

TRISTÃO E ISOLDA NO SERTÃO: DIALOGISMO E ADAPTAÇÃO NO FILME *ROMANCE*, DE GUEL ARRAES

TRISTAN AND ISOLDE IN THE HINTERLAND: DIALOGISM AND ADAPTATION IN THE FILM ROMANCE, BY GUEL ARRAES

Afonso Barbosa*

Luiz Antonio Mousinho**

RESUMO:

Pretendemos analisar o filme *Romance*, de Guel Arraes, observando suas relações intertextuais sob a ótica do dialogismo bakhtiniano. Investigaremos esses processos a partir dos estudos de Robert Stam no âmbito da literatura e do cinema, além de examinar dados do contexto da adaptação também aprofundados pelo pesquisador. Analisaremos ainda a caracterização dos personagens e as conexões estabelecidas entre o filme e outras narrativas literárias e textos dramáticos.

PALAVRAS-CHAVE: cinema, dialogismo, Guel Arraes.

ABSTRACT: We aim to analyse the film *Romance*, by Guel Arraes, observing its intertextual relations from the standpoint of Bakhtin's dialogism. We are going to investigate these processes from Robert Stam studies within literature and cinema, in addition to examining data from the adaptation context also expounded by this researcher. We also analyse the characterization of the characters and the connections established between the film and other literary narratives and dramatic texts.

KEYWORDS: cinema, dialogism, Guel Arraes.

GUEL ARRAES E AS PONTES DIALÓGICAS: ASPECTOS INTRODUTÓRIOS

Robert Stam discute o conceito de dialogismo a partir da relação estabelecida entre “um enunciado e outros enunciados” (2000, p. 72). Essa proposição é proveniente das

* Doutorando em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. afonsobarbosa780@gmail.com

** Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas e professor associado da Universidade Federal da Paraíba. Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. luizantoniomousinho@gmail.com

considerações do linguista russo Mikhail Bakhtin, podendo ser observada quando o estudioso europeu assinala que

[...] nossa fala, isto é, nossos enunciados (que incluem as obras literárias), estão repletos de palavras dos outros, caracterizadas, em graus variáveis, pela alteridade ou pela assimilação, caracterizadas, também em graus variáveis, por um emprego consciente e decalcado (BAKHTIN, 1997, p.314).

As relações dialógicas, que vão além da superfície textual, estão configuradas no ambiente social, no contexto de trocas e embates discursivos, a partir também das formas variadas com as quais “as palavras dos outros introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos, modificamos” (BAKHTIN, 1997, p.314). O filme estudado constrói uma unidade discursiva multifacetada pelos encadeamentos com *A história do amor de Fernando e Isaura* (Ariano Suassuna) e *O romance de Tristão e Isolda* (Joseph Bédier), por meio de odes, paródias, alusões e citações que não se restringem em *Romance* a essas duas obras, mas a uma gama de produções que contam e recontam a história do casal protagonista, sob prismas diferentes, ao decorrer do tempo.

Interessa-nos, nesse sentido, analisar como *Romance* está inundado de elos com enunciados que provêm de campos discursivos como o teatro, a literatura, a televisão, etc. O filme utiliza, para tanto, uma proposta apoiada em estratégias narrativas ora convencionais, ora experimentais, constantemente apoiados numa estrutura que pode ser examinada à luz dos estudos bakhtinianos. Se concatenarmos o que discute Bakhtin ao que a obra de Arraes propõe esteticamente, nota-se a permeabilidade com que surgem

[...] as palavras do outro ocultas ou semiocultas, e com graus diferentes de alteridade. Dir-se-ia que um enunciado é sulcado pela ressonância longínqua e quase inaudível da alternância dos sujeitos falantes e pelos matizes dialógicos, pelas fronteiras extremamente tênues entre os enunciados e totalmente permeáveis à expressividade do autor (BAKHTIN, 1997, p.318).

Dessa forma, “o enunciado está ligado não só aos elos que o precedem mas também aos que lhe sucedem na cadeia da comunicação verbal” (BAKHTIN, 1997, p.320). Não apenas em se tratando de uma preocupação com a recepção quando da fase elaborativa, mas ao caminho natural que a obra, por ventura, acaba desenvolvendo. Isso porque, dentro do complexo contexto da adaptação, “o filme enquanto 'cópia', ademais, pode ser o 'original' para 'cópias' subsequentes” (STAM, 2006, p.22). Ou seja, *O romance de*

Tristão e Isolda, de Joseph Bédier, sofreu influência de outros enunciados para a construção da história do casal e acabou influenciando a elaboração de obras posteriores. De modo similar, *Romance* amalgama dados de produções artísticas anteriores, mas, ao ser lançado na cadeia da comunicação verbal - apontada por Bakhtin -, também abre espaço para influenciar obras posteriores, estendendo o registro artístico quando pensamos em termos de representação, percepção e diálogo.

Romance (2008) é o quarto filme dirigido por Guel Arraes e a autoria do roteiro é dividida com Jorge Furtado. O longa-metragem conta a história de dois atores, Pedro (Wagner Moura) e Ana (Letícia Sabatella), que se apaixonam durante os ensaios da peça *Tristão e Isolda*. O relacionamento dos dois termina por conta dos ciúmes de Pedro quando Ana decide atuar em telenovelas no Rio de Janeiro a convite de Danilo (José Wilker), um produtor do alto escalão de uma emissora de viés comercial. O casal se reaproxima quando Pedro é convidado para trabalhar ao lado de Ana em um especial de TV dirigido por ele na emissora que projetou a atriz nacionalmente. O jovem diretor sugere uma versão de *Tristão e Isolda* ambientada no sertão nordestino do início do século XX.

Pretendemos neste artigo discutir elementos que o filme mobiliza no que se refere a alguns ambientes de produção artística contemporânea - como cinema, teatro e TV -, assinalando as articulações dialógicas em torno dessa questão, que envolve ainda a coadunação de uma variedade de textos provenientes de séries discursivas diversas. Assim, nesse entorno, o problema central que nos mobiliza é a investigação acerca do personagem de ficção transitando nesses ambientes, em correlação com os textos que atravessam épocas e séries discursivas diversas, instituindo processos dialógicos que se constituem e formatam outros olhares na construção ficcional.

Como método e aporte teórico-metodológico, o artigo busca realizar uma análise e interpretação do discurso ficcional a partir de uma abordagem narratológica da categoria personagem. Para tanto, a discussão que propomos pretende trabalhar esses dados em interface com estudos acerca da metalinguagem, dos processos dialógicos e de adaptação, além de darmos atenção às relações entre ficção e sociedade (BAKHTIN, 1997; CANDIDO, 2004; STAM, 2006).

Revisitar o Nordeste tem sido uma tarefa constante nas produções de Guel Arraes. Se considerarmos seus trabalhos para o cinema, constataremos o uso diegético de espaços plurais para representar a região em boa parte de seus filmes. Como exemplos,

podemos citar *O Auto da Compadecida* (2000), que diegeticamente se passa na cidade de Taperoá e foi filmado em Cabaceiras; também *Lisbela e o prisioneiro* (2003) que procura representar a Zona da Mata pernambucana e possui locações na cidade de Recife; além de *Romance* que retorna a Cabaceiras, mas não utiliza o espaço urbano da localidade, diferentemente de *O Auto*, para trazer à tela as formações rochosas que compõem o Lajedo de Pai Mateus como cenário fundamental para a versão da história de *Tristão e Isolda* proposta por Pedro.

A partir de *O bem-amado* (1973), telenovela escrita por Dias Gomes e que já havia sido retrabalhada em formato de seriado, Arraes realizou uma adaptação para o cinema em 2010. Em *Caramuru - A invenção do Brasil* (2001), Guel Arraes e Jorge Furtado “tomaram como base para o roteiro as obras de José de Alencar e Mário de Andrade, além do poema épico de Santa Rita Durão, *Caramuru*. O título da minissérie, o mesmo do filme, teve como inspiração o prefácio do livro *A fundação do Brasil*, de Darcy Ribeiro” (MEMÓRIA GLOBO, 2013).

Baseando essas considerações no pensamento bakhtiniano, como percebe Diana Barros, podemos destacar que a “intersubjetividade é anterior à subjetividade, pois a relação entre os interlocutores não apenas funda a linguagem e dá sentido ao texto, como também constrói os próprios sujeitos produtores do texto” (1997, p. 31). Sendo assim, o debate acerca dessas reconfigurações intertextuais registra de perto a ponte que conecta cineastas a um conjunto de obras e textos que compõem o ambiente cultural e o repertório de cada um deles.

DIALOGISMO NA REPRESENTAÇÃO DAS RELAÇÕES AMOROSAS

Para desenvolver o conceito de dialogismo aplicando-o ao cinema, recorreremos aos estudos de Robert Stam sobre as discussões propostas por Bakhtin. Segundo Stam,

[...] o 'dialogismo' bakhtiniano se refere no sentido mais amplo, às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz de expressões comunicativas que 'alcançam' o texto não apenas através de citações reconhecíveis mas também através de um processo sutil de retransmissão textual (STAM, 2006, p.28).

Romance constrói uma versão de *Tristão e Isolda* a partir da concepção do sertão nordestino do início do século XX, somada à ideia de que o par de Ana, no especial, seja interpretado por um habitante da localidade. Orlando (Vladimir Brichta), um ator que

busca espaço na TV, conhece Fernanda (Andréa Beltrão) no Rio de Janeiro e, por sugestão dela, vai até Cabaceiras, no interior da Paraíba, lugar onde serão feitas as gravações do programa. Lá, fingindo ser o guia contratado pela produção, autodenominando-se José de Arimatéia, aproveita para fazer o teste para o papel de Tristão. Com isso, Orlando atua na realidade proposta por *Romance*, fingindo não ser ator com o intuito de se tornar famoso e garantir um espaço na mesma emissora de Ana, ao contracenar com uma atriz que possui uma carreira consolidada como ela.

O personagem de Vladimir Brichta reforça um traço manipulador, mas também criativo, por parte de Orlando, que atua infiltrado como agente duplo da ficção. Esse é um dado que compõe parte das estratégias de amplificação e espelhamento da ficcionalidade em *Romance*. Trata-se do ator que se faz de personagem para conseguir um papel, ao simular ser um morador da região, abrindo espaço para atuar como suposto ator natural no programa de TV. Esse procedimento revela dados em que se alicerçam a concepção metaficcional que o filme tensiona, fazendo valer a metáfora das bonecas russas, as *babushkas*, sugerida por Gustavo Bernardo, quando de sua análise sobre essas estruturas discursivas que se duplicam por dentro (2010, p.9).

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

Arrependido por ter sido aquele que deu início ao fim do relacionamento, o personagem conversa com Ana utilizando também partes do texto do especial. Para comparar sua relação com ela, diz: “Criei-o como um filho, e ele quer o leito do pai”; Ana retruca: “Você não é o coronel Marcos”, em referência ao personagem que se casa com Isolda, e Pedro responde: “José não é Tristão”.

A cena amplifica seu grau de dramaticidade com o uso de recursos metafóricos em sua composição. O casal conversa a partir de diálogos permeados de intertextualidades, interconectados com falas advindas de universos de referência da ficcionalidade, sobretudo daquelas que trazem a questão “do amor recíproco infeliz”. O filme constrói um arcabouço dialógico mantendo, assim, as relações e permutas entre enunciados, mais especificamente trazendo trechos de *Cyrano de Bergerac* (ROSTAND, 1976).

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

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

UMA ANÁLISE DO CASAL PROTAGONISTA: REFLEXOS E REFRAÇÕES

Antonio Candido já dizia que, por meio das personagens, a ficção nos dá “um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres” (CANDIDO, 2004, p.64). Vamos analisar aqui a construção dessa categoria narrativa observando-a nos núcleos ficcionais que são duplicados com a metaficcionalidade, mas também no diálogo que Guel Arraes estabelece entre seus próprios filmes.

As técnicas utilizadas para a construção da maior parte dos personagens em *Romance* possuem fórmulas e aplicações distintas daquelas utilizadas nos demais filmes de Arraes,

a exemplo de *Lisbela e o prisioneiro*. No entanto, apesar das diferenças encontradas quando comparamos Pedro e Ana a Lisbela e Leléu, podemos destacar também algumas semelhanças na construção de ambos os casais.

Os dois protagonistas compartilham certa simetria pela veia artística e polivalente que possuem. Contudo, são elaborados a partir de duas propostas distintas para a representação dessa mesma característica. De um lado, o saltimbanco galanteador que aplica pequenos golpes e, de outro, o diretor/ator que luta por liberdade autoral e, a partir de seus trabalhos, por uma produção televisiva de maior qualidade¹. Distanciam-se ainda pela intensidade de gestos e movimentos na ação e pelo contraponto de cores entre os figurinos, que buscam em Pedro representar uma personalidade mais comedida e, em Leléu, um caráter mais expansivo, de uma feição mais popular ligada, no entanto, ao urbano. O contraste não se detém tão somente à caracterização dos personagens, vai além, pois eles estão sujeitos a engajamentos distintos no tocante à representação que os filmes investem. De um lado, uma faceta artística mambembe, na corda bamba do improviso peculiar das apresentações em praça pública e do histrionismo; do outro, a teorização e a contemporização do artista que, num primeiro momento, se recolhe numa redoma estética, mas que, aos poucos, vai desenvolvendo laços mais plurais com a TV e o próprio teatro.

Lisbela e Ana têm características que as aproximam, sobretudo, por elas misturarem o que acontece, diegeticamente, em suas vidas com as ficcionalidades com as quais têm contato. A primeira é uma jovem apaixonada por cinema que compara e vê o que acontece ao redor sob a ótica dos filmes a que assiste. Já a personagem de *Romance* mergulha no universo dos textos dramáticos, sem saber onde as histórias terminam e onde a vida real começa. Nos figurinos, formam-se noções distintas de uso, que tem de um lado os vestidos de Lisbela com tonalidades alvas, claras, reforçando uma inocência juvenil; e de outro, uma gama maior de possibilidades que vão desde o vermelho lascivo na interpretação de Isolda até uma composição ligada ao sertão rural com viés armorialista².

Um dado interessante que envolve os dois casais é a proposta dos filmes de deflagrar o enlace amoroso de ambos, trazendo, como pano de fundo das relações, a questão do palco e do ambiente artístico. No cinema, que passa a ser ponto de encontro entre Lisbela e Leléu, o filme que é exibido, diferentemente dos que já foram vistos por ela, é colorido, surgindo como um elemento indiciador de algo importante. Ele se declara e, quando os dois estão prestes a se beijar, ocorre uma espécie de rotação do público

em relação ao foco de atenção. Isso porque o casal que protagoniza o filme que Lisbela via, deixa de lado o que estava fazendo para se concentrar na ação que se passa na sala de cinema. Eles assistem ao primeiro beijo do casal nordestino, e logo após beijam-se também, metaforizando a concepção autorreflexiva que percorre o longa-metragem.

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

O jovem ator, no filme de 2008, reúne traços que, por vezes, remetem à figura do herói. Arraigado com a ideia de não mudar o final do especial para a TV, para atender a imperativos de comunicabilidade e audiência, leva o ideal até o fim, superando com astúcia os obstáculos e impondo uma derrota a seus adversários diretos, Danilo e Orlando. Contra o primeiro, utiliza-se de um erro de continuidade para inserir na grade televisiva uma proposta que pluraliza as produções da emissora, investindo na elaboração e veiculação de um programa com maior complexidade narrativa na grade do canal de TV. Já em relação ao segundo, consegue reconquistar o amor de Ana, que estava dividida entre os dois. Por meio desse personagem, o filme mobiliza a discussão a respeito de uma TV de qualidade, que demonstre uma preocupação com a recepção (e a audiência) dos produtos televisivos, mas também invista na elaboração artística e inquiete o público.

A caracterização do personagem Pedro, que pouco oscila na trama, se revela em sua espessura e em suas contradições em certos momentos. Um exemplo é quando, numa conversa com Ana, antes do primeiro contato com Danilo, Pedro afirma que não vê TV e que nem tem aparelho. Ana desmente dizendo que ele tem e que vê mais que ela. Além do recurso irônico - parte de um humor mais corrosivo e menos calcado no histriônico -, a investida contradiz o jovem ator, desmanchando certa faceta linear.

Pedro que, por ciúmes, desfaz o relacionamento com Ana, reata o namoro, mesmo com ela estabelecendo um romance paralelo com Orlando. Outro elemento que simboliza as nuances um pouco mais agudas do personagem é a investida numa dessacralização que se dá por meio da paródia interpretada por ele e que subverte a história de *Tristão e Isolda* no final do filme.

Ao tomarmos a discussão proposta por Paulo Emílio Sales Gomes (2004, p.114-119), é possível assinalar que o cinema e, contemporaneamente, também a televisão tendem a construir uma imagem do ator que extrapola a própria construção do personagem. No teatro, há, comumente, um caminho inverso, onde o personagem possui um grau de relevância mais acentuado que o do ator. Na análise desse dado em *Romance*, observamos que Ana vive a flexibilidade do artista contemporâneo que ocupa os diversos tipos de espaço, atuando e tornando-se famosa a partir de mais de um veículo ou plataforma artística.

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

É possível analisar ainda elementos da produção de sentido a partir a trilha sonora de *Romance* destacando as relações que a obra de Arraes instaura a partir da ópera de Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, além do conjunto de produções que funcionam como meio de profusão de dados que se apropriam do cancionário popular.

A ópera é utilizada incidentalmente como pano de fundo para o relato da história de *Tristão e Isolda*, em voz *over*³, feito por Pedro no início do filme. Ela opera no paralelismo entre as inserções pictóricas, no caso podemos citar o *Codex Manesse*⁴, e as cenas em que o casal de atores começa a vislumbrar uma relação amorosa que passa a se descortinar. A obra de Wagner é utilizada ainda para cadenciar o amor de Pedro e Ana, funcionando como dispositivo que reverbera a eclosão do ato sexual.

Os matizes provocados pelo “abrasileiramento” em *Romance* não se detêm tão somente à concepção nordestina da história, mas também contam com a versão da ópera de Wagner feita para o violão, numa acepção discutida por Guel Arraes nos extras do

filme. Redimensionar as obras que são referências do repertório cultural de um artista perpassa a noção do processo de adaptação sugerido por Anelise Corseuil. Segundo a pesquisadora,

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

Quando discutimos essas relações no âmbito do audiovisual e do teatro, por exemplo, observamos a existência de um tratamento que responde a uma proposta mais ampla, atingindo outros filmes de Arraes. Em *Lisbela e o prisioneiro*, grande parte das canções já se caracterizava por possuir certa popularidade no Brasil e, com o novo tratamento dado a elas a partir de releituras mais urbanas e contemporâneas, houve um aprofundamento dos laços estéticos com a porção imagética do longa-metragem.

A versão original de *Nosso estranho amor*, de Caetano Veloso⁵, possuía certa ênfase de afirmação das relações amorosas, percebidas mesmo em suas complicações. No entanto, em *Romance* há um viés de luto, de perda, de separação e melancolia que se sobressai. A releitura acaba matizando e criando novos dados interpretativos, ao amplificar esses efeitos a partir de uma canção que circulou no país em outro registro. Essa reelaboração contribui para que a dramaticidade do rompimento de Pedro e Ana se torne mais intensa. A canção aponta que a convivência entre os protagonistas é interrompida (diegeticamente ainda na primeira parte do filme), mas, até pelo apelo da própria letra (“Deixa o ciúme passar/E sigamos juntos”), está premeditado um reencontro entre os dois.

ADAPTAÇÃO E PROCESSOS DIALÓGICOS: AS INTERSEÇÕES ENTRE O CAMPO LITERÁRIO E O AUDIOVISUAL

Quando trabalhamos com os conceitos de dialogismo e intertextualidade, é possível “transcender as contradições insolúveis da ‘fidelidade’ e de um modelo diádico que exclui não apenas todos os tipos de textos suplementares mas também a resposta dialógica do leitor/espectador” (STAM, 2006, p.28).

Como exemplo inicial dessa “re-escrita” (STAM, 2006, p.27), podemos observar a nomenclatura destinada ao herói. Na obra de Joseph Bédier, a história narra que, logo

após o parto, a mãe fala ao filho antes de falecer: “por muito tempo desejei ver-te; e vejo a mais bela criatura que mulher alguma jamais carregou. Triste trago-te ao mundo, triste é a primeira festa que te faço, por tua causa morro de tristeza. E, como vieste ao mundo por tristeza, terás o nome de Tristão” (2012, p.2). Já na adaptação de Ariano Suassuna, a escolha se dá por “‘Fernando’, nome de origem teutônica que significa 'ousado', o mesmo significado celta de 'Tristão'” (NEWTON JÚNIOR, 2012). Para a construção narrativa de *Romance*, o rei Marc tornou-se coronel Marcos no intuito de transfigurar a questão do poder envolvendo dois cenários diferentes, no caso, a Europa da Idade Média e o sertão nordestino das primeiras décadas do século XX.

Uma adaptação como *A história do amor de Fernando e Isaura* pode ter contribuído para a versão criada por Guel Arraes para contar a história de *Tristão e Isolda*, sobretudo se pensarmos na relação estreita que o diretor sempre manteve com a obra de Ariano Suassuna, adaptando, inclusive, *O Auto da Compadecida* para a TV e para o cinema. Nesse contexto, *Romance* contribui para o aumento das possibilidades de adaptação, alargando o lastro de manifestações artísticas que se propuseram a contar a história de *Tristão e Isolda* e podendo funcionar como subsídio para produções posteriores.

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

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

Carlos Newton Júnior esclarece-nos que, para escrever *Fernando e Isaura*, Ariano Suassuna também tomou como base, principalmente, “um texto de fins do século XIX - *O romance de Tristão e Isolda*, de Joseph Bédier, por sua vez escrito a partir de fragmentos conservados de antigos poemas franceses (principalmente o fragmento de Bérroul) e outras variantes da lenda” (NEWTON JÚNIOR, 2012). Como em todo processo

de adaptação, Ariano preservou e alterou elementos em nome de uma especificidade do discurso que utiliza o Nordeste como espaço diegético. Suprimiu a questão do fantástico, retirando de cena feitos heroicos de Tristão (Fernando) que revelavam traços quase sobre-humanos, e o vinho enquanto elemento deflagrador do amor desvairado que domina o casal protagonista após o consumo da bebida. Nesse contexto, Newton Júnior assinala ainda que:

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

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

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

No prosseguimento dessa versão desencadeada em *Romance*, Isolda vai à procura de Tristão e, encontrando-o caído, suicida-se com a faca do amante. O final difere do que é proposto por Bédier, no qual Isolda falece de dor pela morte de Tristão, porém rima com o desfecho do livro de Ariano. O livro conta que, “finalmente, como sabia que a

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

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

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As possibilidades analíticas, de abordagem e interpretação, não se esgotam naquilo que apontamos na nossa pesquisa, nem se tratam de afirmações que desconsiderem a liberdade criativa que compõe o processo artístico. Procuramos, no entanto, fazer um trabalho de prospecção que levantasse dados referenciais onde pudéssemos trabalhar a noção de dialogismo a partir de uma instância “colaborativa” que também envolve esse mesmo processo artístico (STAM, 2000, p.17). Na construção deste estudo, pudemos examinar a laboração artística e as relações entre o real diegético e os textos artísticos que compõem metaficcionalmente *Romance*. Foi possível analisarmos o delineamento dialógico a partir do olhar construído pela obra, o que nos faz encará-la como um objeto artístico que se mune e celebra a instituição desses procedimentos conversacionais.

Na trajetória de nosso trabalho em torno de *Romance*, percebemos que a autorreflexividade se destaca como recurso catalisador no aparato estético no qual o filme investe. A laboração artística e as relações entre o real diegético e os textos artísticos que compõem metaficcionalmente a obra foram examinadas paralelamente como recursos recorrentes nas produções de Arraes, mais especificamente em *Lisbela e o prisioneiro*.

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

Segundo Solange Jobim e Souza “a comunicação estética é parte do eterno inacabamento de uma obra de arte, pois a obra estará sempre revitalizando-se e renovando-se por meio das recriações sucessivas de seus contempladores” (1997, p.339). A pesquisadora afirma ainda que “haverá sempre uma lacuna a ser preenchida por aquele que participa, como ouvinte ou espectador, da experiência estética. Sem um terceiro olhar, nem a obra nem o autor permanecem na história” (1997, p.339). Trazer esse debate para o âmbito da adaptação, nos faz correlacioná-lo a filmes como *Romance*, no qual a construção de uma maneira diferente de se ver e interpretar *Tristão e Isolda* desdobra-se por meio das estratégias narrativas ali computadas. O resultado final concebido a partir desse novo olhar cinematográfico, e que diegeticamente e metafictionalmente se desenvolve no sertão nordestino, pode contribuir no desenvolvimento de inúmeras outras possibilidades de releituras que venham a se configurar não apenas no âmbito do audiovisual. Nesse contexto, *Romance* contribui para o aumento das possibilidades de adaptação, alargando o lastro de manifestações artísticas que se propuseram a contar a história de *Tristão e Isolda* e podendo funcionar como subsídio para produções posteriores.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

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

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

- BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e cinema. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.
- COSTA, Ricardo da; GONÇALVES, Alyne dos Santos. **Codex Manesse: quatro iluminuras do Grande Livro de Canções manuscritas de Heidelberg (séc. XIII) - análise iconográfica**. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/codex-manesse-quatro-iluminuras-do-grande-livro-de-cancoes-manuscritas-de-heidelberg-sec-xiii>>. Acesso em: 3 set. 2016.
- FECHINE, Yvana. Núcleo Guel Arraes: formação, influências e contribuições para uma TV de qualidade no Brasil. In: FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (Org.). **Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2008.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- JOBIM E SOUZA, Solange. **Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin: polifonia, alegoria e o conceito de verdade no discurso da ciência contemporânea**. In: BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: SP: Editora da UNICAMP, 1997.
- MEMÓRIA GLOBO. **A invenção do Brasil**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/a-invencao-do-brasil/curiosidades.htm>>. Acesso em: 3 set. 2016.
- MOUSINHO, Luiz Antonio. **A sombra que me move: ensaios sobre ficção e produção de sentido (cinema, literatura, tv)**. João Pessoa: Ideia/ Editora Universitária, 2012.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. Sem título (orelha para o livro "Fernando e Isaura", de Ariano Suassuna) In: ARIANO, Suassuna. **A história do amor de Fernando e Isaura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- ROSTAND, Edmond. **Cyrano de Bergerac**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas - SP: Editora da Unicamp, 1999.
- SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- STAM, Robert. **Bakhtin - da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: CORSEUIL, A. R. (ed.). **Ilha do desterro: Film Beyond Boundaries**. Florianópolis, UFSC, nº 51, Jul/Dez 2006.
- SUASSUNA, Ariano. **A história do amor de Fernando e Isaura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

VELOSO, Caetano. *Nosso estranho amor*. Disponível em: <<http://letras.mus.br/caetano-veloso/44754/>>. Acesso em: 3 set. 2016.

NOTAS

- 1 Para uma discussão mais específica sobre esse tema, a partir do contexto de produção das obras do diretor pernambucano, vale conferir o texto de Yvana Fechine: *Núcleo Guel Arraes: formação, influências e contribuições para uma TV de qualidade no Brasil* (2008, p.17).
- 2 Dentre as características do Movimento Armorial, que tem Ariano Suassuna como principal representante, podemos assinalar no cerne de sua proposta “uma ligação com o espírito mágico dos ‘folhetos’ do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus ‘cantares’, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados” (ARIANO *apud* SANTOS, 1999, p.13).
- 3 “Grosso modo, chamamos de *voz over* ao som não diegético, ou seja, à fala da personagem que não corresponde à fala ou ao diálogo de uma ação que se desenrola naquele momento” (MOUSINHO, 2012, p.82).
- 4 O manuscrito Codex Manesse trata-se de “uma expressão artística e histórica de uma forma específica de tradição das Belas-Artes: a formação de uma coleção de obras pessoais reunidas, orientadas e patrocinadas pela sociedade de corte”, e que procura, por meio de iluminuras, “registrar através de imagens (e da ordenação delas) a própria hierarquia da nobreza medieval teutônica” (COSTA; GONÇALVES, 2013).
- 5 VELOSO, Caetano. *Nosso estranho amor*. Disponível em: <<http://letras.mus.br/caetano-veloso/44754/>>. Acesso em: 13 maio 2015.

Artigo recebido em: 11 de setembro de 2016.

Artigo aceito em: 17 de novembro de 2016.