



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**PARÓDIA E AUTO-REFLEXIVIDADE NO FILME *ROMANCE*, DE
GUEL ARRAES**

AFONSO MANOEL DA SILVA BARBOSA

JOÃO PESSOA - PB
2013

AFONSO MANOEL DA SILVA BARBOSA

**PARÓDIA E AUTO-REFLEXIVIDADE NO FILME *ROMANCE*, DE
GUEL ARRAES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães

Área de Concentração: Literatura e Cultura

Linha de Pesquisa: Memória e Produção Cultural

JOÃO PESSOA - PB
2013

B238p Barbosa, Afonso Manoel da Silva.
 Paródia e auto-reflexividade no filme Romance, de Guel
 Arraes / Afonso Manoel da Silva Barbosa.- João Pessoa, 2013.
 89f. : il.
 Orientador: Luiz Antonio Mousinho Magalhães
 Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA
 1. Alencar Filho, Miguel Arraes de(Guel Arraes), 1953-
 crítica e interpretação. 2. Cinema - crítica e interpretação.
 3. Metaficção. 4. Paródia. 5. Dialogismo.

UFPB/BC

CDU: 791.43(043)

Dissertação intitulada "PARÓDIA E AUTO-REFLEXIVIDADE NO FILME ROMANCE DE GUEL ARRAES", de Afonso Manoel da Silva Barbosa, defendida e 2/2-06/2013 no dia 18 de fevereiro de 2013, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras, pela Universidade Federal da Paraíba.

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães
Orientador
UFPB

Prof.^a Dr.^a Ana Cristina Marinho Lúcio
Avaliadora
UFPB

Prof. Dr. Alexandre Figueirôa Ferreira
Avaliador
UNICAP

JOÃO PESSOA – PB
2013

À minha mãe, Socorro, e ao meu irmão, Fernando.

AGRADECIMENTOS

À minha família pelo apoio e incentivo durante toda a minha vida de estudante.

À Clarisse Oliveira pelo amor, compreensão e toda a ajuda nesse processo e durante a nossa caminhada.

Aos meus amigos pelo besteiro e pelo companheirismo nas noites de jogatina e nos dias de luta.

Ao meu orientador, Luiz Antonio Mousinho, pela mediação teórica e pela dedicação constantes desde a minha iniciação científica.

Às professoras Ana Marinho e Sandra Luna pelos questionamentos pertinentes, no exame de qualificação, que me fizeram refletir melhor sobre o trabalho.

Ao professor Alexandre Figueirôa pelo diálogo aberto e por aceitar gentilmente participar como examinador da minha dissertação.

Aos irmãos de orientador, que fazem parte do grupo de estudos, pelas discussões acadêmicas e pelas amenidades das boas conversas.

Aos funcionários do PPGL pelas orientações e serviços prestados que tornaram mais fácil essa trajetória.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de estudos, viabilizando a realização dessa pesquisa.

As índias cunas fazem as *molos*, nas ilhas de San Blas, no Panamá, para exibi-las pregadas nas costas ou no peito. Com fio e agulha, talento e paciência, vão combinando retalhos de panos. Coloridos em desenhos que jamais se repetem. Às vezes imitam a realidade; às vezes a inventam. E às vezes acontece que elas, querendo copiar, só copiar, algum pássaro que viram, se põem a recortar e costurar, ponto após ponto, e terminam descobrindo algo mais colorido e cantor e voadeiro que qualquer um dos pássaros do céu.

Eduardo Galeano

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo realizar uma análise do filme *Romance*, de Guel Arraes. O estudo busca discutir o texto fílmico a partir de eixos centrais como a metaficcionalidade e o investimento em uma proposta paródica que trabalha o riso num patamar mais crítico e irônico quando comparado a outras obras cinematográficas do diretor. A pesquisa pretende observar a união entre o lúdico e o crítico (PUCCI, 2007) em traços de uma filiação pós-moderna (HUTCHEON, 1991). O processo que envolve as concepções artísticas de Guel Arraes (FIGUEIRÔA; FECHINE, 2008) é um dos pontos que propomos assinalar, relacionando a obra a outros trabalhos do diretor, sobretudo, *Lisbela e o prisioneiro* e *O Auto da Compadecida*, bem como a dados da produção artística de Jorge Furtado, co-roteirista de *Romance*, a exemplo do longa-metragem *Saneamento básico*. O estudo objetiva destacar, além disso, os elementos que consubstanciam os processos dialógicos (STAM, 2000) entre as várias linguagens que compõem a obra, investigando, por exemplo, as relações estabelecidas com outros textos, como *Tristão e Isolda*. O trabalho se propõe também a observar os recursos da cultura nordestina utilizados na adaptação da história medieval, que também guarda aproximações com outras obras literárias (BÉDIER, 2012); (SUASSUNA, 2012). A dissertação pretende trazer ainda uma discussão a respeito do embate estabelecido em torno do processo criativo no contexto de produção audiovisual representado diegeticamente, com atenção a categorias como personagem e enredo.

Palavras-chave: cinema; metaficção; paródia; Guel Arraes; dialogismo.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyse the film *Romance* by Guel Arraes. The study aims to discuss the filmic text from central axis such as meta-fiction and the investment in a parodic proposal which works laughter at a level more critical and ironic when compared to other cinematographic works from the director. The research aims to observe the connection between the ludic and the critical (PUCCI, 2007) in traces of a postmodern affiliation (HUTCHEON, 1991). The process involving the artistic conceptions of Guel Arraes (FIGUEIRÔA; FECHINE, 2008) is one of the aspects that we propose to point out, relating the work with other works from the director, mainly, *Lisbela e o prisioneiro* and *O Auto da Compadecida*, as well as data from Jorge Furtado's artistic production, co-writer of *Romance*, like the feature film *Saneamento Básico*. Furthermore, the study aims to highlight the elements that substantiate the dialogical processes (STAM, 2000) between the various languages that compose the work, investigating, for example the relationship established with other texts, such as *Tristão e Isolda*. The dissertation also intend to observe the resources from the northeastern culture used in the adaptation of the medieval history, which also have similarities with other literary works (BÉDIER, 2012); (SUASSUNA, 2012). The dissertation still aims to bring up for discussion the conflict established around the creative process in the context of audiovisual production represented diegetically, with attention to categories such as character and plot.

Keywords: cinema; metafiction; parody; Guel Arraes; dialogism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: “Tristan and Isolde sharing the potion”, de John William Waterhouse, 1916..	58
Figura 2: “The love of souls”, de Jean Victor Delville, 1900.....	58
Figura 3: Sequência romântica do filme <i>Romance</i> , de Guel Arraes.....	59
Figura 4: “Der Kuss”, Gustav Klimt, 1908.....	59
Figura 5: “The Death of Tristan”, de Mac Harshberger, 1927.....	60
Figura 6: “A morte de Tristão”, de José Aguiar, 2008.....	60
Figura 7: Sequência do filme <i>Romance</i> , de Guel Arraes, onde Ana e Pedro estão ensaiando a morte de Tristão.....	61
Figura 8: “Reinmar der Fiedler”, autor e data desconhecidos.....	61
Figura 9: Cantadores de viola, de J. Borges, 2005.....	61

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E PRODUÇÃO DE SENTIDO.....	13
1.1 Traços de uma filiação pós-moderna na concepção da paródia.....	18
1.2 Características e problemáticas da metaficção.....	21
1.3 Releituras: os rastros de uma sistemática da adaptação.....	26
1.3.1 Adaptar: um processo de transcodificação.....	28
2. REPRESENTAÇÕES DO REAL NA FICÇÃO.....	32
2.1 Concepções estéticas de Jorge Furtado.....	34
2.2 Concepções estéticas de Guel Arraes.....	38
2.2.1 Ariano Suassuna e o Movimento Armorial.....	45
3. ROMANCE: DADOS DE UMA ANÁLISE.....	49
3.1 Prelúdios.....	51
3.1.1 <i>A história do amor de Fernando e Isaura</i>	53
3.1.2 <i>Tristão e Isolda</i> , filme de 2006.....	55
3.2 As relações entre o real diegético e a ficção na narrativa de <i>Romance</i>	56
3.3 Processos dialógicos em <i>Romance</i>	57
3.3.1 Inserções imagéticas.....	58
3.3.2 Aspectos da trilha sonora.....	62
3.3.3 Tragédia e Comédia.....	63
3.4 Personagens.....	65
3.4.1 O casal protagonista.....	66
3.4.2 Personagens secundários.....	69
3.5 Cenas analisadas.....	71
3.5.1 Pedro e Ana: o fim do relacionamento e o paralelo profissional.....	71
3.5.2 Deslocamentos no sertão nordestino.....	73
3.5.2.1 Procedimentos metaficcionais: auto-reflexividade a partir do contexto de produção do especial de TV.....	74
3.5.2.2 A representação das relações amorosas.....	75
3.5.2.3 Erro de continuidade: o elemento trágico chega à TV.....	77
3.5.3 Cenas finais de uma proposta pós-moderna.....	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80
REFERÊNCIAS.....	83
ANEXO.....	88

1. INTRODUÇÃO

A proposta desta dissertação é a análise e interpretação do filme *Romance*, de Guel Arraes, correlacionando áreas de conhecimento como Literatura, ficção audiovisual e produção de sentido. O longa-metragem apresenta um processo peculiar para trabalhar a linguagem cinematográfica, com ênfase para a auto-reflexividade, o que inclui também as relações do discurso cinematográfico com outras áreas discursivas, como o teatro e a televisão. Além do empreendimento metaficcional a que se dedica, o filme de Arraes utiliza-se, sob uma perspectiva pós-moderna, de elementos como a paródia, além de mecanismos lúdicos, para realizar uma série de críticas ao universo televisivo. Destaca-se também como fator relevante a representação do real a partir de processos dialógicos que unem paradigma e ruptura no filme.

Romance é o quarto filme dirigido pelo pernambucano Guel Arraes, que também roteirizou a obra em parceria com Jorge Furtado. O longa-metragem, de 2008, narra o encontro de dois jovens atores, Pedro (Wagner Moura) e Ana (Letícia Sabatella), que pretendem encenar em São Paulo *Tristão e Isolda*. Eles se apaixonam durante os ensaios para a montagem da peça, porém acabam se separando quando Ana é descoberta por um produtor de TV que a convence a trabalhar no Rio de Janeiro como atriz em uma novela. Após três anos, eles se reencontram quando Pedro é contratado pela mesma emissora de Ana para dirigir um especial para a televisão, no caso, uma versão de *Tristão e Isolda* ambientada no Nordeste brasileiro. O filme retoma esse texto, reelaborando o discurso a partir de outro ponto de vista. É com esse outro viés de construção estética que *Romance* propõe uma concepção nordestina para a história clássica, utilizando dados culturais, como vocabulário e vestuário, para a construção interna da trama.

Tomaremos por base a obra de Joseph Bédier, como texto que alimenta *Romance* e que funciona como dispositivo dialógico, tomando aqui a expressão no sentido bakhtiniano. Portanto, quando problematizarmos o texto fílmico quanto aos processos paródicos ou mesmo observando-o no contexto da adaptação, estaremos verticalizando as relações estabelecidas entre *O romance de Tristão e Isolda* e o filme de Guel Arraes. No plano diegético, essas construções são desdobradas a partir das versões que Pedro monta para o teatro, além de uma versão para TV que é realizada no sertão nordestino.

Para o entendimento dos elementos de construção narrativa no filme de Arraes,

destacaremos também os processos dialógicos estabelecidos a partir da confluência de linguagens proposta pela obra. Observaremos, a partir das relações entre teatro, TV e o próprio cinema, o imbricamento estabelecido entre representação do real e contexto de produção, investigando os dispositivos metaficcionais que se desdobram nesse ambiente de transversalidades. Assim, a paródia e a metaficção são dispositivos que se sobressaem e identificados como catalisadores nesse recorte que realizamos para a pesquisa. Além deles, é preciso observar a concepção do humor a partir de algumas nuances críticas, irônicas e mordazes no filme, investigando ainda seus traços de filiação pós-moderna e, a partir das releituras de *Tristão e Isolda*, como apresentam-se as matizes de um processo de adaptação que se desdobra em *Romance*.

Guel Arraes também dirigiu *O auto da compadecida*, de 2000; *Caramuru – A invenção do Brasil*, de 2001; e *Lisbela e o prisioneiro*, de 2003. Já com *O bem amado*, Arraes fez uma adaptação para o cinema, em 2010, que acabou sendo exibida também como minissérie. O filme se baseia na obra de Dias Gomes, que foi ao ar na década de 1970 em formato de telenovela e na década de 1980 em formato de série de TV. Esses quatro filmes possuem uma peculiaridade interessante nos deslocamentos realizados no âmbito do audiovisual. Eles, antes de serem lançados numa concepção cinematográfica, foram produzidos, num primeiro momento, para a televisão. À exceção de *O bem amado*, pelas mãos de Arraes assumiram, portanto, a concepção de outra linguagem, o que contribuiu para o desenvolvimento e a finalização de cada um dos longas-metragens. Essa disposição colaborou com o estabelecimento de um diálogo estético que fez convergir tratamento televisivo e cinematográfico, a partir do instante que as experiências anteriores de Guel Arraes puderam ser reutilizadas e redistribuídas ao se caracterizarem como novas referências.

Essas quatro produções cinematográficas são oriundas e foram transmitidas pela Rede Globo. *O Auto*, assim como *Caramuru*, foi primeiramente apresentada no formato de minissérie e depois foi adaptada para o cinema com o mesmo material da produção televisiva (FIGUEIRÔA, 2008, p. 147). Em *Lisbela*, obra veiculada como especial para a TV, se observa um intervalo de dez anos entre a produção televisiva e a cinematográfica – a primeira em 1993 e a segunda em 2003 –, além da elaboração de uma versão para o teatro, dirigida pelo próprio Guel Arraes, em 2000 (GREGO, 2008, p.219-220).

Lisbela e o prisioneiro pode ser tomado como um exemplo bastante rico dessa trajetória que marcou boa parte do cinema de Guel Arraes. O filme tem como texto base

uma peça teatral de autoria do escritor pernambucano Osman Lins. No processo de adaptação do roteiro, Arraes juntou-se a Jorge Furtado e Pedro Cardoso para o desenvolvimento do projeto. Aline Grego destaca a importância da rotatividade de linguagens, para o mesmo texto base, passando pela televisão e o teatro até chegar à adaptação cinematográfica. A pesquisadora assinala que, embora a peça e o especial para a TV não tenham sido pensados necessariamente para subsidiar uma posterior produção cinematográfica, eles “configuram-se como espaço de experimentação e de armazenamento para o percurso criativo de Guel em direção ao filme *Lisbela e o prisioneiro*” (GREGO, 2008, p.220).

Apontamos esses dados na tentativa de compreender como Guel Arraes desenvolve seus trabalhos, observando a peculiaridade de suas obras e identificando a característica que diferencia e marca o quarto longa-metragem do cineasta. Mais à frente, pretendemos trabalhar de maneira compacta *Lisbela e o prisioneiro*, apresentando aspectos que, de certa forma, ecoam também em *Romance*, como a auto-reflexividade. Além do filme de 2003, vamos destacar, com o mesmo intuito, o longa-metragem *Saneamento básico* e ainda alguns outros curtas-metragens dirigidos por Jorge Furtado. Isso por entendermos que “o conceito de dialogismo sugere que todo e qualquer texto constitui uma interseção de superfícies textuais” (STAM, 2003, p. 225-226). Partindo dessa ideia, os diálogos estabelecidos, além de extrapolarem os limites da própria obra, também acontecem nesse circuito mais imediato. Assim, essas outras produções demandam espaço para análise, bem como um estudo específico do traço artístico que distingue e particulariza Guel Arraes e também Jorge Furtado enquanto realizadores no audiovisual.

Como Arraes mesmo assinalou antes da primeira exibição pública do filme, diferente de seus projetos cinematográficos de até então, o longa-metragem não se trata de uma comédia com pitadas de romance, e sim um romance com pitadas de comédia¹. Apesar do riso satírico que permeia boa parte da obra, o filme se destaca por ir buscar mesmo até dentro dos “reinos do drama” (SARAIVA e CANNITO, 2004, p. 84) a perspectiva trágica do texto dramático. Veremos mais à frente as formas de “transcodificar” (STAM, 2006, p.22) e reutilizar *O romance de Tristão e Isolda*, ora por vias que modificam mais profundamente a história de Joseph Bédier; ora por meio de uma perspectiva que se aproxima da obra do escritor francês; e ora a partir de uma

¹ ARANTES, Silvana. *Filme de Guel Arraes ironiza TV e faz referência à Globo*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u454208.shtml>>. Acesso em: 10 jan. de 2013.

investida paródica que subverte essa concepção mais arraigada à estratificação medieval de sua representação.

Romance é o primeiro filme de Arraes produzido apenas para o cinema, sem ligação direta com a televisão, ao contrário de suas outras obras. Esse aspecto é um dado importante que precisa ser levado em conta, mesmo porque esse diálogo com a TV se dá de outra maneira, dentro da trama, a partir das referências constantes ao universo televisivo.

1. LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E PRODUÇÃO DE SENTIDO

Neste trabalho, buscamos discutir os elementos que compõem o ambiente de produção e criação artística, com ênfase na linguagem cinematográfica. Desse modo, falando sobre a função da arte como um elemento necessário à condição humana, dentro da vida social, Antonio Candido afirma que é possível entender as manifestações artísticas como

formas de atuação sobre o mundo e de equilíbrio coletivo e individual. São, portanto, socialmente necessárias, traduzindo impulsos e necessidades de expressão, de comunicação e de integração que não é possível reduzir a impulsos marginais de natureza biológica (CANDIDO, 1980, p.70).

Na análise que pretendemos realizar acerca do filme *Romance*, partimos da noção de cinema enquanto discurso específico, entendendo que, ao longo de sua história, o cinema passou a consolidar “algo que muitas pessoas não reconheceram durante muito tempo, a autonomia enquanto arte” (BRITO, 1995, p.111). Chegou, no entanto, a ter sua pertinência estética reconhecida por parte de muitos críticos quando eles deixaram de lado a ideia de que o trabalho da câmera se tratava de um mero registro do real (BRITO, 1995, p.202).

Segundo Marcel Martin, “o cinema conquistou sua autonomia com um tratamento estético diferenciado, que lhe conferiu *status* de arte” (MARTIN, 1985, p.14-15). No caminho que percorreu, o cinema sofreu forte resistência, mas foi galgando seu próprio espaço com a evolução e o enrobustecimento de seu repertório técnico e artístico. Muitos dos passos dados para essa conjugação de valores partiram de uma convergência de elementos estéticos provenientes de outras modalidades artísticas, como o teatro e a literatura, para fundar uma linguagem própria como meio de produção

que também se relaciona estreitamente com a tecnologia. E, como uma via de mão dupla, o cinema influencia esteticamente também outros campos discursivos e possui preponderância na engrenagem de novos padrões de consumo para linguagens mais recentes como a dos consoles de videogames.

“Além de arte, o cinema é também uma técnica, uma indústria, um fato cultural e um mito” (BRITO, 1995, p.248). Está ligado ainda às complexidades das estruturas sociais, não podendo, assim, desvencilhar-se das relações sistemáticas, que vigoram no momento da feitura de um filme, estando exposto frequentemente a expectativas mercadológicas. Por isso, para entender, sobretudo, o contexto de *Romance*, é necessário conceber a ideia de que:

um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico. Embora o cinema usufrua de relativa autonomia como arte (com relação a produtos culturais como a televisão ou a imprensa), os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores de atividade da sociedade que os produz (quer se trate da economia, quer da política, das ciências e das técnicas, quer, é claro, das outras artes) (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.54).

Na diegese de *Romance*, a metaficção também reflete e, sob a ótica do discurso ficcional, amplifica essas relações. Isso se dá, muitas vezes, pela discussão que se coloca sobre os modos de fazer arte. Elemento que pode ser constatado quando o filme dá forma ao confronto estabelecido entre a liberdade autoral e o lado comercial das produções, ou seja, o dilema entre o artístico e o produto, personificado nas figuras de Pedro (Wagner Moura) e Danilo (José Wilker).

Ao tratar da maneira como o pesquisador deve trabalhar a crítica cinematográfica, Vanoye e Goliot-Lété assinalam que o filme tem de ser “o ponto de partida e de chegada da análise” (1994, p.15). Os autores destacam que “desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor” (1994, p.12). No processo interpretativo, a postura do crítico deve ser conduzida por essa compreensão e, no nosso caso, é preciso observar como a linguagem cinematográfica se desenvolve no texto fílmico, bem como o contexto em que a obra de Guel Arraes se insere. Vale ressaltar ainda que “a análise trabalha o analista, recolocando em questão suas primeiras impressões, conduzindo-o a reconsiderar suas hipóteses ou suas opções para consolidá-las ou invalidá-las” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.13).

Essa análise procura se desenvolver sob um viés textualista fundamentado numa pesquisa que se pauta a partir dos elementos discursivos presentes no longa-metragem. Aliamos a isso o estudo do contexto cinematográfico que permeia todo o processo. Tomamos então como base João Batista de Brito quando ele distingue, no livro *Imagens amadas*, os conceitos de *filmico* e *cinematográfico*. De acordo com João Batista, o primeiro se refere à significação do que se vê na tela e o segundo, à técnica de filmagem e dados da produção (BRITO, 1995, p.183).

Costuramos essa perspectiva não só diante das relações que se estabelecem separadamente no âmbito filmico e no âmbito cinematográfico. Isto é, interessa-nos discutir outras obras de Guel Arraes e Jorge Furtado, o entorno dessas construções, verticalizando o imbricamento entre esses dados e a pertinência estética de *Romance*. Observando como tais elementos são representados de maneira metaficcional na diegese do filme. Nas palavras de Antonio Candido, o estudo da construção de uma obra de arte tem que levar em conta os “elementos sociais que formam a sua matéria, as circunstâncias que influíram na sua elaboração, ou para a sua função na sociedade”. Contudo, tais fatores têm que ser “considerados segundo a função que exercem na economia interna da obra” (CANDIDO, 1980, p.11-12).

Candido assinala ainda que a obra de arte é a confluência estabelecida entre o fruto da iniciativa individual e das condições sociais (CANDIDO, 1980, p.25-26). Por isso, a subjetividade e a representação do real estão relacionadas ao discurso ficcional. Dessa maneira, podemos entender que “os valores, as técnicas de comunicação de que a sociedade dispõe influem na obra, sobretudo na forma, e, através dela, nas suas possibilidades de atuação no meio” (CANDIDO, 1980, p.32).

Levando em conta que a relação entre o filmico e o cinematográfico se dá diegeticamente no longa-metragem, é possível estabelecer uma discussão nessa outra esfera do desvelamento do fazer artístico. Isso confere legitimidade à provocação metalinguística que *Romance* investe, por meio de paródias e críticas, e que precisa ser destacada em nosso estudo. Essa auto-reflexividade é valor constante nas obras de Guel Arraes, fazendo parte de uma concepção antiilusionista, como é apregoada pelo diretor e que será objeto de nossa análise mais à frente.

Essa proposta metalinguística integra ainda uma teia de discursos em deslocamento contínuo, movimentando, por exemplo, *Tristão e Isolda* por meio da linguagem do teatro e do audiovisual televisivo. José Luiz Braga aponta as interações comunicacionais como delineadoras da relação comunicativa, destacando que nessa

instância se desenvolvem processos de troca, podendo haver, assim, a manutenção de diálogos entre objetos de naturezas diversas (BRAGA, 2001, p.17).

O debate sobre essas trocas conversacionais registra de perto a ponte que conecta cineastas e espectadores, e, como objeto mais específico de nosso estudo, também observa a relação entre cineastas pertencentes a contextos diferentes e suas obras. Baseando essa premissa no pensamento bakhtiniano, podemos destacar que a “intersubjetividade é anterior à subjetividade, pois a relação entre os interlocutores não apenas funda a linguagem e dá sentido ao texto, como também constrói os próprios sujeitos produtores do texto” (BARROS, 1997, p. 31).

Podemos caracterizar o método aqui utilizado destacando que, no estudo do discurso ficcional, não nos interessa necessariamente o “que o texto diz ou mostra”, nem “uma interpretação semântica de conteúdos, mas sim em como e por que o diz e mostra” (PINTO, 2002, p.27). A fala do pesquisador casa com aquilo que Lisbela já propunha no início do filme dirigido por Guel Arraes: “A graça não é saber o que acontece, mas saber como acontece e quando acontece”. No prosseguimento do estudo, trabalharemos, justamente, os efeitos de sentidos, verificando suas nuances, suas pertinências estéticas e a maneira como são utilizados na construção do real empreendida pela obra.

Milton José Pinto, observando a questão dialógica inerente à produção textual, assinala ainda que, para essa análise que se pauta no discurso, “todo texto é híbrido ou heterogêneo quanto à sua enunciação, no sentido de que ele é sempre um tecido de 'vozes' ou citações, cuja autoria fica marcada ou não, vindas de outros textos preexistentes, contemporâneos ou do passado” (PINTO, 2002, p.27).

Para pensarmos dados do conceito de dialogismo, a partir de Bakhtin, vale recuperar a conceituação dos formalistas russos em torno da especificidade do texto artístico. De acordo com Victor Chklovski, em *A arte como procedimento*, a relevância de um texto está diretamente ligada à característica singular que essa produção pode alcançar (CHKLOVSKI, 1976, p.41). Este ensaio deu grande contribuição para o desenvolvimento de uma concepção do específico poético, numa visada afim aos procedimentos das vanguardas nas primeiras décadas do século XX. Nele, o autor assinala que a arte é um meio de singularizar e ampliar a percepção dos objetos, em contraponto à automatização que incide sobre estes:

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para

provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção (CHKLOVSKI, 1976, p.41).

A partir dos estudos de Robert Stam sobre Bakhtin, podemos identificar uma contrapartida a este modo interpretativo em relação à desautomatização como algo ainda estimulante e operativo. Segundo Stam, Bakhtin não deixava de saudar a noção de arte como procedimento, “onde a vida social é expressa no interior de um material semiótico definido e na linguagem específica de um meio” (STAM, 2000, p. 25).

Nessa relação, havia, contudo, divergências entre Bakhtin e os formalistas. De acordo com Stam, esse afastamento se dava pela hierarquização e separação absoluta entre linguagem prática e linguagem poética, o que não era aceito por Bakhtin. A concepção formalista, por outro lado, tratava a linguagem como embate entre dois tipos de discursos, o que ia de encontro à noção bakhtiniana de heteroglossia. Por meio dela, o estudioso russo acreditava na “ideia de que cada língua nacional compreende, na realidade, um sem número de sublinguagens” (STAM, 2000, p.26). Outro ponto de desacordo com relação aos formalistas se dava por conta da aversão mecânica que eles possuíam em relação ao velho. Do mesmo modo que a simples inversão de valores existentes, com a demasiada valorização dos meios técnicos, em resposta ao gesto do realismo ingênuo de apenas olhar o conteúdo (STAM, 2000, p.25).

Para pontuar a ideia do filme *Romance* enquanto obra que procura manter explícitos os seus processos dialógicos, é possível utilizar a concepção de Robert Stam sobre o dialogismo multidimensional e interdisciplinar de Bakhtin voltado para o cinema, ao considerar que:

se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao ‘diálogo’ de gêneros ou de vozes de classe no interior do filme, ou ao diálogo entre as várias trilhas (entre música e a imagem, por exemplo). Além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (entre produtor e diretor, diretor e ator), assim como às maneiras como o discurso fílmico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta (STAM, 2000, p.34).

Os processos dialógicos propostos por *Romance* fazem com que o filme também

alcance um estatuto metaficcional. As diferentes linguagens em rota de colisão a partir de seus modos idiossincráticos de elaboração estética, além das demandas do público apresentadas por meio do contexto de produção ficcionalmente representado reverberam aquilo que Robert Stam assinala.

1.1 Traços de uma filiação pós-moderna na concepção da paródia

Para dar conta da noção de auto-reflexividade que pretendemos impulsionar nesta análise, recorreremos a Renato Pucci, que realiza um estudo mais focado em diretores e roteiristas contemporâneos, como é o caso de Guel Arraes. Pucci discorre a respeito de um tipo de construção auto-reflexiva que faz uso da paródia enquanto dispositivo estético na elaboração do discurso ficcional. Ele assinala que este tipo de paródia concebida nas produções de Arraes, e que se apresenta em *Romance* a partir de traços pós-modernos, se distingue da modernista, a exemplo de filmes como *Viver a vida* (1960) de Godard, por se distanciar de uma peculiaridade virulenta² assumida outrora, sendo, portanto, impregnada por uma feição mais lúdica (PUCCI, 2007, p.11).

Linda Hutcheon assinala também que esse artifício, quando utilizado, emprega “sua memória histórica e sua introversão estética para indicar que esse tipo de discurso auto-reflexivo está inextricavelmente preso ao discurso social”. Nesse sentido, Hutcheon destaca que a arte enquanto discurso mantém um elo que atrela a paródia ao discurso sociopolítico (HUTCHEON, 1991, p.57-58).

Assim, ao trazer essa questão para *Romance*, precisamos entender que esses desdobramentos são concebidos a partir de uma postura política paradoxal: “dentro, porém fora; cúmplice, porém crítico” (HUTCHEON *apud* PUCCI, 2007, p.12). Ou seja, ao mesmo tempo em que integra, *desintegra*, fazendo surgir um novo produto (obra) cultural. O resultado disso se consubstancia numa proposta que se caracteriza na forma de paródia que assume simultaneamente um caráter lúdico e crítico (PUCCI, 2007, p.9).

Entre os muitos embates e trocas estabelecidas com o modernismo, sobre a concepção do prefixo *pós* na construção do significado da expressão “pós-modernismo”, Linda Hutcheon explica que esta condição de *pós* “assinala sua dependência e sua independência contraditórias em relação àquilo que a precedeu no tempo e que, literalmente, possibilitou sua existência” (1991, p.36). Esse ponto de vista

² Segundo Renato Pucci, algumas das produções eram “repletas de recursos para quebrar a acomodação diante da ilusão de realidade” (PUCCI, 2007, p.5), assumindo um discurso mais agressivo em relação ao espectador das décadas de 1960 e 1970.

ratifica a ligação contraditória estabelecida entre modernismo e pós-modernismo, pois este “não caracteriza um rompimento simples e radical nem uma continuação direta em relação ao modernismo”. Na verdade, o pós-modernismo apresenta esses dois traços e, “ao mesmo tempo, não tem nenhum dos dois” (HUTCHEON, 1991, p.36). É preciso destacar, com isso, que, antes de se tentar travar uma batalha maniqueísta entre esses dois segmentos, o empreendimento pós-moderno se caracteriza por sua faceta híbrida e plural (HUTCHEON, 1991, p.39).

Assumindo um papel importante no pós-modernismo, a paródia se apresenta como dispositivo que incorpora em si, de uma maneira paradoxal, elementos do passado em sua própria estrutura. Configura-se, então, a ideia de que “tanto para os artistas como para suas plateias, a paródia estabelece uma relação dialógica entre a identificação e a distância”. Esse comportamento oferece, “em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao artista falar para um discurso a partir de dentro desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele” (HUTCHEON, 1991, p.58).

Affonso Romano Sant’Anna enxerga a paródia como “uma atitude contra-ideológica, na faixa do contra-estilo”, que “foge ao jogo dos espelhos denunciando o próprio jogo e colocando as coisas fora de seu lugar ‘certo’” (SANT’ANNA, 1988, p.29). A paródia, dentro do contexto do pós-modernismo, é encarada por Linda Hutcheon como uma forma perfeita, já que, “paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia” (HUTCHEON, 1991, p.28). Nessa relação, podemos identificar nos dois pensadores a concepção de que a paródia se mantém pelo que provoca e questiona, a partir de um diálogo permanente que é estabelecido com o objeto subvertido.

Em *Romance*, o uso da paródia em seu estatuto crítico pode ser observado por intermédio da obra de Bergson, no livro *O riso*. A dinâmica caricatural é um dos artifícios explorados pelo filme por meio da utilização de personagens característicos do ambiente de televisão, como o produtor de TV comercial e o astro televisivo, que serão observados mais adiante.

Linda Hutcheon discorre a respeito da paródia pós-moderna enfatizando “sua duplicidade paradoxal de continuidade e mudança, de autoridade e transgressão” (HUTCHEON, 1991, p.57). Essa relação ambígua perpassa o longa-metragem também por se tratar de uma produção ligada à Rede Globo e que, ao mesmo tempo, critica certos aspectos dos bastidores da televisão comercial. A postura se arquiteta, nesse sentido, pelo viés político paradoxal apresentado anteriormente, contribuindo para a construção de uma crítica que tem a sátira como elemento catalisador na narrativa de

Romance.

Paródia é uma palavra procedente do léxico grego e expressa em seu significado a ideia de uma ode que desvirtua a ideia de outra ode (BREWER *apud* SANT'ANNA, 1988, p.12). Apesar dessa aparente simplicidade, a paródia se destaca por uma idiossincrasia conflituosa, sobretudo na relação que estabelece com o texto parodiado. No registro de Affonso Romano Sant'Anna, “a paródia é um disputa aberta do sentido, uma luta, um choque de interpretação”. Destaca ainda o estudioso que ela “é o texto ou filho rebelde, que quer negar sua paternidade e quer autonomia e maioridade” (SANT'ANNA, 1988, p.30).

No entanto, é preciso assinalar que essa tentativa é em vão, mas não é vã. Explico melhor o paradoxo: o ato de se rebelar confere legitimidade ao texto que parodia, imputando-lhe o desejo de alcançar o *status* de independente ou, no caso, de obra de arte, ao trabalhar no sentido de construir sua própria pertinência estética. Contudo, o DNA do texto parodiado, mesmo às vezes não tão evidente, também corre nas veias daquele parodia, independente de haver resistência para que isso se torne claro ou mesmo até se o intento ali se traduz numa espécie de homenagem. Os aspectos não são excludentes entre si (STAM, 2000, p. 53-54).

Um outro dado que precisa ser inserido em nossa análise e que também está presente nos estudos de Romano Sant'Anna é a paráfrase. De acordo com o autor, “*para-phrasis* (...) no grego significava: continuidade ou repetição de uma sentença” (SANT'ANNA, 1988, p.17). A necessidade de aglutinar esse elemento ao contexto deste trabalho se dá pela possibilidade existente da paródia se converter em paráfrase a partir de seu uso exacerbado. Como qualquer procedimento que executado dessa maneira pode acabar sendo mecanizado, é possível observar na paródia que a banalização do recurso pode torná-lo paráfrase, correndo o risco de codificar-se e perder o elemento surpresa (SANT'ANNA, 1988, p.30).

O que pode resultar desse processo de codificação é a ideia de que o rompimento com a tradição possa instituir “outras tradições, mesmo que sejam tradições de ruptura, que não deixam de se tornar institucionais por causa disso...” (VALVERDE, 2000, p.88). É o mesmo que se pode compreender a partir de uma ação semelhante que também corre o risco de acontecer no campo da poesia, como quando Roman Jakobson assinala que, “se as violências contra o metro deitarem raízes, tornam-se elas próprias leis métricas” (JAKOBSON, 1985, p.139).

No tópico a seguir, vamos identificar os elementos que caracterizam a proposta

auto-reflexiva e analisar como a metaficção se desenvolve na obra de Guel Arraes.

1.3 Características e problemáticas da metaficção

Affonso Romano Sant'Anna assinala que “recentemente a especialização da arte levou os artistas a dialogarem não com a realidade aparente das coisas, mas com a realidade da própria linguagem” (SANT'ANNA, 1988, p.8). Guel Arraes investe na construção de narrativas audiovisuais que possuem um substrato metaficcional, indo, inclusive, além dos limites do cinema em trabalhos para a televisão.

Romance fomenta uma visão da linguagem artística sobre ela mesma. Na representação do real sugerida pelo filme, o labor do processo criativo também compõe a proposta auto-reflexiva. Como lembra Cristina Costa, “a ficção não se opõe à realidade dos fatos nem à sua objetividade, apenas a apresenta a partir da subjetividade que a vivencia” (COSTA, 2000, p.12). O salto aqui é duplo, pois simboliza, sobretudo, pela forma que Pedro foi moldado enquanto personagem, a representação de uma subjetividade em pleno estágio de laboração artística.

Gustavo Bernardo discute amplamente o conceito de metaficção, apresentando-a como “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma” (BERNARDO, 2010, p.9). Apesar do uso abundante do recurso em diferentes domínios da arte, como a fotografia, a literatura e o cinema, ainda são poucos os estudos que pautam a temática.

A metaficção, segundo o estudioso, há muito já possuía autores significativos, a exemplo daquilo que fez Miguel de Cervantes (BERNARDO, 2010, p.55), e hoje pode ser identificada com mais frequência no campo artístico. Montaigne afirmava que “já se escreveram mais livros sobre outros livros do que sobre qualquer outro assunto” (MONTAIGNE *apud* STAM, 2000, p.74), o que é visto, inclusive, como uma atividade que cresce bastante na produção literária contemporânea, no ramo da ficção. Um exemplo disso é a reelaboração de um romance a partir de uma perspectiva diferente daquela que o texto original utilizava, tomando, assim, o ponto de vista de personagens secundários ou mesmo imaginários (HUTCHEON, 2011, p.31). Como exemplo, podemos destacar a obra *Missa do galo: variações sobre o mesmo tema*, onde diversos escritores brasileiros reelaboram o famoso conto de Machado de Assis.

O embate entre quem apregoa à arte a função de espelho do real e aqueles que produzem o desvelamento do fazer artístico no discurso ficcional é um dos elementos

analisados por Gustavo Bernardo. O pesquisador ressalta que “os defensores do paradigma realista se incomodam com a metaficção porque ela quebraria o contrato de ilusão entre o autor e o leitor, impedindo a suspensão da descrença tão necessária ao prazer da leitura” (BERNARDO, 2010, p. 40). É necessário compreender que o processo de interlocução é transversal, as relações que o leitor/espectador estabelecem com a obra são dinâmicas. Por isso, o prazer da leitura vai estar muito mais ligado a uma lógica poética e interna da obra, que “admite até o impossível, desde que a ele seja concedida uma aura de plausibilidade” (LUNA, 2009, p.42), do que a materialização da quebra desse contrato de ilusão.

Nesse sentido, o discurso metaficcional possui uma certa desfaçatez em relação ao contrato de ilusão por considerar que “a representação de uma coisa nunca será mais do que isso: a representação de uma coisa e não a própria coisa” (BERNARDO, 2010, p. 91). Ao se assumir enquanto produção de sentido, *Romance* trabalha o conceito de verdade – operacionalizado por Rosenfeld (2004, p.18) – a partir de uma lógica interna – como era preconizado por Aristóteles (LUNA, 2009, p.41-42). Por isso, podemos considerar que:

a ficção não tem a obrigação de dizer a verdade, mas sim a de firmar (ou filmar) uma verdade. O ato de ‘dizer a verdade’ supõe somente uma verdade prévia à ação de expressá-la, enquanto o ato de “firmar uma verdade” supõe uma verdade possível dentre outras (BERNARDO, 2010, p.182).

Levando para o audiovisual, esse é, certamente, um debate que tem forte ressonância na obra de Guel Arraes. A destituição dos valores de referência daquilo que a televisão comercial convencionalizou é um dos motes da obra do cineasta, apresentando-se como uma proposta sedimentada na forma de antiilusionismo em boa parte de seus trabalhos para a Rede Globo, o que inclusive alimenta a narrativa de *Romance*. Mais à frente, discutiremos esses e outros pontos a partir do livro organizado por Yvana Fechine e Alexandre Figueirôa, *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*.

Dentre suas características “a metaficção é uma ficção que não esconde que o é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade” (BERNARDO, 2010, p.42). Apesar de consciente, essa elucidação por parte do interlocutor não se distribui uniformemente como se fosse um bloco maciço, pelo menos quando tomamos como referência tipos distintos de discurso metaficcional.

Tomando por base o filme *Lisbela e o prisioneiro*³, percebemos que os pontos “elucidativos” se distribuem de maneira gradual, onde podemos pensar em níveis de desvelamento.

A história narra o encontro de Lisbela (Débora Falabella) e Leléu (Selton Mello). Ela é uma jovem apaixonada por cinema que compara e vê o que acontece ao redor sob a ótica dos filmes a que assiste. Já ele é um artista saltimbanco que percorre o Nordeste aplicando pequenos golpes e conquistando o coração de inúmeras mulheres por onde passa. Lisbela está de casamento marcado, mas se apaixona por Leléu que acabou de escapar de ser assassinado por se envolver com Inaura (Virgínia Cavendish), uma mulher casada com um matador de aluguel chamado Frederico Evandro (Marco Nanini).

O filme estabelece com o espectador uma espécie de diálogo que perpassa boa parte da trama. Por vezes, a obra trabalha sua metaficcionalidade a partir de elementos sutis como a trilha sonora que alia a ideia do amor ao filmico e ao cinematográfico. Na música *Lisbela*⁴, o filmico se espicha nos versos: “Eu quero um beijo de cinema americano/ Fechar os olhos fugir do perigo/ Matar bandido, prender ladrão/ A minha vida vai virar novela/ Eu quero amor, eu quero amar/ Eu quero o amor de Lisbela/ Eu quero o mar e o sertão”. A referência aqui é à personagem principal do filme, em trechos que misturam a cultura nordestina e o universo do cinema.

Na canção *O amor é filme*⁵, o cinematográfico entra em cena: “É quando as emoções viram luz, e sombras e sons, movimentos/ E o mundo todo vira nós dois/ Dois corações bandidos/ Enquanto uma canção de amor persegue o sentimento/ O *zoom in* dá ré e sobem os créditos”. *Lisbela e o prisioneiro* opera também na utilização do cinema enquanto espaço diegético, local que Lisbela antecipa e caracteriza elementos das narrativas a que assiste, como personagens e enredo, e que mantêm um elo com parte da proposta do próprio filme de Guel Arraes.

Esse diálogo, que assume inicialmente um caráter implícito, aos poucos vai sendo explicitado. No final, em contraponto às falas iniciais do filme, que sugerem que o público, ao entrar no cinema, também ingressa paulatinamente em um estado onírico

³ Abro um pequeno espaço para tratar mais especificamente da obra pela importância que possui dentre as realizações de Guel Arraes e por ela ser o trabalho para cinema que mais se aproxima de *Romance* em sua proposta.

⁴ VELOSO, Caetano e ALMINO, José. *Lisbela*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/los-hermanos/71186/>>. Acesso em: 26 jul. 2012.

⁵ FALCÃO, João e MORAES, André. *O amor é filme*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/lirinha/238132/>>. Acesso em: 26 jul. 2012.

diante do universo paralelo que se estabelece ali, Lisbela prepara o espectador para despertar desse estágio.

Já no caminhão de Leléu, o casal fala sobre a felicidade de estarem juntos. Quando o veículo está para se perder no horizonte, provocando o clássico e codificado *happy-ending* do cinema americano, Lisbela pede que se pare o caminhão, iniciando assim outra conversa com o seu parceiro de viagem. Léleu, sem entender, questiona o pedido, e Lisbela responde que o melhor do cinema é a forma como o filme acaba, insinuando que os dois devem se beijar. Retomando o desvelamento característico do longa-metragem, ainda de forma sutil, mas direta, nesse momento Leléu passa a falar olhando para a câmera, ao indagar se os dois se beijarão com todo mundo olhando, enquanto Lisbela afirma que isso é só no começo, pois em seguida o filme acaba. A partir daí é dado início, de uma maneira mais aberta, ao diálogo com o público quando Leléu afirma que “então tá bom da gente se apressar porque o povo já entendeu que tá acabando, e é capaz de começar a sair sem prestar mais atenção na gente”.

Diante dessa colocação, Lisbela também responde a Leléu olhando para a câmera, deixando às claras o viés metaficcional do longa-metragem.

É. Mas talvez nessa sala tenha pelo menos um casal apaixonado que vai assistir até o finalzinho. E, mesmo depois do filme acabar, eles vão ficar parados um tempão até o cinema esvaziar todinho. E aí vão se mexendo devagar como se estivessem acordando depois de sonhar com a história da gente.

Antes do último beijo entre os dois, Leléu finaliza dizendo que espera que o público tenha gostado. Por essa construção, o final acaba juntando codificação e vanguarda numa mesma sequência. Na boleia do caminhão de Leléu, a câmera enquadra os dois personagens em primeiro plano, e quando a tomada passa a ser aberta, o beijo está sendo exibido na tela de uma sala de cinema, mais especificamente no mesmo lugar onde o longa-metragem começa. Nesse ambiente, no momento em que estamos vendo o público sair, é dado início à exibição dos créditos de *Lisbela e o prisioneiro*. Metaforicamente, somam-se, então, essas duas ideias que contribuem para o entendimento de que a obra está sendo concluída. Antes do fim dessa sequência, contudo, é preciso destacar que as últimas pessoas a se levantar e sair da sala são a própria Lisbela e Leléu, o que nos permite resgatar a fala anterior dela quando afirma que ao menos um casal apaixonado assistirá ao filme até o fim. *Lisbela e o prisioneiro* é, a partir daí, nesse final, a obra dentro da obra.

Claro que as possibilidades de construção do discurso metaficcional são inúmeras. Portanto, esse grau de consciência do leitor/espectador vai depender do tipo de proposta ali apresentada e do seu nível de interação com o objeto artístico, mas trata-se de uma relação que não é uniforme, que varia de obra para obra, da mesma forma que se apresenta como uma experiência diferente para cada interlocutor.

De acordo com Gustavo Bernardo, a metaficção não se origina no pós-modernismo. Apesar disso, podemos apresentar características que são comuns aos dois, mais especificamente, entre a metaficção e a paródia pós-moderna. A primeira “se dedica a revelar, a abalar e glosar as convenções do realismo, sem todavia destruí-las, ignorá-las ou abandoná-las (2010, p.48)”. Já a postura paradoxal apresentada pelo pós-modernismo faz com que a paródia também entre em choque com o texto parodiado, mas sem o intuito de desprezá-lo, como constata Renato Pucci (2008, p.32).

Ainda segundo Gustavo Bernardo, a dinâmica do processo metaficcional se dá em um terreno fértil para a instituição de diálogos. “A conhecida intertextualidade – através da paródia, do pastiche, do eco, da alusão, da citação direta ou do paralelismo estrutural – integra os processos metaficcionais” (2010, p.42-43). Quando tomamos *Romance*, constatamos parte desses elementos enquanto co-estruturadores da narrativa. Esse princípio dialógico equacionado pelo pesquisador constitui a auto-reflexividade inerente à obra de Arraes nas representações de *Tristão e Isolda*, por exemplo. O texto dramático é tratado e retratado a partir de releituras que ressignificam seu espaço narrativo e deslocam o eixo trágico para o paródico, como analisaremos mais à frente.

A alusão é outro dado frequente em *Romance*, principalmente quando Pedro e Ana utilizam trechos de outros textos dramáticos nas conversas que realizam nos bastidores do teatro e do trabalho para a TV. Em seguida, vamos analisar esses elementos intertextuais, observando-os sob um viés de leitura que toma por base o dialogismo bakhtiniano. Para tanto, destacaremos as alusões à obra de Shakespeare, mais precisamente aos momentos finais de *Romeu e Julieta*, além do uso de trechos da obra *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand, justamente nas conversas que o casal protagonista de *Romance* desenvolve. Assinalaremos ainda as relações estabelecidas a partir da trilha sonora, que trabalha de forma a deflagrar e diluir tensões, e das inserções de imagens e quadros na narrativa do filme. Aliás, o filme procura estabelecer essa teia de referências que extrapolam o que é dito dentro das narrativas das peças e dos programas de televisão, trabalhando, assim, no sentido de reforçar a ideia da arte inundando a vida.

1.4 Releituras: os rastros de uma sistemática da adaptação

Apesar de não ser o foco principal da nossa pesquisa e nem a proposta nuclear do filme de Guel Arraes, abriremos espaço a partir de um eixo paralelo de análise para discutirmos questões relacionadas à adaptação, observando os desdobramentos do processo para, mais à frente, investigarmos as dinâmicas que compõem o longametrage *Romance*. No estudo correlacionado às instâncias criativas que fazem parte da engrenagem do filme de Arraes, destacaremos obras como *O romance de Tristão e Isolda*, de Joseph Bédier, *A história do amor de Fernando e Isaura*, livro do escritor paraibano Ariano Suassuna, além do filme *Tristão & Isolda*, dirigido por Kevin Reynolds em 2006.

O processo de adaptação pode ser tomado como um empreendimento artístico. O escritor Vladimir Nabokov é um dos que reforça esse pensamento a respeito das produções no campo da arte, quando ele assinala que “o trabalho artístico é, invariavelmente, a criação de um novo mundo” (1981, p.99). No caminho trilhado pelos textos que investem neste tipo de sistemática, as escolhas operadas, que podem ser também sintetizadas por meio de releituras, acréscimos e acondicionamentos, configuram-se como dispositivos de atuação sobre o objeto adaptado, fazendo valer o critério de liberdade artística inerente não apenas à produção de obras que não se relacionam abertamente com outras, como diria, Linda Hutcheon (2011), mas também naquelas que o fazem.

Hutcheon avalia esse processo de adaptação como “uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular”. Por isso a relação que se estabelece com o texto base é tão complexa, pois desenvolve-se a partir de desdobramentos que podem acarretar trocas, diálogos, jogos intertextuais, mas que não estão necessariamente acorrentados a um modo de produzir sentido já estabelecido anteriormente. Assim, a adaptação pode criar ressignificações, de certa forma, distanciando-se até do texto adaptado por meio de uma “(re-)interpretação”, de uma “(re-)criação” (HUTCHEON, 2011, p.29). Na proposta do filme de Arraes, e até mesmo em outras obras do diretor, as formas não possuem uma padronização ortodoxa e estável. Na diegese de *Romance*, as versões criadas por Pedro, tomando por base a história de *Tristão e Isolda*, revelam-se em produções que variam, entre outras coisas, a partir do espaço diegético em que se desenrolam, como no sertão nordestino do início

do século XX.

A partir de uma concepção de adaptação como um processo que pode implicar alto grau de complexidade, que possui ramificações apresentadas com potenciais artísticos distintos e deslocamentos entre linguagens e meios diferentes, podemos compreender que esse terreno de fronteira possui, talvez justamente por essas razões, condições de prover o pleno desenvolvimento de uma produção artística. Desse modo, a nova obra passa a depender do gênio criativo do artista que, consubstanciando-se, pode, com seu trabalho, revelar independência e pertinência estética em relação à obra adaptada.

Ao falar do universo literário, Nabokov sublinha: “se começarmos a leitura com uma ideia preestabelecida então começamos pela extremidade errada e nos afastamos, cada vez mais, do livro, antes mesmo de começar a entendê-lo” (NABOKOV, 1981, p.99). Podemos estender essa compreensão às releituras elaboradas para o cinema e somá-la ao que Linda Hutcheon observa quando assinala que as adaptações são assombradas pelos textos adaptados. Ela aponta ainda que, “se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente” (HUTCHEON, 2011, p.27). Essa trajetória articulada por um retorno ao texto base é o tipo de acesso mais realizado, muitas vezes de maneira inadequada quando são utilizados como parâmetro dispositivos de análise como “fidelidade”. De acordo com Robert Stam, é necessário, para a estruturação de um processo crítico e interpretativo, que o alicerce seja construído a partir de uma atenção voltada

à 'transferência de energia criativa', ou às respostas dialógicas específicas, a 'leituras' e 'críticas' e 'interpretações' e 're-elaboração' do romance original, em análises que sempre levam em consideração a lacuna entre meios e materiais de expressão bem diferentes (STAM, 2006, p.51) .

“A adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária” (HUTCHEON, 2011, p.30). Ela pode sustentar-se ou não enquanto produção artística a partir da criatividade e dos recursos estéticos empregados em sua construção. Esses, sim, são fatores que têm de ser levados em conta quando de uma análise que procure apurar a pertinência de determinada obra; e não se ela orbita em torno do texto base. Entretanto, é importante detectar se ela desenvolve uma trajetória própria e quais dados fazem seu vigor artístico permanecer. Por isso, “talvez

devêssemos pensar o fracasso de certas adaptações não em termos de fidelidade a um texto anterior, mas de falta de criatividade e habilidade para tornar o texto adaptado algo que pertence ao seu adaptador e que é, portanto, autônomo” (HUTCHEON, 2011, p. 45). A adaptação é um trabalho que se utiliza de uma produção preexistente e constitui-se como um construto subsequente. No entanto, como diria Hutcheon, sem se submeter, dialogando com o objeto artístico que o precede e possuindo ainda concepções próprias que emanam das peculiaridades do tipo de veículo escolhido e do ofício de se adaptar (HUTCHEON, 2011, p.45). Por meio dessas considerações, podemos traçar um paralelo com os efeitos de sentido produzidos em *Romance* a partir dos investimentos que a narrativa aciona, inclusive numa adaptação que subverte a história de *Tristão e Isolda*, parodiando-a.

Linda Hutcheon destaca que, em muitos casos, “por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo)” (HUTCHEON, 2011, p.40). A obra de Arraes parte do discurso cinematográfico, onde a utilização do audiovisual, enquanto instrumento comunicativo, é o meio de deslocamento que abarca toda uma complexidade de elementos, técnicas e procedimentos inerentes a uma linguagem artística. Isso acarreta, conseqüentemente, um plano de estruturação que pode, se necessário, realizar alterações que expressem de maneira mais satisfatória determinada passagem que na(s) obra(s) fonte(s) se manifesta(m) a partir das propriedades e dos recursos estéticos mais próximos àquele tipo de arte.

Hutcheon ainda ressalta o pensamento de Robert Stam quando assinala que “a transposição para outra mídia, ou até mesmo o deslocamento dentro de uma mesma, sempre significa mudança ou, na linguagem das novas mídias, 'reformatação'. E sempre haverá perdas e ganhos” (STAM *apud* HUTCHEON, 2011, p.40). Assim, mesmo quando se cogita a possibilidade de determinado processo de adaptação “respeitar” ou “ser fiel” ao texto adaptado, o que está em jogo consegue suplantar esses argumentos por tratar-se de um método de recodificação, lidando com as dificuldades e os atalhos que o novo meio proporciona. É dessa forma que o gênio criativo daquele que adapta pode, no terreno fértil que se consubstancia essa zona intermediária, caracterizada pela materialização do trânsito, cultivar seu trabalho.

1.4.1 Adaptar: um processo de transcodificação

Robert Stam ao trazer à tona o termo transcodificar, assinala que “o filme enquanto 'cópia' (...) pode ser o 'original' para 'cópias' subsequentes” (STAM, 2006, p.22). A obra de arte é proveniente de um ato intertextual, as produções que surgem em seguida, sem necessariamente serem seguidoras ortodoxas dos textos fontes, também podem se configurar como um farol para os trabalhos posteriormente realizados, já que “a expressão artística da arte sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem” (STAM, 2006, p.23). Ao manter um diálogo entre o texto original e a adaptação, aquilo que se produz tomando por base esses dois vieses já consolidados pode gerar uma terceira via de enfrentamento e interpretação a partir de um novo processo de releitura.

Na mesma toada, Linda Hutcheon acrescenta: “as histórias não são imutáveis; pelo contrário, elas também evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos” (HUTCHEON, 2011, p.58). Uma adaptação como *A história do amor de Fernando e Isaura* pode ter contribuído para a versão criada por Guel Arraes para contar a história de *Tristão e Isolda*, sobretudo se pensarmos na relação estreita que o diretor sempre manteve com a obra de Ariano Suassuna, adaptando, inclusive, *O Auto da Compadecida* para a TV e para o cinema.

Na mesma esteira, a obra de Arraes pode contribuir para a construção de uma maneira diferente de se ver e interpretar *Tristão e Isolda* e, a partir do próprio texto fílmico, demonstrar as impressões do diretor por meio das escolhas e estratégias narrativas ali computadas. O resultado final concebido a partir desse novo olhar cinematográfico, e que diegeticamente e metaficcionalmente se desenvolve no sertão nordestino, pode contribuir no desenvolvimento de inúmeras outras possibilidades de releituras que se configurassem não apenas no âmbito do audiovisual. Nesse contexto, *Romance* contribui para o aumento das possibilidades de adaptação, alargando o lastro de manifestações artísticas que se propuseram a contar a história de *Tristão e Isolda* e podendo funcionar como subsídio para produções posteriores.

Partindo desse pressuposto, podemos considerar que “nenhum modo é inerentemente bom para uma coisa e não para outra; cada qual tem à sua disposição diferentes meios de expressão – mídias e gêneros – e, portanto, pode mirar e conquistar certas coisas mais facilmente que outras” (HUTCHEON, 2011, p.49). A literatura dispõe de procedimentos que divergem e outros que convergem com alguns dos utilizados pelo cinema, por exemplo. É importante destacar que cada modalidade artística possui

elementos e particularidades que, por vezes, os artistas subvertem, imbricam e/ou renegam, podendo ser utilizados de maneira mais expressiva em um filme e menos convincente num texto literário, e vice-versa.

O processo de adaptação que, nos dizeres de Robert Stam, também pode ser encarado como:

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

possui imbricamentos que se desgarram da concepção simplista ainda em voga no vocabulário corrente de algumas análises críticas. Os elos e rupturas do ato de adaptação, por suas particularidades, destituem o paradigma de simples retrato de um texto anterior, por isso, “o problema que importa para os estudos da adaptação é que princípio guia o processo de seleção ou 'triagem' quando um romance está sendo adaptado? Qual é o 'sentido' dessas alterações?” (STAM, 2006, p.41). *Romance e A história do amor de Fernando e Isaura* operacionalizam dinâmicas que trabalham num ritmo diferente uma da outra, demandando formas de expressão que variam de acordo com o autor e com o contexto, por exemplo. Mesmo em se tratando de uma obra que se desenvolve num veículo similar, como é o caso da de Ariano Suassuna em relação a Bédier, o repertório cultural acaba equacionando efeitos de sentido que se apresentam de modo plural em cada uma das produções.

Como breve exemplo, podemos observar a nomenclatura destinada ao herói. Na obra de Joseph Bédier, texto que utilizo como base para analisar os demais, a história narra que, logo após o parto, a mãe fala ao filho antes de falecer: “por muito tempo desejei ver-te; e vejo a mais bela criatura que mulher alguma jamais carregou. Triste trago-te ao mundo, triste é a primeira festa que te faço, por tua causa morro de tristeza. E, como vieste ao mundo por tristeza, terás o nome de Tristão” (BÉDIER, 2012, p.2). Já na adaptação de Ariano Suassuna, a escolha se dá por “‘Fernando’, nome de origem teutônica, significa 'ousado', o mesmo significado celta de 'Tristão’” (NEWTON JÚNIOR, 2012). Em *Romance*, o rei Marc tornou-se coronel Marcos para transfigurar a questão do poder envolvendo dois cenários diferentes, no caso, a Europa da Idade Média e o sertão nordestino das primeiras décadas do século XX.

Robert Stam examina as questões que envolvem o contexto social de produção como critério importante para a crítica. “Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação”, já que se trata de “uma expressão situada, produzida em um meio e em um contexto histórico e social e, posteriormente, transformada em outra expressão, igualmente situada, produzida em um contexto diferente e transmitida em um meio diferente” (STAM, 2006, p.48-50). O contexto de produção também pode ser analisado como um dado que contribui no direcionamento do produto adaptado por fatores como “estilo de estúdio, moda ideológica, restrições políticas e econômicas, predileções autorais, estrelas carismáticas, valores culturais e assim por diante” (STAM, 2006, p.50), que, quando equacionados no conjunto da realização, poderão ter impacto direto no resultado da obra.

Por meio dessas considerações e avançando na tentativa de examinar as atribuições do autor, a despeito da modalidade artística a que esteja se dedicando, podemos citar Ismail Xavier quando ele explica que “a seleção e disposição dos fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação a outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas estas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta” (XAVIER, 2008, p.32).

Revisitar o Nordeste tem sido uma tarefa constante nas produções de Guel Arraes. Se considerarmos seus trabalhos para o cinema, constataremos o uso diegético de espaços plurais para representar a região em boa parte de seus filmes. *O Auto da Compadecida*, que diegeticamente se passa na cidade de Taperoá e foi filmada em Cabaceiras; *Lisbela e o prisioneiro* procura representar a Zona da Mata pernambucana e possui locações na cidade de Recife; além de *Romance* que retorna a Cabaceiras, mas não utiliza o espaço urbano da localidade, diferentemente de *O Auto*, para trazer à tela as formações rochosas que compõem o Lajedo de Pai Mateus como cenário fundamental para a versão da história de *Tristão e Isolda*.

Nas construções de sentido empreendidas pelo diretor há uma confluência de discursos desenvolvida a partir da transcodificação e remanejamento de obras de outros autores. Tomando por base *O bem-amado*, telenovela escrita por Dias Gomes e que já havia sido retrabalhada em formato de seriado, Guel Arraes realizou uma adaptação para o cinema em 2010. Em *Caramuru – A invenção do Brasil*, Arraes e Furtado

tomaram como base para o roteiro as obras de José de Alencar e Mário

de Andrade, além do poema épico de Santa Rita Durão, *Caramuru*. O título da minissérie [o mesmo do filme] teve como inspiração o prefácio do livro *A fundação do Brasil*, de Darcy Ribeiro (MEMÓRIA GLOBO, 2013).

O diretor procura ressignificar esses dispositivos por meio de novas possibilidades de leitura a partir dos deslocamentos que seus filmes empreendem. Esse procedimento não se constrói por um viés de filiação que torna o texto filmico submetido ao texto original. Revela, na verdade, um modo diferente de conceber determinada obra, contribuindo, certamente para o estabelecimento de novos olhares a partir de um diálogo permanente e sempre importante no campo da arte.

2. REPRESENTAÇÕES DO REAL NA FICÇÃO

De acordo com Marcel Martin, o cinema nos proporciona uma percepção subjetiva, oferecendo uma imagem “reconstruída em função daquilo que o diretor pretende exprimir, sensorial e intelectualmente” (2003, p.24). Isso se deve, também, ao fato de os cineastas pertencerem a um contexto que, muitas vezes, subsidia a construção do real empreendida por eles, fazendo com que as formas cinematográficas se constituam num fundo cultural que os inspiram (VANOYE e GOLLOT-LÉTÉ, 1994, p.37).

Como em qualquer arte, o cinema também se utiliza de referências que se dão, dentre outras formas, a partir da maneira como “os cineastas herdaram, observam, impregnam, citam, parodiam, plagiam, desviam, integram as obras que precedem as suas” (VANOYE e GOLLOT-LÉTÉ, 1994, p.36).

As escolhas de um diretor vão, substancialmente, ao encontro daquilo que ele carrega enquanto repertório, o qual se sedimenta a partir da dinamicidade que permeia as relações sociais e das trocas e interações comunicacionais estabelecidas, ocasionalmente, por indivíduos e objetos que propõem diretrizes diversas das dele (BRAGA, 2001, p.17). É por esse viés estruturante que se delinea o caráter subjetivo que impregna as produções ficcionais, e isso pode ser assinalado a partir da ideia de que, num filme, a sociedade é encenada, e não necessariamente mostrada, já que:

o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói o mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do

mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um “contramundo” etc.) (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.56).

Como assinala Cristina Costa, a ficção “não se orienta diretamente para o real, mas apenas o subentende e dele se afasta para aludir às profundezas da interioridade humana”, procurando “aderir não às coisas, mas às consciências que as percebem, criando entre elas experiências novas que respondem a imperativos de sua subjetividade e não da realidade concreta” (COSTA, 2002, p.12). Para compreender a relação entre o real e suas representações, incluindo a linguagem cinematográfica, é preciso relativizar certos conceitos quando tratamos do processo de construção de uma obra que propõe um universo fictício.

A recriação do real é o procedimento utilizado na arte que visa acrescentar a elementos provenientes da realidade uma dose de fantasia, proporcionado uma maneira de “modificar a ordem do mundo” e “torná-la mais expressiva” (CANDIDO, 1980, p.13).

O termo ‘verdade’, quando usado com referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa com frequência qualquer coisa como genuinidade, sinceridade ou autenticidade (...); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; (...) (ROSENFELD, 2004, p.18).

O estudo do campo ficcional também tangencia esse composto formado pela subjetividade correlacionada às peculiaridades do traço do realizador e à representação do real. Com isso, torna-se importante destacar que “a estrutura da ficção que mescla temporalidades múltiplas costuradas pela ação dos personagens pode não reproduzir fielmente a experiência vivida, mas é seguramente a experiência que melhor pode ser compartilhada ou comunicada” (COSTA, 2002, p.108).

O contato com esse aspecto permitiu um foco para o estudo do processo comunicativo do campo ficcional, que é percebido como uma “ponte que integra subjetividades através de ferramentas de linguagem – os signos, as técnicas e as tecnologias comunicativas”, que veiculam “interioridade e exterioridade, reconstituindo o elo perdido entre o homem e o mundo que o rodeia” (COSTA, 2002, p.12). Na esteira do que aponta Cristina Costa, podemos identificar que este caráter relacional está presente nas produções de Guel Arraes e pode ser constatado a partir dos empréstimos utilizados e empregados em suas obras, sendo eles também recorrentes em *Romance*.

2.1 Concepções estéticas de Jorge Furtado

Apesar de despontar como realizador no âmbito cinematográfico com o curta-metragem *Ilha das flores* (1989), Jorge Furtado possui um conjunto de outras obras que, do ponto de vista estético, também se destacam num nível equivalente. Dentre elas, o curta *O sanduíche* (2000) apresenta-se como uma produção de forte caracterização metaficcional, corroborando com o viés de realização auto-reflexivo peculiar do diretor gaúcho.

Este curta-metragem se divide em pequenas passagens e tem como ponto central a construção do processo ficcional, seja por meio de ensaios entre atores, da filmagem desse suposto ensaio ou até mesmo das entrevistas ensaiadas que as pessoas que veem essa filmagem dão. Cada uma dessas passagens é parte integrante da posterior, como se uma estivesse dentro da outra, tal qual um sanduíche. Cada vez que uma delas é desvelada, outra se apresenta e dá sequência à narrativa.

Esse descortinamento do processo ficcional abre espaço para a representação da produção de sentido inerente ao realizador cinematográfico. É a própria arte comentando a si mesma e isso é um traço fundamental na obra de Jorge Furtado, estendendo-se, inclusive, às parcerias com Guel Arraes.

Yvana Fechine ressalta a parceria que o cineasta pernambucano tem com Jorge Furtado na Rede Globo por meio do Núcleo Guel Arraes. A autora assinala, além disso, que Furtado, desde 2002, passou a investir, “de modo mais autônomo e sistemático, no cinema comercial, e não somente como diretor e roteirista, mas também como produtor associado aos projetos da Casa de Cinema de Porto Alegre” (FECHINE, 2008, p.81). *Saneamento básico, o filme* (2007) é a última produção cinematográfica de longa-metragem realizada por Jorge Furtado, que também dirigiu *Houve uma vez dois verões* (2002), *O homem que copiava* (2003) e *Meu tio matou um cara* (2004).

A obra do cineasta gaúcho ganhou bastante repercussão com o aclamado curta-metragem *Ilha das Flores* (1989), mas também angariou bons frutos a partir de trabalhos para a Rede Globo, como a série especial *Cena aberta* (2003). Aline Grego assinala que:

as adaptações, inúmeras já realizadas por Guel e parceiros, em sua maioria, comédias, revelam outra característica marcante do seu processo autoral, ou melhor dizendo, do grupo de roteiristas e

diretores do qual ele também faz parte e que, na Rede Globo de televisão, é denominado de Núcleo Guel Arraes (2008, p.256).

Marcado pelas adaptações, o programa *Cena Aberta*, de 2003, transcodificou quatro obras, a exemplo de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector; e *As três palavras divinas*, de Leon Tolstói. Nessa série especial, Guel Arraes e Jorge Furtado estiveram juntos na elaboração do roteiro e se juntaram a Regina Casé na direção do projeto. Segundo Luiz Antonio Mousinho, a proposta era trabalhar:

revelando os bastidores de produção, apontando abertamente as manipulações de tempo, espaço, personagem, etc., *Cena Aberta* parece se valer de conquistas metalinguísticas instauradas pela TV brasileira nos anos 80, em programas específicos, inspiradas em procedimentos de vanguardas no cinema de décadas anteriores, mas correndo em faixa própria, dentro de um ambiente de consumo para grandes audiências. E com feições próprias também na mescla entre ficção e telejornalismo, incorporando-se fortemente o gênero jornalístico *entrevista* à narrativa, bem como o gênero *reportagem* (MOUSINHO, 2012, p.28-29).

Yvana Fechine sublinha que, “para a inserção no campo de produção cinematográfica, o reconhecimento obtido por Arraes e Furtado na televisão foi, no entanto, fundamental” (2008, p.81). Esses elementos apontam para o entendimento dessa parceria como um dado importante para a constituição estética de ambos os diretores. A metaficção, o desnudamento do processo ficcional e a comicidade são recursos presentes em boa parte das produções de Arraes/Furtado e também são constituintes do filme aqui analisado.

Vale reservar um breve espaço para uma síntese do longa-metragem *Saneamento básico, o filme*, de 2007, dirigido e roteirizado por Jorge Furtado. Isso porque é possível realizar uma correlação da obra com *Romance*, por tratar-se do projeto de longa-metragem que antecede de imediato o filme de Arraes e, sobretudo, pelo caráter auto-reflexivo em que a obra investe. O projeto teve apoio da *Globo filmes* e Guel Arraes como produtor associado.

Trata-se do quarto filme de longa-metragem de Furtado. É proposta da obra discutir a presença da arte na vida das pessoas e a diferença que ela pode fazer onde, habitual e supostamente, parece não poder brotar. O diretor elabora um texto filmico que desdobra uma experiência metalinguística. Nesse sentido, utiliza a ideia de uma comunidade interiorana que, diegeticamente, precisa resolver o problema de esgotamento sanitário que aflige o povoado. Sem sucesso na busca por recursos, Marina

(Fernanda Torres) e Joaquim (Wagner Moura) descobrem a existência de uma verba para realização de um vídeo e recebem sugestão da própria funcionária da prefeitura que façam um curta-metragem com parte dos recursos e usem a outra parte para as obras de saneamento. Eles acabam aceitando o desafio de fazer o filme, pois a quantia de 10 mil reais já estava alocada para o filho de um vereador que havia desistido do projeto. Com o processo cinematográfico ganhando forma, fazer o vídeo vai se tornando cada vez mais importante no cotidiano do lugarejo, num movimento de entrega que, aos poucos, os habitantes de Linha Cristal se expõem sem notar.

O processo de construção de uma obra cinematográfica de curta-metragem é destrinchado no filme *Saneamento básico*, que utiliza para isso alguns elementos cômicos. Essa comicidade se faz perceber por meio do viés inusitado como o processo se dá pelas mãos de um grupo de pessoas que não tinha contato com esse tipo de atividade. Segundo Bergson, “atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos leva a pensar num simples mecanismo” (BERGSON, 1980, p.23). Pensando os deslocamentos que o cotidiano das personagens sofre no enredo, vale observar aqui a falta de traquejo que, numa representação quase naturalista, Silene (Camila Pitanga) e Fabrício (Bruno Garcia) apresentam quando assumem a função de atores na realização do curta-metragem *O monstro do fosso*.

O curta levanta questões inerentes tanto ao patamar fílmico quanto ao cinematográfico. Nesta obra de Jorge Furtado, o fílmico pode ser duplamente assinalado por estar presente tanto na constituição estética de *Saneamento básico*, quanto na de *O monstro do fosso*. Nesse segundo caso, o cinematográfico vai à tela quando os personagens vão descobrindo como funciona a produção de um filme ao mesmo tempo em que vão realizando a obra.

Quando *Saneamento básico* discute a ficção e suas acepções sob o olhar de personagens que realizam um curta-metragem pela primeira vez, entram em questão as estratégias discursivas de Furtado para desdobrar de modo particular um tema bastante trabalhado no cinema contemporâneo. A metaficção é cadenciada justamente pelos vãos do amadorismo, ao retirar de cena qualquer caráter documental e tecnicista.

No jogo dos espelhos que alimenta o fator metaficcional, Vanoye e Goliot-Lété destacam que há “uma certa propensão à reflexividade, isto é, a falar de si mesmo (do cinema, dos filmes, da representação e das artes, das relações entre a imagem, o imaginário e o real, da criação)”. Acrescentam ainda que provém daí “o gosto pronunciado pelas citações diretas (filme no filme), ou indiretas (sequências inspiradas

em outras sequências), e, em alguns cineastas, pelas pesquisas formais que exaltam o cinema por si mesmo” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.36). Nesse trabalho auto-referencial, *Saneamento básico* propõe debater a linguagem cinematográfica, avançando numa representação que, por vezes, possui um caráter didático mesmo sem este ser o objetivo do filme.

Pensando a relação que os moradores de Linha Cristal estabelecem com o processo artístico, um fragmento da obra de Robert Stam acerca dos estudos de Bakhtin elucida um pouco a questão. Stam assinala que a arte “distingue-se do discurso cotidiano não através de ‘violência contra a linguagem’, como apregoavam os formalistas, mas através de sua relativa independência do contexto imediato” (STAM, 2000, p.27). Essa extrapolação é o que salta aos olhos no longa-metragem, é a enormidade da arte naquilo que parece ser diminuto. Como diz Marina no início do filme, “a natureza é grande nas coisas grandes, e enorme nas coisas pequenas”, assim como a própria arte.

O escopo da auto-reflexividade em *Romance* trata diegeticamente do contexto de produção ora por meio da crítica paródica aos bastidores do meio televisivo, ora acerca do processo de criação artística, que se divide na obra entre a liberdade e a pressão sofrida pelo ator e diretor Pedro. *Saneamento básico* também constrói uma representação para esse ambiente de produção. A narrativa apresenta esse viés com os processos artístico e de produção que Marina e seus parentes se envolvem. A elaboração do cenário, roteiro, vestuário, por exemplo, são elementos que pertencem a esse universo. Esses componentes estão ainda sujeitos à lógica da produção independente de baixo orçamento, já que o dinheiro a ser recebido pelo curta-metragem *O monstro do fosso* é, em tese, para ser destinado às obras da comunidade. As dificuldades que os moradores de Linha Cristal enfrentarão para fazer o filme dar certo dão vigor às particularidades metaficcionais do enredo de *Saneamento básico*.

A vertente auto-reflexiva pode ser identificada em *Saneamento* e *Romance*, mas a partir de possibilidades de uso distintas dentro da linguagem cinematográfica. O humor apresenta-se por meio de facetas distintas nos dois filmes, apesar da obra de Furtado trazer em alguns momentos críticas mais mordazes, num estilo mais próximo ao de *Romance*, tendo como alvo o poder público. A exemplo disso, podemos trazer a cena em que Seu Antônio (Tonico Pereira) e Seu Otaviano (Paulo José) discutem sobre a necessidade de uma pequena passarela para que os habitantes de Linha Cristal possam atravessar o arroio (riacho) e encontram como solução para servir de uma ponte estreita,

mas funcional, a derrubada da placa da prefeitura que propagandeava as obras feitas na comunidade. No entanto, esse não é o parâmetro de uso mais recorrente, o cômico em *Saneamento básico* assume uma constância mais lúdica a partir das filmagens sem suporte financeiro e técnico que Marina e sua família realizam. O embate contra os paradigmas, numa mistura de convencional e experimental, é comum às duas obras, e até mesmo em outras produções que tiveram a parceria de Guel Arraes e Jorge Furtado reeditada, como é o caso de *Lisbela e o prisioneiro*.

Assim como os demais filmes citados, *Romance* realiza empréstimos da narrativa clássica hollywoodiana, que podemos caracterizar também “a partir de um sistema de códigos e signos que se foi formando ao longo das décadas e que, havendo se tornado domínio público, terminou por cristalizar-se” (BRITO, 1995, p.197). Outra parte desses empréstimos vem do cinema de arte europeu, que se destaca pela constante apresentação de “novas construções semióticas” (BRITO, 1995, p.197). Para não conformar-se nem à codificação hollywoodiana e nem à desconstrução europeia, que às vezes vira paráfrase, a proposta de Furtado e Arraes negocia, debate e instiga novas representações do real reciclando esses valores.

2.2 Concepções estéticas de Guel Arraes

Para compreendermos a construção estética de *Romance*, é necessário ainda discutir dados que compõem o contexto de produção cinematográfica enquanto parâmetro importante para a construção do processo artístico do filme. Nessa perspectiva, com a finalidade de observar como Guel Arraes estruturou o seu estilo pelo uso de certos efeitos de sentido, estudamos a obra *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*, organizado por Alexandre Figueirôa e Yvana Fachine, onde tais questões são levantadas.

Em depoimento registrado no livro, o cineasta afirma que houve uma época em que assistia a pouca coisa do cinema comercial e menos ainda do americano. Arraes tinha como suas referências iniciais o *Cinema Novo*, de Glauber Rocha; a *Nouvelle Vague* francesa, além de diretores como Jean-Luc Godard e Jean Rouch. Liderado por Rouch, o *Comité do Filme Etnográfico* foi um dos principais espaços que contribuiu para a formação de Guel Arraes, enquanto esteve na França (ARRAES *apud* FIGUEIRÔA; FECHINE, 2008, p.287).

Quando retornou da Europa, no Brasil, Arraes recebeu um convite da Rede

Globo e começou trabalhar em novelas com autores como Sílvio de Abreu e Jorge Fernando, que possuíam projetos humorísticos. A partir dessas produções para a TV, Guel Arraes passou a rever as obras cômicas dos Estados Unidos. Retomou também a Chanchada, gênero do cinema brasileiro que, muitas vezes, utilizava-se da comédia e do musical para satirizar o cinema hollywoodiano. O diretor aponta que, diante dessa peculiaridade:

a chanchada tem também uma dimensão metalinguística, porque ela se comenta, ela se apresenta como filme (...). Eu acho que esses elementos da chanchada, a metalinguagem, o comentário são também uma constante no trabalho da gente (ARRAES *apud* FIGUEIRÔA; FECHINE, 2008, p.289).

A confluência de linguagens nas obras de Guel Arraes é característica desde a época em que ele produzia apenas para a televisão e está também presente em seus trabalhos para o cinema, no caso específico, em *Romance*. A metaficção é um desses artifícios empregados, que parte do desdobramento de uma concepção de Arraes, por ele entender que:

a televisão é o reino do ilusionismo. Toda a promessa da novela, por exemplo, é mostrar as coisas como elas se passam na sua vida. Quando eu cheguei na televisão, observei que havia – e ainda há – um domínio do naturalismo (ARRAES *apud* FIGUEIRÔA; FECHINE, 2008, p.310).

É por esse caminho que o diretor lança mão em seus projetos de uma proposta “antiilusionista”, que procura desvendar esse universo da ficção, assumindo, por vezes, uma postura de denúncia como em *Romance*, mas adotando para isso uma concepção de deboche e brincadeira – fazendo uma união entre o lúdico e o crítico. O discurso de Arraes se propaga de dentro da máquina, mas é sobre a máquina que ele tece muitas de suas críticas. Isso ganha forma, sobretudo, quando analisamos a representação do real por meio da postura de Pedro frente à codificação e às pressões do meio televisivo comercial em nome de uma produção que procure alargar os horizontes estéticos da emissora de Danilo.

É importante destacar ainda que, embora a obra de Guel Arraes trabalhe em torno de um viés antiilusionista, é evidente que a recepção tende a cair nas teias da ficção. O que se desdobra, no entanto, é que as propostas utilizam-se de recursos narrativos e comunicáveis, mas que estão paralelamente ligados a efeitos de sentido que

procuram provocar questionamentos no espectador (ARRAES *apud* FIGUEIRÔA; FECHINE, 2008, p.310).

Quanto à utilização de estratégias que buscam um viés humorístico cuja potencialidade responde a uma caracterização satírica, podemos assinalar os procedimentos que em *Romance* se desenvolvem a partir da codificação explícita das telenovelas em que Ana é protagonista. O filme de Arraes opta por aglutinar os cacoetes de roteiro e de atuação, buscando apresentar ali a tentativa da emissora de sempre trilhar os atalhos para ganhar a audiência mais acostumada aos dramalhões folhetinescos.

Essa mesma faceta não se restringe ao âmbito diegético das novelas em que Ana trabalha. O próprio ambiente de produção, no caso os bastidores das gravações, acaba reunindo também tais indícios que fazem soar essa crítica em forma de paródia. Isso fica claro em várias situações, inclusive quando o diretor de uma das telenovelas tem que gravar finais diferentes na tentativa de manter o suspense do último capítulo e nesses instantes derradeiros pede à produção que amarre o elenco ao cenário, validando a ideia do ritmo acelerado no meio televisivo.

Com isso, diante da abrangência e da liberdade que o campo da ficção cinematográfica permite, Arraes procura conduzir seus projetos de forma lúdica, “no uso da metalinguagem filmica”, causando uma “provocação crítica”, que é ampliada pelo humor, a partir da “mistura entre o ficcional e o não-ficcional” (ARRAES *apud* GREGO, 2008, p.236).

Outro aspecto importante no conjunto de realizações do cineasta é que a partir de uma proposta cinematográfica que se utiliza de “modelos de rearticulação da cultura popular cuja característica é o permanente cruzamento entre passado e presente, tradição e contemporaneidade, folclore e erudição” (ROCHA, 2008, p.93), Guel Arraes permite a confluência de dados aparentemente insociáveis, delineando suas escolhas e os elos específicos estabelecidos no jogo intertextual (inerente ao processo de criação artística⁶) que caracterizarão seu traço autoral.

Esse é um elemento que pode ser identificado inclusive em *Lisbela e o prisioneiro*, a partir do investimento numa ambientação urbana e colorida, quebrando com a elaboração codificada sob o viés da seca do Nordeste, apesar de fazer uso de um viés de representação mais próxima desse modelo em *O Auto*. Além disso, já em 1993, Guel Arraes leva para a TV o texto de Osman Lins que é, como vários nomes da

⁶ De acordo com Robert Stam, “o eu necessita da colaboração de outros para poder definir-se e ser ‘autor’ de si mesmo” (STAM, 2000, p.17).

Literatura brasileira, pouco conhecido do grande público.

No caso específico de *Romance*, as reelaborações de *Tristão e Isolda* fazem trabalhar esse dinamismo que transforma um arcabouço de referências em um debate acerca do fazer artístico, da liberdade autoral e dos limites da arte. Se é que estes existem. Melhor que a ideia de limite, a obra investe nas fronteiras entre campos discursivos distintos, como TV, cinema e teatro. O faz, por exemplo, na pressão que Pedro sofre para escrever um final feliz, modificando o fim trágico, para o especial que vai ao ar na emissora.

O filme retoma *Tristão e Isolda* mesmo até sob um viés paródico, transcodificando-o também numa estratégia discursiva que utiliza a literatura de cordel como mecanismo narrativo.

Podemos inferir que, por estabelecer uma ponte entre o experimental e o convencional, unindo contribuição e ruptura e apresentando feições características do pós-modernismo, as obras de Guel Arraes, como ele próprio assinala, podem ser analisadas a partir da ideia de que elas partem de “uma posição de mais equilíbrio, nem num extremo nem no outro; estamos sempre em cima do muro, somos equilibristas mesmo e não à toa que, muitas vezes, ou somos elogiados ou tomamos porrada dos dois lados” (ARRAES *apud* FIGUEIRÔA; FECHINE, 2008, p.311).

A paródia, que também é um artifício utilizado numa das produções que envolvem *Tristão e Isolda*, é uma das ferramentas que mais se propõem a contribuir para o estabelecimento do processo dialógico no pós-modernismo. Ela é caracterizada pela “interdiscursividade”, por estabelecer uma coletividade de discursos (HUTCHEON, 1991, p.169), podendo-se atribuir a ela uma constante incursão em outros textos:

embora o pós-modernismo, conforme o estou definindo aqui seja talvez um pouco menos indiscriminadamente abrangente, a noção de paródia como abertura do texto, e não como seu fechamento, é importante: entre as muitas coisas contestadas pela intertextualidade pós-moderna estão o fechamento e o sentido único e centralizado. Grande parte de sua provisoriidade voluntária e deliberada baseia-se em sua aceitação da inevitável infiltração textual de práticas discursivas anteriores (HUTCHEON, 1991, p.166).

Guel Arraes ratifica a tentativa de promover em suas obras o procedimento da linguagem tratando de si mesma, destacando que seus trabalhos possuem certa “preocupação de revelar o ator como um ator, de problematizar o que é real e artificial,

verdadeiro ou falso”. Acrescenta ainda que, para dar espaço a essa discussão, ele se empenha na utilização da comédia “justamente porque ela é um pouco metalinguística, porque ela debocha dos códigos vigentes. A comédia favorece não só uma crítica de costumes, mas também rupturas de linguagem” (ARRAES *apud* FIGUEIRÔA; FECHINE, 2008, p.311).

Ao desdobrar esse procedimento do diretor em relação ao elemento cômico, podemos nos apoiar naquilo que assinala Linda Hutcheon, quando ela destaca que a paródia, de forma crítica e criativa, popularizou-se como uma estratégia eficaz entre as minorias e segmentos marginalizados para responder a pensamentos dominantes que compõem determinada cultura (HUTCHEON, 1991, p.58). É possível identificar traços que se aproximam dessa linha de raciocínio nos estudos de Robert Stam sobre Bakhtin quando é colocado que “o artista de uma cultura dominada não pode ignorar a presença estrangeira; é preciso que dialogue com ela, que a engula e a recicle de acordo com objetivos nacionais” (STAM, 2000, p.55), como pode ser identificado nas produções de Guel Arraes, a exemplo do filme *Lisbela e o prisioneiro*.

Voltando para as intersecções dinamizadas por Guel Arraes em seus projetos cinematográficos, encontraremos já em *O Auto da Compadecida* um exemplo desse processo. A utilização de câmera de 35mm e película na gravação da minissérie contribuiu para a consubstanciação desse trânsito que coloca em evidência um artefato audiovisual em estado pleno de comutação com outras formas discursivas, como a linguagem cinematográfica, além do texto dramático que parte da obra de Ariano Suassuna (FIGUEIRÔA, 2008, p.147).

Alexandre Figueirôa destaca parte dos elementos que contribuem enquanto universo de referência para Guel Arraes. O pesquisador aponta que

as obras da *Nouvelle Vague* e do 'cinema verdade' de Rouch tinham padrões estéticos que se assemelham, seja pela ruptura em relação à gramática clássica hollywoodiana, embora dela fizesse uso, no caso dos filmes de ficção, seja em relação à escola clássica do documentário, para os filmes de não-ficção. Elas foram, portanto, a nosso ver, determinantes para fazer com que ele se mostrasse à vontade para, por exemplo, aproximar-se do cinema cômico dos primeiros tempos, cujas marcas são uma crença absoluta na performance histriônica dos protagonistas e na velocidade dos acontecimentos narrados (2008, p.151-152).

Esses dados alicerçam a nossa compreensão de que Guel Arraes se utiliza de expedientes e recursos estéticos numa dimensão correlacionada às considerações de

João Batista de Brito acerca dos valores e técnicas atribuídos a dois modelos de cinema, no caso o hollywoodiano e por parte do cinema de arte europeu. As estratégias comunicativas que se desenvolvem a partir de recursos narrativos mais confortáveis à recepção trabalham em conjunto com discussões, sátiras e efeitos de sentido que têm por objetivo provocar o público nas produções de Arraes para TV, contudo também surgem amplificadas pela discussão metaficcional proposta em *Romance*.

Quando partimos para uma análise envolvendo o longa-metragem em relação às demais produções cinematográficas do diretor, podemos identificar nuances, sobretudo se pensarmos em filmes como *O Auto* e *Lisbela*, onde a construção do riso se dissocia bastante da proposta desenvolvida em *Romance*. De um lado, temos o cômico mais popular, corporal, com uma investida no viés histriônico de representação, como atesta Figueirôa. Já na obra de 2008, a construção estética dos trechos mais humorísticos se pauta numa dinâmica satírica, onde a paródia caricatural cumpre um papel de crítica mais ácida e eleva o tom, apesar de também utilizar-se de uma faceta lúdica, quando comparamos com os filmes anteriores de Arraes.

Inclusive, a velocidade da narrativa, relação entre tempo da história e do discurso (REIS; LOPES, 1988, p. 297), os cortes e os planos-sequência ditam um ritmo mais lento a *Romance*, num paralelo com os outros filmes, principalmente nos momentos iniciais da trama quando a história se detém apenas no casal protagonista. O longa-metragem apresenta, obviamente, diferentes tipos de aproveitamento em termos edição e velocidade, e também não descarta os dispositivos cômicos numa investida histriônica, especialmente com Rodolfo Maia. No entanto, o próprio personagem, assim como a narrativa, não se apresenta de maneira uniforme e no patamar humorístico se utiliza também de um riso mais irônico.

O debate acerca da operacionalização da narrativa em *Romance* ganha espaço a partir do próprio Guel Arraes quando ele destaca nos extras da obra a primeira cena de sexo filmada por ele para o cinema e assinala que o cômico rima mais com o “tesão”, e que por isso não havia tido essa experiência anteriormente. A sequência trabalha as gradações de sombra e luminosidade para a consumação do ato que ocorre no próprio teatro, e é intercalada com cenas dos ensaios de Pedro e Ana para a peça – onde a atriz aparece interpretando Isolda em trajes vermelhos que apontam metaforicamente uma acentuação da libido. Os jogos de luz, cor e sombra formatam um ambiência calcada em signos menos extravagantes, como o colorido que era proposto em *Lisbela*⁷, e em dados

⁷ Cf. em FIGUEIRÔA; FECHINE, 2008, p. 305.

que destoam da representação e performance corporal nos demais filmes do diretor.

Segundo Figueirôa, o *TV Pirata*, dirigido por Guel Arraes, “tinha referências calcadas mais em programas de humor da televisão e do teatro besteirol. Era, antes de qualquer coisa, um programa na Globo, parodiando a própria Globo” (2008, p.153). Entre o final da década de 1980 e no início da de 1990, a atração falava de dentro da máquina sobre a própria máquina, seus cacoetes e seus vícios de linguagem. Nesse contexto, “cultiva-se o pastiche, isto é, a imitação de outra obra, com um comportamento extremamente dessacralizador que oscila entre uma atitude cáustica e uma atitude conformista” (PROENÇA FILHO, 1988, p.41). A trajetória percorrida pelo diretor demonstra a construção de um repertório que se preocupa em evidenciar o fazer artístico metafictionalmente e unir o crítico ao lúdico num processo que se aproxima às contradições do pós-modernismo: “dentro, porém, fora; cúmplice, porém, crítico” (HUTCHEON, 1991, p.103).

Do ponto de vista dialógico, a partir da função de diretor de núcleo exercida por Guel Arraes, houve a possibilidade de reunir “artistas e criadores, vindos das mais diversas áreas – cinema, teatro, jornalismo, e da própria televisão –, o que vai ser fundamental para configurar uma das características de seus produtos audiovisuais, que é o hibridismo de linguagens” (FIGUEIRÔA, 2008, p.153). Esse imbricamento discursivo, além das relações constantes entre enunciados e a parceria com subjetividades diversas ajudaram o diretor na elaboração de produções plurais no nível de sua significância.

Além disso, na obra de Arraes destaca-se “um teor que desconstrói os ritmos de linguagens e fórmulas consolidadas de certos meios e formatos de produção visual, com destaque para o aproveitamento de recursos metalinguísticos” (FIGUEIRÔA, 2008, p.155). A paródia do *herói⁸ hollywoodiano* em *Lisbela e o prisioneiro* é uma dessas variantes que se desdobra na montagem paralela entre a fuga realizada por ele frente ao vilão dos filmes que Lisbela vê no cinema e a perseguição de Frederico Evandro a Leléu.

De um lado temos “o típico herói da estória romanesca, cujas ações são maravilhosas”, movendo-se “num mundo em que as leis comuns da natureza se suspendem ligeiramente: prodígios de coragem e persistência, inaturais para nós, são

⁸ No *Dicionário de teoria da narrativa*, conforme assinalam os autores, o termo se relaciona a uma concepção antropocêntrica da diegese, considerando que a narrativa se desenvolve a partir de um protagonista que se destaca em relação às outras figuras que fazem parte da história (REIS; LOPES, 1988, p.210).

naturais para ele”. Do outro, temos Leléu, que “não sendo superior aos outros homens e seu meio, o herói é um de nós: reagimos a um senso de sua humanidade comum” (FRYE, 1973, p.39-40).

Num plano, o *herói hollywoodiano* se compõe por qualidades paradigmáticas, como a integridade e a coragem invioláveis, e de outro Leléu, que se utiliza de pequenos golpes e artimanhas para ganhar a vida. De acordo com Bergson, na tragédia, há um cuidado para evitar a exposição da materialidade do herói, fazendo, assim, com que não haja uma preocupação com o corpo. Isso acarretaria uma possibilidade de se causar uma infiltração de elementos cômicos (BERGSON, 1980, p.33). No filme, esse personagem, típico do cinema americano, também responde a características similares àquele apontado por Bergson.

Na sequência da fuga, ao concatenar numa falsa simetria cenas intercaladas entre os dois personagens, o filme recorre ao cômico para deslocar a noção de herói e promover a possibilidade de outras representações. Sem negar a influência que a estética hollywoodiana exerce, *Lisbela e o prisioneiro* acolhe, desconstrói e subverte códigos do cinema narrativo, ao mesmo tempo que investe num personagem tipicamente brasileiro. De acordo com Guel Arraes, “nas comédias populares, geralmente o malandro é o carioca e o pícaro é o nordestino. Leléu era um ‘mix’ dos dois, uma mistura de chofer de caminhão e artista mambembe” (ARRAES *apud* FIGUEIRÔA; FECHINE, 2008, p.305). Assim, também nesse caso, a junção de paradigmas distintos provoca um dialogismo, que ganha vida nos traquejos ardilosos de Leléu.

Mais à frente, observaremos, numa breve síntese, algumas características que permeiam os trabalhos e que configuram o processo criativo de Guel Arraes a partir das relações que a obra do diretor estabelece com o Movimento Armorial embandeirado pelo escritor Ariano Suassuna.

2.2.1 Ariano Suassuna e o Movimento Armorial

Podemos discutir o *Movimento Armorial* pensando seu modo de atuação multidisciplinar, observado por Bráulio Tavares (2007, p.106-107), perfazendo um caminho que contempla diversos segmentos da produção artística, como o teatro, a música e a poesia. E ponderando o diálogo estabelecido internamente, a partir da confluência de linguagens, dos empréstimos e trocas operacionalizadas, é possível ainda

destacar como essas articulações subsidiaram, de alguma forma, produções cinematográficas como *Romance*.

Há uma importante articulação alçada pelo Movimento que acabou também integrando estudantes e docentes universitários na busca pelo estabelecimento de uma ponte que procurava unir dois lados complementares para uma mesma proposta. A ideia se baseava na tentativa de construir um elo entre

a Tradição, que presa entre as paredes dos Conservatórios e das Universidades tendia a se fossilizar e se tornar 'peça de museu', e o Popular, a arte produzida em condições materiais precárias, não-oficiais, com finalidade lúdica, cerimonial ou de integração comunitária (TAVARES, 2012, p.107).

Segundo Bráulio Tavares, o *Movimento Armorial* surgiu em outubro de 1970, em Recife, com um concerto realizado pela Orquestra Armorial, que havia sido recém-criada, além de contar com uma exposição de artes plásticas na Igreja de São Pedro dos Clérigos (2007, p.103). Dado o momento histórico, Bráulio destaca ainda que predominava boa dose de curiosidade entre os que viviam em outros estados brasileiros por tratar-se de um movimento de caráter multimídia e que ganhava repercussão nacional apesar de não surgir no eixo Rio-São Paulo-Salvador (2007, p.106-107).

Dentre as características do *Movimento Armorial*, podemos assinalar no cerne de sua proposta uma

ligação com o espírito mágico dos 'folhetos' do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus 'cantares', e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados (ARIANO *apud* IDELLETE, 1999 p.13).

Segundo Ana Paula Campos, a palavra “armorial”, enquanto substantivo, “representa o livro onde estão registrados os brasões, mas o idealizador do movimento passa a empregá-lo como adjetivo, por sua beleza e por estar ligado aos esmaltes da heráldica, inspirados no Barroco do século XVIII” (CAMPOS, 2008, p.262).

A pesquisadora assinala, a partir de um depoimento de Ariano Suassuna, que o folheto de cordel sintetiza, por meio de seu espírito e de sua forma, as características do Armorial.

Na capa uma gravura em madeira que é uma obra ligada às artes

plásticas, quando você abre, você tem um poema narrativo e isso aí é uma arte literária que pode dar origem a uma arte de espetáculo. E você ainda tem a música porque o folheto é cantado ou pode ser cantado (SUASSUNA *apud* CAMPOS, 2008, p.266).

Alguns desses elementos também são integrados à narrativa de *Romance*, seja na forma da apresentação da proposta de especial para TV que Pedro faz a Danilo, seja nas inserções de quadros e imagens que ajudam a contar a história de *Tristão e Isolda*. O diálogo com o popular possui estatuto metaficcional subsidiando a versão e se distingue de um contato no nível do cômico já apresentado em filmes como *O auto da Compadecida* e *Lisbela e o prisioneiro*.

Ana Paula Campos assinala ainda as características que Ariano Suassuna procura desenvolver a partir do movimento. Segundo ela, o escritor “mescla à arte de origem popular o erudito e o contemporâneo, primando, sempre, por uma proposta de qualidade, na qual se enxergue o que ele considera a 'real arte brasileira’” (CAMPOS, 2008, p.264). *Romance*, por meio de Pedro, preconiza justamente esses dados diegeticamente. O longa-metragem pode ser compreendido como um diálogo com a visão armorial. Isso porque o filme investe na reelaboração da história de *Tristão e Isolda*, que se destaca na cultura ocidental, trazendo-a para o contexto do sertão nordestino por meio de dados do universo local como o cancionário popular.

A confluência de linguagens, entre texto dramático/literário e linguagem audiovisual e cinematográfica, que também ocorre em *O Auto da Compadecida*, é trabalhada de maneira mais direta em *Romance* a partir do uso das “possibilidades abertas pela hibridização do popular com o erudito na contemporaneidade” (CAMPOS, 2008, p.266). Essa particularidade é destacada por Alexandre Figueirôa quando o pesquisador destaca que o cinema de Guel Arraes propõe

modelos de rearticulação da cultura popular cuja característica é o permanente cruzamento entre passado e presente, tradição e contemporaneidade, folclore e erudição, a exemplo do que faz o movimento armorial, só que mediado pelos novos dispositivos narrativos proporcionados pelos equipamentos de reprodução audiovisual (2008, p.175).

A representação do Nordeste em Guel Arraes não possui uma sistemática uniforme, assim como as construções de Ariano Suassuna, a exemplo de *A história do amor de Fernando e Isaura* que, para preservar o viés náutico presente na obra de Joseph Bédier, investe numa concepção litorânea para a história, como os traços de

“aventura marítima” a partir das “barcaças que servem ao comércio fluvial do Rio São Francisco” (TAVARES, 2007, p.165). Em *Lisbela e o prisioneiro*, a cor exerce forte apelo imagético e emocional na tentativa de estabelecer novos parâmetros de significação. A escolha pela utilização de tonalidades mais vivas e intensas contribui fortemente para um deslocamento do eixo interpretativo que se tornou comum nas representações do Nordeste brasileiro.

No filme de 2003, “o figurino e a cenografia exploram as cores fortes, beirando o exagero, com a clara intenção de provocar o riso” (GREGO, 2008, p.255). É possível compreender que Arraes busca construir uma maneira diferente de enxergar o Nordeste brasileiro a partir do momento em que “mistura o imaginário regional com o universal, mostra, por exemplo, a cidade de interior de Lisbela com ares de urbanidade” (GREGO, 2008, p.234). No filme, o “neomedieval” (CAMPOS, 2008, p.275) enquanto ambiente diegético sai de cena para um investimento numa construção de sentido pautada pelos símbolos cosmopolitas das pequenas cidades que trazem elementos provenientes das influências geradas pelas grandes metrópoles. No entanto, a diegese nos mostra localidades que carregam consigo uma cultura popular que permanece forte e que dialoga com os elementos externos.

Voltando ao escritor paraibano, apesar do “*locus* mítico da obra de Ariano [ser] sem dúvida o Sertão” (TAVARES, 2007, p.165), em *Fernando e Isaura* há uma predominância diegética de espaços narrativos em ambientes mais litorâneos do Nordeste, mais especificamente, do estado de Alagoas. Isso se desdobra justamente em função de um investimento feito no aproveitamento e na rearticulação das navegações no texto de Ariano. Esse processo se dá, por exemplo, em nome da preservação de tensões como a chegada de Isaura a Piranhas, local onde Fernando se encontra enfermo já em seus derradeiros instantes de vida. Lembrando que o arcabouço mítico que envolve *O romance de Tristão e Isolda*, ou seja, o elemento fantástico que envolve toda a trama, não foi reaproveitado na obra de Ariano Suassuna.

Numa palestra na Universidade Federal Fluminense, em 2005, no Rio de Janeiro, Ariano Suassuna discutiu as relações culturais que são estabelecidas entre os povos. Se distanciou efetivamente de certa pecha xenófoba, demonstrando seu olhar a respeito das trocas, por vezes desiguais, de elementos provenientes de outras localidades:

Eu não tenho nada contra ninguém. O que eu quero é fortalecer a

nossa cultura, porque aí qualquer coisa que nos venha de fora, em vez de ser uma influência que nos esmaga, que nos descaracteriza, que nos corrompe, passa a ser uma incorporação que nos enriquece (SUASSUNA *apud* TAVARES, 2007, p.207).

Se observarmos as propostas estéticas de Guel Arraes, não nos distanciaremos completamente dessa visão crítica. A utilização de dados culturais estrangeiros em diálogo com as demandas e premissas aqui existentes também funcionam em filmes como *Lisbela e o prisioneiro*, especialmente, quando pensamos num contexto bakhtiniano, numa relação que ultrapassa o esquema metrópole-colônia e que se comunica e subverte uma codificação há muito institucionalizada pela escola hollywoodiana, por exemplo.

A seguir, discutiremos os elementos apresentados até aqui de maneira mais próxima ao texto fílmico, a exemplo da paródia e da auto-reflexividade no plano diegético de *Romance*. Observaremos ainda a construção do enredo e dos personagens, além de investigar a composição estética caracterizada em algumas das cenas do filme e a utilização de *Tristão e Isolda* sob diferentes concepções dentro da trama.

3. ROMANCE: DADOS DE UMA ANÁLISE

Romance conta a história de um casal de atores, Pedro e Ana, que se apaixona durante a produção da peça de teatro *Tristão e Isolda*. Eles se separam após ela receber um convite para trabalhar na televisão, por passar a dividir seu tempo entre as gravações no Rio de Janeiro e as sessões da peça em São Paulo, fazendo com que o relacionamento comece a ser questionado por Pedro. O par se reencontra quando ele é convidado para dirigir um especial de TV na mesma emissora em que Ana trabalha, numa proposta que tem o aval dela. Na trama, a partir desse convite, Pedro propõe a realização de uma versão nordestina de *Tristão e Isolda*, adaptando a história aos costumes e cultura locais.

No filme, a diegese se dá, muitas vezes, em encontros que acontecem dentro de um teatro, seja para os ensaios, seja para as encenações de *Tristão e Isolda*, além de outras peças interpretadas apenas por Pedro no espaço de tempo que compreende o rompimento entre os dois. É lá também que ele e Ana desenvolvem, discutem e terminam o namoro. Além disso, é o local onde o filme começa e termina. É, portanto, um espaço diegético fundamental para a narrativa, principalmente enquanto mecanismo

catalisador da metaficção na obra.

Podemos ressaltar também os estúdios televisivos onde são gravadas as telenovelas em que Ana irá trabalhar. Observando esses dois espaços narrativos, teatro e estúdios de TV, é possível assinalar um contraponto entre o ritmo frenético das gravações na televisão e os ensaios teatrais permeados pelas conversas de Pedro e Ana sobre o amor, o que permite o desenvolvimento do sentimento entre os dois jovens atores. Além disso, há oportunidades para que eles possam discutir, problematizar e interpretar os textos e temas relacionados ao projeto de encenar *Tristão e Isolda*. De um lado, o tempo escasso frente à demanda que a televisão comercial impõe aos seus funcionários, representados hierarquicamente no estúdio por diretor e atores. De outro, no compasso mais reflexivo no teatro, Pedro e Ana vão descobrindo e maturando o texto dramático, ao mesmo tempo em que vão se descobrindo e amadurecendo o próprio relacionamento.

Além do casal protagonista, podemos destacar outros personagens que ajudam a compor a história. Dentre eles, Fernanda (Andréa Beltrão), uma produtora ambiciosa que está promovendo a peça e procura impulsionar a carreira de Ana, e por tabela a sua própria, intermediando a ida da atriz para a TV. Danilo (José Wilker) é um produtor do alto escalão de uma emissora televisiva que assiste ao espetáculo teatral e propõe que Ana faça um teste em sua empresa. Rodolfo Maia (Marco Nanini) é o ator estrela que se caracteriza pelas exigências esdrúxulas que faz em nome da fama que possui. E ainda Orlando (Vladimir Brichta), um ator que tenta, a qualquer custo, se tornar famoso e para isso mantém um relacionamento com Fernanda, outro com Ana e finge ser um homem do meio rural do sertão nordestino para conseguir o papel de Tristão no especial dirigido por Pedro.

Na primeira cena, após um teste, Pedro, que também é diretor, escolhe Ana para ser seu par na peça que está montando. A partir do momento em que os ensaios vão acontecendo, eles conversam sobre o modo como encaram o amor, fazendo um paralelo com o que os personagens interpretados por eles, dentro da narrativa teatral, poderiam achar disso também.

Percebemos, então, duas maneiras distintas de interpretar o amor por meio das personagens de *Romance*. Ana, diferentemente de Pedro, crê na relação amorosa sem sofrimento, sem ser concebida pela mesma característica trágica que possui a história de *Tristão e Isolda*. Já ele acredita no que denomina de “amor recíproco infeliz”, uma espécie de farol que guiava muitos dos casais clássicos da literatura dramática, como

Cyrano e Roxane, de Edmond Rostand; e *Romeu e Julieta*, de Shakespeare.

3.1 Prelúdios

A narrativa de *Romance* começa concomitantemente à exibição dos créditos iniciais da obra. Pedro, em voz *over*⁹, lê trechos bastante similares quando tomamos por base *O romance de Tristão e Isolda*, de Bédier, dando início ao processo comunicativo proposto pelo filme que se caracteriza como um diálogo introdutório com o público. “Quereis ouvir, senhoras e senhores, um belo conto de amor e de morte? É de Tristão e Isolda, a rainha. Ouvi como em alegria plena e em grande aflição eles amaram, depois morreram no mesmo dia, ele por ela, ela por ele”.

Trata-se de um procedimento já utilizado tanto por Guel Arraes quanto por Jorge Furtado no cinema, respectivamente em *Lisbela e o prisioneiro* e em *Saneamento básico, o filme*. Temos, como fato comum aos três longas-metragens, uma espécie de prelúdio que consiste em apresentar a obra para o espectador, oferecendo de forma gradual subsídios para a sua iniciação na trama.

No primeiro exemplo, as cenas se passam numa sala de cinema e oferecem um efeito de espelhamento mais específico para aqueles que viram o filme num mesmo tipo de ambiente. Além disso, nesse momento inicial, *Lisbela e o prisioneiro* investe numa duplicação de caráter auto-reflexivo no sentido de ampliar o registro perceptivo em relação aos personagens que compõem a obra.

Na diegese, conversando com Douglas, logo que sentam no cinema, Lisbela antecipa para ele os acontecimentos da narrativa a que irão assistir. Nessas conjecturas, há um elo existente com o próprio tecido diegético em que ela está inserida. A cada nome de ator que surge na tela – que ela vê e que é a mesma que vemos, como em câmara subjetiva¹⁰ – Lisbela discorre a respeito de sua função na narrativa. O filme fomenta, desse modo, os processos ficcionais num diálogo estabelecido com o público e que percorre boa parte do longa-metragem.

Quando analisamos a obra de Furtado, a voz *over* de Marina é utilizada ainda na exibição dos créditos iniciais e procura passar para o espectador a ideia de que ela está organizando um grupo de pessoas que está prestes a assistir a um filme. Mais à frente,

⁹ Segundo Luiz Antonio Mousinho, “grosso modo, chamamos de *voz over* ao som não diegético, ou seja, à fala da personagem que não corresponde à fala ou ao diálogo de uma ação que se desenrola naquele momento” (MOUSINHO, 2012, p.82).

¹⁰ É aquela “que nos faz ver o que o personagem vê” (BRITO, 1995, p.209).

no prosseguimento da narrativa, vemos tratar-se, na verdade, de uma reunião de moradores com o intuito de discutir os problemas de saneamento que a comunidade está enfrentando.

O artifício em *Saneamento básico* também trabalha em nome de uma auto-referencialidade que tende a instigar no espectador uma inserção progressiva no estágio onírico que o cinema proporciona. Trata-se de um indício preliminar da concepção metaficcional que é proposta pelas obras e seu uso produz o estreitamento entre o público e a noção de descortinamento do ficcional que elas produzem.

No prefácio de *O romance de Tristão e Isolda*, Joseph Bédier alerta para a dificuldade de definir a matriz da lenda que deu origem à história. “Se eu fosse indicar minhas fontes pormenorizadamente, teria de encher os rodapés das páginas deste livrinho de tantas notas” (BÉDIER, 2012, p.XVI). Ele revela, entretanto, no prosseguimento dessa advertência, uma série de referências utilizadas e adaptadas que vão desde trechos de poemas a fragmentos anônimos para a construção da versão que ele concebe.

O argumento básico da trama se desdobra com a ideia do sobrinho que vai buscar a mulher que será desposada pelo tio e se encontra apaixonado por ela. A questão do destino, dos mal-entendidos e do “amor recíproco infeliz” trabalha essa engrenagem trágica da história, fazendo com que “o espírito que a anima do começo ao fim, que circula em todos os seus episódios, como o 'beber amoroso' nas veias dos dois heróis [seja] a ideia da fatalidade do amor, que o eleva acima de todas as leis” (PARIS, 2012, p. XIII).

Podemos refletir a respeito dos diálogos implícitos e explícitos estabelecidos com o público nos filmes de Arraes e Furtado, observando que esse procedimento tem sido bastante utilizado em produções artísticas a partir de diversos tipos de discurso ficcional ao redor do mundo. Foi esteticamente bem aproveitado por Machado de Assis, em obras como *Dom Casmurro*, que foi adaptada para a Rede Globo, em 2008, no formato minissérie e intitulada *Capitu*, preservando ainda essa proposta de viés comunicativo auto-reflexivo.

Apresentamos esses fatores para assinalar que esse efeito de sentido também figura na obra de Joseph Bédier. Já nas primeiras frases de *O romance de Tristão e Isolda* e no desenvolvimento do livro, o artifício aparece constantemente e ganha forma em trechos como o que segue:

Senhores, o contador que quer agradar deve evitar as histórias demasiado longas. A matéria deste conto é tão bela e tão diversa: de que serviria alongá-lo? Direi pois, de modo breve, como, após ter vagado durante muito tempo por mares e países, Rohalt, o Defensor da Fé, aportou nas Cornualhas, reencontrou Tristão (BÉDIER, 2012, p.7).

Os laços, empréstimos e transversalidades entre texto e contexto, emissor e receptor, estão presentes na obra de Guel Arraes e, por meio dela, são trabalhados diegeticamente produzindo uma representação do real que valoriza o labor artístico. Sua construção, seus meios de reprodução e os diálogos com outras obras constituem o processo comunicativo que opera no cerne da metaficção.

3.1.1 A história do amor de Fernando e Isaura

No prefácio do livro intitulado “advertência”, Ariano Suassuna revela dados sobre a construção da obra e assinala que a ideia ganhou força quando seu amigo, Francisco Brennand, sugeriu que ele escrevesse “uma versão brasileira do *Romance de Tristão e Isolda*, história que há muito tempo ele desejava ilustrar” (SUASSUNA, 2012, p.19). Surgiria, então, no ano de 1956, *A história do amor de Fernando e Isaura*, da qual Ariano se auto-denomina “co-autor contemporâneo de uma história tão antiga” (2012, p.20).

Essas duas falas trazem exatamente princípios norteadores do dialogismo bakhtiniano. Seja no tecido de enunciados que formam o mosaico do processo de adaptação ao contexto nordestino, modificando por meio de estratégias discursivas costumes, vocábulos e valores; seja no “eu” enquanto instância que trabalha o processo criativo dentro de um contexto colaborativo com outras subjetividades (STAM, 2000, p.17).

Carlos Newton Júnior, professor da Universidade Federal de Pernambuco, esclarece-nos que, para escrever *Fernando e Isaura*, Ariano Suassuna também tomou como base, principalmente, “um texto de fins do século XIX – *O romance de Tristão e Isolda*, de Joseph Bédier, por sua vez escrito a partir de fragmentos conservados de antigos poemas franceses (principalmente o fragmento de Béroul) e outras variantes da lenda” (NEWTON JÚNIOR, 2012). Como em todo processo de transcodificação, Ariano preservou e alterou elementos em nome de uma especificidade do discurso que utiliza o Nordeste como espaço diegético. Suprimiu a questão do fantástico, retirando de

cena feitos heroicos de Tristão (Fernando) que revelavam traços quase sobre-humanos e o vinho enquanto elemento deflagrador do amor desvairado que domina o casal protagonista após o consumo da bebida. Nesse contexto de análise, Newton Júnior assinala ainda que:

Fernando e Isaura é, até hoje, não só o único romance de Suassuna que não se passa na Paraíba, como o único em que o Sertão encontra-se praticamente ausente da narrativa. O romance é ambientado em Alagoas, e a maior parte das ações decorre nas proximidades do mar. As ações ambientadas no Sertão concentram-se nos capítulos finais, quando Fernando, finalmente convencido de que deveria separar-se para sempre de Isaura, parte para Piranhas, município sertanejo às margens do rio São Francisco (NEWTON JÚNIOR, 2012).

A obra de Ariano, diferente da representação proposta por Pedro na diegese de *Romance*, não possui o mesmo apelo para uma visão de um Nordeste mais seco. Em contraponto a isso, sugere: “nas colinas, o gado arrepiava o pelo e enfeava com o frio ao qual estava desabitado” (SUASSUNA, 2012, p.22). Isso porque o escritor procura preservar o papel das navegações que possuíam uma atribuição fundamental na construção da narrativa de Bédier e, desse modo, redimensionou os espaços narrativos próximos ao litoral e ao Rio São Francisco.

Nesse contexto de permutas e rearticulações, em *Romance*, as viagens de barco são substituídas por trajetos a serem percorridos a cavalo. Tomando a obra de Bédier, Tristão desafia um forte cavaleiro chamado Morholt e, antes do início da batalha, não amarra sua embarcação na praia alegando que apenas um barco será necessário ao vencedor, pois só um deles voltará vivo. Vencida a luta, Tristão retorna da ilha para casa onde os que lá o esperavam se desenganam ao verem o barco de Morholt. No filme de Arraes as coisas se invertem, o duelo se dá entre Tristão e coronel Marcos. Neste caso, é o tio que não amarra o cavalo e vence o confronto. Quando coronel Marcos retorna da batalha, Isolda vê despontar ao longe o cavalo de Tristão e corre animada para recebê-lo, mas se frustra com a chegada do esposo.

No prosseguimento dessa versão desencadeada em *Romance*, Isolda vai à procura de Tristão e, encontrando-o caído, suicida-se com a faca do amante. O final difere do que é proposto por Bédier, no qual Isolda falece de dor pela morte de Tristão, porém rima com o desfecho do livro de Ariano. O livro conta que, “finalmente, como sabia que a doença que o matara era contagiosa e fatal, pegou o pequeno punhal de cabo-de-prata que o amante lhe dera, mergulhou a ponta no ferimento infeccionado e

feriu com ela seu próprio e belo peito branco” (SUASSUNA, 2012, p.166). As duas propostas, no caso as de Suassuna e Arraes, assimilam em suas narrativas um desfecho que dialoga com *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, onde o casal também morre tragicamente no final, mas, sobretudo, pelo fato de Julieta desembainhar a adaga de Romeu e suicidar-se, caindo sobre o corpo dele. A sequência se dá na história a partir do momento em que Romeu acredita que Julieta está morta e, por conta disso, toma um veneno e acaba morrendo. Quando ela se dá conta do ocorrido, se exaspera e consuma o ato: “Oh! bendita adaga! (*Arrebata a adaga de Romeu.*) Esta é tua bainha. Enferruja-te aqui e deixa-me morrer (*Cai sobre o corpo de Romeu e morre*)”. (SHAKESPEARE, 1978, p.105-106).

Numa das cenas de *Romance*, Pedro defende a ideia de que Shakespeare se inspirou na história de *Tristão e Isolda*. Forma-se com isso um movimento cíclico, onde o filme utiliza-se de referências que emanam de textos como *A história do amor de Fernando e Isaura* e *Romeu e Julieta*, mostrando como o cinema é uma arte que pode se interligar com enunciados que provêm de campos distintos e viabilizando um processo dialógico.

3.1.2 *Tristão e Isolda*, filme de 2006

A história, que por nós é discutida a partir da obra de Joseph Bédier, nos remete de forma mais consolidada ao século XII¹¹. Ela foi contada e recontada, ao longo do tempo, por meio dos mais variados tipos de veículos, influenciando de forma contínua artistas até os dias de hoje. Quase tão recente quanto *Romance*, o filme *Tristão & Isolda* (2006), dirigido por Kevin Reynolds, e que teve James Franco e Sophia Myles no papel do casal protagonista, traz uma releitura da história clássica.

Nesse eixo de análise, abrimos espaço para algumas considerações sobre o longa-metragem que antecede o filme de Arraes e que demonstra uma proposta bastante diferente para representar o romance trágico. O longa-metragem de 2006 procura se alicerçar numa construção de sentidos que explora mais um dado histórico relativo à independência e à constituição de territórios, como a Bretanha. Da mesma forma que *A história do amor de Fernando e Isaura*, de Ariano, o filme de Reynolds se desdobra sem o uso dos elementos da lenda e não investe num estatuto fantástico, que são, em

¹¹ Embora tenha ganhado fama na França, tudo indica que sua origem está ligada à cultura céltica (NEWTON JÚNIOR, 2012).

parte, recuperados em *Romance*.

Na obra de Reynolds, diferentemente das demais aqui analisadas, Tristão vê o pai e a mãe morrerem quando ainda é criança e tem a vida salva por Lorde Marke, aumentando assim a sua dívida de gratidão. Esse dado funciona como um recurso de expressão persuasivo para caracterizar o martírio que Tristão sente por ter se apaixonado pela esposa daquele que o adotou e que se tornou o único símbolo de uma família que lhe restava.

Se tomarmos as quatro obras – de Bédier, Ariano, Reynolds e Arraes –, identificaremos modelos diferentes de representação dos encontros às escondidas que o casal protagonista ensejava. No primeiro caso, Tristão e Isolda se enamoravam sob a copa de um grande pinheiro, que, adaptado ao texto de Ariano, é apresentado em *Fernando e Isaura* na forma de um cajueiro, caracterizando um traço do ecossistema nordestino.

No filme de Reynolds, o casal se encontra embaixo de uma construção denominada *Ponte Romana*, fortalecendo um viés mais ligado a um processo histórico de leitura que a obra procura desenvolver. Por fim, em *Romance*, Tristão e Isolda veem-se às margens de um riacho de águas tímidas, a partir de uma construção de sentido que aponta as agruras do sertão, mas deixando transparecer uma dose de força e beleza que compõem o ambiente.

Essas correlações podem ser observadas no sentido de destacar o ambiente plural que coexiste no campo artístico. São histórias como a de *Tristão e Isolda* que possuem um lastro de adaptações a partir de rearticulações de discursos que podem ser fecundados em planos específicos, mas constituírem-se experiências de amplitude universal.

3.2 As relações entre o real diegético e a ficção na narrativa de *Romance*

A construção de *Romance* se desdobra também a partir de uma estrutura narrativa em que a relação que mistura o “real”, na vida dos atores, e a “ficção” se dá entre os personagens. Na diegese, esse procedimento se desenvolve desde o início do filme quando Pedro e Ana passam a ensaiar a peça *Tristão e Isolda*. Nos intervalos da preparação para o espetáculo, o jovem casal de atores se encontra num restaurante, onde, sentados à janela, a imagem ao fundo mostra o teatro onde eles encenam a peça.

Dentro da narrativa, a janela que dá no teatro se apresenta como uma forma

simbólica de mostrar a proximidade existente entre a peça e a vida das personagens, o que conota a concepção intrincada existente nessa relação. Essa percepção é possível, por exemplo, a partir dos diálogos estabelecidos entre Pedro e Ana, uma vez que essas conversas podem ser tomadas como desdobramentos daquilo que acontece nos ensaios de *Tristão e Isolda*. O casal de atores passa, então, a fazer uso das falas que constam no roteiro da peça nas conversas que desenvolvem fora do ambiente do teatro, realizando, de certa forma, uma extensão daquilo que eles passam boa parte do tempo fazendo juntos.

A construção estética do viés dialógico e metaficcional se dá, dessa forma, com a utilização de fragmentos do texto da peça e isso não se restringe apenas às falas, também se consolida a partir das ações realizadas por Pedro e Ana. Podemos fazer essa constatação tomando por base a inserção recorrente dos dois bebendo vinho em momentos diferentes da narrativa de *Romance*. A bebida é contextualizada, a princípio, como um elemento importante na história de *Tristão e Isolda*, sendo apresentada, na peça, como um líquido do amor que, quando consumido, faz aqueles que comungam dele se apaixonar. Fora dos palcos, no restaurante frequentado por eles, Pedro diz que, na tragédia medieval, o vinho servia de pretexto para um sentimento já existente. Fazendo uso da bebida, é com o desdobrar dessa conversa que o casal protagonista do filme começa o relacionamento amoroso.

O vinho está presente, por exemplo, quando do primeiro beijo do casal, no restaurante, também no reencontro após o rompimento e na reconciliação de Pedro e Ana, no mesmo local. Funciona como *leitmotiv*, ou seja, como fio condutor de trechos importantes da trama. Segundo Carlos Ceia, o recurso pode ser utilizado “para fazer referência a todos aqueles motivos recorrentes que, no seio de uma narrativa, se encontram intimamente associados a determinadas personagens, objetos, situações ou conceitos abstratos” (CEIA, 2012). A bebida representa esse traço permanente em *Romance* que procura demonstrar o plano de que há um processo que dificilmente se dissocia: as relações entre o real diegético e a ficção na narrativa do filme. Tal processo pode ser compreendido a partir das fronteiras que não possuem traços firmes que as definam, como o limite que indica onde a peça – em outras palavras, a representação – começa e a vida ou o relacionamento – a realidade na diegese – dos atores termina.

3.3 Processos dialógicos em *Romance*

Analisaremos mais detidamente as interconexões estabelecidas a partir do uso de imagens, quadros e desenhos no filme, onde destacaremos os dados que reforçam peculiaridades das versões criadas da história de *Tristão e Isolda* em diferentes tipos de representação. Abriremos espaço também para discutir a trilha sonora do filme e a utilização de efeitos de sentido relacionados aos gêneros da tragédia e da comédia na tessitura narrativa.

3.3.1 Inserções imagéticas

A versão teatralizada da história de *Tristão e Isolda*, que dá início ao longa-metragem, possui traços similares com a produção de Joseph Bédier, utilizada nesse estudo como obra base. No conjunto de suas representações, a narrativa clássica é contada por meio de recortes em *Romance*. Esses fragmentos são espalhados na trama do filme a partir de diferentes suportes comunicativos.

No início, a costura da trama se dá em voz *over*, com Pedro e, mais à frente, com as leituras feitas por ele que apresentam os elementos centrais da narrativa de forma introdutória. Logo após os créditos iniciais, uma série de imagens nos oferece uma visão de algumas representações de *Tristão e Isolda* no campo das artes plásticas, por meio de pinturas, xilogravuras e desenhos, como analisaremos a seguir.



Figura 1¹²

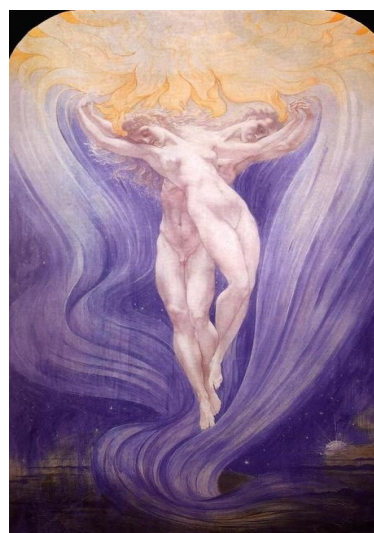


Figura 2¹³

¹² WILLIAM WATERHOUSE, John. *Tristan and Isolde sharing the potion*. Disponível em: <<http://www.johnwilliamwaterhouse.com/pictures/tristan-isolde-potion-1916/>>. Acesso em: 14 jan. 2013.

¹³ VICTOR DELVILLE, Jean. *The love of souls*. Disponível em: <<https://pinterest.com/pin/224828206368907150/>>. Acesso em: 14 jan. 2013.

Parte das imagens contidas no filme compõem um acervo de obras de artistas diversos que representam diretamente Tristão e Isolda e que se somam às falas de Pedro para ilustrar a história, como é o caso da Figura 1, pintura de John William Waterhouse, de 1916. Outras traduzem imagetivamente uma forma menos específica (para o filme) de recontar o amor por meio da representação de casais apaixonados, como na Figura 2, obra de Jean Victor Delville, de 1900.

Encarando um texto artístico também como um enunciado (STAM, 2000, p.72), podemos compreender que, a partir do momento em que o filme de Guel Arraes instaura essa permuta de linguagens e procedimentos estéticos, a obra consolida a estruturação desse processo dialógico. Além disso, essas trocas não se restringem apenas ao teatro e ao audiovisual, mas podem também ser percebidos quando da inserção, na trama, do quadro *O beijo*, de Gustav Klimt, de 1908, em uma das cenas produzidas para enfatizar o viés romântico do filme.

Romance mantém, assim, um trabalho em vários níveis de significância se aproximando das artes plásticas, ao estabelecer esse paralelismo entre o casal protagonista do longa-metragem e as imagens que são inseridas na narrativa a partir de efeitos de transição e animação gráfica.



Figura 3¹⁴



Figura 4¹⁵

O agrupamento de linguagens enquanto investimento estético em *Romance* angaria outras frentes das artes plásticas e inclui obras especialmente feitas para o filme de Guel Arraes. No caso, os desenhos de José Aguiar. Segundo o próprio artista plástico,

¹⁴ O amor entre personagens e também entre os atores do filme. Fonte: *Romance*, 2008.

¹⁵ KLIMT, Gustav. *Der Kuss*. Disponível em: <<http://www.klimt.com/en/gallery/women/klimt-der-kuss-1908.ihtml>>. Acesso em: 14 jan. 2013.

os trabalhos utilizados no longa-metragem são “inspirados em desenhos do início do século XX com um pouco de Art Nouveau” (JOSÉ AGUIAR, 2013). *A morte de Tristão*, de 2008 (Figura 6), possui claros indícios de que esse elo tenha sido estabelecido com a obra *The Death of Tristan*, de Mac Harshberger, de 1927 (Figura 5).

A seguir, as três representações para o mesmo fato se desenvolvem a partir de um lastro de entrecruzamento discursivo. As releituras produzidas acompanham um efeito cascata e se caracterizam pela liberdade criativa frente aos objetos adaptados. Esse procedimento está nas composições de *Tristão e Isolda* para o teatro e o audiovisual e também ganha força nos traços contemporâneos do quadrinista José Aguiar, que, como em todo processo artístico, traz elementos estéticos de suas referências artísticas para elaborar sua própria obra.

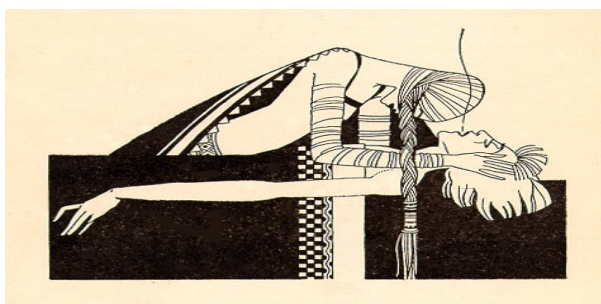


Figura 5¹⁶



Figura 6¹⁷

¹⁶ HARSHBERGER, Mac. *The Death of Tristan*. Disponível em: <<http://www.lib.rochester.edu/camelot/images/MHDeath.htm>>. Acesso em: 14 jan. 2013.

¹⁷ JOSÉ AGUIAR. *A morte de Tristão*. Disponível em: <<http://joseaguiar.com.br/blog/?tag=romance>>. Acesso em: 14 jan. 2013.



Figura 7¹⁸

A proposta de unir cultura popular nordestina à cultura erudita é um dos pilares do Movimento Armorial, que tem como seu maior expoente o escritor paraibano Ariano Suassuna. Guel Arraes, que já adaptou *O Auto da Compadecida* para o cinema, apresenta elos com a proposta do Movimento e fortalece ainda mais essa perspectiva quando observamos elementos confluentes entre *A história do amor de Fernando e Isaura* e a versão criada por *Romance*.

Com isso e como empreendimento dialógico, a composição do filme de Arraes parte de uma iniciativa que acompanha o diretor no conjunto de suas obras para cinema e TV, ganhando força e forma diegeticamente. *Romance* acaba expandindo a concatenação de enunciados e traz, a partir da adaptação feita para o especial de televisão, outras inserções, como a xilogravura. No caso, ela apresenta-se trabalhada no sentido de estabelecer um correspondente no medieval.



Figura 8¹⁹



Figura 9²⁰

¹⁸ Ana e Pedro ensaiando a morte de Tristão. Fonte: *Romance*, 2008.

¹⁹ CODEX MANESSE. *Reinmar der Fiedler*. Disponível em: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0619>>. Acesso em: 14 jan. 2013.

²⁰ Imagem captada diretamente do filme, em *print screen*, assim como as demais cenas de *Romance* expostas anteriormente. Fonte: *Romance*, 2008.

A Figura 8 integra o manuscrito *Codex Manesse* que se trata de “uma expressão artística e histórica de uma forma específica de tradição das Belas-Artes: a formação de uma coleção de obras pessoais reunidas, orientadas e patrocinadas pela sociedade de corte”, e que procura, por meio de iluminuras²¹, “registrar através de imagens (e da ordenação delas) a própria hierarquia da nobreza medieval teutônica” (COSTA; GONÇALVES, 2013).

Na Figura 9, temos a obra *Cantadores de Viola*, de 2005, do artista pernambucano José Francisco Borges, que vive até hoje em Bezerros, no mesmo município onde nasceu, e de lá escreve, ilustra e publica seus folhetos de cordel (MACHADO, 2013). Os laços entre trovadores e cantadores, reforçada com o apelo imagético que o filme utiliza, trabalham de modo semelhante ao decorrer do tempo, no ato de contar histórias, tendo a música como meio propagador do processo artístico-cultural.

3.3.2 Aspectos da trilha sonora

Analisaremos a trilha sonora de *Romance* observando algumas das composições presentes no filme, destacando as relações que a obra de Arraes instaura a partir da ópera de Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, além do conjunto de produções que funcionam como meio de profusão de dados que se apropriam do cancionário popular.

A ópera é utilizada incidentalmente nas inserções que trabalham como pano de fundo para o relato da história de *Tristão e Isolda*, em voz *over*, feito por Pedro. Ela opera no paralelismo entre o *Codex Manesse* e as cenas em que o casal de atores começa a espreitar uma relação amorosa que passa a se descortinar. A obra de Wagner é utilizada ainda para cadenciar o amor de Pedro e Ana, funcionando como dispositivo que reverbera a eclosão do ato sexual.

Os matizes provocados pelo “abrasileiramento” em *Romance* não se detêm tão somente à concepção nordestina da história, mas também contam com a versão da ópera de Wagner feita para o violão, numa acepção discutida por Guel Arraes, nos extras do filme. A persistência em redimensionar as obras que são referências de seu repertório artístico perpassa a noção do processo de adaptação sugerido por Anelise Reich Corseuil. Segundo a pesquisadora,

²¹ Os pesquisadores não especificam a autoria das imagens, afirmando que o trabalho apresenta contribuições diversas (COSTA; GONÇALVES, 2013).

é nesse processo intersemiótico que a adaptação necessita ser vista, não como obra de segunda, necessariamente fidedigna a um romance ou a um texto histórico, mas como obra independente, capaz de recriar, criticar, parodiar e atualizar os significados do texto adaptado (CORSEUIL, 2009, p.372).

Trazendo essa discussão para o nosso objeto de análise, onde observamos as relações entre o audiovisual, o teatro e as artes plásticas, por exemplo, há um tratamento que responde a uma proposta mais ampla, atingindo outros filmes de Arraes. Em *Lisbela e o prisioneiro*, grande parte das canções já se caracterizava por possuir certa popularidade no Brasil e, com o novo tratamento dado a elas a partir de releituras mais urbanas e contemporâneas, houve um aprofundamento dos laços estéticos com a porção imagética do longa-metragem.

Nesse contexto, temos ainda parte da trilha sonora que aciona dados da cultura popular nordestina, como o poema cantado *Flor do cascalho*, de Apolônio Cardoso, interpretado na trama do especial para TV por Ana e Orlando; e *Tristão e Isolda no sertão*, escrito pelo próprio Guel Arraes e gravada para o filme por Agamenon Pereira dos Santos.

A história de *Tristão e Isolda* é contada e recontada no teatro, também tem sua versão para o especial de TV. E, como dispositivo que integra o construto audiovisual, possui ainda sua narrativa sendo apresentada nos versos e na métrica dos cantadores de viola. O trajeto cíclico de reutilização, reciclagem e reorganização é uma prerrogativa que também encontra amparo na própria representação proposta em *O romance de Tristão e Isolda*, de Bédier. As maneiras distintas de se contar uma mesma história tratam-se, na verdade, de um processo antigo, mas que nos chegam numa nova construção de sentido empreendida pelo filme.

3.3.3 Tragédia e Comédia

Além de promover a relação entre modalidades artísticas diferentes, como é o caso da união do cinema e do teatro, na trama, o filme também dialoga com elementos do drama ficcional, a exemplo da comédia e da tragédia²². Para compreendermos melhor como isso se dá, podemos destacar a visão sobre o cômico assinalada por Saraiva e Cannito. Eles caracterizam-no afirmando que:

²² Aqui me refiro às subdivisões sugeridas por Saraiva e Cannito, a partir dos quatro reinos do drama: tragédia, comédia, melodrama e farsa (2004, p.81-96).

se tudo pode ser ajeitado, podemos rir disso tudo, ainda que haja momentos duros, sem a menor graça. Trata-se de uma ideia bem ampla de comédia, que inclui tanto a comédia escancarada como, por exemplo, a comédia romântica (entre outras variantes) (SARAIVA e CANNITO, 2004, p.84).

Essa projeção proposta pode ser encarada como um dos elementos dramáticos que co-estruturam a narrativa de *Romance*, que incorpora, além disso, dados de um riso mais irônico. Percebemos também em instantes distintos da trama, que, em determinados momentos, o pano de fundo é o elemento trágico na peça e no final do programa de TV, além da dramaticidade de alguns dos percalços do relacionamento de Pedro e Ana, que ainda incorpora cenas mais amenas.

Romance possui diferentes possibilidades narrativas do drama, em especial a tragédia e a comédia (em uma formatação mordaz), que se distribuem e estabelecem um processo dialógico no longa-metragem. Para os pesquisadores, “tradicionalmente, diz-se que para termos uma tragédia é preciso um herói capaz de uma ação irreparável, que desafia, de modo frontal e irreconciliável, a ordem do universo, acarretando a destruição do desafiante” (SARAIVA e CANNITO, 2004, p.92). Eles assinalam ainda que “a comédia diferencia-se da tragédia por não ‘bater de frente’, ‘buscar as contradições irreconciliáveis’ da época, mas, ao contrário, por buscar ‘driblar’ essas contradições, estabelecendo pactos que permitem à vida prosseguir” (SARAIVA e CANNITO, 2004, p.94).

Northrop Frye destaca que para compreender a tragédia é preciso unir duas fórmulas interpretativas que se complementam. A primeira teoriza que “toda tragédia exhibe a onipotência de um destino exterior” e que a maioria delas “deixa-nos com uma sensação de supremacia do poder impessoal e da limitação do esforço humano” (FRYE, 1983, p.206). Já a segunda teoria aponta que “o ato que desencadeia o processo trágico deve ser primariamente uma violação moral, seja humana ou seja divina”, o que pode ser exemplificado a partir de alguns heróis trágicos, semelhantes a Tristão, que possuem características obsessivas, como ânimo soberbo e paixão, o que corrobora para “uma queda moralmente inteligível” (FRYE, 1983, p.207).

Sonia Pascolati, discutindo as teorias de Patrice Pavis, aponta que “o sentimento do trágico não é exclusividade da tragédia, mas está intimamente ligado a ela. O trágico nasce do confronto do herói com uma fatalidade, inevitável e insolúvel, geralmente provocada pelo conflito do homem com algo que lhe é superior” (PASCOLATI, 2009,

p.107). No caso de Tristão, esse embate se dá num ponto-chave revelado pela sina do sobrinho que vai buscar a mulher que será esposa do tio e se apaixona por ela. O conflito é de ordem moral, além de arrematar a tese de Pedro a respeito do “amor recíproco infeliz”.

Sonia Pascolati assinala que “a montagem de um texto dramático configura uma nova enunciação do texto, um modo de dar-lhe outra forma de existência” (2009, p.95). Em meio às ressignificações e deslocamentos do filme, o intuito de desmistificar quaisquer padrões de fidelidade aos objetos artísticos que são utilizados como fonte, reforça dados da discussão que apresentamos sobre o processo de adaptação. O debate é levantado nos entremeios da diegese e é concatenado, inclusive, a partir das formas de interação e disposição espacial da plateia nos espetáculos produzidos por Pedro, quando ele e Ana estão separados, como em *Cyrano de Bergerac*.

Assim, compreendemos que os diálogos e os processos de adaptação expressos por Guel Arraes não se restringem apenas às relações e confrontos que se dão entre artes e mídias diferentes, mas também se desenvolvem com as permutas que ocorrem diante de formas distintas de se adaptar um mesmo discurso ficcional na trama do filme. Essa proposta de, ora utilizar a comédia, ora a tragédia na representação de *Tristão e Isolda*, será analisada mais de perto a partir das cenas finais de *Romance*, quando o trágico chega à TV e a paródia, ao teatro.

3.4 Personagens

Antonio Candido já dizia que, por meio das personagens, a ficção nos dá “um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres” (CANDIDO, 2004, p.64). No estudo que propomos, vamos analisar a construção dessa categoria narrativa observando-a nos núcleos ficcionais que são duplicados com a metaficcionalidade.

As técnicas de humor utilizadas em *Romance* possuem fórmulas e aplicações distintas daquelas utilizada nos demais filmes de Guel Arraes, a exemplo de *O Auto da Compadecida* e *Lisbela e o prisioneiro*. Dessa forma, vamos avançar numa perspectiva onde possamos destacar também essas diferenças a partir de elementos comparativos entre os longas-metragens, numa análise que destaque diferenças e similaridades entre os personagens.

O espaço diegético e, por conseguinte, o contexto em que estão inseridas as

personagens acabam tematizando, evidentemente, as propostas desses filmes que citamos. Em *Romance*, trata-se de uma conjuntura que reúne personagens de classe média e onde o riso não é tão aberto, como nas outras obras de Arraes. Com a saída do ambiente fechado fisicamente para a vastidão do Lajedo de Pai Mateus, o enredo de *Tristão e Isolda* somado à trama do contexto de produção ficcionalmente representado também quase não investem numa comicidade próxima às demais produções do diretor. Uma construção que nos faz lembrar um pouco daquele humor presente em *O Auto e Lisbela* se dá na relação pouco amistosa entre a estrela de TV, Rodolfo (Marco Nanini), e ajudante multitarefas, Edmilson (Edmilson Barros). O resultado dos pedidos esdrúxulos do ator e a devoção de fã do funcionário produz um desenlace cômico, mas conservam-se numa vertente irônica, apesar de certo descomedimento de Rodolfo e de certa inocência de Edmilson.

Discutiremos mais diretamente a categoria narrativa, apontando sua funcionalidade na tessitura do filme, mas, lembrando, que, no decorrer do texto, trouxemos e traremos outras análises e considerações paralelas sobre isso. Essa proposta está correlacionada no conjunto do trabalho e com ela partiremos em direção à análise, procurando descobrir elementos importantes nesse estudo, também, à medida que formos verticalizando teoria e crítica, levando em conta que os dados não se esgotam naquilo que apontaremos nas nossas discussões.

3.4.1 O casal protagonista

Numa leitura comparativa, podemos analisar Pedro e Ana paralelamente a Lisbela e Leléu. Os dois protagonistas compartilham similaridades pela veia artística e polivalente que possuem. Contudo, são elaborados a partir de duas propostas distintas para a representação dessa mesma característica. De um lado, o saltimbanco galanteador que aplica pequenos golpes e, de outro, o diretor/ator que luta por liberdade autoral e, a partir de seus trabalhos, por uma TV de qualidade. Além disso, se distanciam pela intensidade de gestos e movimentos na ação e pelo contraponto de cores entre os figurinos, que buscam em Pedro representar uma personalidade mais comedida e, em Leléu, um caráter expansivo numa leitura do popular mais ligado ao urbano.

Lisbela e Ana possuem características que as aproximam, sobretudo, por elas misturarem o que acontece, diegeticamente, em suas vidas com as ficcionalidades com as quais têm contato. A primeira é uma jovem apaixonada por cinema que compara e vê

o que acontece ao redor sob a ótica dos filmes a que assiste. Já a personagem de *Romance* mergulha no universo dos textos dramáticos, sem saber onde as histórias terminam e onde a vida real começa. Nos figurinos, se formam noções distintas de uso, que tem de um lado os vestidos de Lisbela com tonalidades alvas, reforçando uma inocência juvenil; e de outro, uma gama maior de possibilidades que vão desde o vermelho lascivo na interpretação de Isolda até uma composição ligada ao sertão rural com viés armorialista.

Um dado interessante que envolve os dois casais é a proposta dos filmes de deflagrar o enlace amoroso de ambos, trazendo, como pano de fundo das relações, a questão do palco e do ambiente artístico. No cinema, que passa a ser ponto de encontro entre Lisbela e Leléu, o filme que é exibido, diferentemente dos que já foram vistos por ela, é colorido, surgindo como um elemento indiciador de algo importante. Ele se declara e, quando os dois estão prestes a se beijar, ocorre uma espécie de rotação do público em relação ao foco de atenção. Isso porque o casal que protagoniza o filme que Lisbela via, deixa de lado o que estava fazendo para se concentrar na ação que se passa na sala de cinema. Eles assistem ao primeiro beijo do casal nordestino, e logo após beijam-se também. Esse artifício acena para o fato de que todas as atenções estão voltadas para Lisbela e Leléu, metaforizando a concepção auto-reflexiva que percorre o longa-metragem.

Em *Romance*, o amor de Pedro e Ana surge no teatro, fazendo com que o ambiente artístico provoque entrecruzamentos de discursos (o que é uma das propostas do filme), mas também estabeleça um diálogo entre vida e arte, trazendo questionamentos sobre o nível de influência que uma exerce na outra. A fusão de texto e contexto intensifica a ligação do casal, que, apesar de seu primeiro beijo acontecer num restaurante, tem o teatro aparecendo como pano de fundo a partir da janela próxima à mesa dos dois.

O jovem ator reúne traços que, por vezes, remetem à figura do herói. Arraigado com a ideia de não mudar o final do especial para a TV, leva o ideal até o fim, superando com astúcia os obstáculos e impondo uma derrota a seus adversários diretos, Danilo e Orlando. Contra o primeiro, utiliza-se de um erro de continuidade para inserir na grade televisiva uma proposta que pluraliza as produções da emissora. Já em relação ao segundo, consegue reconquistar o amor de Ana, que estava dividida entre os dois. Por meio desse personagem, o objetivo é pautar a discussão a respeito de uma TV de qualidade, que demonstra uma preocupação com a recepção dos produtos televisivos,

mas que também inquiete o público.

A personalidade, que pouco oscila na trama, possui também momentos de pequeno vacilo frente a sua construção na tessitura da obra. Numa conversa com Ana, antes do primeiro contato com Danilo, Pedro afirma que não vê TV e que nem tem aparelho. Ana desmente dizendo que ele tem e que vê mais que ela. Além do recurso irônico – parte de um humor menos calcado no histriônico e mais corrosivo –, a investida contradiz o jovem ator, desmanchando certa faceta linear.

Pedro que, por ciúmes, desfaz o relacionamento com Ana, reata o namoro mesmo ela estabelecendo um romance paralelo com Orlando. Outro elemento que simboliza as nuances um pouco mais agudas do personagem é a investida numa dessacralização que se dá por meio da paródia interpretada por ele e que subverte a história de *Tristão e Isolda* no final do filme. *Romance* expõe uma personagem que possui uma caracterização cerebral, polivalente, que, por vezes, expõe os processos ficcionais para Ana e, por tabela, para o público do filme, amplificando a vocação metaficcional da obra.

Partindo da discussão proposta por Paulo Emílio Sales Gomes (2004, p.114-119), o cinema e, contemporaneamente, também a televisão tendem a construir uma imagem do ator que extrapola a própria construção do personagem. No teatro, há, comumente, um caminho inverso, onde o personagem possui um grau de relevância mais acentuado que o do ator. Em *Romance*, Ana vive a flexibilidade do artista contemporâneo que ocupa os diversos tipos de espaço, atuando e se tornando cativa de mais de um veículo ou plataforma artística.

Quando a atriz aceita participar de um teste e passa a fazer televisão durante a semana e teatro nos demais dias, a peça ganha outra dimensão em termos de público. A plateia que passa a ocupar os acentos do espaço é representada no filme, de maneira mais convencional, a partir de mulheres de meia-idade que sugerem o típico consumidor de telenovelas para caracterizar a razão que motivou a ida dessas pessoas ao teatro. Ou seja, a fama que a atriz angaria na TV reflete na demanda do teatro. Logo, a discussão pode ser ampliada, pois, no contexto do filme, Ana vai ganhando mais relevância que Isolda. *Romance* enfatiza, diegeticamente, que a força da popularidade da atriz é que faz com que sessões extras do espetáculo sejam colocados em cartaz e que com isso Pedro, por ciúme de Danilo e do trabalho de Ana, diminua a extensão da temporada.

Na diegese, a construção da personagem possui certa volatilidade, pois a ida dela para a televisão se dá por uma tentativa de fazer comédias, em contraponto às produções

trágicas que até então interpretava. Depois de três anos na emissora, deseja voltar ao teatro para fazer algo novo. No desfecho do filme, esse algo novo acaba se desenvolvendo na própria TV, com o programa especial dirigido por Pedro, mas também no teatro com a paródia de trechos de *Tristão e Isolda*.

3.4.2 Personagens secundários

Os demais personagens que compõem a narrativa apresentam peculiaridades que são mais delimitadas, num todo mais coeso e com menos arestas que Pedro e Ana. Aqueles estão mais vinculados à inserção de um viés humorístico de tonalidades mais paródicas e sarcásticas, propondo um riso mais crítico do que aquele proposto, por exemplo, em *O Auto da Compadecida*. No filme de 2000, João Grilo (Matheus Nachtergaele) e Leléu (Selton Mello), personagens principais da trama, se desdobravam por meio de componentes do roteiro que buscavam uma construção baseada em “ações burlescas e elementos da farsa teatral” (FIGUEIRÔA, 2008, p.153). A premissa é a mesma quando observamos os gestos e as oscilações no tom de voz de Cabo Cítonho (Tadeu Mello), em *Lisbela e o prisioneiro*, onde os traços da cultura popular se fazem valer no criador de passarinhos que é vítima constante das artimanhas de Leléu.

Quando tomamos os outros personagens de *Romance*, identificamos por meio dessa categoria o uso da paródia e do elemento cômico. Eles se distanciam do caráter romântico que predomina na concepção do casal protagonista. Fernanda é a primeira personagem a ser inserida na trama e, justamente, sua aparição inicial vem para romper com arquétipo de Pedro e Ana, quando a produtora ri do erro que a atriz comete durante um ensaio.

Fernanda começa a esboçar seu estágio de ascensão quando estabelece o contato de Ana com Danilo, que, com ela, representa o grupo dos produtores. A construção de sentido em torno dos dois se destaca pelo contraponto ao casal protagonista, entretanto incide mais fortemente num embate com Pedro. As propostas de produção que ela defende estão amparadas na questão de viabilidade e retorno financeiro, por isso deixa de produzir os espetáculos teatrais para ir para a TV.

A construção da personagem exhibe dados coesos quanto a sua personalidade, mas não aprofunda a aparelhagem paródica de Danilo. Mesmo assim compõe um patamar crítico em relação ao tipo de produtores que encarceram a composição artística em nome da audiência. A instabilidade ética marca a personagem nos jogos de poder e

manipulação, que ficam evidentes na gradação financeira que Fernanda vai galgando no filme. Num primeiro instante, sofre para poder rachar a conta dos petiscos que o pessoal do teatro consome e, num momento posterior, oferece pagar um jantar para Pedro e Ana no intuito de não deixar a atriz sair da emissora.

Danilo, diegeticamente, já está no topo da pirâmide dos processos de produção, escalando elencos e coordenando de perto projetos importantes da emissora de televisão onde trabalha. Danilo pode ser compreendido como a síntese da preocupação pelo lucro, audiência e grandes produções que muitas vezes assumem um caráter codificado no meio televisivo comercial. Este personagem se destaca por um viés desestruturante, caracterizando esse segmento de indivíduos por meio de uma paródia caricatural. O desenvolvimento desse fator se dá a partir de medidas exageradas do personagem, que buscam, de certa forma, definir um arquétipo a ser representado no filme. Este tipo de abordagem é assinalada por Bergson quando ele afirma que “o exagero é cômico quando é prolongado e sobretudo quando é sistemático” (BERGSON, 1980, p.67).

O estudioso do riso analisa ainda o fazer caricatural como sendo uma maneira de captar certo “movimento às vezes imperceptível, e em torná-lo visível a todos os olhos mediante ampliação dele” (BERGSON, 1980, p.22). Danilo é, justamente, pelos gestos e falas, a fonte de boa parte desse traço caricatural, onde o cômico é acionado. Isso fica patente, por exemplo, quando Pedro tenta acalmá-lo, e o produtor responde: “toda vez que um diretor me pede calma, eu fico mais desesperado”. A comicidade, contudo, não se desfaz da discussão estabelecida pelo embate entre a liberdade artística e demanda da televisão comercial, representando diegeticamente os problemas desse contexto de produção. Ela se destaca por um tom mais crítico e caricatural, elaborando uma proposta de um riso sarcástico.

Com Orlando, apesar de integrar o enredo em dois níveis de ação, a prerrogativa de galã envolve ambas as personagens. Seja no conquistador à procura de emprego na televisão, seja por meio da personalidade tímida que compõe uma representação do campesino que conhece as veredas sertanejas. Assim como Fernanda, Orlando possui desvios éticos e uma dissimulação que, juntos, acabam encurtando os caminhos de sua trajetória artística.

O personagem de Vladimir Brichta reforça um traço manipulador, mas também criativo, por parte de Orlando, que atua infiltrado como agente duplo da ficção. Esse é mais um dado que compõe parte das estratégias de amplificação e espelhamento da ficcionalidade em *Romance*. Trata-se do ator que se faz de personagem para conseguir

um papel.

Lembrando que Jorge Furtado é co-autor do roteiro de *Romance*, podemos estabelecer um *link* entre a construção do personagem e o dispositivo auto-referencial utilizado no curta *O sanduíche*. Ambos remetem também à noção de metafictionalidade sugerida por Gustavo Bernardo a partir das *babushkas*, que são “aquelas bonecas tchecas (...) que se encaixam umas dentro das outras” (2010, p.31), formando teias de significados nos textos filmicos.

Rodolfo, o ator renomado no meio audiovisual, é admirado por quem não o conhece de perto e é tratado com certa dose de receio por quem sabe das instabilidades de humor de Rodolfo. O calor do sertão nordestino parece atacá-lo com mais força, bem como as dificuldades de se locomover no cenário natural. A união desses fatores é utilizada como dispositivo caricatural. Se *Romance* desgarra-se do histrionismo e do tom burlesco comum em outras obras de Guel Arraes para o cinema, volta à cena com o personagem, ao menos, em seus lapsos de vedetismo.

Um exemplo desse construto cômico é a forma como o personagem Rodolfo Maia, que a partir do exagero característico da paródia, representa metonimicamente uma parcela da classe artística que não se conforma em não ser tratada como estrela. Isso fica patente quando Rodolfo interrompe uma cena da gravação do especial para a televisão e diz que não trabalha usando roupas feitas de tecido sintético, destacando que essa informação é de conhecimento geral já que foi publicada em inúmeras revistas e veiculada em programas de TV.

Segundo Affonso Romano Sant’Anna, “a paródia é como a lente: exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a parte pelo todo, como se faz na charge e na caricatura” (SANT’ANNA, 1988, p.32). O filme aposta na desconstrução da estrela de TV como forma de representar, nesse eixo diegético, que ator e personagem podem ter personalidades completamente distintas, assim como a imagem do artista que chega até os fãs e sua real condição nos bastidores das gravações.

3.5 Cenas analisadas

3.5.1 Pedro e Ana: o fim do relacionamento e o paralelo profissional

Ainda na fase inicial do filme, enquanto se desenvolve o relacionamento

amoroso de Pedro e Ana, num diálogo entre o casal, a atriz sugere que ele monte uma peça que contenha os clássicos do teatro que tratam do amor, mas que seja sobre eles dois. Pedro diz que, se porventura conseguir realizar o espetáculo, ele vai se chamar *Romance*. Esse indício, já no começo da obra, reforça o estatuto metaficcional que se distribui por boa parte da história. O canal que se abre com esse recurso culmina com o final deste quarto filme de Arraes e será abordado mais à frente.

Com o desdobramento da narrativa, após a apresentação da peça dirigida por Pedro e o convite feito por Danilo para que Ana faça, no Rio de Janeiro, um teste para novelas, as divergências entre o casal protagonista começam a ultrapassar as opiniões relativas ao amor, chegando a ganhar espaço também no campo profissional. O motivo de a atriz ter aceitado a solicitação do produtor de TV se justifica, na trama, como Ana mesma conta, pela oportunidade de fazer comédias. Isso porque, pelo que ela conhecia do perfil de Pedro, seria mais difícil de acontecer trabalhando no teatro.

Ana passa no teste e, de segunda à quinta-feira, grava as novelas no Rio de Janeiro, ficando em São Paulo apenas nos fins de semana para se apresentar com a peça *Tristão e Isolda*. Como reflexo disso, é possível destacar a solidão de Pedro a partir da cena em que, ao invés de dividir uma garrafa de vinho com o seu par, ele se encontra bebendo café sozinho no restaurante, assistindo a Ana numa novela que passa na televisão. Além disso, o desgaste também se faz presente quando Pedro ouve escondido uma conversa entre Ana e Fernanda e passa a acreditar, equivocadamente, que a atriz está tendo um relacionamento paralelo com Danilo.

Com a admissão de Ana nos quadros da TV, a atriz começa a ganhar fama e a peça *Tristão e Isolda* passa a ser disputada, sendo necessário dispor exibições extras do espetáculo por conta da demanda. Com isso, e também pelo ciúme, Pedro decide tirar o espetáculo de cartaz alegando que os espectadores não estão interessados em *Tristão e Isolda*, e sim nas personagens que Ana interpreta na televisão. Após discutirem sobre os direcionamentos que cada um quer dar à vida, o jovem casal de atores se separa.

No rompimento de Pedro e Ana, é possível perceber o estabelecimento de um debate sobre a arte, ao colocar em pauta questões como o lado comercial das produções televisivas e a liberdade autoral de quem trabalha com o teatro. Dentro da narrativa, delineia-se aí um paralelo entre essas duas formas de exercício da profissão pelos atores e esses dois ambientes de produção. Logo após a separação das duas personagens, que rompem o relacionamento amoroso e profissional, o caminho delas se bifurca. No filme, de um lado, vemos a variedade de trabalhos mais experimentais feitos para o teatro e

desenvolvidos por Pedro, e de outro, por meio de telenovelas, que se destacam pelo seu viés codificado e estereotipado, a fama em ascensão de Ana.

Para conotar a quantidade de tempo que se passa entre a separação de Pedro e Ana e o reencontro dos dois, o filme lança mão do artifício da elipse. Esse mecanismo é caracterizado no *Dicionário de teoria da narrativa* como “uma amputação de elementos discursivos suscetíveis de serem recuperados pelo contexto” (REIS; LOPES, 1988, p.243). Com Pedro, a elipse se apresenta por uma sequência de imagens em que uma sucessão de inúmeros pôsteres promove as peças dele que vão entrando e saindo de cartaz. Já com Ana, vemos sucessivos exemplares de jornais e revistas que estampam matérias e fotos sobre a vida pessoal dela e o trabalho que a atriz realiza na TV.

3.5.2 Deslocamentos no sertão nordestino

Após três anos se dedicando a trabalhos para a televisão, Ana diz a Fernanda que gostaria de voltar a fazer teatro. Com isso, para manter a atriz ligada à emissora, a produtora, que agora também trabalha na rede de TV, sugere a contratação de Pedro. O convite para Pedro é bem aceito e reforçado por Ana justamente num movimento que se assemelha ao fato de ela ter tido vontade de ir para a televisão. Enquanto no teatro, Pedro fechava as portas para opções de trabalho com viés cômico, na TV, após atingir o estrelato, Ana sentia falta de ingressar num projeto que fugisse à codificação das novelas.

Quando Pedro aceita o projeto de fazer o especial para a TV, ele procura modificar alguns dados do texto original em favor da produção televisiva, atribuindo a ela aspectos da cultura nordestina, ao ambientar a história no sertão do início do século XX, onde os reis medievais passariam a ser os grandes senhores de terra e os cavaleiros se tornariam os vaqueiros, por exemplo. Um dos elementos alterados é o traço poético, que passa a ser diferente daquele utilizado na montagem de *Tristão e Isolda* do início do filme. A proposta de Pedro é realizar uma adaptação da história medieval para uma concepção próxima da cultura do sertão nordestino, utilizando, por exemplo, a poesia dos cantadores de viola num formato mais aproximado ao cordel, no lugar dos trovadores provençais.

Podemos fazer um paralelo com o que observamos em relação à questão dos dois modelos de cinema discutidos por João Batista de Brito, no caso o hollywoodiano e o cinema de arte europeu (BRITO, 1995, p.197). No final do filme, Pedro leva a paródia

ao teatro, como analisaremos mais à frente, o que reforça a proposta do filme de não negar nem de assumir nenhuma das bandeiras estéticas de forma ortodoxa, mas de utilizar-se de efeitos de sentido pertencentes às duas.

Danilo recebe a sugestão dizendo que o diretor de teatro é inexperiente e é artista, podendo por isso abandonar o projeto, mas aceita a ideia de Ana quando ela se responsabiliza pela proposta e sugere a renovação do próprio contrato. A fala de Danilo é o pontapé inicial do debate sobre o labor artístico. O embate entre Pedro e ele vai se desdobrar até o final da trama, colocando o contexto de produção audiovisual dentro do texto fílmico.

3.5.2.1 Procedimentos metaficcionais: auto-reflexividade a partir do contexto de produção do especial de TV

Ao aceitar o convite para dirigir o especial para a emissora de Ana, Pedro passa a elaborar o roteiro no teatro, mas se encontra num dilema quanto à maneira de finalizar o programa. Isso porque Danilo, produtor de TV comercial obcecado com a questão da audiência, impõe um final feliz à trama, enquanto Pedro não aceita modificar o texto fonte nesse sentido. Como indício do processo metaficcional que circunda a narrativa de *Romance*, esse choque que se dá no âmbito do processo de criação artística fomenta o debate acerca da falta de liberdade autoral que permeia os bastidores do universo televisivo. Esse embate se dá até o término do projeto e sugere uma disputa recorrente nesse meio: de um lado, as pressões em nome do ideal de se conseguir os maiores índices de audiência e de outro, a liberdade criativa que busca a inserção de propostas menos convencionais na grade de programação televisiva comercial.

A auto-reflexividade no filme pode ser observada também em consonância à condução do especial de TV dirigido por Pedro. Esse viés interpretativo pode ser designado a partir do momento em que Guel Arraes, um diretor que também procura produzir programas menos convencionais para a Rede Globo (ROCHA, 2008, p.93), cria um personagem como Pedro, que tenta levar uma proposta diferente para a emissora de Danilo, na trama de *Romance*.

No filme, o contexto de produção também importa à narrativa e se faz presente por meio de questões como a pressão dos produtores em nome dos anunciantes e patrocinadores, o consumo e a audiência gerada pelo especial, além da conjuntura complexa que se estabelece a partir da coação para que sejam utilizados processos

codificados no desfecho do programa televisivo. Segundo João Batista de Brito, “só excepcionalmente pode o cinematográfico adquirir estatuto fílmico. Isso é comum acontecer em filmes metalinguísticos, ou seja, filmes que têm o próprio cinema como tema” (BRITO, 1995, p.184). Esse estatuto é arquitetado em *Romance* e ganha forma a partir de uma produção audiovisual, mais especificamente da elaboração de um especial de TV, que se insere nessa proposta.

3.5.2.2 A representação das relações amorosas

Em *Romance*, a proposta de se fazer uma versão de *Tristão e Isolda* a partir da concepção do sertão nordestino do início do século XX é acompanhada da ideia de que o par de Ana, no especial, seja interpretado por um habitante da localidade. Orlando, um ator que busca espaço na TV, conhece Fernanda no Rio de Janeiro e, por sugestão dela, vai até Cabaceiras, no interior da Paraíba, lugar onde serão feitas as gravações do especial. Lá, fingindo ser o guia contratado pela produção, autodenominando-se José de Arimatéia, aproveita para fazer o teste para o papel de Tristão. Com isso, Orlando atua na realidade proposta por *Romance*, fingindo não ser ator com o intuito de se tornar famoso e garantir um espaço na mesma emissora de Ana, ao contracenar com uma atriz que possui uma carreira consolidada como ela.

Assinalamos também aqui duas sequências como exemplos do imbricamento entre realidade e ficção. A primeira se dá quando Ana se apaixona por José de Arimatéia. Em meio aos ensaios, ela acaba se tornando cativa da personalidade simples e tímida criada por Orlando. Isso acontece no momento em que os dois estão passando o texto e conversam sobre a questão do beijo que ocorrerá entre eles no especial e o sentimento que pode envolvê-los no momento. José de Arimatéia diz: “Acontece, dona Ana, que acho que senti mais vontade que o personagem” e Ana responde: “Não faz mal, às vezes, é difícil de separar”. Em seguida, ela afirma: “José, você pode se tornar um bom ator, mas antes precisa ensaiar” e então o beija. Os dois passam a desenvolver um relacionamento amoroso que vai além das gravações do programa de TV, transparecendo isso para as pessoas em volta, inclusive para Pedro.

Arrependido por ter sido aquele que deu início ao fim do relacionamento, o jovem diretor conversa com Ana utilizando também partes do texto do especial. Para comparar sua relação com ela, usa a seguinte frase: “Criei-o como um filho, e ele quer o leite do pai”; Ana retruca: “Você não é o coronel Marcos”, em referência ao personagem

que se casa com Isolda, e Pedro responde: “José não é Tristão”.

A cena amplifica seu grau de dramaticidade com o uso de recursos metafóricos em sua composição. O casal conversa a partir de diálogos permeados de intertextualidades, interconectados com falas advindas de universos de referência da ficcionalidade, sobretudo de narrativas que trazem a questão “do amor recíproco infeliz”. O filme constrói um arcabouço dialógico mantendo, assim, as relações e permutas entre enunciados, mais especificamente trazendo trechos de *Cyrano de Bergerac*.

Tomando a peça de Edmond Rostand, aqui me refiro, mais especificamente, ao momento em que Roxane descobre que, na verdade, Cyrano é o autor das declarações apaixonadas e poéticas que Cristiano lhe fazia (ROSTAND, 1976, p.320-325). Pedro traz o texto dramático para a conversa na tentativa de mostrar para Ana que ele estaria na mesma situação de Cyrano e que José de Arimatéia estaria, assim como Cristiano, se valendo de textos que não são dele. Lembrando que Pedro e Ana não sabiam até então que José era uma criação de Orlando, que acaba também constituindo-se como um simulacro.

A sequência culmina com o beijo de Ana e Pedro, que, no ato, joga para cima as folhas do roteiro que tinha em mãos e que acabam envolvendo os dois. A imagem carrega significados que vão além de uma noção romântica mais simplista, pois recorre à valorização dos textos que servem de aparato ilustrativo para a relação amorosa deles. O jogo de palavras agora é redimensionado para um jogo imagético, onde os discursos utilizados por eles, e que entrecruzam as teias da ficção, continuam possuindo um prestígio metafórico em *Romance*.

O casal protagonista acaba reatando e, dessa forma, Ana passa a sustentar um triângulo amoroso entre Orlando, ela e Pedro, que é aceito pelos três. Nesse intricado de relações que cheira à *Flor da idade*²³, ainda há Fernanda, como namorada/amante de Orlando, atuando de modo decisivo nas descobertas que fazem a atriz reavivar o relacionamento com Pedro.

Na segunda sequência, Pedro e Ana conversam sobre o relacionamento a três e ele propõe: “Não se preocupa, eu estou pensando em matar Tristão no final da história. Isolda sobrevive e termina com o diretor”. Essa investida sugere, de maneira metaficcional, o poder que Pedro possui, mas que se restringe, na verdade, ao especial para a emissora. O embaralhamento das fronteiras entre o real diegético e a

²³ Canção de 1973, do cantor e compositor Chico Buarque, presente no disco Gota d'água, de 1977.

representação é parte de uma estratégia narrativa que se consolida aos poucos e é levada até o fim do filme.

Mesmo depois de descobrir que José de Arimatéia é uma farsa criada por Orlando, Ana se encontra indecisa. Isso gera uma discussão com Pedro que culmina com o diretor irritado afirmando que o final de *Tristão e Isolda* está pronto e que os personagens terão um final feliz porque assim, de acordo com Danilo, vai haver mais audiência. Pedro ainda destaca: “talvez você não entenda direito a diferença entre ficção e realidade, mas ela existe. O mundo real é cheio de horários, de obrigações, de custos de produção, de contratos, de compromissos com os anunciantes. Isso é realidade”. Ana rebate: “E por causa dela você vai destruir uma das mais belas histórias de amor que existe? Por custo de produção e compromisso com os anunciantes?”. Pedro conclui: “É só uma história. Ninguém vai morrer por causa disso”.

Na trama de *Romance*, essa discussão assinala o caráter intrincado de representações e interesses presentes nos bastidores do especial de *Tristão e Isolda* e, mais amplamente, no ambiente de produção televisiva, buscando alçar a ideia de que para os atores, principalmente Pedro e Ana, é difícil determinar onde começa e onde termina o universo ficcional. No filme, as fronteiras entre esses dois campos são tênues e a narrativa mostra que o que acontece em um acaba, de certa forma, repercutindo ou se desdobrando no outro.

3.5.2.3 Erro de continuidade: o elemento trágico chega à TV

Na gravação das últimas cenas do especial, quando Isolda está prestes a se matar, Pedro interrompe a filmagem e pede para a produção retocar a maquiagem de Ana que, por conta das lágrimas, espalhou-se por boa parte da face. Com a continuação do processo, antes que a personagem cometa suicídio, Tristão, que aparentemente estava morto, impede o ato e os dois se beijam. Antes de pôr um fim definitivo às gravações, Pedro pede para filmar um *close* apenas da faca, relativo ao momento anterior àquele que Tristão acorda, mais especificamente do movimento que Isolda faz na tentativa de desferir o golpe contra si.

Depois de feita a edição do especial, Pedro apresenta o resultado a Danilo, e, no vídeo, quando Isolda levanta a faca, tendo o rosto manchado pela maquiagem intumescida, o corte que leva à cena seguinte, a que Tristão acordaria, exhibe a face da atriz com os traços já retocados, o que provoca um erro de continuidade. Como solução

para isso, Pedro mostra outro final, onde Isolda ergue a arma cortante e, com o *close* gravado por ele, o golpe é desferido, mostrando apenas o movimento sem que se exiba o resultado da atitude impetuosa e assim, no especial, o céu ganha tonalidades avermelhadas sugerindo o suicídio da personagem, além da morte de seu amante.

Para se esquivar da coação promovida por Danilo, Pedro faz uso de um artifício que consiste em não explicitar a morte de Isolda, mas em suscitar a percepção de que isso aconteceu. Esse procedimento de Pedro se resguarda no leque de elementos técnicos que a posição de diretor lhe incumbia. Isso só foi possível por meio da câmera, que exerce “uma função nitidamente narrativa” (ROSENFELD, 2004, p.31), o que demonstra que “mesmo o primeiro plano é um bom exemplo da capacidade (...) de liberar uma quantidade indefinida de informações” (GAUDREAULT, 2009, p.107).

Na trama, com a intenção de burlar a apresentação de um final codificado – ou seja, mais próximo às propostas que a emissora de Danilo faz um uso constante e pragmático –, no qual Tristão e Isolda viveram felizes para sempre, Pedro encontrou uma brecha num erro premeditado que pôde ser aplicado a partir do

plano de corte, que permite interromper a ação sem qualquer problema para retomá-la posteriormente, [e é] largamente utilizado para contrair o tempo, reforçar a intensidade das ideias, evitando assim o supérfluo, e também para dar a entender algo sem que seja necessário exprimi-lo diretamente (BETTON, 1987, p.25).

Já na iminência da exibição do especial, Danilo acusa Pedro de ter errado de maneira acintosa. O diretor, ironicamente, afirma que foi um ato falho. Esse procedimento, na verdade, se configura como um modo de subverter aquilo que ele anteriormente havia dito a Ana que iria realizar por conta das imposições que sofria. Como não havia tempo para a regravação do final, Pedro consegue com isso inserir na grade televisiva uma produção que não ressoa os processos de codificação que eram comuns naquela emissora, ao adaptar *Tristão e Isolda* preservando o fim trágico que caracteriza a história base.

3.5.3 Cenas finais de uma proposta pós-moderna

Em *Romance, Tristão e Isolda*, adequando-se a modalidades artísticas distintas, se caracteriza como um discurso ficcional peculiar pela rotatividade de linguagens com que seus desdobramentos se dão. Isso pode ser percebido pelos deslocamentos a que

esse texto é submetido, no filme, a partir de duas representações construídas para o teatro e uma para a televisão. A proposta deste quarto longa-metragem de Guel Arraes, pelas particularidades pós-modernas que possui, se destaca por não buscar o isolamento. Pelo contrário, Renato Pucci, ao discutir produções ficcionais nesse contexto pós-moderno, assinala que existe uma predisposição à “impureza em relação a outras artes e mídias”, o que provoca um “hibridismo transtextual” (PUCCI, 2008, p.32) característico na obra do diretor pernambucano.

A narrativa de *Romance* se desdobra em direção ao seu desfecho. Com a reconciliação de Pedro e Ana, os dois conversam sobre relacionamentos amorosos e os clássicos trágicos do teatro, quando Pedro afirma que:

o final feliz, com beijo, só foi inventado nos romances do século XVII. O beijo no final só serve para tranquilizar todo mundo, dando a ideia de que os amantes não vão mais enfrentar obstáculos. Mas sem obstáculos o amor acaba, não há mais o que contar, acabou o romance.

Após essa observação, ele conta para Ana que tem um espetáculo em mente e que ela seria a atriz ideal para contracenar ao seu lado.

A sequência seguinte do filme se inicia com os dois atores em uma cena de *Tristão e Isolda*, no teatro. Nessa nova interpretação, a peça se desenvolve até o momento em que a personagem de Ana tenta se matar, mas erra uma fala antes de cometer suicídio, sendo este o mesmo momento em que, no especial da TV, Pedro provoca o erro de continuidade. Nesse instante, Pedro descortina o processo ficcional passando a discutir com o seu par sobre a vida artística e a de casal, como se estivessem eles no meio de um ensaio geral.

Quanto ao arquétipo do final mais comum em histórias cômicas, Northrop Frye assinala que “tendemos simplesmente a compreender que o par recém-casado viverá feliz para sempre” e que “em qualquer caso, prosperará de maneira relativamente sábia e sem obsessão” (FRYE, 1973, p.169). Em paralelo com a colocação que Pedro fez no restaurante, a peça não acaba em beijo e nem sugerindo um final feliz característico de processos codificados. A última cena do filme se desdobra com o público saindo do teatro e, na entrada do mesmo, um cartaz com a palavra *Romance* nomeia a produção, o que remete ao pedido de Ana para que Pedro fizesse um espetáculo que abarcasse os clássicos dramáticos e, ao mesmo tempo, tratasse da história deles dois.

Na diegese de *Romance*, Pedro reelabora em três oportunidades *Tristão e Isolda*.

É possível destacar que nesta última vez ele muda suas concepções sobre o amor e o próprio fazer artístico, transformando a tragédia em comédia (com o uso do paródico), ao modificar o final, diferentemente daquilo que ele fez na TV. Além de retirar o véu da ficção para os espectadores da peça ao desnudar a vida do próprio casal protagonista do filme, que juntos revelam a gravidez de Ana e, com humor, as dificuldades de se fazer teatro, esse procedimento faz menção à ideia de que, na vida dos dois, representação e realidade acabam tornando-se uma coisa só no final.

Na última montagem da peça, a paródia se apresenta como um “aspecto lúdico que se traduz por um jogo não-destrutivo” (PUCCI, 2008, p.32) e “que não escarnece do texto parodiado” (PUCCI, 2008, p.219). Ela se desenvolve buscando mostrar o cotidiano de um jovem casal de atores do mundo contemporâneo, diferente daquele medieval, do “amor recíproco infeliz”, consubstanciando a compreensão de que Tristão e Isolda não vão se matar por conta das dificuldades que possam surgir na vida dos dois, e podem até viver “para sempre”, mas não necessariamente felizes o tempo todo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na trajetória de nossa pesquisa em torno de *Romance*, percebemos que a auto-reflexividade se destaca como recurso catalisador no aparato estético que o filme investe. A laboração artística e as relações entre o real diegético e os textos artísticos que compõem metafictionalmente a obra foram examinadas como recursos recorrentes nas produções de Arraes/Furtado. A televisão, que se relacionava enquanto veículo inicial das produções do diretor pernambucano, foi colocada em foco em *Romance* para também discutir as questões que envolvem a tentativa de se fazer uma TV de qualidade, mesmo tratando-se de um meio com forte apelo comercial.

A partir da linguagem cinematográfica, pudemos pensar numa proposta que une a contribuição de duas tendências, no caso a hollywoodiana e a europeia (BRITO, 1995, p.197). Foi possível identificar um elo na obra de Arraes que se propõe a trazer recursos estéticos de ambas, mas sem firmar uma posição ortodoxa em relação a elas. O filme perfaz um caminho que dialoga com processos distintos, mas que se complementam: procura construir parte de sua narrativa a partir de certos códigos do cinema clássico de Hollywood ao mesmo tempo em que também insere mecanismos que produzem deslocamentos “antiilusionistas” que inquietam o espectador e que são mais comuns ao cinema de arte europeu.

Em se tratando dos espaços de trocas e empréstimos, destacamos algumas relações estabelecidas entre *Romance* e outras obras. Identificamos traços dialógicos do filme com *Romeu e Julieta*, de Shakespeare e, mais fortemente, com *O Romance de Tristão e Isolda*, de Bédier, além de *A história do amor de Fernando e Isaura*, de Ariano Suassuna. As possibilidades não se esgotam naquilo que apontamos na nossa pesquisa, nem se tratam de afirmações que desconsiderem a liberdade criativa que compõe o processo artístico. Procuramos, no entanto, fazer um trabalho de prospecção que levantasse dados referenciais onde pudéssemos trabalhar a noção de dialogismo a partir de uma instância “colaborativa” que também envolve esse mesmo processo artístico (STAM, 2000, p.17).

A paródia foi um elemento que destacamos por seu viés de representação caricatural, provocando um riso mais irônico e mordaz em *Romance*. Pensando o argumento de Affonso Romano Sant'Anna sobre a codificação desse recurso – fazendo com que ele se torne paráfrase a partir de um uso banalizado e com a perda do elemento surpresa (1988, p.30) –, comparando o humor produzido no filme com as outras obras de Guel Arraes, percebemos diferenças quanto à utilização de recursos paródicos. Neste filme de 2008, a crítica é mais enfática e se dirige aos bastidores do universo televisivo ao utilizar-se de um tom menos burlesco e histrionico produzido em outros longas-metragens do diretor.

Ao final do estudo que propusemos, pudemos elencar algumas questões levantadas durante o processo que, apesar de não se mostrarem efetivamente como pontos de verticalização, podem figurar como dados para uma reflexão futura.

Dentre essas possibilidades de investimento posterior, há o estudo mais específico que aborda as discussões sobre a TV de qualidade, numa projeção metafictionalmente representada, mas também sua correlação com o Núcleo Guel Arraes. Como tópico da análise, percebemos a possibilidade de observar as preocupações com a recepção, nesse caso, a resposta do público quanto às produções mais inquietantes e que subvertem certos códigos da TV comercial.

Uma proposta que nos intriga, numa via mais secundária ao estudo, parte do momento em que pensamos numa cena de *Romance* onde a produção de sentido nos remete metaforicamente às donas-de-casa indo ao teatro para assistir à peça *Tristão e Isolda* por ser um espetáculo estrelado por Ana. Esse acontecimento se dá devido à fama que a atriz começa a angariar na emissora. Aqui podemos refletir sobre a repercussão do trabalho da artista e os estímulos à inserção de um novo público nas plateias dos teatros.

Na trama, esse fato incomoda Pedro, também por ciúme da fama de Ana e por ciúme de Danilo, mas nos perguntamos se não seria uma via de acesso que abriria outros universos de referência a partir de trocas comunicacionais (BRAGA, 2001, p.17) para essas espectadoras.

E mais, olhando para o especial proposto por Pedro (e como recurso que também se desdobra numa proposta nuclear do filme, obviamente), com suas rupturas e com uma concepção menos calcada nos códigos cristalizados pela TV comercial, é possível instigar o público a buscar dados que remetam a *Tristão e Isolda*, como livros, poemas e as inúmeras outras releituras que circulam em meio a discursos anteriores e paralelos que se utilizam da história do casal para (re)contar o amor. Podemos pensar essa referência assinalando a questão do público no plano diegeticamente representado, mas ainda em relação àqueles que viram *Romance*.

Este trabalho é resultado de uma trajetória que tem seu ponto de partida na graduação do curso de Comunicação Social, habilitação Jornalismo, da Universidade Federal da Paraíba. Na iniciação científica, o estudo da linguagem cinematográfica foi desenvolvido também numa reflexão que tomava por base filmes de Guel Arraes, como *Lisbela e o prisioneiro*. Com o término da dissertação e, após a aprovação na seleção de doutorado do Programa de pós-graduação em Letras (PPGL), da UFPB, tentaremos partir para o estudo da metaficção no âmbito do cinema de Jorge Furtado (parceiro de Arraes em diversas produções audiovisuais e co-roteirista de *Romance*), mais especificamente, com a obra *Saneamento básico, o filme*.

Neste trabalho, foi possível verticalizar e problematizar também a faceta pós-moderna sugerida por Renato Pucci no âmbito do “hibridismo transtextual” (2008, p.32), onde nos dedicamos a observá-lo em *Romance* a partir do conceito de dialogismo apontado por Mikhail Bakhtin e desdobrado por Robert Stam. Nesse contexto, discutimos a interação entre cinema e artes plásticas, por exemplo, assinalando o enlace estético que o filme produz para ler e produzir uma releitura da história de *Tristão e Isolda*. Observamos que os efeitos de sentido procuram articular esses recursos imagéticos com quadros icônicos de casais apaixonados, também a partir de representações que nos trazem dados que remetem mais especificamente a *Tristão e Isolda*, além das inserções de xilogravuras que são parte de um substrato inicial da aproximação com a cultura nordestina na trama.

Por meio de contrapontos realizados, tomando como referência os outros filmes de Arraes, foi possível desenvolver uma análise que pautasse os personagens de

Romance, apresentando similaridades e disparidades na construção dessas figuras narrativas. O ambiente artístico enquanto elemento de destaque no enlace amoroso de Pedro e Ana apresenta-se também em *Lisbela e o prisioneiro*, mas, ao invés do teatro, temos o cinema como espaço diegético no longa-metragem de 2003. Da mesma forma, identificamos, por exemplo, a mistura entre o dia-a-dia de Ana e Lisbela e os objetos ficcionais que elas têm contato a partir dos textos dramáticos e dos filmes com que se deparam, respectivamente.

Fizemos ainda uma análise do labor artístico no âmbito diegético de *Romance*, mas também observamos os efeitos de sentido e as propostas estéticas utilizadas por Guel Arraes em sua trajetória artística. Mesmo realizando um trabalho que tem por trás a Rede Globo, o diretor consegue trazer para o consumo de massa propostas que subvertem certos códigos da TV comercial. Esse investimento no audiovisual rendeu experiências que buscavam adaptar obras como as de Clarice Lispector, Osman Lins e, no nosso caso específico, *Tristão e Isolda*. Isso para um público que, muitas vezes, teve pouco acesso aos textos fontes ou a releituras dessas obras.

Com o fim desse estudo, identificamos *Romance* como uma obra cinematográfica que se destaca no cenário nacional por conseguir aliar métodos convencionais e experimentais em sua estrutura narrativa. Além disso, o longa-metragem consegue criticar certos paradigmas e estereótipos a partir de um investimento lúdico, utilizando um viés poético para isso, ao tratar do fazer artístico como um dispositivo capaz de engendrar novas propostas para contar e recontar histórias.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Silvana. *Filme de Guel Arraes ironiza TV e faz referência à Globo*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u454208.shtml>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

BAKHTIN, Mikhail. A tipologia do discurso na prosa. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

BARROS, Diana Luz Pessoa. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: SP: Editora da UNICAMP, 1997.

BÉDIER, Joseph. *O romance de Tristão e Isolda*. Tradução: Luis Claudio de Castro Costa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução: Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BETTON, Gerard. *Estética do Cinema*. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BRAGA, José Luiz. Constituição do campo da comunicação. In: NETO FAUSTO, Augusto; PRADO, José Luiz Aidar; PORTO, Sérgio Dayrell (Org.). *Campo da comunicação: caracterização, problematizações e perspectivas*. João Pessoa: Editora Universitária, 2001.

BRITO, João Batista de. *Imagens amadas: ensaios de crítica e teoria do cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

CAMPOS, Ana Paula. O Auto da Compadecida: um encontro entre Guel Arraes e o Movimento Armorial. In: FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (Org.). *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2008.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1980.

CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=895&Itemid=2>. Acesso em: 28 dez. 2012.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

CODEx MANESSE. *Reinmar der Fiedler*. Disponível em: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0619>>. Acesso em: 14 jan. 2013.

CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e cinema. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

COSTA, Cristina. *Ficção, comunicação e mídias*. São Paulo: Editora Senac, 2002.

COSTA, Ricardo da; GONÇALVES, Alyne dos Santos. *Codex Manesse: quatro iluminuras do Grande Livro de Canções manuscritas de Heidelberg (séc. XIII) - análise iconográfica*. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/codex-manesse-quatro-iluminuras-do-grande-livro-de-cancoes-manuscritas-de-heidelberg-sec-xiii>>. Acesso em: 14 de jan. 2013.

FALCÃO, João e MORAES, André. *O amor é filme*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/lirinha/238132/>>. Acesso em: 26 jul. 2012.

FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (Org.). *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2008.

FECHINE, Yvana. Núcleo Guel Arraes: formação, influências e contribuições para uma TV de qualidade no Brasil. In: FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (Org.). *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2008.

FIGUEIRÔA, Alexandre. Guel Arraes e o cinema popular brasileiro: o elogio do pitoresco. In: FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (Org.). *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2008.

FIGUEIRÔA, Alexandre. Uma via de mão dupla: cinema e televisão na obra de Guel Arraes. In: FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana. (Org.). *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2008.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GAUDREAULT, André. O espaço da narrativa cinematográfica. In: GAUDREAULT, André; JOST, François (Org.). *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GOMES, Paulo Emilio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GREGO, Aline. Rastros de um processo de criação: o caso Lisbela e o Prisioneiro. In: FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (Org.). *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2008.

HARSHBERGER, Mac. *The Death of Tristan*. Disponível em: <<http://www.lib.rochester.edu/camelot/images/MHDeath.htm>>. Acesso em: 14 jan. 2013.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. I. Blikstein e J. Paes. São Paulo: Cultrix, 1985.

JOSÉ AGUIAR. *A morte de Tristão*. Disponível em: <<http://joseaguiar.com.br/blog/?tag=romance>>. Acesso em: 14 jan. 2013.

KLIMT, Gustav. *Der Kuss*. Disponível em: <<http://www.klimt.com/en/gallery/women/klimt-der-kuss-1908.ihtml>>. Acesso em: 14 jan. 2013.

LUNA, Sandra. *Dramaturgia e Cinema: ação e adaptação nos trilhos de Um Bonde Chamado Desejo*. João Pessoa: Ideia, 2009.

MACHADO, Regina Coeli Vieira. *J. Borges*. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=394&Itemid=1>. Acesso em 15 de jan. 2013.

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

MEMÓRIA GLOBO. *A invenção do Brasil*. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-246812,00.html>>. Acesso em: 07 jan. 2013.

MOUSINHO, Luiz Antonio. *A sombra que me move: ensaios sobre ficção e produção de sentido (cinema, literatura, tv)*. João Pessoa: Ideia/ Editora Universitária, 2012.

NABOKOV, Vladimir. Aprendendo a ser um verdadeiro leitor. In: *Oitenta* vol. 5. Porto Alegre: L&PM, 1981.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. Sem título (orelha para o livro "Fernando e Isaura", de Ariano Suassuna) In: ARIANO, Suassuna. *A história do amor de Fernando e Isaura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

PARIS, Gaston. Prefácio. In: BÉDIER, Joseph. *O romance de Tristão e Isolda*. Tradução: Luis Claudio de Castro Costa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

PASCOLATI, Sônia Aparecida Vido. Operadores de leitura no texto dramático. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

PINTO, Milton José. *Comunicação e discurso: introdução à análise de discursos*. São Paulo: Hacker editores, 2002.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.

PUCCI, R. *Anomalias pós-modernas para o programa oposicionista: o primeiro Godard e o cinetevê de Guel Arraes*. Revista E-Compós (Brasília), v. 09, p. 01-16, 2007. Disponível em: <www.compos.org.br/data/biblioteca_250.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2013.

_____. *Cinema Brasileiro Pós-moderno: o Neon-realismo*. Porto Alegre (RS): Editora Sulina, 2008.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

ROCHA, Maria Eduarda da Mota. O Núcleo Guel Arraes e a reconstrução da imagem da TV Globo. In: FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (Org.). *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2008.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ROSTAND, Edmond. *Cyrano de Bergerac*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia e Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1988.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 1999.

SARAIVA, L.; CANNITO, N. *Manual de Roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e tv*. São Paulo, Conrad Editora, 2004.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

STAM, Robert. *Bakhtin – da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 2000.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: CORSEUIL, A. R. (ed.). *Ilha do desterro: Film Beyond Boundaries*. Florianópolis, UFSC, nº 51, Jul/Dez 2006.

TAVARES, Bráulio. *ABC de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

VALVERDE, Monclar E. G. L. Estética e recepção. In: NETO FAUSTO, Antonio (et al.). (Org.). *Comunicação e corporeidades*. João Pessoa: Editora Universitária, 2000.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas – SP: Papyrus, 1994.

VELOSO, Caetano e ALMINO, José. *Lisbela*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/los-hermanos/71186/>>. Acesso em: 26 jul. 2012.

VICTOR DELVILLE, Jean. *The love of souls*. Disponível em: <<https://pinterest.com/pin/224828206368907150/>>. Acesso em: 14 jan. 2013.

WILLIAM WATERHOUSE, John. *Tristan and Isolde sharing the potion*. Disponível em: <<http://www.johnwilliamwaterhouse.com/pictures/tristan-isolde-potion-1916/>>. Acesso em: 14 jan. 2013.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

ANEXO

Cópia do DVD de *Romance*, de Guel Arraes