

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS  
LICENCIATURA EM LETRAS PORTUGUÊS-INGLÊS

IARA ZARDO

**MISERY DE STEPHEN KING E A OBRA HOMÔNIMA DE ROB REINER NA  
ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA:  
OS ELEMENTOS DE SUSPENSE E A CONVERSA ENTRE LITERATURA E CINEMA.**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

PATO BRANCO  
2017

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS  
LICENCIATURA EM LETRAS PORTUGUÊS-INGLÊS

IARA ZARDO

**MISERY DE STEPHEN KING E A OBRA HOMÔNIMA DE ROB REINER NA  
ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA:  
OS ELEMENTOS DE SUSPENSE E A CONVERSA ENTRE LITERATURA E CINEMA.**

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação, apresentado à disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso II, do curso de Licenciatura em Letras Português-Inglês da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado.

Orientador: Prof. Me. Leandro Zago

PATO BRANCO  
2017



Ministério da Educação  
Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Câmpus Pato Branco  
Departamento Acadêmico de Letras  
Coordenação do Curso de Letras Português/Inglês



**DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**  
**LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS**

**FOLHA DE APROVAÇÃO**

Autor (a): **IARA ZARDO**

Título: **Misery de Stephen King e a obra homônima de Rob Reiner na adaptação cinematográfica: os elementos de suspense e a conversa entre literatura e cinema.**

Trabalho de conclusão de curso defendido e APROVADO em 05/12/2017 pela comissão julgadora:

**Prof. Me. Leandro Zago – UTFPR Pato Branco**  
Orientador(a) e Presidente da Banca

**Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci – UTFPR Pato Branco**  
Parecerista e Membro da Banca Examinadora

**Prof. Dr. Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier – UTFPR Pato Branco**  
Membro da Banca Examinadora

VISTO E DE ACORDO:

**Prof.ª Dra. Cláudia Marchese Winfield**  
Coordenadora do Curso de Letras Português/Inglês

**Prof.ª M. Rosângela Aparecida Marquezi**  
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso  
Portaria n.º 295 de 01/09/2015

**A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso.**

Dedico este trabalho à minha família.  
Aos que me apoiaram e estiveram ao meu lado.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao meu orientador Prof. Leandro Zago, pela orientação sábia nos momentos mais precisos, pela dedicação e pelo atendimento sempre eficiente. Pelas brincadeiras e pelo alívio de ter uma orientação leve. Meu muito obrigada.

À Coordenação do Curso, pelo apoio sempre muito bem vindo.

À minha família, por tudo o que sempre fazem.

Aos professores Wellington e Rodrigo, pela orientação durante os dois anos de intercâmbio e pela disponibilidade em fazerem parte da banca desse trabalho.

À Universidade do Minho, pelos dois anos de acolhida.

À CAPES pelo fomento ao intercâmbio.

À todos os professores da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, campus Pato Branco, pelos conhecimentos que adquiri nos mais de quatro anos em que estudei nessa instituição.

A todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram e fizeram parte da minha trajetória, o meu mais sincero agradecimento.

Se é natural que antes do filme exista um texto literário, ou uma anotação parecida com a literatura, pensemos de novo (pondo a cabeça no lugar): antes do texto existe um filme? Ou pelo menos uma imagem (difusa, que apenas se insinua tal como uma nuvem que se move no céu sugere uma imagem) em movimento como a de um filme? Antes, ou ao mesmo tempo? Imagem e palavra, cinema e literatura, existem simultaneamente lá onde nasce o processo criativo? Um impulso recorre ao outro para se fazer como filme ou como romance? Imagem e palavra: uma coisa nasce da outra ou simultaneamente da outra?

**José Carlos Avellar, 2007.**

## RESUMO

ZARDO, Iara. **Misery de Stephen King e a Obra Homônima de Rob Reiner na Adaptação Cinematográfica:** os elementos de suspense e a conversa entre literatura e cinema. 2017. x f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Licenciatura em Letras. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2017.

Cinema e literatura possuem uma relação que não é novidade: a adaptação. Essa faz parte do cotidiano dos diversos públicos consumidores de arte (e existe desde os primórdios da construção das manifestações artísticas). A começar com os irmãos Lumière, criadores do cinematógrafo que permitiu a experiência do cinema que evoluiu, e é cada vez mais apreciado como arte, a sétima arte tirou das obras literárias uma parte que se tornou fundamental para si: a narrativa. Tanto cinema quanto literatura têm a capacidade de trazer prazer e divertimento a partir das histórias construídas de acordo com o suporte em que operam. Por isso, tratar de adaptação em termos como “traição,” “deformação,” “perversão,” “infidelidade” e “profanação” (STAM, 2000, p.45 apud HUTCHEON, 2013, p. 23) não se encaixa na perspectiva que vê cada obra como individual, pois faz parte de uma nova construção, em uma nova mídia, partindo de uma releitura. No âmbito da adaptação como uma obra nova, original, estudar-se-á a obra *Misery* de Stephen King e a homônima de Rob Reiner, a fim de elencar elementos de suspense que se distanciam e se aproximam nas duas obras, levando em conta a forma como os dois autores construíram esse importante elemento de tensão para a narrativa de terror. Mesmo utilizando-nos de uma perspectiva que compara uma obra à outra, a fidelidade ao livro na adaptação de Rob Reiner não foi o escopo principal deste trabalho. Certo é que, por se tratarem de obras que partem de mídias diferentes, o foco deste Trabalho de Conclusão de Curso foi o de identificar as diferentes formas de como se deu o desenvolvimento da narrativa (no livro e no filme) com a finalidade de causar o efeito de suspense no receptor. Para tanto, a fim de embasar este trabalho sobre adaptação cinematográfica na compreensão da relação entre a literatura e o cinema, serão consideradas as obras de Linda Hutcheon, José Domingos de Brito e José Carlos Avellar.

**Palavras-chave:** *Misery*. Stephen King. Adaptação Cinematográfica. Suspense. Rob Reiner.

## ABSTRACT

ZARDO, Iara. **Misery by Stephen King and the Homonym film by Rob Reiner in the Context of Film Adaptation:** the elements of suspense and the interaction between literature and cinema. 2017. x f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Licenciatura em Letras. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2017.

Cinema and literature have a relationship that is not new: the adaptation. This is part of the daily life of the various consumers of art and has existed since the beginning of the construction of artistic manifestations. It all started with the Lumière brothers, the creators of the cinematograph that allowed the cinema experience to evolve and to be increasingly appreciated as art. The seventh art took from the literary works a part that became fundamental for itself: the narrative. Both cinema and literature have the capacity to bring pleasure and fun from the stories built according to the media in which they operate. For this reason, dealing with adaptation in terms such as "betrayal," "deformation," "perversion," "infidelity" and "profanation" (STAM, 2000, p.45 apud HUTCHEON, 2013, p.23) does not fit the perspective who sees each work as individual because it is part of a new construction, in a new media, starting from a re-reading. In the adaptation as a new, original work, we will study the work *Misery*, by Stephen King and the homonym from Rob Reiner in order to list elements of suspense that are distanced and approached in both works, taking into account the form as the two authors have constructed this important element of tension for the horror narrative. Even following a perspective that compares one work with another, fidelity to the book in Rob Reiner's adaptation was not the main object of this research. Certainly, because they are works that depart from different media, the focus of this work was on identifying the different forms through which the narrative (in the book as well as in the movie) developed in order to cause the suspense effect on the receiver. For that, to theoretically support this research on film adaptation in the understanding of the relationship between literature and cinema, the works of Linda Hutcheon, José Domingos de Brito and José Carlos Avellar were sought after.

**Keywords:** *Misery*. Stephen King. Film Adaptation. Suspense. Rob Reiner.



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA</b> .....	16
2.1 Sobre o Suspense .....	16
2.2 Sobre Adaptação .....	21
<b>3. ANÁLISE</b> .....	29
3.1 Livro e Filme: o suspense em cada um.....	29
3.2 Suspense nos personagens .....	29
3.3 A Morte de Misery Chastain.....	32
3.4 Paul queima <i>Fast Cars</i> .....	35
3.5 Paul volta a escrever Misery .....	37
3.6 Hobbling .....	39
3.7 Suspense Proativo .....	43
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	51
APÊNDICE .....	53
REFERÊNCIAS .....	63
ANEXO A – Capa de Misery (1987) .....	65
ANEXO B – Contracapa de Misery (1987).....	66
ANEXO C – Capa de Misery (2017).....	67

## 1. INTRODUÇÃO

O cinema é uma das grandes expressões artísticas do mundo. Desde os irmãos Lumière, em que ele se resumia às cenas cotidianas de trens chegando e trabalhadores andando, salientando o momento em que os russos mesclaram-no com a narração, muitas histórias foram e são contadas com o cinema, partindo de visões diferentes, agradando espectadores diversos, proporcionando prazer, divertimento, acesso à informação e cultura, entre outros. Outrossim, a sétima arte tem como característica poder se adaptar às diferentes gerações, sendo que, como a música e a literatura, não deixa nunca de ser revista, revisitada e reinterpretada. Cada vez mais, o cinema faz parte da história que está intrínseca ao ser humano, mostrando através da sua linguagem aquilo que antes só podia ser imaginado, criando um marco inconfundível, capaz de apreender tempo e espaço, som e imagem, linearidade e justaposição sinuosa<sup>1</sup>, o movimento e a estaticidade, tudo num só conjunto.

A importância de se estudar a adaptação cinematográfica, além da perspectiva que leva o sujeito a compreender melhor a arte que o cerca e a sua própria cultura, é a nova roupagem que é dada às ideologias, conceitos e percepções antes representados exclusivamente através da literatura – valorizando-se a reinterpretação na criação das manifestações artísticas. Levando em conta os gêneros emergentes e digitais e as novas formas de interagir com a literatura e o cinema, é possível considerar que, ao que tudo indica, o futuro da adaptação das expressões artísticas partirá de plataformas como as dos *games* (jogos), onde o modo interagir exige influência mútua do receptor com a obra. Os elementos são entregues aos receptores a partir de imagem, som, movimento e, muitas vezes, de uma narrativa. A interpretação do receptor é crucial para o desenvolvimento da história, pois a cada nova leitura, pode ser realizada uma nova trajetória a partir de outras escolhas. Exemplos desse formato de *game* onde a narrativa depende das escolhas do jogador são: *Life is Strange*, *Far Cry*, *The Walking Dead: A Telltale Series* e *Trilogia The Witcher*<sup>2</sup>, nos quais os jogadores optam com base nas opções que o jogo oferece, desenvolvendo uma narrativa mais interativa. O suporte dos jogos permite uma interação específica que modifica

---

<sup>1</sup> Por “justaposição sinuosa” entendemos o processo de montagem que desconstrói a linearidade narrativa. No filme, ao contrário do romance, as trocas de cena são mais imediatas, sem grande necessidade de contextualização, pois esta é dada imediatamente através da imagem.

<sup>2</sup> Fonte: <<http://www.garotasgeeks.com/10-games-com-narrativas-surpreendentes/>>.

a história de acordo com as ações. A mídia onde estão impressos os livros, considerando que seu suporte é o papel em branco, permite a transformação de palavras em imagens e sensações, as quais são um reflexo direto da interação do leitor. A mídia que suporta o cinema eleva as relações de imagem e som, causando um efeito no receptor. Constituindo três modos diferentes de montar uma narrativa (que resultam em três maneiras diferentes de recebê-las), estão muito presentes na contemporaneidade e se transformam com frequência.

No que interessa esse trabalho de conclusão de curso, as teorias sobre adaptação auxiliam na compreensão de como um texto “salta” de uma mídia para ser transposta em outra. A literatura, por exemplo, contém elementos muitas vezes essenciais e exclusivos que precisam ser retrabalhados e revistos no momento da adaptação para que se encaixem com propriedade e qualidade em uma nova mídia. Portanto, é importante levar em consideração a diferença entre as linguagens a fim de se estudar a relação entre literatura e cinema no movimento de transposição. A estrutura do texto carrega significados e intencionalidades a partir de uma organização específica que respeita, principalmente, a palavra. A estrutura fílmica também tem intenções e traz significados, mas utiliza a imagem, o som, a luz e a cor na composição. Pode-se afirmar que literatura e cinema compõem-se, a sua vez, de uma “estrutura que organiza o imediatamente visível” (AVELLAR, 2007, p. 56): o suporte que dá a possibilidade para a composição.

Segundo Linda Hutcheon, não se deve deixar de acreditar que o que Shakespeare fazia era a verdadeira arte pela arte; não obstante, deve-se levar em consideração a verdade de que, desde os primórdios da cultura artística, esta já possuía seus valores capitais e de poder (2013, p. 57-58). Por isso, uma das perspectivas que a adaptação cinematográfica leva em conta é a questão do mercado, pois ao produzir uma obra com a pretensão de que ela tenha repercussão e sucesso, é necessário se concentrar nos desejos do público alvo, nas narrativas envolventes, em causar efeitos que agradem o receptor, além das questões sócio-políticas. Provavelmente por esse motivo, dificilmente se veem casos em que um filme foi adaptado à literatura, sendo mais recorrente exatamente o oposto<sup>3</sup>. A questão é que tanto literatura quanto cinema possuem suas limitações na busca pelo sucesso, restringindo, de certa forma, o desenvolvimento das expressões artísticas na sociedade:

Os obstáculos para a adaptação da obra literária para o cinema, por exemplo, não são de ordem estética, mas de ordem sociológica e como indústria, já que a força do cinema populariza de fato a obra literária. Assim, em cada adaptação para o cinema, a edição literária correspondente aumenta suas vendas” (MACHADO, 2009, p. 84).

<sup>3</sup> <<http://onedio.co/content/22-popular-movies-that-were-turned-into-books-for-some-reason-12834>>.

A recriação considera elementos da estrutura de cada mídia e o processo de agrupar informações que permite criar algo agradável, coeso e coerente, traz o deleite no momento de apreciação da adaptação como adaptação: “o reconhecimento e a lembrança são parte do prazer (e do risco) de experienciar uma adaptação; o mesmo vale para a mudança” (HUTCHEON, 2013, p. 25). Com isso, Linda Hutcheon ressalta que uma adaptação pode tanto agradar os receptores quanto desagradar, pois mudanças são criticadas e aceitas pelo público. *Orgulho e Preconceito* (2005)<sup>4</sup>, por exemplo, é um filme adorado pelos fãs de Jane Austen, talvez por mudar apenas os cenários, mantendo a envolvente narrativa. Por outro lado, *A Bússola de Ouro* (2007)<sup>5</sup> decepcionou os fãs ao reduzir a narrativa bruscamente e não corresponder ao esperado em cenas importantes<sup>6</sup>. Já *Clube da Luta* (1999)<sup>7</sup>, teve a aprovação do público por fazer “mergulhar” na narrativa<sup>8</sup> e agrada mesmo com mudanças na trama<sup>9</sup>. Sendo assim, são variadas as reações do público quando entra em contato com uma adaptação.

No trabalho que se segue, será apresentado o estudo da relação entre a obra literária *Misery*, de Stephen King, e a homônima obra cinematográfica de Rob Reiner no contexto da adaptação cinematográfica, ressaltando e analisando os momentos de suspense presentes nas duas obras. Stephen King é considerado um dos maiores escritores da contemporaneidade. O autor é norte-americano, nascido em Portland, Maine, em 1947. Desde seu romance *debut Carrie* (1974), 59 outros foram publicados, a citar: *O Iluminado*<sup>10</sup> (1977), *Cujo* (1981), *IT* (1986), e *Sleeping Beauties*<sup>11</sup> (2017) que fazem parte das 57 adaptações para cinema e televisão de suas novelas e contos. Até o ano de 2012 havia sido impressas mais de 350 milhões de cópias de suas obras. Em uma entrevista de 2012 (disponível no *YouTube*, com o título *Um bate-papo com Stephen King*), ele brinca, dizendo: “alguns deles (dos filmes adaptados de livros de Stephen King)<sup>12</sup> são até bons” (tradução nossa)<sup>13</sup>. Além disso, o autor tem obras adaptadas esse ano pela Netflix como o conto *O Nevoeiro*<sup>14</sup>; *1922*, também baseado no homônimo conto; *Jogo Perigoso*<sup>15</sup> baseado em um romance de mesmo nome (todos disponíveis no catálogo brasileiro do site). Além dessas, outras

<sup>4</sup> *Pride and Prejudice*, no original em inglês. Dirigido por Joe Wright.

<sup>5</sup> *The Golden Compass*, no original em inglês. Dirigido por Philip Pullman.

<sup>6</sup> Fonte: <<http://legiaodosherois.uol.com.br/lista/as-10-piores-adaptacoes-de-livros-para-as-telonas.html/1>>.

<sup>7</sup> *Fight Club*, no original em inglês. Dirigido por David Fincher.

<sup>8</sup> Fonte: <<http://rollingstone.uol.com.br/galeria/melhores-e-piores-adaptacoes-de-livros-para-o-cinema/#imagem1>>.

<sup>9</sup> Fonte: <<http://pausaparaumcafe.com.br/clube-da-luta-as-diferencas-entre-o-filme-e-o-livro/>>.

<sup>10</sup> *The Shining*, no original em inglês. Dirigido por Stanley Kubrick.

<sup>11</sup> Sem tradução para o português.

<sup>12</sup> Adição nossa.

<sup>13</sup> “Some of which were good”.

<sup>14</sup> *The Mist*, no original em inglês. Criado por Christian Torpe.

<sup>15</sup> *Gerald's Game*, no original em inglês. Dirigido por Mike Flanagan.

obras foram adaptadas no ano de 2017: *It – A coisa*<sup>16</sup> e *A Torre Negra*<sup>17</sup> já lançado nos Estados Unidos.

Segundo o *website* oficial de Stephen King (o StephenKing.com), sua inspiração para escrever *Misery* veio de um conto escrito por Evelyn Waugh que se chama “The Man Who Loved Dickens.” O conto trata da história de um homem mantido prisioneiro na América do Sul que se apaixona pelas histórias de Dickens e faz com que o comandante que o aprisiona leia para ele. King afirma que a ideia de adaptar surgiu enquanto dormia em um voo de Nova Iorque para Londres e diz: “Eu em perguntei o que aconteceria se Dickens fosse mantido em cativeiro” (tradução nossa)<sup>18</sup>. Recentemente, Stephen King assumiu que *Misery* é uma obra sobre dependência às drogas: “*Misery* é um livro sobre cocaína. Annie Wilks é a droga. Ela era minha fã número um” (tradução nossa)<sup>19</sup>. Novamente de acordo com o *website* oficial, em 2003 o autor recebeu a “*National Book Foundation Medal*” por “*Distinguished Contribution to the American Letters*” e em 2014 a “*National Medal of Arts*.” Stephen King foi o ganhador do prêmio “*Bram Stoker*” da “*Horror Writers Association*” na categoria *Best Novel* com o livro *Misery*, em 1987. Na capa desse mesmo livro, a seguinte declaração: “Stephen King é sem dúvida o mais popular romancista da história da ficção americana. Ele devia aos fãs uma carta de amor. Essa carta é *Misery*” (tradução nossa)<sup>20</sup>.

Nem sempre os autores concordam com as adaptações de suas obras, o que é natural e compreensível. Não obstante, Stephen King afirma que quando um leitor está lendo um livro de suspense/terror, ele está em uma situação ideal para o autor, enquanto que no cinema as pessoas costumam rir depois de tomar um susto, seja para aliviar o susto, descontraírem, ou pelo formato de interação entre os participantes de uma sala de cinema. Quando questionado sobre o que um filme precisa ter para ser um bom filme de terror, King responde que se você abrir uma garota em cima de uma mesa com um estilete e partes de dentro dela começarem a sair, a platéia vai gritar. Sobre suas obras adaptadas, e a divergência entre a recepção de livro e filme, ele diz: “um pai se sente confortável quando manda seu filho para a universidade?”<sup>21</sup> (GREENE, 2014, tradução nossa)<sup>22</sup>. Apesar da reação esperada de quem tem seu trabalho avaliado, modificado, e da

<sup>16</sup> *It – Part I: The Losers Club*, no original em inglês. Dirigido por Andy Muschietti.

<sup>17</sup> *The Dark Tower*, no original em inglês. Dirigido por Nicolaj Arcel.

<sup>18</sup> “I wondered what it would be like if Dickens himself was held captive.”

<sup>19</sup> “*Misery* is a book about cocaine. Annie Wilks is cocaine. She was my number-one fan”.

<sup>20</sup> “Stephen King is arguably the most popular novelist in the history of American fiction. He owes his fans a love letter. *Misery* is it.”

<sup>21</sup> Em uma entrevista encontrada no Youtube com o título Stephen King: Primeira Entrevista para a TV (1982).

<sup>22</sup> “Does a parent feel comfortable when he sends his kid after college?”

preocupação de que os livros sejam “substituídos” pelos filmes, o autor acredita que filmes não arruinam os livros, pois são duas coisas diferentes e a qualidade do livro não depende do filme, ainda de acordo com a entrevista. Quando escreveu o roteiro de *Creepshow*, King diz ter se sentido confiante e livre e que, mesmo sendo um roteiro original escrito para cinema, foi também uma adaptação de vários contos que resultaram em um filme. Ao que parece, a adaptação está sempre presente em suas obras.

Não cabe aqui emitir juízos de valor quanto ao “potencial literário” de suas obras. Há quem criticou severamente Robert L. Stevenson, por exemplo, por render-se ao mercado quando criou “*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*” (1886). Como consequência, as inúmeras adaptações que se seguiram, direta ou indiretamente, até hoje exploram a dualidade das personagens, alimentando filmes e séries televisivas sobre *serial killers* (*Dexter*, *Hannibal*, *The Fall*, *Criminal Minds*, entre outros). Provavelmente o aspecto psicológico de tais romances junto à caracterização de personagens emblemáticas seja o que há de mais atrativo para se aventurar adaptações cinematográficas, sendo o suspense o grande artifício regulador.

Rob Reiner, diretor da obra homônima *Misery*, é ator, diretor, escritor e produtor. Além dessa, adaptou também outra obra homônima de Stephen King: *Conta Comigo*<sup>23</sup> (1987). Segundo o site de informações sobre cinema, o IMDb<sup>24</sup>, Rob Reiner nasceu em Nova York, Estados Unidos, no ano de 1947. Atua em séries de TV e filmes desde 1961, estreando na série *Manhunt*. Como diretor, iniciou sua carreira em 1974 com o filme *Sonny Boy*. Tem 26 obras relacionadas ao seu nome como diretor e como ator figurou 71 aparições, além daquelas em que fez como “ele mesmo,” sem interpretar personagens. Um dos seus últimos trabalhos, realizado em 2017, foi um episódio da série “*Jess e os Rapazes*” chamado *Misery*, onde interpreta o pai da personagem principal. Como indica o título do episódio, faz referência ao filme: na relação entre os dois, Jess e o pai (interpretado por Rob Reiner), a filha cuida do pai doente e há momentos em que ela mesma parece Annie Wilkes, forçando-o a ficar na cama, trazendo um ar sombrio e ao mesmo tempo cômico para o episódio. Rob Reiner foi vencedor de duas das cinco indicações que recebeu para o Emmy Awards.

Sobre Stephen King, o diretor Rob Reiner declarou em um artigo<sup>25</sup> do *The Guardian*: “A reputação óbvia de Stephen King é a de um ótimo escritor de terror, mas para mim sempre foi a

<sup>23</sup> Stand By Me, no original em inglês.

<sup>24</sup> Fonte: <[http://www.imdb.com/name/nm0001661/awards?ref\\_=nm\\_awd](http://www.imdb.com/name/nm0001661/awards?ref_=nm_awd)>.

<sup>25</sup> “It was wonderfully scary”: Tim Curry, Rob Reiner and Kathy Bates on the joy of adapting Stephen King.

qualidade de sua escrita – o desenvolvimento dos personagens e o diálogo” (tradução nossa)<sup>26</sup>. Embora seu trabalho como diretor não tenha concebido prêmios para *Misery*, Kathy Bates garantiu o lugar da obra nas premiações por sua atuação ao interpretar a vilã principal. Em 1991, recebeu três prêmios de melhor atriz com o papel de Annie Wilkes, um deles o Oscar<sup>27</sup>. Sua interpretação foi digna de muitos aplausos e, sobre sua atuação como Annie, afirmou: “Quando eu li *Misery*, eu caí no buraco com Paul. Me joguei dentro do seu mundo. Eu me tornei Annie. Não tinha como voltar atrás. Para o filme, Rob Reiner me disse para não levar Annie para casa, mas isso não foi possível. Eu estava absorvida” (tradução nossa)<sup>28</sup>. Sobre a adaptação, Kathy Bates fala de uma cena específica:

Houve uma cena em que ela cortava o xerife com um cortador de grama e Rob decidiu tirar a cena porque achava que estaria entregando o final. Lembro-me de estar muito chateada com isso. Eu era nova no negócio dos filmes, e ele me disse: “O livro está escrito. Agora estamos fazendo o filme.” Eu defendia que deveria ser feito tudo o que estava no livro. Mas a sabedoria de Reiner prevaleceu (Kathy Bates no *The Guardian* – tradução nossa)<sup>29</sup>.

Sobre a escrita do livro, Kathy Bates afirma acreditar que Stephen King viu a si mesmo no personagem de Paul quando escreveu *Misery*, e conta que, na primeira exibição da obra de Rob Reiner, Stephen King, ao assistir, disse (pouco antes da cena em que Annie aparece com uma arma): “Cuidado, ela tem uma arma” (*The Guardian* – tradução nossa)<sup>30</sup>. A partir dessa reação do autor de *Misery*, é possível perceber a verdade na afirmação de Avellar: “a imagem cinematográfica pode ser tomada como crítica (e impulso criador) do texto e a literatura como uma crítica (e igualmente impulso criador) do cinema” (2007, p. 119). King é envolvido com cinema e literatura e, ao apreciar a adaptação feita da sua obra, mostra o quão essencial é a conversa entre livros e filmes, demonstrando que livro é livro e filme é filme no momento em que contempla o filme do adaptador como uma nova obra, entusiasmando-se com a cena.

Caso o leitor julgue necessário, poderá consultar o apêndice, onde se apresenta um resumo do livro e do filme. A razão disso resume-se a fornecer maiores informações sobre o desenvolvimento da história em cada uma das obras, em nada impedindo que se prossiga daqui

<sup>26</sup> “Stephen King’s obvious reputation is as a great horror writer, but to me, it was always the quality of his writing – the character development and the dialogue.”

<sup>27</sup> Fonte: <[http://www.imdb.com/title/tt0100157/awards?ref\\_=tt\\_awd](http://www.imdb.com/title/tt0100157/awards?ref_=tt_awd)>.

<sup>28</sup> “When I read *Misery*, I fell into the hole with Paul. I tumbled into his world. I became Annie. There was no going back. For the film, Rob Reiner told me not to take Annie home with me at night, but that wasn’t possible. I was in it.”

<sup>29</sup> “There was a scene where she mows the sheriff down with a lawnmower, and Rob decided to leave that scene out because he thought it would be jumping the shark. I remember being very upset about that. I was new at the movie business, and he said to me, ‘The book is written. Now we’re making the movie.’ I was a stickler to doing everything that was in the book. But his wisdom prevailed.”

<sup>30</sup> “Watch out, she’s got a gun!”

com a fundamentação teórica dos elementos de suspense, levando-se em consideração as teorias sobre suspense, adaptação cinematográfica e recepção de leitor e espectador.



## 2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### 2.1 Sobre o Suspense

A questão principal que nos motiva no âmbito do suspense nas duas obras é: como o livro e o filme criam a ambientação que leva ao suspense? Ou seja, quais são os recursos e os artifícios a que se permitem utilizar ambas as plataformas para tal efeito?

Segundo o dicionário, suspense é sinônimo de expectativa: “momento em que a ação retarda ou para momentaneamente seu curso, atrasando seu desfecho e mantendo o expectador, o ouvinte ou o leitor numa expectativa tensa e angustiante sobre o que pode acontecer: filme de suspense<sup>31</sup>.” Primeiramente, na literatura, é importante pensar na estrutura do discurso: “A estrutura do discurso para histórias de suspense começa com um acontecimento inicial alertando o leitor que uma consequência significativa acontecerá com o protagonista da história” (JOSE; BREWER, 1984, p. 912, tradução nossa)<sup>32</sup>. Para isso, é necessário dar significado a certos elementos. Por exemplo, sem conhecer o personagem, como poderia o leitor sentir o suspense? Perceberemos que Stephen King contempla essa façanha, mas, de modo geral, é a identificação do leitor com o personagem protagonista Paul Sheldon que norteará o desenvolvimento do suspense na obra. Conhecendo os personagens e a trama é que o leitor pode criar as suas previsões que, com o desenrolar dos acontecimentos da narrativa, podem se efetivar (ou não): “a incerteza e a antecipação de possíveis desfechos conduz o leitor a sentir suspense” (JOSE; BREWER, 1984, p. 912, tradução nossa)<sup>33</sup>. Sendo assim, considera-se que “é importante que o leitor se importe com o personagem que vai sofrer uma consequência significativa” (Ibid. p. 912, tradução nossa)<sup>34</sup>, pois é dessa forma que a tensão acontece na trama: o leitor conhece o personagem e simpatiza com ele. Quando há um momento em que esse personagem encontra-se em um perigo antecipado (ou percebido) pelo leitor, ele sente a elevação do suspense, que só se acaba com a resolução do problema do personagem. Além do fato de leitores sentirem mais

<sup>31</sup> <<https://www.dicio.com.br/suspense/>>.

<sup>32</sup> “The discourse structure for suspense stories begins with an initiating event that alerts the reader that a significant consequence could happen to the story's protagonist.”

<sup>33</sup> “The uncertainty and anticipation of possible outcomes leads the reader to feel suspense.”

<sup>34</sup> “It is important that the reader care about the character who will experience a significant consequence.”

suspense quando seu personagem preferido encontra-se em perigo, os leitores têm a tendência de simpatizar mais com histórias em que o personagem bom vence o mau, seguindo um padrão onde se imagina que no mundo real isso também aconteceria:

A hipótese de um mundo justo propõe que os leitores preferirão histórias com uma estrutura que leva o personagem bom ter um final feliz e o personagem mau a obter um final ruim ao invés do personagem bom ter um final ruim e o personagem mau, um final feliz (JOSE; BREWER, 1984, p. 912, tradução nossa)<sup>35</sup>.

Gera-se uma associação do leitor com o personagem, especialmente na sua relação com o protagonista, pois normalmente coloca-se em seu lugar. Sendo assim, o autor do livro pode criar um enredo para se desencadear um processo em que os leitores se identifiquem com os personagens, e “sintam” suas experiências:

Nós afirmamos que o suspense não é meramente a incerteza sobre o final. A história pode descrever alguém descobrindo uma caixa de fósforos úmida na floresta. A incerteza sobre algum fósforo acender ou não, não é o que causa o suspense sozinho, mas se o descobridor for um montanhista perdido na neve, aí a incerteza poderia causar suspense. A diferença é que no segundo caso, o desfecho constitui uma consequência significativa para o personagem (JOSE; BREWER, 1984, p. 912, tradução nossa)<sup>36</sup>.

A criação de uma ambientação para o suspense no cinema, entretanto, acontece de uma forma parecida, mas diferente, digamos. O suspense fílmico pode ser definido como uma “figura de estilo da narrativa utilizada essencialmente para assegurar o interesse do espectador durante a experiência” (ZAGALO; BRANCO; BACKER, 2004, p. 2). Ou seja, temos aqui que o papel do suspense no cinema é o de manter o espectador atento à trama, sem perder o interesse.

Assim como nos livros, os maiores momentos de tensão que elevarão o suspense “[...] ocorrem sempre com base na criação de incertezas no espectador, para as quais é necessário fornecer algum conhecimento prévio sobre as hipóteses de determinada situação ocorrer” (BORDWELL apud ZAGALO; BRANCO; BACKER, 2004, p. 2), de maneira que as informações fornecidas devem possibilitar antecipação do espectador. Essa antecipação pode ser vista como “uma configuração de risco entre resultados possíveis moralmente bons ou maus” (CARROLL apud op. cit., p. 2). O leitor se pergunta, a partir das informações adquiridas, o que pode acontecer? A efetivação ou não da expectativa prende o espectador à trama: “O suspense

<sup>35</sup> “The just world hypothesis predicts that readers will prefer stories structured so that good characters obtain positive outcomes and bad characters obtain negative outcomes over the positive character-negative outcome and bad character-positive outcome stories.”

<sup>36</sup> “We claim that suspense is not merely uncertainty about the outcome. A story may describe someone discovering a damp box of matches in a forest. The uncertainty of whether a match will strike does not by itself cause suspense, but if the discoverer is a hiker lost in a blizzard, then the uncertainty would be likely to cause suspense. The difference is that in the second case the outcome constitutes a significant consequence for the character”.

integra-se num conjunto de processos narrativos especificamente desenhados para intensificar a tensão e aumentar o interesse do espectador” (ZAGALO; BRANCO; BACKER, 2004, p. 3).

As situações de suspense podem ter níveis de fluxo que levarão a uma reação do espectador. O primeiro fluxo, mais intenso, delinea o suspense em si. Nesse momento, “o espectador sabe mais que o personagem.” (Hitchcock apud op. cit., p. 3), momento em que é considerado ideal o desenvolvimento do suspense. Em um fluxo um pouco menos intenso, “podemos colocar a estrutura de curiosidade, na qual o mistério é a sua forma principal” (WIED apud op. cit., p. 3). Nesse âmbito, é dado ao espectador a informação sobre um evento já ocorrido, mas não lhe é dado a saber qualquer informação sobre o “como” terá ocorrido essa situação. Assim, a curiosidade é despertada no espectador, que receberá informações controladas no decorrer da narrativa e que podem tanto elevar ainda mais o suspense, quanto acabar com a curiosidade, eliminando o suspense ou talvez ampliando-o. O terceiro fluxo é o da surpresa, em que o espectador será então surpreendido a um dado momento com a apresentação de toda a informação de uma só vez. Sendo assim:

Uma determinada estrutura de suspense pode desencadear, a partir da sua resultante, todo o tipo de emoções desde a alegria à tristeza. Assim, o suspense fílmico consiste na colocação do espectador num estado de ansiedade ou tensão através da apresentação de “situações dramáticas da forma o mais intensa possível” (Truffaut, 1983) até ao momento em que se conhece o resultado da situação por forma a poder aumentar a diversidade de emoção daí resultante (ZAGALO; BRANCO; BACKER, 2004, p. 3).

Seguramente, a diversidade da emoção está diretamente ligada à maneira como a história é narrada. Ao se pensar e se refletir sobre o papel do narrador na relação entre cinema e a literatura surge a pergunta: quem, afinal, é o narrador no cinema? Como lidar com o tempo e a memória? Questões como essa nos levaram à seguinte afirmação: “[o] tempo e a memória com que lidamos no cinema, são de outra natureza: no cinema passado e futuro se encontram entrelaçados com o presente; e o que só existe na imaginação de um personagem aparece tão concreto na cena quanto o próprio personagem” (BRITO, 2007, p. 114). Devido a esse fato, o narrador do cinema é um tipo diferente dos que se encontram na literatura, sendo que o primeiro é colocado em um dualismo quando pode ser visto como controlador dos acontecimentos. Para o cinema, o essencial da imagem de um filme é o conteúdo da imagem do filme:

O cinema não nos dá uma representação concreta, autêntica, das pessoas e coisas, mas uma representação poética: o que importa não está no que se filma mas no colorido

semântico que se contrói; assim como num poema palavra sugere palavra, num filme imagem sugere imagem (AVELLAR, 2007, p. 108).

Quem sabe tenha sido essa uma das razões pelas quais o cinema, no século XX, tenha, ainda que inadvertidamente, sugerido fortemente a transformação do romance, obrigando-o a deslocar o seu ponto de vista para o interior dos seres, como no caso dos romances de Joyce e Woolf. Suposições à parte, ao influenciar a literatura, o narrador desloca o foco das descrições das cores de algum objeto (porque *antes* era necessário para a composição de uma imagem do cenário ou de uma impressão no leitor), pois com a chegada do cinema e da exposição deste ao espectador/leitor, essa necessidade foi substituída pela possibilidade de visualizar a cor. Com isso, ao assistir ao filme adaptado ou fonte de adaptação para literatura, o receptor jamais poderá ler um livro com os mesmos olhos. Ademais, o cinema mostra que podemos projetar nossos sonhos assim como os sonhamos para uma tela. Podemos também ver o sonho do outro e antecipar essa imaginação através de palavras, como acontece nos roteiros (BRITO, 2007, p. 275), construindo o processo

[...] de invenção cinematográfica (que)<sup>37</sup> pode se resumir como algo que se divide numa primeira fase em que o filme está no imaginário do realizador (o roteiro), numa segunda em que começa a ganhar forma (a filmagem), e naquela em que apura e ganha corpo (montagem) (BRITO, 2007, p. 404).

Em *Misery*, de Rob Reiner, o narrador parece ter “algo de fotógrafo e de espectador” (AVELLAR, 2007, p. 340), sendo “um tipo desprivilegiado [...] arrastado na corrente dos acontecimentos” (Ibid. p. 83).

Segundo Escorel, adaptar um texto para o cinema pode ser mais fácil, mas ao mesmo tempo é mais complicado. A ação elimina a necessidade de construção de uma nova narrativa, mas “trabalhar sobre um material já organizado dramaticamente” (Ibid. p. 163) pode ser um problema na medida em que a transposição mecânica desse material nem sempre é válida: “ao se adaptar um romance parte-se de um material já trabalhado e retrabalhado, de um produto acabado” (Ibid. p. 184). Por outro lado, segundo Pedro Bial, uma história já organizada dramaticamente num livro é “o melhor ponto de partida para um filme” (Ibid. p. 287). Portanto, da literatura para o cinema é necessário que alguns elementos sejam modificados pensando, exatamente, na diferença entre as mídias e o que cada uma delas pode proporcionar como meio

---

<sup>37</sup> Adição nossa.

físico para a intenção do autor a partir de uma narrativa já finalizada. “Na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração” (Ibid. p. 184), Como o diretor Rob Reiner decidiu adaptar essa sensação de suspense dada no começo do livro? Como dramatizou descrição e narração, representando pensamentos, transcodificando-os para falas, ações, sons e imagens visuais?

Conforme dito anteriormente, uma adaptação pode ser resultado de um trabalho individual, mas é também o resultado de um trabalho coletivo, pois, nas grandes produções cinematográficas, são muitos os profissionais envolvidos no processo: “as decisões são feitas num contexto criativo e interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético” (Hutcheon, 2013, p. 153). Esses profissionais podem ser o diretor, editor ou operador de câmera, por exemplo, que são os que realmente medeiam, e não somente através do visual ajustando planos e cenas, conteúdos e cenários, entre outras coisas. No cinema, “quadros visuais e diferentes trilhas sonoras (diálogos, *voice-overs*, músicas e ruídos) podem ser combinados, já que o editor manipula as relações de tempo e espaço” (HUTCHEON, 2013, p. 101). A tabela a seguir ilustra os principais membros da equipe do diretor Rob Reiner, responsáveis pela adaptação da obra cinematográfica homônima de Misery, cujo título em português é Louca Obsessão.

<b>Personagens</b>	<b>Atores do filme</b>
Paul Sheldon	James Caan
Annie Wilkes	Kathy Bates
Buster	Richard Farnsworth
Marcia Sindell	Lauren Bacall
Pete	Jerry Potter
Waitress	Wendy Bowers
Virginia	Frances Sternhagen
<b>Co-produtores</b>	Jeffrey Stott Steve Nicolas
<b>Designer de Produção</b>	Norman Garwood
<b>Editor</b>	Robert Leighton
<b>Diretor de Fotografia</b>	Barry Sonnenfeld
<b>Roteiro</b>	William Goldman
<b>Produção</b>	Andrew Scheinman Rob Reiner
<b>Direção</b>	Rob Reiner
<b>Música</b>	Marc Shaiman
<b>Designer de Figurino</b>	Gloria Greshan
<b>Diretores de Elenco</b>	Jane Jankins Janet Hirshenson

<b>Columbia Pictures</b>
--------------------------

<b>Castle Rock Entertainment in association with Nelson Entertainment</b>
---

Tabela 1: informações sobre os membros da equipe de produção de *Misery* de Rob Reiner. Fonte: Reiner, 1990. Columbia Pictures Entertainment (02min18s – 04min39s).

Para finalizar, é de grande importância situar a adaptação em seu tempo e espaço, pois “ela não existe em um vazio,” depende também da sociedade, de um contexto de produção que, muitas vezes, pode mudar de livro para filme. Se um livro escrito na década passada é transposto para o cinema, ele pode ser feito recontextualizando a narrativa para os tempos atuais, ou é possível mantê-la em seu contexto real. O importante é que sempre haverá “um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura” (HUTCHEON, 2013, p. 192) na qual o texto estará inserido:

Nós recontamos as histórias – e as mostramos novamente e interagimos uma vez mais com elas – muitas e muitas vezes; durante o processo, elas mudam a cada repetição e ainda assim são reconhecíveis. O que elas não são é algo necessariamente inferior ou de segunda classe – se fosse esse o caso, não teriam sobrevivido. A precedência temporal significa somente prioridade temporal (HUTCHEON, 2013, p. 234-235).

Essa última citação introduz o próximo tópico, pois se interagimos com as histórias uma vez mais, e muitas vezes, há de se convir que, embora a história não seja a mesma, nossa recepção pode sempre mudar.

## 2.2 Sobre Adaptação

“As adaptações estão em todos os lugares hoje em dia” (HUTCHEON, 2013, p. 23).

Não é de hoje que elas existem. Linda Hutcheon, em *Uma Adaptação Cinematográfica*, utiliza como exemplo Shakespeare que transferiu histórias da sua própria cultura das páginas para o palco e conclui que a arte deriva de outra arte e as histórias nascem de outras histórias. Muito do que nos cerca na arte advém de adaptações de algo que já circula na sociedade. Há autores que consideram que maior parte (se não a totalidade) dos textos existentes são adaptações de algo criado anteriormente, fazendo parte de um “processo de recriação cultural mais amplo” (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p. 4 apud HUTCHEON, 2013, p. 30). Como salienta Linda Hutcheon, o ato de adaptar não é uma novidade trazida pela relação literatura-cinema, pois desde

“os vitorianos” que “tinham o hábito de adaptar quase tudo – e para quase todas as direções possíveis; as histórias de poemas, romances, peças de teatro, óperas, quadros, músicas, danças e *tableaux vivants* (quadros vivos) [...]” (p. 11, 2013) é que o ato de adaptar já era valorizado dentro de seus propósitos financeiros e sociais.

O cinema é considerado “a invenção artística mais representativa de nossa época” (STEIN apud AVELLAR, p. 433) e está tão envolvido com a literatura que é difícil falar de um sem se falar da outra. No início, a imagem cinematográfica foi um espanto em Paris, pois a possibilidade de colocar o que se assemelhava muito com a vida real na tela era uma enorme novidade. No entanto, antes mesmo da invenção do cinematógrafo, o cinema já estava presente no imaginário: “[a] invenção, como é natural, estava sendo imaginada antes do invento” (AVELLAR; 2007, p. 102). O pensamento cinematográfico foi antes estímulo para desenhos, músicas, pinturas e textos: “[...] a vontade de fazer cinema é que tornou possível a invenção do cinematógrafo” (AVELLAR, p. 56). José Domingos de Brito diz que a relação entre cinema e literatura existe antes mesmo do cinema existir, pois na literatura já havia uma essência cinematográfica, “um pré-cinema” que estava embutido em “alguns textos literários” (2007, p. 25). “O mecanismo que cria imagens verbais, propõe Einstein, é semelhante ao que cria imagens visuais. Para ele, montagem como a do cinema existe muito antes do cinema nos *haikai* japoneses [...]; em Tolstoi [...]; em Zola [...]; ou em Dickens [...]” (AVELLAR, 2007, p. 98-99). Esse mecanismo denominado “montagem” funciona assim como no cérebro, onde a imagem nasce da conexão entre fragmentos e pontos de vista.

Segundo Marcos Silva, professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, os franceses do início século XX procuravam nos clássicos uma forma de legitimar seus filmes como “obras sérias e eruditas” (apud BRITO, 2007, p. 17). A relação entre cinema e literatura surgiu de forma espontânea talvez porque “a imagem e a palavra se ajudem reciprocamente na luta pela liberdade completa que ninguém desfruta” (AVELLAR, 2007, p. 419). Logo, essa relação “teve mão dupla, quando os literatos e dramaturgos começaram a se inspirar no cinema para formar narrativas e poesia” (BRITO, 2007, p. 17). Por isso, os gêneros existentes não só dão suporte para a tradição, como também auxiliam no desenvolvimento de novas formas e perspectivas por meio da recriação de diferentes histórias e formas em uma troca incessante em que um artista serve de inspiração para a criação do outro. O filme vê um livro

como se este tivesse sido desenhado para “virar” cinema. Em resposta, a literatura faz o mesmo movimento em um processo de criação no qual

[...] filmes buscam nos livros temas e modos de narrar que os livros apanharam em filmes; em que os escritores apanham nos filmes o que os cineastas foram buscar nos livros; em que os filmes tiram da literatura o que ela tirou do cinema; em que os livros voltam aos filmes e os filmes aos livros numa conversa jamais interrompida (AVELLAR, 2007, p. 8).

Termos encontrados por Robert Stam (2000, p. 45 apud HUTCHEON, 2013, p. 23) sugerem uma visão da adaptação na qual o movimento de adaptar é visto por críticos cinematográficos, literários e pelo público em geral como “traição,” “deformação,” “perversão,” “infidelidade,” e “profanação” das quais discorda totalmente Linda Hutcheon, pois, segundo ela, a “crítica acadêmica” e a “resenha jornalística” tendem a inferiorizar grandes obras resultantes de adaptações. Avellar afirma que a *fidelidade* “elimina o conflito entre estes diferentes modos de ver o mundo,” e que o conflito é necessário para estimular as novas formas de composição (2007, p. 13). É certo que nem toda a adaptação é de *qualidade*, uma vez que literatura e cinema foram apanhados “pela indústria do mercado” perdendo, em muitos casos, a “liberdade de autonomia” (LUCAS apud BRITO, 2007, p. 14), o que resulta em algumas obras não tão consagradas e aceitas pela crítica e pelo público. Por outro lado, existem muitas obras que fazem pensar na adaptação como impulso para a literatura, pois “ao assistir ao filme, as pessoas se interessam pela obra que o inspirou” (AVELLAR, 2007, p. 14).

Nesse parâmetro, a adaptação não deve ser vista como cópia da inspiração, mas uma obra exclusiva com suas próprias qualidades. Portanto, é importante pensar no papel do adaptador que, antes de tudo, é o leitor da obra que serve de fonte: “os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores” (HUTCHEON, 2013, p.43). Os resultados das criações dos intérpretes são adaptações consideradas objetos estéticos em seu próprio direito. Sendo assim, mesmo com essa característica dupla ou multifacetada de ser transposta de algo já existente, a obra adaptada não obrigatoriamente deve obedecer a uma ordem de *fidelidade*. Ela pode desde seguir o original com certa precisão até diferenciar-se extremamente, sendo essa escolha feita pelo adaptador no momento em que trabalha o texto que quer transpor para uma nova mídia. Um romance é, por exemplo, um texto já acabado que deve ser reinterpretado pelo diretor quando adaptado para o cinema. Daí as divergências entre *qualidade* e *fidelidade*, as quais grifamos.



Segundo Linda Hutcheon, a adaptação pode ser: 1) “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis”; 2) “um ato criativo e interpretativo de apropriação/ recuperação,” e; 3) “um engajamento intertextual com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2013, p. 30). No primeiro ponto de vista, a obra adaptada é vista como “uma entidade ou produto” que tem o intuito de recontar a mesma história de um ponto de vista diferente; no segundo, como uma recriação, e; no terceiro, é vista a partir da perspectiva do *processo de recepção*, sendo, nesse sentido, uma forma de intertextualidade, pois ao ver-se a obra adaptada lembra-se de outras. “A novidade está no que *se faz* com o outro texto” (HUTCHEON, 2013, p. 45) e não exatamente na história ou nos personagens, cenários e etc. A adaptação é a apropriação dos materiais em um movimento no qual “os textos são vistos como mosaicos de citações visíveis e invisíveis, sonoras e silenciosas; eles já foram todos escritos e lidos” (HUTCHEON, 2013, p. 46).

A linha temporal que monta a história cinematográfica acaba tendo restrições que a ficção em prosa não tem (por conta da diferença entre os suportes), pois ela é capaz de invadir, com poucas palavras, o passado ou o futuro, e essas habilidades são sempre encaradas como únicas, sem equivalentes reais nas mídias performativas ou interativas. Porém, a verdade é que:

[o]s adaptadores cinematográficos, em outras palavras, têm à sua disposição uma verdadeira riqueza de possibilidades técnicas, convenções adquiridas e aceitas que ajudam a enfrentar a passagem do impresso para a tela, até mesmo nos casos de textos que são temporalmente complexos ou claramente interiorizados (HUTCHEON, 2013, p. 101).

Assim como outras formas de linguagem, cinema uma forma de expressão e “material para a criação de conteúdos que constroem o pensamento” (AVELLAR, 2007, p. 113). Junto com a literatura, faz parte do material físico, o suporte que construir o pensamento possibilita a partir do imediatamente visível organizado em uma estrutura. O suporte do escritor é o papel em branco, o suporte do cineasta é a “película onde ele imprime as imagens” (Ibid. p. 291). Além disso, tanto cinema quanto literatura são constituídas de acordo com as “leis estruturais artísticas de seu tempo”, de acordo com uma “base comum” de certa época. Quanto às inadequações representacionais das mídias performativas se comparadas à ficção em prosa, Linda Hutcheon desmonta quatro clichês relacionados com a “prática real” da adaptação, e dá exemplos de práticas artísticas que contestam estes clichês.

O primeiro deles é que “somente o modo contar [especialmente a ficção em prosa] tem a flexibilidade necessária para dar tanto proximidade quanto distância ao ponto de vista.” Esta

afirmação é rebatida com citações de autores como Joseph Conrad e Claude Simon. O primeiro autor afirma que, quando escreve, o objetivo que pretende alcançar “através do poder da palavra escrita” é fazer com que o leitor escute e sinta, mas, acima de tudo, a intenção é “fazê-lo ver” (HUTCHEON, 2013, p. 86). O segundo afirma não poder escrever seus romances senão definindo e redefinindo constantemente a posição que o narrador “ocupa no espaço (campo de visão, distância, mobilidade em relação à cena descrita – ou, se você preferir, em outro vocabulário: ângulo de câmera, *close*, plano médio, panorâmico, fixo etc.)” (HUTCHEON, 2013, p. 86).

O segundo clichê afirma que “a interioridade é o terreno do modo contar; a exterioridade é mais bem apreendida pelo modo mostrar e especialmente pelo modo interagir.” Pressupõe-se que não se possa mostrar adequadamente o que uma personagem está pensando, pois isso é coisa de narrador... Em contrapartida a isso, Linda Hutcheon cita uma adaptação fílmica de Joseph Strick do romance Retrato do Artista Quando Jovem de James Joyce que “encontra formas visuais que nos permitem adentrar a imaginação e a psique do personagem” (HUTCHEON, 2013, p. 92). Relembra que os poetas dadaístas e surrealistas viram no filme “um modo privilegiado de expressar o inconsciente” (HUTCHEON, 2013, p. 94) e refere o que comentou Hugo Munsterbeg: “o filme obedece à lei da mente, e não às regras do mundo externo” (HUTCHEON, 2013, p. 95), por isso, “as mídias performativas são, sim, capazes de ‘expor’ e interioridade do modo mostrar” (HUTCHEON, 2013, p. 97) e parte para a análise da segunda parte do clichê.

A segunda parte desse truísmo defende que “a *performance* ‘expõe’ a exterioridade melhor do que as mídias impressas” (HUTCHEON, 2013, p. 97), lembrando que na literatura os personagens e cenários “podem ser descritos apenas uma vez,” enquanto no cinema eles podem ser mostrados “diversas vezes,” causando uma “naturalização” a partir da “repetição” que pode causar a perda de “particularidades significativas” (HUTCHEON, 2013, p. 98). Segundo o editor Walter Murch, filme é uma mídia que pode ser definida como “altamente redundante” e livro como abundante na história e, “se essa diferença não é levada em consideração pelos adaptadores, ela se torna um ‘problema cinematográfico’” (ONDAATJE, 2002, p. 127 apud HUTCHEON, 2013, p. 98).

O próximo dos clichês sentencia que “os modos mostrar e interagir têm apenas um tempo: o presente; o modo contar pode sozinho estabelecer relações entre passado e futuro” (HUTCHEON, 2013, p. 99). Contudo, podemos pensar no uso que o cinema faz de *flashbacks* e

*flashforwards* “para fundir e interrelacionar passado, presente e futuro” (HUTCHEON, 2013, p.100), adequando o “enquanto isso”, o “em outro lugar” e o “tempos depois” por meio da “fusão de imagens” e da “fusão do tempo” que, além de tempo e espaço, sintetiza “causa e efeito.” Há também o uso de *leitmotifs*, “decoreação” e “figurino, *props*, músicas, títulos, cores, equipamentos de som antigos e cenas artificialmente envelhecidas ou realmente antigas” (STAM, 2005b, p.21 apud HUTCHEON, 2013, p. 101) para criar as sensações de passado, presente e futuro dentro da mídia que suporta o cinema.

O quarto, e último, truísmo diz: “somente o contar [na linguagem] pode fazer justiça a elementos como ambiguidade, ironia, símbolos, metáforas, silêncios e ausências; estes permanecem ‘intraduzíveis’ para os modos mostrar ou interagir” (HUTCHEON, 2013, p. 106). Rebatendo essa afirmação, Hutcheon cita o exemplo de uma ópera de 1950 adaptada da obra *Billy Budd*, de Herman Melville, que consegue apresentar elementos como “interioridade, ponto de vista, ambiguidade, equívoco e ausência” a partir da associação entre “silêncio verbal” e a “falta de ação no palco” com a sonoridade de uma música sem “melodia real” (HUTCHEON, 2013, p. 113). O papel da música é importante, pois ela “pode suplementar ou substituir o que se perde quando a introspecção e a reflexão ficcional são transpostas para uma mídia performativa” (HUTCHEON, 2013, p. 115). É a partir da capacidade de preencher lacunas do espectador que ele consegue interpretar elementos que aparentemente estão ocultos ou subentendidos.

Durante nossos estudos, descobrimos que no livro de José Domingos de Brito, *Literatura e Cinema*, há um apanhado de depoimentos de célebres escritores, roteiristas, romancistas, diretores, críticos, entre outros profissionais imersos na questão da relação entre cinema e literatura. Esses depoimentos têm importância, pois, para estudar a adaptação, é necessário pensar no contexto contemporâneo que engloba as opiniões dos artistas envolvidos com a adaptação cinematográfica. Alberto Moravia, por exemplo, foi um romancista italiano que acreditava que fazer um filme não passava de um processo de “cortar e deixar secar” e ainda que “a inspiração da gente torna-se rançosa, quando se trabalha no cinema” (BRITO, 2007, p. 37). Harold Robbins, escritor novaiorquino do final do século passado e “um dos maiores *best-sellers*<sup>38</sup> do mundo” (p. 82) afirmou não gostar de ter seus livros transformados em filmes, pois “não vale a pena, paga, mal e tem muita gente dando palpite,” além de mudar muito a história (Ibid. p. 82). Dean Koontz, autor de suspenses, em 1995 afirmou que “com uma ou outra exceção,” as adaptações de seus

---

<sup>38</sup> Expressão advinda da língua inglesa que representa os melhores livros em número de vendas, inicialmente nos Estados Unidos, mas hoje em dia em escala global.

livros “foram trabalhos estúpidos” (Ibid. p. 63). Graham Greene, em 1982, disse: “detesto todos os filmes extraídos de meus livros. Um americano tranquilo foi espantoso. O americano estava completamente certo e o inglês completamente errado” (Ibid. p. 79). Indo completamente contra esses pensamentos, o jornalista, romancista e crítico de cinema cubano Cabrera Infante disse, em 2003, que o cinema é superior à literatura, “é a invenção do século XX” (Ibid. p. 59).

Percebe-se, aí, que há uma certa disparidade entre os autores e os diretores. Anthony Burgess, romancista inglês e crítico literário, gostava de “imaginar uma cena antes de escrevê-la, vendo tudo acontecer, ouvindo um pouco do diálogo” (Ibid. p. 42), e se referia ao fato de que, pelo menos no século passado, escrevia “cenas longas demais para serem retratadas no cinema” e critica algumas produções cinematográficas quando diz que “é considerado mais inteligente fingir que as pessoas do século passado falariam como nós, se tivessem tido a sorte de saber como fazê-lo” (Ibid. p. 42). Além disso, criticou a adaptação de seu livro *Laranja Mecânica*, por Stanley Kubrick, por este não ter incluído o 21 capítulo, o qual não havia sido publicado nos EUA, que, segundo o autor, simbolizava a idade do juízo, deixando-o incompleto... Por outro lado, lembra que “os filmes ajudam os romances em que se baseiam” (Ibid. p. 42). Adolfo Bioy Casares, em 1999, afirma acreditar que “em um conto ou um romance tem de haver cenas visuais” (Ibid. p. 31) e por esse motivo, o cinema influencia sua obra, tendo “situações muito visuais” no começo, meio e fim (Ibid. p. 31). Agostina Bessa-Luís afirma poeticamente que “o cinema é uma forma de respirar a literatura” (Ibid. p. 32).

Alan Paulis possuía a crença “de que a literatura era território completamente autossuficiente”, que o autor podia habitar esse território sem necessitar de mais nada. Porém, passou a conhecer os pontos de contato entre esta e o mundo exterior e passou a se interessar na “permeabilidade do literário” (Ibid. p. 35). Kazuo Ishiguro, escritor e roteirista nipo-britânico, acreditava que precisava escrever algo que não pudesse ser adaptado e achou que tinha conseguido com *Vestígios do Dia*, porém conclui que para sua surpresa, “fizeram um bom filme dele.” (Ibid. p. 113). Ricardo Piglia, romancista, contista e roteirista argentino, afirma que “os cineastas foram muito importantes” em sua literatura (Ibid. p. 138).

Como é possível concluir, por mais que as opiniões sejam tão divergentes, em duas coisas ninguém pareceu discordar: a primeira é o fato de que o cinema é muito mais uma arte colaborativa do que individual, enquanto a literatura é escrita por um autor, na solidão, sem ou com pouca ajuda de terceiros. É o que afirmam Paul Auster (romancista e cineasta americano) e

Bernardo Élis (professor, poeta e escritor brasileiro) quando o primeiro diz: “a diferença é que ao escrever literatura você está sozinho. E ao escrever um filme participa de uma equipe” (Ibid. p. 135) e o segundo: “escrever é uma arte individual, solitária. Você tem de quase fechar-se em quatro paredes e ali escrever sua obra, sem consultar quase ninguém” (Ibid. p. 56). A segunda das coisas que parecem unanimidade é afirmativa que diz que cinema é cinema e literatura é literatura mesmo que as duas conversem entre si, como Alan Paulis profere de forma bastante sucinta: “a diferença básica é que escrever não é ver” (Ibid. p. 35).

Fato é, também, que a adaptação cinematográfica passa por uma série de restrições que são devidas ao fato de que o desenvolvimento de tecnologias cinematográficas ainda está em processo. A arte está intrínseca na sociedade que está à mercê de questões políticas, capitalistas, sociais e morais, que podem impossibilitar certos movimentos no cinema (e isso vale também para a literatura). Augusto Rosa Bastos, jornalista e romancista paraguaio, afirma que “qualquer produtor prefere arriscar dinheiro em uma obra literária aceita do que numa ideia original” (Ibid. p. 51). Antonio Skármeta, romancista, dramaturgo, cineasta e roteirista chileno, caracteriza a combinação entre “criação e indústria” (Ibid. p. 46) como algo exaustivo e sufocante. John Bart acha difícil bons livros renderem bons filmes com a existência da “síndrome Hollywood” que faz com que livros não sejam transformados em bons filmes “e isso é um péssimo negócio para os escritores” (Ibid. p. 94).

Partindo das visões apresentadas na bibliografia consultada sobre a relação entre livro e filme, apresenta-se uma análise que traz os elementos de suspense de livro e filme vistos a partir dos conceitos da adaptação cinematográfica.

### 3. ANÁLISE

#### 3.1 Livro e Filme: o suspense em cada um

O que veremos a seguir no decorrer da análise são os elementos utilizados tanto por Stephen King, no livro, como por Rob Reiner, no filme, a fim de desenvolverem o suspense, conforme teoria apresentada. Para tal, selecionamos momentos da trama de acordo com a relevância dos acontecimentos que demonstram o uso da linguagem, a caracterização dos personagens, os suportes e suas possibilidades, enfim, elementos que demonstrem que o suspense é causa direta do estilo da narrativa. A intenção da análise que se segue é demonstrar como uma obra e outra se complementam e se correspondem, mesmo partindo de meios e forma diferentes para chegar ao efeito. Pode o filme recriar o suspense do livro? Ver-se-á nesta análise que cada uma das obras, com suas próprias características, tem uma individualidade e qualidade na formação do clima de suspense, variando conforme a interpretação.

#### 3.2 Suspense nos personagens

O início do romance de Stephen King é rodeado de mistério. Ele não antecipa informações, mas as esconde. Ao invés de compreender de imediato o que acontece, o leitor percebe através da escrita do autor o estado de pensamento do personagem principal, Paul Sheldon. A partir de uma descrição confusa, que mescla lembranças do passado, sentimentos do presente e palavras onomatopaicas que o autor vai construindo a trama. Essa forma de desenvolver uma narrativa é uma das formas de suscitar o suspense no leitor.

O primeiro capítulo<sup>39</sup> do livro *Misery* de Stephen King é um primeiro momento de suspense para o leitor. Esse capítulo se resume a letras que, a primeira vista, não formam palavras lexicais. O que significam então? O suspense, nesse momento, vem desse questionamento do leitor, curioso sobre o significado daquilo que não compreende imediatamente. Logo no começo do próximo capítulo, uma indicação: “Mas às vezes os sons – assim como a dor – sumiam e então

---

<sup>39</sup> úmerr ouummmm  
 sssuaaa fãããnnn úmerr  
 ouummmm

Estes sons: mesmo em meio à neblina. (KING, 1987, p. 3, tradução nossa).

havia apenas a neblina. Ele se lembrava da escuridão, sólida escuridão havia aparecido depois da neblina” (KING, 1987, p. 3, tradução nossa)<sup>40</sup>. Só depois de um pouco mais de inserção na narrativa é que o leitor passa a compreender que aquelas letras juntas formam, afinal, os sons que representam Annie Wilkes dizendo “sou sua fã número um”.

O segundo capítulo abre com a descrição de uma sensação de escuridão e dor. O espectador percebe um misto de lembranças, um presente confuso, sons e sensações estranhas. Paul sente não saber de mais nada: “Ele não fazia ideia de quem era ou onde estava e não se importava em saber. Ele desejou estar morto, mas através da neblina embebida em dor que preenchia sua mente como uma nuvem de tempestade no verão, ele não sabia se desejava isso” (KING, 1987, p. 3, tradução nossa)<sup>41</sup>. Esse misto acompanha o leitor, rodeando-o de suspense e mistério, até o momento em que o autor, já no final do capítulo, releva quem serão as personagens dessa história: Paul Sheldon e Annie Wilkes.

Essa introdução através de um narrador onisciente apresenta um grande desafio para a adaptação cinematográfica, posto que o modo mostrar em muito difere do contar. Um deles é que a literatura utiliza as palavras e edifica uma tecitura com elementos linguísticos que levam o leitor a compreender a narrativa, descrevendo as emoções, os cenários, as personagens e os elementos visuais, ou até mesmo podendo optar por deixar o leitor livre para imaginar todos os elementos. Como afirma Furtado, “o escritor informa apenas aquilo que ele julga ser necessário, o leitor imagina todo o resto” (2003 apud BRITO, 2007, p. 196).

Já no cinema, o modo mostrar é o que impera. Dessa forma, os cenários e personagens são vistos pelo espectador sem que ele precise imaginar (mesmo que o cinema possa levar o espectador a imaginar, não é uma necessidade). É importante ressaltar que “ver um filme não se reduz a uma leitura direta do que vemos na tela no momento da projeção, nem ler um livro se reduz à imediata identificação das palavras impressas no papel” (AVELLAR, 2007, p. 56), porque existe muito mais nas leituras dos diferentes textos do que uma rasa interpretação dos elementos que os constituem. Por mais que se distanciem no modo como chegam ao apreciador da obra, literatura e cinema se aproximam muito em seu potencial narrativo.

O suspense em volta do personagem de Paul Sheldon no filme acontece bem no começo, assim como no livro. Levando em consideração os fatores mencionados na seção anterior, a

<sup>40</sup> “But sometimes the sounds — like the pain — faded, and then there was only the haze. He remembered darkness solid darkness had come before the haze”.

<sup>41</sup> “He had no idea who he was or where he was and cared to know neither. He wished he was dead, but through the pain-soaked haze that filled his mind like a summer storm-cloud, he did not know he wished it”

equipe do diretor optou por iniciar o filme da seguinte maneira: primeiramente uma tela preta, com o som de fundo de uma máquina de escrever. A ausência de imagem não é algo comum na prática cinematográfica, mas, dessa forma, o diretor brinca com o suspense, deixando para o espectador o espaço para muitos questionamentos e a curiosidade. Mantendo o clima de suspense, o espectador vê a imagem de um cigarro e um champanhe em destaque e atrás, desfocado, um personagem datilografando. Logo em seguida, o escritor Paul Sheldon é apresentado como personagem e já se pode inferir que ele será o principal, o protagonista dessa história. O foco na garrafa de champagne é um elemento importante para a construção da sensação que o diretor quer passar em seguida: a cena do carro de Paul deslizando na pista. Enquanto ele dirige na neve, com a possibilidade de estar bêbado por causa do champanhe, o rádio toca *Shotgun* da banda “Junior Walker & The Allstars.” A música tem como primeiro verso: “Eu disse manda bala, atire agora antes que ele fuja” (tradução nossa)<sup>42</sup> que terá grande relação com a narrativa no decorrer da trama. Ao fundo, começam a surgir lentamente os sons do carro de Paul deslizando que vão se amplificando, tomando conta do espaço auditivo do espectador, deixando a música, que antes tinha destaque, ao fundo. Combinado com o elemento da bebida alcoólica, o suspense é elevado: o que está prestes a acontecer? O carro de Paul capota na neve e ele aparece machucado e zozinho dentro do carro que está de cabeça para baixo. O suspense ainda não acaba. Um *close* no rosto do autor, que não usava cinto de segurança e está solto no carro, demonstra que ele pode morrer ali mesmo. Essa sensação diminui com um barulho de porta sendo aberta e o autor é retirado do carro por alguém misterioso, o que faz com que uma nova sensação estranha apareça: de longe, só se vê alguém forte, vestido de preto, em meio à neve e esse mistério suscita mais suspense. O espectador não pode ver ainda o rosto desse novo personagem, pois todos os ritmos, o enquadramento e o desfoque feitos na cena previnem que isso aconteça, assim, mais um elemento é deixado em aberto para a curiosidade do espectador. Porém, inteira-se de uma das grandes características desse personagem: é forte, pois além de abrir a porta do carro forçando-a, consegue carregar Paul Sheldon nas costas com facilidade. A seguir, ao deparar-se com uma voz feminina turvada que ecoa, como se do subconsciente, surge em consonância com a imagem desfocada da sombra de uma janela na parede branca, movendo-se para o teto e concentrando-se em um pedestal com o soro e a gota que cai. Surge, então, o segundo elemento que introduz as características da personagem: o som, pois descobre-se, através de uma voz feminina que a

---

<sup>42</sup> “I said shotgun shoot 'em 'fore he run now,”



personagem, além de ser uma mulher, intitula-se como a “fã número um” (tradução nossa)<sup>43</sup> de Paul e garante “não há nada com o que se preocupar, você vai ficar bem. Eu vou cuidar de você” (REINER, 1990, 07min, tradução nossa)<sup>44</sup>. Assim é construído o mistério em volta da personagem Annie Wilkes nas cenas iniciais do filme.

Percebemos que os elementos de construção do suspense a partir da curiosidade não são os mesmos, mas o foco do suspense, sim. A diferença é a forma como essa construção é feita para causar o mesmo efeito no receptor. No livro, ele está dentro da cabeça do escritor e passa a ter informações a partir dos pensamentos do protagonista. No filme, está fora praticamente o tempo todo: apenas em alguns momentos existe a sensação de enxergar o que Paul enxerga, mas, mesmo assim, não sabe quais são os pensamentos do personagem. Por isso, o diretor Rob Reiner inclui a cena da agente literária e de Paul conversando sobre o novo manuscrito, para que o personagem seja visto e conhecido pelo espectador. Dessa forma, o receptor é apresentado aos personagens no livro e no filme. No livro, somos Paul. No filme, conhecemos ele antes de qualquer outro personagem. Com o suspense em cima das personagens resolvido, o receptor já começa a simpatizar com Paul (por ser ele ou conhecê-lo) e desconfiar de Annie (por não conhecê-la e ser misteriosa), criando um vínculo necessário aos receptores das obras para o desenvolvimento do suspense mais a frente nas narrativas.

Percebe-se, portanto, que na adaptação da obra algumas escolhas foram feitas pelo diretor Rob Reiner para causar o efeito de suspense no espectador, alternando entre suspense e mistério na construção da narrativa. A primeira cena, por exemplo, transpassa o estilo do primeiro capítulo do livro: apenas sons e nada mais. As respostas ao espectador aparecem somente em seguida, assim como para o leitor. Percebe-se que os elementos se diferenciam na tentativa de causar um efeito parecido, uma vez que livro e filme são formas de expressão da arte diferentes e, por isso, há necessidade de transformar para adaptar.

### 3.3 A Morte de Misery Chastain

Outro momento em que o suspense está presente no livro e no filme é o momento em que Annie termina de ler o último livro lançado por Paul, *Misery's Child*, e se decepciona ao ver que a personagem que tanto ama está morta.

---

<sup>43</sup> “Number-one fan”

<sup>44</sup> “There’s nothing to worry about, you’re gonna be just fine, I’ll take good care of you”

No livro, Annie aparece tarde daquela manhã em que terminara *de ler o último livro de Paul*, e a descrição do seu rosto com cores acinzentadas faz o leitor imaginar e essa imagem transpassa a infelicidade sentida pela anfitriã trazida pela sensação sombria que a cor cinza suscita. Paul pergunta a ela se ela está bem, interrompendo-o ela diz que não e, de repente:

Ela veio para cima dele, cambaleando, assim como faz um marinheiro que acabou de sair do navio após uma longa viagem.

“O que —“ Ele tentou escapar dela, mas não tinha para onde ir. Havia apenas a cabeceira e, depois dela, a parede.

“Não!” Ela alcançou a lateral da cama chocando-se contra ela, hesitou e por um momento parecia que ia cair sobre ele. Depois ela apenas ficou em pé, olhando para ele que estava abaixo dela com o rosto branco como papel, as veias do pescoço saltando, uma veia saltando no meio da testa (KING, 1987, p. 43, tradução nossa)<sup>45</sup>.

Paul imediatamente tem um *insight* e sabe que a raiva de Annie veio junto com o fim do livro que ela estava lendo. Ela grita para Paul: “‘Ela não pode estar morta!’ [...] ‘Misery Chastain NÃO PODE ESTAR MORTA’” (KING, 1987, p. 44, tradução nossa)<sup>46</sup> e joga repentinamente um copo de água gelada no rosto de Paul que sente medo, pensa que morrerá ali mesmo com o crânio partido ao meio: “ele se viu morrendo com o crânio fraturado e uma enorme hemorragia cerebral em uma inundação congelante de pedras de gelo, enquanto um arrepio surgia em seus braços” (Ibid. p. 44)<sup>47</sup>. Em seguida Annie derruba a mesa da cabeceira no chão.

Uma das grandes diferenças no contato do receptor com uma obra escrita como um romance e uma obra cinematográfica como um filme é a forma de cada um que, na primeira, parte da “descrição da ação, do cenário ou do personagem” que pode ser “longa ou curta, detalhada ou vaga” e que tem sua relevância definida a partir do “tempo gasto pelo narrador”. Já no cinema, “as pessoas aparecem dentro de um cenário e em ação todas de uma só vez, sem a ajuda de qualquer mediação para o espectador” (HUTCHEON, 2013, p. 101).

No filme de Rob Reiner (a cena se inicia no minuto 27) é noite e o escritor é surpreendido por Annie enquanto dorme. A iluminação da cena é baixa, o foco da luz que reflete sobre o rosto de Annie vem de fora da casa e dá à personagem uma aparência sinistra. Os quadros mostram Paul sendo visto de cima por Annie, que é colocada em uma posição de controle, enquanto Paul vê Annie de uma posição de submissão. Esses elementos demonstram a fragilidade do

<sup>45</sup> “She came toward him, not quite staggering but rolling, the way a sailor will when he’s just gotten off his ship at the end of a long voyage.

’What —‘ He tried to shrink away from her, but there was no place to go. There was only the headboard, and behind that, the wall.

’No!’ She reached the side of the bed, bumped it, wavered and for a moment seemed on the verge of falling on top of him. Then she just stood there, looking down at him out of her paperwhite face, the cords on her neck standing out, one vein pulsing in the center of her forehead”.

<sup>46</sup> “‘She can’t be dead!’ (...) ‘Misery Chastain CANNOT BE DEAD!’”.

<sup>47</sup> “he saw himself dying of a fractured skull and a massive cerebral hemorrhage in a freezing flood of ice-water while goose-pimples formed on his arms”.

protagonista que está completamente à disposição da anfitriã. Fora de si, Annie ergue a única mesa que compunha o quarto até então em um impulso que sugere que ela quebrará a mesa em cima da cabeça de Paul. Ao sair do quarto de hóspedes onde estava com Paul, ainda desolada e irritada, Annie Wilkes diz: “Se eu morrer, você morre” (28min, tradução nossa)<sup>48</sup>. O close no rosto da vilã faz parecer que ela olha nos olhos do espectador, dando a ele a posição de Paul Sheldon, por isso, simpatiza com o autor e se amedronta com a anfitriã. Ela sai sem dizer mais nada e vai para seu refúgio.

Segundo Robert Stam, “a maioria dos filmes utiliza a câmera como um tipo de narrador em terceira pessoa que se move para representar o ponto de vista de uma variedade de personagens em diferentes momentos” (2000, p. 72 apud HUTCHEON, 2013, p. 88), dando certos significados a partir do movimento, como visto acima. Nesses fragmentos de filme e de livro podemos perceber como o efeito do suspense deve variar na literatura e no cinema especialmente quando no livro o medo é passado através do acesso do leitor aos pensamentos de personagens.

No filme, a opção seria a adição de *voice-over*<sup>49</sup> na adaptação da cena colocando como conteúdo os pensamentos do escritor protagonista Paul Sheldon, mas o diretor optou por outras técnicas para transmitir a mesma sensação. O cinema tem a capacidade de encontrar “equivalentes cinematográficos” para criar cenas com “valor emblemático, tornando o que passa na mente de um personagem compreensível ao espectador” (HUTCHEON, 2013, p. 93). Para passar a sensação que Paul Sheldon sente de que terá seu crânio rachado ao meio, Rob Reiner adapta com Annie ameaçando jogar a mesa da cabeceira na cabeça de Paul. Esse é um momento em que o “valor emblemático” torna “o que passa na mente de um personagem compreensível ao espectador” (HUTCHEON, 2013, p. 93). Além disso, a imagem de Annie fora de controle é assustadora. O espectador é colocado no lugar de Paul que vê o rosto furioso da sua anfitriã enquanto ela o ameaça com a mesa, que ela acaba, felizmente, quebrando contra a parede, ao invés de atirar contra Paul. Esse momento, tanto para livro quanto para filme, tem grande relevância na empatia que o leitor/espectador criará pelo protagonista. Tanto em um quanto em outro, o receptor é colocado no lugar daquele que sofre as consequências do desequilíbrio daquela que, a partir desse momento, já será vista como a vilã do filme.

---

<sup>48</sup> “If I die, you die”.

<sup>49</sup> Como técnica cinematográfica, uma voz que não faz parte da narração introduz, por exemplo, um pensamento de um personagem.

### 3.4 Paul queima *Fast Cars*

Quando Annie volta do seu refúgio pela primeira vez decide que Paul deve queimar o manuscrito que havia terminado de escrever logo antes do acidente, porque Deus havia dado a ela o sinal de que ela deveria mostrar ao autor o caminho: queimar o manuscrito de *Fast Cars* (no livro – Untitled, no filme) e voltar a escrever a história de Misery com *Misery's Return*. No livro, Annie ameaça Paul usando seu remédio para dor, o Novril:

Quando ele os abriu (seus olhos)<sup>50</sup>, ela estava segurando uma caixa quadrada de papelão com a palavra NOVRIL impressa no topo em letras azuis brilhantes. AMOSTRA, as letras vermelhas logo abaixo da marca diziam VENDA SOB PERSCRIÇÃO MÈDICA. Abaixo do aviso, era possível ver que havia quatro cápsulas na embalagem. Ele agarrou. Ela tirou a caixa do alcance dele (KING, 1987, p. 56, tradução nossa)<sup>51</sup>.

Havia bastante tempo que ele não tomava seu remédio e sentia muita dor. Além disso, se continuasse sem o medicamento poderia entrar em coma. Ele começa a sentir os sintomas. Percebe que precisa escolher entre seu livro, onde vidas inventadas preenchem as linhas, ou o seu remédio, que efetivamente teria efeito na vida real, poupando-lhe a dor e a possibilidade de ficar ainda mais frágil perante a vilã:

“Paul? Eu estou e esperando. Posso esperar o dia todo. Embora eu suspeite que você vai entrar em coma logo; Eu acredito que você está quase em coma agora e eu já aguentei um monte...”

A voz dela virou um zumbido.

*Sim! Me dê os fósforos! Me dê um maçarico! Um Baby Huey e uma carga de napalm! Eu jogo uma arma nuclear nisso se você quiser, bruxa maldita!*

Disse o oportunista, o sobrevivente. Agora outra parte, falhando agora, quase o coma completo, veio lamentando da escuridão: *Cento e noventa mil palavras! Cinco vidas! Dois anos de trabalho!* Mas o que realmente importava: *A verdade! O que você sabia sobre a MERDA DA VERDADE!* (KING, 1987, p.58, tradução nossa)<sup>52</sup>.

Ainda assim, não consegue queimar seu próprio livro e grita para Annie que ela deveria queimá-lo. Ela diz a ele que ele deveria fazê-lo pela própria vontade. Paul ri e o rosto de Annie se

<sup>50</sup> Adição nossa.

<sup>51</sup> “When he opened them she was holding out a cardboard square with the word NOVRIL printed across the top in bright blue letters. SAMPLE, the red letters just below the trade name read NOT TO BE DISPENSED WITHOUT PHYSICIAN'S PRESCRIPTION. Below the warning were four capsules in blister-packs. He grabbed. She pulled the cardboard out of his reach”.

<sup>52</sup> “Paul? I'm waiting. I can wait all day. Although I rather suspect that you may go into a coma before too long; I believe you are in a near-comatose state now, and I have had a lot of ...”

Her voice droned away.

Yes! Give me the matches! Give me a blowtorch! Give me a Baby Huey and a load of napalm! I'll drop a tactical nuke on it if that's what you want, you fucking beldame!

So spoke the opportunist, the survivor. Yet another part, failing now, near-comatose itself, went wailing off into the darkness: A hundred and ninety thousand words! Five lives! Two years' work! And what was the real bottom line: The truth! What you knew about THE FUCKING TRUTH!”

transforma: “o rosto dela escureceu” (KING, 1987, p. 59)<sup>53</sup>. Ela deixa Paul sozinho no quarto. Quando volta, uma hora depois, Paul decide colocar fogo no manuscrito, pois percebera que essa é a melhor escolha.

No filme, este elemento está presente no minuto 33, no qual Paul também é resistente no momento de queimar seu manuscrito, mas a sua anfitriã sabe tudo sobre sua vida e o lembra de uma história que ele contara sobre a superstição de nunca fazer cópias de nenhum dos seus manuscritos. Por isso, quando ele tenta a convencer de que outras cópias circulavam entre as editoras, ela refuta o argumento rapidamente. Ele, relutante, diz que o livro não precisa ser publicado, que a cópia ficaria apenas para ele. Annie, compreendendo que o autor resiste demais à sua ordem, o ameaça com um líquido inflável que joga em cima da cama onde Paul está deitado, falando e dissimulando como se estivesse apenas conversando normalmente sem perceber que jogava o líquido na cama. O close que mostra apenas a mão de Annie jogando o líquido e ao fundo o rosto do Paul em desespero, que procura tanto olhar para a vilã, quanto para o líquido, demonstra o quão assustado está o escritor. O suspense se arma com esse movimento de Annie e não se sabe se ela colocará fogo nele ali mesmo. Ela diz: “Por favor, me deixe te ajudar” (35min, tradução nossa)<sup>54</sup> e Paul aceita sem dizer mais nada. Assim, ela convence o autor a queimar o manuscrito do seu novo livro.

Percebe-se a substituição de elementos do livro que causam intensidade no filme. No livro, onde há acesso aos pensamentos de Paul, é possível saber que ele sai um pouco da realidade pela falta de seus remédios e está em perigo. No filme, esse fato precisaria de maiores explicações ao espectador, pois talvez apenas com imagem e som não fosse possível passar essa sensação de que Paul pode entrar em coma (segundo o estilo do autor que já optara anteriormente em não usar *voice-over*). Por isso, o motivo da intensidade e do perigo que o escritor está correndo é substituído pelo elemento visual de Annie jogando um líquido inflável na cama de Paul. Anna Maria Balogh Ortiz afirma que “a multiplicidade de sentidos espelhada em cada uma (das artes)<sup>55</sup> é absorvida de modos totalmente diferentes” (BRITO, 2007, p. 175). No livro, é através da palavra que o leitor tem acesso ao conteúdo. No filme, é por meio do uso de palavra, ruído, música e imagem. A autora ressalta que é “diante da experimentação do ‘como’” que “reside a maior originalidade do filme” (ORTIZ, 1982 apud BRITO, p. 176).

---

<sup>53</sup> “her face darkened”.

<sup>54</sup> “Please, help me help you”.

<sup>55</sup> Adição nossa.

O “como”, na narrativa cinematográfica, depende da comunicação entre o diretor e o espectador que configura um enunciado concreto que suscita o vínculo entre o enunciador e o enunciatário, portanto é carregada de intencionalidade. Sendo assim, manipula a linguagem dentro de uma estrutura específica (aparato cinematográfico): “tal manipulação pode ser compreendida como o processo inicial da criação dos gêneros do cinema: um enunciado (um *sentido*) enviesado por uma maneira peculiar de ser apresentado a um determinado tipo de espectador” (SILVA, 2011, p. 33).

A partir do momento em que faz uma escolha, o diretor de *Misery* pôde desenvolver uma forma de passar a sensação de que Paul poderia morrer. Ao adaptar a cena dessa maneira, adicionando elementos como o fato de Annie saber que não há mais uma cópia do manuscrito e o líquido inflamável que ela joga na cama de Paul, Reiner utiliza-se de uma técnica que invoca a sensação cenestésica<sup>56</sup>.

### 3.5 Paul volta a escrever *Misery*

Dando continuidade à análise, o próximo momento de grande suspense e relevância para a trama acontece quando Annie obriga Paul a escrever o livro que traria *Misery* de volta à vida: *Misery's Return*. No filme, ela traz uma mesa, a máquina de escrever Royal e o papel para datilografar. Paul olha para o chão e ali vê uma ramona que provavelmente havia caído do cabelo de Annie e há um zoom que cria um suspense em torno desse objeto. O cinema pode “dirigir e expandir as possibilidades de percepção” (HUTCHEON, 2013, p. 73), mostrando quadros específicos com informações específicas, pois “a câmera pode isolar alguns elementos de uma cena para conferir-lhes não somente significado, mas também importância simbólica por seu ato de contextualização” (HUTCHEON, 2013, p. 109), portanto, há uma indicação de que esse objeto terá relevância na narrativa, causando curiosidade.

Seguidamente, como uma forma de se livrar de Annie, Paul Sheldon reclama que o papel que Annie comprara para que o escritor escrevesse o novo livro borrava muito. Por esse motivo, ele pede à Annie que vá até a cidade e compre um maço de papéis de outra marca. Até aqui o espectador se pergunta: porque Paul está reclamando? Não seria melhor ele ficar quieto para não irritá-la novamente? O espectador já percebe o gênio complicado e explosivo de Annie. Como

---

<sup>56</sup> Termo que designa as sensações internas do corpo como as de bem estar, relaxamento, etc.

esperado, a vilã se revolta e é agressiva com Paul, criando um clima forte de suspense enquanto a câmera filma o desabafo estressado e desequilibrado expressado por palavras e visto no rosto de Annie. O momento termina com a cena de Annie jogando o maço de papéis com força nas pernas de Paul, o que lhe causa muita dor. Quando Annie sai, o espectador tem a resposta da curiosidade em volta da ramona e o motivo do foco da câmera ter se voltado para ela: a ramona é o elemento que possibilitaria a saída de Paul do quarto de hóspedes, pois Paul a usa como chave. Por isso, a decisão de Paul Sheldon de pedir para Annie voltar a cidade mesmo com o risco de irritá-la.

No livro essa cena é diferente, o diálogo é mais extenso e o tempo da narrativa é distinto (no filme é mais acelerado). Mas, assim como no filme, Annie é agressiva com o escritor. A questão é que as razões para a agressão são diferentes. No filme, Annie discursa acusando Paul de ser mal agradecido. No livro, ela acha que ele está tentando fazê-la de tonta e, ao invés do maço de papéis, joga a máquina de escrever em cima do seu joelho esquerdo. Ele implora: “Por favor, Deus, por favor [...] – me tire daqui ou me mate... me tire daqui ou me mate” (KING, 1987, p. 98, tradução nossa)<sup>57</sup>, tamanha a dor que sentira com o impacto.

Ao final do surto de Annie, depois dela sair do quarto de hóspedes e ir em direção a cidade para comprar os papéis exigidos por Paul, o protagonista utiliza a ramona para abrir a porta e vagueia pela casa. Tanto no filme quanto no livro, o momento é rodeado de suspense. No filme, a música ao fundo e a montagem alternada que mostra Annie voltando para casa acentuam o suspense para o espectador que vê as ações de Annie e fica apreensivo, imaginando que Paul será pego pela vilã. Em seguida, um pico de suspense acontece: Paul percebe que Annie está chegando e precisa correr para o quarto. Os cortes de cena que mesclam o autor tentando escapar e Annie se aproximando da casa deixam o espectador agonizante, sensação que só acaba quando já dentro do quarto Paul consegue esconder de Annie os comprimidos de Novril que havia pego na sua fuga, tapando-os com a mão. Implora para que ela busque suas pílulas de Novril, mentindo que sentia muita dor, afastando a vilã para poder esconder as pílulas que estavam em seu colo para dentro de sua calça.

No livro quando Paul percebe que Annie está voltando da compra de papéis, ele sente “o maior horror que ele havia conhecido, um terror acompanhado de uma profunda e desanimadora culpa” (KING, 1987, p. 119)<sup>58</sup>. A sequência de fatos que se segue foi adaptada de uma maneira

<sup>57</sup> “Please, God, please, (...) — let me out of this or kill me... let me out of this or kill me”.

<sup>58</sup> “The greatest horror he had ever known, a terror that was filled with deep and unmaning guilt”.

bastante parecida no filme. O suspense só acaba quando Paul consegue se livrar de Annie enquanto esconde as pílulas:

“Paul?” ela perguntou docemente. “Paul, porque você está segurando suas mãos assim?” Ele começou a chorar. Era da culpa que vinha o choro e ele odiava isso mais do que tudo: além de tudo que essa monstruosa mulher havia feito a ele, ela ainda o fez se sentir culpado. Então ele chorava por culpa, mas também por simples cansaço infantil.

“Eu quero minhas pílulas,” ele disse, “e eu quero o urinol. Eu segurei pelo tempo em que você estava fora, Annie, mas não posso segurar por muito mais tempo e eu não quero me molhar de novo.”

Ela sorriu docemente, radiante, e afastou o cabelo que estava na testa dele. “Coitadinho, Annie fez você passar por muitas coisas, não fez? Coisas demais! Malvada Annie! Eu vou pegar tudo rapidinho” (KING, 1987, p. 125, tradução nossa)<sup>59</sup>.

Percebe-se que, nesse momento de adaptação, a equipe adaptadora conseguiu condensar alguns acontecimentos, mas, por outro lado, foi possível trazer um momento em que há bastante semelhança entre o que o livro sugere e o que o filme realiza. Alguma alteração na relação entre o livro e o filme sempre será percebida. Segundo o que Van Gogh propõe, o que o cinema deve retirar da literatura é o “processo literário; descobrir o movimento do escritor, o movimento de um pensamento e de uma sensibilidade se condensando num sistema de imagens verbais” (AVELLAR, 2007, p. 269). O que complementa a afirmação de que “para filmar, é preciso eliminar a natureza literária do texto” (AVELLAR, 2007, p. 136). Ou seja, o importante para o cinema é absorver da literatura a sua sensibilidade que no movimento de pensamento propicia a criação de imagens verbais e não buscar as suas características literárias como fonte, pois o cinema é constituído por linguagem própria. Ressalta-se que “o cinema, como a literatura, é linguagem” (AVELLAR, 2007, p.119) e o processo literário auxilia os cineastas na composição do cinema.

### 3.6 Hobbling

A segunda fuga de Paul, que aproveita mais uma saída de Annie para seu refúgio, é apresentada ao espectador com a cena de uma faca sendo retirada do faqueiro (01h11min). Uma

<sup>59</sup> “‘Paul?’ she asked softly. ‘Paul, why are you holding your hands like that?’

He began to cry. It was guilt he cried from, and he hated that most of all: in addition to everything else that this monstrous woman had done to him, she had made him feel guilty as well. So he cried from guilt . . . but also from simple childish weariness.

He looked up at her, tears flowing down his cheeks, and played the absolute last card in his hand.

‘I want my pills,’ he said, ‘and I want the urinal. I held it all the time you were gone, Annie, but I can't hold it much longer, and I don't want to wet myself again.’

She smiled softly, radiantly, and pushed his tumbled hair off his brow. ‘You poor dear. Annie has put you through a lot, hasn't she? Too much! Mean old Annie! I'll get it right away.’”



música bastante estridente de suspense deixa o espectador apreensivo. Até então, o espectador não sabe quem está ali, mas há sinais de que é Paul. Essa suspeita se confirma. Paul está no chão, pois a cadeira de rodas não passa pela porta da cozinha. A feição de dor do protagonista demonstra que ele ainda está bastante machucado. Esses elementos caracterizam a vulnerabilidade do escritor. Paul pega a faca e volta para o quarto, mas no caminho encontra um livro aberto que lhe chama atenção: seu nome estampado com uma reportagem sobre seu desaparecimento. A cada página, Paul percebe que se tratam de lembranças de Annie, um conjunto de recortes de jornais colados, com notícias sobre várias mortes de adultos e bebês relacionadas à vilã. Ressalta-se aqui a qualidade do trabalho da equipe adaptadora, a qual produziu e reproduziu o gênero jornalístico de forma fidedigna, com imagens, fotografias, títulos, reportagens: toda a estrutura que pertence ao gênero jornalístico, dando maior credibilidade à cena e, conseqüentemente, tomando as rédeas da narração. Sendo assim, possui um valor emblemático ainda mais enaltecido com a brilhante interpretação do ator que, a partir da crescente movimentação facial e o manuseio cada vez mais acelerado da troca de páginas, confirma a sensação de que o conteúdo do livro não só ameaça sua própria vida, como ele próprio seja a próxima manchete. Nesse momento, Paul sabe que sua morte é certa.

Paul volta para o quarto e, deitado na cama, treina a forma como irá sacar a faca escondida na faixa (que segura o braço machucado) com rapidez na esperança de atacar Annie assim que ela chegasse. Há um suspense em torno da entrada de Annie no quarto do autor quando ela finalmente chega em casa, mas ela ignora Paul naquele momento, deixando de entrar no quarto de hóspedes para subir ao seu quarto e ligar a televisão (o que se percebe com o surgimento do som da TV). Convencido de que nada aconteceria naquela noite, Paul esconde a faca e adormece. Acorda em um susto com Annie ao seu lado. A luz de um relâmpago ilumina o rosto da vilã e o barulho de um trovão fornece um som forte, considerado assustador, formando elementos de suspense que intensificam a cena a seguir: Annie injeta algo na veia de Paul e ele fecha os olhos, dopado.

Para o leitor do romance é apresentada uma motivação diferente para a fuga de Paul: ele queria fugir da casa, mas não encontra uma forma de sair dali e se manter vivo. Enquanto procura uma saída, ele ameaça em voz alta que está “atrás” de Annie:

Não, uma voz mais distante respondeu implacável. Para sempre, Paul. Para sempre. “Eu nunca vou desistir,” ele sussurrou. “Você me escutou? Nunca” “Ah não?” a voz cínica respondeu sardonicamente. “Muito bem... nós vamos ver, não vamos?”

Sim. Eles iriam ver (p. 225)<sup>60</sup>.

É então que Paul encontra o livro de colagens de Annie com as reportagens que, de certa forma, afirmavam que ela havia matado antes. Paul vê naquele livro uma notícia que reporta o seu desaparecimento. Esse elemento é de bastante tensão, pois parece afirmar para Paul que, por ele fazer parte daquele livro, ele já é uma das vítimas de Annie. Paul pensa: “desaparecido, é apenas isso. Apenas desaparecido. Eu não estou morto, não é como estar morto” (tradução nossa)<sup>61</sup>. E o narrador completa: “Mas era como estar morto [...]” (KING, 1987, p. 250, tradução nossa)<sup>62</sup>.

Por esse motivo, é que no livro de Stephen King, Paul resolve pegar uma faca na cozinha com planos de matar Annie assim que ela chegasse em casa, mas Paul adormece e não percebe a volta da vilã. Ele só a percebe quando algum medicamento está sendo injetado na sua veia. Adormece e, quando acorda, meio zozzo, vê Annie que diz ter duas notícias, uma boa e uma má: sobre a primeira, conta ao autor que seu carro havia sumido com a tempestade, mas Paul não considera essa exatamente uma boa notícia. Então, Annie passa a contar para Paul sobre um amante que tivera, Pomeroy, que, por rir da cara dela, ela por fim havia matado e colocado o corpo muito próximo de onde estava o carro de Paul, por isso, ela sabia mais ou menos onde está agora o carro. Eles foram amantes e ela o matara no final.

Annie diz para Paul que amava apenas o escritor que havia nele, mas que, com o tempo, passara a amar também a pessoa de Paul. Assim, um elemento de suspense aparece: ela havia amado aquele homem, mas o matara mesmo assim por um motivo banal, isso poderia também acontecer com Paul, abrindo mais um espaço de questionamento para o leitor. Annie começa a contar Paul como havia descoberto suas fugas, até que, por fim, mostra a faca que ele havia escondido, demonstrando saber de seus planos de usá-la. No meio da conversa, Annie acaba relevando que havia lhe dado uma injeção pré-operatória e o escritor fica, então, pensando no significado daquela afirmação: que operação seria essa de que Annie está falando? Por isso, pelas fugas e pelas mentiras, Annie terá de tomar uma providência e, para introduzir o que iria fazer, diz:

---

<sup>60</sup> “No, a deeper voice responded implacably. Forever, Paul. Forever.

‘I will never give up,’ he whispered. ‘Do you hear me? Never.’ ‘Oh no?’ the voice of the cynic whispered sardonically. ‘Well... we’ll see, won’t we?’

Yes. They would see”.

<sup>61</sup> “Reported missing, that’s all. Just reported missing. I’m not dead, it’s not like being dead”

<sup>62</sup> “But it was like being dead [...]”.

“Você já leu sobre os tempos antigos na mina de diamantes chamada Kimberley, Paul?”  
 “Eu escrevi um livro sobre isso uma vez,” ele disse sem motivo e riu.  
 (*pré-operatória? injeção pré-operatória?*)  
 “Às vezes os trabalhadores nativos roubavam diamantes. Eles os enrolavam em folhas de árvores e enfiavam no ânus. Se eles sássem do Big Hole sem serem descobertos, eles correriam. E você sabe o que os ingleses faziam com eles se os pegassem antes de atravessarem o rio Oranje e chegar ao país dos boêres?”  
 “Matavam, eu suponho,” ele disse com os olhos ainda fechados.  
 “Oh, não! Isso seria como jogar fora um carro caro por causa de uma mola quebrada. Se eles eram pegos, faziam com que fosse certo que ainda pudessem trabalhar... mas também asseguravam que eles nunca mais poderiam correr. A operação era chamada de *hobbling*, Paul e isso é o que vou fazer com você. Para minha própria segurança... e sua também. Acredite em mim, você precisa de proteção para si mesmo. Só lembre-se, um pouco de dor e acabou. Tente se apoiar nesse pensamento (KING, 1987, p. 276-277, tradução nossa)<sup>63</sup>.

O leitor se questiona: o que é *hobbling*, e o que Annie fará a seguir? Ele sabe que a vilã não pretende matar Paul nesse momento, então o que ela planeja? Annie, então, pega o machado e, com duas machadadas, corta fora o pé de Paul. Para estancar o vazamento, cauteriza o local onde uma vez estava conectado o pé esquerdo do escritor. Ao sair, Annie diz: “Agora você está paralisado, [...] e não me culpe. É sua própria culpa” (KING, 1987, p. 281, tradução nossa)<sup>64</sup>.

No filme, o momento em que Paul acorda amarrado na cama com Annie ao lado começa em 1 hora e 17 minutos de filme. Ele procura pela faca que havia pego na cozinha debaixo do colchão e Annie o mostra que já a achou. Paul está amarrado e se contorce tentando escapar. Avellar, em *A literatura dentro do cinema*, afirma que “o que importa (para o espectador) é o quadro, a luz, a cor, o rosto, o som” (1991 apud BRITO p. 185). Por isso, Paul estar amarrado na cama tem grande relevância no filme: ver ele atado à cama desperta a sensação de imobilidade e vulnerabilidade. Annie conta para Paul a história do procedimento de *hobbling* de uma forma bastante parecida com a maneira que King traz no livro. Diferentemente do livro, porém, Annie coloca entre as pernas de Paul um suporte de madeira na altura do tornozelo que separa os pés, impulsiona uma marreta grande e pesada e quebra o primeiro pé do escritor. A imagem que o espectador vê é bastante nítida, desde o impulso de Annie até o pé totalmente quebrado

<sup>63</sup> “Have you ever read about the early days at the Kimberley diamond mines, Paul?”

‘I wrote the book on that one,’ he said for no reason at all, and laughed.

(pre-op? pre-op shot?)

‘Sometimes, the native workers stole diamonds. They wrapped them in leaves and poked them up their rectums. If they got away from the Big Hole without being discovered, they would run. And do you know what the British did to them if they got caught before they could get over Oranjerivier and into Boer country?’

‘Killed them, I suppose,’ he said, eyes still closed.

‘Oh, no! That would have been like junking an expensive car just because of a broken spring. If they caught them they made sure that they could go on working... but they also made sure they would never run again. The operation was called hobbling, Paul, and that is what I’m going to do to you. For my own safety... and yours as well. Believe me, you need to be protected from yourself. Just remember, a little pain and it will be over. Try to hold that thought.’”

<sup>64</sup> “Now you’re hobbled, [...] and don’t you blame me. It’s your own fault.”

(formando um L). O grito de Paul que pode ser ouvido nitidamente e o rosto do escritor que expressa o desespero é uma imagem forte e impactante. Annie diz “Só mais um” (01h17min, tradução nossa)<sup>65</sup> e quebra o outro pé. Paul grita em desespero novamente.

Rob Reiner, portanto, adaptou a forma como Annie deixaria Paul imóvel novamente, mas não retirou esse importante elemento de suspense. Ao invés de expor ao espectador a cena do pé sendo completamente cortando (o que provavelmente traria bastante sangue para a tela), ele reduz o impacto que essa imagem teria para o espectador. Assim como o próprio Stephen King afirma: se o espectador do cinema vê um corpo sendo cortado na sua frente, com as entranhas para fora e o sangue jorrando, ele certamente ficará assustado. Para o diretor e a equipe adaptadora, esse elemento impactante poderia diminuir o suspense em volta da cena de suspense principal da adaptação: a cena final em que Paul e Annie têm uma luta que decidirá o resultado da trama. A construção da narrativa de suspense na adaptação de Rob Reiner pede para que os elementos de imagem mais fortes e impactantes sejam guardados para o final: se no filme Annie aparecesse cortando o pé de Paul fora, seria óbvio para o espectador que Paul teria um fim trágico. Por isso, essa troca é relevante, significativa e faz parte da estratégia de apreensão do espectador. O resultado da ação de Annie para a trama é o mesmo: com o pé quebrado ou cortado, Annie conseguiu deixar Paul ainda mais imóvel. A adaptação cinematográfica tem esse movimento de apropriação “de um texto para a invenção de uma imagem” (AVELLAR, 2007, p. 129), retirando do texto de King aquilo que interessa a partir da apropriação do texto, Rob Reiner transigura “imagem literária em imagem de cinema” (AVELLAR, 2007, p. 129).

### 3.7 Suspense Proativo

Finalmente, o jogo vira e é hora de Paul comandar o suspense, ao invés de ser apenas submisso às ações de Annie (01h35min). Como Annie não suportava a morte de sua personagem preferida havia deixado Paul viver apenas para que ele terminasse o seu livro. Ela certamente não via a hora de Paul chegar ao final da escrita de *Misery's Return* para ler cada palavra do livro que trazia de volta Misery Chastain. Paul, submetido à Annie, estava próximo de terminar o último livro da saga, que representava não somente a saga da sua personagem, mas a saga do próprio

---

<sup>65</sup> “Just one more.”

Paul Sheldon na busca por se manter vivo. Veremos como se desenrola o desenvolvimento do suspense nessa parte do livro e filme, em que Paul está terminando o *Misery's Return*.

Antecipando o futuro, o leitor descobre que Paul Sheldon possui um plano para Annie: “Ele teria bastante tempo para terminar seus preparativos e vários avisos, caso ela decidisse aparecer antes de ele estar preparado para ela” (KING, 1987, p. 390, tradução nossa)<sup>66</sup>. Mas plano de quê? Ele pensa, fazendo um alerta que desperta curiosidade no leitor: “Aqui vem o truque real, Annie. Vamos ver se você consegue fazê-lo. Vamos ver – consigo eu?” (Ibid. p. 390, tradução nossa)<sup>67</sup>. O que Paul estava preparando? Sabendo que o fim do livro poderia significar o fim da sua vida, Paul imaginara que se sentiria aterrorizado, mas, pelo contrário, se sentia calmo. No trecho, Annie chama Paul:

“Paul, você realmente já terminou?” O som de sua voz atravessou o corredor. Paul olhou para uma pilha de papéis em cima da mesa ao lado da odiada máquina de escrever Royal. Líquido inflamável encharcou a pilha de papéis. “Muito bem,” ele disse, “eu fiz o melhor que pude, Annie” (KING, 1987, p. 391, tradução nossa)<sup>68</sup>.

A calma de Paul transparece nesse trecho e o suspense em torno de seu plano só aumenta. Que plano é esse em que ele confia tanto a ponto de se manter calmo? Ou será que Paul está cansado de lutar e aceitando seu destino, sendo ele bom ou ruim? Ele pensa: “*eu estou escutando todos esses sons* (os de Annie)<sup>69</sup> *pela última vez*” (Ibid. p. 390)<sup>70</sup>. Paul revela que precisava apenas do fósforo, nem fumaria o cigarro, e se pergunta: “*e se o fósforo não acender na primeira tentativa?*” (Ibid. p. 390, tradução nossa)<sup>71</sup>. Aparentemente o fósforo era crucial para seu plano e, mais do que isso, de um tempo perfeitamente cronometrado. O livro final *Misery's Return* estava embebido em líquido inflamável:

Ele se espichou em direção ao cinzeiro e pegou o fósforo. Riscou o único fósforo. Ela estava vindo pelo corredor. Paul riscou o fósforo e, obviamente, ele não acendeu.  
Devagar! Mais devagar!  
Ele riscou novamente. Nada.  
Devagar... devagar...

<sup>66</sup> “He would have plenty of time to make his few little preparations, plenty of warning if she decided to come down before he was quite ready for her”.

<sup>67</sup> “Here comes the real trick, Annie. Lets see if I can do it. Let's see — can I?”

<sup>68</sup> “Paul, are you really done?” she called down the length of hallway.

Paul looked at the pile of paper sitting on the board beside the hateful Royal typewriter. Lighter fluid soaked the stack. ‘Well,’ he called back, ‘I did the best I could, Annie’.

<sup>69</sup> Adição nossa.

<sup>70</sup> “I am hearing all these sounds for the last time”.

<sup>71</sup> “What if it doesn't light when you strike it?”.

Ele riscou a áspera faixa preta atrás da caixa uma terceira vez e uma chama amarela acendeu no final do cabo de papel (KING, 1987, p. 392, tradução nossa)<sup>72</sup>.

Quando Annie chega ao quarto, fica boquiaberta, interrompendo sua fala: “Eu só espero que –“ (tradução nossa)<sup>73</sup>. Depois de se recuperar, continua:

“Paul?” Disse cuidadosamente. “O que você está fazendo?”  
 “Está feito,” ele disse. “E é bom, Annie. Você estava certa. O melhor livro da saga Misery e talvez a melhor coisa que eu já tenha escrito, desejando ou não. Agora eu vou fazer um pequeno truque com ele. É um bom truque. Eu aprendi com você” (Ibid. p.393, tradução nossa)<sup>74</sup>.

Ela grita, desesperada, para que Paul não queime o livro, mas ele deixa cair o fósforo aceso, torcendo para que não se apague no caminho até o embebido manuscrito. Annie se desespera ainda mais: “A MISERY NÃO! A MISERY NÃO! ELA NÃO! NÃO! NÃO!” (Ibid. p. 393, tradução nossa)<sup>75</sup>. Então ela faz o que ele já esperava: “ela agarrou a pila de papéis flamejantes e se virou na tentativa de correr para o banheiro com o livro para, talvez, o apagar na banheira” (Ibid. p. 394, tradução nossa)<sup>76</sup>. Quando ela se aproxima, Paul pega a Royal e a levanta sobre sua cabeça, fazendo a máquina de escrever voar de sua mão e acertar as costas de Annie: “HOO-OWWG!” e caiu no chão com os papéis flamejantes por baixo de si. Até que: “Uma chama vazou no vão entre o braço esquerdo e a lateral do corpo dela. Ela gritou. Paul podia sentir o cheiro de pele queimando, gordura queimando” (Ibid. p. 394, tradução nossa)<sup>77</sup>. Ela ainda não está morta, e agora? O leitor, conhecedor da personagem de Annie, sabe da sua fúria e força e de como ela matou um policial e pode matar Paul também. ““Eu vou te matar, seu mentiroso desprezível,” ela disse e cambaleou pra cima dele” (Ibid. p. 395, tradução nossa)<sup>78</sup>. Ela engatinha

<sup>72</sup> “He reached over to the ashtray and picked up the matchbook. He tore out the single match. She was coming down the hallway now. Paul struck the match and, sure enough, it didn't light.

*Easy! Easy does it!*

He struck it again. Nothing.

*Easy... easy...*

He scratched it along the rough dark-brown strip on the back of the book a third time and a pale-yellow flame bloomed at the end of the paper stick”.

<sup>73</sup> “I just hope this — ”.

<sup>74</sup> “Paul?” Cautiously. “What are you doing?”

‘It's done,’ he said. ‘And it's good, Annie. You were right. The best of the Misery books, and maybe the best thing I ever wrote, mongrel dog or not. Now I'm going to do a little trick with it. It's a good trick. I learned it from you.’”

<sup>75</sup> “NOT MISERY! NOT MISERY! NOT HER! NO! NO!”.

<sup>76</sup> “And then she did exactly what he had almost known she would do. She seized the burning pile of paper and wheeled about, meaning to run to the bathroom with it, perhaps, and douse it in the tub.”

<sup>77</sup> “A lick of flame shot up through the gap between her left arm and the side of her body. She screamed. Paul could smell frying skin, burning fat.”

<sup>78</sup> “‘I'm going to kill you, you lying cocksucker,’ she said, and staggered toward him.”

chegando até Paul, que se joga por cima dela: “Ela gritou como um gato” (Ibid. p. 395, tradução nossa)<sup>79</sup>.

“Saia de cima de mim!”

Ele encontrou um punhado de papel quente.

“Saia de cima de mim!”

Ele amassou o papel, chamas vazaram por entre seus dedos. Ele podia sentir o cheiro dela – carne cozida, suor, ódio, loucura.

“SAIA DE CIMA DE MIM!” ela gritou, sua boca escancarada, e de repente ele estava olhando para o poço úmido e vermelho da deusa. “SAIA DE CIMA DE MIM SEU ENERGÚMENO –”

Ele enfiou aquele papel, com partes queimadas como a casca de uma cebola, para tapar o buraco daquela boca que gritava.

Viu os olhos ardentes se expandirem ainda mais, agora com surpresa, horror e uma fresca dor.

“Aqui está seu livro, Annie,” [...] (KING, 1987, p. 395-396, tradução nossa)<sup>80</sup>.

Depois de socar uns quatro punhados de papel queimado e um de papel ainda flamejante, ele se afasta um pouco de Annie. Quando ela tenta se aproximar dele:

Ela avançou um passo na direção dele. Dois. Então ela tropeçou na máquina de escrever novamente. Enquanto ela caía, sua cabeça girou e ele pôde ver seus olhos fitando-o com uma expressão que era de alguma forma terrível e questionava: *O que aconteceu, Paul? Eu estava te trazendo o champanhe, não estava?*

O lado esquerdo da sua cabeça se conectou com o canto da lareira e ela caiu como um saco de batatas, atingindo o chão com uma queda que abalou a casa (Ibid. p. 397, tradução nossa)<sup>81</sup>.

E esse parece ser o fim. Ele se sentia enjoado e o narrador alerta: “Mas ele estava livre. A deusa estava morta e ele estava livre” (Ibid. p. 397, tradução nossa)<sup>82</sup>. Mas Annie ainda não havia sido derrotada: “Ele começou a engatinhar para a cadeira de rodas. Ele estava no meio do caminho quando Annie abriu os olhos” (Ibid. p. 398, tradução nossa)<sup>83</sup>. Paul fica desacreditado e pensa: “*Não... não, você está morta*” (Ibid. p. 398, tradução nossa)<sup>84</sup>.

<sup>79</sup> “She screamed like a cat.”

<sup>80</sup> “‘Get off me!’

He found a handful of hot, charry paper.

‘Get off me!’

He crumpled the paper, squeezing flames out between his fingers. He could smell her — cooked flesh, sweat, hate, madness.

‘GET OFF ME!’ she screamed, her mouth yawning wide, and he was suddenly looking into the dank red-lined pit of the goddess. ‘GET OFF ME YOU COCKADOODIE BR —’

He stuffed paper, white bond and black charred onionskin, into that gaping, screaming mouth.

Saw the blazing eyes suddenly widen even more, now with surprise and horror and fresh pain.

‘Here’s your book, Annie.’”

<sup>81</sup> “She took one step toward him. Two. Then she tripped over the typewriter again. As she fell this time her head twisted at an angle and he saw her eyes looking at him with an expression that was questioning and somehow terrible: *What happened, Paul? I was bringing you champagne, wasn’t I?*

The left side of her head connected with the edge of the mantelpiece and she went down like a loose sack of bricks, striking the floor in a vast tumble that shook the house”.

<sup>82</sup> “But he was free. The goddess was dead and he was free”.

<sup>83</sup> “He began to crawl back toward the wheelchair. He was halfway there when Annie opened her eyes”.

<sup>84</sup> “*No... no, you’re dead*”.

Ele se virou novamente e sim, o rosto dela era escuridão, uma escuridão cor ameixa-apodrecida de onde seus olhos sangrentos eram abatidos selvagememente. O pescoço pulsante engolido como um tubo interno e a boca contorcendo-se. Ela estava, ele percebeu, tentando sorrir.

A porta estava alcançável. Paul se esticou e agarrou o batente da porta com a garra da morte.

“OH... OOO... OH!”

A mão direita dela na coxa direita dele.

Baque. Um joelho. Baque. O outro.

Mais perto. A sombra dela. A sombra dela caindo sobre ele.

“Não,” ele choramingou. Sentiu o puxão. Se segurou na batente, olhos agora apertados de tão fechados.

“OH... OOO... OH!”

Sobre ele. Estrondo. Estrondo da deusa.

Agora suas mãos escorreram pelas costas de Paul, se posicionando perto do pescoço. (KING, 1987, p. 399, tradução nossa)<sup>85</sup>.

O que vai acontecer a seguir? Paul vai conseguir se livrar da vilã que atormentara a sua vida depois do acidente?

No filme, Paul digita as últimas páginas de *Misery's Return* e chama Annie (01h32min). Tanto Annie quanto Paul são filmados de um ângulo que os iguala. Paul não parece submisso nesse momento, e pede para trazer Annie o champanhe. Escutamos o suspiro da vilã, que parece ansiosa e feliz. No momento em que ela sai do quarto para pegar um fósforo, um cigarro e o champanhe Dom Perignón, vemos Paul e uma música de suspense começa a tocar. Ele mexe nos papéis, organizando tudo com bastante rapidez. O que Paul está prestes a fazer ainda é mistério, mas a música já sugere um momento de suspense por vir. Ele aparece digitando novamente, olha com uma seriedade ainda não vista antes, enquanto Annie se aproxima do quarto com a bandeja que carrega os pedidos de Paul. Um foco no rosto de Annie mostra os olhos felizes da vilã. Na expressão de Paul, o foco ressalta o desconforto, disfarçando suas reais intenções. Pedindo para Annie duas taças, ele faz com que a vilã vá buscar na cozinha. Incrédula e impactada, ela diz: “Oh, Paul!” e faz o que ele pediu. Assim que ela sai, Paul arranca uma página onde estava escrevendo da máquina de escrever. A música de suspense tem um aumento na velocidade, junto

<sup>85</sup> He turned back again and yes, her face had gone black, a dusky rotted-plum black from which her bleeding eyes bulged wildly. Her pulsing throat had swelled up like an inner-tube, and her mouth was writhing. She was, he realized, trying to grin.

The door was just in reach. Paul stretched out and laid hold of the jamb in a death grip.

'GAW . . . OOO . . . OW!'

Her right hand on his right thigh.

Thud. One knee. Thud. The other.

Closer. Her shadow. Her shadow falling over him.

'No,' he whimpered. He felt her tugging, pulling. He held onto the jamb grimly, eyes now squeezed shut.

'GAW . . . OOO . . . AW!'

Over him. Thunder. Goddess-thunder.

Now her hands scuttled up his back like spiders and settled upon his neck.



com o aumento da velocidade de ação de Paul. E agora, o espectador se questiona? Já conhecendo Annie Wilkes, a apreensão é ainda maior, pois seja lá o que Paul está planejando, o espectador sabe que um erro pode acabar com a vida do escritor. Ele move a cadeira de rodas para a lateral da mesa onde escrevia, pega um maço de papéis e os joga ao chão, aproxima a máquina de escrever de si e amassa uma das folhas. Ele joga o fluído inflamável no maço de papéis ao chão e embebeda o amassado que tinha na mão. Segura o fósforo em uma mão, o papel em outra e se ajeita, olhando para a porta, esperando a volta de Annie. Ela aparece ainda feliz, quando abre a boca para falar, sua voz trava e ela olha desacreditada para Paul. A câmera inicia um zoom no rosto do protagonista, enquanto ele diz e o espectador vê claramente raiva e ódio em sua feição: “Sabe como por todos esse anos ninguém soube quem era o verdadeiro pai de Misery? Ou se eles algum dia voltariam a se ver? Está tudo aqui. Ela finalmente casa com Ian? Ou será Windthorn? Está tudo aqui” (01h35min, tradução nossa)<sup>86</sup>. O zoom, que começara mostrando metade do corpo de Paul aproxima-se vagarosamente enquanto ele fala, até chegar ao rosto dele. Quando isso acontece, ele acende o fósforo e queima o papel que está em sua mão. O espectador vê apenas o rosto de Paul, que demonstra satisfação, e o fogo. Annie grita: “Paul, você nao pode...” (01h35min, tradução nossa)<sup>87</sup> e ele responde: “Por que não? Eu aprendi com você” (1h35min, tradução nossa)<sup>88</sup>. A câmera para acompanha o rosto de Paul se virando e jogando o papel que segurava nas mãos no manuscrito molhado, que pega fogo imediatamente. Annie se lança para cima dos papéis e, pela primeira vez, vemos Paul em uma posição de controle e Annie em posição de submissão. Finalmente o jogo vira para Paul. Ele levanta a máquina de escrever e faz uma investida contra Annie, batendo com a máquina na sua cabeça. Ela cai no chão imediatamente, mas parece nem ter sido afetada pela pancada. Será que Paul não arriscara demais em sua investida? Ela se levanta e faz a sua investida contra o escritor, segurando-o pelo pescoço e gritando: “eu vou te matar seu mentiroso canalha” (01h36min, tradução nossa)<sup>89</sup>, ela parece ter o controle agora. Mas Paul reage afastando-a. Annie cai no chão e começa a mexer no bolso de seu casaco. O espectador pode logo inferir: Annie tem uma arma no bolso e a probabilidade de Paul escapar agora parece reduzir-se. Ela aponta a arma para ele e o close que embaça a vilã, deixando a arma como maior foco dá grande relevo pra esse elemento. Seria assim a morte de

<sup>86</sup> “Remember how for all those years nobody knew who Misery’s real father was? Or if they’d ever be reunited? It’s all right here. Does she finally marry Ian? Or will it be Windthorn? It’s all right here.”

<sup>87</sup> “Paul, you can’t”.

<sup>88</sup> “Why not? I learned it from you.”

<sup>89</sup> “I’m gonna kill you, you lying cocksucker.”

Paul? Ela acerta o primeiro tiro no ombro do protagonista. Com rapidez, ele pula em cima de Annie para evitar o segundo tiro. Eles caem no chão.

Um *close* na arma que atira a segunda bala lembra o espectador que aquela era a última. A força expressa por Annie logo no começo do filme é uma característica que tem grande importância para essa cena, pois quem assiste retoma esse elemento no momento da luta corporal entre Paul e Annie: será que ela não é mais forte que o debilitado escritor? Sendo mais forte, o que pode acontecer com Paul? Ele tem chance de ganhar uma luta contra Annie? Na cena eles aparecem vistos de cima, um ângulo ainda não explorado do quarto. Eles rolam no chão e podemos ver a máquina de escrever no chão. Quando Paul parece ter dominado Annie, pois vemos o rosto dela sendo atacado por Paul, em um *close* que mostra com ênfase o rosto da vilã em desespero, ela reage e atinge o pênis do autor, que cai. Annie se levanta, vemos Paul puxando a perna para o lado para, em seguida, na tentativa de fuga da vilã, fazê-la tropeçar em sua perna. O corte que mostra a seguir a cabeça de Annie batendo contra a máquina de escrever parece dar fim ao suspense: acreditamos que ela esteja morta. Quando Paul Sheldon imprime sua fuga, vemos como se estivéssemos deitados ao chão junto com o escritor rastejando pela casa, para, surpreendentemente, ver Annie jogar todo seu peso em cima de Paul novamente. Como espectadores, reagimos: será que ele consegue escapar dessa?

Do momento em que Paul convence Annie a esperá-lo terminar o livro até quando ele termina, temos vários cortes que mostram Paul escrevendo que circundam o suspense que virá com o término da escrita de *Misery's Return*. Paul havia feito três exigências para Annie: quando terminasse, queria um fósforo para fumar um cigarro e beber uma taça de champanhe. Quando Annie vai buscar uma taça para si, Paul joga o manuscrito no chão, encharcando-o de líquido inflamável. Quando ela volta, ele põe fogo em *Misery's Child* e Annie, desesperada, se debruça sobre os papéis flamejantes, em busca de salvar Misery. Paul acerta a vilã com a máquina de escrever e o suéter que ela veste pega fogo. Ela se levanta e faz uma investida contra Paul, agarrando-o pelo pescoço enquanto o chama de mentiroso. Paul se livra dela, que pega a arma e atira no ombro do escritor. Ele se joga em cima de Annie para tentar segurá-la e mais um disparo sai da arma, acabando com as duas balas que Annie havia carregado (uma para ela e uma para Paul). O autor pega as cinzas de papel e enfia na boca de Annie dizendo: “você quer ele, então coma. Coma até você engasgar” (01h36min, tradução nossa)<sup>90</sup>. Annie chuta Paul e consegue se

---

<sup>90</sup> “you want it, eat it. Eat it until you choke”.

levantar, leva uma rasteira do autor e cai com a cabeça na máquina de escrever. Paul acredita que ela não acordará e investe em uma sua fuga, rastejando pelo chão, mas é surpreendido pela vilã que pula em cima dele aos gritos.

Deixamos o desfecho dessa história para que o próprio leitor desse trabalho, se despertada sua curiosidade, possa descobrir.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira consideração final a ser feita nesse trabalho de conclusão de curso é o fato de Rob Reiner ter tido a habilidade de construir uma adaptação de grande qualidade. Respeitando a diferença entre literatura e cinema, consciente de que o livro já estava terminado e ele adaptava para uma mídia (um suporte) diferente da(o) original, o diretor utiliza estratégias que amplificam a importância de certos momentos da trama e escondem outros em prol de causar um efeito no receptor. A adaptação, datada de 1990 (três anos depois da data de publicação do livro), entra no mesmo contexto histórico da obra: tanto os públicos do livro e do filme pertencem à mesma época. De duas décadas atrás para o momento em que se vive agora, muito aconteceu com o cinema, com a literatura e com o público consumidor de arte. Antes, o acesso aos filmes era mais restrito. Primeiramente, nas salas de cinema. Depois, na televisão de casa, mas de forma limitada. Hoje em dia, a qualquer momento e em qualquer lugar o acesso ao cinema acontece. De forma paga (mas também ilegalmente de forma gratuita), o público consome as variadas formas de se fazer cinema. A dissipação da capacidade de filmar trazida pelo cinematógrafo é vista, por exemplo, no *YouTube*: uma plataforma de vídeos de diferentes assuntos, editados de diferentes formas com inúmeras finalidades, permitidos pelo desenvolvimento tecnológico que trouxe a capacidade de filmar a qualquer pessoa que tem um dispositivo móvel com uma câmera, extensão dos esforços dos irmãos Lumière.

Por isso, pensar sobre essa adaptação em seu contexto tem grande relevo, assim como questionar se o público atual aceitaria *Misery*, de Rob Reiner. A questão principal que permeia a resposta a ser dada sobre a aceitação do público de 2017 a essa obra de 1990 tende a ser respondida positivamente. Assim como a obra fonte, a adaptação é uma obra completa. O que atrai o espectador para sua trama não está preso à tecnologia do cinema da época ou à forma como se fazia cinema, mas à qualidade com que se dá o desenvolvimento da trama, sempre envolvendo o espectador no suspense. Partindo de um livro onde a ordem psicológica está bastante presente, onde o interior é mais importante do que o exterior, Rob Reiner consegue transpor para uma mídia que valoriza exatamente o contrário: o exterior, expresso pela imagem visual dos acontecimentos. Para tanto, utiliza o som, a luz, a cor, a interpretação dos atores, a

imagem dos objetos, os focos e os zooms possibilitados pela câmera, a movimentação, a posição dos personagens em um conjunto que conta Misery pela perspectiva cinematográfica com bastante propriedade e predicado. É, sem sombra de dúvidas, uma excelente obra cinematográfica.

## APÊNDICE

### Resumo das Obras

Apresenta-se aqui um resumo do livro com os principais acontecimentos da narrativa. A subdivisão do livro é mantida no resumo, dividido em quatro partes. Posteriormente, um comentário sobre o livro dentro do livro: a saga de Misery Chastain, escrita pelo personagem Paul Sheldon, no livro Misery de Stephen King. Em seguida, uma descrição das cenas do filme de Rob Reiner que resume a obra. Nesse momento, o leitor pode atentar para as diferenças que o texto fonte e a adaptação podem apresentar no enredo.

### Misery, Stephen King. Resumo do livro.

#### Primeira parte do Livro: Annie

Na primeira parte do livro, o leitor é apresentado ao nome que moverá drasticamente o status quo da vida do autor de livros Paul Sheldon, personagem principal desse livro de Stephen King. Intitulado “Annie,” o primeiro capítulo da história retrata como o protagonista e a principal vilã, Annie Wilkes, se conheceram. Após se acidentar já no capítulo 1, o protagonista, Paul Sheldon, é resgatado por Annie, que, *por acaso*, vê o carro de Paul fora da pista. A partir daí, começamos a ter ciência da relação dos dois. Paul tenta se lembrar do que aconteceu enquanto acorda algumas vezes, mas logo adormece novamente, se sentindo frágil e dopado. Ele estava sendo medicado com um remédio chamado Novril. Tenta pensar, se localizar, mas se sente perdido. Quando finalmente é capaz de questionar a mulher que está a sua frente sobre onde estava, percebe que está extremamente fragilizado, em um lugar desconhecido e com uma pessoa desconhecida – suas pernas estavam estilhaçada. Com o desenrolar de acontecimentos pontuais que serão retomados quando forem tratados os aspectos de suspense da narrativa, Paul passa a perceber a instabilidade emocional de Annie pela soma de suas crises, concluindo em pensamento “eu terei problemas aqui. Essa mulher não é certa” (KING, 1987, p. 17, tradução nossa)<sup>91</sup>. Para piorar, ele passa a ter certeza de que é mantido refém ali. Mesclando sentimentos

---

<sup>91</sup> “I am in trouble here. This woman is not right?”.

de agonia do passado – trazidos através de lembranças de quando era criança – com lembranças do momento do acidente, ainda mesclando com a situação atual no qual se encontra e os comportamentos cada vez mais estranhos da anfitriã, o escritor Paul Sheldon sofre cada vez mais com ameaças mais perigosas. Paul é psicológica e fisicamente torturado por Annie.

Enquanto temos o desenrolar da relação dos dois, passamos, a partir da narrativa em terceira pessoa, a conhecer a vida pessoal de Paul Sheldon e Annie Wilkes, assim como o elo principal entre os dois. Sabemos que Annie é uma grande fã do protagonista, Paul Sheldon, que é um escritor de livros – em especial a saga de best-sellers *Misery Chastain*, pela qual Annie é apaixonada. O escritor havia recém terminado de escrever o seu novo livro: *Fast Cars*. Completamente diferente da saga de *best-sellers*, esse era o livro que o autor realmente queria escrever. Annie decide ler o manuscrito de Paul enquanto o mantém refém em sua casa, mas não se satisfaz com a história, pois esse novo livro de seu autor preferido não era tão bom quanto os livros de Misery. Depois de fazer com que Paul queimasse a única cópia de seu manuscrito de *Fast Cars* (pois esse tem muitos palavrões e tinha uma cronologia muito confusa para a vilã), Annie Wilkes termina a leitura do último livro da saga Misery: *Misery's Child*. Mas, com o fim trágico da personagem principal do *best-seller*, que acaba morrendo, Annie fica extremamente revoltada com Paul (capítulo 13) e sai de sua casa sem dizer a ele em quanto tempo voltaria. É por causa da relação de afeto que Annie tem com a personagem principal da saga *Misery* que Paul sofre com a instabilidade emocional dessa anfitriã.

Annie tem um lugar de segurança, para onde vai quando está aborrecida. Em uma de suas exaltações com Paul, que ocorriam cada vez que algo não saía como ela planejava ou quando não gostava de algo que Paul fizera, ela vai para esse lugar, deixando Paul sem seus remédios, água ou comida. Em seu primeiro tempo de retirada, a vilã passa a acreditar que é ela quem deve “salvar” Paul obrigando-o a voltar a escrever a história de Misery com *Misery's Return*, revivendo a personagem. Dessa vez, ele escreveria com cópia única para a sua Fã número um (tradução nossa)<sup>92</sup>. Depois de tudo arranjado, Paul faz uma exigência que obriga Annie a sair da casa. É nesse momento que aproveita para empreitar sua primeira fuga de dentro do quarto de hóspedes, em busca de Novril, remédios nos quais Annie o viciara desde que ele havia chego na casa dela (capítulos 30-34). Sabendo da possibilidade de ser descoberto por Annie, o narrador alerta que Paul precisara de sua mediação e, de alguma forma, conseguiu escapar para consegui-

---

<sup>92</sup> “Number-one fan”.

la. Se houvesse alguma punição por isso, Paul entenderia que não poderia ter feito nada além do que fez. De certa forma, Paul estava se tornando resistente à dor, mas dependia ainda do Novril.

A parte do livro que se chama Annie termina com Paul voltando a ficar dopado com os comprimidos que conseguira tomar antes de Annie chegar e os que ela lhe dera. Antes de desmaiar com a quantidade de remédios, Paul esconde caixinhas de Novril que roubara em sua fuga debaixo do colchão e dorme com a esperança de não ser descoberto, lembrando-se de passagens que o remetem às coisas do passado “Africa”; às torturas de Annie “agora eu devo faxinar” (tradução nossa)<sup>93</sup>; ao problema de estar na casa de Annie “Estou tão encrencado aqui” (tradução nossa)<sup>94</sup>; e ao medo de sua fuga ser descoberta Marcas, eu deixei marcas? (KING, 1987, p. 128, tradução nossa)<sup>95</sup>.

### **Segunda parte do Livro: Misery**

Na parte do livro que se chama Misery, Paul começa a escrever o livro para Annie. O primeiro capítulo dessa parte é um capítulo de *Misery's Return* (página do capítulo). Mas Paul acaba não tendo sucesso na sua primeira tentativa de reviver a personagem, pois Annie exige dele que a volta de Misery à vida seja legítima e não era isso que o autor havia feito. Paul passa a se ver em uma situação onde é vital escrever algo, mas ao mesmo tempo não consegue por estar na casa de Annie, depois de sofrer um acidente, sendo frequentemente torturado física e psicologicamente. Porém, mais do que nada, ele precisa escrever o livro que Annie o mandara escrever para prevenir que ela volte a machucá-lo. Paul havia aprendido como lidar com o humor de Annie e precisava, agora, se esforçar o máximo possível. No capítulo 6, Paul Sheldon escreve um novo capítulo 1 para *Misery's Return*. Dessa vez, Misery tem uma volta legítima, mas a escrita do livro é interrompida pela chegada de um oficial à casa de Annie, que muda um pouco o ritmo das coisas e faz com que ela tenha que sair de casa, deixando, assim, uma oportunidade para Paul limpar as manchas que a cadeira de rodas deixara na sua primeira fuga do quarto que acontecera, pois ele precisava de Novril.

Há um momento em que Paul e Annie conseguem se acertar, e Paul parece ter dominado a vilã. Mas logo Annie volta a não se sentir bem e, ao ver Paul sentar-se sozinho na cadeira de

---

<sup>93</sup> “Now I must rinse”.

<sup>94</sup> “Oh, I am in so much trouble here”.

<sup>95</sup> Marcas, eu deixei marcas? (tradução nossa).



rodas, fica descontente. Passa a demonstrar o desejo de matar Paul e logo em seguida se matar. Ele sente tanto medo que decide que talvez essa ideia não seja tão ruim. Porém, reflete um pouco e convence Annie que ele deve terminar de escrever *Misery's Return*, por isso ela não deve matar nenhum dos dois. Annie decide, então, ir até o lugar que chama de *Annie's Laughing Place*, seu refúgio, o mesmo ao que havia ido anteriormente. Paul decide sair do quarto novamente, para buscar comida, e descobre um livro de Annie com reportagens recortadas de revistas sobre mortes, todas elas relacionadas a ela. Paul passa a desconfiar que sua anfitriã havia matado todas aquelas pessoas. Depois passa a ter certeza, quando encontra:

DESAPARECIDO: Paul Sheldon, 42, escritor mais conhecido pela saga de romances sobre a sexy e incansável Misery Chastain; por seu agente Bryce Bell. “Eu acho que ele está bem,” disse Bell, “mas eu gostaria que ele entrasse em contato e aliviasse minha cabeça. E suas ex-esposas gostariam que entrasse em contato e ajeitasse a situação de suas contas bancárias”. Sheldon foi visto pela última vez sete semanas atrás in Boulder, Colorado, para onde ele tinha ido terminar de escrever uma nova novela (p. 285)<sup>96</sup>.

Paul volta rápido para o quarto, mas decide pegar uma faca para se proteger de Annie. Após esconder a faca debaixo do colchão, Paul toma Novril e dorme. Annie chega nessa mesma madrugada e, já sabendo das fugas de Paul, resolve conferir debaixo do colchão, encontrando a faca. Sabendo que Paul não seria encontrado por policiais ou alguém que pudesse salvá-lo, pois seu carro havia se perdido em meio à floresta, Annie faz a operação que chama *hobbling*, onde corta o pé esquerdo de Paul com um machado e depois cauteriza o corte, impossibilitando a saída dele dali. Ele grita de dor.

### **Terceira parte do Livro: Paul**

A terceira parte do livro se inicia com Paul escrevendo um trecho do capítulo 32 de *Misery's Return*, quando percebe que, além da letra N, a letra T também havia se soltado da máquina de escrever Royal, que Annie comprara para o autor logo depois de decidir que ele deveria voltar a escrever a história de Misery. Nesse momento em que o autor escreve o livro, ele parece ainda mais familiarizado com Annie. Tenta conviver com sua anfitriã da melhor forma possível para não ser machucado novamente, enquanto tenta escrever o fim do livro. Nas conversas entre os dois, ele lê os sinais que ela dá e consegue desviar de algumas situações que

<sup>96</sup> REPORTED MISSING: Paul Sheldon, 42, novelist best known for his series of romances about sexy, bubbleheaded, unsinkable Misery Chastain; by his agent, Bryce Bell. 'I think he's fine,' Bell said, 'but I wish he'd get in touch and ease my mind. And his ex-wives wish he'd get in touch and ease their bank accounts.' Sheldon was last seen seven weeks ago in Boulder, Colorado, where he had gone to finish a new novel.

poderiam chateá-la novamente. É quando um policial aparece que voltam a ter problemas. Em um ato de desespero, Paul quebra a janela para chamar a atenção do jovem policial que havia chegado até a casa de Annie (exatamente por estar à procura do escritor). O policial encontra Paul e se surpreende. Annie percebe a situação e não perde tempo, sabe o que deve fazer e mata o jovem policial sem piedade, culpando Paul pela morte.

Paul passa uma noite no sótão (para que Annie pudesse limpar toda a sujeira que ficou após o assassinato) com sua vívida imaginação atordoando seus pensamentos, enquanto ratos o assustavam. Depois disso, mais uma dupla de policiais aparece na casa Annie, em busca daquele que sumiu, mas são despistados. A pressa para que Paul terminasse logo o livro passa não ser mais somente por que Annie estava curiosa para descobrir o final, mas por uma necessidade, pois logo ela poderia ser descoberta, o que acabaria com seus planos.

O escritor está próximo de terminar o livro que escrevia: *Misery's Return*. Esse poderia ser o marco do fim da vida dele e de Annie, uma vez que Paul convencera Annie a não matar os dois apenas para que Misery pudesse viver. Então, Paul monta um plano para tentar destruir Annie e o executa, mas, a deusa pode não ser tão fácil assim de derrubar.

#### **Quarta parte do livro: Goddess**

Na quarta parte do livro descobrimos o que acontece quando Paul executa seu plano contra Annie. Será que ele conseguiu ser bem sucedido em sua tentativa de fuga dessa descontrolada anfitriã? Essa última parte trata da mesma personagem, Annie Wilkes, que a primeira e se chama *Goddess*. Existe uma volta ao início com a repetição do capítulo 1 da primeira parte que é também o capítulo 1<sup>97</sup> da última. O segundo capítulo diz: “Agora eu devo faxinar ela disse, e é assim que realmente se faxina.” (KING, 1987, p. 411, tradução nossa)<sup>98</sup>. O que essa frase representa e outros mistérios dessa trama ficam a cargo do leitor descobrir. Como última frase do livro, Stephen King conclui sua novela, concluindo também a relação entre Paul e Annie: “Agora minha história está contada” (KING, 1987, p. 420, tradução nossa)<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> Umber whunnnn  
yerrnnn umber whunnn  
fayunnnn

These sounds: even in the haze. (KING, 1987, p. 411)

<sup>98</sup> “Now I must rinse she said, and this is how it rinses out:”.

<sup>99</sup> “Now my tale is told”.

### A história dentro da história

A saga de Misery conta a história de Misery Chastain, que é casada com Ian, mas tem um caso com o amigo do casal, Geoffrey. O primeiro capítulo em que Paul Sheldon escreve de *Misery's Return* (p. 151) traz a personagem a vida de uma forma ilegítima. Em *Misery's Child*, Misery havia morrido no parto de seu filho, pois Geoffrey, seu amante, não havia chego com o médico a tempo de salvá-la. Nessa primeira tentativa de reviver a personagem, o autor modifica o final da história anterior, fazendo com que o médico chegue a tempo de salvar a protagonista. Isso não agrada Annie, que faz com que Paul inicie a escrita novamente.

Então, ele inicia novamente a história. O capítulo seis da parte dois é composto por seis capítulos da volta de Misery. Nesses, Geoffrey recebe a visita de um coveiro três dias após a morte de Misery que afirma escutar um barulho atormentador de algo arranhando debaixo da terra no cemitério. Geoffrey hesita, pensando na possibilidade disso realmente acontecer, do que disse Ian (se ela pelo menos parecesse mais morta) e do que ouvira do doutor Shineborn (o caso de uma jovem enterrada viva). Atordoado, corre até a casa de Miss Ramage e conta à ela o que o coveiro lhe informara. Os dois saem desesperados, correndo para o cemitério. Chegando lá, descobrem que Misery havia sido enterrada viva e começam a cavar desesperadamente para salvá-la. Ela havia sido picada por abelhas que a fizeram parecer morta por um bom tempo.

Os capítulos 1 e 3 da parte três são compostos pelo capítulo 32 de *Misery's Return*. Nele, Geoffrey e Ian estão em um ritual que parece servir para trazer Misery, mais uma vez, de volta para a vida. Apenas desenterra-la não foi a solução. Ian se assusta quando vê sua amada coberta por abelhas e quer correr para salvá-la. Quando Geoffrey tenta impedi-lo, ele agride o amigo. Quando um finalmente traz o outro de volta para a realidade, eles olham assustados para Misery coberta por abelhas enquanto tocam os tambores que, enquanto estivessem tocando, manteriam as abelhas em um estado de hipnose. Geoffrey questiona: “e se os tambores pararem?” (KING, 1987, p. 291, tradução nossa)<sup>100</sup>.

No capítulo 28 da mesma parte, há a parte final de *Misery's Child* no capítulo 39 em que Misery finalmente acorda. Geoffrey vê a felicidade dela e de Ian e decide deixar que os dois sejam felizes, sendo apenas um amigo do casal e não mais amante de Misery.

---

<sup>100</sup> “And if the drums stop?”

No livro *Misery* de Stephen King, existe a metalinguagem quando percebemos que o personagem principal é um escritor. Ainda mais, quando percebemos que dentro do livro, uma saga de livros que giram em torno da personagem Misery era escrito por Paul Sheldon.

### **Misery, Rob Reiner. Descrição das cenas do filme.**

Na primeira cena do filme, o espectador se depara com um quadro preto e apenas sons de uma máquina de escrever enquanto alguém digita. Logo em seguida, aparece Paul Sheldon terminando o seu novo manuscrito “Untitled” no Hotel Silver Creek Lodge, em Colorado. Ao escrever o “The End” de todos os seus livros, o autor tem uma tradição: fuma um cigarro e bebe um champanhe Dom Pérignon. Depois de fumar e beber, Paul pega seu carro dirige na estrada. Há uma tempestade de neve e seu carro desliza na pista. É em seguida que Paul sofre um acidente, seu carro capota. A cena é cortada e voltamos um pouco ao passado de Paul, onde ele aparece conversando com sua agente literária. É nesse momento que o espectador passa a conhecer o personagem principal, Paul Sheldon, com informações sobre quem ele é, qual o seu trabalho e porque ele é famoso.

Volta-se à cena do acidente e, nesse momento, Paul é retirado do carro por alguém misterioso. No primeiro momento, não é possível ter ideia de quem é aquela personagem que carrega o autor com tanta facilidade, mas logo descobriremos que é Annie Wilkes, uma enfermeira aposentada. Ela pega o manuscrito, pega Paul e leva os dois embora.

Na próxima cena, Paul acorda na casa de Annie olhando para o teto que gira. Ele está ainda um pouco confuso, e escuta uma voz dizendo “Sou sua fã numero um” (tradução nossa)<sup>101</sup>. Logo em seguida conhecemos o rosto da anfitriã, Annie Wilkes que se apresenta a Paul como enfermeira. Paul questiona sobre quanto tempo faz que ele está ali e a resposta: dois dias. Annie parece doce e calma, mas Paul está bastante confuso e continua a fazer perguntas. Nesse momento, Annie mostra ao escritor como suas pernas estão quebradas e machucadas por causa do acidente, orgulhosa do trabalho que fez tentando concertar as pernas do escritor da melhor forma que uma enfermeira poderia. Paul, por outro lado, olha para suas pernas horrorizado.

A agente de Paul Sheldon percebe que ele não dá notícias há algum tempo e faz uma ligação para o Xerife para reportar que Paul está desaparecido. Em seguida, voltamos para a casa

---

<sup>101</sup> “I’m your number-one-fan”.

de Annie, onde Paul descobre que Annie havia o seguido até o lugar onde ele escrevia seus livros e depois, seguido novamente no momento em que ele havia deixado o Hotel. De certa forma, Annie salvou a vida de Paul. Por isso, ele a autoriza a ler o seu manuscrito, que ainda não possuía um título. Paul demonstra sentir dor e Annie se desculpa por fazê-lo esperar pelo medicamento.

O xerife, Buster, aparece novamente, procurando por notícias sobre Paul Sheldon no Hotel Silver Creek, onde ele estava terminando de escrever seu livro. Voltamos novamente para o quarto de hóspedes da casa de Annie, onde Paul Sheldon está “hospedado”. Ela avisa o escritor que já está lendo o manuscrito e demonstra não gostar por causa do vocabulário. Annie começa a se irritar. De tão irritada, derruba a sopa na cama e pede desculpas a Paul pelo seu comportamento. Ele sente algo perturbador em Annie, mas não desconfia ainda das atitudes de sua anfitriã, apenas considera seu comportamento fora do habitual.

No minuto 27 do filme, Annie tem o seu primeiro ataque de fúria. Depois de terminar de ler *Misery's Child*, livro no qual Misery morre, Annie se revolta com Paul, pois não acredita que ele poderia matar sua personagem preferida. Ela sai de casa, pois precisa pensar, mas antes avisa Paul que se ela morrer, ele morrerá também. Assim que ela sai, ele desce da cama se jogando no chão (uma vez que suas pernas estão inutilizáveis) e tenta abrir a porta, mas ela está trancada. Enquanto isso, o Xerife continua sua busca por Paul. No outro dia pela manhã, Annie encontra Paul no chão e o coloca de volta na cama sem dó, machucando as pernas dele. Ela diz a Paul que conversou com Deus e ele lhe disse que só ela poderia salvar o escritor. Então, faz com que ele queime o manuscrito de seu novo livro que ainda não tinha um título. Depois, o avisa que terá que escrever a volta da personagem Misery com *Misery's Return*.

Ela monta um escritório para que Paul volte a escrever. Ele percebe uma ramona no chão e fica pensativo. Paul reclama da qualidade do papel e pede para que ela volte à cidade comprar outro. Annie se revolta novamente, mas se obriga a sair para comprar o papel que ele quer. Nesse momento, Paul emprenha a sua primeira fuga utilizando a ramona para destrancar a porta. Annie é vista pelo Xerife, que desconfia dela, ao passo que Paul pega medicamentos e analisa a casa de Annie, que ele estava conhecendo somente agora, uma vez que o único lugar da casa ao qual tinha acesso era o quarto de hóspedes. Quando Annie entra no carro para voltar para casa, Paul ainda está “passeando” pela casa e, ao escutar o seu carro chegando, se desespera para voltar logo para o quarto. Quando Annie chega, percebe que Paul está ofegante, mas ele se justifica dizendo que estava todo suado por estar sentindo uma intensa dor. Annie traz os papéis novos e diz para

Paul: “pense em mim como sua inspiração” (tradução nossa)<sup>102</sup>, mas Paul não parece estar com vontade de escrever a novela, muito menos usando Annie como inspiração.

O xerife volta a aparecer, pois o carro de Paul havia sido encontrado. Ele percebe que a porta do carro havia sido forçada, por isso, Paul não saíra do carro sozinho, tinha sido retirado dali. Voltando para o quarto de hóspedes da casa de Annie, Paul começa a escrever, mas Annie diz que a história não é justa, pois Paul fez Misery voltar a vida com uma “mentira”, uma situação que não poderia acontecer na vida real. Ele então reescreve, fazendo jus ao fim de *Misery's Child*. Paul pede para que ele e Annie jantem juntos naquele noite, para comemorar a volta de Misery. Mas Paul tinha um plano, dopar Annie para tentar se salvar. Quando consegue colocar uma quantidade grande de Novril, das capsulas que havia aberto e dispensado, Annie derruba o copo de vinho e acaba pegando outro: seu veneno fora descartado. O primeiro plano de Paul para se livrar da vilã havia falhado e ele fica desacreditado, mas segue escrevendo e ao mesmo tempo tentando se manter forte, se exercitando com o peso da máquina de escrever Royal.

Em um dia de chuva, Annie esta se sentindo triste/nostálgica e, com uma arma na mão, diz que é melhor ir embora, antes que coloque balas na arma. Em seguida, Paul encontra o livro de memórias de Annie, onde vários recortes mostram reportagens relacionadas a mortes e à Annie que, em uma delas, ela era descrita como “Mulher-dragão. O autor, aparentemente, começa a imaginar que Annie pode o matar. Para se prevenir ou até atacar Annie, pega uma faca e treina uma forma de sacá-la rapidamente do esconderijo quando a anfitriã voltasse. Ela volta, mas não entra no quarto de hóspedes onde estava Paul e ele decide esconder a faca debaixo do colchão, dizendo “Vejo você pela manhã” (tradução nossa)<sup>103</sup>. No dia seguinte, ele acorda e já se depara com o rosto de Annie, ela dopa Paul, pois havia descoberto a sua fuga, a faca e o bobby-pin que ele usara para abrir a porta. Quando ele finalmente acorda se vê amarrado na cama. Annie, serena e calma, quebra os pés de Paul e diz a ele: “Deus, eu te amo” (tradução nossa)<sup>104</sup>, enquanto ele agoniza na cama.

Annie vai até a cidade e o Xerife a vê. Desconfia de um comportamento agressivo que vê dela e vai atrás de informações na biblioteca. Acaba encontrando as reportagens sobre Annie e decide ir até a casa da enfermeira aposentada. No sótão, encontra Paul, que Annie havia escondido assim que percebera a aproximação do Xerife. Com um tiro nas costas, Annie mata o

---

<sup>102</sup> “Think of me as your inspiration”.

<sup>103</sup> “See you in the morning”.

<sup>104</sup> “God, I love you”.

Xerife Buster rapidamente. Em seguida, ela acredita que deve matar Paul e em seguida matar a si mesma, pois o destino dos dois era ficar juntos. Com sagacidade, Paul convence Annie a não mata-lo para que ele pudesse terminar a história de Misery. Ele diz que eles poderiam morrer, mas que deveria ser para que Misery pudesse viver.

Os dias vão passando, enquanto Paul termina o livro. Ele sabe que, com o fim dessa história, a história dele com Annie também teria algum fim. Então, o autor planeja uma fuga. Mas será que Annie cairá nessa? Ela parece esperta e forte demais para que um escritor debilitado possa competir com ela por sua vida. O resto dessa história é um suspense que deixamos para ser analisado em outro momento pelo próprio leitor desse trabalho, possível espectador do filme.

## REFERÊNCIAS

- AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BRITO, José Domingos de. **Literatura e cinema**. São Paulo: Novera editora, 2007.
- GREENE, Andy. **Stephen King: The Rolling Stone Interview**. 31 de outubro de 2014. Disponível em: <http://www.rollingstone.com/culture/features/stephen-king-the-rolling-stone-interview-20141031>. Acesso em: 01/11/2017.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.
- JOSE, Paul E.; BREWER, William F. (1984). **Development of story liking: Character identification, suspense, and outcome resolution**. *Developmental Psychology*, vol. 20 n.5, 911-924. University of Illinois at Urbana-Champaign. Disponível em: <http://psycnet.apa.org/fulltext/1985-00860-001.pdf>.
- KING, Stephen. **Misery**. New York. Pocket Book Fiction. 1978.
- MACHADO, Mariângela. **A formação do espectador de cinema e a Indústria cinematográfica norte-americana**. Porto Alegre, n. 22. dezembro 2009. Famecos/PUCRS. P. 77- 87. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/6475/4705>. Acesso em: 12/10/2017.
- PLAZA, Julio. **Arte e Interatividade: autor-obra-recepção**. 1990. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ars/v1n2/02.pdf>. Acesso em: 15/09/2017.
- REINER, Rob. **Misery**. Estados Unidos: Columbia Pictures. 1990. (107 min)
- SILVA, Odair José Moreira da. **O suplício na espera dilatada: a construção do gênero suspense no cinema**. São Paulo, 2011. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.



SIRINO, Salete; FORTES, Rita. **Jauss e Iser:** efeitos estéticos provocados pela literatura de Conversa de Bois e Campo Geral, de João Guimarães Rosa. Ver. Cient. / FAP, Curitiba, v.7, p. 209-228, jan./jun. 2011. Disponível em: [http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/extensao/Arquivos2011/Revista%20Cinetifica%20FAP/Revista%20Cientifica%2007/Rev7\\_artigo12\\_SaleteSirinoRitaForte.pdf](http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/extensao/Arquivos2011/Revista%20Cinetifica%20FAP/Revista%20Cientifica%2007/Rev7_artigo12_SaleteSirinoRitaForte.pdf). Acesso em: 12/10/2017.

SOUZA, Jefferson Cleiton de. **A Estética da Recepção:** o Leitor na economia da Obra e da História. Revista Criação & Crítica, n. 9. 2012. Departamento de Letras Modernas - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/viewFile/46861/50612>. Acesso em: 12/10/2017.

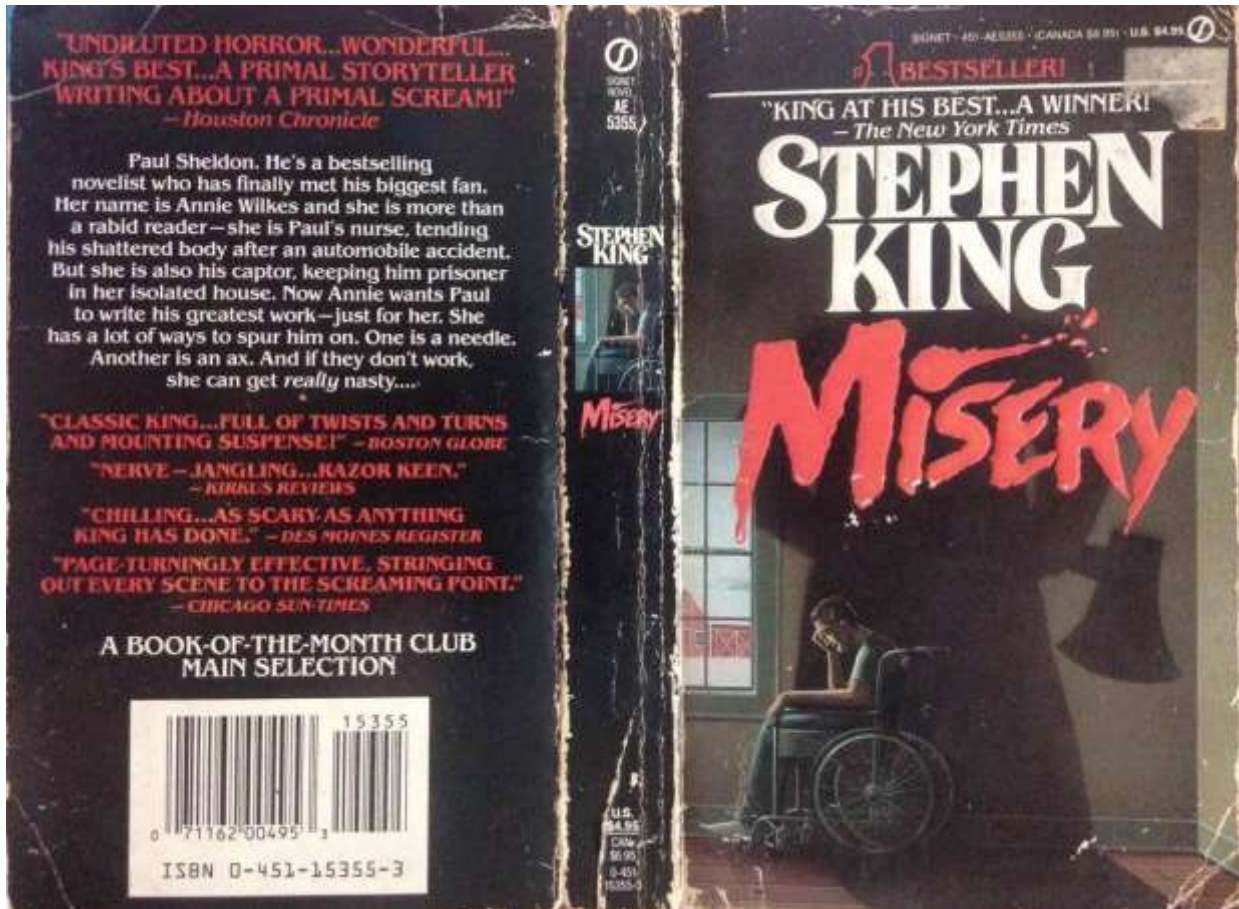
STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação:** da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro, Florianópolis, n.51, 2006, p.19-53.

STEPHEN KING: Primeira Entrevista para a TV (1982). Revista da Universidade de Maine em Orono. 1982. Vídeo. 25min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yGzXM8BeUX0>. Acesso em: 13/07/2017.

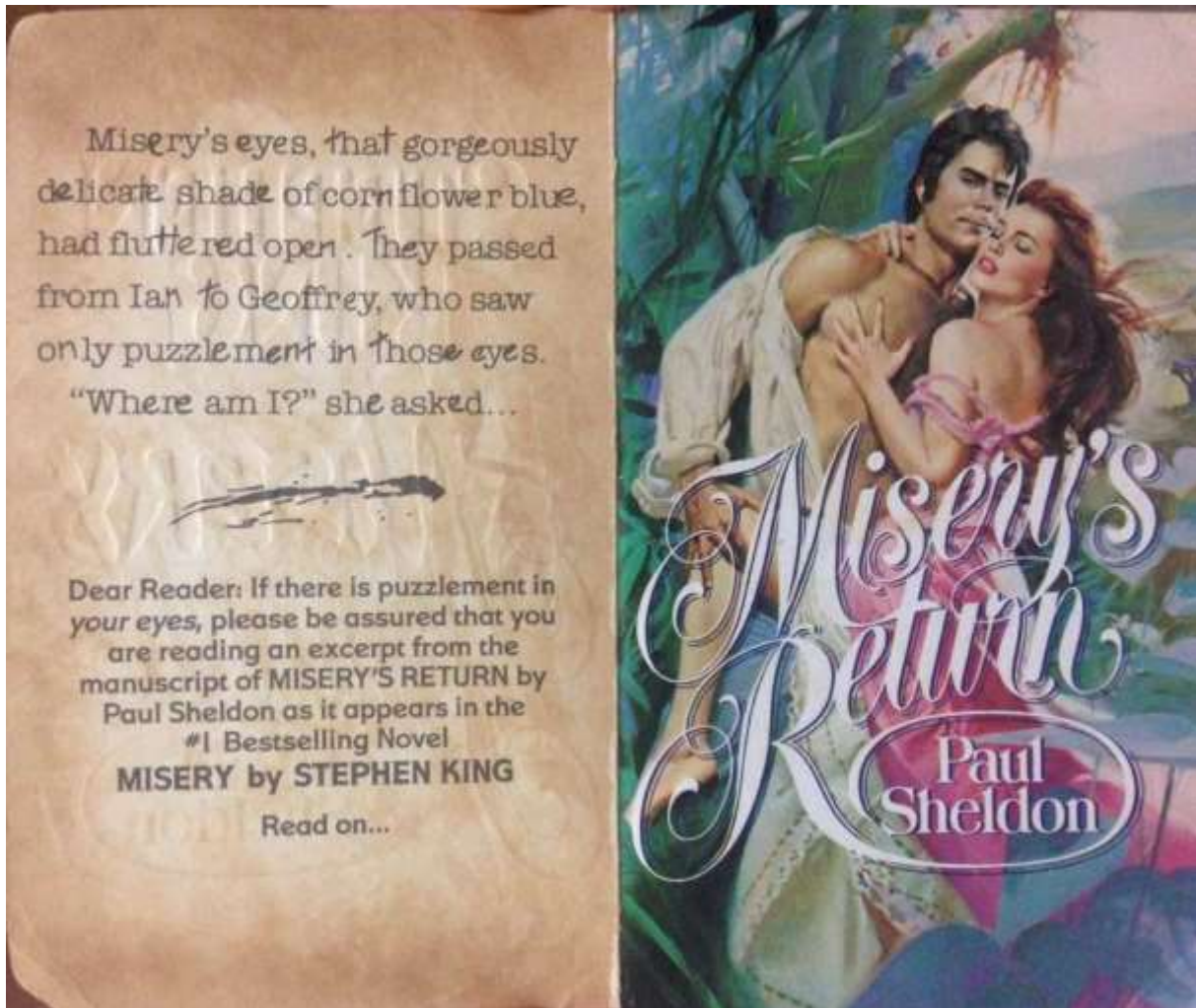
UM BATE-PAPO com Stephen King. Entrevistador André Dubus III. University of Massachusetts, Lowell. 2012. Vídeo. 98 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tAzzluCxr0w>. Acesso em: 13/07/2017.

ZAGALO, Nelson; BRANCO, Vasco; BARKER, Anthony. **Emoção e Suspense no Storytelling Interactivo**, in Actas, Games2004 - Workshop Entretenimento Digital e Jogos Interactivos, Lisboa, Portugal. 2004. (pp.75-84). Disponível em: [https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/30908237/Games\\_2004\\_NZ.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1510157248&Signature=oyqAeOW6CCsTTSLWZr25HJdSsrA%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DEmocao\\_e\\_Suspense\\_no\\_Storytelling\\_Intera.pdf](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/30908237/Games_2004_NZ.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1510157248&Signature=oyqAeOW6CCsTTSLWZr25HJdSsrA%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DEmocao_e_Suspense_no_Storytelling_Intera.pdf). Acesso em: 01/11/2017.

## ANEXO A – Capa de Misery (1987)



## ANEXO B – Contracapa de Misery (1987)



ANEXO C – Capa de Misery (2017)

