



GEMINIS

[ABORDAGENS MULTIPLATAFORMAS]

ROMANCE: PROCEDIMENTOS METALINGUÍSTICOS E A RELAÇÃO ENTRE LINGUAGENS NA FICÇÃO DE GUEL ARRAES

AFONSO MANOEL DA SILVA BARBOSA

*Estudante graduado em Comunicação Social, habilitação em
Jornalismo, pela UFPB, e mestrando do curso de pós-graduação
em Letras, área Literatura e Cultura, pela UFPB.*

E-mail: afonso780@yahoo.com.br

LUIZ ANTONIO MOUSINHO

*Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação
Social da UFPB, pesquisador do CNPq (bolsa de Produtividade
em pesquisa – PQ).*

E-mail: lmousinho@yahoo.com.br

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo analisar aspectos do filme *Romance*, dirigido por Guel Arraes, investigando no longa-metragem a presença de elementos de produção de sentido como a metalinguagem, a opção pelo cômico e como este se configura, bem como os traços de filiação pós-moderna presentes no texto fílmico, examinando ainda seus processos dialógicos. Buscamos observar também as relações estabelecidas entre mídias e o entrecruzar de linguagens artísticas propostos pela obra. Paralelamente a isso, procuramos abordar o contexto social e comunicacional de produção e as peculiaridades autorais que o diretor expressa nas representações do real.

Palavras-Chave: cinema, metalinguagem, Guel Arraes, dialogismo, mídias.

ABSTRACT

This article aims to analyze aspects of the film *Romance*, directed by Guel Arraes, investigating in the feature film the presence of meaning production elements such as metalinguistic, the choice for comedy and how it configures, as well as traces of post modern affiliation present in the filmic text, examining its dialogical processes. We also aim to observe the established relation between media and the interlacing of artistic languages proposed by the film. In addition, we address the social and communicational production context and the copyrights peculiarities expressed by the director on the reality representation.

Keywords: cinema, metalanguage, Guel Arraes, dialogism, media.

1 ROMANCE: DADOS INICIAIS DE UMA ANÁLISE

Neste artigo pretendemos analisar alguns aspectos do longa-metragem *Romance*, dirigido por Guel Arraes e roteirizado em parceria com Jorge Furtado. Para o entendimento dos elementos das construções de sentidos no filme, destacaremos os processos dialógicos estabelecidos a partir da confluência de linguagens proposta pela obra. Para isso, observaremos as relações entre teatro, TV e o próprio cinema, além de investigar os dispositivos metalinguísticos que envolvem representação do real e contexto de produção.

Romance narra o encontro de dois jovens atores, Pedro (Wagner Moura) e Ana (Letícia Sabatella), que pretendem encenar em São Paulo o texto dramático *Tristão e Isolda*. Eles se apaixonam durante os ensaios para a montagem da peça, porém acabam se separando quando Ana é descoberta por um produtor de TV que a convence a trabalhar no Rio de Janeiro como atriz em uma novela. Após três anos, eles se reencontram quando Pedro é contratado pela mesma emissora de Ana para dirigir um especial para a televisão, no caso, uma versão de *Tristão e Isolda* ambientada no Nordeste brasileiro. O filme retoma esse texto dramático, reelaborando o discurso a partir de um outro ponto de vista. Essa reelaboração guarda traços de estilização, conforme o conceito discutido por Bakhtin (1983, p.467). É com esse viés de construção estética que *Romance* propõe uma concepção nordestina de *Tristão e Isolda*.

De acordo com Bakhtin a discussão acerca do uso da palavra não pode estar cerceada à ideia de um único contexto monológico. Nesse sentido, a estilização mantém uma dupla orientação e se dirige “ao objeto referencial da fala, como no discurso do cotidiano, e, simultaneamente, remete a um segundo contexto, ao ato da fala de um outro emissor” (BAKHTIN, 1983, p.462 e 463). No caso do filme, a estilização “força um outro projeto (um projeto artístico-temático) a servir a seus fins, a suas intenções novas” (BAKHTIN, 1983, p.467) e pode ser mais facilmente detectada nessa construção estética em torno de *Tristão e Isolda* no sertão nordestino.

Linda Hutcheon caracteriza a paródia pós-moderna enfatizando “sua dupli-

cidade paradoxal de continuidade e mudança, de autoridade e transgressão” (HUT-CHEON, 1991, p.57). Essa relação ambígua perpassa o longa-metragem também por se tratar de uma produção ligada à Rede Globo e que, ao mesmo tempo, critica certos aspectos do universo da televisão comercial.

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

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

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

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

Para pontuar a ideia do filme *Romance* enquanto obra que procura manter constantes os seus processos dialógicos, é possível utilizar a concepção de Robert Stam so-

bre o dialogismo multidimensional e interdisciplinar de Bakhtin voltado para o cinema, ao considerar que:

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

Os processos dialógicos propostos por *Romance* fazem com que o filme também alcance um estatuto metalinguístico. As diferentes linguagens em rota de colisão a partir de seus modos idiossincráticos de elaboração estética, além das demandas do público apresentadas por meio do contexto de produção e consumo reverberam aquilo que Robert Stam assinala.

2 Procedimentos metalinguísticos: auto-reflexividade a partir do contexto de produção do especial de TV

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

A metalinguagem no filme pode ser observada também em consonância à condução do especial de TV dirigido por Pedro. Esse viés interpretativo pode ser designado a partir do momento que Guel Arraes, um diretor que também procura produzir programas menos convencionais para a Rede Globo (FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008,

p.93), cria um personagem como Pedro que tenta levar uma proposta diferente para a emissora de Danilo, na trama de *Romance*.

No filme, o contexto de produção também importa à narrativa e se faz presente por meio de questões como a pressão dos produtores em nome dos anunciantes e patrocinadores, o consumo e a audiência gerada pelo especial, além da conjuntura complicada que se estabelece a partir da coação para que sejam utilizados processos codificados no desfecho do programa televisivo. Segundo João Batista de Brito, “só excepcionalmente pode o cinematográfico adquirir estatuto fílmico. Isso é comum acontecer em filmes metalingüísticos, ou seja, filmes que têm o próprio cinema como tema” (BRITO, 1995, p.184). Esse estatuto é arquitetado em *Romance* e ganha forma a partir de uma produção audiovisual, mais especificamente da elaboração de um especial de TV, que se insere nessa proposta.

3 ERRO DE CONTINUIDADE: O TRÁGICO CHEGA À TV

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

Depois de feita a edição do especial, Pedro apresenta o resultado a Danilo, e, no vídeo, quando Isolda levanta a faca, tendo o rosto manchado pela maquiagem intumescida, o corte que leva à cena seguinte, a que Tristão acordaria, exhibe a face da atriz com os traços já retocados, o que provoca um erro de continuidade. Como solução para isso, Pedro mostra outro final, onde Isolda ergue a arma cortante e, com o *close* gravado por ele, o golpe é desferido, mostrando apenas o movimento sem que se exhiba o resultado da atitude impetuosa e, assim, no especial, o céu ganha tonalidades avermelhadas sugerindo o suicídio da personagem, além da morte de seu amante.

Para se esquivar da coação promovida por Danilo, Pedro faz uso de um artifício que consiste em não explicitar a morte de Isolda, mas fazer suscitar a percepção de que isso aconteceu. Podemos observar que esse procedimento de Pedro se resguarda no leque de elementos técnicos que a posição de diretor lhe incumbia. Isso só foi possível por meio da câmera, que exerce “uma função nitidamente narrativa” (ROSENFELD,

2004, p. 31), o que demonstra que “mesmo o primeiro plano é um bom exemplo da capacidade (...) de liberar uma quantidade indefinida de informações” (GAUDREULT e JOST, 2009, p.107).

Na trama, com a intenção de burlar a apresentação de um final codificado, no qual Tristão e Isolda viveram felizes para sempre, Pedro encontrou uma brecha num erro premeditado que pôde ser aplicado a partir do

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

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

4 CENAS FINAIS DE UMA PROPOSTA PÓS-MODERNA

Em *Romance, Tristão e Isolda*, adequando-se a modalidades artísticas distintas, se caracteriza como um discurso ficcional peculiar pela rotatividade de linguagens com que seus desdobramentos se dão. Isso pode ser percebido pelos deslocamentos a que esse texto é submetido, no filme, a partir de duas representações construídas para o teatro e uma para a televisão. A proposta deste quarto longa-metragem de Guel Arraes, pelas particularidades pós-modernas que possui, se destaca por não buscar o isolamento. Pelo contrário, Renato Pucci, ao discutir produções ficcionais nesse contexto pós-moderno, assinala que existe uma predisposição à “impureza em relação a outras artes e mídias”, o que provoca um “hibridismo transtextual” (PUCCI, 2008, p.32) característico na obra do diretor pernambucano.

A narrativa de *Romance* se desdobra em direção ao seu desfecho. Com a reconciliação de Pedro e Ana, os dois conversam sobre relacionamentos amorosos e os clássicos trágicos do teatro, quando Pedro afirma que “o final feliz, com beijo, só foi inventado nos romances do século XVII. O beijo no final só serve para tranquilizar todo mundo, dando a ideia de que os amantes não vão mais enfrentar obstáculos. Mas

sem obstáculos o amor acaba, não há mais o que contar, acabou o romance”. Após essa observação, ele conta para Ana que tem um espetáculo em mente e que ela seria a atriz ideal para contracenar ao seu lado.

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

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

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

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

Por meio deste artigo, procuramos analisar aspectos do filme *Romance*, do cineasta pernambucano Guel Arraes. Levamos em conta, principalmente, o uso de elementos de produção de sentido como a metalinguagem, por exemplo, além de observar na obra a opção pelo cômico e seus traços de filiação pós-moderna, investigando ainda os processos dialógicos que compõem o longa-metragem. Paralelamente a isso, procuramos abordar o contexto social e comunicacional de produção e as peculiaridades autorais que o diretor expressa nas representações do real que ele propõe por meio de seu filme.

Romance se destaca pelo entrecruzar de linguagens, mídias e elementos pertencentes a modalidades artísticas diferentes, o que ressalta o viés dialógico da obra, promovendo essa arquitetura pelo uso de espaços diegéticos como o teatro e a televisão. No filme, a metalinguagem ganha força pela discussão estabelecida acerca do fazer artístico, além da dificuldade que o casal protagonista possui em separar o universo fictício e a realidade, no âmbito das representações da peça *Tristão e Isolda* e dos bastidores do especial para a TV.

Podemos destacar ainda que Pedro, enquanto personagem de *Romance*, se caracteriza por também estilizar e adaptar outros produtos ficcionais, reelaborando a tragédia medieval e levando-a a se deslocar por caminhos diferentes daquele que o texto original foi concebido, num movimento que se assemelha àqueles percorridos por Guel Arraes na Rede Globo.

A partir de *Romance*, assinalamos as relações dialógicas entre linguagens que são construídas a partir dos ambientes de produção apresentados no filme. Destacamos o entrecruzar de códigos e elementos estéticos, principalmente pela escolha do teatro e da televisão enquanto espaços diegéticos na trama. Além disso, observamos como o encontro entre eles sugere, metalinguisticamente, uma discussão acerca da liberdade criativa e concepção comercial das produções artísticas, na história do filme.

Em adaptações que se dividem entre os palcos e a TV, percebemos, na diegese, que Pedro subverte a codificação comum ao meio televisivo, conseguindo driblar as pressões que sofre para que dê um final feliz à história, e rompe o paradigma quando leva o fim trágico para a televisão. Além da versão nordestina, no final do filme, encontramos outra modificação do clássico medieval que faz menção à mudança sofrida pelo personagem Pedro, quando o jovem diretor transpõe para o teatro uma versão que tem o cômico ao invés do trágico em seu desfecho. Notamos que essa iniciativa demonstra a maneira diferente com a qual o personagem resolveu encarar tanto o processo de

criação artística quanto a concepção que tinha sobre o seu relacionamento com Ana e também corrobora a ideia de que o final de *Tristão e Isolda* que ele não modificou na TV por pressão alguma, o fez no teatro por iniciativa própria.

Com o fim desse artigo, identificamos *Romance* como uma obra cinematográfica que se destaca no cenário nacional por conseguir aliar métodos convencionais e experimentais em sua estrutura narrativa. Além disso, o longa-metragem consegue criticar certos paradigmas e estereótipos a partir de uma proposta lúdica, utilizando um viés poético para isso, ao tratar do fazer artístico.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **A tipologia do discurso na prosa**. In: _____. LIMA, L. C. Teoria da literatura em suas fontes. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p.462-484.

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

BRITO, J. B. d. **Imagens Amadas: ensaios de Crítica e teoria do cinema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

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

FIGUEIRÔA, A. (Org.); FECHINE, Y. (Org.) **Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro**. 1. ed. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2008.

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

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

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

PUCCI, R. **Cinema Brasileiro Pós-moderno: o Neon-realismo**. 1ª ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A. *et al.* (Orgs.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

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