir.

Neste trabalho não queremos abordar as funções na TV e no cinema e seus atributos, apenas mencionamos algumas delas para mostrar a importância de tais profissionais na realização audiovisual, e que o trabalho deles é também parte da transformação do texto literário em audiovisual.

A cena inicial da microssérie, aqui já mencionada, em que Quaderna está no palco apresentando a história, nos é mostrada por meio da câmara em *contra-plongée*<sup>22</sup> (Ver Fig. 27). Este tipo de câmara é utilizado quando o realizador quer dar, ao objeto filmado, um caráter de superioridade, quase que como um ser maior. Neste caso podemos observar que o próprio Quaderna se autodenomina este ser ao se apresentar como “Dom”, título dado aos nobres, do Latim dominus que tem o significado de “dono”, “mestre”. Mais adiante ele também se auto-intitula fidalgo, ou seja, aquele que tem título de nobreza. Além desta questão, deve-ser analisar também o fato de Quaderna estar num palco se apresentando ao povo. Palco que comumente fica num plano mais elevado que a platéia, e como neste caso, nós, telespectadores, também fazemos parte dela, seria normal vermos o personagem do mesmo ponto de vista que os demais espectadores, talvez esta seja uma das razões para o uso deste ângulo.

---

<sup>22</sup> Câmera *plongée* ou alta filma “de cima”, e “forçosamente estará voltada para baixo, como quem dá um mergulho” (PEREIRA, 1981, p. 48). O contrário – uma câmara que filma de baixo e, portanto, estará “voltada para cima” (PEREIRA, 1981, p. 48) – é conhecida como *contra-plongée*.



Fig. 27 – Quaderna mostrado contra-plongée

A contra-plongée (o tema é fotografado de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível do olhar) dá geralmente uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos, destacando-os contra o céu aureolado de nuvens (MARTIN, 1990, p. 41).

Em dado momento, como já mencionado anteriormente, Quaderna se move e faz um gesto apontando para uma janela em um pavimento superior. A câmera neste momento segue o gesto e foca a janela. A cena seguinte já é na parte interna do ambiente onde fica a janela, ou seja, já estamos acompanhando a história do local para onde Quaderna apontou. É interessante salientar que neste momento, a história parece contínua. Ou seja, o Quaderna que está no palco aponta para uma janela, que a câmera nos mostra e já vemos na seqüência uma pessoa que está no ambiente aonde fica a janela. A cena começa com um *travelling*<sup>23</sup> que mostra o parapeito e a janela. A câmera, subjetiva, mostra a imagem, que alguém veria através da janela, meio embaçada (Ver Fig. 28). No roteiro a fala de Quaderna para este momento traz à tona o significado das imagens que estamos vendo: "...vejo os

---

<sup>23</sup> Câmara em movimento na *dolly* (veículo que transporta a câmara e o operador, para facilitar a movimentação durante as tomadas). acompanhando, por exemplo, o andar dos atores, na mesma velocidade. Também, qualquer deslocamento horizontal da câmara. (<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>)

arredores da nossa indomável Vila sertaneja. O Sol tremula na vista, reluzindo nas pedras mais próximas...”. Interpretando esta cena, penso que seria necessário este efeito embaçado para presenciarmos o instante como o próprio Quaderna. Também poderíamos visualizar o que há pela janela de forma clara, mas a sensação que temos vendo da forma que estamos vendo seria outra, e não se aproximaria tanto da imagem vista pelo personagem. Na linguagem audiovisual, quando a câmera tem o intuito de ser subjetiva, vemos com os olhos do personagem, ou seja, vemos o que ele está vendo, o que implica em vermos uma imagem embaçada se assim ele o estiver vendo.



Fig. 28

A câmera que antes passeava pela janela agora encontra Quaderna, e num *close* mostra o estado de espírito do personagem. Ele está abatido, com lágrimas, meio trêmulo, aparentemente nervoso, bastante angustiado. E como o plano está bem próximo dele (Figura 29) a cena fica mais dramática.

Sem dúvida, é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme, [...] a câmera sabe esquadrihar as fisionomias, lendo nelas os dramas mais íntimos. [...] O primeiro plano corresponde (salvo quando tem um valor simplesmente descritivo e funciona como

uma ampliação explicativa) a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensamento obsessivo. [...] O primeiro plano sugere [...] uma forte tensão mental do personagem. (MARTIN, 2003, p. 39-40)



Fig. 29



Fig. 30

A câmera continua em movimento, do *close* do rosto vai em direção à parede do local aonde Quaderna está, o cárcere de Taperoá, e mostra a sombra do preso (Ver Fig. 30).

A alternância da luz e sombra é trabalhada para acentuar o drama vivido pelos personagens, dirigir o olhos do observador para pontos de interesse na imagem onde esse drama se revela com toda sua força, ora explicitamente, ora sutilmente, permitindo à sua sensibilidade apreender o sugerido. (LIRA, 2008, p. 75)

Depois desta cena, surge um portal sendo aberto, de onde sai o corregedor que começa a interrogar Quaderna. Neste ponto ficamos em meio a uma brincadeira da montagem, que une planos passados no presente de Quaderna velho que está na praça, no presente de Quaderna preso que está no cárcere, e no passado de Quaderna preso quando ele ainda estava solto. Esta cena já foi analisada anteriormente neste trabalho, e mostra um pouco da montagem não linear que o diretor Luiz Fernando Carvalho propôs para o audiovisual.

A fragmentação das cenas, a montagem que não segue uma só linha de raciocínio e a interpolação de histórias é uma padrão pouco usual na televisão. No cinema isso é mais freqüente, e mesmo assim, acaba tornando o filme, uma obra alternativa, ou seja, exibida em poucas salas, em cinemas voltados a filmes não

comerciais e para um público bastante específico: os apreciadores de arte, os críticos e estudantes da área. Já na TV, como o público é bastante heterogêneo, e o veículo alcança todas as massas, da classe A à classe E, da criança a pessoas da terceira idade, homens e mulheres e também os iletrados e os intelectuais, as produções audiovisuais acabam tendo um mesmo padrão. Começo, meio e fim, planos muito parecidos, trilhas incidentais em pontos significativos, artistas do meio e principalmente, roteiros elaborados para que uma cena dê gancho à outra, um bloco seja precedido por outro que o complementa e ao final, de cada dia, e do audiovisual no todo, o público chegue à catarse.

Na microssérie *A pedra do reino*, cada episódio é independente e pode ser assistido de forma única. É claro que para um perfeito entendimento há que se assistir a todos, e mais de uma vez. Mas a preocupação não foi montar um esquema tático como o produto seriado de TV ou telenovela, com todas as técnicas de roteiro para audiovisual seriado. A intenção do diretor foi criar um produto diferenciado em diversos pontos: da estética à recepção.

A linguagem empregada pela direção e pelos roteiristas também faz parte do pacto que diferencia a microssérie de outras, como afirma o roteirista Luis Alberto Abreu.

Uma diferença, ao meu ver fundamental, diz respeito à própria linguagem. Um livro se constrói com palavras que remetem às imagens, um roteiro se constrói diretamente com imagens. Essa diferença básica determina uma série de diferenças como o ritmo que, por características da linguagem visual, se torna mais intenso; as descrições muitas vezes importantes na literatura tornam-se dispensáveis substituídas pelas imagens. Quanto aos conteúdos, no roteiro adaptado há o fato inédito de o próprio Ariano Suassuna ter participado ativamente do processo. No início, suas intervenções permaneceram no campo da elucidação de algumas questões e no melhor entendimento da obra, mas ao final, ele fechou histórias de alguns personagens que estão abertas no livro. Alguns momentos

belíssimos como a morte de Arésio e o final de Sinésio, o Alumioso, foram propostos por ele. Esses momentos e alguns outros não estão presentes no livro.

Eis aí outro diferencial da microssérie comparada com a adaptação de outras histórias. Geralmente uma adaptação pode retirar ou colocar sub-histórias, criar ou exterminar personagens, ambientes, situações. A opção por fazer o próprio autor do texto fonte participar deste processo de recriação do romance na tela, é algo inédito. Sempre fazem adaptações póstumas, ou em que o autor só participa ao assinar a autorização do uso do texto para o trabalho e depois só assiste a obra pronta, mas neste caso foi diferente. Desta forma, o realizador (Fernando Carvalho) contou com subsídios importantes do “pai da criatura”, não que isto seja necessário, mas talvez se torne um facilitador. É claro que a participação do escritor neste ponto, também se deveu ao fato dele estar comemorando, quando a microssérie foi apresentada, seu octagésimo aniversário, e como um presente, sua participação se mostrou eficaz no desdobramento de alguns pontos como mencionado por Abreu.

Em algumas adaptações para televisão, trechos do texto fonte (romance) que são narrações acabam sendo convertidos em diálogos. Isto porque, no meio televisivo, um monólogo, uma fala extensa sem um receptor diegético, se tornaria cansativo e até mesmo pouco dinâmico, diferente do que o veículo TV veicula. Desta forma, muitos roteiristas e realizadores, ao se depararem com textos grandes ditos por um único personagem, e que não são direcionados à outro personagem, acabam sendo quebrados em diálogos e muitos pedaços sendo omitidos para conservar a agilidade do meio televisão.

Na minissérie em questão isso não foi uma preocupação tão grande do diretor Luiz Fernando Carvalho. Ele manteve em alguns momentos, trechos da narração de Quaderna, em que ele fala para ele mesmo.

Ao monologar, o personagem pode externar lembranças, pensamentos, sentimentos, emoções, segredos, dilemas ou planos, replicar o que diz ou até passar espinhações em si. Num monólogo, o personagem pode dialogar consigo mesmo. Monólogos não objetivam reação de outro personagem: não há outro personagem em cena de monólogo. Por isso, monólogos não são elementos dramáticos. (CAMPOS, 2007. p. 199)

A literatura possui a capacidade de revelar, nos textos, monólogos interiores que expressam, de forma não exteriorizada (falada), o fluxo mental de um personagem. Um dos exemplos, como cita Campos, é o da personagem Molly Bloom, que termina o livro *Ulisses* de James Joyce:

... e eu pedi a ele com os meus olhos que ele me pedisse de novo sim e ele me pediu para eu dizer sim minha flor da montanha e primeiro eu pus meus braços em volta dele sim e puxei ele para baixo para mim para ele sentir os meus peitos e todo o perfume sim e o coração dele batia feito louco e sim eu disse sim eu vou Sim. (JOYCE citado por CAMPOS, p. 199)

No meio audiovisual, uma das expressões do monólogo interior é o solilóquio, que seria a fala pela qual o personagem expressa, o fluxo da mente, fala dirigida à ninguém.

Narrativas para a tela podem expressar monólogos interiores através de solilóquio, de voz em off do personagem ou de imagens do fluxo da sua mente, mas costumam esbarrar em espectadores desinteressados de elementos de estória como esses. (CAMPOS, 2007, p. 200)

Um dos exemplos que remete à esta questão do solilóquio é o seguinte trecho em que Quaderna fala:

Daqui de cima, no pavimento superior, pela janela gradeada da cadeia onde estou preso, vejo os arredores da nossa indomável Vila sertaneja. O Sol tremula na vista, reluzindo das pedras mais próximas... (in CARVALHO, p. 04)

Além do solilóquio, outras formas de contar a história foram utilizadas pelo diretor. Uma delas é a *voz over*, que seria a narração do personagem Quaderna em determinada cena em que ele não está presente e ouve-se apenas a sua voz.

Um exemplo na microssérie é o fragmento em que Quaderna Velho (na praça) começa a falar de Sinésio e as imagens mostram o rapaz em ações nas quais Quaderna não está presente. A cena então mostra novamente Quaderna na praça para percebermos que o mesmo não está lá junto a Sinésio e então novamente a imagem que vemos é a do rapaz completando sua ação. A *voz over* muitas vezes é confundida com a voz em *off*, erroneamente. A voz em *off* é a fala emitida por um personagem que não está na cena mas expressa a sua subjetividade.

No início desta análise comentei que a microssérie fazia o uso de muitos *flashbacks*. É interessante analisar nesta altura da pesquisa, que segundo estudiosos do cinema, como Ismail Xavier e Flávio de Campos, por exemplo, mencionam a existência de duas possibilidades para a utilização deste recurso. O *flashback* é a exibição de algum momento que ocorreu antes do que está sendo narrado. Ele pode ser épico ou lírico. É épico quando a relação conceitual que o gerou foi apresentada pelo narrador, com isso sua função seria informar o receptor, o espectador. É lírico quando a relação conceitual que o formou foi narrada por um personagem e nesta situação a função seria expressar a subjetividade deste personagem.

Existem roteiristas que não gostam de usar este recurso. Campos diz que “em alguns casos, um *flashback* é fonte de confusão, um quase susto para o espectador. (...) Em televisão, o uso de *flashback* requer mais cuidados do que no cinema, devido aos convites à dispersão que o espectador tem em torno de si” (CAMPOS, p. 227). Mas o autor aponta casos em que o uso deste recurso seria

permitido e bem compreendido: “numa narrativa épica, os avanços e recuos do narrador pela história que narra dão legitimidade ou até necessidade ao uso de *flashback*”. (p. 227)

Na microssérie *A pedra do reino*, a utilização desta forma de contar histórias se encaixa na última afirmação de Campos. Os *flashbacks* dão legitimidade à história narrada por Quaderna. Um brilho a mais à produção, que seria massante caso o personagem ficasse narrando em tempo presente, o que aconteceu no passado, e não estivéssemos vendo o ocorrido.

Além do *flashback*, outro recurso empregado pelo diretor Luiz Fernando Carvalho, possibilitou à narrativa, ser mais dinâmica. Já no início do primeiro capítulo da microssérie, Quaderna ao contar a história dos três irmãos filhos do rei, narra o passado e neste passado o futuro da história. Nestes casos a exibição de um fato que ainda vai acontecer mais adiante do que está sendo narrada é chamado de *flashforward*.

Se representar a subjetividade do personagem o *flashforward* é considerado lírico. Se exibir as antecipações de um narrador, como um *tease*<sup>24</sup> é considerado épico. Na cena citada, podemos considerar o recurso como épico já que antecipa um acontecimento e deixa o espectador na expectativa.

Ainda na cena inicial, assim como no romance, o que vemos e ouvimos é a apresentação da microssérie. Quaderna resume em uma fala, o universo que vamos acompanhar. E é nessa apresentação que o espectador precisa saber de alguns pontos para embarcar na história como menciona Campos:

<sup>24</sup> Do inglês: provocante. É uma técnica do *marketing* utilizada para chamar a atenção do que ainda vai ser veiculado ou divulgado.

cabe responder a pelo menos cinco dos sete loci<sup>25</sup>: quem são aqueles personagens? Onde estão? O que fazem ali? Quando se passa a história? E como ela será narrada? Dois dos sete loci – por que os personagens fazem o que fazem? Para que fazem o que fazem? – podem ser respondidos no começo, no meio ou no fim da narrativa. (CAMPOS, p. 277)

Vale ressaltar que para este trabalho me ative a apenas a cena inicial da microssérie. Analisando a produção audiovisual, o roteiro e o romance, pude perceber o quão grande é a questão da transposição de uma narrativa para outro meio. A adaptação é fundada na leitura do livro por quem faz o roteiro, e também da leitura do roteiro por quem dirige o audiovisual. Nesse processo as idéias são geradas, modificadas e recriadas, e nem sempre aquilo que está no roteiro acaba sendo transportado para a tela. Em muitos momentos a criatividade e o improviso assumem a direção, dando lugar às amarras do *script*, e criam uma cena infinitamente melhor do que a antes tão planejada. O diretor Luiz Fernando Carvalho, em entrevista ao *Jornal da Paraíba*, de 24 de dezembro de 2006 reafirma esta idéia.

Eu sou um improvisador. Improviso o tempo todo, seja na câmera, seja na luz ou na direção dos atores. Pouca coisa me satisfaz inteiramente e, então, vou modificando, retocando, jogando contra a parede para ver se encontramos coisa melhor. (CARVALHO, 2006)

De forma resumida, ao analisar a microssérie, podemos notar as funções como menciona McFarlane. As distributionais, como já abordei anteriormente, têm relação às ações e eventos e são transferíveis de uma linguagem à outra, podemos exemplificar esta função como o local aonde acontece a narrativa: Taperoá, cenas no cárcere (que também acontecem no livro), o caráter do personagem (um ser de circo que se diz descendente de reis e que precisa escrever suas memórias e por

---

<sup>25</sup> Do latim (lócus-i) significa lugar.

isso precisa ser esperto, mas sem prejudicar ninguém, mostrando integridade) e tantas outras. Estas funções estão subdivididas em duas: as cardeais e as catalizadoras. Como já vimos, as cardeais são pontos-chaves, como por exemplo, o momento em que Quaderna está frente ao corregedor e aonde o personagem principal lhe diz que é descendente de reis ou a prisão de Quaderna, que é por causa dela que o personagem vai escrever suas memórias, enfim, a história toda se passa ao redor deste acontecimento. Se algum destes pontos não tivessem sido transportados para o audiovisual, possivelmente aconteceria o que o próprio McFarlane diz, “ataques de crítica e insatisfação popular” (MCFARLANE, 1996, p. 14). E as catalizadoras que trabalham próximas das cardeais, neste caso um bom exemplo seria a carta que Quaderna escreve como se fosse uma outra pessoa dizendo que ele estaria subvertendo a sociedade. Situação que o faz ser preso.

Os exemplos de funções integracionais, que seriam os pontos adaptáveis de uma história a outra, fazem referência a identidade dos personagens, como a visualização de Quaderna, uma pessoa meio arcada por causa do problema na coluna (cotoco), as roupas que ele usa, a maquiagem enquanto está no palco se apresentando, o tom das falas (às vezes com voz macia em outros momentos mais agressivo). Da mesma forma que as distribucionais, as funções integracionais também são subdivididas em duas: os índices e os informantes. A primeira serve para caracterizar os personagens e a atmosfera da narrativa. A segunda informa nome, idade e detalhes do cenário por exemplo. McFarlane afirma que os Índices são mais propensos à adaptação do que os informantes, veículos de significação imediata. Num processo de transposição do romance para o meio audiovisual, vários elementos do texto – sejam catalizadores, índices, informantes ou mesmo cardeais – sofrem modificações, isto é, são adaptados pelo idealizador.

Ao analisar um audiovisual, seja ele filme ou produto seriado, mesmo uma análise completa seria ainda sim, incompleta frente aos olhos de outro leitor. Como qualquer texto ou objeto tem inúmeras leituras, e como não existe um certo ou errado num mecanismo analítico pessoal, as análises acabam sempre tendo de buscar um desfecho, um final para que se possa concluir o trabalho.

Para concluir esta análise gostaria de falar um pouco a respeito das referências utilizadas por Suassuna e também pelo diretor da microssérie. Além das referências nordestinas, histórias, seres humanos complexos, contraditórios, linguagem teatral, do cinema e da TV, mundo fictício e mundo real, luz e sombra, atores conhecidos e desconhecidos, as referências trouxeram à obra audiovisual um formato que não se vê na TV aberta. Por mais que a maioria das críticas não tenham levado em conta o aspecto artístico da microssérie, mas sim o fato dela não ter dado o índice de audiência esperado, a microssérie teve a média de 12 pontos no *Ibope*, o que realmente importa é o que a obra representa na produção audiovisual brasileira.

Uma obra que possibilita ao público da TV conhecer outras linguagens, outras forma de contar história e conseqüentemente, aprender a entender algo que não segue ao padrão convencional: história linear, atores famosos, textos coloquiais. Um dos autores, Luis Alberto de Abreu diz que a essência da microssérie é universal;

é ela que, acredito, vai tocar o espectador. Por outro lado, eu não diria que a linguagem da TV é, necessariamente, de fácil absorção e de pouca complexidade. Acredito que isso é um mito que de tão repetido começa a ganhar aparência de verdade. TV, para mim, é um veículo extremamente novo e aberto e que comporta várias linguagens diferentes. O público da TV é múltiplo e também demanda obras complexas, artísticas, de excelente nível de qualidade.

Apesar da linguagem moderna e da opção por fazer uma obra televisiva galgada em regionalismos do nordeste, trouxe à tona uma viagem imagética por mundos que nem sempre conhecemos, um atrativo a mais para quem quer conhecer, rever ou até mesmo criticar a experiência. Não é a novidade ou o desconhecido que afasta o espectador, muito pelo contrário, é a história ou o personagem “chato” que repele da obra o receptor como diz Bráulio Tavares:

Um espectador brasileiro médio que vê um filme passado na II Guerra Mundial também não sabe quem foram aqueles personagens secundários ou que papel tiveram. Podem saber quem foi Hitler ou Roosevelt, mas não sabem quem foi Rommel ou MacArthur. Cabe à narrativa fazer com que a função do personagem se desenhe através de suas palavras e de suas ações. Um personagem, seja ele histórico ou inventado, tem que se impor por si próprio, pelo modo como surge e interfere na narrativa. É desnecessário, para ver "Pedra do Reino", saber em detalhes como foi a Revolução de 30. Quanto ao vocabulário regional, é a mesma coisa: quando a narrativa é convincente e os personagens são fortes, o espectador deixa-se levar. O regionalismo só se torna um empecilho quando ele é mais importante, na obra, do que a história e os personagens. Se a história for desinteressante e os personagens forem chatos, então a sensação de distanciamento do público será muito maior, ele vai prestar cada vez mais atenção naquelas palavras ou expressões que desconhece.

E por fim, ao pesquisar o processo de adaptação de Luiz Fernando Carvalho, encontramos uma fórmula que poucas vezes é utilizada pelos realizadores. “Na transposição para as imagens, me agarrei às entrelinhas do próprio texto, onde há uma boa dose de alquimia unindo aquilo tudo”, afirma Carvalho. É interessante ressaltar também, que em todo o momento analisamos a microssérie *A pedra do reino* como uma adaptação do romance, mas o diretor Luiz Fernando Carvalho (2007) não gosta do termo adaptação: “Recuso a idéia de adaptação. Ela me parece sempre redutora. Nos melhores momentos, seja trabalhando para a TV ou para o cinema, talvez tenha alcançado uma espécie de

resposta aos textos, ou, no meu modo de sentir, um diálogo, uma reação criativa à literatura.” (CARVALHO)

### 3.3 RECEPÇÃO

Quando o telespectador vê a adaptação, ele passa a imaginar a obra de Ariano Suassuna, no caso o romance, a partir das imagens veiculadas pela microssérie *A pedra do reino* de Luiz Fernando Carvalho. Com a leitura, o público imaginava um Quaderna e um mundo de Quaderna a partir das próprias experiências, entretanto, depois de ter visto a adaptação, uma nova leitura do romance o fará voltar às imagens da microssérie. A referência da obra passa a ser aquela divulgada pelas imagens da televisão, o indivíduo se condicionou a ver o personagem daquela maneira, perdendo a liberdade de imaginá-lo, e visualizando, a cada retorno ao livro, o audiovisual criado por Carvalho. É interessante observar que a referência dos fatos agora é dada pelas imagens vistas pela TV e não mais pela experiência.

O leitor sempre entendeu a obra literária a partir da experiência de vida que tinha e também de acordo com o estilo do autor que costuma ler. Já o espectador da TV, segundo Silva, “entende o mundo através do que é veiculado pelas imagens, a referência para o entendimento da obra não é a experiência, mas sim o que os autores da adaptação julgaram pertinente mostrar” (2007, p. 08)

Após a exibição da microssérie pela TV Globo, a emissora produtora do programa lançou um *box* com livros sobre a produção. São cinco livros com anotações, fax símile do diretor e fotos dos bastidores. Isso tem acontecido com muitas das obras adaptadas para o cinema e para a TV. O romance de Suassuna, texto fonte da microssérie, também foi relançado e de acordo com pesquisas

informais realizadas nas próprias livrarias aonde comprei alguns livros para este estudo, o livro de Suassuna teve grande saída. O relançamento aconteceu em 2005 (dois anos antes de ser adaptado para TV) e teve grande sucesso. O romance estava há 30 anos sem ter uma reedição e naquele ano teve boas vendas, apesar de não ter conseguido saber quantos exemplares vendeu. Após a microssérie o livro também teve maior procura e hoje é considerado um dos 100 livros brasileiros que todos devem ler, ranking idealizado pela revista *Bravo!*

Esta idéia de que as adaptações de obras literárias também movimentam as livrarias é reafirmada pelo diretor e roteirista Jorge Furtado (2003): “É importante lembrar, a favor da transposição da literatura para o cinema ou para a televisão, que todas as obras adaptadas aumentam em muito suas vendas. Eu não sei se as pessoas lêem os livros, mas sei que elas compram os livros, o que é bom. Certamente, algumas lêem os livros. O simples fato de incentivar a leitura justifica as adaptações.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *A pedra do reino* é considerado pelo próprio autor, Ariano Suassuna, como seu mais importante livro. Diversos estudiosos têm esta mesma opinião, exaltando ainda mais a obra, que mistura gêneros e por isso também foi chamado de um livro com a poética da misturada.

A misturada também foi feita pelo diretor Luiz Fernando Carvalho, ao adaptar para a televisão, em formato microssérie de cinco capítulos, o romance de Suassuna. Carvalho utilizou no meio televisivo diversas técnicas empregadas no cinema e aboliu deste seu trabalho o formato convencional das produções para a tevê. Além de trabalhar com atores desconhecidos do grande público, mas que são do meio teatral da região aonde a microssérie foi rodada, o diretor também preferiu investir parte dos recursos financeiros destinados à produção para produzir coisas localmente. Para isso foram contratados artesãos, costureiras e assistentes da cidade em questão. Muito do material utilizado é proveniente de reaproveitamento e material reciclado

As inovações também fizeram parte da produção. Uma *butterfly* gigante foi construída para dar cores e tons mais cinematográficos ao cariri. Os cenários fazem parte de uma construção exclusiva, mas também estão inseridos entre construções verdadeiras. O roteiro foi elaborado a três mãos, e diversas histórias tiveram reescritura do próprio autor do texto fonte, Suassuna.

A história é contada em três tempos: Quaderna Velho, prisioneiro e criança. É uma lembrança do personagem já idoso que queria escrever suas memórias, mas tinha o cotoco e não podia ficar muito tempo sentado. Montagem não linear, *inserts*, *flashbacks*, *flashforwards*, tempos distintos num mesmo espaço, espaços distintos num mesmo tempo entre outros recursos, foram algumas das técnicas utilizadas

para preservar a simultaneidade e a independência do texto de Suassuna, mas também para deixar marcada a produção como um audiovisual artístico, reflexivo e das histórias de um personagem contraditório.

Neste trabalho buscou-se demonstrar que o processo de adaptação é complexo e exige uma leitura milimétrica de cada ponto do texto e também do que está nas entrelinhas. Abordou-se também o fato da fidelidade não ser mais importante em análises como esta, porque ao adaptar estamos frente a um mecanismo de recriação, que para estudiosos como o roteirista Syd Field é o mesmo que escrever um roteiro original. A importância na adaptação está na roteirização da história, pois é o roteiro que dá asas ao audiovisual. É com o roteiro em mãos que a equipe produz o audiovisual, mas ele não deve ser uma amarra e a criatividade na hora da gravação também pode auxiliar numa história mais bonita e interessante.

Toda história tem infinitas leituras. Toda leitura abre possibilidades infinitas de imaginação, dependendo do repertório do leitor. É com base nesse repertório que visualizamos a história e muitas vezes ao assistirmos um audiovisual adaptado de um livro não nos satisfazemos com o resultado, afinal de contas nosso repertório não é igual ao do outro, muito menos ao do diretor. Mas em muito momento também pode ser igual ou parecido.

O processo de adaptação pode ser chamado de diversos nomes: transcrição, transsubstanciação, transluciferação entre tantos outros. Mas algo e/ou alguém do texto fonte deve ser reconhecido no novo texto. Pode-se criar personagens, situações, cenários, pode-se extingui-los também, mas um pé deve ficar no chão com o objetivo de referenciar a nova criação àquela da qual se partiu.

Brian McFarlane, um dos teóricos utilizados nesta pesquisa, utilizando-se das idéias de Roland Barthes, criou mecanismos para se analisar o que se pode ou

não adaptar. Mas acredito que por mais técnicas que existam, sempre existirão também, pessoas que vão dizer “aquilo podia ter sido utilizado” ou “aquele trecho não precisava ter sido incluído”. Gosto é pessoal e até “e principalmente” os cineastas e realizadores de TV têm o seu, que muitas vezes são diferentes do nosso. Porém, da criatividade do diretor Luiz Fernando Carvalho, não se tem o que falar, a não ser, em meu ponto de vista, que o trabalho foi uma outra obra de arte, além do já tão elogiado romance de Ariano Suassuna.

Uma obra que apesar de ter sido veiculado pela televisão, meio tido como das massas, não foi tão bem aceito por elas, justamente por não seguir o padrão folhetinesco, novelesco ao qual estamos todos tão acostumados a ver. De qualquer forma foi uma produção que contou uma das histórias mais detalhistas, minuciosas, cheias de gêneros lingüísticos, referências do povo tipicamente brasileiro, e que trouxe à tevê, um olhar inovador sobre as possibilidades do fazer televisão. Para um povo que tem “preguiça de ler”, como é considerado o brasileiro, um romance ícone da literatura nacional ser transportado para a televisão acaba facilitando o acesso da literatura ao povo. A microssérie foi lançada em DVD e teve milhares de cópias vendidas. O livro, que já havia sido relançado, também teve aumento nas vendas. A obra esteve constantemente na mídia, bem ou mal falada, mas falada. O que certamente despertou o interesse de leitores, críticos e até mesmo quem jamais tinha tido contato com a obra de Suassuna. E inclusive deste estudo, que buscou nesta análise, também conhecer um pouco mais do processo de transposição da literatura para a tevê.

Vale lembrar que o texto literário é por natureza uma produção individual, na qual está calcada a relação autor-obra. Já uma produção televisiva, que é sempre coletiva, existem diversos profissionais que agem como co-autores da produção

audiovisual (exemplo: o diretor, operadores de câmeras, figurinistas, produtores musicais, maquiadores, entre outros.). Vale falar também que após assistirmos à microssérie e já termos lido o livro, nossa referência agora passa a ser àquela visual criada pelo diretor. Quando lermos “Quaderna” vamos instantaneamente visualizar o “Quaderna” de Luiz Fernando Carvalho. Nossa leitura agora estará sempre dialogando com a nossa leitura visual da microssérie. Um vai e volta, do romance à produção audiovisual como o vai e volta da história de Suassuna e de Carvalho.

Acredito que o processo de adaptação poderia ser chamado também de conversão de linguagem, esta expressão, utilizada aqui por mim, e que em minha opinião também se iguala à adaptação, além de ser mais fácil de compreender do que, por exemplo, as expressões transfiguração ou transubstanciação como outros autores quiseram comparar, poderia também fazer parte do repertório de significâncias para a o processo aqui analisado.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Luiz Alberto. *A pedra do reino*. 2007. Disponível em <<http://quadrante.globo.com/>>. Acesso em 15 julho 2008.

ACIOLI, Gustavo. *Um autor sem medo do adjetivo*. **Revista Língua**. Disponível em: <<http://revistalingua.uol.com.br/textos.asp?codigo=11362>>. Acesso em: 12 outubro 2008.

AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel. *A Estrutura do Romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1974.

ALENCAR, Mauro. *A Hollywood brasileira – panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac, 2002.

ARRUDA, Mariana Mendes. *Em cartaz, Chico Buarque: a adaptação fílmica do romance Benjamim por Monique Gardenberg*. Santa Cruz do Sul: 2007.

AUMONT, J. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1995.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Márcio Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BORELLI, Sílvia Helena. "Telenovelas brasileiras – territórios de ficcionalidade: universalidades e segmentação". Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/alaic/chile2000/16%20GT%202000Telenovela/silviaBorelli.doc>> Acesso em: 21 jan. 2008.

BRASIL, Assis. *Cinema e literatura (choque de linguagens)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

BRASIL JUNIOR, Antonio da Silveira; GOMES, Elisa da Silva; OLIVEIRA, Maíra Zenun de. *Os Maias – a literatura na televisão*. Revista Hábitus: revista eletrônica de Ciências Sociais: IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 5-20, 30 março.2004. Disponível em: <[habitus.ifcs.ufrj.br](http://habitus.ifcs.ufrj.br)>. Acesso em: 12 novembro 2008.

BUTRUCE, Débora. *A direção de arte e a imagem cinematográfica: sua inserção no processo de criação do cinema brasileiro dos anos 1990*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2005.

CAMARGO, Luís. *Apresentação*. In: PELLEGRINI, Tânia et. al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC, 2003. p.9 -13.

CAMPEDELLI, Samira. *A telenovela*. São Paulo: Ática, 2001.

CAMPOS, Fernando Coni. *Cinema: sonho e lucidez*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

CAMPOS, Flavio de. *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história*. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2007.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, s/d.

CAPELLARI, Marcos A. *Ficção e história: fato, imaginação e representações*. *Margens*. São Paulo, ano 2, n. 4, p. 50 -63, set. 2006.

CARRIÈRE, Jean-Claude e BONITZER, Pascal. *Prática do roteiro cinematográfico*. Trad. Teresa de Almeida. São Paulo: JSN, 1996.

CARVALHO, Luiz Fernando. *A pedra do reino*. 2007. Disponível em <<http://quadrante.globo.com/>>. Acesso em 15 julho 2008.

CHAGAS, Marco M. e DIAS, Simone R. *Adaptação: Cinema, Literatura e Orquídeas*.

CLÜVER, Claus. “*Inter textus / inter artes / inter media*”. In: ALETRIA: revista de estudos de literatura. v. 14. Trad. Elcio L. Cornelsen. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, 2007.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice P. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

DINIZ, Thaís F. N. *Literatura e Cinema – tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad, Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1990.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2002.

FARACO, Carlos A. *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 1996.

- FAVARETTO, Fernando. *A literatura de Ariano Suassuna na TV: um estudo de formação estética*. Porto Alegre: UFRG, 2008.
- FECHINE, YVANA in BRITO, Y. C. F. *Montagem e remontagem na produção audiovisual de Guel Arraes*. São Paulo: Galáxia, 2005.
- FERNANDES, Ismael. *Memória da telenovela brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- FILHO, Daniel. *O circo eletrônico – fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- FLORY, Suely F. V. *Entre textos e código, uma leitura da abertura de Os Maias: do romance à minissérie*. São Paulo: Unimar, 2002.
- FRANÇOZO, Patricia E. *A transmutação do literário ao televisual em contos da meia noite: preservação da oralidade narrativa*. São Paulo: UNIP, 2008.
- FURTADO, Jorge. *A adaptação literária para cinema e televisão*. Palestra na 10ª Jornada Nacional de Literatura. Passo Fundo, 26 agosto 2003. Disponível em: <<http://www.artv.art.br/informateca/escritos/estudos/adaptacao.htm>>. Acesso em: 15 novembro 2008.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HAUSCHILD, Adriane - “OCÊ QUER GUIÁ SEUS PASSO LÁ PRAS FRANJA DO MAR?” De como a literatura oral inspirou o teatro televisivo Hoje é dia de Maria – jornada um – Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2007 .
- HERRERA, Gabriela C. *A minissérie Incidente em Antares: A transposição do romance de Érico Veríssimo para a mídia televisiva*. Curitiba: UNIANDRADE, 2008.
- HISTÓRIA da telenovela brasileira. Disponível em: <[http://br.geocities.com/site\\_espelhomagico/historia.html](http://br.geocities.com/site_espelhomagico/historia.html)>. Acesso em: 21 jan. 2008.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa L. Pérez. Lisboa: Edição 70, 1989.
- JAKOBSON, Roman. “Aspectos lingüísticos da tradução”. In: *Lingüística e comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

JUNIOR, Adalberto Compato. *Romance Picaresco*. Disponível em <[http://www2.fctsh.unl.pt/edtl/verbetes/R/romance\\_picaresco.htm](http://www2.fctsh.unl.pt/edtl/verbetes/R/romance_picaresco.htm)>. Acesso em: 25 outubro 2008.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEMOS, Anna Paula S. *Ariano Suassuna, o palhaço professor e sua pedra do reino*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

LIRA, Bertrand de S. *Luz e Sombra: uma interpretação de suas significações imaginárias nas imagens do cinema expressionista alemão e do cinema noir americano*. Natal: UFRN, 2008.

MACHADO, Arlindo. *A Arte do Vídeo*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. New York: Oxford, 1996.

MÉDOLA, Ana Sílvia Lopes. "As influências das relações interculturais na produção da ficção televisiva brasileira". Disponível em: <[www.labcom.ubi.pt/livros/labcom/pdfs/ACTAS%20VOL%202.pdf#page=145](http://www.labcom.ubi.pt/livros/labcom/pdfs/ACTAS%20VOL%202.pdf#page=145)>. Acesso em: 10 jun. 2008.

MEMÓRIA Globo. Disponível em: <[www.memoriaglobo.com.br](http://www.memoriaglobo.com.br)>. Acesso em: 10 jun. 2008.

MENEGHINI, Carla. 'A pedra do reino' revela universo encantado de Ariano Suassuna. **Globo**, Rio de Janeiro, 10 junho 2007. Disponível em <<http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL50062-7084,00.html>>. Acesso em: 14 julho 2008.

MICHELETTI, Guaraciaba. *Enunciação, sentido e expressividade n'a pedra do reino de A. Suassuna*. São Paulo: USP, s/d.

MOSCARELLO, Ângelo. *Como ver um filme*. Portugal: Presença, s/d.

MOSCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. São Paulo: Papiros, 2006.

MUNGIOLI, Maria C. P. *Minissérie Grande Sertão Veredas: gêneros e temas construindo um sentido identitário de nação*. São Paulo: USP, 2006.

NAREMORE, James. *Film Adaptation*. ????: Rutgers, 2000.

NEDEFF, Beatriz A. *Inventividade na TV: a invenção do Brasil*. Curitiba, 2007. Dissertação (Mestrado). Tuiuti.

ORTIZ, Renato. "A evolução histórica da telenovela". In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia H. S.; RAMOS, José M. O. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_; BORELLI, Sílvia H. S. e RAMOS, José M. O. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

*O veículo do século faz 50 anos. Folha da Tarde*. Disponível em <[http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada\\_14ago1989.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_14ago1989.htm)>. Acesso em: 20 novembro 2008.

PAIVA, Eliza L. *Da obra literária à minissérie televisiva: um estudo da transcodificação da decadência moral da personagem Luísa do romance O primo Basílio de Eça de Queirós*. Marília: Universidade de Marília, 2006.

PAIVA, Cláudio C. *As minisséries brasileiras: irradiações da latinidade na cultura global*. Paraíba: UFP, s/d.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Editora Moderna, 1998.

\_\_\_\_\_. "Minissérie ou telenovela". Disponível em: <<http://revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/Comedu/article/view/4042/3793>> Acesso em: 21 jan. 2008.

PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: SENAC-SP, 2003.

PELLISSARI, Paulo R. *Longa jornada sertão adentro: a história do amor de Romeu e Julieta de Ariano Suassuna*. Curitiba: UNIANDRADE, 2008.

PEREIRA, Marcio Fonseca. *A adaptação do romance O invasor para o cinema: tensão e impasse na relação entre as classes sociais*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 2007.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PUHL, Paula R. e SILVA, Cristina E. *A ficção seriada e a construção da memória dos universitário pela minissérie JK*.

REIMÃO, Sandra. *Livros e televisão: Correlações*. São Paulo: Ateliê Editorial, s/d.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Trad. Ângela Bergamini. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Coleção Leitura e Crítica).

SCHATZ, Thomaz. *O Gênio do Sistema*. Companhia das Letras, 1991.

SILVA, Juliana Salum Ferreira. *Imagens na literatura: adaptação de Os Maias para a televisão*. Encontro Regional da Abralic – 2007 - 23 a 25 de julho de 2007 *Literatura, Artes, Saberes USP – São Paulo, Brasil*

SILVA, Solange Ferreira. *As memórias de Brás Cuvas: da literatura ao cinema - Três Corações*: Universidade Vale do Rio Verde, 2006.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

SUASSUNA, Ariano. *Cadernos de filmagem do diretor Luiz Fernando Carvalho (V, 1, 2, 3, 4, 5) escrito por. Diário de elenco e equipe*. São Paulo: Globo, 2007.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

TAVARES, Braulio. *A pedra do reino*. 2007. Disponível em <<http://quadrante.globo.com/>>. Acesso em 15 julho 2008.

VALLADARES, Ricardo. *Lucro e Audiência: novelas como Corpo Dourado são o melhor negócio do show business*. **Revista Veja**, 21 janeiro 1998. Disponível em: <[http://veja.abril.com.br/210198/p\\_086.html](http://veja.abril.com.br/210198/p_086.html)>. Acesso em: 25 outubro 2008.

XAVIER, Nilson. *Almanaque da telenovela brasileira*. São Paulo: Panda Books, 2007.

XAVIER, Ricardo. *Almanaque da TV – 50 anos de memória e informação*. São Paulo: Objetiva, 2000.

WAJNBERG, Daniel Schenker. *A pedra do reino: o Brasil de Quaderna para milhões*. **Terra**, 11 junho 2007. Disponível em <<http://www.terra.com.br/istoegente/edicoes/406/artigo52252-1.htm?o=r>>. Acesso em: 17 agosto 2008.

## **DVD**

A PEDRA DO REINO. Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: TV GLOBO, 2007. 02 discos (276 minutos divididos em 5 capítulos): sonoro, colorido. DVD.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01– Apresentação do personagem .....	45
Figura 02– Plano americano de Arésio .....	55
Figura 03– Plano próximo de Silvestre .....	56
Figura 04– <i>Close up</i> de Sinésio .....	56
Figura 05– Seqüência <i>flasforward</i> , Quaderna falando da degola .....	57
Figura 06– Seqüência <i>flasforward</i> , rei degolado .....	57
Figura 07– Seqüência <i>flasforward</i> , rei antes da degola .....	57
Figura 08– Seqüência <i>flasforward</i> , Quaderna depois do relato .....	57
Figura 09– Seqüência Quaderna x terra.....	57
Figura 10– Seqüência Quaderna x terra.....	57
Figura 11 a 16– Seqüência canto espantoso .....	67
Figura 17 e 18 – Seqüência Quaderna x câmara .....	63
Figura 19 e 20 – Seqüência Quaderna x câmara .....	64
Figura 21 e 22 – Janela do cárcere .....	65
Figura 23 e 24 – Seqüência vista do interior do cárcere .....	65
Figura 25 e 26 – Seqüência Quaderna-prisioneiro.....	65
Figura 27 – Câmera <i>contra-plongè</i> .....	77
Figura 28 – Cena “Sol tremula na vista” .....	78
Figura 29 – Cena desespero de Quaderna .....	79
Figura 30 – Cena sombra de Quaderna .....	79

## **ANEXOS**

ANEXO 1 – Ficha Técnica .....	104
ANEXO 2 – Roteiro <i>A pedra do reino</i> (trecho analisado) .....	107
ANEXO 3 – Trecho do romance <i>A pedra do reino</i> .....	111

## **FICHA TÉCNICA**

TÍTULO: *A Pedra do reino*

LANÇAMENTO: 2007 (DVD com cinco episódios)

DURAÇÃO: 05 episódios (45min cada)

BASEADO EM: *A Pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (1971), romance de Ariano Suassuna

ADAPTAÇÃO: Bráulio Tavares, Luis Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho,

DIREÇÃO GERAL: Luiz Fernando Carvalho

ELENCO: Irandhir Santos como Quaderna, Cacá Carvalho, como Juiz Corregedor, Abdias Campos, Alyne Pereira, Américo Oliveira, Anthero Montenegro, Beatriz Lelis, Claudete Andrade, Everaldo Pontes, Flávio Rocha, Germano Haiut, Hilda Torres, Iziane Mascarenhas, João Ferreira, Jones Melo, Júlio Rocha, Jyokonda Rocha, Lázaro Machado, Manoel Constantino, Márcio Tadeu, Mayana Neiva, Mestre Salustiano, Millene Ramalho, Moisés Gonçalves, Nelson Lima, Nill De Pádua, Paulo César Ferreira, Pedro Henrique, Pedro Salustiano, Prazeres Barbosa, Sandra Belê, Servílio De Holanda, Sôia Lira, Tavinho Teixeira, Tay Lopez,

Atores especialmente convidados :Frank Menezes, Jackyson Costa, Jessier Quirino e Luiz Carlos Vasconcelos

Atrizes especialmente convidadas: Marcélia Cartaxo e Renata Rosa

As crianças: Felipe Rodrigues, Jéssica Araújo e Vanderson Taveira,

Participações Especiais: Cavalinho de Biu Roque, Elias Mendonça, Frank Santos, Grupo de Cultura Os Cariris: Henrique Albuquerque, Humberto Lopes, João Saturnino De Oliveira, Marina Pereira Dantas, Walbert Mattos e população de Taperoá

DIRETORA ASSISTENTE: Raquel Couto

DIREÇÃO DE ARTE: Raimundo Rodriguez

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA: Adrian Teijido e José Tadeu Ribeiro

GERÊNCIA DE PRODUÇÃO: Alcir Lacerda Filho e Fábio Zavala

PRODUÇÃO: Maria Clara Fernandez e Paulo Schmidt

MÚSICA ORIGINAL: Marco Antônio Guimarães

MÚSICA ADICIONAL: Antônio Madureira

FIGURINO: Luciana Buarque

CENOGRAFIA: João Irênio

CARACTERIZAÇÃO: Vavá Torres  
COREOGRAFIA: Lúcia Cordeiro  
PREPARAÇÃO CORPORAL: Tiche Vianna e Mônica Nassif  
PREPARAÇÃO VOCAL: Fátima França e Salvador de Alcântara  
PREPARAÇÃO DE ELENCO: Ricardo Blat  
MONTAGEM: Marcio Hashimoto Soares  
MONTAGEM ADICIONAL: Pedro Duran  
ASSISTÊNCIA DE MONTAGEM: Renato Briano  
COLORISTA: Sérgio Pasqualino  
SOM DIRETO: Geraldo Ribeiro  
EDIÇÃO DE SOM: Beto Ferraz, Cauê Custódio, Malu Souza e Paulo Gama  
MIXAGEM: Armando Torrer Jr e Paulo Gama  
EFEITOS VISUAIS: Petrúcio Linhares e Wellen Guerra  
ABERTURA E EFEITOS DIGITAIS: Vetor Zero / Lobo Filmes  
EQUIPE DE CENOGRAFIA: Damião Teles Alves, Diogo Balbino, Emildonício Lima, “Neno”, Flávia Suzue, Francisco Abel Moreira, Gilmar Crisóstomo, Jober Torres, José Ivan Moreira Marques, Leila Bastos, Maurício Cassemiro da Silva, Paulo Lobo, Renato dos Santos Pereira, Romero Paes de Melo, Ronaldo Paes de Melo Sobrinho, Rosivaldo José de Araújo e Willames Nascimento  
FIGURINISTA ASSISTENTE: Maribel Espinoza  
EQUIPE DE FIGURINO: Alex Porto, Ana Lúcia Queiroz, Clara Pimenta, Fátima da Silva, Fátima Lima, Felipe Vilar, Gabriela Vilar, Ingrid Mata, Jadyê Ramos Vilar, Jaqueline Ramos Vilar, Jobson Pereira, Joelson Gomes, Junior Saboga, Lorena Cavalcante, Mairla Sobral, Maria Madalena de Oliveira, Mazé Ramos Vilar, Maria Aparecida Cavalcante, Renata Pimenta, Robeli Vicente, Sérgio Nascimento, Simone Cavalcante e Vera Vilar.  
EQUIPE DE FOTOGRAFIA E ILUMINAÇÃO: Alexandre Vaz, Álvaro Brito, Antonio Augusto Filho, Antonio Holanda, Cesinha Coelho, Djalma Reis de Carvalho, Fernando Young, Francisco Uchoa, Israel Basso, Jorge Feliciano da Silva, José Batista de Lima, José “Jamelão” Medeiros, Júlia Equi, Manoel Barnete Júnior, Tiago Rivaldo, Valdir de Lima Vieira e Warley Miquéias  
MICROFONISTAS: Alexandre Dumbra e Fernando Duca

EQUIPE DE CARACTERIZAÇÃO: Bertiza de Lima tente, Bob Paulino, Cíntia Matias Rodrigues, Edivânia de Farias Lima, Flavia Farias Campos, Jéssica Menezes, Márcia Elias, Marcos Freire e Maria Mônica de Oliveira

ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO DE ARTE: Vladimir Carvalho

COORDENAÇÃO DE ARTE: Isabel Gouvêa

EQUIPE DE ARTE: Francélícia Pereira, Joãomiguel Pinheiro e Ricardo Cerqueira

CONTRA REGRA DE CENA: Genilson dos Santos

EQUIPE DE PÓS – PRODUÇÃO: TeleImage / Academia de Filmes, Ariadne Mazzetti, Cristiano Meira, Francisco Ruiz, Gustavo Gaiarsa, Helô Lopes, João Theodoro, José Augusto De Blasiis, Karina Vanes, Luan Montmart, Marcelo Siqueira, Mariana Zdravca, Myrna Malanconi, Paulo Saias, Renato Tilhe e Robson Sartori

PLATÔ: Eudes Santos

CÂMERA: Murilo Azevedo

ASSISTÊNCIA DE CONTINUIDADE: Juliana Moreira Alves

CONTINUIDADE: Adelina Pontual

ASSISTENTES DE DIREÇÃO: Gizella Werneck e Manuel Dantas Vilar Suassuna

EQUIPE DE PRODUÇÃO: Alexandre Quesada Xavier, Alexandre Souto de Carvalho, Bianca Marques, Kika Latache, Manuel Dantas Vilar, Márcio Guerra, Maria Solange Alves Diniz, Maria Suely Farias Diniz, Paula D'Emery, Stefanie Korb, Tais Caetano e Thais Freire

ARTISTAS PLÁSTICOS: Clécio Régis, Maritônio Portela, Maurício Castro e Mestre Mamulengueiro Zé Lopes

ARTESÃOS: Bado, Dittoluz, Fernandes Soares, Hemerson de Souza, José Arimatéia, Júlio Alexandre, Inês da Silva, Ivaneide Oliveira, João Joaquim da Silva, Maria Aparecida Oliveira, Maria das Graças Galdino, Maria Lúcia Alves de Lima, Marinês Silva, Sebastião de Oliveira Borges

NÚCLEO: Luiz Fernando Carvalho

SITE INTERNET – TV GLOBO

Direção de Núcleo: Luiz Fernando Carvalho

Web Design: André Luiz Machado e Fabrício Bianchi

WebConteúdo Quadrante: Daniel Piza, Luís Alberto De Abreu,

A Pedra Do Reino: Braulio Tavares

Editora De Web: Barbara Duffles

Produtor de Vídeo Web: Douglas Fairbanks