

VALQUÍRIA ELIAS FERREIRA REZENDE

**UM OLHAR SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E
CINEMA: A ADAPTAÇÃO DE *LISBELA E O PRISIONEIRO***

VALQUÍRIA ELIAS FERREIRA REZENDE

**UM OLHAR SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E
CINEMA: A ADAPTAÇÃO DE *LISBELA E O PRISIONEIRO***

Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Professor Dr. Ivan Marcos Ribeiro.

UBERLÂNDIA-MG

2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R467u Rezende, Valquíria Elias Ferreira, 1975-
Um olhar sobre as relações entre literatura e cinema: a adaptação de
Lisbela e o Prisioneiro / Valquíria Elias Ferreira Rezende. - Uberlândia, 2010.
86 f.

Orientador: Ivan Marcos Ribeiro.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de
Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Literatura e cinema - Teses. 2. Adaptações para o
cinema - Teses. I. Ribeiro, Ivan Marcos. II. Universidade Federal
de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. III.
Título.

CDU:

82:791.43

VALQUÍRIA ELIAS FERREIRA REZENDE

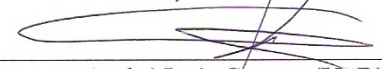
**UM OLHAR SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E CINEMA: A ADAPTAÇÃO
DE LISBELA E O PRISIONEIRO**

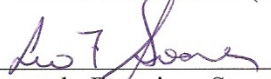
Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 01 de março de 2010.

Banca Examinadora:


Orientador: Ivan Marcos Ribeiro (UFU)


André Luís Gomes (UnB)


Leonardo Francisco Soares (UFU)

RESUMO

Este trabalho consiste num estudo comparativo entre literatura e cinema, buscando refletir sobre o processo de transposição de uma obra produzida na linguagem literária para uma obra produzida na linguagem cinematográfica. Como *corpus* de pesquisa, são utilizados o texto literário teatral *Lisbela e o Prisioneiro* de Osman Lins, escrito em 1961, e o filme homônimo dirigido por Guel Arraes, lançado no ano de 2003. Na análise comparativa dessas duas obras, busca-se identificar e analisar as transformações a que o texto é submetido no processo de adaptação, em decorrência da mudança de suporte e dos seus diferentes contextos, modos de produção e públicos.

Palavras-chave: Literatura, cinema, adaptação.

ABSTRACT

This work aims to perform a comparative study between literature and cinema, trying to think on the process of transposition from literature into the language of the cinema. As “corpus” of this research, we have chosen the theatrical literary text *Lisbela e o Prisioneiro* by Osman Lins, written in 1961, and the homonymous film. The movie was directed by Guel Arraes in 2003. In the comparative analysis of such works we try to identify and analyze the transformations that the text is put through concerning its adaption because of the change of support and its different contexts, ways of production and audience.

Keywords: Literature, cinema, adaptation.

A Deus, pelas várias bênçãos que recebi.

A meus amigos e familiares, que acreditaram em mim, incentivaram-me e valorizaram meus esforços.

Ao meu amado, Carlos Albino, pela paciência, apoio e compreensão.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por cuidar sempre de mim.

Ao professor e orientador desta dissertação, Ivan Marcos Ribeiro, pela serenidade com que conduziu este trabalho e pelos ensinamentos que o tornaram possível.

Ao meu co-orientador Leonardo Francisco Soares, pelas preciosas sugestões.

Aos professores do Programa de Mestrado em Teoria Literária, pelo incentivo e pelos ensinamentos.

Aos colegas de mestrado, pelo apoio.

À minha querida mãe Deusli, pelo incentivo e apoio.

Aos meus irmãos, Robson, Diana, Thiago, Isabel, sempre torcendo e acreditando, mesmo nos momentos mais difíceis.

Às minhas cunhadas Carla e Lucélia pelas palavras de força e incentivo.

À Dona Fátima, pelas orações.

Aos meus amores Isaque, Moisés, Maria Clara e João Pedro.

Aos diretores, coordenadores e colegas de trabalho do Colégio Estadual João Netto de Campos, porque sem a compreensão dos mesmos, este trabalho não teria sido concluído.

Não existe versão verdadeira da qual todas as outras seriam cópias ou ecos deformados. Todas as versões pertencem ao mito.

Lévi Straus.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. DA LITERATURA AO CINEMA: O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO	15
1.1. A PERSONAGEM DA OBRA FÍLMICA E DA OBRA CINEMATOGRAFICA	22
2. A CRIAÇÃO E A RECRIAÇÃO DE <i>LISBELA E O PRISIONEIRO</i>	26
2.1. OSMAN LINS	26
2.2. GUEL ARRAES	30
2.3. A OBRA LITERÁRIA	33
2.4. A METALINGUAGEM NA OBRA LITERÁRIA E NA OBRA CINEMATOGRAFICA	43
2.5 LISBELA E O PRISIONEIRO: CINEMA INDUSTRIAL OU CINEMA DE ARTE?	56
3. A ADAPTAÇÃO DE LISBELA E O PRISIONEIRO	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS	84

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como tema central o estudo das relações entre literatura e cinema, utilizando como *corpus* de pesquisa a obra literária *Lisbela e o Prisioneiro* de Osman Lins e sua versão cinematográfica, produzida por Guel Arraes. A abordagem dessas relações partirá do pressuposto de que uma obra literária permite diferentes leituras, sendo a produção realizada por Guel Arraes uma dessas possibilidades. É importante levar em conta também que, no estudo da adaptação, é natural que haja comparações, curiosidades, tentativas de identificar semelhanças e diferenças. Neste aspecto, deve-se considerar a ideia de que a mudança de linguagens, de um suporte para outro, resulta, inevitavelmente, em transformações do texto fonte, mas tais mudanças não significam prejuízo para ele, pois, como afirma Tânia Pellegrini (2003), a imagem tem seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra tem com o seu leitor.

Segundo Walter Benjamim (1985, p.176), em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte. Portanto, ao analisarmos as artes na sociedade atual, é necessário levar em conta, como afirmou Benjamim, que, com o passar do tempo e as evoluções tecnológicas, a própria forma de perceber e de definir arte sofre alteração. Deve-se levar em conta que a sociedade contemporânea é essencialmente visual, uma vez que cinema, telenovela, propaganda, histórias em quadrinhos, videoclipes são produtos culturais cuja expressão é captada por meio da imagem ou que estão presentes no cotidiano atual. Diante disso, tem-se percebido que esses veículos, cuja reprodução depende do aparato tecnológico, acarretam mudanças no próprio texto literário, que, segundo Pellegrini (2003, p. 16), “tratando-se do texto ficcional, é a observação das modificações nas noções de tempo, espaço, personagem e narrador, estruturantes básicos da forma narrativa, que ajuda a entender um pouco melhor a qualidade e a espessura dessas modificações”. Sendo assim, essa análise da transposição da linguagem literária teatral para a linguagem audiovisual leva em conta como se estruturam os elementos formais do

suporte literário e do audiovisual. Vale ressaltar que, devido à necessidade de delimitação da temática deste trabalho, dentre os elementos formais a serem analisados, o estudo das personagens ganhará mais ênfase, enquanto os demais, serão tratados com menor profundidade. Por outro lado, pautando-nos em estudos de teóricos, como Thaïs Flores Diniz (2005), a transposição do texto literário para a obra cinematográfica será abordada de forma a considerar que o filme foi produzido em contexto social diferente do livro, portanto, o público bem como elementos culturais são diferenciados. Mas não apenas as diferenças serão abordadas; a análise também irá tratar da opção de Guel Arraes por elementos idênticos aos do texto literário de Osman Lins.

A contextualização do cinema nacional se faz necessária, uma vez que a obra fílmica *Lisbela e o Prisioneiro* é produto de uma época de reconstituição do prestígio da produção cinematográfica brasileira.

As salas de cinema têm, cada vez mais, exibido filmes nacionais e atraído grande número de espectadores, fato que, até pouco tempo, não era muito comum. Essa mudança no meio cinematográfico brasileiro deve-se a uma nova postura dos produtores do cinema nacional, que passaram a ter maiores preocupações com a aceitação do público e o resultado disso não se restringe apenas ao Brasil, pois alcança reconhecimento também do público de outros países, fato comprovado por vários filmes brasileiros que disputaram prêmios internacionais. Exemplo disso são os filmes nacionais que concorreram ao Oscar, como: *O Quatrilho*, dirigido por Fábio Barreto e concorrendo a melhor filme estrangeiro em 1995, *O que é isso companheiro?*, dirigido por Bruno Barreto e indicado a melhor filme estrangeiro em 1997; *Central do Brasil*, dirigido por Walter Salles Júnior, indicado ao prêmio de melhor filme estrangeiro, pelo qual Fernanda Montenegro concorreu ao prêmio de melhor atriz, em 1999; *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meireles e indicado, em 2003, para concorrer a quatro categorias: melhor fotografia, melhor direção, melhor edição e melhor roteiro adaptado. Apesar de não ter alcançado nenhuma premiação desse concurso, vários filmes nacionais já venceram outros prêmios internacionais. É o caso de *Cidade de Deus*, premiado como melhor filme estrangeiro da Associação dos críticos de Nova York; *Central do Brasil*, que recebeu os prêmios de melhor filme e melhor atriz para Fernanda Montenegro no Festival de Berlim; *O Quatrilho*, laureado com os prêmios de melhor direção de arte, melhor trilha sonora e melhor atriz para Glória Pires no Festival de Cinema de Havana.

É curioso o fato de, com exceção de *Central do Brasil*, os demais filmes citados acima serem adaptações de textos literários, sendo *O Quatrilho* transposto do romance de José Clemente Pozenato, *O que é isso companheiro?* inspirado no romance-depoimento de Fernando Gabeira e *Cidade de Deus*, pautado no romance de Paulo Lins. *Central do Brasil* nasceu do roteiro feito para o filme, mas, após o sucesso do mesmo, foi comercializado em livro. Mas deve-se ter em mente que o fato de grande parte da produção cinematográfica de sucesso brasileira ser oriunda da literatura não é o responsável pela relação mais direta com o grande público. Isso ocorre pelo fato de que as histórias são bem contadas por seus cineastas, os quais, em várias oportunidades, buscam seus enredos na arte literária. Esses filmes têm alcançado sucesso de crítica e também de público, fato que nos desperta para discussões complexas, como a dualidade entre cinema industrial, produzido para a massa e voltado para o comércio e o cinema de arte, considerado um tipo de filme cuja preocupação primordial é a reflexão. Guel Arraes afirma em entrevista, que fez seu filme pensando em duas coisas: um cinema popular e, ao mesmo tempo, com elementos cultos. Vale ressaltar que uma obra popular e simples não significa que ela seja de menor valor ou menor qualidade.

Portanto, almeja-se, neste trabalho, a realização de uma pesquisa que busque entender o processo de adaptação do texto literário para o cinema considerando os dados acima mencionados: diferença entre as linguagens do suporte literário e do suporte audiovisual, a contextualização de autor, diretor, produção literária e produção cinematográfica.

A dissertação estrutura-se em capítulos, a fim de conduzir o raciocínio de forma organizada. No capítulo intitulado “Da Literatura ao Cinema: o processo de adaptação” serão apresentadas as fundamentações teóricas nas quais este trabalho se baseia. São apresentadas discussões sobre o diálogo entre literatura e cinema e a ideia de adaptação, transposição e tradução. André Bazin (1991), Tânia Pellegrini (2003), Hélio Guimarães (2003), Thaïs Flores Diniz (2005), Débora Cartmell (2005) Marcel Martin (2005) são alguns dos autores dos quais extraímos as reflexões mais importantes sobre o processo de adaptação. Há uma seção que trata da constituição das personagens na literatura, especificamente do texto teatral já que a obra literária em análise é uma peça teatral, e no cinema, pelo fato de que grande parte da análise da adaptação está centrada na configuração das personagens nas duas

linguagens. O principal suporte teórico para abordar as discussões deste subtítulo é Décio de Almeida Prado e Paulo Emílio Sales Gomes.

O capítulo 2, cujo título é “A criação e a recriação de *Lisbela e o Prisioneiro*”, faz a apresentação do *corpus* da pesquisa e já inicia a análise comparativa. De acordo com as propostas feitas pelos teóricos sobre a adaptação, este capítulo faz a contextualização da produção literária de Osman Lins e da produção de Guel Arraes. A linguagem e a metalinguagem recebem abordagem comparativa já que são importantes na constituição da obra literária e da audiovisual. Dentre o instrumental teórico são usados: Ana Luiza Andrade (1987), Sandra Nitri (1987), responsáveis por importantes pesquisas sobre Osman Lins; Alexandre Figuerôa e Ivana Fachine (2008), que organizaram estudos acadêmicos sobre a produção de Guel Arraes; Ana Lúcia Andrade (1999) cuja obra faz importantes apontamentos sobre a metalinguagem no cinema.

O capítulo “*Lisbela e o Prisioneiro*: cinema industrial ou cinema de arte?” consiste em apresentar discussões sobre essa dualidade inerente a qualquer produção cinematográfica. Tal reflexo no filme de Guel Arraes, se faz interessante pela consciência com que o diretor do filme constrói sua obra, situando-a entre a arte e a indústria. Anatol Rosenfeld (2009) é a principal fonte teórica para essa discussão.

Por fim, o último capítulo, intitulado “A adaptação de *Lisbela e o Prisioneiro*” é dedicado à análise propriamente dita. Nele, é construído um painel comparativo destacando o processo criativo das duas artes, principalmente a composição das personagens, abordando também outros elementos formais e culturais abordados na criação e na recriação de *Lisbela e o Prisioneiro*.

1. DA LITERATURA AO CINEMA: O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO

Várias discussões têm sido efetuadas sobre a literatura moderna e suas novas formas de expressão. A inovação da técnica narrativa, da criação de personagens e o novo tratamento dado ao tempo são alguns exemplos. Também faz parte dessas discussões a adaptação de obras literárias para o cinema, o que traz à tona certos questionamentos como: o que modificou na transposição da obra literária para a obra fílmica? O roteiro do filme dialoga ou transgride o texto original? No caso de transgressão, qual é seu propósito?

As inovações nas formas de expressão da literatura, bem como a diversidade dos modos de produção de textos narrativos, são um traço marcante da comunicação contemporânea, a qual está fortemente influenciada pelos avanços tecnológicos tanto na vida prática e cotidiana das pessoas quanto nas expressões artísticas, sendo um exemplo desse fenômeno a adaptação.

Antes de nos aprofundarmos na discussão sobre o processo de adaptação, é importante considerarmos que tanto a literatura quanto o cinema são narrativas de ficção. Pode-se assegurar que a narração sempre fez parte da experiência do homem: inicialmente, os causos eram contados para uma plateia que se reunia em volta de uma fogueira e, hoje, essa plateia encontra-se nas poltronas do cinema ou acomodadas diante da televisão, o que nos faz constatar que, com o passar do tempo, os processos de narrar, assim como sua forma de recepção, passaram por transformações.

A narrativa repousa na representação de uma ação que é organizada no enredo. Sendo assim, há uma série de fatos elaborados de acordo com a experiência perspectiva de um narrador, e a sucessão dos fatos se dá por meio do discurso que, por sua vez, é uma sucessão de enunciados postos em sequência. De acordo com Tânia Pellegrini (2003), o tempo é a condição da narrativa, pois esta se acha presa à linearidade do discurso, e se preenche o tempo com a matéria dos fatos organizados em matéria sequencial. A referida autora afirma ainda:

Se a matéria dos fatos, a ação, é vista como movimento, todas as formas narrativas __ seja as propriamente literárias, como romance, conto, a lenda ou o mito, seja as formas visuais como o cinema e a televisão __ estão direta ou indiretamente articuladas em seqüências temporais, não importa se lineares, se truncadas, invertidas ou interpoladas. A diferença entre literatura e cinema, nesse caso, é que, na primeira, as seqüências se fazem com palavras e, no segundo, com imagem. (PELLEGRINI, 2003, p. 17/18).

Como percebemos na citação acima, tanto a literatura quanto o cinema são formas narrativas que revelam uma ação. No entanto a matéria-prima da literatura são as palavras, enquanto que a matéria-prima do cinema são as imagens. Com isso, as duas formas artísticas possuem como objetivo principal a elaboração de uma narrativa, mas não se pode perder de vista que ambas são suportes diferentes tanto em sua maneira de produção, quanto na sua recepção. Uma narrativa literária tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa. Na literatura, observam-se linguagem verbal, estrutura do texto, estilo do autor dentre outros elementos para constituir sua forma de expressão. O cinema se utiliza de outras técnicas para constituir sua narração, como: movimentos de câmera, uso de imagem, som, luz, cor, cenário, figurino dentre outros. Desses elementos, alguns são exclusivos da arte cinematográfica, enquanto outros também são usados por outras artes.

O olho da câmera é um elemento essencial no cinema; é explorado de diversas formas no processo narrativo, ora sendo usado de forma mais abrangente, mostrando todo o ambiente e as personagens, ora representando a perspectiva de uma personagem, focando apenas seu ponto de vista, podendo ser ainda usado de várias formas em uma mesma obra.

Pode-se identificar, interligado com a câmera, outro elemento no processo narrativo cinematográfico: como já explicamos, assim como a literatura possui a palavra como matéria prima, o cinema tem na imagem a base da linguagem cinematográfica, ou seja, ela é a matéria-prima fílmica. A imagem envolve tanto elementos técnicos e objetivos quanto elementos subjetivos, pois há o aparelho técnico, reproduzindo a realidade e, por outro lado, há também uma pessoa dirigindo essa reprodução e registrando apenas o desejado por ela, constituindo-se em um elemento subjetivo. Marcel Martim (2005), ao estudar o cinema, ressalta que o movimento da câmera é o elemento de caráter mais decisivo e mais importante da imagem fílmica. Segundo esse crítico, qualquer imagem vista na tela é o resultado de uma percepção subjetiva do mundo, e este fato torna o cinema uma realidade artística.

Mas não é apenas o registro de imagens o responsável por propiciar a realização de um filme, pois é preciso haver uma participação criativa por parte de quem opera a câmera, e sabemos, também, que o poder da imagem não se constitui

apenas por ele mesmo. A imagem só consegue alcançar o efeito de magia se estiver interligada com outros elementos, como o movimento de câmera, o som, a luz, o cenário.

O som também é elemento decisivo na linguagem cinematográfica, pois ajuda na caracterização do espaço, da personalidade dos personagens, e acrescenta uma dimensão do que se sente na vida real. Na literatura, as sensações podem ser detalhadas pelo narrador ou sugeridas nas rubricas, no caso do texto teatral, mas, no cinema, necessita-se de um trabalho conjunto de vários elementos para alcançar certos efeitos. Um desses elementos é a música, responsável por exercer um papel sensorial e lírico, pois ela cria uma atmosfera emocional, reforçando o poder de penetração da imagem e ajudando na caracterização de um ambiente: se a imagem desse ambiente for sombria, ela é associada com uma música macabra, ou, para citar outro exemplo, se uma personagem está apaixonada, para reforçar este sentimento, recorre-se a uma música romântica.

Esses são alguns dos recursos da arte literária e da arte audiovisual usados para executar uma narração. Como vimos, cada suporte produz a narrativa dentro de seu formato, suas possibilidades, seus recursos. Mas chama a atenção o fato de uma mesma narrativa ser contada por suportes artísticos diferentes, o que leva, inevitavelmente, a comparações e julgamentos.

Vale ressaltar que transformar a narrativa literária em fílmica é uma prática comum e antiga. Segundo André Bazin (1991), não é de hoje que o cinema busca no teatro e na literatura enredos para suas narrativas. Tânia Pellegrini (2003, p.7) afirma que “o cinema, arte, indústria e a televisão devem muito à literatura pelo que esta lhes tem fornecido em matéria de enredos e recursos para a história que exibem”. A referida autora acrescenta que, por outro lado, a literatura do século XX transformou-se diante das novas técnicas audiovisuais. A influência mútua entre literatura e cinema também é observada por André Bazin:

Se a crítica deplora frequentemente os empréstimos que o cinema faz à literatura, a existência da influência inversa é, geralmente, tida tanto por legítima quanto por evidente. É quase um lugar-comum afirmar que o romance contemporâneo, e particularmente o romance americano, sofreu a influência do cinema. (BAZIN, 1991, p. 88).

É possível comprovar, mediante as exposições feitas por Pellegrini e Bazin, que há uma confluência entre literatura e cinema e, que isso deve ser

considerado como um processo natural, já que as duas artes podem se complementar. Para defender ainda mais seus argumentos, Bazin (1991) assegura que é natural o cinema beber nas outras artes, que são mais antigas, pois o cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a pintura são tão velhos quanto a história. Bazin (1991, p. 84) afirma ainda que “do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas”.

Ainda sobre esse fato, Flávio Aguiar (2003, p. 119) argumenta que, “se pensarmos no desenvolvimento do cinema no século XX, veremos que parte considerável das produções seguiu ou perseguiu enredos e personagens consolidados primeiro na literatura”. Ao justificar esta observação, Aguiar assegura que isso acontece por dois motivos: primeiro porque a literatura é mais antiga e, segundo, porque a literatura escrita guarda uma aura de prestígio oriunda do fato de ser uma forma de arte que se popularizou durante a formação das atuais culturas nacionais.

Hélio Guimarães (2003) pondera que adaptações de obras literárias para veículos audiovisuais constituem um processo cultural complexo e que essa relação conflituosa entre o mundo das letras e o mundo do espetáculo não data de hoje. Pensando nessa complexidade, André Bazin (1991) analisa que essas adaptações nem sempre ocorrem da mesma maneira, como pôde ser constatado no decorrer dos tempos, já que há obras das quais os cineastas aproveitam apenas personagens e aventuras; há outras cujas adaptações usam o texto literário apenas como uma sinopse bem desenvolvida; há, ainda, aquelas em que o cineasta procura seguir o livro página por página. Essas observações despertam para alguns conflitos surgidos a partir da análise de adaptações que nos remetem a posicionamentos diferentes de vários críticos, com relação ao diálogo entre essas duas formas artísticas. Adaptar uma obra significa recontar uma narração, e o modo como isso é feito pode variar de acordo com o propósito de quem se propõe a fazê-lo. Há vários tipos de adaptações, porque o resultado é sempre o fruto da interpretação de seus organizadores, e, sendo assim, é natural que haja comparações e até julgamentos tanto por parte do público comum quanto por parte da crítica especializada. Este é um dos motivos geradores de conflitos no que diz respeito ao estudo das relações entre literatura e cinema. Um desses conflitos deve-

se ao fato de, muitas vezes, se analisar as adaptações segundo do critério de fidelidade.

De acordo com esse critério, a adaptação é analisada como um processo unidirecional, ou seja, do literário para o fílmico. O texto de Thaís Flores Diniz *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem* (2005) trata do processo de adaptação e salienta diferentes posicionamentos de vários críticos sobre o assunto em questão. Dentre eles, destacamos Geoffrey Wagner (1975), Dudley Andrews (1984), Seymour Chatman, Keith Cohen e Stuard McDougal. Todos esses críticos, citados por Thaís Flores, desenvolvem seus estudos segundo o critério de fidelidade. Este consiste em analisar a adaptação cinematográfica como uma tradução do texto literário. Segundo DINIZ (2005, p.19), “tradução é o processo de procura de equivalentes, ou melhor, de procura de um signo em outro sistema semiótico, o cinema, que tinha a mesma função que o signo no primeiro sistema, a literatura”.

Dentro dessa perspectiva, Geoffrey Wagner esclarece que as adaptações muito próximas do texto literário são denominadas de “transposições”, as adaptações menos próximas do texto literário são denominadas de “comentários” e aquelas em que o texto original é usado apenas como uma pista na adaptação, são “alegorias”. Dudley Andrews realizou classificação semelhante, sendo as adaptações mais próximas chamadas de “empréstimos”, as menos próximas, de “interseções” e, quando o original é apenas uma pista, a adaptação é chamada de “transformação”.

Por sua vez, Seymour Chatman baseia-se nos estudos de Barthes sobre narrativa, para estudar o modo como os cineastas conseguem transferir as funções narrativas para o cinema, e McDougal analisa a forma como os elementos da narrativa (enredo, personagem, ponto de vista, estrutura, tempo, atmosfera, pensamento interior) são transferidos para o cinema. Já Keith Cohen se preocupa com o fato de os romances desenvolverem recursos cinematográficos e vice-versa. Como vimos, os teóricos acima consideram a adaptação fílmica como uma espécie de tradução e priorizam o critério de fidelidade. Vale ressaltar que esses teóricos advêm da crítica literária, fato que justifica a priorização da literatura. No entanto, segundo Thaís Flores Diniz (2005) a partir do momento em que críticos vindos da área do cinema se interessam pelos estudos comparativos, a comparação passa a ser usada para enriquecer os elementos fílmicos e não o contrário. Neste caso, a

análise passa a ser feita de outro ponto de vista, no qual se observa que tipo de adaptação o filme se propõe a ser e não mais no pressuposto de que só exista uma forma de adaptar uma obra literária.

Brian McFarlane e Timothy Corrigan são alguns críticos citados por Thaïs Flores, os quais desenvolveram estudos valorizando a perspectiva fílmica. Mas o importante a se assinalar, a partir desses estudos, é que, em uma análise da adaptação, há elementos mais importantes do que a maior valorização do cinema ou da literatura. Nesse sentido, deve-se frisar que as técnicas de enunciação devem ser apenas uma parte dos estudos da adaptação, uma vez que questões políticas, sociais e econômicas também são relevantes.

Vale destacar, ainda, os estudos de Déborah Cartmell e de James Naremore, também citados no texto de Thaïs. Débora Cartmell considera a adaptação em um sentido mais amplo, levando em conta que há possibilidade narrativa em qualquer meio. Diante disso, a obra literária não é a única fonte, mas também outros produtos culturais, o que faz com que o estudo da adaptação deixe de ser unidirecional (do literário para o fílmico) para ser bidimensional. Entende-se como bidimensional o estudo de adaptação de obras literárias e outros produtos culturais para o cinema, mas também de outros tipos de texto, inclusive o fílmico, para o texto verbal.

Para James Naremore, a adaptação é um processo multidirecional, dialógico e intertextual, sendo assim, o autor propõe que a análise se baseie no que ele denomina dialogismo intertextual, isto é, na ideia de que todo texto forma uma interseção de superfícies textuais, tecidos de fórmulas, citações conscientes e inconscientes, confluências e inversões de outros textos. Naremore propõe um movimento em direção a uma análise de adaptação que englobe atividades como reciclagem e quaisquer maneiras de recontar, levando em consideração a nossa época de reprodução mecânica e de comunicação eletrônica. Nesse caso, o conceito de Naremore se amplia da ideia de tradução para a ideia de transformação. Em consonância com Naremore, Thaïs Flores Diniz (2005, p. 17) afirma que “as adaptações fílmicas estariam situadas num redemoinho de referências e transformações intertextuais, de textos que geram outros textos, num processo infinito de reciclagem, transformação, transmutação, sem qualquer ponto de origem necessariamente definido”. Hélio Guimarães (2003, p. 11) assevera que “as adaptações de obras literárias para veículos audiovisuais constituem um processo

cultural complexo, que transforma a relação autor-obra em uma cadeia quase infinita de referência a outros textos”. Podemos ainda citar a fala de Randal Johnson (2003, p.37); para quem, “as relações entre literatura e cinema são múltiplas e complexas, caracterizadas por uma forte intertextualidade”.

Pode-se notar, por meio dos apontamentos dos estudiosos citados acima, que a superação do critério de fidelidade já é fato consumado. Afinal, segundo Ismail Xavier:

(...) livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não tem exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas em seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (XAVIER, 2003, p. 62).

As observações de Xavier nos lembram de uma ideia comum de literatura como sendo a arte que possibilita várias interpretações. A adaptação, portanto, retrata uma dessas possibilidades, mas, ao analisarmos o processo de adaptação, outros aspectos devem ser estudados, como: contexto histórico, social, político, mudança de recepção, mudança de autor na construção de outra obra a partir da adaptação. Vale salientar, ainda, que, pautados nos teóricos acima, devemos considerar que há possibilidades de adaptar obras não apenas da literatura, mas também de outros produtos culturais como: peças de teatro, seriados de TV, artigos de revista, dentre outros.

Lisbela e o Prisioneiro é um texto escrito por Osman Lins em 1960. Este texto literário teatral foi levado ao palco pela primeira vez em 1961. Em seguida, em 1993, foi também convertido em para um seriado de televisão e, em 2003, passou por outro processo de adaptação, quando foi transformado em cinema. De acordo com os críticos James Naremore, Débora Cartmell, Thaís Flores Diniz, dentre outros estudiosos citados acima, as adaptações do texto de Osman Lins constituem diferentes leituras executadas em campos culturais distintos, embora, em algum nível, relacionados. Isso significa dizer que as adaptações feitas de *Lisbela e o Prisioneiro* dialogam não só com o texto de origem, mas com o próprio contexto em que foram produzidas. Este trabalho pretende analisar alguns aspectos da adaptação de *Lisbela e o Prisioneiro* para a arte cinematográfica. Para isso, faz-se necessário abordar algumas questões referentes às relações específicas entre teatro e cinema, destacando o esclarecimento de que o fato de teatro e cinema

constituírem um espetáculo não denota que a adaptação seja mais fácil, ou mais cômoda. André Bazin (1991) argumenta que o teatro é um falso amigo, pois suas semelhanças com o cinema são ilusórias, uma vez que, se o cineasta optar por se aproximar do espetáculo teatral, o filme será apenas uma fotografia da peça ou um teatro filmado. Por outro lado, se a peça teatral for adaptada às exigências da arte cinematográfica, outra obra nascerá. Isso reforça as discussões tratadas até aqui que enfatizam o fato de que mesmo que teatro e cinema sejam espetáculos, suas formas de constituir a narrativa são evidentemente distintas. Ainda sobre este assunto, André Bazin acrescenta:

O tempo da ação teatral não é evidentemente o mesmo que o da tela, e a primazia dramática do verbo fica defasada em relação ao suplemento de dramatização atribuído ao cenário pela câmera. Enfim, e sobretudo, uma certa artificialidade, uma forte transposição do cenário teatral é rigorosamente incompatível com o realismo congênito ao cinema. (BAZIN, 1991, p. 131).

No excerto acima, Bazin se refere a elementos como tempo, cenário e outros, que, quando transpostos do teatro para o cinema, devem obedecer às regras da narração cinematográfica sob pena de serem considerados artificiais.

Para analisarmos, portanto, a adaptação da obra literária teatral para o meio cinematográfico, há vários elementos a serem abordados. Esses elementos podem ser formais como: tempo, espaço, personagem, e podem ser também culturais, sociais ou políticos, devendo-se levar em conta a postura do autor ou diretor e, ainda, do leitor ou espectador diante de tais aspectos. Mas, ao realizarmos esta pesquisa, não será possível aprofundar no estudo de todos os aspectos desses elementos e, para que haja delimitação do assunto abordado, será dada maior ênfase no estudo da personagem.

1.1 A personagem dentro da obra teatral e da obra cinematográfica

Segundo Massaud Moisés (2004), a relevância da personagem tem sido objeto de análise desde Aristóteles. Para o filósofo grego, a personagem desempenha função menos importante na “trama” dos fatos, porque a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade ou de infelicidade. Como

Aristóteles privilegia a tragédia, é de presumir que o seu pensamento poderia estender-se à prosa de ficção. Já o teórico Décio de Almeida Prado (2003) prega como sendo uma das grandes importâncias da personagem o fato de se perceber, por intermédio dela, a distinção entre gêneros literários, e afirma ainda que no romance, a personagem é um elemento entre vários outros, ainda que seja o principal. No teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas. Rubem Rocha Filho (1986), também estudioso do gênero dramático, em seu livro *A Personagem Dramática*, diz que a personagem dramática ocupa o centro da criação teatral e que não se pode conceber uma peça sem que surjam, de imediato, diante da imaginação, as figuras vivas e diretamente presentes das personagens.

Ao compararmos os gêneros romance e teatro, percebemos que a personagem teatral, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade. Dessa forma, há uma vantagem da personagem teatral sobre a personagem romanesca, porque aquela é mais persuasiva. As pessoas precisam usar a imaginação para configurar o enredo do romance, enquanto, no teatro, esse esforço é desnecessário. Frente ao palco, em confronto direto com a personagem, as pessoas são levadas a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos.

A caracterização da personagem teatral pode ser feita de três formas: o que a personagem fala de si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito. Quanto à primeira forma de caracterização, trata-se de trazer à tona o mundo de sentimentos e reflexões da personagem. Isso é possível através dos recursos: confidente, o aparte e o monólogo.

O confidente seria um amigo ou um empregado para quem o herói confessaria até mesmo o inconfessável. No aparte, o confidente é o próprio público. Por conversação, só o público ouve as maquinações da personagem. Quanto ao monólogo ou solilóquio, a personagem está efetivamente sozinha, em conversa consigo mesma.

Uma segunda forma de caracterização da personagem é o que os outros confidenciam sobre ela. Neste caso, conhecemos certa personagem, porque as outras falam de suas atitudes e características.

Na terceira maneira de caracterização, a própria personagem se faz conhecer mediante suas ações. A ação é o meio mais poderoso e constante do teatro. Drama, em grego, significa ação. O ator precisa exteriorizar suas emoções e intenções, pelas inflexões, por certo timbre de voz, pela maneira de andar e de olhar, pela expressão corporal etc. O ator precisa exhibir a personagem ao público, transformando em atos os seus estados de espírito. A ação, no texto teatral, não implica apenas movimento ou atividade física, pois, em teatro, o silêncio, a recusa de agir e a omissão também significam ação.

Quanto à personagem no cinema, Paulo Emílio Sales Gomes, em estudo sobre a personagem cinematográfica, relata que a arte audiovisual é tributária de todas as linguagens, artísticas ou não. De fato, o cinema é um fenômeno cujo resultado vem da mistura de vários elementos procedentes ou não de outros campos artísticos. Paulo Emílio destaca ainda o fato de o cinema ser uma arte fundamentalmente de personagens e situações que se projetam no tempo, sendo, sobretudo, vinculada ao teatro e ao romance. Para justificar a afirmação de que o cinema se vincula a essas artes, Paulo Emílio Sales Gomes reitera que, como no teatro, ou melhor, no espetáculo teatral. As personagens da ação são encarnadas em atores. Graças, porém, aos recursos narrativos do cinema, tais personagens adquirem uma mobilidade, uma desenvoltura no tempo e no espaço equivalente à das personagens de romance. O cinema, portanto, seria uma simbiose entre romance e teatro.

Diante dessas observações sobre cinema, romance e teatro, é possível entendermos certas semelhanças, ao analisar as personagens das respectivas artes. Como já foi abordado anteriormente, a personagem teatral pode ser apresentada em mais de uma maneira, como, por exemplo, por meio do monólogo, através de suas próprias ações ou por intermédio de diálogos de outras personagens. Essa forma de apresentação da personagem pode ocorrer também no cinema, mas torna-se importante ressaltar sua especificidade. Sobre este aspecto, Paulo Emílio declara:

Não podemos, com efeito, evitar no teatro uma distinção inicial entre texto literário teatral e a sua encenação. Hamlet é um herói de ficção que adquire estrutura através das palavras escritas dos diálogos da peça. Os diretores teatrais e os atores interpretam, mas essas encarnações são provisórias, e no intervalo permanece a personagem com sua existência literária. No cinema, a situação é outra. As indicações a respeito de personagens, que se encontram anotadas no papel ou na cabeça de um argumentista-

roteirista-diretor, constituem apenas uma fase preliminar do trabalho. A personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções preexistentes, só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator. (SALES, 1968, p.113-114).

Na citação acima, há uma observação essencial para se entender a adaptação: assim como é possível encontramos certas semelhanças entre as artes, também existem as particularidades de cada uma. No cinema, como no espetáculo teatral, as personagens se encarnam em pessoas, em atores, elemento em comum. A articulação que se produz entre essas personagens e o público é, porém, como nos apontou Paulo Emílio, um tanto diversa num caso e noutro.

No romance, o narrador é o responsável por nos apresentar as personagens, normalmente, ricas em descrições psicológicas e não muito na descrição física. No cinema, o narrador, isto é, o instrumental mecânico por intermédio do qual o narrador se exprime, assume, em qualquer película corrente, o ponto de vista físico, de posição, no espaço desta ou daquela personagem. Segundo Paulo Emílio (1968, p. 107), “a estrutura do filme, frequentemente, baseia-se na disposição do narrador em assumir sucessivamente o ponto de vista de sucessivas personagens”. No entanto a descrição psicológica na personagem cinematográfica é menos evidente do que a descrição física.

O próximo capítulo irá tratar da criação das personagens da peça *Lisbela e o Prisioneiro*, situando esta obra no contexto da produção de seu autor, Osman Lins. Fará também a contextualização da trajetória do responsável pela recriação do texto de Osman Lins para a linguagem cinematográfica, a fim de que se possam entender algumas releituras que ele fez do texto original. Será abordado, ainda, como se configura a linguagem e a metalinguagem nesse processo de criação e de recriação de *Lisbela e o Prisioneiro*.

2. A CRIAÇÃO E A RECRIAÇÃO DE *LISBELA E O PRISIONEIRO*

Osman Lins teve sua fase mais intensa de produção nas décadas de 1960 e 70 e foi, muitas vezes, considerado autor de uma literatura hermética, embora a primeira encenação de *Lisbela e o Prisioneiro* tenha sido sucesso de público e também de crítica. Por outro lado, Guel Arraes, desde que retornou ao Brasil em 1979, trabalha com produções audiovisuais e já produz obras que experimentam a aceitação do gosto popular. Grande parte de suas produções são recriações de textos literários, como é o caso do citado texto de Osman Lins. A linguagem e a metalinguagem são dois de alguns aspectos que merecem atenção, quando se analisam os diálogos entre essas produções, uma vez que é por meio deles que se expressa ora o riso, ora o conhecimento de uma cultura, ou ainda, apresenta a obra falando da própria obra.

2.1 Osman Lins

Osman Lins produziu sua primeira obra literária, *O visitante*, em 1955. Desde então, não parou mais de escrever e, quando morreu, em 1978, deixou publicados textos nos mais variados estilos: romances, contos, peças teatrais, entrevistas, artigos para jornal, casos especiais para televisão, ensaios e outros. Dentre os estilos que produziu, o autor se destaca na produção de narrativas, uma vez que seus contos e romances são reconhecidos pela crítica nacional e internacional. Ana Luiza Andrade (1987) ressalta que Osman Lins foi apontado pelo tradutor norte americano Gregory Rabassa como um dos três melhores escritores da América Latina. A mesma estudiosa aponta, ainda, que o romance *Nove, Novena* (1966) foi indicado, pelo crítico Maurice Nadeau, como um dos cinco melhores lançamentos ficcionais de 1971 na França.

Sandra Nitrini (1987) assinala, em seus estudos sobre Osman Lins, que há linhas divisórias na produção do autor, sendo a primeira fase composta por obras de formato tradicional e realista (*O Visitante* (1955), *Os gestos* (1957) e *O fiel e a Pedra* (1961)). Essa primeira fase, segundo o próprio autor, revela herança literária

em autores como Graciliano Ramos e Machado de Assis, que produziram obras de cunho intimista.

A obra *Nove, novena* (1966) inaugura o novo fazer literário do autor, cujas obras *Avalovara* (1973) e *A rainha dos cárceres da Grécia* (1975) também fazem parte. São obras compostas após um processo de maturidade do escritor, o qual não gostava de ser vinculado a escola ou tendência alguma, tampouco ser considerado um vanguardista.

Em vários momentos em que fora entrevistado, Osman Lins declarou ser possível encontrar em sua obra traços autobiográficos. A perda da mãe dezesseis dias depois de seu nascimento (05/07/1924) foi um fator marcante em sua vida, que iria repercutir em sua produção literária. O fato de não ter conhecido a mãe nem mesmo por fotografia fez com que houvesse uma “busca pelo que não se perdeu” em várias de suas personagens, como em *O fiel e a pedra* e o herói de *Avalovara*.

A terra natal do autor é Vitória de Santo Antão, espaço onde acontece a história de *Lisbela e o Prisioneiro* e de onde busca vários elementos (personagens, casos, histórias) para compor seus enredos. Encontramos em todas as obras de Osman Lins a preferência por ambientes e personagens simples; é deles que Lins extrai as situações para fazer importantes reflexões sobre o homem, a sociedade, a arte e a relação do homem com a arte. O processo de metalinguagem, a ligação do escritor com a indústria cultural são preocupações expressas em suas entrevistas e também em algumas obras.

Em 1960, Osman Lins conclui um curso de dramaturgia na Escola de Belas Artes da Universidade do Recife, onde foi aluno de Ariano Suassuna. Em 1961, viaja à Europa como bolsista da Aliança Francesa. Neste mesmo ano, estreia sua peça *Lisbela e o Prisioneiro* no Teatro Mesbla do Rio de Janeiro, encenada pela Companhia Tonia-Celi-Autran.

Assim como nas obras narrativas, é possível separar a produção teatral de Osman Lins em fases: a primeira é a fase realista, sendo exemplos as obras *Lisbela e o Prisioneiro* e *Guerra do Cansa Cavallo*, marcadas pela preocupação social, e a segunda fase com peças voltadas para o épico (*Santa, Automóvel, Soldado e Retábulo de Santa Joana Carolina*).

Apesar de ter várias peças premiadas, Osman Lins não deixa de apresentar sua postura crítica sobre o teatro. Marisa Balthasar Soares (2003), em sua dissertação de mestrado, faz observações pertinentes sobre a visão de Osman

Lins em referência ao teatro, como, por exemplo, o fato de o autor negar o teatro de entretenimento, pois, segundo ele, o teatro deveria se apurar na técnica, o que exigiria maior capacidade interpretativa do público e dos próprios atores.

O fato de direcionar-se a um público mais crítico não é comum apenas no teatro, mas em qualquer tipo de produção do autor. Ana Luiza Andrade reforça:

Se a sua preocupação com o baixo nível do público leitor brasileiro levou-o a manifestar-se em vários ensaios a favor de uma melhoria do nível cultural e do ensino para seu povo, as dificuldades de uma leitura de alto nível, que exige deciframento, apresentada principalmente em *Avalovara*, como ele próprio assinalou, poderia distanciá-lo deste mesmo público. (ANDRADE, 1987, p. 43).

Osman Lins demonstra, portanto, ser um autor consciente de seu processo criativo, sendo exigente quanto aos aspectos de produção. Sua principal preocupação não é agradar ao público ou à crítica e, sim, assumir um compromisso sério com a literatura. Osman Lins tem várias obras premiadas, o que comprova o reconhecimento de sua obra pela crítica, e, mesmo com sua postura crítica, ele produz obras que também agradam ao gosto do público, como é o caso de *Lisbela e o Prisioneiro*. Lins escreve textos para a televisão, embora sempre tenha deixado claro ter reservas com relação à indústria cultural. Ao ser sugerido que o escritor use meios da indústria cultural, declara: *Poderá um romancista, um poeta, ocasionalmente, levar-lhes contribuições: não porém a eles aderir, abandonando o livro*. Posteriormente, recebeu a oferta para escrever textos para a série “Caso Especial”, programa exibido, na Rede Globo, cujos textos eram redigidos por literatos. Escreveu então três narrativas: *Quem era Shirley Temple?*, que foi ao ar sob direção de Paulo José; *Marcha Fúnebre*, sob direção de Sérgio de Brito; e *A Ilha no Espaço*, sob direção de Cassiano Gabus Mendes. Sobre esta experiência Osman Lins comenta:

Nenhum dos textos constantes do volume foi aproveitado na íntegra. Aqui e ali houve pequenos cortes, cuja razão não pude apurar. O problema universitário, por exemplo, que faz parte de *Quem era Shirley Temple?* Perdeu, na produção, muito de sua mordacidade. No caso de *Marcha Fúnebre*, o sepultamento da atriz, onde a presença do povo era de grande importância, pois deviam acompanhar o enterro dezenas de ambulantes, adquiriu, com o recurso de atores portando trajes belíssimos, um tom felliniano, decerto mais decorativo, porém distanciado da minha concepção. Faltou a referência ao caso (verídico) da caveira de Casimiro de Abreu. Também foi eliminada a fala onde se diz que, em 1990, o ministro da fazenda já não era o mesmo de 1977, talvez, quem sabe?- por ser pouco delicado lembrar que até os ministérios passam. Entretanto, seria injusto

afirmar que, não obstante estes senões, os meus textos tenham sido deturpados ou traídos. (LINS, 1978, P. 7).

Nas declarações acima, Osman Lins não lamenta as alterações sofridas pelo seu texto na produção para a televisão. Pelo contrário, mostra-se consciente da particularidade que o meio televisivo possui para sua expressão, quando, por exemplo, destaca o recurso dos atores e a beleza dos trajes na produção de *Marcha Fúnebre*. Segundo Lins observa, essa mudança no texto original não provocou uma perda para a história.

Por ser considerado um autor hermético, Osman Lins sente-se distanciado da grande maioria do público leitor, encontrando-se em uma espécie de isolamento, e a experiência de escrever para a televisão irá tirá-lo desse isolamento. É o que o autor assegura declarando:

Num país como o nosso, por uma série de razões, o escritor, que lida com um material de fruição mais difícil e, para muitos, inacessível sofre na carne uma espécie de segregação. Há um abismo quase infranqueável entre ele e a imensa maioria do seu povo. Então, uma tentativa como esta, que não nos afasta do nosso projeto básico, do qual vem a ser como que uma ramificação, significa uma pausa em nosso angustiante isolamento. E é possível que não só algumas preocupações temáticas do autor, mas também algo do seu envolvimento com as palavras- e eu lembraria aqui as citações clássicas de *Marcha fúnebre*, que proporcionaram a atriz Teresa Raquel, na encenação, alguns de seus melhores momentos- alcance os telespectadores. Os quais, na sua grande maioria, não havendo chegado ao estágio de leitores, nunca tiveram e dificilmente terão nas mãos uma obra literária. (LINS, 1978, p. 8).

Nas observações acima, Osman Lins considera que o fato de seus textos serem produzidos para a televisão seja um elo entre ele, o autor, e um grande número de pessoas. É sua oportunidade de sair do isolamento sem sair de seu propósito principal como escritor, escrever textos dentro dos princípios que ele considera de boa qualidade.

Tempos depois, interessando-se por esses textos, o editor Raul Wassermann, da editora Summus, convenceu Osman Lins a reunir os três textos, escritos especialmente para a televisão, em livro, sendo este, o último escrito pelo autor.

Nessa época, Osman Lins não imaginava que teria novamente outro texto seu explorado pelo recurso audiovisual, desta vez, sob direção de Guel Arraes.

2.2 Guel Arraes

Miguel Arraes de Alencar Filho¹ nasceu no dia 12 de dezembro de 1953, no Recife, Pernambuco. É filho do político Miguel Arraes (1916-2005), fundador do Partido Socialista Brasileiro, sendo cassado pela ditadura militar em 1969. Por esse motivo, Guel Arraes foi com a família para o exílio na Argélia, onde morou por três anos, e, depois, para a França, onde se matriculou na Universidade de Paris.

Guel Arraes retornou ao Brasil em 1980, aos 26 anos, e, em 1981, já trabalhava na Rede Globo, onde, até 1984, dirigiu várias novelas. A partir de 1985, Guel Arraes começou a se dedicar a outros produtos da área de teledramaturgia. Naquele ano, convidado por Daniel Filho, dirigiu o seriado juvenil *Armação Ilimitada*, que mesclava comédia, aventura e a linguagem dos videocliques. Escrito por Antônio Clamon, Euclides Marinho, Patrícia Travassos e Nelson Motta, o programa marcou o início de um novo formato que Guel Arraes implementaria na emissora.

Posteriormente, em 1988, foi um dos responsáveis pela criação e implementação do programa *TV Pirata*, que renovou o humor na TV Globo por meio da metalinguagem e de um elenco jovem, oriundo do teatro besteirol. A equipe de redatores era formada por Cláudio Paiva, Bussunda, Beto Silva, Cláudio Manoel, Hélio de La Peña, Hubert, Marcelo Madureira e Reinaldo, autores da revista “Casseta Popular”, e do jornal “Planeta Diário”, com a colaboração do escritor Luis Fernando Veríssimo.

Em 1991, Guel Arraes participou da criação do *Programa Legal*, ao lado de Regina Casé, Hermano Viana e Hubert, que batizou a nova atração. O programa misturava humor e documentário, apresentando festas populares do Brasil, sob o comando de Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães. Na mesma linha, entre 1995 e 1997, foi criado o *Brasil Legal*, também sob responsabilidade do núcleo de produção do diretor Guel Arraes.

Antes disso, porém, Guel Arraes produziu alguns programas para a série *Terça Nobre Especial*, posteriormente, chamada de *Brasil Especial*. Esses programas eram, em sua maioria, adaptações de clássicos da literatura e do teatro brasileiro, como *O mambembe*, de Artur Azevedo, e *O alienista*, de Machado de

¹ Essas informações foram retiradas de um depoimento concedido por Guel Arraes ao Memória Globo. Está disponível no site <http://us.imdb.com>.

Assis. A partir de então, ao lado de Pedro Cardoso, Jorge Furtado e João Falcão, Guel Arraes começou a se dedicar também a escrever profissionalmente.

A série *A Comédia da Vida Privada*, exibida entre 1995 e 1997, com adaptações de textos de Luis Fernando Veríssimo, refletia o modelo de televisão trabalhado pelo diretor: atraente pela densidade de significados e com acabamento artesanal minucioso, que abria espaço para a identificação inteligente com o espectador. Desde *Armação Ilimitada*, o modelo desses programas passou por uma evolução. O humor deixou de ser tratado em forma de esquetes, adotando mais o perfil da comédia e da dramaturgia.

Entre 1998 e 2000, o núcleo de produção do diretor Guel Arraes, no qual ele desempenha a função de autor, diretor e produtor, foi responsável por programas como o *Muvuca*, de Regina Casé, e o humorístico *Casseta & Planeta*, além da minissérie *Dona Flor e seus dois maridos* (1998), adaptada por Dias Gomes da obra de Jorge Amado.

Em 1999, ao lado de João e Adriana Falcão, Guel Arraes adaptou e dirigiu a primeira microssérie da TV Globo, *O Auto da Compadecida*, inspirada na peça escrita, em 1955, por Ariano Suassuna. Filmada em película e exibida em quatro capítulos, a microssérie estrearia também no cinema em 2000, em uma versão especial com duas horas de duração. Guel Arraes, que já recebera o troféu de melhor série de TV em 2000 por *O Auto da Compadecida*, foi premiado melhor diretor, no 2º Grande Prêmio Cinema Brasil, em 2001. No mesmo ano, o filme alcançou ainda o prêmio do júri popular no Festival de Cinema Brasileiro em Miami.

Ainda em 1999, o núcleo de produção Guel Arraes foi responsável pela segunda microssérie da emissora, *Luna Caliente*, também uma adaptação, desta vez, de um romance do argentino Mempo Giardinelli. O texto coube aos roteiristas Giba Assis Brasil, Carlos Gerbase e Jorge Furtado, que também assinou a direção. Era a consolidação do projeto encampado pela TV Globo, de reunir cinema e televisão. No ano seguinte, também ao lado de Jorge Furtado, Guel Arraes escreveu e dirigiu *A Invenção do Brasil*, microssérie produzida como parte das comemorações da emissora por ocasião dos 500 anos de descobrimento do Brasil. Parceiros há dez anos, Guel Arraes e Jorge Furtado se basearam nas obras de José de Alencar e Mário de Andrade e em um poema de Santa Rita Durão, de 1781.

Guel Arraes é um dos responsáveis pela implantação e implementação do conceito de temporada, no qual os seriados são produzidos com um número

predeterminado de episódios, assim como ocorre na televisão americana. Desta forma, a partir de 2000, ele coordenou o projeto “Brava gente”, que apresentou programas inspirados em contos ou peças curtas, adaptados e dirigidos por diversos autores e diretores.

Além da carreira de sucesso na televisão, Guel Arraes fez sua estreia no teatro em 1996, dirigindo, com João Falcão, a montagem de *O burguês Ridículo*, de Molière, com Marco Nanini no papel principal. Em 2000, foi o responsável pela encenação de *Lisbela e o Prisioneiro*, de Osman Lins, já adaptado anteriormente para a televisão pelo próprio Guel Arraes, em 1993, e exibido na programação *Terça Nobre Especial*. Em 2003, a obra ganhou as telas de cinema sob a direção de Guel Arraes, com Marco Nanini, Selton Mello, Débora Falabella e grande elenco.

Diante de toda sua produção, Guel é, hoje, reconhecido como profissional completo principalmente pela inovação no meio televisivo e sua preocupação com a qualidade dos programas dirigidos por ele, o que não o impede de ser acessível ao grande público. Além dessa preocupação, destaca-se, em Guel Arraes, a sua postura de misturar vários estilos em um único trabalho. Esses são alguns motivos que levaram um grupo chamado Grupo de Pesquisa em Mídia e Cultura Contemporânea, que congrega pesquisadores da Universidade Federal de Pernambuco e da Universidade Católica de Pernambuco, a desenvolver estudos mais aprofundados sobre os trabalhos do “Núcleo Guel Arraes”, cujos resultados foram publicados no livro *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*. A denominação de Núcleo Guel Arraes se justifica pelo fato de ele estar sempre trabalhando com um mesmo grupo de pessoas, sejam elas diretores, roteiristas, atores. Sempre que analisamos uma obra sua, percebemos que estará vinculada aos mesmos nomes como: Jorge Furtado, Pedro Cardoso, João Falcão, dentre vários outros. O cinema, o teatro e a televisão são frutos de um trabalho coletivo, por isso, suas parcerias foram fundamentais para a realização de cada trabalho. Uma das ideias defendidas no livro em questão é a de que o contexto industrial televisivo não inviabiliza, necessariamente, a criação de obras artísticas, sendo Guel Arraes um produtor de obras que comprovam esta posição, uma vez que, mesmo condicionadas aos índices de audiência, suas produções não prescindem da invenção estética. Guel e sua equipe conseguem unir projetos de qualidade e grande audiência, mantendo-se dentro da lógica da indústria cultural.

Outro fator inovador nesse diretor é o hibridismo. Várias de suas produções para a TV são oriundas da literatura, como, por exemplo, os programas para a série *Terça Nobre* em 1993, a maioria adaptações de clássicos da literatura e do teatro, como ocorreu com *Lisbela e o Prisioneiro*. Além desse exemplo, observa-se a relação entre cinema e televisão, já que dois de seus filmes foram produzidos a partir de minisséries televisivas: *O auto da compadecida* e *A invenção do Brasil*, que, por sua vez, vieram da literatura. O processo dialógico presente em suas obras se transforma na marca distintiva dos trabalhos de Guel Arraes, assim como o gosto pelo popular, sempre evidente em seus trabalhos. Por sinal, esse gosto também é característica da produção literária de Osman Lins. Portanto, esse é um dos pontos em comum entre o criador de *Lisbela e o Prisioneiro* e o seu recriador, sendo este um elemento presente tanto no texto literário quanto na obra cinematográfica.

2.3 A Obra Literária

Lisbela e o Prisioneiro é uma comédia de costumes, pela qual, de acordo com o estudo de Décio de Almeida Prado, conheceremos como são algumas personagens mediante suas ações.

Lisbela é filha do Tenente Guedes, delegado da cadeia de Vitória de Santo Antão. Ela é noiva do advogado Noêmio e se interessa por Leléu, artista de circo que anda na corda ou arame, um equilibrista. Leléu é um Dom Juan nordestino, pois é um conquistador que está preso por defloramentos. Lisbela foge com Leléu logo após seu casamento com o advogado vegetariano, Dr. Noêmio. A peça é dominada por personagens masculinas. Além das já referidas, atuam na cadeia de Vitória de Santo Antão: Jaborandi, soldado e corneteiro, afeiçoado a fitas em série; Testa-Seca e Paraíba, presos; Juvenal, outro soldado; Heliodoro, cabo de destacamento, casado, já com certa idade, interessado por uma jovem, casando-se com ela de maneira ilegítima para possuí-la; Tãozinho, vendedor ambulante de pássaros, envolvido com a mulher de Raimundinho; Frederico, o assassino profissional, o qual está atrás de Leléu para matá-lo (Leleu é o responsável pelo defloramento da irmã de Frederico, Inaura); esse é salvo por Leléu, sem saber, de um ataque de boi; Lapiou, artista de circo, amigo de Leléu, participante da farsa do

casamento de Heliodoro com a jovem; Citonho, o velho carcereiro, esperto e dinâmico.

Lisbela e o Prisioneiro foi encenada pela primeira vez em 1961 e publicada em 1963. A peça apresenta uma característica comum naquelas produzidas na primeira fase de produção de seu autor, fase esta cuja preocupação principal é a temática social: Nas peças dessa fase, chamada de fase realista, é comum Osman Lins elaborar conflitos em que o poder constituído é sempre pouco inteligente, sendo desafiado e vencido pelos socialmente mais fracos. É frequente, portanto, o enfrentamento das personagens femininas com os representantes do patriarcalismo², como pode ser observado no comportamento de Lisbela. No desenrolar da trama do texto, há conflitos envolvendo os “fracos” e os “fortes”, sendo estes representantes da polícia da cidade de Vitória de Santo Antão. O Tenente Guedes, o soldado Jaborandi, o carcereiro Citonho e Juvenal são apresentados de maneira cômica, e algumas dessas personagens são até ridicularizadas na peça. Além de não transmitirem medo, são todos expostos em suas fraquezas. Vale ressaltar, ainda, o fato de todos eles caírem em alguma “armadilha” do esperto prisioneiro Leléu, fato que comprova que aqueles socialmente mais fortes são vencidos pelos socialmente mais fracos.

Tenente Guedes é o delegado e pai de Lisbela, o qual, apesar de seus desmandos e prepotência, é um representante da polícia colocado, em vários momentos, em situações cômicas ou cometendo atitudes condenáveis. No início da peça, Guedes já aparece em situação ridícula, pois havia retirado Leléu da cadeia para fazer apresentações de equilibrismo no noivado de sua filha, atitude fora da lei. Leléu foge deixando o delegado desmoralizado e, quando é capturado, percebe-se, pelo seu diálogo com o Tenente Guedes, a irreverência daquele e o descrédito deste.

TTE. GUEDES
Preso... ajoelhe-se
LELÉU
Por quê? E aqui agora é igreja, é?
TTE. GUEDES
Ajoelhe-se, peça perdão.
LELÉU
Eu não fiz nada.
TTE. GUEDES (*Batendo-lhe*)

² Informação obtida na Dissertação de mestrado de Marisa Balthasar Soares 2003, p. 21.

Ajoelhe-se, peça perdão por ter traído a minha confiança, fugindo de minha casa, procurando me desmoralizar.

LELÉU

Não. E o senhor não pode me bater. Só porque estou preso? Eu tinha o direito de fugir. Agora o senhor não tem o direito de bater em mim, como não podia me tirar daqui e levar pra sua casa. (LINS, 1964, p. 19).

O Tenente Guedes representa a autoridade ridicularizada, uma forma de criticar o representante do poder. Jaborandi, durante o trabalho, vai ao cinematógrafo e sempre precisa sair no meio do filme para tocar corneta na cadeia. Não há sentido algum tocar corneta todos os dias na cadeia, mas são ordens às quais ele não pode desobedecer. É Leléu quem lhe sugere a ideia de trapacear tocando a corneta em frente ao cinematógrafo, sem precisar ir até a delegacia, atitude que será descoberta mais tarde. Em meio a idas e vindas, Jaborandi vive entre o sonho e a realidade, misturando sua vida real com a vida fantasiosa dos filmes. Heliodoro, o cabo, também é trapaceado, pois, ao contar que é casado, mas gosta de uma moça, acredita na saída apontada por Leléu, que, em troca de algum dinheiro, arranja-lhe um padre. Na verdade, este padre é o artista de circo Lapiou, amigo de Leléu.

Como ficou explícito, Tenente Guedes, Jaborandi e Heliodoro são representantes do poder, e todos caem em alguma “armadilha” de Leléu. Este, devido a sua esperteza, mesmo estando preso, é livre de regras, fazendo e dizendo sempre o que lhe vem à mente sem medo de consequências ou punições, atitudes não vividas pelas demais personagens, justificando, assim, o sentimento de inveja que sentem por Leléu.

LELÉU

Livre... Você não queira saber como invejei Paraíba e Testa-Seca, essas duas semanas, quando um saía da cela pra fazer a faxina. Imagine você, sargento Heliodoro, invejar duas pestes daquelas. Só porque podiam ver o céu em cima da cabeça deles.

HELIODORO

Ora, isso não quer dizer nada. Porque todo mundo tem inveja de você. Até o tenente. Vou lhe dizer mais: até eu.

LELÉU

Inveja de mim? Vocês! Soltos!

HELIODORO

Pra mim, pelo menos, isso de estar solto não adianta é nada. (LINS, 1964, p.50).

O diálogo acima faz-nos perceber que a ideia de liberdade e de prisão tem um valor simbólico no texto. Heliodoro vive em um casamento infeliz, porém,

acomodado, permanece na relação. Quando ele confessa sua inveja por Leléu, entende-se como elemento motivador disso o fato de Leléu viver intensamente seus momentos de angústia ou de prazer, sem contar com o fato de ele não se deixar prender por regras. Mesmo sabendo do fato de Lisbela ser noiva de um advogado e filha do delegado, Leléu luta pelo amor da moça até conseguir conquistá-la. Quando Guedes ordena para que fique ajoelhado, ele não só desobedece à ordem como aponta erros no comportamento do delegado. É essa a inveja sentida por Heliodoro e outras personagens com relação a Leléu.

Citonho é um velho carcereiro com oitenta anos. Apesar da idade, de estar propício a gozações dos mais jovens e de ser considerado um velho caduco por Guedes, Citonho é um herói escondido, cuja perspicácia, lucidez, força e coragem surpreendem. Ainda sobre esta personagem, devemos destacar o fato de que, mesmo o Tenente Guedes considerando-o um velho caduco, de todos os seus subalternos, ele é o que mais o enfrenta. Portanto, Osman Lins usa de sua maestria para construir essa personagem, aparentemente, insignificante, mas de grande força dentro do enredo da peça. Há momentos, ainda, em que se lhe percebe a consciência crítica:

CITONHO

Bem que dizem que quando pobre come galinha um dos dois está doente.

HELIODORO

Mas este ditado não está certo.

CITONHO

Não está o quê? Isso é o ditado mais certo do mundo.

HELIODORO

Mas dessa vez ele errou, porque nem a galinha está doente nem eu.

CITONHO

Ah!, rapaz. O ditado também não vai dizer que pobre quando come galinha um dos dois está doente, ou então a filha do delegado, ou o prefeito, ou de coisa que os valha, se casou. Estou perdendo meu tempo em falar disso a você: mas assim, não era mais ditado, já era filosofia. (Lins, 1964, p. 93-94).

No decorrer da obra, Cabo Citonho usa ditados populares em sua fala. No exemplo acima, percebemos, no tom jocoso do texto, a postura crítica de Citonho em oposição à postura alienada de Heliodoro. Cabo Citonho demonstra consciência de como funciona a estrutura da sociedade, já que carrega em si dois elementos de desprestígio social: a pobreza e a velhice.

Frederico Evandro corresponde a uma figura típica na ficção nordestina. É um matador de aluguel à procura do responsável pelo defloramento de sua irmã

Inaura. Nessa personagem, pode-se fazer uma inferência à violência em uma região marcada pela miséria e pelos ânimos exaltados em nome da honra.

Noêmio, o noivo e, depois, marido de Lisbela é um advogado vegetariano, também ridicularizado na peça. É uma personagem destoante daquele contexto da realidade nordestina, a começar pelo fato de ele ser o representante do poder estabelecido e da segurança, e, ainda assim, Lisbela o abandona para ficar com Leléu, o artista de circo preso, com tudo o que significa de risco e subversão dos valores vigentes do meio. Um dos momentos no qual essa personagem é ridicularizada, é quando ele vai buscar Lisbela na delegacia. Ela fora queixar-se ao pai que alguém havia esfregado nas pedras o boi que ela ganhara de presente de casamento, enquanto Noêmio reclama que Lisbela se alimenta mal.

DR. NOÊMIO

Lisbela, vamos. Eu não digo a você que isto não é ambiente?

TT. GUEDES

Doutor, o senhor compreenda. Nós não somos ricos. De modo que não podemos luxar. Mas lá em casa, graças a Deus, ninguém passou fome.

DR. NOÊMIO

Não se trata de quantidade, tenente Guedes. E sim de qualidade.

CITONHO

Doutor Noêmio, desculpe a indiscrição. Andaram me falando de uma coisa, mas eu não quis de maneira nenhuma acreditar. Me disseram que o senhor é de uma raça que só come folha.

DR. NOÊMIO

Pois pode acreditar. Sou vegetariano e tenho muito orgulho disto.

CITONHO

Mas a gente vê umas neste mundo! Não está vendo que tomate e chuchu não dão sustança a ninguém! Agora: feijão, farinha e carne, sim, isso é que é comida. Olhe aqui eu. Estou com mais de oitenta anos, só não como carne na Sexta-Feira da Paixão _ olhe lá... Resultado: uma saúde de ferro. Estou tinindo.

DR. NOÊMIO

Isso é o que você pensa. Seu corpo está envenenado, meu velho, com toxinas até na ponta dos cabelos. Até na sombra.

CITONHO

Agora se veja o senhor no espelho. Com essa cavilação de não comer carne, já está verde e fino que parece uma folha de alface. (*risadas de Jaborandi e Paraíba*). (LINS, 1964, p. 27).

O comportamento de Noêmio é ridicularizado por Cabo Citonho pelo tom jocoso com que ele diz tentar entender o fato de o noivo de Lisbela ser vegetariano.

O texto de Osman Lins é uma comédia composta por personagens de igual destaque no enredo. Não se percebe uma ênfase dada em nenhuma das personagens que o compõem, sendo assim, podemos considerá-lo uma comédia de costumes. Um desses conflitos é o par romântico constituído por personagens bem

diferentes, apaixonadas, que precisam superar vários obstáculos para viver a experiência amorosa. Lisbela e Leléu não são nada convencionais, pois ela, única personagem feminina na peça (as outras são apenas citadas), é rica, filha única de um homem representante do poder e noiva de uma figura de destaque na sociedade e representante da convenção social. Embora apareça pouco, Lisbela é figura cuja transformação, no decorrer do texto, chama a atenção. Aparentemente, é a menina frágil, romântica e superprotegida, mas, aos poucos, revela uma postura de rebeldia ao enfrentar a autoridade masculina, configurada pelo pai e pelo noivo, ao tomar a iniciativa de colaborar com a fuga de Leléu da prisão. Mas a sua maior ousadia é abandonar o marido pouco depois do casamento para fugir com Leléu. Como se não bastasse isso, é ela quem livra Leléu da morte ao atirar, supostamente, em Frederico Evandro, o assassino profissional, quando este lhe apontava a arma, pouco antes do desfecho da peça. Parece e julga-se uma criminosa, deixando o pai em uma situação desconfortável.

Por suas ações, Lisbela não apenas renega os mesquinhos valores, mas também expõe as fraturas da sociedade patriarcal, já que ela não corresponde às expectativas do pai e nem do marido.

DR. NOÊMIO

Lisbela, vamos. Você é minha noiva, não deve opor-se às minhas convicções. As convicções do homem devem ser, *optarum causa*, as de sua esposa ou sua noiva.

LELÉU

Não pense como ele, dona.

DR. NOÊMIO

Cale o bico! (LINS, 1964, p. 33).

Na fala de Noêmio, fica explícita sua visão sobre o papel da mulher; ele espera um comportamento submisso de sua futura esposa, assim como era e ainda é em várias situações em nossa sociedade.

O gênero comédia, aliado ao perfil anticonvencional do par romântico, foi muito bem escolhido por Osman Lins, ao pôr em cena, no contexto de uma região de valentias, de sentimentos exaltados, de honras e vinganças, um crime inesperado, porque, aparentemente, cometido pela jovem Lisbela. Inesperado, mas plenamente justificado, se tivesse acontecido.

Atitudes causadoras de surpresa também compõem Leléu, personagem na qual nada se encontra, de prisioneiro, em termos de valores estabelecidos. Em um diálogo com Lisbela, ela o questiona sobre seu estilo de vida.

LISBELA

Leléu, por que você é assim? Por que tem sempre que mudar de ocupação? De nome? Vagando pelo mundo e trocando de mulher, sem ficar em nenhuma?

LELÉU

É a minha sina.

LISBELA

Você quer assim? Não há um nome que lhe sirva? Não existe mulher que lhe mereça? (LINS, 1964, p.76).

No diálogo acima, Lisbela tenta entender a vida irregular de Leléu, e ele lhe explica como foi sua infância: quando menino, saiu vagando pelo mundo perdendo-se de seus familiares e tendo de se sustentar sozinho. O fato de viver só, sem o convívio com a família ou uma organização social específica justifica o comportamento dessa personagem. Leléu é volúvel nas relações, experimentador de várias profissões, portador de diferentes identidades, afeiçoado a riscos e deslocamentos. Dribla todas as divergências da vida de maneira intensa e luta até conseguir sair das grades da cadeia de Santo Antônio, mas não hesita a ela retornar, só para ficar próximo de Lisbela, ao ver fracassar o plano de fuga dos dois.

Enquanto ainda não se esclarecera que Frederico Evandro havia tido uma morte natural, todas as suspeitas estavam sobre Lisbela, já que ela, realmente, havia atirado e ainda não sabia que a bala de sua arma era de festim. O pai de Lisbela sugere enterrar o corpo do matador de aluguel antes da descoberta do suposto assassinato, mas havia testemunhas:

TESTA-SECA

E vocês estão pensando que esse negócio vai ficar por isso mesmo, é?

PARAÍBA

Com dez contos de réis, a gente vai embora e cala o bico, chefe. Agora é a sua vez.

Dr. NOÊMIO

Isso é chantagem. Vocês vão embora e depois voltam pedindo dinheiro.

TENENTE GUEDES

Mas eu preciso salvar a minha filha da cadeia. E também desse nome de assassina. Isso é um nome horroroso. (LINS, 1964, p. 133).

Na citação acima, percebe-se a abordagem do tema da corrupção, uma matéria ainda atual. O desfecho da peça se dá com Lisbela e Leléu fugindo, e, em seguida, o esclarecimento sobre a morte natural de Frederico Evandro.

CITONHO

Mas não é que tudo terminou bem? Quem diria!

JABORANDI

E você falava que essas coisas todas não sucedem. Foi cada episódio, que nem fita de série.

CITONHO

Sendo que aqui ainda há duas vantagens. Você não precisa de sair para tocar silêncio, nem de voltar na próxima semana. Mas vamos deixar de brincado e rezar por esses dois finados.

JABORANDI

Você querendo, Citonho, a gente reza. mas penso que não vai adiantar nada.

CITONHO

Bem... Eu também acho. Mas quem é neste mundo, Jaborandi, que pode lá julgar seu semelhante. (LINS, 1964, p. 145).

Nesse diálogo final, há uma relação das fitas em série com a vida real; uma história com mocinhos, bandidos e final feliz. Como argumenta Sandra Nitrini, por mais desprezioso que tenha sido Osman Lins na composição simples e direta dessa comédia, o fato é que *Lisbela e o Prisioneiro é uma peça de um autor seguro, engenhoso e talentoso, que tem muito ainda que dizer a nossos dias desde o que se refere aos desmandos e à convivência da polícia com o crime até questões de ordem existencial.* (JORNAL DA USP, ano XVIII, nº 657. Disponível em <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2003/jusp657/pag14.htm>).

Lisbela e o Prisioneiro é uma obra teatral cujas personagens nos falam, por meio de suas ações, de suas angústias, anseios e fragilidades. Essas personagens, juntamente com o todo da peça, apresentam um painel da sociedade de uma época refletindo os desmandos das autoridades policiais e sua convivência com o crime. É possível identificar, também na análise feita, questões existenciais presentes no homem não só daquela época.

Como vimos, Osman Lins usou recursos literários teatrais para produzir uma peça em que se sobressaem vários elementos culturais e históricos da região do nordeste. Percebe-se, ainda, a posição ideológica desse autor ao tratar de certos assuntos como o autoritarismo, as desonestidades entre os representantes do poder, o patriarcalismo. Ao fazer opção pela comédia, já se percebe a intenção de ridicularizar os vícios da sociedade.

O tempo e o espaço são elementos que se constituem como essenciais em qualquer sequência de ações, seja ela literária ou fílmica. Por se tratar de uma peça teatral, esses elementos aparecem indicados nas rubricas da obra. A forma como é apresentada essa sequência demarca a predominância de um tempo cronológico. Apenas no último ato, aparece uma citação específica do tempo: “9:30 da noite”. Há um único momento no qual ocorre um flashback, quando Leléu recorda

um dado momento de sua infância. Quanto ao espaço onde se desenrolam as cenas, também é indicado nas rubricas.

No primeiro ato, os espaços interno e externo da cadeia pública de Vitória de Santo Antão, Pernambuco. Jaborandi conta para Testa Seca, Paraíba e Citonho as aventuras da última série que assistira no cinematógrafo. Testa Seca e Paraíba (prisioneiros) estão no espaço interno da cadeia, enquanto Jaborandi e Citonho (guardas) estão no espaço externo dessa prisão.

No segundo ato, o espaço também é a cadeia. Inicialmente, Leléu está na calçada com apetrechos de limpeza, conversando com cabo Heliodoro. Após esse diálogo, Leléu volta para o interior da prisão onde conversa com Jaborandi. Surge Lapiou (amigo de Leléu), logo depois, chega Lisbela, e o espaço onde transcorre a cena com estas últimas personagens é o lado de fora da prisão.

No terceiro ato, ocorre a festa de noivado de Lisbela, e Citonho juntamente com Heliodoro estão bebendo e comendo do lado de fora da cadeia. Logo depois, aproxima-se Lapiou, o qual conversa com os dois por um tempo. Em seguida, chega o Tenente Guedes, e este logo percebe a fuga dos prisioneiros, que, em seguida, são recapturados. Frederico Evandro manda prender todos na cadeia (com exceção de Leléu). Neste momento, o espaço é o interior da cadeia, portanto, nesse ato, as cenas também transcorrem nos espaços interno e externo da cadeia de Vitória de Santo Antão. Como percebemos, essa peça teatral apresenta unidade de espaço seguindo o modelo aristotélico, pois toda a ação transcorre no espaço interno ou no externo de uma prisão.

Os demais espaços da peça são apenas citados: a casa do Tenente Guedes, onde ocorre o noivado de sua filha e a fuga de Leléu; Rua do Barateiro, onde ocorre o episódio no qual Leléu derruba um boi; Sítio do Cajá, em que acontece o episódio do triângulo amoroso entre Raimundinho, Tãozinho e Francisquinha; cidade de Boa Vista, onde Leléu se envolve com Inaura. Esses espaços e episódios são citados pelas personagens. Não seria possível representar a peça teatral em tantos espaços diferentes, pois as ações seriam muito extensas, comprometendo, assim, a eficiência dessa arte, uma vez que o espetáculo ficaria cansativo, e o público perderia o interesse.

Em uma sequência narrativa, o conflito é o elemento estruturador de grande importância, pois é o responsável por tornar a obra mais interessante e por levar o espectador ou o leitor a sentir vontade de acompanhar o enredo até o final.

Segundo Cândida Vilares Gancho (2003), *conflito é qualquer componente da história (personagens, fatos, ambiente, idéias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor.*

O conflito pode se constituir de várias maneiras: entre dois personagens, entre o personagem e o ambiente, conflitos morais, religiosos, econômicos, psicológicos; este último seria o conflito interior de um personagem vivendo uma crise emocional. O Tenente Guedes, personagem da obra em estudo, repete várias vezes que a autoridade é um fardo. Trata-se de um homem cujas vontades não são realizadas, suas ações são determinadas de acordo apenas com as necessidades de sua profissão. O desejo de transgredir regras estabelecidas pela sociedade toma conta de outras personagens, mas todas são levadas a sufocar suas vontades por não terem coragem de enfrentar o julgamento alheio. Somente duas pessoas têm a ousadia de enfrentar tudo e todos assumindo as consequências: Lisbela e Leléu, os quais representam outro conflito da obra. A história de um casal completamente diferente, de classes sociais também diferentes, e apaixonados, constitui uma situação nada inovadora na construção de um enredo, mas que, ainda assim, pode encantar. Um homem que nunca se apaixonou e que, ao ver a mocinha, muda de atitude porque conhece, pela primeira vez, o amor verdadeiro, e a mocinha que arrisca tudo: vida confortável, relacionamento com familiares, namoro seguro, para viver o amor, que, considerado por ela como verdadeiro, é um dos eixos de conflito da obra.

Observam-se transformações nas personagens Lisbela e Leléu. Ela é uma moça frágil, seguidora de todos os preceitos sociais, subordinada ao pai e ao noivo, e, aos poucos, vai se mostrando como uma mulher que luta pelo que quer. Enfrenta a autoridade dos dois, deixando a aparência submissa e delicada para assumir a imagem de mulher forte e determinada.

Leléu também passa por um processo de transformação, pois, inicialmente, é um aventureiro com várias acusações de defloração. É esperto, não hesita em passar qualquer pessoa para trás. Sua maior característica é a inconstância no amor e se envolve com várias mulheres sem se apegar a nenhuma. Mas, na primeira vez em que vê Lisbela, Leléu se apaixonou. A partir daí, inicia-se um processo de transformação, e sua personalidade muda, passando a assumir várias atitudes nobres, opostas às anteriores. Pensa nas consequências de suas ações,

quando decide não mais fugir com Lisbela, como haviam combinado, porque pensa que ela não merece a inconstância de sua vida.

Há outro conflito de igual importância aos citados acima para a constituição do texto de Osman Lins. Trata-se do conflito entre Frederico Evandro e Leléu. Frederico quer matar Leléu, mas não sabe que foi salvo da morte por seu maior inimigo. Quando isso acontece, Frederico promete a Leléu que mataria um inimigo seu. Ao descobrir que ele próprio é o inimigo de Leléu, revela que juramento é mais importante que promessa e que ele havia jurado que lavaria a sua honra matando aquele que seduzira sua irmã, Inaura.

A forma de abordar a construção de personagem, conflito, tempo, espaço, é bem engendrada por Osman Lins, o que faz com que a obra adquira a empatia de quem a lê. No decorrer de seu processo criativo, em vários momentos, percebe-se grande preocupação com o uso adequado dos recursos artísticos como a linguagem, fator essencial para a constituição do enredo, já que, por meio dela, pode-se conhecer a caracterização das personagens, bem como da sociedade em que se ambienta a história e também a metalinguagem, recurso amplamente explorado na adaptação para o cinema.

2.4 A Metalinguagem na obra literária e na obra cinematográfica

Osman Lins sempre se mostrou preocupado com processo criativo. Mostrou-se contra a leitura ociosa e escapista, declarando que toda leitura deve ser reflexiva. Com essa postura, é natural também encontrarmos em seu discurso o quanto a indústria editorial, interessada nos lucros, desvincula-se do objetivo principal da arte. Lins ataca o interesse transitório e materialista do livro como produto exclusivamente comercial e defende seu prestígio espiritual.

Diante dessa postura do autor, entende-se como sendo uma de suas preocupações a própria construção e organização do texto, investindo no processo de metalinguagem e também de intertextualidade. É o que ocorre em várias narrativas e também no texto teatral *Lisbela e o Prisioneiro*. Ermelinda Maria Araújo Ferreira faz a seguinte afirmação:

Quando se analisa o processo de recepção proposto por Osman Lins em *Avalovara*, não se pode deixar de supor que uma nova compreensão do livro nele se inscreve, pela relação diferenciada que tenta estabelecer com o

leitor, pelas atitudes que tenta forjar por meio da gestualidade proposta em suas páginas. Dois elementos chamam a atenção: o delicado trabalho com a linguagem a fim de produzir efeitos visuais e até simular efeitos sonoros e a liberdade de movimentação, seleção e escolha que são repassados ao receptor.

Nos dias de hoje, já não pareceria impróprio, portanto, pensar em *Avalovara* como um objeto multimídia, para o qual convergem elementos da pintura, da música e da literatura, ainda que filtrados por um único *médium*, a palavra. (FERREIRA, 2005, p. 130).

Ainda sobre a mesma obra, Osman Lins classifica-a como uma alegoria do romance, ou seja, a obra fala da obra. Sobre seu último romance, *A rainha dos cárceres da Grécia*, Osman Lins declara se tratar de “um estudo literário sobre um romance fictício, de forma que o grande personagem do livro é o próprio romance”.

Como se pode perceber, a metalinguagem é elemento comum na obra de Osman Lins. Em *Lisbela e o Prisioneiro*, é possível encontrarmos o uso dela ainda que de forma indireta. Quando Lapiou vai visitar Leléu na cadeia, ocorrem os seguintes diálogos:

LAPIAU
Se me lembro? Ora se! Peça formidável era aquela: *Meu Único Progenitor*.
LELÉU
E *A Paixão de Cristo*, rapaz. Aquilo é que era uma peça. Quarenta e dois atos.
LAPIAU
Quarenta e seis.
JABORANDI
Danou-se. Nem uma série.
CITONHO
Mas espere, você também já trabalhou na ribalta, Leléu?
LAPIAU
E era grande. Tinha uma peça que ele fazia o papel de *Remorso* e eu era o *Crime*. Quando a gente aparecia em cena, os dois, palma era lixo. Mas era uma peça de entortar o cano.
LELÉU
O Filho Amaldiçoado.
LAPIAU
Não, *Maldito*.
LELÉU
Ah, sim. *O Filho Maldito*. (LINS, 1964, p. 62).

Leléu é um artista, e dentre suas variadas atividades, havia sido ator de teatro. Embora não haja a metalinguagem explícita, pode-se considerar que *Lisbela e o Prisioneiro* é uma obra de arte (texto literário teatral) que faz referência a outra obra de arte (peça teatral encenada), o que constitui a metalinguagem.

Ao final do texto, Citonho e Jaborandi dialogam:

CITONHO

E não é que tudo terminou bem? Quem diria?...

JABORANDI

E você falava que essas coisas todas não sucedem. Foi cada episódio, que nem fita de série.

CITONHO

Sendo que aqui ainda há duas vantagens. Você não precisa de sair para tocar silêncio, nem de voltar na próxima semana. Mas vamos deixar de brincado e rezar por esse dois finados. (LINS, 1964, p. 145).

No diálogo acima, Citonho diz que “tudo” acabou bem. Em sua fala, está expresso que o enredo do texto acabou bem, o que constitui a metalinguagem. Além desse fator, é importante mencionar a relação feita por Jaborandi entre os fatos ocorridos no enredo da peça com os episódios das fitas em série. Ele assiste às aventuras no cinematógrafo e sempre que alguém o questiona sobre a possibilidade de se acontecer tais aventuras também na vida real, ele defende que era possível e reitera essa possibilidade ao final.

Na adaptação cinematográfica de *Lisbela e o Prisioneiro*, a metalinguagem é mais explícita e ocorre praticamente em toda obra. O uso da metalinguagem cinematográfica tem como objetivo central o envolvimento do espectador, mantendo, assim, seu interesse pelo filme. Essa técnica pode ser desenvolvida de maneiras diversas. Um filme pode fazer referência a outro filme; pode haver um filme sobre cinema ou um filme dentro do filme. Há casos em que o cinema faz homenagem a si mesmo como *A rosa púrpura do Cairo* de Wood Allen. Trata-se de uma narrativa que fala dos encantos propiciados pela arte cinematográfica vivenciados pela personagem Cecília. Ela é tão fascinada pelo cinema, que vive uma experiência fantástica quando entra na história de um filme após presenciá-lo várias vezes. Neste caso, há um filme dentro do filme, cujo objetivo central é fazer um elogio aos vários recursos dessa arte capaz de despertar o encanto nas pessoas. Esse encanto é expresso de várias maneiras no decorrer do filme sendo uma delas o *close-up* em Cecília, quando está na platéia assistindo ao filme, olhando a tela. A expressão de seu rosto ressalta seu fascínio diante do mundo mágico do cinema. Há casos, porém, em que o cinema faz uma autocrítica, como acontece nos anos 50, a partir do advento da televisão, responsável por levar o cinema a viver uma crise. Um exemplo é o filme *Crepúsculo dos Deuses*, do cineasta Billy Wilder, que, segundo Ana Lúcia Andrade, é a obra considerada como uma das mais fortes denúncias que Hollywood já fez contra si própria. Portanto, a metalinguagem oferece várias possibilidades ao cineasta, mas é importante ressaltar

que o objetivo primordial será a identificação que se estabelece com o espectador. Ana Lúcia Andrade conta que:

Ao longo de sua história, através de estratégias diversas de utilização da metalinguagem, o cinema industrial norte-americano percebeu o fascínio que poderia exercer no público ao tratar a si mesmo na tela, em um jogo de espelhamento desde cedo compartilhado pelo espectador. Para atingir esta cumplicidade com o público, o cinema primeiramente retratou seu próprio ritual, em um jogo de reconhecimento em que o espectador assistia ao que lhe era mais familiar até então, enquanto ia formando seu inventário imagético. (ANDRADE, 1999, p. 65).

Em *Lisbela e o Prisioneiro*, o espectador se reconhece logo no princípio do filme que se inicia em uma sala de cinema. A câmera apresenta uma visão panorâmica mostrando todo o ambiente desta sala. Ouve-se o burburinho das pessoas conversando, algumas de pé, outras sentadas, outras se cumprimentam. Lisbela e o noivo entram e procuram um lugar para se sentarem. No primeiro lugar em que se acomodam “Lisbela reclama: Muito longe. Termina distraído.” Logo depois, procuram em outro lugar e ela novamente reclama: “Perto demais. Tem que ficar bulindo os olhos pra ver a cena.” Sentando-se em outro lugar, Lisbela e o noivo dialogam:

LISBELA
A gente tem que sentar numa distância certa da tela.
DOUGLAS
Aqui tá beleza?
LISBELA
Um tiquinho mais pro meio. Aqui.
DOUGLAS
Mas por que aqui?
LISBELA
Porque aqui na frente tem dois casais e no meio deles um lugar vazio. Pouca gente vem ao cinema sozinho. Aí vai ficar essa brecha na minha frente.
DOUGLAS
Mas na minha frente ficou o maior cabeção.
LISBELA
Quando começar ela vai arriando na cadeira. Você vai ver. (Transcrição do filme *Lisbela e o Prisioneiro*).³

O espectador do filme logo se identifica com o ambiente da cena e a situação de procurar o melhor lugar para assistir ao filme. Nessa cena inicial, percebe-se, também, a diferença entre Lisbela e Douglas quanto ao objetivo de irem ao cinema. Douglas comenta que gosta de assistir filmes abraçando-a. Ela o pede

³ Todas as citações referentes ao filme *Lisbela e o Prisioneiro* foram transcritas deste, uma vez que não foi possível ter acesso ao roteiro para a realização da pesquisa.

para fazer silêncio, porque antes do filme se fala baixinho. Ele reclama: “Parece que a gente tá rezando”. Diante disso, percebemos que Lisbela vai ao cinema com a única intenção de concentrar-se no filme, enquanto Douglas queria aproveitar a oportunidade para namorar. Ana Lúcia Andrade (1999) comenta idéias de Umberto Eco, que classifica os leitores de um texto como sendo “leitores de segundo nível ou leitor crítico” ou “leitores de primeiro nível” ou “leitor ingênuo”. Segundo Ana Lúcia, a classificação proposta por Eco pode ser aplicada ao cinema, remetendo-se à ideia de que o discurso cinematográfico pressupõe níveis distintos para sua leitura, ou seja, pode-se relacionar que o “leitor crítico” poderia ser aquele espectador preparado para reconhecer os códigos do discurso cinematográfico e que saiba avaliar as estratégias da narrativa. O “leitor ingênuo” pode ser relacionado ao espectador que se preocupa, principalmente, com o desenvolvimento da trama, em um primeiro nível de leitura.

Dentro dessa perspectiva, percebe-se, em Lisbela, inicialmente, a aparência de uma moça ingênua encantada pelo fascínio diante do mundo mágico do cinema. Entretanto ela vai se revelando uma espectadora erudita, capaz de reconhecer as principais regras do “jogo” cinematográfico. Neste sentido, é por meio dela que se estabelece o princípio de interatividade da narrativa fílmica com o espectador. Por outro lado, Douglas se encaixaria no tipo de espectador de leitura mais rasa do cinema. No momento em que Lisbela explica ao noivo que o filme a que vão assistir é uma comédia romântica com aventura, e, em seguida descreve como será a trama do filme, estabelece-se um jogo com o espectador, no qual ele experimenta, ainda que de forma imaginária, a participação do processo de construção da narrativa. Citando ainda o que Ana Lúcia Andrade recolheu dos comentários de Umberto Eco: *“O prazer do leitor consiste em encontrar-se mergulhado em um jogo do qual se conhecem as peças e as regras, e mesmo o desfecho fora algumas variações mínimas”*.(ECO apud ANDRADE, 1999, p. 67).

Lisbela nos apresenta as peças do jogo cinematográfico, quando informa quais serão os acontecimentos do filme. Com isso, o recurso à metalinguagem torna-se eficaz para dar ao espectador a ilusão de participação necessária para garantir seu interesse na trama. Diante disso, torna-se pertinente o comentário de Lisbela quando afirma: “A graça não é saber o que acontece, mas quando acontece e como acontece. Vamos ver como e quando... Está começando...” Nesta fala de Lisbela, percebe-se sua capacidade de analisar o processo narrativo

cinematográfico. Além disso, ela insere o espectador no ‘jogo’ em que o objetivo é descobrir como e quando os fatos cujo desenrolar da trama já foi antecipado por ela.

Ao dizer “está começando”, há um corte na imagem, e o cenário do filme muda. É uma feira em um espaço aberto com muitas pessoas. Lisbela se refere ao filme a que ela e o noivo estão assistindo, mas também ao próprio *Lisbela e o Prisioneiro*, estabelecendo novamente o processo de metalinguagem. Isso irá ocorrer em vários outros momentos do filme:

LISBELA

Eu adoro essa parte. A luz vai se apagando devagarzinho. O mundo lá fora vai se apagando devagarzinho. Os olhos da gente vão se abrindo. Daqui a pouco a gente não vai mais nem lembra que tá aqui.

DOUGLAS

É preto e branco!

LISBELA

Eu acho bonito. (Transcrição do filme *Lisbela e o Prisioneiro*).

Lisbela descreve a sensação de estar entrando em outro universo, sensação essa também experimentada pelo espectador, que sai do mundo real e entra no mundo ficcional do filme.

No filme de Guel Arraes, há momentos em que uma voz em *off* narra partes da história dos filmes em preto e branco, ao estilo hollywoodiano, acompanhados por Lisbela, porém essa narração é sempre relacionada com algum momento da vida das personagens centrais do filme (Lisbela e Leléu). Esses filmes são representados de maneira quase caricata, e o tom dessa voz procura ser empolgante levando o telespectador a torcer pelo herói. O primeiro momento em que isso acontece é quando Lisbela e Douglas assistem a um filme no qual o homem se transforma em monstro e sua esposa, ao vê-lo, fica muito assustada, e a voz em *off* comenta: ‘terá o coração do doutor Steve se tornado tão sórdido quanto sua aparência? Marion será a primeira vítima do monstro? Não perca a continuação desta empolgante aventura no próximo episódio de “As metamorfoses da alma”’. Em uma cena posterior, quando Lisbela encontra-se com Leléu pela primeira vez, ele está vestido de macaco no parque de diversões e, olhando nos olhos dele, Lisbela lembra do monstro do filme a que assistira anteriormente. Neste instante, o espectador já entende que eles vão se apaixonar. Em outro dia quando Lisbela e Douglas assistem ao último episódio desse mesmo filme, Lisbela dá mostras de espectadora crítica ao explicar a lógica do final do filme para o noivo:

LISBELA
 Eu não disse que eles se beijavam no final?
 DOUGLAS
 Isso é mole. Cinema sempre acaba em beijo.
 LISBELA
 Não senhor, quando é comédia acaba em briga.
 DOUGLAS
 Maior forçassão de barra. Seguinte: como é que ela sabia que o monstro era o galã?
 LISBELA
 Não sabia. Mas ela percebeu que o coração dele era bom. Pelos olhos dele.
 DOUGLAS
 Quando?
 LISBELA
 Quando ela gritou. Aí apareceu os olhos dele com medo. E aí apareceu os olhos dela já com menos medo. Aí apareceu os olhos dele bem de perto. Agora tristes. Aí apareceu os olhos dela agora tristes também. Aí ele abaixou os olhos e a música ficou triste. Ela sorriu e a música ficou mais alegre. Ela passou a mão no rosto dele, ele ergueu os olhos, ela riu e aí tocou a música romântica. E ela entendeu que podia beijar o monstro. (Transcrição do filme *Lisbela e o Prisioneiro*).

Como vimos, Lisbela observa como se procedem os recursos cinematográficos, como por exemplo, o uso dos recursos sonoros e a performance dos atores.

Há outros momentos em que Lisbela analisa o processo narrativo cinematográfico. Quando aparece pela primeira vez a figura de Frederico Evandro assassinando um homem, já se percebe que ele é o vilão. Ocorre um corte na imagem, e o cenário é o cinema onde Lisbela assiste a outro seriado. Desta vez, o galã está preso e o vilão prestes a submetê-lo a maldades. Novamente, Lisbela vai comentando o filme à medida que as imagens aparecem.

LISBELA
 O bandido, eles sempre mostram bem de pertinho que é pra gente se assustar com aquele carão espragatado na tela. (Aparece em toda a tela a imagem do vilão do filme que assistem)
 Viu só? Bandido que é bandido mesmo, fala como se fosse o mocinho: bem educado, calmo. Já o mocinho xinga o tempo todo. (Aparece a imagem do galã do filme que assistem que diz: 'desgraçado, maníaco'. Em seguida o vilão aplica no galã uma injeção.)
 Ai meu Deus, que danação; ainda bem que o mocinho sempre escapa no final. (Transcrição do filme *Lisbela e o Prisioneiro*).

Após essa fala de Lisbela, há um corte na imagem, o cenário é a casa de Frederico Evandro que, ao retornar para sua casa, surpreende Inaura com Leléu. A imagem que mostra Leléu fugindo de Frederico, cuja arma dispara vários tiros, é intercalada com a imagem do herói do filme visto por Lisbela, sofrendo uma perseguição. Quando a voz pergunta: "Será que nosso herói vai partir para o

beleléu? Não perca no próximo episódio: As aventuras de um herói sabido contra o corno matador”, o espectador pode relacionar a fala da voz em *off* tanto ao herói do filme quanto a Leléu, o que reforça a ideia de metalinguagem. Após esta última fala da voz em *off*, Lisbela afirma para Douglas:

LISBELA

Ai amanhã vai começar a melhor parte. Quando o mocinho encontra a mocinha.

DOUGLAS

Como é que você sabe?

Porque já mostrou o mocinho. Já mostrou a mocinha. Chegou a hora de mostrar os dois juntos. (Transcrição do filme *Lisbela e o Prisioneiro*).

Neste momento, ocorre a autorreferência em *Lisbela e o Prisioneiro*. Há um corte na cena, e aparece Leléu, passando por várias cidades, até chegar a Vitória de Santo Antão. O espectador percebe que o comentário de Lisbela sobre o seriado a que assistira se aplica a sua própria história: já apareceu a mocinha, que é Lisbela, já apareceu o mocinho que é Leléu. Posteriormente, o filme irá mostrar o encontro dos dois. Esse encontro acontece na apresentação do número da mulher gorila, no qual, ao final, todos fogem e só ficam Lisbela e Leléu. Ele está vestido de macaco, ela não fica com medo como os demais e olha nos olhos dele, assim como fizera a mulher do filme ‘As metamorfoses da alma’. Lisbela, sonhadora, imagina a cena do filme, identificando-a com o que está acontecendo com ela naquele momento. Como já havia sido previsto, nesse primeiro encontro entre Lisbela e Leléu, eles se apaixonam.

A autorreferência ocorre novamente quando Lisbela, no cinema com o ainda noivo, Douglas, faz o seguinte comentário sobre o filme a que assiste:

LISBELA

Agora vai se danar tudo.

DOUGLAS

Deixa de ser negativa, broto. Tá tudo azuzinho. O carinha apaixonadão. A gatinha contente. Vai começar o maior love.

LISBELA

Quando tá tudo bom demais desse jeito e ainda falta metade da sessão. É sinal que vai piorar de vez. (Transcrição do filme *Lisbela e o Prisioneiro*)

Lisbela está angustiada, porque prevê o conflito que está por vir no filme ao qual está assistindo. Por outro lado, o conflito do filme *Lisbela e o Prisioneiro* também está para eclodir: Frederico Evandro está a procura de Leléu para matá-lo. Ele chega a Vitória de Santo Antão e está prestes a ficar cara a cara com Leléu.

Após o comentário de Lisbela, renunciando que algo vai acontecer, há um corte na cena, um grito, barulho e outros gritos. Um boi está solto e corre em direção a Frederico Evandro. Leléu derruba o boi, Frederico agradece, mas ainda não reconhece Leléu.

Douglas não sabe fazer uma leitura crítica do enredo cinematográfico e também não percebe que está prestes a perder a noiva. Entretanto o espectador já sabe disso.

Lisbela, com os sentimentos confusos, pede para Douglas não acompanhá-la desta vez ao cinema. Está no cinema sozinha, com os olhos lacrimejando por causa do filme a que assiste, pois a heroína escreve uma carta de amor e está aos prantos. Leléu chega e, sentando-se a seu lado, apresenta-se para Lisbela. Nesta cena, a metalinguagem se estabelece em três níveis: o filme, dentro do filme, se relaciona com que acontece com Leléu e Lisbela, pois eles vivem situações parecidas com as vividas pelo par romântico do filme a que assistem. Há momentos em que esse casal olha diretamente para a câmera.

(O galã entra pela janela. Lê a carta que a moça escrevera)

LELÉU

Leléu Antônio da Anunciação, seu criado.

LISBELA

Muito prazer, Lisbela.

LELÉU

Eu venho devolver esse lacinho que a senhora perdeu lá no parque.

LISBELA

Obrigada.

LELÉU

Agora a senhora já me conhece e eu também já conheço a senhora, mas a gente ainda não se conhece junto. Então eu pensei: vamos dar uma volta pra gente ficar se conhecendo?

LISBELA

Me desculpe, mas eu sou noiva.

LELÉU

A senhora tem vontade de ser artista de cinema é?

LISBELA

E meu filho, eu não sou nem americana pra ser artista.

LELÉU

Minha filha, nunca ouviu falar em artista nacional não?

LISBELA

Mas história de amor bonita mesmo, só nesses filmes. *(Ao fundo, o casal do filme estão felizes)*

LELÉU

É? Quando a mocinha é nacional é bom que o beijo já vem traduzido.

LISBELA

Deixa de ser besta que eu não lhe dei essa ousadia.

LELÉU

A senhora é doce como a chuva de caju que cai de repente num calor mais doido de novembro *(neste momento a música romântica aumenta e ao fundo da tela dançam)* e linda como o vento num pasto bem grande. Dona

Lisbela, a senhora pra mim é a bandeira brasileira. Uma bandeira bem grande e Leléu Antônio da Anunciação é o mastro pra senhora. *(Leléu e Lisbela se beijam. Ao fundo da tela, o casal do filme para de dançar, se abraçam, direcionam o olhar como se olhasse para Lisbela e Leléu. A imagem do casal fica em primeiro plano. Se olham e se beijam. A música romântica para. Inicia-se um clima tenso)*

LISBELA

Parece que estou ficando doida.

LELÉU

Parece que estou sonhando.

LISBELA

A é? Mas tá na ora de acordar.

LELÉU

Acordar pra quê, vamos ver o final do filme. Aposto que ele tem um final feliz.

LISBELA

Melhor não Leléu. Histórias como a nossa costumam acabar mal.

LELÉU

A nossa não acaba é nunca. Quanto mais amor eu sinto, mais falta vai sentir.

LISBELA

Um dia termina. Vai dizer que nunca gostou de outra mulher antes?

LELÉU

E sempre gostava de todas de uma vez só. Mas é a primeira vez que eu gosto só de uma pra sempre. Minha vida se encaixa na sua, Dona Lisbela. *(Ao fundo aparece o casal novamente se abraçando)*, tudo se encaixa na minha vida.

LISBELA

Eu não devia lhe dizer, mas eu tô me derretendo toda por você. O coração mole, as perna bamba, a mão molhada. Chega a fazer medo.

LELÉU

Eu tenho medo também. Mas eu não tenho medo de ter medo. *(O casal, ao fundo dança)*

LISBELA

O que que vai ser de minha vida, Leléu?

LELÉU

O que a senhora que fazer dela.

LISBELA

Eu não sei direito. Quer dizer, sei mas não é direito.

LELÉU

Eu posso voltar aqui pra lhe ver? *(Ao fundo, aparecem, escritas em um fundo todo vermelho, frases que serão ditas pela voz em off: Um rio de lágrimas. Essa frase ocupa toda a tela do cinema.)*

LISBELA

Mas você não sabe que eu sou noiva? *(neste momento, aparece ao fundo a imagem de um homem que entra bruscamente e aponta uma arma para o casal. e a voz em off pronuncia outra frase: um incêndio de paixões. Novamente, esta frase ocupa toda a tela.)*

LELÉU

E a senhora ainda vai ter coragem de casar com ele? *(Neste momento, ao fundo, o vilão atira no galã e a voz em off pronuncia: Um alvoroço de sentimentos)*

LISBELA

O que é que você quer que eu faça? *(Ao fundo, a imagem do galã caindo baleado e a voz em off: Não perca no próximo episódio de "Um coração despedaçado". O nome do filme com o fundo em vermelho toma toda a tela, agora, em primeiro plano.)*. *(Transcrição do filme Lisbela e o Prisioneiro).*

A cena acima é autorreferente. O casal feliz, no início da cena do filme a que Lisbela está assistindo, vive um conflito. Lisbela e Leléu também, pois, apesar de apaixonados, há um problema que os impede de ficarem juntos. As frases pronunciadas pela voz em *off*, ao anunciar os conflitos do próximo episódio do filme, se relacionam com o que está acontecendo com Lisbela e Leléu.

A metalinguagem ocorrerá, mais uma vez, na sala de projeção, quando Lisbela havia rompido o noivado e está esperando por Leléu no cinema. Ele se atrasa, porque Inaura chega em sua casa e lhe diz que Frederico Evandro está na cidade para matá-lo. O diálogo entre Leléu e Lisbela será metalinguístico novamente, ocorrendo a autorreferência.

LISBELA

Chegou bem no finzinho.

LELÉU

Muito suspense?

LISBELA

Muito. fiquei só pensando se você ia chegar.

LELÉU

Eu tive um compromisso de última hora. E o seu noivo?

LISBELA

Eu pedi pra ele não vir porque eu pensei que você vinha.

LELÉU

E eu não vim?

LISBELA

Veio. Mas tá com cara de quem não vem mais.

LELÉU

Pense bem Lisbela, você vais largar tudo que tem só pra gente ficar junto?

LISBELA

Eu vou largar tudo que tenho. Agora se é pra gente ficar junto, você é que tem que dizer.

LELÉU

A gente não deve se precipitar.

(...)

LISBELA

Eu já sei: Veio dizer que vai embora. É igualzinho no cinema: A mocinha está ansiosa esperando o mocinho e finalmente eles se encontram. Ele vem se aproximando e ela acha que é pra dar um beijo. Mas aí ela vê que o rosto dele está preocupado demais pra isso. Ela é bestinha, coitada, e ainda tenta dizer que ama ele e o mocinho vai puxando o assunto pro outro lado que é sinal de que já tinha ensaiado alguma coisa pra dizer e nem está ouvindo o que ela diz.

LELÉU

Lisbela...

LISBELA

Mas nem precisa dizer mais nada. Porque todo mundo já entendeu que a mocinha vai ser largada... Ah é... E tem também essa parte: Ele vai dizendo que não é por querer, que ele é obrigado a cuidar da mãe doente, porque tem que partir pra guerra ou algum motivo de força maior que deixa a gente com bem muita pena dele e que agora eu prefiro nem saber. Porque ou é mentira ou eu vou ficar gostando ainda mais de você. (Transcrição do filme *Lisbela e o Prisioneiro*)

Outra vez, Lisbela faz uma análise da estrutura do enredo cinematográfico. Desta vez, fala de como se organiza o conflito de um drama romântico. Também é importante salientar que, diferentemente de Douglas, Lisbela percebe que algo está errado e, antes de Leléu lhe dizer, ela já sabe que será abandonada. Douglas só percebe o fim do relacionamento quando Lisbela lhe diz. Ao afirmar que 'todo mundo já entendeu que a mocinha vai ser largada', há uma referência direta ao espectador, pois este já conhecia o diálogo entre Leléu e Inaura, o que prenuncia a necessidade de Leléu fugir.

A metalinguagem se repete na cena em que Leléu está na cadeia e Lisbela, antes do casamento, vai visitá-lo.

LELÉU
Esse beijo foi nosso casamento.
LISBELA
Não. Esse beijo foi nossa despedida.
LELÉU
A senhora não sabe que todo filme de amor se acaba em beijo?
LISBELA
Sei. Mas já acendeu a luz do cinema. E agora vai começar a minha vida.
(Transcrição do filme *Lisbela e o Prisioneiro*).

Pela primeira vez, Lisbela não é sonhadora e não relaciona sua vida com o cinema. Ao perder as esperanças, considera que o final feliz das histórias do cinema não se aplica em sua vida. Mas o espectador sabe que Lisbela está enganada e que o final de Leléu e Lisbela será feliz. No desfecho do filme, depois das adversidades serem superadas pelo casal, estão juntos em uma estrada no caminhão de Leléu, e eles estabelecem o seguinte diálogo:

LISBELA
Mas agora com você eu me sinto num filme de verdade.
LELÉU
É? Lisbela e o Prisioneiro. O nosso filme nunca vai ter fim.
LISBELA
Espere um pouquinho.
LELÉU
Que que foi?
LISBELA
É que o melhor do cinema é o jeito que termina.
LELÉU
E como é isso heim?
LISBELA
Adivinha.
LELÉU
Com todo mundo olhando?
LISBELA
É só no começo. Depois o filme acaba.

LELÉU

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.

LISBELA (*olhando diretamente para a câmera*)

Mas talvez nessa sala tenha pelo menos um casal apaixonado que vai assistir até o finalzinho. E mesmo depois que o 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.

LELÉU

Tomara que eles tenham gostado. (*Eles se beijam*). (Transcrição do filme *Lisbela e o Prisioneiro*).

Há um corte na cena, e o cenário final é a sala de cinema em cuja tela aparecem Leléu e Lisbela se beijando e o escrito “FIM”. A tela fica em branco, e, aos poucos, as pessoas vão saindo até restar apenas um casal, que são os últimos a se levantarem e saírem do cinema. Esse casal é Lisbela e Leléu. Nesta cena final, o filme dentro do filme é o próprio *Lisbela e o Prisioneiro*, e os casais de ambos os filmes se torna um. Mais uma vez, o espectador se sente dentro do filme, quando aparece a sala de cinema com as pessoas saindo ao final da sessão. Esse espectador repetirá a atitudes dos espectadores do filme. Como, no cinema, deve haver casais de namorados assistindo ao filme, a identificação deles com a cena final será ainda maior. Esta última cena termina ao som de uma música gravada por um grupo musical chamado Cordel do Fogo Encantado, música que também possui caráter metalinguístico, porque também fala do filme.

O amor é filme.

Eu sei pelo cheiro de menta e pipoca que dá quando a gente ama.

Eu sei porque eu sei muito bem como a cor da manhã fica.

Da felicidade, da dúvida, dor de barriga.

É drama, aventura, mentira, comédia romântica.”

(Música da trilha sonora do filme *Lisbela e o Prisioneiro*. Intérprete: Lirinha. Compositor: João Falcão).

Como vimos, a metalinguagem se faz presente em vários momentos do filme, fazendo com que o processo narrativo cinematográfico se torne mais eficiente quanto a um dos objetivos centrais do cinema industrial: o envolvimento do espectador, fato que está diretamente ligado à preocupação de agradar ao maior número possível de pessoas, por isso, o recurso da metalinguagem ocupa lugar de privilégio nesse tipo de filme. Mas há um aspecto conflituoso nesse aspecto, ao pensarmos que *Lisbela e o Prisioneiro* também é filme de arte, uma vez que o cinema alcançou esta posição, e um dos argumentos para defender esta ideia é o

fato de, como já foi exposto, o que determina o valor de uma obra cinematográfica é a maneira pela qual o realizador articula os elementos de sua linguagem. Isso faz com que seja possível encontrar na obra certa preocupação estética no meio audiovisual.

2.5 LISBELA E O PRISIONEIRO: CINEMA INDUSTRIAL OU CINEMA DE ARTE?

Várias divergências marcam o polêmico assunto que tem envolvido o cinema, buscando entender os limites entre o filme de arte e o filme voltado para a cultura de massa. Geralmente, considera-se que o filme cuja preocupação central é o consumo e o comércio é chamado de cinema de indústria, enquanto que aquele que leva em conta a qualidade estética é o cinema de arte. Dentro deste conceito, a obra cinematográfica pode se aproximar ou distanciar do grande público. Mas essas considerações podem gerar preconceitos, uma vez que o fato de um filme ser apreciado pela massa, nem sempre quer dizer que ele não tenha qualidade estética. Vale ressaltar ainda que o século XX fez de todas as artes tradicionais produtos de consumo. Música erudita é vendida na prateleira ao lado de música pop, para citarmos um exemplo, mas o cinema está diretamente condicionado ao consumo, ou seja, não há sentido em produzir um filme se não for visto por um grande número de pessoas. Ao estudar esta complexa discussão em torno do cinema, Anatol Rosenfeld (2009) observa que uma editora, ao selecionar as obras que pretende publicar, não investe capital na criação delas, apenas na sua distribuição, propaganda e multiplicação, enquanto que, na indústria cinematográfica, a empresa que se propõe a financiar um filme participa também do próprio processo de criação. Rosenfeld esclarece ainda:

No caso do cinema, o fenômeno marginal é precisamente a arte, pois as empresas cinematográficas não têm, em geral, intenções estéticas. Um dos momentos essenciais de toda arte é o fato de que através dela um artista se expressa, de que ela lhe serve de expressão. Ora, a Paramount não dirá a um diretor: “Mr. Ford, tome aí um milhão de dólares e vá expressar-se”.

(...)

Por isso, uma história do cinema deve tomar em consideração que o seu objeto é essencialmente, uma Indústria de Entretenimento, que também faz uso de meios estéticos para obter determinados efeitos e para satisfazer um grande número de consumidores sem visar, todavia, na maioria dos casos, à criação de obras de arte. (ROSENFELD, 2009, p. 35).

As discussões levantadas por Rosenfeld levam a uma importante consideração sobre a arte cinematográfica, no sentido de que ela precisa estar vinculada ao comércio, ao consumo, estando sempre preocupada em, essencialmente, agradar ao grande público. Esse fator não significa que não haja preocupação estética no processo de criação cinematográfica. Assim, é necessário cautela para que não se façam exigências ao cinema que não sejam pertinentes. Diante disso, outra possibilidade de análise surge: uma obra cinematográfica pode ser um filme de arte e atender às exigências do cinema de indústria, despertando o interesse do grande público. Marcel Martin (2005) assim se posiciona:

Evidentemente que o cinema é uma indústria, mas concordar-se-á que a construção das catedrais foi quase também, materialmente falando, uma indústria pela vastidão dos meios técnicos financeiros e humanos que exigiu e tal fato não impediu a ascensão desses monumentos no sentido da beleza.

(...)

Felizmente que tal fato não impede a sua instauração estética e que, na sua vida ainda curta, o cinema produziu suficientes obras-primas para que se possa afirmar que é uma arte (...) (MARTIN, 2005, p. 20).

De acordo com a afirmação de Marcel Martin, o fato de o cinema não ser desvinculado da indústria não é impedimento para que ele possa alcançar o posto de arte, portanto, se há preocupação estética, há arte cinematográfica.

Lisbela e o Prisioneiro é um filme que parece enquadrar-se no cinema de indústria. O autor do texto original, Osman Lins, se posicionava contra a arte escapista e assegurava que o texto deveria sempre ser de alta qualidade. Afirmava, ainda, que o grande público é que deveria melhorar seu nível cultural e não a arte ser produzida em nível fácil de compreensão. Por outro lado, o responsável pela adaptação desse texto para o cinema, Guel Arraes, é reconhecido como um profissional que procura unir valor estético e, ao mesmo tempo, enquadrar sua obra nos moldes do cinema industrial. Esse fator pode ser comprovado na adaptação cinematográfica de *Lisbela e o Prisioneiro*, pois atinge a grande massa. Sua estrutura é feita obedecendo à ordem que agrada ao público, como: o par romântico, uso de elementos populares e enredo simples. A própria escolha dos atores já aponta para o fato de ele ser um filme comercial: Débora Falabella, além de ser famosa, possui aparência de moça delicada, que irá viver um grande amor; Selton Mello, Marco Nanini, Tadeu Melo, Bruno Garcia, também, são atores conhecidos pelo grande público, já que fazem parte do elenco da TV Globo.

Heitor Capuzzo escreveu a obra *Lágrimas de Luz: o drama romântico no cinema*, a qual analisa vários filmes românticos para entender o motivo que leva as lágrimas brotarem do espectador. A conclusão a que ele chega é que o melodrama oferece-nos a ilusão de que a perda não é para sempre, de que o mal pode ser remediado e de que o amor triunfará sobre todas as coisas. O filme em estudo apresenta uma mistura de gêneros, por isso encontra-se nele vários elementos do drama romântico, como o fato de o par romântico (Lisbela e Leléu) ser submetido a grandes aflições para ficarem juntos. Além disso, as estratégias narrativas do cinema industrial fazem com que o espectador possa prever o desfecho do drama fílmico. O filme de Guel Arraes é uma comédia romântica, já que o casal protagonista assume maior importância na trama. A maneira como esta se organiza pode ser inserida no perfil dos filmes descritos por Capuzzo, no que se refere ao envolvimento do espectador na trama, uma das preocupações do cinema industrial, pois, logo no início do filme, Lisbela está no cinema com seu noivo Douglas, e ela descreve para o noivo como será o filme a que irão assistir:

(...)

DOUGLAS

Que tipo de história vai ser?

LISBELA

Comédia romântica com aventura. Tem um mocinho namorador que nunca se apaixonou por ninguém até conhecer a mocinha. Tem uma mocinha que vai sofrer bem muito porque o amor do mocinho é cheio de problemas. Tem um bandido que só quer saber de matar o mocinho ou de ficar com a mocinha ou as duas coisas. Tem uma mulher que também quer o mocinho, mas ele não quer nada com ela. E tem também mais uma ruma de personagens que vão ficar fazendo graça pra animar a história. Uns vão terminar quase tão bem quanto à mocinha e o mocinho e outros quase tão mal quanto o bandido conforme eles ajudem ou atrapalhem o romance. (Transcrição do filme *Lisbela e o Prisioneiro*).

Enquanto Lisbela fala, aparecem na tela os nomes dos atores que representarão as personagens comentadas por ela, ocorrendo na seguinte ordem: mocinho: Selton Mello; mocinha: Débora Falabella; bandido: Marco Nanini; mulher interessada pelo mocinho: Virgínia Cavendish. O espectador já conhece o elenco que compõe as personagens centrais, portanto, desde a primeira cena, já sabe que Lisbela romperá seu noivado com Douglas, porque ele não é o mocinho da história. Sabe-se, também, desde o início da trama, que o amor entre o mocinho e a mocinha

passará por vários conflitos, dentre eles, a interferência de outra mulher e o fato de o bandido desejar matar o mocinho.

A passagem citada acima é metalinguística, aliás, como já discutimos, um ponto chave na construção desta narrativa audiovisual. Na fala de Lisbela, está a sinopse do próprio filme, portanto, o telespectador já sabe o que está por vir. Segundo Ana Lúcia *Andrade* (1999, p.18) isso ocorre porque “o cinema industrial verificou desde seu início a importância de envolver o espectador emocionalmente a fim de que participasse da trama, através de uma identificação com as personagens centrais dos filmes”. Essa era uma ilusão necessária para garantir o interesse do público. A metalinguagem cumpre bem o papel de envolver o espectador, por isso, está presente em todo o filme de Guel Arraes. A identificação do espectador de *Lisbela e o Prisioneiro* com as personagens centrais acontece também por meio de uma voz em *off*, que comenta os filmes a que Lisbela assiste no cinema. Ela é romântica e, como tal, em vários momentos, imagina-se no lugar da heroína de algum filme.

A postura de Lisbela, em se colocar no lugar de uma heroína de filme, pode ser a mesma de uma espectadora que esteja assistindo ao filme *Lisbela e o Prisioneiro*. Assim como Lisbela se identifica com algumas cenas, o espectador também o faz e, para isso, o diretor do meio cinematográfico organiza a estrutura de maneira que ele consiga seu intento. Segundo Heitor Capuzzo (1999), o drama romântico possui uma estrutura padrão:

O cinema industrial optou por uma dramaturgia que estabeleceu no conflito a base de sua articulação (procurando correlacionar o tempo e o espaço, a partir de paralelismos em contraponto). Para tal, direciona o olhar do espectador, insiste no recorte da imagem, acrescenta o som em contraponto, e articula essa imagem sonorizada com outras imagens, procurando uma empatia imediata com o grande público. (CAPUZZO, 1999. p. 71-72).

Os recursos citados por Capuzzo são usados por Guel Arraes na constituição de *Lisbela e o Prisioneiro*. O olhar do espectador é direcionado de forma que, logo no início do filme, já é possível saber qual é o par romântico e quais serão os obstáculos que eles deverão enfrentar. O recorte da imagem ocorre em vários momentos no filme de Guel, como, por exemplo, quando a imagem dos filmes assistidos por Lisbela no cinema é intercalada com imagens de Leléu vivendo uma aventura semelhante à do herói do cinema. Neste momento, Lisbela torce pelo herói

do filme, e o espectador torce por Leléu. Essa empatia do público é possibilitada também pelos recursos sonoros associados às imagens, pois, segundo Capuzzo (1999), “o advento do som e a melhor adequação dos diálogos cinematográficos permitiram maior intimidade do público com as personagens”. Pode-se afirmar que este recurso foi utilizado de maneira adequada, possibilitando a empatia do espectador de *Lisbela e o Prisioneiro*.

O amor no filme de Guel surge de forma repentina, e sua declaração é feita quase que de forma imediata. Uma vez declarado o amor, o par romântico tem pressa para vivê-lo e enfrentar todas as dificuldades impostas a ele. De acordo com Capuzzo (1999), “Como os amantes conquistam a empatia do espectador, há um contraponto entre a lógica da experiência concreta do público com sua aspiração lúdica, próxima do idealismo”. Portanto, as adversidades enfrentadas pelo casal são acompanhadas pelo espectador como se fosse ele próprio vivendo (pelo menos por alguns instantes) aquelas situações.

O fato de o par romântico, Lisbela e Leléu, assumir o papel de protagonistas no filme, constitui elemento diferenciador do texto original de Osman Lins. Esse destaque que Guel Arraes atribui ao casal é outro elemento chave para a caracterização do filme como sendo parte do cinema industrial. No entanto, se a ênfase no casal protagonista é elemento chave para despertar o interesse do público, esse fator é regra para o drama romântico. O filme de Guel também explora esse recurso, mas com uma diferença: enquanto o drama romântico tem o casal protagonista no conflito central e todos os demais personagens como secundários, o filme *Lisbela e o Prisioneiro* é uma comédia e, por isso, possui o casal protagonista, mas outros também serão importantes para a construção do enredo.

Frederico Evandro, que, no texto original, era apenas um matador de aluguel, assume, no filme, uma caracterização nova: o fato de ser apaixonado pela mulher Inaura. Esta, ausente no texto original, também assume importante participação no filme: mulher que luta pelo que quer e, por isso, após fugir do marido, quando foi flagrada cometendo adultério com Leléu, encontra-o acreditando que enfim será feliz com ele. Cabo Citonho assume sua importância dentro da estrutura fílmica de *Lisbela*, porque é uma personagem marcante para a constituição do humor no texto. Portanto, o filme em análise possui estrutura semelhante à do drama romântico quanto à ênfase dada ao par romântico, porém dentro da característica da comédia.

Diante das considerações expostas, percebe-se que a leitura cinematográfica de *Lisbela e o Prisioneiro* feita por Guel Arraes encontra-se entre o cinema de indústria e o cinema de arte. O diretor do filme construiu sua narrativa de forma que atendesse aos padrões do gosto de um grande número de espectadores e, ao mesmo tempo, procurou também atender a preocupações estéticas em seu processo de construção, já que, como será aprofundado no capítulo seguinte, os recursos cinematográficos foram utilizados de forma que a narrativa fílmica foi bem contada. O estudo da adaptação cinematográfica de *Lisbela e o Prisioneiro* será realizado enfatizando alguns elementos como: semelhanças, diferenças, personagens e contexto social, cultural, dentre outros aspectos relevantes, para se efetivar uma análise produtiva de uma adaptação.

3. A ADAPTAÇÃO DE LISBELA E O PRISIONEIRO

Apesar de ser considerado um autor erudito, Osman Lins produziu um texto popular que é *Lisbela e o Prisioneiro*. Esse é um dos motivos pelo qual, desde sua primeira transformação em espetáculo, quando foi encenado pela primeira vez, em 1961, já obteve sucesso de público. Em 1993, a Rede Globo de televisão exibiu a série *Terça Nobre*, cujos programas (de 50 minutos), dirigidos por Guel Arraes, eram, em sua maioria, adaptações de clássicos da literatura. Um dos episódios desse programa foi a adaptação de *Lisbela e o Prisioneiro*, cuja protagonista foi representada pela atriz Giulia Gam. Em 2000, o texto foi novamente adaptado, desta vez, para o teatro, no qual a personagem protagonista é Virgínia Cavendish, trabalho feito também por Guel Arraes que, em 2003, o transforma em filme no qual, praticamente, os mesmos atores do teatro permaneceram, porém em papéis remanejados.

É importante situarmos essa obra fílmica dentro do contexto cinematográfico brasileiro, pois o cinema nacional passou por um processo de transformação que tem chamado a atenção devido ao fato de ser mais aceito pelo público e pela crítica nos últimos tempos.

Ismail Xavier, em seu texto *O cinema brasileiro moderno* (2001), discorre sobre a situação do cinema nacional no período chamado de modernismo brasileiro. Um dos pontos abordados é o aspecto histórico do nosso cinema, bem como sua evolução em meio às dificuldades. Uma abordagem semelhante também foi feita por Randal Johnson, em seu livro *Literatura e Cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. (1982).

Entre os anos 1950 e 60, ocorrem mudanças no cinema brasileiro com a chegada do Cinema Novo, um tipo de cinema mais intelectualizado e voltado para a crítica social e, sobretudo, em retratar o nacional. Ele surge para fazer oposição à chanchada, um cinema desligado, no sentido crítico, da realidade brasileira.

Essa postura crítica foi adotada pela literatura modernista, especialmente da década de 30. Nelson Pereira dos Santos deu início a um tipo de cinema que fazia diálogo com literatura brasileira e acreditava que o cinema deveria adotar a postura de retratar os problemas nacionais, assim como fez a literatura daquela época.

Entre a chanchada e o cinema novo, percebem-se duas vertentes opostas: a primeira era o cinema voltado principalmente para o entretenimento, com musicais e humor fácil, o que agradava ao grande público. A segunda é o cinema com função social, cujo objetivo central era a denúncia social, mas com um número limitado de espectadores.

Nas últimas décadas, o cinema brasileiro vem voltando a ter uma repercussão positiva quanto ao número de espectadores, já que dezenas de filmes nacionais alcançaram os circuitos das capitais e também os cinemas de cidades do interior. Isso denota que milhões de pessoas assistiram a um determinado filme nacional, como ocorreu com: *Dois Filhos de Francisco* (de Breno Soares, 2005), *Olga* (de Jayme Monjardim, 2004), *Cidade de Deus* (de Fernando Meireles, 2002), *Carandiru* (de Hector Babenco, 2003), e vários outros exemplos.

Se pensarmos a filmografia brasileira desse período, comparando-a com as duas situações extremas citadas anteriormente, perceberemos que, dentre esses filmes, há aqueles que, como as chanchadas, divertem o espectador, como é o caso de *Lisbela e o Prisioneiro* (de Guel Arraes, 2003) ou *O coronel e o Lobisomem* (de Maurício Farias, 2005), ou retratam a crítica social da realidade brasileira, foco central de *Carandiru* e *Cidade de Deus*, como fazia o cinema novo. Também é importante ressaltar que a arte cinematográfica nacional, nesta última fase, não segue um único movimento, uma mesma estética ou temática, por isso, não é possível agrupar essas produções cinematográficas, que ora focalizam a violência, ora figuras históricas, ora o espaço nordestino. O único fator em comum entre elas é estarem ligadas à realidade nacional e também o fato de seus diretores conseguirem atingir o grande público sem estar propriamente trabalhando apenas o humor ou apenas a crítica, mas intermediando as duas coisas. Isso significa dizer que as produções cinematográficas brasileiras têm abordado temáticas reflexivas, de crítica social, como já fez outrora o cinema novo e como exigiria o cinema de arte. Ao mesmo tempo construindo enredos explorando os recursos audiovisuais em suas potencialidades, como exigiria o padrão do cinema industrial. A adaptação do texto de Osman Lins feita por Guel Arraes é um exemplo de filme dentro desses dois aspectos. Consegue a empatia com o público, pelo fato de ser uma comédia leve, capaz de despertar o riso fácil como pode ser verificado na personagem Cabo Citonho. O ator Tadeu Melo que, em si, já é engraçado pelo seu aspecto físico (baixinho, magro), acrescenta certos trejeitos em seu personagem que levam ao

riso. Houve casos, quando a peça foi encenada por praticamente o mesmo grupo de atores que atuou no filme, Cabo Citonho chamava a atenção do público mais que qualquer outro personagem da peça. As situações nas quais ele se envolve também são carregadas de humor, como, por exemplo, quando é flagrado mais de uma vez em namoros com Francisquinha (primeiro é flagrado pelo delegado, depois, por Frederico Evandro, ambas as situações no momento em que está prestes a realizar o ato sexual, não conseguindo o intento).

A covardia de Citonho, no instante em que é abordado por Frederico Evandro, também desperta o riso. Inicialmente, ele deixa entender que Frederico não deveria desacatar a autoridade, mas, quando percebe a valentia do outro, mostra-se humilde, e a cena termina com Frederico desamarrando as calças de Citonho, que caem no chão.

Leléu é o protagonista do filme juntamente com seu par romântico Lisbela. Ele é irreverente, usa uma linguagem rápida, envolve vários personagens em suas tramas, enganando-os, como quando convence Citonho de que lhe é permitido batizar e realizar casamento. Também é cômica a cena em que Leléu vende remédios para impotência, e quando as mulheres vão reclamar da ineficiência do produto, acabam seduzidas por ele.

A personagem Douglas, noivo de Lisbela também é marcado por forte comicidade, a começar pelo fato de ser nordestino e se esforçar para ter sotaque carioca. Além disso, ao ser abandonado por Lisbela, indiretamente, assume que é covarde, assim que decide contratar os serviços de Frederico Evandro para vingar-se de Leléu.

Na obra teatral, o aspecto cômico se expressa principalmente no fato de as personagens prestigiadas socialmente serem ridicularizadas por aquelas que são desprestigiadas, como por exemplo o fato de Tenente Guedes ser afrontado por Cabo Citonho várias vezes, e de ser enganado por Leléu. Este repete o feito também com Heliodoro. O noivo de Lisbela, Noêmio, também é apresentado de forma caricata

No filme, a constituição da comédia também se dá na construção de algumas personagens como o noivo, de Lisbela, que é covarde além de usar um sotaque forçado e caricato e Cabo Citonho com trejeitos criados pela performance do ator. Mas também se constitui através de outros recursos como, por exemplo, as

paródias de filmes hollywoodianos que, por várias vezes são associados a cenas vividas por algumas personagens de *Lisbela e o Prisioneiro*.

Marcel Martin (2005), ao falar da comédia no cinema, afirma que *o efeito cômico pode vir inicialmente de uma surpresa, pois o plano pode mostrar alguma coisa que o precedente não fazia esperar*. Um exemplo em que a comicidade ganha forma na produção cinematográfica de *Lisbela e o Prisioneiro* é através de duas cenas intercaladas: a fuga de Leléu, quando o seu caso com Inaura é descoberto por Frederico Evandro. Concomitante a isso Lisbela está no cinema, e, no filme, a trama centra-se no mocinho, típico de filmes de Hollywood, que é capturado pelo vilão, mas logo após consegue fugir. Paralelo às cenas do filme mostra-se imagens de Leléu fugindo. A comicidade ganha efeito nessa sequência em que, ao fugir, o mocinho do filme a que Lisbela assiste, joga seu corpo contra uma janela, conseguindo quebrá-la, o que fornece a ele um caminho para a fuga. Na outra cena, é Leléu quem tenta o mesmo, só que neste caso, seu corpo além de não quebrar a janela, ainda cai no chão após o impacto, retardando a sua escapatória. Quando o mocinho do filme pula a janela, encontra um caminhão no qual ele entra, liga-o e foge. Leléu, ao conseguir sair da casa de Inaura, entra em seu caminhão, mas este demora a pegar. Nesse paralelo em que se destacam a força e a bravura desse mocinho que consegue se safar das adversidades, Leléu se destaca por não conseguir sua fuga de forma heroica. Neste exemplo o riso acontece através de uma quebra de expectativa na qual, inicialmente, o espectador espera que, assim como o mocinho do filme, Leléu também terá êxito em sua primeira tentativa de fuga.

As cenas comentadas acima juntamente com o figurino, as performances dos atores, dentre outros elementos, constituem o humor do filme, um dos fatores responsáveis por caracterizarmos *Lisbela e o Prisioneiro* como um filme comercial. No entanto, o filme também apresenta caráter reflexivo, discussões sobre temas que o levam a ser situado também no grupo de filmes cuja finalidade não é apenas divertir, mas também ter preocupação com o conteúdo. Assim, o desenvolvimento dos elementos formais em consonância com elementos históricos, culturais e outros, é organizado, dentro dessa obra adaptada, o que, segundo as teorias apontadas neste estudo da relação entre literatura e cinema, caracterizam uma boa adaptação.

A adaptação cinematográfica de *Lisbela e o Prisioneiro* apresenta semelhanças e diferenças com relação ao original, há personagens que desaparecem da adaptação, outras que adquirem maior densidade na trama, outras

ainda que permanecem quase idênticas ao texto original. Uma das alternativas escolhidas por Guel Arraes é manter os mesmos diálogos de parte da obra, um dos fatores comentados por ele na seguinte entrevista concedida em 29/08/2003.

Cineweb – O que é isso que você chama de “Cinema Popular Brasileiro”?

Guel Arraes – A ideia é que seja um cinema que divirta o público, mas não o adormeça. Quer dizer, que lance mão de alguma estratégia culta também. Fizemos algumas sessões de pré-estreia do filme com público menos intelectualizado. E uma das coisas que eles mais gostaram foi a nossa ideia dos três finais, que a gente até temeu que pudesse ficar meio complicado. Acho que a gente pode ousar um pouco mais. Por outro lado, não acho que seja o único cinema que deva ser feito. Nem é o único que eu quero fazer.

Cineweb – Mas você usa um tipo de humor que mergulha num universo suburbano.

Arraes – Na verdade, o que estou procurando é quebrar um preconceito contra o mau gosto. Queremos o melhor do mau gosto. Muita coisa vem do universo suburbano, sim – o herói conquistador, o matador chamado Frederico Evandro, com um visual que mistura cantor brega e cangaceiro, a mulher dele gostosona de vestido colorido.

Cineweb – Dentro da sua adaptação, o que sobrou da peça original de Osman Lins?

Arraes – Cerca de 30% do texto e dos diálogos foram mantidos. Ficou do original, por exemplo, a situação do sujeito que jura o outro de morte sem que os dois se conheçam. Só que esse conflito é pouco desenvolvido na peça. No filme, essa situação cresce bastante com o Marco Nanini e o Selton Mello na condição do matador e do alvo. A parte romântica, melodramática, também ficou mais densa no filme do que na peça. Aquela cena do Frederico Evandro (Nanini) com a mulher dele, Inaura (Virginia Cavendish), cresceu no roteiro. O Nanini sempre me dizia: “Você precisa acreditar nesse casal.” E isso acabou acontecendo.

Cineweb – O elenco da peça foi mantido no filme?

Arraes – Sim. A peça foi relançada e ele fez uma temporada no Nordeste.

Cineweb – E essa ideia do filme que passa no cinema em partes, como um seriado?

Arraes – Na peça, tem um dos policiais da delegacia que gosta de assistir justamente a esse filme em série, mas não fica muita referência. No filme, a gente explora bastante isso com o personagem da Lisbela (Débora Falabella), que é apaixonado por cinema, situando aquele contexto em que o seriado era como a novela de hoje. Fora que os filminhos que ela vê são quase paródias, como a gente fazia na TV Pirata.

Cineweb – Você espera que *Lisbela e o Prisioneiro* faça sucesso no exterior?

Arraes – Eu espero que o cinema brasileiro conquiste primeiro o público brasileiro. Mas não dá para esquecer que poucos países do mundo têm uma cinematografia tão grande e exportável quanto o Brasil. O Brasil tem uma espécie de paixão excessiva pelo cinema, embora a TV seja atípica por aqui, bem maior do que em outros países. Mesmo assim, este ano a participação dos filmes brasileiros deve chegar perto dos 20% do nosso mercado. Isso é ótimo.

Como vimos na entrevista, há certos elementos modificados na transposição, fato percebido, por exemplo, na constituição das personagens. A peça de Osman Lins possui treze personagens e, quando Guel Arraes fez a sua adaptação, elas foram reduzidas para sete: o soldado e corneteiro Jaborandi, os

presos Testa-seca e Paraíba, o soldado Juvenal, o cabo Heliodoro, o vendedor ambulante de pássaros, Tãozinho e o artista de circo Lapiáu foram excluídos. Já Francisquinha, apenas citada no texto original, aparece na adaptação e Inaura, também apenas citada no texto original, assume papel bem mais denso no filme.

A afirmativa de Guel Arraes, de que cerca de 30% do texto original e dos diálogos foram mantidos, desperta-nos para uma importante observação, ao compararmos a transposição de *Lisbela e o Prisioneiro* da linguagem literária para a linguagem cinematográfica: esses diálogos são os mesmos, mas, em personagens diferentes. Em Osman Lins, o soldado e corneteiro Jaborandi gosta de cinema e, no filme, é Lisbela. Essa opção do diretor do filme pode estar ligada ao fato de a imagem de mocinha sonhadora despertar mais empatia do espectador, além de ser uma forma de manter sua obra dentro da lógica do filme industrial. No texto teatral, Jaborandi, soldado e corneteiro, gosta de fitas em série e se envolve de tal forma com as histórias, que mistura vida real com a fantasia despertada pelos filmes a que assiste no cinematógrafo. Entusiasmado, conta os episódios para os presos Testa-Seca e Paraíba. Vai ao cinematógrafo, mas precisa sair no meio do filme, quando chega a hora de tocar corneta, ficando frustrado por perder uma parte da aventura a que estava assistindo. Esses conflitos vividos por essa personagem de Osman Lins, como já dissemos, foram transpostos para personagens diferentes, uma vez que, no filme, ela não aparece. Ao transferir o gosto pelo cinema para Lisbela, Guel Arraes também constrói nela a fantasia de imaginar a vida real relacionada com as aventuras das histórias contadas nas fitas. Há várias falas ditas por Jaborandi, no texto teatral, que aparecem na voz de Lisbela, na adaptação cinematográfica. Um exemplo disso pode ser observado no diálogo abaixo:

TESTA-SECA

Então é mentira. Cair numa altura esquisita e não morrer!

JABORANDI

Você não sabe o que é isso, não. Aquele pulo é um episódio. Entende? Episódio. Na última hora, acontece uma coisa. Aí é que está o ruim: a gente passar uma semana sofrendo, bolando que coisa foi essa. (LINS, 1964, p. 10).

No início da obra fílmica, Lisbela está no cinema com seu noivo Douglas e, ao término do episódio de um filme chamado “As metamorfoses da alma”, Lisbela e Douglas estabelecem o seguinte diálogo:

LISBELA

Aí que cinema é uma agonia danada.

DOUGLAS

Calma broto, amanhã você vê como é que fica o lance.

LISBELA

Aí é que tá o ruim. Eu vou ter que esperar até amanhã. (Transcrição do filme *Lisbela e o Prisioneiro*).

A expressão “Aí é que tá o ruim” é transposta da voz de Jaborandi, da obra literária, para a voz de Lisbela, na obra fílmica, assim como a frustração por ter que esperar para saber qual será o desfecho da história que acompanham. Além disso, também há em comum a capacidade de análise que essas personagens têm dos filmes. Jaborandi explica para os prisioneiros o que é “episódio” e que o importante não é o fato de saber que o herói sempre escapa no final e, sim, imaginar como isso irá acontecer. Lisbela assume essa mesma postura quando, ao justificar para o noivo o porquê de ela gostar de cinema, ela vai descrevendo como se constituem os episódios dos filmes a que assistem:

DOUGLAS

Lisbela, tu é discoladona em assistir filme heim...

(...)

LISBELA

Eu adoro essa parte: a luz vai se apagando devagarzinho, o mundo lá fora vai se apagando, devagarzinho. Os olhos da gente vão se abrindo... daqui a pouco a gente não vai nem lembrar que tá aqui.

(...)

DOUGLAS

Que tipo de história vai ser?

LISBELA

Comédia romântica com aventura. Tem um mocinho namorador que nunca se apaixonou por ninguém até conhecer a mocinha. Tem uma mocinha que vai sofrer bem muito porque o amor do mocinho é cheio de problemas. Tem um bandido que só quer saber de matar o mocinho ou de ficar com a mocinha ou as duas coisas. Tem uma mulher que também quer o mocinho, mas ele não quer nada com ela. E tem também mais uma ruma de personagens que vão ficar fazendo graça pra animar a história. Uns vão terminar quase tão bem quanto à mocinha e o mocinho e outros quase tão mal quanto o bandido conforme eles ajudem ou atrapalhem o romance. (Transcrição do filme *Lisbela e o Prisioneiro*).

No diálogo acima, fica evidente a capacidade de leitura e análise que Lisbela tem da estrutura narrativa cinematográfica. Assim como Jaborandi, ela explica ao noivo como se procede a organização do filme. O noivo pergunta se ela já havia assistido ao filme, e ela responde que não, mas sabe que é sempre assim. Douglas ainda a questiona sobre qual era a graça, já que ela sabe o que vai acontecer, e sua resposta é semelhante à que Jaborandi dá aos presos Testa-Seca e Paraíba: “A

graça não é saber o que acontece, é saber como acontece e quando acontece”. Dessa forma, percebemos certa dubiedade nessas duas personagens: ao mesmo tempo em que podem ser consideradas meras sonhadoras ou pessoas um tanto alienadas, elas possuem também conhecimentos que sobrepõem o nível de conhecimento a respeito do cinema de pessoas comuns. Lisbela e Jaborandi pensam o cinema, analisam as situações de enredo e dos heróis, relacionam-no com a vida real. Portanto, há nessas personagens a mistura de alienação e postura crítica. Além desse aspecto, é importante ressaltar na obra fílmica, que fica bem evidente o fascínio que o cinema exerce sobre Lisbela, o que se percebe mediante um *close* feito em seu rosto.

As personagens Testa-Seca e Paraíba são presos da delegacia de Vitória de Santo Antão e desaparecem na transposição para o cinema. O mesmo ocorre com o artista de circo Lapiou, que, na peça, é responsável por ajudar Leléu em uma de suas fugas. O vendedor de pássaros Tãozinho, que rouba Francisquinha de Raimundinho no texto de Osman Lins, também desaparece na narrativa fílmica. Na obra original, Cabo Heliodoro, apesar de já ser casado, se envolve com uma moça e, em um dos diálogos com Leléu, reclama de seu casamento. Este, em mais uma armação, casa Heliodoro com a moça. Cabo Heliodoro também não aparece na adaptação de Guel Arraes. Essas personagens são importantes para o desenrolar dos conflitos envolvendo Leléu na obra literária e perdem tal importância na obra fílmica. Entretanto alguns dos conflitos das referidas personagens são condensados em uma só, no caso, cabo Citonho. Este, na obra literária, é um velho carcereiro, solteiro, cujo conflito no qual se envolve está no fato de apoiar Leléu e Lisbela e também por contestar, mais de uma vez, as posições do autoritário Tenente Guedes. Na obra fílmica, é cabo Citonho quem toca corneta na delegacia e também quem, apesar de ser casado, rouba Francisquinha de Raimundinho. Observa-se, portanto, que, nessa personagem, se concentram conflitos inerentes a diferentes personagens da obra literária. Sendo assim, há falas de tais personagens da obra literária que serão ditas por cabo Citonho no filme. Algumas dessas falas aparecem na voz de Francisquinha, personagem apenas citada na obra original, mas com participação no filme.

TÃOZINHO

Voicê conhece uma mulher chamada-se Francisquinha do Antão?

TTE. GUEDES

Não, não conheço.

(...)

TÃOZINHO

Eu lhe conto. Aquilo é um lugar danado de bom pra passarinho. Pois nesse vai, nesse vem, conheci Francisquinha e Francisquinha também me conheceu.

TTE. GUEDES

E por que é que se chama tudo Francisquinha, e Raimundinho, pra que esses diminutivos, esses “inhos”?

TÃOZINHO

É um denguinho, chefe.

(...) (LINS, 1964, p. 29/30).

TÃOZINHO

Confusão danada! É o seguinte: Francisquinha era a mulher de Raimundinho. Com esse negócio de passar por lá, copinho dágua... tomar uma fresquinha ... sente um pouquinho ... seu Tãozinho pra lá, dona Francisquinha pra cá, a gente se simpatizou.

(...) LELÉU

Bonita ela?

TÃOZINHO

Se é? Se é? E então? Mulher feia e urubu, comigo é na pedrada. (LINS, 1964, p.35).

TÃOZINHO

É ou não é? Mas a história é que um dia, a gente estava os nós dois numa baixa de capim e Raimundinho pegou.

TESTA-SECA

Mas é cada sujeito de sorte neste mundo.

TÃOZINHO

Quando eu vi, foi aquela cara em cima de mim. Uma cara larga! Aí, ele cruzou o braço e disse: “Mas me diga mesmo, tem jeito uma coisa dessa?” Eu digo: “Não.” E tinha? Não tinha. O jeito foi ela deixar o marido e ir morar comigo.

TTE. GUEDES

Muito bem. Quer dizer que o senhor enfeita o homem, leva a mulher dele e depois vem fazer queixa na delegacia. Muito boa essa!

TÃOZINHO

Não foi disso que eu vim fazer queixa, não.

TTE. GUEDES

E de que foi então? O senhor quer me fazer de besta?

TÃOZINHO

Deus me livre e guarde. A queixa é que ela foi pra minha casa com a roupa do couro. Vestido, chinelo, camisola, ficou tudo na casa do seu Raimundinho. Quando é ontem, eu fui lá buscar a roupa e ele, com licença da palavra, me jogou um capitão cheio. Saí de lá ensopado e com o cheiro mais horroroso do mundo.

(...)

TÃOZINHO

E ainda disse que, se eu voltar lá, vai ser muito pior.

TTE. GUEDES

O senhor quer que eu lhe diga? Ele ainda fez pouco. Se fosse eu, que Deus me defenda, eu dava mas era um tiro desse tamanho na sua cara.

TÃOZINHO

Mas seu delegado, veja se isso está direito. Eu tenho a mulher e ele tem a roupa. Pra que é que serve a roupa sem a mulher?

LELÉU

Mas a mulher, só serve mesmo é sem roupa. (LINS, 1964, p. 36 e 37).

Todos os diálogos acima foram usados na transposição para a obra fílmica, mas em vozes de personagens diferentes. Como percebemos, a personagem Francisquinha não participa dos diálogos sendo apenas citada na fala de Tãozinho. No filme, Guel Arraes dá voz à personagem Francisquinha, a qual tem participação efetiva no enredo fílmico. A diferença é que, no enredo fílmico, ela se envolve com Citonho. É ele, e não Tãozinho o homem que vai ao sítio de Francisquinha à procura de passarinho. Mas como Citonho é casado, a solução encontrada por ele é levar Francisquinha para morar consigo na delegacia.

No filme, a personagem Francisquinha aparece pela primeira vez no momento em que Tenente Guedes flagra cabo Citonho namorando-a na delegacia. Quando o delegado pede explicações sobre a “pouca vergonha” que estava acontecendo, Cabo Citonho explica:

CABO CITONHO

Essa é Franciquinha do Antão, mulher daquele moço Raimundinho.

TTE. GUEDES

Mas por que que chama tudo de “Raimundinho”, “Francisquinha”, pra que tanto diminutivo, pra que tanto “inho”?

CABO CITONHO

É um denginho chefe.

FRANCISQUINHA

Eu mais Raimundinho tem um sítio no Cajá e Citonho vivia lá pra pegar passarinho...

CABO CITONHO

Aí, nesse vai, nesse vem, eu conheci Francisquinha e Francisquinha também me conheceu.

TTE. GUEDES

E o que é que a senhora tá fazendo aqui dentro?

FRANCISQUINHA

É porque deu-se o caso que a gente se simpatizou não é? Aí um dia tava nós dois numa baixa de capim e Raimundinho pegou.

CABO CITONHO

Foi chato. Foi justamente na hora que a gente tava fazendo cafuné né?

TTE. GUEDES

Mas tem jeito uma coisa dessa?

FRANCISQUINHA

Foi isso mesmo que Raimundinho falou: “__ Tem jeito uma coisa dessa?”

CABO CITONHO

E eu digo: não.(...) O jeito que teve foi ela deixar o marido e viver comigo aqui. E já que eu dou plantão noturno na delegacia, eu trouxe ela pra cá.

TTE. GUEDES (ironicamente)

Está tudo bem? Não está lhe faltando nada?

FRANCISQUINHA

Pra falar a verdade está. Eu vim pra cá só com a roupa do couro. Repare!? Vestido, chinelo, camisola, ficou tudo lá na casa de Raimundinho.

CABO CITONHO

Quando é ontem, fui lá buscar a roupa e ele me jogou um pinico cheio; saí de lá todo ensopado com um cheiro mais horroroso.

FRANCISQUINHA

E ainda disse que se ele voltar lá vai ser muito pior.

CABO CITONHO

É. Aí eu queria pedir uma providência porque como autoridade, não posso ficar desmoralizado, Tenente.

TTE. GUEDES

Quer dizer que você enfeita o cara, leva a mulher dele, e ainda vem me registrar uma queixa; mas é muito boa essa...

(...)

FRANCISQUINHA

Mas tenente, veja se isso está direito: um tem a roupa, o outro tem a mulher. Pra que que serve a roupa sem a mulher...

CABO CITONHO

A mulher só serve mesmo sem roupa... (Transcrição do filme *Lisbela e o Prisioneiro*).

Como se pode perceber, a adaptação fílmica preservou muitas falas do texto literário sem nenhuma alteração. O que houve foi uma mudança de voz em que aparecem essas falas. Por outro lado, há falas que permanecem nas mesmas personagens, como é o caso do Tenente Guedes. Ao compararmos as transcrições acima, observando as falas dessa personagem, notamos que elas são as mesmas na obra fílmica. O perfil psicológico do Tenente Guedes com suas aflições devido às responsabilidades a ele atribuídas pelo seu cargo, e as preocupações com a filha também é mantido no filme.

Outro exemplo de fala aproveitada na íntegra por Guel Arraes é a de Cabo Heliodoro. Vale a pena esclarecer que, no texto de Osman Lins, essa personagem é casada e comete o adultério com uma moça que não é nomeada no texto. No filme, Cabo Citonho é casado e comete adultério com Francisquinha. Ainda assim, Guel Arraes transfere a fala de Cabo Heliodoro para a voz de Cabo Citonho, como podemos observar no diálogo abaixo:

HELIODORO

Você sabe que eu também tenho um fraco por mulher?

LELÉU

E quem é que não tem? Se até gato fica mais dengoso, quando se esfrega em perna de mulher! Foi a última coisa que Deus fez, senhor, já estava prático.

HELIODORO

Mas eu tenho um pensamento comigo. É que Deus pode ter inventado a mulher, mas não tirou patente. Porque tem umas que só podem ter sido feitas pelo diabo. E é sempre com essas que a gente casa, isso é de morte.

LELÉU

Mas cabo Heliodoro, que tristeza! Eu fazia de você um homem bem casado!

HELIODORO

Ora, bem casado! A mulher parece um papagaio.

LELÉU
É verde?
HELIODORO
Quisera eu. Fala sem parar, é pior do que um rádio. De manhã à noite. E, de uns tempos pra cá, pegou uma mania. Diz uma coisa, mas só pela metade, e fica atrás, feito uma peitica, atazanando pra gente perguntar por quê. Diz assim: Vou parar de comer carne de charque, Dorinho. Pergunte por quê?
LELEU
Quem é Dorinho?
HELIODORO
Não sou eu? E tenho de perguntar: "Por quê?" Aí, ela diz. Há quem aguente, seu Leléu? Dá vontade de arranjar outra mulher.
LELÉU
Dorinho, fale com sinceridade: Você está de olho em alguma mulher fora de casa. Está ou não está? Conte esse negócio direito.
HELIODORO
Ô homem danado! Pois não é que estou mesmo? Mas não tem jeito não, a mãe dela é uma caninana. (LINS, 1964, p. 51/52).

O diálogo ocorrido entre Leléu e Heliodoro na obra literária é aproveitado praticamente, na íntegra por Guel Arraes na transposição para a narrativa cinematográfica, porém com a diferença de ocorrer entre Leléu e Cabo Citonho.

A personagem Inaura, no texto teatral, é irmã de Frederico Evandro e é apenas citada, serve para justificar o fato de Frederico procurar Leléu para matá-lo já que a havia seduzido e, então, Frederico precisa lavar sua honra. No filme, ela é esposa de Frederico Evandro, e o trai com Leléu. Leléu foge, e ela abandona o marido, que passa a alimentar o desejo de vingança por Leléu. Algum tempo depois, já em Vitória de Santo Antão, Inaura consegue encontrar Leléu, por quem está apaixonada. O problema é que ele já está apaixonado por Lisbela, o que a deixa desapontada e com raiva suficiente para entregar Leléu a Frederico. Ao final do enredo, Inaura arrepende-se de seu ato e salva Leléu, quando este está prestes a ser assassinado por Frederico. Inaura mata o marido e se torna uma assassina profissional. Por amor a Leléu, decide aceitar que ele seja feliz com outra mulher.

A mudança ocorrida com a personagem Inaura, na transposição para o filme (de Irmã para esposa de Frederico), mantém o conflito central envolvendo o desejo de vingança, entretanto a ideia do marido traído dá mais dinâmica a esse conflito. Além disso, em um depoimento do ator Marco Nanini, ele afirma que sugeriu a Guel Arraes que o casal (Frederico Evandro e Inaura) poderia crescer na trama. É

o que acontece, o que nos leva a perceber que, em um processo de adaptação, nem todas as mudanças ocorridas são premeditadas pelo diretor do filme. Há vários fatores, como neste caso, em que o próprio ator, ao construir sua personagem é levado a influenciar no resultado final da obra cinematográfica.

O noivo de Lisbela chama-se Noêmio, no teatro de Osman Lins, e Douglas, no filme, sendo os conflitos vivenciados por essa personagem nas duas obras, bastante parecidos. Douglas aparece de forma mais destacada no filme porque se envolve em mais conflitos, como, por exemplo, no fato de contratar Frederico Evandro para matar Leléu, que não aparece no texto de Osman Lins e, no filme, desencadeia cenas cômicas, porque demonstra ser covarde.

A vida incerta de Leléu, apresentada no texto de Osman Lins, é mais explorada no filme. No texto original, evidenciam-se, nos diálogos, as várias profissões de Leléu: ator de teatro, vendedor de passarinhos e equilibrista. Também há referências aos vários nomes usados por ele (Patrick Mendel, Clementino Natalício da Rocha, Otaviano Estácio da Mata, Antônio da Paz, Florêncio Nunes).

No filme, cada nome adotado por Leléu e os lugares por onde ele passou são apresentados em cenas rápidas, sendo que, na cidade de Paudalho, ele é um vendedor de remédio para impotência, episódio no qual ele se envolve com várias mulheres, que vão reclamar da ineficiência do remédio contra impotência vendido por ele. Leléu é um ator de teatro em Boa Vista, lugar onde se envolve com Inaura e é flagrado pelo esposo dela, Frederico Evandro. Em Rosarinho, Leléu aparece como professor Zohkan e, com sua lábia, convence as pessoas de que é vidente. Em Nazaré da Mata, é Ramon Gonzáles, um trapezista. Finalmente, em Vitória de Santo Antão, trabalha com um parque de diversões, onde, durante o número da mulher gorila, se encontra pela primeira vez com Lisbela. Essa cidade é o lugar onde se desenvolve quase toda a ação do filme.

Vale ressaltar, ainda, a forma como se dá a transposição do casal Lisbela e Leléu para a narrativa cinematográfica. Como já foi exposto, esse meio audiovisual necessita ter grande preocupação com a boa recepção do espectador, já que essa arte depende disso. Por esse motivo, as características do casal foram moldadas de forma que entrem dentro de um padrão determinado pela exigência desse público. Sendo assim, o casal recebe mais destaque em sua construção fílmica, além de aprofundar mais seu caráter romântico. Lisbela fica, em grande parte do filme, vestida de noiva, elemento que reforça a construção romântica dessa personagem.

Na peça, quando vai fugir com Leléu, ela veste-se de homem para compor um disfarce em que não seja reconhecida. Esse disfarce tiraria de Lisbela a idealização necessária para a mocinha protagonista de um filme.

Além das personagens, há outros elementos formais de importância a serem observados na adaptação fílmica de *Lisbela e o Prisioneiro* como espaço, tempo, conflito e focalização. Ao compararmos esses elementos, veremos quais são transferíveis para o recurso audiovisual e como se processou essa transposição.

Na transposição para o cinema, a diversidade de espaços e episódios não constitui um problema, pois a arte cinematográfica dispõe de recursos cujas possibilidades permitem mostrar muitos espaços sem o espectador se cansar da narrativa. O recurso das imagens, associado ao pouco uso da linguagem verbal, torna muito eficiente a apresentação de tais espaços, portanto, na obra fílmica, há uma variedade bem maior de espaços onde transcorrem as ações: as várias cidades pelas quais Leléu passa, a sala de cinema, onde se inicia e termina o filme, as ruas da cidade de Vitória de Santo Antão, a casa de Lisbela e de seu pai Tenente Guedes, a casa de Inaura e seu marido Frederico Evandro, o cemitério, a cadeia, a igreja e vários outros. Todos esses espaços são apresentados ao espectador e não apenas citados, como na obra teatral. As cidades por onde passa Leléu são todas mostradas em cenas rápidas. Marcel Martin, na obra *A Linguagem Cinematográfica*, caracteriza o cinema como a arte da imagem. De fato, a sequência de imagens apresentando os vários ambientes percorridos por Leléu, bem como a apresentação dos demais espaços, demonstra esse recurso cinematográfico como sendo essencial para a narrativa fílmica. Segundo esse estudioso, *o espaço fílmico é feito de pedaços e a sua unidade provém da justaposição numa sucessão criadora*. Martin explica ainda:

O cinema trata o espaço de duas maneiras: reproduzi-lo, fazendo-nos experimentá-lo através dos movimentos de câmera... ou produ-lo, criando espaço global sintético apercebido pelo espectador como único, mas feito da justaposição-sucessão de espaços fragmentários que podem não ter relação material entre eles. (MARTIN, 2005, p. 242).

Diante das duas formas de criação do espaço cinematográfico, citadas acima por Marcel, observamos que, no caso de *Lisbela e o Prisioneiro*, a maior parte do espaço é reproduzido, embora se perceba que algumas cenas passaram pelo processo de montagem. A câmera nos mostra prédios, as ruas, o cinema (na parte

interna e na externa), a casa do Tenente Guedes, a cadeia (em seu espaço interno e no externo), a igreja. Esses espaços nos são apresentados no filme por meio das imagens que a câmera vai reproduzindo. Ainda sobre o espaço na obra cinematográfica, Marcel Martin (2005, p. 243) argumenta que “a montagem também é criadora de espaço. Exemplo: filme de caça em que nunca se vê a caça e o caçador no mesmo plano. Por medida de segurança, são filmados a parte”.

No filme *Lisbela e o Prisioneiro*, pode-se notar a representação do espaço por meio da técnica da montagem. Trata-se da cena na qual Leléu agarra um boi pelos chifres. Nesse momento, mostra-se apenas a imagem da cabeça de um boi com grandes chifres aproximando-se de Leléu. Essa imagem ocupa toda a tela, e, em seguida, projeta-se Leléu abraçando a cabeça do boi. Neste momento, não se trata de um animal de verdade, embora a imagem nos dê essa impressão. Além disso, há também o instante no qual o boi corre em direção a Leléu, e este, imóvel, aguarda a chegada do animal. A imagem do boi correndo é filmada separada da imagem de Leléu esperando, ou seja, houve uma montagem para simular o ataque do boi, no entanto há uma impressão de unidade de espaço.

A técnica cinematográfica do *cutback* é explorada no filme, quando o protagonista explica para sua amada o porquê de sua vida inconstante. Ele volta ao passado, quando era criança. Agora, o cenário é outro: São José da Coroa Grande. A câmera mostra a imagem do menino andando em meio a multidão até a sua chegada a uma praia, onde, encantado, observa o *zepelim*. Por se tratar do pensamento do personagem, a cena é rápida. Este é um espaço apresentado em um *flash*. Essa técnica cinematográfica está ligada não só com a noção de espaço, como também de tempo.

Para se analisar a ideia de tempo no cinema, é necessário saber que existe tripla ação exercida por ele nessa arte: o tempo da projeção, a duração do filme; o tempo da ação, duração da história contada; e o tempo da percepção, impressão de duração sentida pelo espectador. Neste último aspecto do tempo cinematográfico, a percepção de tempo é subjetiva, sendo assim, uma noção de aborrecimento passa a impressão de uma duração excessiva, e, uma cena agradável transmite a impressão de que o tempo passa mais rápido. Um dos recursos fundamentais da arte cinematográfica é o domínio da câmera sobre o tempo, pois ela pode: acelerar, retardar, inverter, parar. Em uma fração de segundos, podem surgir, à frente do espectador, imagens de acontecimentos com

diferença de vinte anos ou mais, como faz a técnica do *cutback*. Nessa obra fílmica, também há inversão do tempo: trata-se da parte final do filme, na qual Leléu está para ser morto por Frederico Evandro e se ouve o tiro, mas quem cai por terra é Frederico e não Leléu. Quando este constata que o morto não é ele, vê Lisbela com o revólver na mão. Logo depois, esta mesma cena é repetida, mas quem está com o revólver na mão é Inaura. Na obra literária, Frederico Evandro teve uma morte natural e, no filme, fora assassinado por sua mulher. No filme, a volta no tempo cria expectativa no público para saber quem fora o assassino de Frederico. Inicialmente, o espectador é induzido a pensar que Lisbela havia disparado o tiro mortal, mas, quando o Tenente Guedes descobre que nenhuma das balas do revólver de Lisbela fora disparada, cria-se outra expectativa, novamente, para saber quem era o assassino, daí, a cena ser repetida mostrando a verdadeira autora do crime, Inaura. Como vimos, há inúmeras possibilidades de explorar o tempo na obra cinematográfica, bem como sua importância para o cinema. Martim Marcel ensina que tempo e espaço são elementos interligados:

Não se pode falar de espaço do filme e sim de espaço no filme; espaço onde se desenrola a ação do universo dramático. Espaço é objeto de percepção e o tempo é objeto de intuição. O espaço é um quadro fixo, rígido e objetivo, independente de nós, e nós estamos no espaço real. Pelo contrário, se o tempo também é um quadro fixo, rígido e objetivo (implica um sistema de referência social: horas, dias, meses, anos), apenas a duração tem um valor estético e, enquanto estamos no tempo, a duração está em nós, fluida, contrátil e subjetiva. (MARCEL, 2005. p. 246)

Como nos asseverou Marcel Martin, o cinema exerce domínio absoluto do tempo, pois pode modificá-lo e alterá-lo de várias formas, pode-se perceber a sua subjetividade na arte cinematográfica. Já o espaço não é muito diferente do espaço da vida real, por isso, ele é um pouco mais objetivo. No universo fílmico, o tempo e o espaço constituem elementos essenciais na construção da narrativa, valor este que também pode ser creditado ao elemento responsável por transmitir o enredo: narrador, no caso da literatura, a câmera, no caso do cinema.

Ao se estudar o narrador no processo de adaptação, portanto, é comum ocorrer o intercâmbio de noções, o que é um problema, porque muitos termos, os quais qualificam o narrador em literatura, não dão conta de certos processos no cinema, pois um meio específico no qual se dá um relato oferece recursos, muitas vezes, exclusivos daquele meio de expressão. O próprio termo “narrador” não encontra um exato correspondente no cinema; o olhar da câmera e a organização

de imagens e sons feitos na montagem são recursos responsáveis pela transmissão da narrativa fílmica. No cinema, não há apenas uma voz narrando, mas, sim, a interação de várias instâncias organizadas para trabalhar na mesma direção. A relação entre palavra e imagem, quando um filme se vale da presença de um discurso interior, palavras responsáveis por evidenciar o momento subjetivo da personagem num dado instante, e uma cena exterior correspondente à situação prática vivida pela personagem enquanto pensa, expressa emoções e indecisões. Esta é uma virtude peculiar do cinema. A justaposição de palavras e imagens pode mostrar, no cinema, as técnicas modernas, como o monólogo interior e a das montagens descontínuas. É importante enfatizar ainda o fato de, além de não possuir o narrador convencional, o cinema possuir outros recursos para narrar, daí, não ser possível existir uma relação exata entre narrador em literatura e narrador em cinema. O cineasta utiliza ainda várias estratégias narrativas como: *voice over*, música, imagens, olhar da câmera, montagem, o *close-up*, e o *flashback* para constituir o processo narrativo.

Como a obra literária *Lisbela e o Prisioneiro* é um texto teatral, tudo nos é contado pelas próprias personagens com o auxílio das rubricas. Não temos, portanto, um narrador específico para contar os acontecimentos. O conflito, as reações de cada personagem, as consequências de cada atitude, todos esses elementos nos são apresentados pelas próprias personagens. O espaço, o tempo, como deve ser a postura de cada personagem em cena, são elementos transmitidos pelas rubricas no texto teatral. Vale lembrar que, como disse André Bazin (1991), o fato de teatro e cinema não possuírem narrador, e de ambos serem espetáculos, não quer dizer que a adaptação seja mais fácil. Esse posicionamento também é defendido por Anatol Rosenfeld (2009), ao argumentar:

O filme, quando simplesmente reproduz uma peça teatral de valor estético não é uma obra de arte, é apenas um veículo de comunicação e reprodução, que fixa, multiplica e divulga uma obra de arte por meios mecânicos. Todavia, quando se apodera da mesma peça, refundindo-a e recriando-a segundo os seus próprios meios de expressão, deixa de ser um simples veículo e transforma-se, eventualmente, em arte genuína. (ROSENFELD, 2009, p. 34/35).

De acordo com as observações feitas por Rossenfel, a adaptação de uma obra teatral para o cinema só alcançará o posto de arte, se for feita com o uso adequado dos recursos de sua própria linguagem. Na obra fílmica *Lisbela e o*

Prisioneiro, o enredo, o conflito, o espaço, o tempo, são elementos contados para o espectador por recursos narrativos próprios do cinema. Um deles é o olho da câmera através do qual o espectador só enxerga os elementos mostrados por ele. Associada a outro recurso, o *close up*, a câmera vai nos apresentando o enredo sempre direcionando nossos sentidos, daí, a constatação de ela ser a principal responsável pela narração.

Quando Leléu está abraçado com o boi para, em seguida, derrubá-lo no chão, a câmera nos mostra, em toda a tela, a imagem em *close-up* do ator envolvendo a cabeça do animal. O intuito é fazer o espectador enxergar o quanto Leléu é corajoso. No momento em que a câmera nos apresenta Frederico Evandro pela primeira vez, a técnica do *close-up* novamente é usada para dar destaque às mãos de Frederico carregando uma arma. Esta imagem, associada com a trilha sonora, e a voz um tanto sombria do ator Marco Nanini, já revela toda a personalidade dessa personagem. Esse mesmo recurso é usado na personagem Inaura no final do filme, quando ela deixa de ser aquela mulher apaixonada para se transformar em uma assassina profissional como fora seu falecido marido. Pelo *close-up* dado em seu rosto ao carregar a arma e pronunciar as mesmas palavras antes proferidas por Frederico, quando matava alguém, divisa-se a mudança em seu destino.

A câmera também é a responsável por nos mostrar qual é o espaço no qual se desenrola a ação da história. Tanto o espaço externo quanto o espaço interno são nos apresentados por ela com todos os detalhes de cenário e figurino, responsáveis pelo deslumbramento provocado no espectador com a riqueza das imagens. Esses elementos são reforçados pela trilha sonora, cuja contribuição também é significativa para o processo narrativo, uma vez que ajuda a criar a personagem e compor as várias emoções expressas por ela, como, por exemplo, quando Lisbela desiste do casamento em meio a cerimônia. A música *Para o diabo os conselhos de vocês*, cantada pelo grupo “Os Condenados”, ajuda a marcar a drástica decisão dessa personagem, que, diante do pai, do noivo e de uma igreja lotada, anuncia que não vai mais se casar.

Além do olho da câmera e da montagem constituída por imagens e efeitos sonoros, a narração da versão cinematográfica de *Lisbela e o Prisioneiro* é feita por vozes. Mas não se trata de uma voz em primeira pessoa revelando o mundo subjetivo da personagem como é comum em algumas obras fílmicas. No filme de

Guel Arraes, há ocasiões em que uma voz em *off* narra partes da história. Essa narração é feita nos momentos nos quais há relações entre a vida das personagens do filme e alguma história dos filmes hollywoodianos presenciados por Lisbela.

Há outras passagens em que as vozes, seja de Lisbela, seja do narrador, narram falas ambíguas, isto é, que podem ser relacionadas às personagens do filme a que assistem no cinema ou a cenas vividas pelos protagonistas.

Quanto aos elementos culturais, é necessário considerar que em cada momento em que o texto teatral de Osman Lins foi adaptado, seja para o teatro em 1961, seja para o especial de televisão em 1993 ou para o cinema em 2003, não só o público, mas também o contexto é diferente. Cada processo de adaptação passou pelo olhar e análise do adaptador, que pensou no público para o qual a obra seria apresentada. Além disso, nas adaptações citadas, há três meios de representação diferentes, portanto, *Lisbela e o Prisioneiro* surgiu como texto literário teatral, transformou-se em peça teatral (em vários contextos diferentes, sendo a primeira vez em 1961 e outra em 2000), em seguida, foi apresentada ao público na televisão e, depois, no cinema. Para cada produção, deve-se atentar, primeiramente, que os recursos de expressão de cada suporte são diferenciados assim como o contexto social em que se encontram. Como o nosso estudo centra-se na adaptação do texto teatral de Osman Lins, para o texto audiovisual produzido por Guel Arraes, centrar-nos-emos nessas duas obras.

No texto original, há uma preocupação de Osman Lins em retratar os desmandos daqueles que têm o poder, bem como alguns traços culturais daquele período, como a submissão da mulher, o patriarcalismo, a vingança em nome da honra. Sua adaptação cinematográfica mantém essas discussões, porém diferenciando-se em alguns aspectos de abordagem. Vale destacar que se essa produção cinematográfica tivesse sido feita no mesmo período de sua produção escrita, década de 60, o processo de criação seria diferente, uma vez que o tipo de cinema que estava em voga era o Cinema Novo, por isso dificilmente uma comédia seria escolhida para a leitura cinematográfica que, naquele período, era mobilizador social, voltado para a crítica política. Entretanto essa produção ocorre em um período no qual o cinema brasileiro lida com uma realidade diversa cuja variedade de temáticas e formas de abordá-las são variadas. *Lisbela e o Prisioneiro* foi o sétimo filme mais visto no Brasil, tendo levado 3.146.461 pessoas ao cinema. Sua produção foi feita dentro do que Guel considera cinema popular brasileiro, que, de

acordo com ele, é um cinema que diverte e, ao mesmo tempo, apresenta elementos cultos. Nesse sentido, podemos considerar que seu intuito, ao trabalhar com *Lisbela e o Prisioneiro*, é produzir um filme que atinja um grande número de pessoas, como de fato aconteceu. Esse é um fator de contextualização que justifica algumas modificações na adaptação como dar maior ênfase no conflito que envolve a temática amorosa ou ainda o fato de haver maior idealização na construção da personagem Lisbela, no filme, que é mais delicada, e, em grande parte do filme aparece vestida de noiva. Osman Lins cria sua história ambientada em um espaço urbano da região nordestina, no entanto, Guel Arraes, explorando o recurso da imagem, cria esse espaço urbano que chama mais a atenção do espectador pelo uso das cores fortes e vibrantes nos ambientes das casas e ruas, elemento no qual se verifica a quebra de paradigma quanto ao estereótipo de um nordeste castigado pela seca, fome, miséria, representado sempre por uma ambientação cinza, a qual configura esse sofrimento. Guel Arraes nos apresenta um nordeste feliz e festivo. Nas ruas da pequena cidade de Vitória de Santo Antão se misturam elementos artesanais e industriais mostrados em imagens de uma feira onde se pode observar o comércio em barracas que atrai várias pessoas. De acordo com Marcel Martin (2005), a cor pode ter um eminente valor psicológico e dramático. Assim a sua utilização bem compreendida pode não ser apenas fotocópia do real exterior, mas preencher igualmente uma função expressiva e metafórica. Entendemos, então, que um ambiente cinza representaria a tristeza provocada pelo sofrimento da seca. Por outro lado, o forte colorido lembra o riso da comédia e o perfil descontraído das personagens que compõem essa narrativa cinematográfica.

Ao pensar na construção de um filme que pudesse agradar ao público Guel Arraes, portanto, muito aproveita da comédia escrita por Osman Lins, mas destacando os elementos mais valorizados em seu contexto social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. (Roland Barthes)

Após a análise proposta neste trabalho foi possível perceber que a leitura cinematográfica de uma obra literária pode ser constituída de várias formas, pois o produtor de obras, na linguagem audiovisual, pode optar pelo maior distanciamento ou pela proximidade com o texto fonte. Ao trabalharmos com o conceito de adaptação foi possível perceber que há uma busca por narrativas que falem do ser humano, __seja de seus conflitos com o meio, em que vive cercado de desigualdade social, ou o fato de ser obrigado a seguir costumes com os quais não se concorda__ , seja de seus conflitos interiores. Muitas vezes essas narrativas são encontradas na literatura e recontadas em outro suporte artístico cujo resultado depende da maneira pela qual a apresentação de seu “recriador” é feita. Osman Lins criou um texto cujos temas abordados podem ora ser relacionados a um contexto social e temporal específico, como matar em nome da honra, ora relacionados a atemporalidade, como a relação com o poder ou conflitos existenciais. Ao fazer a adaptação da produção literária teatral de Osman Lins, Guel Arraes mantém vários desses temas e, ao mesmo tempo, incorpora outros.

Após a análise do livro e do filme *Lisbela e o Prisioneiro* pudemos perceber que há semelhanças e diferenças quanto ao tratamento dado a esses temas, não sendo este o mais importante ao se estudar uma adaptação. De acordo com os teóricos nos quais nos amparamos, a análise adequada sobre adaptação não deve considerar apenas semelhanças e diferenças tampouco elementos transferíveis de um suporte para outro, ou seja, os aspectos formais. Levando isso em conta, o resultado da análise deste trabalho nos permitiu entender que o contexto histórico e cultural na qual a adaptação foi feita influenciou diretamente no seu processo de construção. Um exemplo disso foi a mudança na construção do conflito de algumas personagens: Lisbela se torna mais romantizada; Inaura é mulher e não irmã de Frederico; Esses são alguns exemplos de transformações feitas por consequência da mudança cultural e social em que a obra cinematográfica foi produzida.

O filme recorre ao livro, mas, sem perder sua força criativa e a capacidade de explorar as funções específicas do meio cinematográfico de maneira inteligente. Encontra-se inserido em um cenário do cinema nacional marcado pela conquista de crítica e público, motivo que nos levou a buscar, por meio da pesquisa, entender os motivos que levaram *Lisbela e o Prisioneiro* ao grupo de filmes brasileiros que foram sucesso de bilheteria e, ao mesmo tempo, ser considerado um filme de arte. Ficou evidente que Guel Arraes busca conciliar preocupações estéticas e comerciais na construção do filme. Ao longo da análise percebemos ainda que, na adaptação, a cor, os recursos da câmera, a voz em *off*, trilha sonora, imagem, dentre outros são elementos específicos da linguagem cinematográfica. Por outro lado, personagens, conflitos, elementos cômicos, espaço são termos transferíveis da literatura para o cinema, como fez o diretor do filme, porém adequando cada um deles às necessidades do suporte audiovisual. O fato é que as duas obras são manifestações artísticas exploradas no máximo de suas potencialidades.

Conclui-se ainda que o bom resultado na elaboração das duas obras se deve ao fato de seus criadores serem competentes no uso dos recursos do suporte que utilizam, não sendo adequado considerar uma arte superior a outra mesmo que se busque nela inspiração ou temas ou qualquer tipo de referência. Este trabalho permitiu concluir também, que embora as discussões sobre cinema de arte e cinema industrial estejam longe de se chegar a um consenso, na análise do filme *Lisbela e o Prisioneiro* percebe-se que o diretor teve preocupações estéticas e também comerciais. Sendo assim, o fato de a obra cinematográfica ser apreciada por muitas pessoas e de ser popular não fez dela um filme meramente comercial. A atuação dos atores, a adequação do figurino, da trilha sonora, e, principalmente o uso da metalinguagem na construção do enredo fílmico, impressionam pela criatividade com que o diretor encaminha ao resultado final.

Por fim, partindo da constatação de que adaptar uma obra literária para o cinema significa fazer uma das várias leituras possíveis, podemos afirmar que Guel Arraes fez uma leitura inteligente que enxergou as possibilidades de significação e visualizou o texto de Osman Lins com olhar de cineasta. Portanto, as duas obras possuem qualidades suficientes para fazer parte das grandes produções artísticas brasileiras.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio. Literatura, Cinema e Televisão. In: PELLEGRINI, Tânia [et al]. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- ALETRIA: *revista de estudos literários*, v. 6, 1998/99 – Belo Horizonte: POSTLIT, Faculdade de Letras da UFMG.
- ALMEIDA, Hugo (org.). **Osman Lins: O sopro na argila**. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.
- ANDRADE, Ana Lúcia. **O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- ANDRADE, Ana Luiza. **Osman Lins: Crítica e Criação**. São Paulo: Editora HUCITEC, 1987.
- AVELAR, José Carlos. **Literatur in Brasilianischen film = Brazilian Cinema and Literature = Cinema e Literatura no Brasil**. São Paulo: Câmara Brasileira do livro, 1994.
- BAZIN, André. **Por um cinema impuro: defesa da adaptação**. In: **O Cinema – Ensaios**. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte em sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- CANDIDO, Antonio (org.) **A Personagem de Ficção**. 7 Ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- CAPUZZO, Heitor. **Lágrimas de Luz: o drama romântico no cinema**: Belo Horizonte, Editora UFMG, 1999.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **A garganta das coisas: Movimento de Avalovara, de Osman Lins**. Brasília: Editora UnB, 2000.
- DINIZ, Thaís Flores. **Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras de Belo Horizonte, 2005.
- _____. **Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural**. 2 e. Belo Horizonte: Editora O lutador, 2003.
- ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.
- FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. **Cabeças Compostas: A Personagem Feminina na Narrativa de Osman Lins**. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2005.

FIGUEIÓA, João Alexandre; FECHINE, Yvana (org.) **Guel Arraes**: o inventor no audiovisual brasileiro. Companhia Editora de Pernambuco. Recife, 2008.

FILHO, Rubem Rocha. **A Personagem Dramática**. Rio de Janeiro: INACEN.1986.

GANCHHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 7ª ed. São Paulo, 2003.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In PELLEGRINI, Tânia [et al]. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In CANDIDO, Antonio [et al]. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

JOHNSON, Randal. **Literatura e Cinema – Macunaíma**: do modernismo na literatura ao Cinema Novo. T.A. Queiroz, Editor. São Paulo, 1982.

JOHNSON, Randal. Literatura e Cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, Tânia [et al]. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senanc São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

JORNAL DA USP, ano XVIII, nº 657.

Disponível em <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2003/jusp657/pag14.htm>

JORNAL DA USP, ano XVIII, nº 657.

Disponível em <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2003/jusp657/pag14.htm>

Lisbela e o Prisioneiro. Direção: Guel Arraes. Produção: Paula Lavigne. Roteiro: Guel Arraes, Jorge Furtado, Pedro Cardoso. Natasha Filmes em co-produção com Globo Filmes 2003. (107 mim).

LINS, Osman. **Lisbela e o Prisioneiro**. Rio de janeiro: Letras e Artes, 1964.

_____. **Casos especiais de Osman Lins**. Summus editora. São Paulo, 1978.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6ª Ed. São Paulo: Global Editora: 2004.

MAGALDI, Sábato. VARGAS, Maria Thereza. **Cem Anos de Teatro em São Paulo**. São Paulo: SENAC. 2000

MARINA, Júlia. *Lisbela e o Prisioneiro* por Júlia Marina. Disponível em <http://www.screamyell.com.br/cinemadois/lisbela.htm>, acessado em 20 de agosto de 2006.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Tradução de Lauro António e Eduarda. Lisboa, Portugal, 2005.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 12ª Ed. São Paulo: Cultrix. 2004

_____. **História Concisa do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 2004.

NITRINI, Sandra. **Poéticas em Confronto**: Nove, novena e o novo romance. HUCITEC. São Paulo, 1987.

PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Itaú Cultural, 2003.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva. 2003.

_____. A personagem no teatro. In CANDIDO, Antonio [et al]. **A personagem de ficção**. Editora perspectiva. São Paulo, 1968.

SIMONS, Marisa. **As falas do silêncio em O fiel e a pedra de Osman Lins**. Humanitas publicações FFLCH/USP. São Paulo, 1999.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. Editora Paz e Terra. São Paulo, 2001.

XAVIER, Ismail (Org.) **A experiência do cinema**: Antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

_____. **O olhar e a voz**. A narração multifuncional do cinema e a cifra da História em “São Bernardo”.

_____. **Do texto ao filme**: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Senac São Paulo: Itaú Cultural 2003.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte & indústria**. Editora Perspectiva. São Paulo, 2009.