

**LITERATURA, ARTE E
CINEMA: CONFLUÊNCIA
DAS ARTES NOS FILMES
*ROMANCE E O AUTO DA
COMPADECIDA*, DE GUEL
ARRAES**

LITERATURE, ART AND
CINEMA: CONFLUENCE OF
ARTS IN MOVIES
ROMANCE AND O AUTO
COMPADECIDA, OF GUEL
ARRAES

**Reila Márcia Borges Rodrigues¹
(UNEMAT)**

¹ Acadêmica, nível de doutorado, do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UNEMAT, *campus* de Tangará da Serra/MT, sob orientação do Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva (UNEMAT/PPGEL).

RESUMO: O estudo da Literatura e sua intrínseca relação com o cinema propicia análises e reflexões, cujas abordagens destacam a confluência dessas artes, bem como da arte popular, da música e das artes plásticas. Propõe-se, então, apontar como ocorre a relação entre essas artes e a literatura a partir dos filmes *Romance* e *O Auto da compadecida*, ambos do diretor Guel Arraes, observando-os em suas formas artísticas, que se apresentam como ponto de partida para uma reflexão crítica sobre questões sociais. Nesse aspecto, o estudo demonstra o requintado enlace entre cinema, arte e obra literária, que resulta filmes oriundos de obras irrefutavelmente relevantes no contexto artístico e literário.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Arte; Cinema; Reflexão crítica.

ABSTRACT: The study of literature and its connection with the cinema give us analyzes and reflections, whose approaches highlight the confluence of these arts, as well as folk art, music and visual arts. This work aims to show how is the connection between these arts and the literature from the films *Romance* and *O Auto da compadecida*, both of Guel Arraes director, we will watch them in their artistic forms that present themselves as a starting point for a critical reflection on social issues. This study demonstrates connection between cinema, art and literary work, which results films coming from relevant works in the artistic and literary context.

KEYWORDS: Literature; Art; Cinema; Critical reflection.

Introdução

O cinema deu um salto expressivo, desde a primeira exibição de um curta metragem em meados de 1895, feito pelos irmãos Lumière, que jamais poderiam prever tamanha evolução. Atualmente, o cinema está presente em vários lugares do mundo, atraindo um grande número de espectadores.

Apesar de ser uma arte que envolve todas as demais artes, tais como música, teatro, escultura, literatura, pintura e a dança, caracteriza-se por uma linguagem própria, em que toda informação veiculada é dotada de significados. Nesse sentido, apresenta-se como um espaço de potencial educativo, transmitindo saberes, culturas e ideais, que vão muito além de imagens, mas se constitui num poderoso meio de comunicação de massa.

Enquanto veículo da cultura de massa, o cinema possibilita atingir um grande número de pessoas ao mesmo tempo e está sujeito a três elementos essenciais da comunicação: o emissor, o receptor e o meio, dessa forma,

É tido como um dos mais poderosos meios de comunicação de massa do século XX, razão pela qual não se pode ignorar a força, nem malbaratar o grande poder de educação, oferecido por esse meio. Os filmes são uma fonte de conhecimento e se propõem, de certa forma, a “reconstruir a realidade” (SILVA, 2007, p. 50).

O cinema cria a impressão de realidade em suas narrativas, transmite beleza, vida e ilusão, embora, sabe-se que o que se vê não passa de imagens fixas. “Essa ilusão de verdade que se chama *verossimilhança*, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema. O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros”, entres outras situações (BERNARDET, 1985).

Thiel e Thiel, (2009, p.46) esclarecem que o “cinema nutre-se constantemente das demais formas de expressão artística, especialmente da Literatura, com a qual mantém um diálogo, que o transforma e o renova”. Isso significa dizer que, “ultrapassando os limites físicos do livro, o cinema cria e recria histórias baseadas em textos literários diversos, desde o romance até a história em quadrinhos, seja pela transposição da obra como um todo ou parte dela”, mantendo, muitas vezes, uma referência a autores, obras e personagens literários, numa construção intertextual.

Da mesma forma, Silva (1998, p.36), citando Hauser, destaca que os estudos literários atingem uma perspectiva de investigação que permite relacionar seus elementos poéticos e prosaicos com a música, teatro, dança e artes visuais, a fim de equacionar duas construções que preenchem os vazios da alma humana, a literatura (que humaniza) e a arte (que aguça os sentidos). Ambas, numa relação íntima com a sociedade, podem representar seus anseios e valores.

Literatura e cinema

A Literatura estabelece um diálogo com outras artes, *uma obra não nasce do nada*, como diz Benjamim Abdala Jr., uma obra existe em meio há outros textos, através de suas relações. Nessa perspectiva, Silva (2014, p. 33) ressalta que entre a literatura e a arte, o teatro é uma manifestação artístico-cultural tão antiga quanto o homem, pois trata-se de uma linguagem que pode envolver diversas outras s, como a literatura, a música, artes visuais e a dança e, por isso, considera o teatro uma das artes mais completas, exceto em relação ao cinema, que pressupõe arte da representação.

Rosso (2009), por outro lado, revela que os séculos XX e XXI são os séculos da imagem. O cinema, bem como a televisão e a informática, dominam o imaginário coletivo. A palavra e a escrita passaram a interagir com outros discursos: som-palavra-imagem fundem-se em novas noções de texto que começam a emergir com uma mudança em termos de paradigma cultural.

Nesse sentido, o espectador recebe as imagens de um texto fílmico, porém essa recepção não é passiva: o espectador lê e constrói os sentidos com base em vários contextos e a eles reage, por meio de funções psíquicas de intelecção, cognição, memória e desejo, ou por meio de transformações de atitudes individuais e coletivas. (THIEL e THIEL, 2009, p.46)

As autoras reiteram que,

quando o espectador assiste a uma transposição de obra literária para o cinema, a expectativa do leitor-espectador é, muitas vezes, de encontrar o mesmo texto na tela. Contudo, o texto literário utiliza um suporte específico, o livro impresso, mas pode também ser apresentado em outros suportes como *audiobook* ou o computador (que disponibiliza o texto virtual). Apesar das diferenças de suporte, no livro a linguagem é atualizada verbalmente, enquanto o cinema utiliza outro suporte e outra linguagem, que integra a palavra à imagem e ao som, privilegiando, muitas vezes, a imagem. Lembremos por exemplo, de filmes em que há poucos diálogos, cuja história se centra na ação dos personagens e não exatamente nas palavras. Também no filme dá-se a opção pela supressão ou pela inserção de cenas, uma vez que expressa a visão de um ou mais leitores (produtor, diretor, editor, ator, etc.) sobre o texto de partida e se cria, assim uma nova obra (THIEL; THIEL, 2009, p. 47).

As autoras explicitam também as diferenças entre obra literária e obra fílmica, apontando, principalmente, as transformações que ocorrem na linguagem, levam a refletir que, mesmo que o filme nasça de uma obra literária, deve ser visto e analisado de forma distinta, pois é outro suporte, outra forma de exibição, uma obra outra.

A transposição da obra literária para o cinema

A fim de analisar a transposição da literatura para o cinema, tomemos as obras fílmicas do diretor Guel Arraes, são elas: *O Auto da Compadecida* e *Romance*. O primeiro é uma representação cinematográfica inspirado na peça teatral *Auto da Compadecida*, de *Ariano Suassuna*. O segundo é uma obra fílmica inspirada na história medieval *Tristão e Isolda*.

Miguel Arraes de Alencar Filho (Guel Arraes) nasceu em Recife em 12 de Dezembro de 1953, em Recife, Pernambuco. É filho do político Miguel Arraes (1916-2005), fundador do Partido Socialista

Brasileiro, eleito vereador, deputado e três vezes governador do estado de Pernambuco. Com a cassação do pai pela ditadura militar em 1969, Guel Arraes foi com a família para o exílio na Argélia, onde morou por três anos.

Aos 18 anos, mudou-se para a França e se matriculou na Universidade de Paris. Ingressou no Comitê do Filme Etnográfico, dirigido pelo documentarista francês Jean Rouch. Nessa época, dirigiu quatro curtas e um filme de média-metragem, *Barbais Palace*, em parceria com Ricardo Lua. Também colaborou com o cineasta Jean-Luc Godard num projeto sobre Moçambique, que pretendia registrar a formação da autoimagem de um povo recém libertado da colonização.

Ao retornar ao Brasil, iniciou suas atividades como assistente de câmera, e mais tarde dirigiu e/ou produziu alguns seriados e novelas. Os filmes que o consagrou como diretor, foram: *Caramuru – A Invenção do Brasil* (2000), *O Auto da Compadecida* (2001), *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), *Romance* (2008) e *O Bem Amado* (2010); essas obras marcam a fase madura do diretor, e nota-se que ele sempre recorre a fontes literárias para a elaboração de seus filmes.

O filme *Caramuru – A Invenção do Brasil*, por exemplo, foi inspirado no poema *Caramuru*, do Frei de Santa Rita Durão, que narra o descobrimento da Bahia, o naufrágio de Diogo Álvares Correia e seus amores com as índias, sobretudo com Paraguaçu. O material é amplo, tem fatos da história do Brasil, o temperamento indígena e as lendas. Em algumas cenas, o diretor Guel Arraes mantém o texto literário para que o espectador o reconheça e veja no filme sua fonte de inspiração e representação.

O filme *Lisbela e o Prisioneiro* é uma adaptação da peça homônima de Osman Lins, publicada em 1963, pela Edição da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, em tiragem limitada e de alcance restrito, resgatando um universo da cultura popular e, apesar desse caráter nacional-popular, não se limita às questões do tempo em que foi escrita.

A adaptação da obra de **Osman Lins** já havia sido transformada em um especial para a TV em 1993 e, posteriormente, ganhou nova montagem teatral que rodou o país. Como diretor da peça, Arraes pôde observar as reações da plateia durante as apresentações, usando o público como cobaia para o seu futuro filme e selecionando as melhores partes. O resultado é uma divertida comédia romântica ambientada no que o diretor chamou de “nordeste pop”: a Zona da Mata pernambucana e seu sonoro universo multicolorido de costumes e sotaques. No filme, assim como aconteceu em *O auto da compadecida*, os tipos marcantes e o humor físico têm espaço, contudo, *Lisbela e o prisioneiro* também alterna momentos de poesia, aventura, homenagens ao cinema e romance. Não é a toa que a sessão-teste com audiência selecionada, pela primeira vez realizada no Brasil, deu uma excepcional aceitação de 80% ao filme, pois há elementos para todos os gostos (<http://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/lisbela-e-o-prisioneiro>).

A peça teatral *O Bem Amado*, de Dias Gomes, já havia sido transformada em novela e minissérie, pois Guel revitalizou a obra através das telas cinematográficas; a história busca se resumir e se atualizar, sem superar ou negar as versões anteriores. A peça é extremamente crítica e o filme não poderia deixar de ser. Uma das críticas divulgada no site diz que,

o roteiro é bom, manteve alguns personagens, deixou outros de lado, e tomou algumas liberdades como fazer um paralelo com a política nacional, citando Jango ou mostrando imagens do movimento “Diretas Já”. Mas acima de tudo, como era de se esperar, extraiu mesmo - e com maestria - as pérolas dos diálogos de um homem de muitas palavras (neologismo puro) e para quem “a moral e política são coisas diferentes”. Arraes não se furtou de explorar, apesar da polêmica, o corpo feminino ao apresentar um nu insinuante da atriz Maria Flor e inseriu um artifício “quase teatral” ao colocar os personagens falando com a “quarta parede” (a câmera) em algumas cenas. O resultado, se não incomoda, pode soar estranho para algumas pessoas (<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202453/criticas->).

Os filmes citados foram construídos a partir do interesse do diretor Guel Arraes por obras literárias; dessa forma, ele populariza a arte e demonstra profundo respeito por seus criadores, pela cultura erudita e popular. A adaptação nunca deve ser confundida com a obra de origem, pois ao realizar uma adaptação tem-se outra arte, por isso não é possível julgá-la tendo como referência a arte de origem.

É preciso reconhecer a preocupação do diretor em revitalizar a cultura popular e popularizar a universal. Porém, seus filmes aproximam-se muito da formatação de um produto mercadológico, pois na tentativa de agradar o público da atualidade, corre-se o risco de produzir “enlatados”, seguindo os rumos de alguns filmes norte americanos. Portanto, é preciso ter um olhar atento e perceber os aspectos que prevalecem, e que tornam o seu trabalho surpreendente.

Nesse sentido, ao avaliar a representação de uma obra é necessário considerar a criatividade do adaptador em sua reinvenção, atentando para a caracterização dos personagens, a construção do cenário, a produção de um dado momento histórico; detalhes que não deixam a obra ser simplesmente uma réplica da original, mas que aproxime o leitor/espectador de uma releitura dinâmica e criativa.

***Auto da compadecida*, de Ariano Suassuna e *O Auto da Compadecida*, de Guel Arraes**

Com inspiração em histórias populares do Nordeste, Ariano Suassuna escreveu a peça teatral *Auto da Compadecida*; tomou por base, textos recolhidos da tradição oral e com eles construiu sua peça, completando lacunas, criando episódios, omitindo passagens, unindo cultura popular e erudita. “Encenada pela primeira vez em 1956 em Recife, a peça conquistou a medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais em 1957”. O autor informa, que no

mesmo ano, *Auto da Compadecida* “foi publicada pela editora Agir, alcançando rapidamente diversas reimpressões” (SUASSUNA, 2008, p. 14-188).

Auto da Compadecida conta a história dos protagonistas João Grilo (figura do imaginário popular do cordel *As proezas de João Grilo*) e Chicó; ambos mostram a luta pela sobrevivência no Sertão e a busca pela absolvição de seus pecados. Desse modo, Braulio Tavares (2008) reitera que, *Auto da Compadecida*, como as demais comédias teatrais de Ariano Suassuna, “procura recuperar e reproduzir mecanismos narrativos da comédia medieval e renascentista da Europa e da comédia popular do Nordeste”.

Um aspecto importantíssimo desse tipo de teatro é o seu caráter tradicional e coletivo, “no qual a fidelidade a uma tradição é tão importante quanto à originalidade individual - ou mais até - e onde o autor não julga que escreve por si só, mas com a colaboração implícita de uma comunidade inteira” (SUASSUNA, 2008, p. 179). Note-se que Suassuna não pediu emprestadas cenas de outra peça de teatro, mas sim episódios narrados em versos nos romances populares. “O episódio é transposto do verso para a prosa, da narrativa indireta para a encenação direta” (SUASSUNA, 2008, p. 179).

Bosi (1992, p. 351) declarou que o teatro de Suassuna trouxe uma perspectiva popular à dramaturgia brasileira, colocando, tanto na escrita dramática como cênica, a sua visão do Brasil a partir da criação de um teatro erudito baseado nas raízes da cultura popular nordestina. Portanto, Ariano, ao desenvolver o seu trabalho como dramaturgo, torna-se um pensador da cultura de fronteira, ou seja, daquele espaço de intersecção entre a cultura oral tradicional e as culturas letradas, buscando recriar o espírito popular na sua escrita dramática.

O dramaturgo paraibano deixa a liberdade do criador do espetáculo ou da equipe criadora para compor os personagens. Dentro do conceito de encenação armorial que é puramente

agregação de elementos dos espetáculos populares, que vão desde o figurino até a encenação, do aproveitamento da música e da poeticidade do romancista.

Suassuna lança mão do texto literário para criar uma noção de proximidade com o real, descortinando, por intermédio dos personagens, a avareza dos grandes poderes, a igreja e o estado, o que o autor intenciona nessa cena é evidenciar a desigualdade e o descaso do poder público com os menos favorecidos, principalmente o povo que é atormentado pela seca do sertão e, conseqüentemente, pela fome; considera-se um descaso porque se sabe que o problema ocasionado pela falta de água se arrasta por séculos, mas que poderia ser solucionado se essa situação não fosse usada como uma forma de manipulação e coerção desse povo que sofre com o abandono do poder público (RODRIGUES, 2013, p.84).

Pallottini (2010, p. 63), no início de seu texto sobre as características da personagem, ressalta que “se alguma coisa, no texto de uma peça de teatro, precisa ser bem conhecida pelo seu autor, e bem analisada por quem a examina, essa coisa é o conjunto de personagens, seu corpo e sua alma”. Ela comenta que o “autor deve saber tudo a respeito de suas criaturas, de sua aparência física às suas preferências, de seus defeitos às suas recônditas alegrias”. Especificamente sobre o *Auto da Compadecida*, Pallotini comenta que

naturalmente, a criação de obstáculos aparentemente intransponíveis – a morte, a danação eterna – forçará o autor a avançar para outros campos de criação, para outro estilo; desde que se afaste do realismo, o autor pode, perfeitamente, criar obstáculos aparentemente impossíveis, e resolvê-los. É o que acontece, por exemplo, no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. A um certo momento, todos os personagens, menos um, morrem. Poder-se ia supor que a peça vai terminar aí. Mas, dado o seu estilo, as suas regras de jogo, de imensa fantasia, pode-se acompanhar, na peça, o julgamento final dos participantes, com a presença de Nosso Senhor, de Nossa Senhora, a Compadecida, e do próprio Diabo. O obstáculo que pareceria intransponível, a morte, foi elidido. Ocorre,

também, o caso contrário; certas peças que teriam tudo para ser bem-sucedidas não convencem devido ao obstáculo de pequena monta, ou que nos parece insubsistente, a nós, os espectadores (PALLOTINI, 2010, p.88).

As obras literárias nordestinas, que retratam o sertão e o homem desse lugar, trazem um personagem sertanejo com características semelhantes; por isso, as suas adaptações para o cinema elaboram um personagem com características sempre muito parecidas, reproduzem homens de baixa estatura, de pele queimada pelo forte sol que assola a região diariamente, de mão marcada pela labuta diária no plantio da cana ou do algodão, do cacau, do tabaco; de roupas simples e de pés no chão. Porém, essa não é, definitivamente, a caracterização do personagem criado por Suassuna.

No filme *O auto da Compadecida*, os personagens João Grilo e Chicó não possuem essa caracterização, divergem da ideia de sertanejo triste e conformista, são personagens alegres, vibrantes, que reagem às suas condições sociais, questionam e criticam vários segmentos, inclusive a igreja. Não são, de forma alguma, dignos de compaixão, pertencem ao drama do sertão, mas não se subjugam a ele. Têm a força e a esperteza adquiridas pelas agruras dessa terra e as usa pra sua própria sobrevivência.

O filme é um encontro de Guel Arraes e do Movimento Armorial criado por Suassuna. O teatro é considerado por Ariano uma arte síntese do Movimento Armorial, por fundir o folheto de cordel, as máscaras, o canto, a dança, a música e as roupas dos espetáculos populares do Nordeste. É nessa concepção que nasce a caracterização dos personagens, tanto na peça como no filme.

Além de ser fiel ao contexto da peça, Guel fez uma representação para cinema, que lhe garantiu sucesso de público e a consagração. Ariano Suassuna elogiou muito o filme por considerar que os fortes traços da cultura popular nordestina permaneceram na transposição.



Primeira encenação da peça *Auto da Compadecida* no teatro



Cena do filme *O Auto da Compadecida*, de Guel Arraes, com os atores Matheus Nartchergaele (João Grilo) e Selton Melo (Chicó)

Nessas imagens, podemos constatar que as personagens Chicó e João Grilo, tanto na encenação teatral como no filme; são caracterizados como sertanejos simples que perpassam suas necessidades, tanto visualmente quanto através de suas ações, que são justificadas pelo contexto em que vivem.

Napolitano (2008) afirma que o filme conseguiu ser fiel à linguagem ágil e bem-humorada que marca o livro. A narrativa

cinematográfica também permite discutir sobre as instituições que marcaram a sociedade tradicional do Nordeste brasileiro (a Igreja, o coronelismo, o cangaço), bem como entender melhor a religiosidade popular, nem sempre coincidente com as regras e os dogmas religiosos institucionais. O julgamento que se realiza após a morte dos personagens, contrapondo a Virgem Maria “Compadecida”, Jesus Cristo e o Diabo, é um momento para a análise dos valores ideológicos e da crítica social, veiculados também pelo filme.

A história de *Tristão e Isolda* na metaficção de Guel Arraes

O filme *Romance* tomou como base um texto de fins do “século XIX – *O romance de Tristão e Isolda*, de Joseph Bédier, por sua vez escrito a partir de fragmentos conservados de antigos poemas franceses (principalmente o fragmento de Béroul) e outras variantes da lenda” (NEWTON JÚNIOR *apud* BARBOSA, 2013).

A história de Tristão e Isolda, com o passar do tempo, passou a ter várias versões, dentre tantas modificações, tem-se a seguinte história:

Um jovem, chamado Tristão, filho do rei Rivalino e Brancaflor, ficou órfão e foi servir ao Rei Marcos que, por sua vez, ficou sabendo que Tristão era seu sobrinho, somente, quando a corte precisou de um homem forte, de família nobre, para derrotar um gigante que, já há muito tempo, estava atormentando seu castelo. Tempos passaram e Tristão encontrou uma linda mulher, chamada Isolda, para que seu tio pudesse se casar, ganhando-a, para ele, em uma luta e, como o combinado, levou-a para Cornualha. Havia uma poção mágica, que deveria ter sido dada a Isolda e seu futuro marido, todavia, foi Tristão quem, por engano, a tomou e os dois se apaixonaram. Como Isolda era esposa do rei, eles se encontravam às escondidas. Brangia a serviçal de Isolda foi a culpada pelo ocorrido e, com a consciência pesada, criava oportunidades para que o casal adúltero pudesse se encontrar. Mesmo correndo perigo de

serem pegos nas emboscadas feitas pelos homens da corte, Tristão e Isolda se amaram até a morte.

(<http://www.espacoacademico.com.br/078/78damasio.htm>)

O filme *Romance*, de 2008, conta a história de dois atores que se apaixonam durante os ensaios da peça Tristão e Isolda. Pedro, interpretado por Wagner Moura, e Ana, por Letícia Sabatella, formam esse casal que acaba se separando por conta dos ciúmes dele, quando ela recebe um convite para trabalhar na televisão. O reencontro se dá três anos depois, quando Pedro também é convidado pela emissora em que Ana trabalhava para dirigir um especial de TV, ele sugere uma releitura de Tristão e Isolda ambientada no sertão nordestino do início do século XX e com inspiração nos folhetos de cordel. Nesse aspecto, pode-se ressaltar que,

O diretor Guel Arraes investe na construção de narrativas audiovisuais que possuem um substrato metaficcional, *Romance* fomenta uma visão da linguagem artística sobre ela mesma e, na representação do real sugerida pelo filme, o labor do processo criativo também compõe a proposta auto reflexiva. O salto aqui é duplo, pois simboliza, sobretudo, pela forma que Pedro foi moldado enquanto personagem, a representação de uma subjetividade em pleno estágio de laboração artística. Na diegese, a metaficção reflete e também amplifica essas relações sob a ótica do discurso ficcional. Isso se dá, muitas vezes, pela discussão que se coloca sobre os modos de fazer arte (BARBOSA; MAGALHÃES, 2014, p.03).

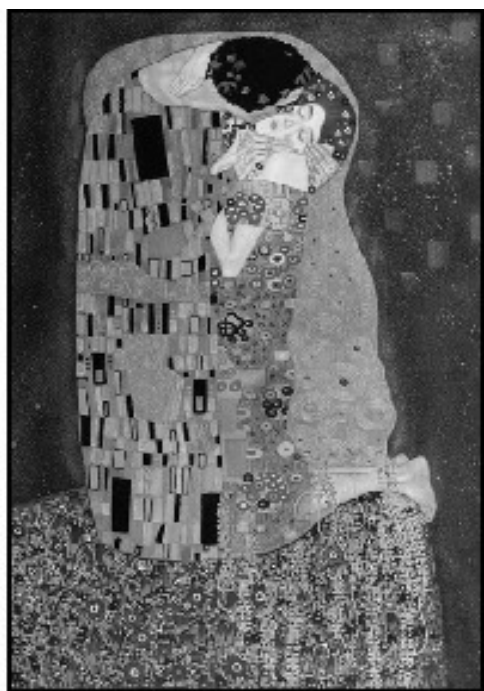
O diretor mescla teatro e filme, ou seja, uma peça teatral montada a partir da história de Tristão e Isolda, dentro da obra fílmica insere também a “metaficcionalidade e o investimento em uma proposta paródica que trabalha o riso num patamar mais crítico e irônico quando comparado a outras obras cinematográficas do diretor” (BARBOSA, 2013, p. 53).

Além de trazer para a grande tela de cinema, o teatro, o folheto da cultura popular e o fazer fílmico (a metaficção), logo no início do filme *Romance*, aparecem nas cenas algumas imagens de obras de arte que representam as figuras de *Tristão e Isolda* e de diversos casais, numa situação romântica, como é o caso da obra *O beijo*, de *Klimt*. As artes plásticas, as pinturas, xilogravuras e esculturas, são exibidas de forma a se fundirem com as cenas; dentre as pinturas que ilustram o filme, tem-se a tela de John William Waterhouse, de 1916, a obra de Jean Victor Delville, de 1900 e *O beijo*, de Gustav Klimt, de 1908.



A obra de John William Waterhouse (1916), que se funde à imagem dos atores na cena do filme, numa representação sensível e bela.





O Beijo (1907-1908), Gustav Klimt



Edmund Blair Leighton (1902)

Romance mantém, assim, um trabalho em vários níveis de significância ao se aproximar das artes plásticas e ao estabelecer esse paralelismo entre o casal protagonista do longa-metragem e as imagens que são inseridas na narrativa a partir de efeitos de transição e animação gráfica (BARBOSA, 2013, p.56).

Barbosa (2013, p.57) afirma ainda que “a proposta de unir cultura popular nordestina à cultura erudita é um dos pilares do Movimento Armorial, que tem como seu maior expoente o escritor paraibano Ariano Suassuna”. Guel Arraes apresenta elos com a proposta do Movimento e “fortalece ainda mais essa perspectiva quando observamos elementos confluentes entre *A história do amor de Fernando e Isaura*, de Ariano Suassuna e a versão criada por *Romance*”, ambas têm por base a secular história de Tristão e Isolda.

Considerações Finais

As análises iniciadas nesse artigo reuniram alguns trabalhos do diretor Guel Arraes, especialmente seu trabalho no cinema, dentre suas obras destacadas, detalhou-se um pouco mais sobre o filme *O auto da compadecida* e o filme *Romance*, numa tentativa de descortinar a metaficção que se revela no filme *Romance*, bem como apontar a preocupação do diretor em mostrar as artes plásticas e o folheto de cordel em ambos os filmes. Embora o diretor tenha essa preocupação, suas obras cinematográficas aproximam-se de produtos mercadológicos, dessa forma, corre-se o risco de uma pequena perda na qualidade.

Mesmo assim, a adaptação de *Auto da compadecida*, de Ariano Suassuna foi sucesso de bilheteria e recebeu críticas positivas, inclusive do próprio Suassuna. O filme teve como cenário a cidade de Cabaceiras na Paraíba, a “Róliude Nordestina”, e personagens com uma caracterização cuidadosa. Os atores que interpretaram os personagens principais, João Grilo e Chicó, os fizeram com maestria

e constituíram a beleza de ter humor, mesmo mediante a seca e a fome.

Em *Romance*, que conta a história de Tristão e Isolda, o diretor traz para a grande tela um conto medieval, que assim como o cordel, se modificou pela oralidade. No início do filme mostra obras de arte consagradas, mas não as expõe simplesmente, elas se misturam com as cenas do filme, nas quais os atores se guiam pelos mesmos gestos das personagens das obras. Além de presentear o espectador com essas obras de valor universal, o diretor mostra como o cinema é produzido (a metaficção), demonstrando como uma mesma história pode ser contada através de variados suportes e linguagens, sem perder sua essência, mostrando também que uma das formas de contá-la é através de um folheto de cordel, nos remetendo, então, ao sertão, a uma sociedade patriarcal, em que homens disputam uma mulher através de um duelo.

Os filmes ficam no interstício, pois não são totalmente comerciais como alguns “enlatados” que estão surgindo, mas não são completamente requintados como alguns filmes consagrados pela crítica; são filmes para um grande público, para serem facilmente entendidos e apreciados, mas que também emergem beleza e provocam reflexões críticas sobre a sociedade brasileira.

Referências

BARBOSA, Afonso Manoel da Silva, **Paródia e auto-reflexividade no filme *Romance, de Guel Arraes***, Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes de João Pessoa – PB, 2013.

BARBOSA, Afonso Manoel da Silva; MAGALHÃES, Luiz Antônio Mousinho; **A metaficção na obra de *Guel Arraes***: uma análise do filme *Romance*. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/75894/86408>. Acesso em 14/03/2016, às 12 horas.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo. Nova Cultural

Brasiliense, 1985.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DUARTE, Rosália. **Cinema e educação**. 3. ed. Belo Horizonte MG: Autentica, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo/SP, Ed.Contexto, 2003.

PALLOTTINI, Renata, **Dramaturgia: a construção do personagem**, São Paulo/SP, Ed. Ática, 1989.

RODRIGUES, Reila Márcia Borges, **O Teatro de Ariano Suassuna: *Auto da Compadecida e os Elementos da Cultura Popular Nordestina***, 2012, 109 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso, *campus* de Tangará da Serra/MT). Orientação de Agnaldo Rodrigues da Silva.

ROSSO, Mauro **Cinema e literatura**. Disponível em: <<http://portalliteral.terra.com.br/artigos/o-cinema-vai-a-literatura>> Acesso em: 04/01/2016, às 17 horas.

SILVA, Agnaldo Rodrigues da; SOUZA, Marli Gondim Cavalcanti Souza (Orgs). **Diálogo entre Literatura e outras artes**, Cáceres/MT, UNEMAT editora, 2014.

SILVA, Roseli Pereira. **Cinema e educação**. São Paulo: Cortez, 2007.

THIEL, Grace Cristiane; THIEL, Janice Cristine. **Movie takes: A magia do cinema na sala de aula**. Curitiba. Aymarâ, 2009.

SUASSUNA, Ariano, **Auto da Compadecida**, Editora PocketOuro, 1ª Ed. Rio de Janeiro, 2008.

Webgrafia

Disponível em <http://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/lisbela-e-o-prisioneiro>, acesso no dia 14 de janeiro de 2016, às 18 horas.

Disponível em <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202453/criticas-adorocinema>, acesso no dia 14 de janeiro de 2016, às 19 horas.

Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br/078/78damasio.htm>, acesso no dia 16 de janeiro de 2016, às 10 h 20 minutos.