

O MITO DE TRISTÃO E ISOLDA COMO INTERTEXTO E TEMA DE REFLEXÃO SOBRE O CINEMA, O TEATRO E A TV¹

THE MYTH OF TRISTAN AND ISOLDE AS INTERTEXT AND FOOD FOR THOUGHT ABOUT CINEMA, THEATER AND TV

Prila Leliza Calado²

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo verificar como a ideia de tradução cultural foi proposta no filme *Romance* (2008), do diretor e roteirista Guel Arraes. Por meio de perspectivas teóricas sobre intertextualidade, intermedialidade e adaptação, mostra-se como a produção cinematográfica realiza a transposição de uma lenda medieval do século XII para o nordeste brasileiro do século XIX, promovendo a atualização de um mito e sua difusão. Ademais, a metalinguagem da película é discutida, mais precisamente os discursos que refletem sobre conceitos pré-estabelecidos a respeito de outras formas de arte, ou seja, como o cinema explora teatro e TV de forma crítica e renovadora.

Palavras-chave: Adaptação. Tradução cultural. Intermedialidade. Metalinguagem.

ABSTRACT: This study aims to determine how the idea of cultural translation was proposed in the film *Romance* (2008), directed by Guel Arraes. Through critical perspectives on intertextuality, intermediality and adaptation, evidence will be provided on how the film transposes a twelfth-century medieval legend to the Brazilian Northeast of the nineteenth century, promoting the updating of a myth and its dissemination. Moreover, the metalanguage of the film is discussed, more precisely the discourses that reflect upon pre-established concepts about other art forms, that is, how the film critically explores theater and TV in a new way.

Keywords: Adaptation. Cultural translation. Intermediality. Metalanguage.

¹ Artigo recebido em 28 de março de 2016 e aceito em 13 de maio de 2016. Texto orientado pela Profa. Dra. Anna Stegh Camati (União de Universidade).

² Mestranda do Curso de Teoria Literária da União de Universidade.
E-mail: pri_la@hotmail.com



INTRODUÇÃO

Os dois personagens principais do filme *Romance*, de Guel Arraes, discutem todo o tempo sobre a herança deixada pelo século XII, como a lenda de Tristão e Isolda. E não apenas discutem. Encenam, escrevem peças e séries de TV e vivem em suas vidas toda a carga dramática que envolve o amor e a paixão de acordo com tal herança. Esse é o mote que dispara a discussão que perpassa todo o filme: em que medida somos ou estamos escravizados a certas experiências do amor e do romantismo que naturalizamos como verdades? E qual a possibilidade de, sem recusar essas imagens que nos acompanham durante séculos, produzir outras verdades, outras imagens e experiências do encontro amoroso? Porém, tal discussão não se aplica somente às experiências amorosas que vivemos; aplica-se também às relações entre literatura e qualquer mídia que intencione adaptar uma obra literária: em que medida somos ou estamos escravizados, acostumados, afeiçoados a conceitos de fidelidade, superioridade, completude, que nos acompanham durante décadas? E então como produzir novos conceitos e entender que novas releituras são capazes de trazer uma vida nova ao texto fonte?

O percurso de Ana e Pedro, atores que se apaixonam pelo romance Tristão e Isolda, e também entre si, se vê marcado por estes questionamentos e confrontos. Ambos seguem caminhos que os levam a desencontros e reencontros, mas em todos os momentos está em primeiro plano o amor-paixão e as várias tentativas de redimensioná-lo à luz da urgência em criar outros possíveis e superar impasses morais e éticos. O mais interessante é que o próprio enredo traz para o centro do debate os vários meios artísticos (teatro, televisão e cinema) pelos quais é possível se apropriar do problema colocado pelo romance, com cada diferença de estilo sendo mais uma peça a se encaixar no quebra-cabeça que vai se tornando o encontro de Ana e Pedro, especialmente quando Ana se vê arrebatada por outra paixão. E, assim, num genial jogo de espelhos, Ana e Pedro não apenas interpretam os personagens medievais, mas tornam-se também esses mesmos personagens em suas vidas; arte e vida se misturam e se contaminam de maneira irreversível e permanente.

O desafio que vai ocupar os modernos Tristão e Isolda (sim, de certo modo repetimos Tristão e Isolda; queiramos ou não, essa é uma das mensagens do filme) será o de se haver – especialmente Pedro, que se põe a escrever um roteiro adaptado para a TV – com as exigências estéticas de um produtor rigoroso e muito voltado para a audiência de seus programas. É aí que o roteiro mostra um grande fôlego, pois os embates entre Pedro e o produtor também fazem parte de uma experiência de paixão e amor: o amor/paixão pela arte, o encontro com o desconhecido que ela impõe, movimento respeitoso com a criação, seja ela no campo artístico estrito, seja na vida comum.



A presente análise terá dois objetivos: o primeiro será, por meio de estudos sobre adaptação cultural, verificar como foi realizada no filme a adaptação da lenda medieval de Tristão e Isolda para uma narrativa regional brasileira, ou seja, quais elementos da história foram transpostos para a tela e de que forma. O segundo será analisar, à luz dos estudos da metalinguagem e da metaficção, como a arte se volta para ela mesma e, no filme *Romance*, como a ficção trata a ficção, como o cinema fala de literatura, teatro e TV.

DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS E INTERMIDIÁTICOS COMO FONTE DE RENOVAÇÃO

A história de Tristão e Isolda é uma interpretação literária de uma antiga lenda celta do século XII. Quanto ao fato de essa história ser baseada em fatos reais, não há um consenso entre os historiadores, sendo praticamente impossível encontrar uma fonte comum para essa narrativa. Entretanto, ela está presente entre os mais variados povos antigos, sob formas e versões distintas, as mais remotas provindas da cultura popular dos celtas que habitavam o norte da França. Os textos mais populares pertenciam a dois poetas desse período, Tomás da Inglaterra e Béroul. Suas recriações da lenda apresentavam diferenças muito sutis, porém detinham os mesmos elementos narrativos.

A trama se desenrola na Cornualha, península da Grã-Bretanha, governada pelo Rei Marc. Tristão, logo cedo, perde a mãe, Blanche fleur, e o pai, Rivalen, quando este teve seu reino, Loonois, tomado, depois de uma árdua batalha. Criado pelo cavaleiro Rohalt, de quem se julgava filho legítimo, foi sequestrado por comerciantes da Irlanda e abandonado na Cornualha, região na qual tem contato com o rei, sem saber que ele é seu tio. O pai adotivo o localiza e lhe conta a verdade sobre suas origens. Preparado para recuperar sua terra natal, Tristão se empenha neste empreendimento e doa seu reino para Rohalt, retornando à companhia do tio, também ciente da verdade. O herói era então já famoso por ser um bravo guerreiro e virtuoso harpista. Para libertar o rei de um débito com a Irlanda, ele se dispõe a duelar com Morholt, a quem vence, mas é seriamente envenenado pela espada do adversário. Colocado em um barco, à deriva no mar, ele é levado às costas da Irlanda, tratado e curado pela princesa Isolda, por quem se apaixona.

O destino, porém, reserva a Isolda o matrimônio com Marc, e Tristão, resignado, volta à Irlanda com a missão de levar a princesa para o tio. Aqui variam algumas versões. Em umas, Tristão simplesmente traz Isolda consigo, e ambos tomam um filtro do amor preparado pela serva ou pela mãe da nobre, e são então dominados por uma intensa paixão. Em outras, Tristão vence um dragão, é



prometido para a bela princesa, mas renuncia a ela por fidelidade ao seu tio, porém não consegue resistir, quando ambos tomam um vinho misturado a uma poção mágica, no navio que os traz para a Cornualha.

De uma forma ou de outra, eles se tornam amantes e ela se casa com o rei. Eles dão sequência ao seu romance, até serem descobertos, quando Tristão foge. Há algumas variantes, mas ao final da história ambos morrem: ele envenenado e ela quando sorve parte do veneno ao beijá-lo, ou se esfaqueando com o punhal de Tristão. Depois de enterrados um ao lado do outro, roseiras brotam de cada túmulo e se entrelaçam.

O texto literário utilizado como base para esse artigo é *O romance de Tristão e Isolda*, escrito pelo francês Joseph Bédier. Já no prefácio da obra, produzido por Gaston Paris, lemos que o escritor francês realizou adaptações em sua releitura: "Tenho o prazer de apresentar aos leitores o mais recente dentre os poemas que a admirável lenda de Tristão e Isolda fez nascer. Na verdade, é um poema, embora seja escrito numa prosa bela e simples" (BÉDIER, 2006, p. IX). De acordo com Robert Stam, professor da New York University:

O texto polifônico, dialógico, heteroglóssico e plural do romance, para usar a linguagem de Bakhtin, se torna suscetível às múltiplas e legítimas interpretações, incluindo a forma de adaptações como leituras ou interpretações. (BÉDIER, 2006, p. 25)

Além da narrativa poética de Joseph Bédier, essa análise tomará como objeto de estudo o filme *Romance* (2008), do diretor Guel Arraes (*O auto da compadecida* e *Lisbela e o prisioneiro*) e roteiro em parceria com Jorge Furtado (*O homem que copiava* e *Saneamento básico*). A película narra a história de dois atores de teatro – Pedro e Ana – que encenam a peça *Tristão e Isolda* em um pequeno teatro, em São Paulo. Os atores se apaixonam em meio aos ensaios para a peça e vivem todas as dificuldades que uma pequena companhia de teatro enfrenta em seu dia a dia: falta de dinheiro, problemas com a divulgação e estrutura etc. Após serem vistos em cena por um diretor de TV famoso, Danilo Bresi, Ana é convidada a participar da gravação de uma novela no Rio de Janeiro, o que faz com que Pedro termine o namoro. Três anos depois, Pedro, que além de ator também é escritor, tem a oportunidade de produzir um especial para a TV, tendo Ana, agora famosa, como atriz principal. Ele propõe uma adaptação da lenda de Tristão e Isolda para o nordeste brasileiro. O diretor Danilo Bresi aceita, desde que o fim seja alterado, pois acredita que o público não irá gostar do fim trágico que a história possui. As gravações têm início no sertão da Paraíba e Ana fica dividida entre o amor antigo que sente por Pedro e algo novo que sente pelo ator falsário Orlando, que finge ser um sertanejo local só para conseguir o papel de Tristão. As gravações chegam ao fim e Pedro, em meio a uma artimanha



cinematográfica, consegue filmar o final trágico original mesmo a contragosto de Danilo, deixando-o furioso. Após descobrir as armações de Orlando, Ana retorna a São Paulo e, no mesmo teatro onde tudo começou, junto com Pedro, termina atuando em uma comédia intitulada *Romance*, a qual narra humoristicamente a trajetória do casal. Pedro havia prometido à Ana escrever uma peça no início do filme.

Temos, então, duas produções artísticas, uma literária e a outra cinematográfica. Vale ressaltar que o filme não é uma adaptação do romance impresso de Joseph Bediér. A obra de Guel Arraes e Jorge Furtado é uma narrativa ficcional que retrata um jovem casal de atores, sendo ele roteirista também, que vive de teatro e se envolve com o meio televisivo. A lenda de Tristão e Isolda – que serve como pano de fundo – é representada pelo casal nos palcos e acaba influenciando também o relacionamento amoroso dos dois artistas.

Logicamente, e para aumentar o teor romântico da película, muitas passagens do livro de Bediér são incluídas nas falas dos personagens de Wagner Moura e Letícia Sabatella, mesmo quando estão fora do palco. Tais inserções fazem com que o espectador que já teve contato com a obra remeta à narrativa escrita. Os roteiristas fazem uso, nesses momentos, da intertextualidade, destacando dois níveis intertextuais diferentes dentro da película: um nível diegético, **real** do filme, dos personagens Pedro e Ana; e outro nível, literário, ou seja, a transposição da lenda medieval europeia proposta por Pedro para um romance de cordel brasileiro e sua filmagem para a TV. Um exemplo de como esses dois níveis intertextuais se entrelaçam é quando a equipe de TV está gravando o especial no sertão da Paraíba, e Pedro percebe que Ana e Orlando não estão somente representando os personagens, mas também se envolvendo amorosamente fora das gravações (Fig. 1), ou seja, o roteirista Pedro, enquanto profissional, vê seu grande amor nos braços de outro em ambos os universos: o diegético e o extradiegético.



Figura 1: Entrelaçamento de arte e vida (ROMANCE, 2008)



Há também outro exemplo dessa mescla de níveis intertextuais: a cena que antecede o encontro do casal de atores com o diretor de TV Danilo Bresi.

Ana: Foi lindo!

Pedro: Foi!

Ana: É só isso que você tem pra me dizer? Foi? Três letras? Uma para cada mês de ensaio?

Pedro: Mas o que importa o som da minha voz? É o som do meu coração que deveis ouvir.

Ana e Pedro beijam-se. (ROMANCE, 2008)

Os atores estão no camarim, após a encenação da peça, e Pedro cita um trecho que até o momento não havia sido mostrado durante o filme, mas que está presente na narrativa de Joseph Bediér:

Então Tristão deixou de disfarçar a voz:

– Amiga, como pudestes por tanto tempo desconhecer-me, mais tempo do que este cachorro? Que importa este anel? Não sentes que teria sido mais doce para mim ser reconhecido à simples evocação de nossos amores passados? Que importa o som da minha voz! É o som do meu coração que devias ouvir. (BÉDIER, 2006, p. 133)

Constatamos, assim, que por meio da intertextualidade – mais precisamente conforme a classificação de Gérard Genette – por meio da citação, o roteiro foi adaptado de forma a recorrer a inúmeros trechos da obra *O romance de Tristão e Isolda*. Em outra passagem do filme, Pedro faz uma alusão à obra *Cyrano de Bergerac*, no momento em que Ana lhe confirma que está gostando de Orlando, seguida de mais uma citação, agora da peça francesa:

Pedro: Eu coloquei na boca dele tudo o que eu queria lhe dizer.

Ana: Porque você mesmo não me disse?

Pedro: Tem razão. Eu tô mais pra um Cyrano de Bergerac, escrevendo declarações de amor para serem ditas pelo meu rival. “Enquanto me escondia à sombra de uma história, um outro recebia o beijo da glória”. (ROMANCE, 2008)



Portanto, fica claro que inúmeros são os recursos a serem utilizados para enriquecer as adaptações, e por isso não podemos nos esquecer de que a intertextualidade é, sem dúvida, uma das pontes que proporciona a infinidade de relações propostas pelos autores e construídas pelos leitores / espectadores.

Quando Pedro vai ao Rio de Janeiro expor seu projeto para o especial de TV, ele sugere realizar uma adaptação do romance de Tristão e Isolda para o nordeste brasileiro.

Na nossa versão nordestina para o romance de Tristão e Isolda, os trovadores provençais vão ser os cantadores nordestinos, os cavaleiros medievais como Tristão vão ser os vaqueiros, os reis e rainhas como Marcos e Isolda vão se tornar os grandes proprietários de terra, os donos de fazenda de gado. (ROMANCE, 2008)

Assim, verificamos que Pedro propõe uma tradução transcultural, ou seja, transporta uma narrativa que provém da Europa do século XII para outra cultura e época completamente diferentes; por isso precisa fazer alterações que atinjam o público receptor – o público brasileiro – de maneira lógica e agradável. Segundo a professora Linda Hutcheon:

Muitas vezes isso inclui uma mudança de linguagem; quase sempre, há uma troca de lugar e de momento histórico. (...) as culturas mudam com o tempo. Em nome da relevância, os adaptadores buscam a recontextualização ou reambientação “correta”. (HUTCHEON, 2013, p. 196-197, ênfase no original)

Dessa forma, é possível observar que vários detalhes são transpostos da narrativa impressa e do texto cênico para a produção televisiva, sendo que o programa brasileiro assume um aspecto que se assemelha ao romance de cordel, sem, no entanto, alterar o enredo de partida. Conforme a afirmação de Hutcheon, Pedro fez, criativamente, mudanças na linguagem, no figurino, no espaço e na época para recontextualizar e reambientar a história dos dois amantes, de modo que se adaptasse à cultura nordestina brasileira do fim do século XIX. Além das alterações mencionadas, modificou-se também o tipo de mídia a transmitir a adaptação, ou seja, do teatro a obra será encenada para a TV. Em seu estudo intitulado *Inter textus / inter artes / inter media*, o professor Claus Clüver, da Indiana University, afirma:



Especialmente interessante e igualmente irrepresentável é a existência de várias transposições do mesmo texto-fonte não apenas em diversos gêneros (inclusive gêneros não-artísticos), mas também em diversas mídias: as relações intertextuais entre todas essas versões podem influenciar consideravelmente a recepção de uma determinada transposição. As adaptações de textos (na maioria, literários) por diversos meios de comunicação de massa resultaram num fenômeno que Karl Prümm descreveu em 1988 de maneira eloqüente, mas nomeou com um rótulo questionável: “Pode se falar, então, de multimídia quando um objeto estético está disponível e é passível de recepção em várias mídias”. (CLÜVER, 2014, ênfase no original)

A adaptação cultural idealizada por Pedro se materializa, então, por meio de figurinos típicos dos sertanejos (Fig. 2), do local onde as filmagens foram realizadas – o sertão da Paraíba –, e da linguagem, que é carregada de sotaque e expressões locais.



Figura 2: Figurinos sertanejos (ROMANCE, 2008)

Além desses aspectos, um detalhe especial faz com que a produção televisiva remeta aos romances de cordel do século XVII e XVIII: a música *Tristão e Isolda no sertão*, composta pelo diretor e roteirista Guel Arraes, em estrofes de três versos, e interpretada pelo cantor Agamenon Pereira dos Santos, da mesma forma que os cancioneiros nordestinos recitavam os poemas de cordel naquela época.



Tristão e Isolda no sertão

Amigos que hoje encontro em dia de boa sorte
Escutem o meu romance de amor, de vida e de morte
Entre Tristão e Isolda aqui nas terras no norte.

Isolda amava em segredo Tristão com muito carinho
Um dia veio um recado de Marcos, tio e padrinho
Pedindo a mão de Isolda para não viver mais sozinho.

Isolda vai casar com o tio, mas ela amava o sobrinho
Tristão a ama em segredo, não quer trair o padrinho
Isolda faz um feitiço e mistura dentro de um vinho.

O amor quando é proibido atíça mais a paixão
Como a água represada que precisa da vazão
Foi assim que aconteceu com Isolda e Tristão.

Um dia o coronel Marcos viu que havia amor
Entre a esposa e o sobrinho; quase não acreditou
Viu com seus próprios olhos o que nunca imaginou.

Em sepulturas vizinhas os dois foram enterrados
Nos túmulos uma roseira com galhos entrelaçados
Desencontrados na vida, na morte reencontrados.

(ROMANCE, 2008)

Pode-se afirmar, dessa forma, que uma adaptação cultural procura acrescentar a noção de ressignificação à ideia de intertextualidade, isto é, na medida em que um filme adaptado é uma recriação de outro texto (ou textos), ele também ressignifica sua fonte em um novo meio, um novo contexto, um novo código de representação e, antes de tudo, uma nova atitude discursiva. Essa multiplicidade de perspectivas aponta para a inerente capacidade da adaptação de ser abordada por diversos pontos de vista, sem que sejam nem um ou outro, certo, superior, fiel ou intocável. E pensar em métodos que ampliem a discussão – como se fez até agora – é reconhecer a relevância que o processo de adaptação ocupa na configuração da cultura atual. Não é mais uma questão apenas de literatura-cinema: a adaptação participa da constituição de diversos produtos culturais, que tanto corrobora uma perspectiva mercadológica (a de insistir e recriar o que já fez sucesso), quanto indica aspectos para se entender a realidade cultural e social dos



diversos povos e de suas produções simbólicas. Nesse sentido, a professora Anna Stegh Camati ressalta:

A análise das adaptações não deve limitar-se à comparação dos aspectos formais e temáticos entre o texto-fonte e o texto-alvo. As principais determinantes do redirecionamento de sentido em qualquer adaptação são as alterações efetuadas em função da mudança do tempo-espço e do imaginário cultural (...). Nesse sentido, o fenômeno da adaptação pode ser visto como uma manifestação do processo cultural em constante mutação. Em face dessas perspectivas, a estética brechtiana da atualização dos textos clássicos tornou-se uma prática comum. Esse procedimento altera radicalmente o sentido atribuído às obras canônicas pela crítica tradicional, preocupada com a integridade textual. Brecht defendia a necessidade da historicização dos clássicos, um processo que põe em jogo duas historicidades: o tempo em que o texto foi escrito e o tempo em que ele é reescrito ou transposto para outro meio, visto que o passado influi no presente, e o presente modifica o passado. (CAMATI, 2014)

As colocações do teórico Júlio Plaza corroboram com os estudos de Robert Stam, quando aquele afirma que:

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos. (PLAZA, 1987, p. 1)

Isso confirma, portanto, que, a cada vez que uma nova versão ou adaptação surge, mitos são atualizados e revitalizados, por meio dos diálogos intertextuais e intermediáticos propostos.



A METAFICÇÃO E O PASTICHE PÓS-MODERNO NA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA *ROMANCE*

Para desenvolver a segunda parte dessa análise é necessário lembrar que o termo metalinguagem designa a linguagem que se debruça sobre si mesma. Em seu estudo sobre as funções da linguagem, Roman Jakobson (1977) define a função metalinguística como a linguagem que fala da linguagem, voltando-se para si mesma: "(...) podemos falar em português (como metalinguagem) a respeito do português (como linguagem-objeto) e interpretar as palavras e as frases do português por meios de sinônimos, circunlocuções e paráfrases portuguesas" (JAKOBSON, 1977, p. 46). Segundo Jakobson, a função metalinguística da linguagem não é importante apenas para os estudos científicos e literários, mas desempenha um papel de destaque também em nossa linguagem cotidiana. O linguista cita como exemplos expressões que utilizamos quando necessitamos verificar se o remetente e o destinatário de uma determinada mensagem estão utilizando o mesmo código: "Entende o quero dizer?" (p. 47), "Como assim?" (p. 47), "Você pode explicar melhor?" (p. 47). Nesses casos, há uma reflexão sobre o próprio código utilizado, a fim de garantir a eficácia do processo comunicativo. A função metalinguística na linguagem literária, muitas vezes, assume papel semelhante. O poeta, ao refletir sobre a linguagem, desnuda para o leitor seu processo de escrita, compartilhando com ele o momento da criação do poema.

Os processos metalinguísticos não são, porém, exclusivos da literatura. A metalinguagem se faz presente muito frequentemente nos filmes (*Cinema Paradiso*, *A rosa púrpura do Cairo* e *Lisbela e o prisioneiro*), nos quais percebemos o constante processo autorreflexivo de um filme narrando a experiência cinematográfica, aqui denominada, então, **metaficção**.

Os dicionários de etimologia informam que o prefixo de origem grega *metá* significa, dentre outras coisas, **reflexão**, **posteridade**, **transcendência**. Assim, é possível observar um constante processo crítico-reflexivo sobre os diversos meios artísticos fazendo parte da narrativa criada pelos roteiristas de *Romance*. Logo, a metaficção se realiza quando verificamos que o filme: faz críticas aos bastidores das produções televisivas; exhibe as gravações de cenas de novela; faz menção aos problemas enfrentados pelas pequenas companhias de teatro em sua rotina diária; mostra a difícil tarefa do dramaturgo, que, pressionado pelo patrocinador, precisa abrir mão de sua criatividade; e evidencia o trabalho do roteirista, ao escrever as falas das personagens.

Dessa forma, o diretor Guel Arraes se utiliza da metalinguagem para fazer com que a arte se volte para ela mesma e usa a própria arte para falar de arte: usa o cinema para falar de literatura, teatro e TV. Nesse sentido, uma das cenas do filme mostra Pedro lendo para Ana uma crítica literária a respeito da lenda



de Tristão e Isolda (Fig. 3):

Pedro: O amor feliz não tem história na literatura ocidental. A felicidade dos amantes só nos comove pela expectativa da infelicidade que os ronda. Sem sofrimento não há romance. O romance de Tristão e Isolda tornou-se modelo de todas as histórias de amor até hoje. Os amantes se amam, mas não conseguem superar os obstáculos e serem felizes. Esse é o segredo do sucesso de Tristão e Isolda e foi isso que os poetas europeus da Idade Média descobriram: o amor recíproco infeliz. (ROMANCE, 2008)



Figura 3: O cinema reflete a literatura (ROMANCE, 2008)

Outra sequência (Fig. 4, 5 e 6) exhibe a atuação dos atores Pedro e Ana no palco, onde vivem Tristão e Isolda: mais uma expressão da metalinguagem.



Figura 4: Tristão e Isolda no palco (ROMANCE, 2008)





Figura 5: Ana e Pedro como Isolda e Tristão (ROMANCE, 2008)



Figura 6: A morte de Tristão (ROMANCE, 2008)

Já com comentários da personagem Fernanda, interpretada por Andréa Beltrão, como por exemplo: "Quem é que vai querer pagar para ficar ouvindo rimas, assistir uma história de amor tristíssima e ainda descobrir que os mocinhos morrem no final? (ROMANCE, 2008) e "Mania de fazer teatro... Porque você quer se apresentar para 300 pessoas quando você pode se apresentar para 30 milhões? Teatro é coisa velha!" (ROMANCE, 2008), o roteiro do filme nos apresenta estereótipos relacionados ao teatro e à TV, os quais ainda são muito comuns dentre a população e que precisam ser desmistificados. Percebe-se claramente uma crônica sobre os vícios de produção, sobre as ambições geradas pelo desejo da fama e, de certa forma, um massacre à visão glamourizada que o meio televisivo impõe ao público em geral. A figura 7 nos mostra o conhecido **teste do sofá**, realizado por algumas pessoas que querem ingressar na TV. O divertido personagem de Andréa Beltrão, por exemplo, é a clara evidência daqueles que só pensam em fazer sucesso e ganhar dinheiro. Marco Nanini faz uma participação emblemática como uma mega estrela histórica que reclama da ausência de couro em sua roupa: "Isso aqui é napa!! É naapa!!" (ROMANCE, 2008).





Figura 7: O teste do sofá (ROMANCE, 2008)

O escritor Haroldo de Campos comenta:

Crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto – a linguagem-objeto – dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade. (CAMPOS, 1992, p. 11)

Podemos verificar, dessa forma, a materialização do processo auto-reflexivo que a utilização da metalinguagem propõe, devido às intersecções existentes entre os personagens Ana e Pedro, e a história dentro da história (Fig. 8).



Figura 8: A história dentro da história (ROMANCE, 2008)



Ao analisarmos tais passagens, é possível afirmar que se colocou em prática nesse momento uma técnica pós-moderna que recupera a memória cultural da lenda, combinando o universo diegético do filme, a ficção a que assistimos e a mitologia. Segundo a teorização de Gérard Genette, em *Palimpsestos* (2005), o **pastiche** é apontado como um recurso transtextual, classificando-se como uma forma de hipertexto uma vez que se trata de um texto que obedece a uma lógica derivacional diante de outro que lhe é anterior (o hipotexto), estabelecendo com o texto matriz relações de imitação. O pastiche insere-se assim no espírito pós-modernista da colagem e reaproveitamento de moldes e estilos, reabilitando-se e libertando-se do estigma da inferiorização.

Por meio de variadas maneiras, a metalinguagem e a metaficção foram utilizadas durante o filme *Romance*. A professora canadense Linda Hutcheon, em seu livro *Narcissistic narrative*, descreve o que a metaficção é capaz de fazer. O trecho foi extraído do artigo *O que é metaficção?*, escrito pela professora Brunilda Tempel Reichmann:

A metaficção tende, sobretudo, a brincar com as possibilidades de significado e de forma, demonstrando uma intensa autoconsciência em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor que, convidado a adentrar tanto o espaço literário quanto o espaço evocado pelo romance, participa assim de sua produção. (REICHMANN, 2014)

Encontramos aqui, novamente, caminhos que nos levam ao fim da **originalidade**, do **estilo autoral**, e que nos trazem a procura de significado e identidade por meio da adaptação e da releitura, e com a percepção do mundo e da cultura como fontes de fragmentos permanentemente reutilizáveis.

CONCLUSÃO

Em *Romance*, o diretor e roteirista Guel Arraes volta a produção mais uma vez para o sertão – assim como em *O auto da Compadecida* e *Lisbela e o prisioneiro* – retratando o espaço de maneira peculiar, com detalhes típicos da cultura local, como as rimas, o cordel, entre outras artimanhas do diretor que não nega suas origens. O detalhe mais importante é que o filme se passa no presente, ancorado no clássico conto de amor de Tristão e Isolda, lenda que se propaga desde o século XII. Essa informação foi didaticamente inserida no roteiro, gerando mais conhecimento para o grande público e vendendo o argumento do filme. No inteligente roteiro de Guel Arraes e Jorge Furtado, Pedro é um diretor e ator de



teatro que procura uma atriz para encenar a peça *Tristão e Isolda*. Em sua busca, ele encontra em Ana alguém para atuar e também viver uma história de amor. Furtado e Arraes conseguiram de uma maneira astuta utilizar um clichê – “a vida imita a arte” – para produzir um bom filme.

Na história, que mistura literatura, teatro e TV, não faltam críticas à sociedade, ao culto à fama, ao vazio da televisão, ao apego ao dinheiro, entre outros aspectos. Assim, considera-se que o segundo objetivo desse artigo foi alcançado ao constatarmos que a metalinguagem utilizada pelos roteiristas cumpre sua função de repensar, renovar, propor conceitos acerca de seu objeto. Depois de analisadas cenas, imagens, diálogos foi possível perceber que a metaficção materializada na película em questão destaca conceitos equivocados em relação ao teatro e sua prática, além de comportamentos ambiciosos em relação ao meio televisivo e à fama.

Da mesma maneira, o primeiro tema tratado pelo presente trabalho foi desenvolvido de forma a retomar antigos julgamentos de superioridade, fidelidade, qualidade e originalidade dos textos-fonte perante as adaptações, transposições e releituras propostas em outras épocas. Portanto, durante as considerações acerca da adaptação cultural a que assistimos no filme *Romance*, enfatizaram-se as relações intertextuais e intermediárias que fazem com que o espectador se torne também coautor da obra que recebe, pois é por meio de suas interpretações e ponderações que o sentido será construído.

Conclui-se que tanto a adaptação – sob qual forma ou mídia seja proposta – quanto a metalinguagem, neste caso a metaficção, promovem, acima de tudo, renovação: a adaptação cultural promove a atualização da lenda e a metaficção promove a modernização de conceitos pré-estabelecidos a respeito da arte teatral e televisiva. Os tópicos visam à reflexão acerca de antigos temas, instigando o público receptor a construir novas leituras e significados, a partir do diálogo intertextual que é capaz de estabelecer, entre o que vê e o que traz consigo.

REFERÊNCIAS

BÉDIER, J. *O romance de Tristão e Isolda*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CAMATI, A. S. Sonho de uma noite de verão no cinema: travessias e transações intermediárias. Disponível em:
<<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/view/152/162>>.
Acesso em: 22 dez. 2014.

CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.



CLÜVER, C. *Inter textus / Inter artes / Inter media*. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Letras, 2005.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: UFSC, 2013.

JAKOBSON, R. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1977.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

REICHMANN, B. T. *O que é metaficção?* Disponível em: <http://www.uniandrade.br/pdf/Revista_Scripta_2006.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2014.

ROMANCE. Direção de Guel Arraes. BRA: Paula Lavigne; Natasha Filmes, 2008. 1 DVD (105 min).

STAM, R. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-026.2006n51p19/9004>>. Acesso em: 08 nov. 2014.

