

REGIONALISMO E BRASILIDADE EM LISBELA E O PRISIONEIRO

REGIONALISM AND BRAZILIANISM IN LISBELA E O PRISIONEIRO

Verônica Daniel KOB¹

RESUMO: O presente artigo analisa a peça *Lisbela e o prisioneiro* (1960), de Osman Lins, e o filme homônimo (BRA, 2003), de Guel Arraes. O objetivo é demonstrar de que modo o texto literário, mais de 40 anos depois, apresenta questões pertinentes à sociedade do século XXI. Por meio de pesquisa bibliográfica e de análises comparativas entre a peça e a adaptação fílmica, o estudo destaca o perfil do personagem feminino, a associação entre as artes, a metalinguagem e, principalmente, o regionalismo, que, no filme, serve de instrumento para enfatizar a brasilidade no contexto global. Tais características respondem à heterogeneidade motivada pela globalização e correspondem aos conceitos de empoderamento feminino, multiplicidade e relação interartes, que delineam o perfil da sociedade contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Regionalismo. Globalização. Multiplicidade.

ABSTRACT: The present article analyzes the play *Lisbela e o prisioneiro* (1960), by Osman Lins, and the homonymous film (BRA, 2003), by Guel Arraes. The objective is to demonstrate how the literary text, more than 40 years later, presents pertinent subjects to the society of the 21st century. Through bibliographical research and comparative analyses between the play and the cinematographic adaptation, this study detaches the feminine character's profile, the association among the arts, the metalanguage and, mainly, the regionalism, that, in the film, emphasizes the Brazilianism in the global context. Such characteristics answer to the heterogeneity motivated by the globalization and correspond to the concepts of feminine empowerment, multiplicity and interartistic relationship, that integrate the profile of the contemporary society.

KEYWORDS: Regionalism. Globalization. Multiplicity.

1. A peça

Lisbela e o prisioneiro, de Osman Lins, destaca-se pelo aspecto regionalista, pela linguagem popular e pela estrutura dramática tradicional. A história, escrita em 1960, foi a primeira peça do autor a ser encenada, um ano depois, com excelente recepção do público e da crítica. Embora haja um fio condutor, cada personagem é muito bem delineada, estabelecendo-se claramente a partir da lin-

1. Departamento de Graduação em Letras, FAE Centro Universitário; e Departamento de Pós- Graduação em Letras (Mestrado em Teoria Literária), UNIANDRADE - Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba, Paraná, Brasil. E-mail: veronica.kobs@fae.edu.

guagem e de pequenos casos, que ampliam e popularizam o texto. Essa multiplicidade é acentuada com os diversos tipos de expressão artística associados às personagens, sobretudo a Jaborandi, espectador assíduo dos seriados cinematográficos da época, e a Leleu, que levava uma vida itinerante, já tendo atuado em números circenses e apresentações de teatro. Aliás, o fato de Leleu ser um artista popular desencadeia a metalinguagem da peça, dando espaço a longas falas, nos momentos em que ele e Lapiiau divertem a todos com suas experiências, como no trecho transcrito abaixo:

LELEU

– Uma vez, Citonho, na Semana Santa, eu fui o Cristo e o jumento empacou, você já viu? Na entrada de Jerusalém. Cristo fazendo tudo que era de milagre, mas não havia jeito de tirar o jumento do lugar. Tive que entrar a pé em Jerusalém. E com uma raiva danada do jumento. (*Risadas*. [...]) (LINS, 1964, p. 63).

Na citação acima, são perceptíveis as marcas da simplicidade da linguagem e a oposição entre os perfis de Leleu e de Cristo, papel que ele frequentemente representava, viajando de uma cidade para outra. Esses dois elementos, típicos da comédia, relacionam-se também ao aspecto social. Nesse quesito, outra característica do teatro de Lins, o uso de personagens-tipos, desempenha importante função, porque correspondem a diferentes instâncias de poder, na pequena cidade em que a história é ambientada: o tenente (Guedes), a mocinha (Lisbela) e seu noivo abastado (Noêmio), o homem mau (Frederico) e o malandro (Leleu).

O perfil de Leleu é um bom modo de estabelecer uma breve comparação entre a peça de Lins e *O auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna². Leleu, tal como João Grilo, tem um perfil extremamente popular, que oscila entre o carisma do herói e as atitudes questionáveis do anti-herói. Além disso, a mesma coisa justifica as trapaças e o modo improvisado como ambos os personagens levam a vida: a necessidade de sobrevivência. Antonio Candido discute essas características, quando comenta o conceito de “pitoresco exótico” (CANDIDO, 2000, p. 132):

A inteligência tomou finalmente consciência da presença das massas como elemento construtivo da sociedade; isto, não apenas pelo desenvolvimento de sugestões de ordem sociológica, folclórica, literária, mas sobretudo porque as novas condições da vida política e econômica pressupunham cada vez mais o advento das camadas populares (CANDIDO, 2000, p. 134-5).

2. De acordo com Sandra Nitrini: “Numa entrevista, Osman Lins mencionará este último [Ariano Suassuna] como professor da disciplina de play-writer, que teria exercido uma possível influência sobre ele, no que diz respeito às normas de composição de Lisbela e o prisioneiro” (NITRINI, 2017).

Na peça de Osman Lins, Lisbela questiona o modo de vida de Leleu, quando pergunta a ele: “– Leleu, por que você é assim? Por que tem sempre que mudar de ocupação? De nome? Vagando pelo mundo e trocando de mulher [...]?” (LINS, 1964, p. 76). A resposta dele define seu perfil sonhador, aventureiro, além de delinear as diferenças de vida e perspectiva do casal protagonista: “Fui andando, fui andando e me perdi. [...] E assim tem sido a minha vida, sempre me perdendo atrás do que é bonito” (LINS, 1964, p. 77).

Lisbela é a única personagem feminina efetiva da peça, já que as outras mulheres da história são apenas mencionadas no texto, sem entrarem em cena. Entretanto, não apenas o perfil, mas também as atitudes da personagem, sem esquecer o relacionamento dela com Leleu, instalam, na peça, uma espécie de subversão. Lisbela, por escolher Leleu, por romper seu compromisso com Noêmio e também por contrariar a autoridade do pai, critica a tradição patriarcal, que vigorava na pequena cidade de Vitória de Santo Antão.

Justamente por causa dessa oposição, a peça de Lins apresenta-se de modo engenhoso e complexo, como Sandra Nitrini menciona neste trecho:

Lisbela e o prisioneiro é uma comédia de caracteres, embora as ações desenvolvidas na cadeia de Vitória de Santo Antão desempenhem uma função considerável na sua estrutura tradicional, com exposição, desenvolvimento, falso clímax, clímax, desfecho de situações, vivenciadas por personagens nordestinas e muito bem amarradas (NITRINI, 2017).

A simplicidade e o regionalismo são enfatizados na história, ao passo que, paralelamente, são desafiados por Lisbela, que, com seu comportamento, instaura uma nova ordem social. Sobre esse tema, há três momentos emblemáticos da personagem. O primeiro deles ocorre quando Lisbela decide deixar Noêmio: “LISBELA (*A Dr. Noêmio.*) – Eu ia tentar. Ia tentar ser uma boa esposa pra você. Ia tentar até deixar de comer carne, ia tomar cuidado pra seu almoço de folhas não murchar. [...]” (LINS, 1964, p. 111). Nessa fala, a personagem relaciona o papel de esposa à perfeição no desempenho das tarefas de casa e à necessidade de abandonar seus hábitos em favor dos do marido, que era vegetariano. Já no segundo momento, Lisbela tenta explicar ao pai o que diferenciava Leleu dele e do noivo: “LISBELA – [...] Vocês é que estavam me usando. [...] Pra ele eu não era filha, não uma mulher casada nem solteira. Era mulher, mulher, mulher!” (LINS, 1964, p. 11). Com essa fala, a personagem se opõe completamente aos ideais da sociedade patriarcal, porque se recusa a desempenhar os papéis convencionalmente associados ao gênero feminino. A repetição, ao final, serve para representar a opres-

são, ao mesmo tempo em que revela a libertação de Lisbela. Por fim, no terceiro momento, Lisbela fala a Noêmio (e ao pai, que também está presente, nessa hora):

– [...] Quando vi aquele passarinho na gaiola... Pensei que minha vida inteira, se eu ficasse, ia ser assim, vida de triste, de quem desejou, de quem quis de corpo e alma, e mesmo assim não fez. Aí, eu fui. Fui e vou toda vez que ele me chame. Não precisa nem que ele me fale. Nem que me olhe. Basta estalar os dedos. Vou feito um cão. Mas coroada – vocês não compreendem? – feito uma rainha (LINS, 1964, p. 112).

A metáfora do pássaro na gaiola resume o sentimento da personagem e justifica a recusa dela em atender às expectativas do pai e do noivo. Lisbela prioriza seu desejo. Importa, de fato, o que ela quer, e não o que ela deve fazer. Sandra Nitrini, em 2003, ocasião em que a peça foi reeditada, resume, de modo bastante apropriado, a função desestabilizadora da personagem feminina, na história:

Lisbela, a única filha do tenente Guedes, é também a única mulher que atua em cena; as outras são apenas mencionadas nos diálogos. E atua com força, porque enfrenta a autoridade patriarcal, representada pelo pai e pelo noivo, ao tomar iniciativa para colaborar com a fuga de Leléu da prisão e a se dispor a abandonar o marido no dia de seu casamento para aventurar-se na vida com o equilibrista. Como se não bastasse isso, é ela quem livra Leléu da morte, ao atirar, aparentemente, em Frederico, o assassino profissional, quando este lhe apontava a arma, pouco antes do desfecho da peça. Parece e julga-se tornar-se uma criminosa, colocando o pai numa situação incômoda. Para livrar a própria filha da cadeia, este usará expedientes comprometedores para a lisura de uma autoridade, com o fito de embaralhar ou ocultar a autoria do suposto crime, pois no desfecho da peça revela-se que Frederico morreu de morte natural. Por suas ações, Lisbela não apenas renega os mesquinhos valores, mas também expõe as fraturas da sociedade patriarcal (NITRINI, 2017).

A partir deste breve resgate das principais características da peça *Lisbela e o prisioneiro*, de Osman Lins, pretende-se, nas outras partes do artigo: a) apresentar a função do regionalismo no século XXI, na época em que foi lançada a adaptação cinematográfica da história; b) analisar as mudanças feitas pelo diretor, relacionando-as ao novo público e ao novo contexto histórico, considerando que mais de 40 anos separam a peça do filme; c) enfatizar a importância do aprimoramento da metalinguagem, no processo de retomada da obra de Osman Lins; e d) estabelecer alguns importantes vínculos entre o texto de Lins e o contexto cultural do novo século.

2. O regionalismo na era global

O filme *Lisbela e o prisioneiro*, de Guel Arraes, lançado em 2003, retoma uma história escrita há mais de 40 anos, por Osman Lins. A escolha do diretor, de adaptar um texto marcado pelos aspectos popular e regionalista, chama atenção, em uma época em que o urbano e o cosmopolitismo predominam. O longa, com roteiro do próprio Arraes, de Jorge Furtado e Pedro Cardoso, investe em um tipo de narração que exige certa habilidade por parte do espectador. Utilizando a paródia e a metalinguagem, recurso este que sustenta também a alternância de planos e a dinamicidade narrativa, o diretor mistura a tipicidade regional à moda estrangeira, o que resulta em um hibridismo exacerbado. Desse modo, o filme possibilita que o cinema nacional represente alguns costumes regionais, sem abrir mão de recursos que o aproximem do padrão hollywoodiano. A película retoma a magia dos seriados e as aventuras mirabolantes vividas pelos personagens das chanchadas, ao mesmo tempo em que brinca de copiar o modelo universal e comercial do cinema de Hollywood. Não é a primeira vez que o cinema faz essa tentativa, com igual resultado. Difere, no entanto, o propósito disso. Essa já tinha sido preocupação da Atlântida e da Vera Cruz, como relembra Renato Ortiz:

O que os empresários cinematográficos pretendiam era construir uma indústria cinematográfica brasileira nos moldes do cinema americano. [...] Para tanto ele toma como modelo as companhias americanas, e não é por acaso que a Vera Cruz aspira a ser uma espécie de Hollywood da periferia (ORTIZ, 1999, p. 70).

Indo além do propósito das chanchadas, Guel Arraes, em *Lisbela e o prisioneiro*, trabalha, conscientemente, com a diferença entre dois processos: o copista e o antropofágico. Assim, assumidamente, o diretor escolhe a ausência do *glamour* hollywoodiano, privilegiando cenários simples e figurinos de cores berrantes, para afirmar que a preocupação de se equiparar às produções norte-americanas não deve ter a menor importância. Essa meta pode ter funcionado, talvez, para motivar o aprimoramento técnico do cinema nacional, no passado, mas agora importava aceitar e marcar a diferença, para reestabelecer a brasilidade no contexto global, já que o conceito de identidade é sempre relacional.

Em 2003, o regionalismo, mais que demonstrar consciência local, ressurgiu como uma espécie de antídoto à crescente globalização. Nesse contexto, a invisibilidade das fronteiras motiva o intercâmbio, possibilitando similaridades e, conseqüentes aproximações, mas, paradoxalmente, as diferenças também são impulsionadas, para que o próprio não se perca em meio à vastidão caótica da

sociedade global. Por essa razão, o filme *Lisbela e o prisioneiro* investe na associação entre regionalismo e estrangeirismo, assumindo que os empréstimos que a cultura brasileira faz, em relação às demais culturas (especialmente à norte-americana) são naturais, além de ressaltar que esse comportamento nunca resulta em cópia. A cada empréstimo, a cultura de cada país se impõe e produz a cópia imperfeita, na qual as diferenças, que assinalam a identidade, ficam evidentes.

Em tempos de globalização, a ênfase ao regionalismo é praticamente uma exigência, para conter o processo de **despersonalização** ou de mudança significativa, causado pelo avanço do hibridismo e que tem grande efeito sobre a identidade cultural. Se, antes, o aspecto regional cumpria uma função, às vésperas do novo milênio ele se destina a uma finalidade totalmente distinta. Por essa razão, atualmente os teóricos definem o regionalismo (e o nacionalismo) como “[...] mais reativo do que ativo, [...] mais cultural do que político e, portanto, mais dirigido à defesa de uma cultura já institucionalizada do que à construção ou defesa de um Estado” (CASTELLS, 1999, p. 47). Sendo assim, em conformidade com o que Hall postula, em *Da diáspora*, o resgate é necessário, por causa do efeito **desterritorializante** da globalização, que “[...] afrouxa os laços entre a cultura e o ‘lugar’” (HALL, 2003, p. 36, grifo no original). Apenas símbolos já instituídos e chancelados podem ser usados, na formulação de uma expressão artística que privilegia certo tipo de resistência.

Outro critério que deve ser levado em conta, na hora de escolher o que será resgatado, é o apelo popular. Nesse quesito, as obras regionalistas são unanimidades, porque associam a sociedade contemporânea a uma outra, particular, menos influenciada pelas ondas estrangeira e tecnológica, que guarda nossas raízes, nossa essência, porque “[...] é parte de uma ‘comunidade imaginada’” (WOODWARD, 2003, p. 28, grifo no original). Arraes, então, por meio da paródia, em perfeita sintonia com a comédia, celebra o hibridismo e traz de volta à tela um dos melhores capítulos da história do cinema nacional: a época das chanchadas. Ana Paula Galdini, em *E o país se diverte*, discorreu sobre esse período e sobre as diferenças entre a Atlântida e Vera Cruz:

O Brasil da época tinha laços de dependência com a cultura norte-americana, o que gera atitudes colonizadas dos produtores, do público e da crítica. Desta forma, as chanchadas passam a basear-se na paródia do cinema dos Estados Unidos para atrair o público. Apesar das produções serem feitas a partir da caricatura e trejeitos norte-americanos, eram adicionados temas do cotidiano nacional, como as anedotas tipicamente cariocas e o jeito malandro de falar e se comportar do brasileiro. [...] Entretanto, a

Atlântida sofreu uma grande reviravolta quando surgiu em São Paulo os estúdios da Vera Cruz, cujo objetivo era a implantação de uma indústria cinematográfica no país através da produção das chanchadas populares com qualidade técnica de nível internacional (GALDINI, 2006).

Resgatando as chanchadas, *Lisbela e o prisioneiro* cumpre a dúplice tarefa de render homenagens ao gênero da comédia e fazer uma revisão crítica de sua ideologia, que refletia uma postura em relação à representação de elementos da brasilidade. Pensando especificamente na paródia, essa relação se amplia, considerando-se o fato de boa parte das chanchadas, em vez da proximidade, optarem pelo afastamento dos filmes hollywoodianos, no melhor estilo antropofágico. Essas produções se distinguem das demais, porque, em vez de seguirem à risca o padrão importado, criando correspondentes à atuação cômica dos irmãos Marx ou à de Judy Canova, nas partes musicais que se faziam presentes, constantemente, nos filmes, enfatizavam a aceitação da real condição do cinema brasileiro, a partir da paródia das superproduções hollywoodianas, como bem demonstram os longas *Nem Sansão nem Dalila* (BRA, 1954), dirigido por Carlos Manga, e *Carnaval Atlântida* (BRA, 1952), de José Carlos Burle.

Devido ao fato de a paródia estar essencialmente ligada à crítica, “[...] pois [é] uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica” (HUTCHEON, 1985, p. 17), também o regionalismo do filme de Arraes terá outra função. Nesse cenário, então, a única coisa que se mantém é a escolha do espaço. Para combinar com o gênero do filme, era preciso ter um cenário popular. Escolhe-se o Nordeste, porque é uma região que resistiu, e continua resistindo, às interferências do polo de dominação, como se a região fosse um pequeno reduto, mais protegido das influências que vêm de fora, conforme Renato Ortiz (1999). Outra razão para a escolha do cenário interiorano é a recorrente associação entre regional e popular. Se há a mistura entre o próprio e o estrangeiro, em *Lisbela e o prisioneiro*, eles são representados, respectivamente: pelo cenário popular, pela linguagem e pelos personagens-tipos, de um lado; e pelo aparato técnico e pela nova tentativa de fazer uma produção típica de Hollywood, do outro, a partir da fixação da personagem Jaborandi nos seriados cinematográficos, no texto de Osman Lins.

3. O filme

Em relação à peça de Lins, inúmeros elementos foram atualizados, no filme, para garantir o efeito cômico da história. Por isso, alguns personagens, a exemplo do noivo de Lisbela, ganham um novo perfil. Noêmio passa a se chamar

Douglas e, no filme, ele não é vegetariano. Em vez disso, é um *playboy*, deslumbrado pelo avanço dos grandes centros (o que o faz mencionar sempre o período que passou no Rio de Janeiro) e com um falso dialeto carioca.

Como a comédia não compreende ações muito prolongadas, a alternância associou-se à rapidez propiciada pelos cortes, que se avolumam no filme, para que o ritmo mais lento do texto original possa ser substituído pela aceleração, ritmo que condiz mais com o perfil do público atual e com as características específicas do cinema. Além disso, há que se considerar o tempo médio dos filmes de humor: cerca de uma hora e meia. Tal rapidez serve também de instrumento para as artimanhas de Leleu, um charlatão meio mambembe, que muda de casa e de profissão, de acordo com a necessidade.

A condensação, embora seja recurso largamente utilizado nas adaptações, vem engrossar a lista dos elementos que conferem agilidade à narrativa fílmica. A personagem que mais bem ilustra esse recurso é Citonho, que reúne características de Heliodoro, Jaborandi, Tãozinho e Lapiiau, principalmente. Do mesmo modo, há personagens que são suprimidos, diminuindo as situações periféricas ou transferindo-as para os personagens de maior importância. Outros, ainda, de simples referência no texto de Lins, são ampliados na adaptação, como é o caso de Inaura e Francisquinha.

No que se refere à ampliação de Inaura, a personagem é aproveitada, ao fim da história, para solucionar o problema que representaria, para o público de 2003, a explicação de que, na verdade, Frederico Evandro tinha morrido de susto. Assim, Inaura, que passa de irmã, na peça, à mulher de Frederico, no filme, mantém a obrigação do marido (de se vingar de Leleu, por questões de honra), mas desponta como parte do triângulo amoroso, muito bem-vindo em uma comédia romântica, servindo como um dos muitos empecilhos para a união feliz de Leleu e Lisbela. Inaura, em nome do amor que sentia por Leleu, acaba matando o marido, garantindo ao filme um final mais plausível do que aquele apresentado no texto original.

Essa solução, no entanto, não implica apenas uma mudança, mas uma divertida brincadeira, com duas versões a partir de um único fato. Assim como a metalinguagem provoca o distanciamento, o *flashback*, aqui, tem a mesma finalidade, além de criar um clima de suspense. Frederico está prestes a matar Leleu e atira. Quando o espectador imagina que Leleu foi atingido, há uma interrupção e ocorre um *flashback* que mostra Lisbela atirando em Frederico, antes de ele atirar em Leleu. Por alguns minutos, a história segue com o público achando que Lisbela havia matado Frederico, mas, quando a arma dela é verificada, constata-se que

está com todas as balas. Nesse instante, em tom de homenagem, o texto original é referenciado, pois, se não houve disparo, em meio a risos, o delegado e Citonho concluem que Frederico “[...] morreu de susto” (Cf. LINS, 1964). Nessa hora, outra interrupção acontece, para a inserção de um novo *flashback*, que mostra Inaura atirando. Dessa vez, a câmera amplia o ângulo de visão, mostrando, além de Lisbela, também Inaura com uma arma na mão. O jogo contrapõe verdade e mentira, construindo e desconstruindo a história e manipulando completamente o espectador, por meio dos retrocessos e da repetição de cenas, com uma ou outra variação. A repetição é feita de modo complexo e contribui para aumentar a comicidade.

Obedecendo à ideia, mas se distanciando bastante da peça de Lins, Guel Arraes, no fim do filme, faz outras mudanças importantes para a atualização do original. Primeiramente, suprime-se a **moral da história**, que aparece na última fala da peça, enunciada por Citonho, quando ele e Jaborandi discutem sobre rezar ou não pelos mortos (na peça, Frederico e Paraíba):

JABORANDI

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

CITONHO

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

Manter esse final tornaria a adaptação de certo modo anacrônica, deixando-a fora do cenário contemporâneo. O didatismo excessivo dessa parte, que faz questão de apresentar a **moral da história**, não combina com os desafios que o filme impõe ao espectador, com a proposta de uma narrativa ágil e entrecortada, a partir do acúmulo de recursos que, definitivamente, não apostam na facilitação extrema do papel do receptor. Desse modo, o desfecho original simplificaria muito o papel do público, destoando de todo o resto do filme.

Retomando a relação de *Lisbela e o prisioneiro* com as chanchadas, é importante ressaltar que, se a comicidade aproxima o filme de Arraes dos clássicos da Atlântida e da Vera Cruz, a complexidade no modo de contar a história revela evolução, exigindo um tipo de espectador com outras habilidades e preocupações, bastante diversas das que compunham o perfil do público das chanchadas. Do mesmo modo, o figurino e a trilha sonora também contribuem para a atualização do texto original, além, é claro, de serem de grande importância para o regionalismo e para o hibridismo, no melhor estilo de uma produção hollywoodiana de periferia. Como se não bastasse o encaixe perfeito da música às características das personagens, como é o caso de “Espumas ao vento”, de Elza Soares,

para a personagem de Inaura, e de “Oh, Carol”, de Caetano Veloso e Jorge Mautner, para Douglas, composições de Zéu Britto e também de Zé Ramalho, em parceria com o grupo Sepultura, são o ponto alto. O figurino, simples e de época, apresenta um diferencial: a cor, detalhe que ganha imenso destaque, pela profusão de combinações inusitadas de estampas e tonalidades. O colorido é realmente excessivo, dando um toque *kitsch* e servindo, propositadamente, de interferência ao aspecto estético da obra. Essas características encontram correspondência na teoria de Abraham Moles, que define o *kitsch* como a “[...] relação cotidiana com o ambiente” (MOLES, 1998, p. 14), acrescentando que essa estética “[...] acrescenta muito mais do que elimina” (MOLES, 1998, p. 85). O próprio diretor comenta o figurino e as cores do cenário, dizendo que buscou “[...] o melhor do mau gosto” (BRASIL, 2005). É clara a referência ao *kitsch* como instrumento apropriado para a criação de um “[...] Nordeste pop, aquele que vem estampado em para-choque de caminhão, brega mas não debochado, diferente do Nordeste suburbano que se apresenta na maioria dos filmes nacionais” (BRASIL, 2005). Rodrigo Fonseca, analisando o mesmo aspecto, acrescenta que há “[...] certa profusão do *kitsch* tomando toda a dimensão do écran. Seu Nordeste pop é roxo, marrom, amarelo manga, rosa-shocking e outras cores que lembram a paleta cromática do espanhol Pedro Almodóvar” (FONSECA, 2005).

Há, portanto, extrema afinidade entre a paródia e o tom de farsa do texto, já que o exagero e a caricatura são características de ambos. Ubiratan Brasil menciona que, antes de adaptar o texto de Lins para o cinema, Arraes já tinha feito uma versão para a tevê, com duração de 50 minutos. O próprio diretor reconhece que a farsa aparece nas duas adaptações, mas aceita o fato de que o relevo dado à comédia romântica, na adaptação cinematográfica, é responsável por uma diferença, afinal: “Na adaptação para a TV, o tom geral era mais de farsa com algum romance. No cinema, a história virou uma comédia romântica com toques de farsa” (BRASIL, 2005). Claro que a farsa, pelo aspecto burlesco, ganha em comicidade, o que garante a boa combinação entre esse tipo de representação e a comédia. Por outro lado, a comédia romântica, adepta da leveza, obriga a diluição de elementos carregados demais e que são inerentes à farsa, equilíbrio que propicia uma melhor aceitação do público. Duas outras vantagens da exploração das cores, mesmo que seguindo a tendência *kitsch*, são a visualidade e a popularidade. O universo brega contraria a moda supervalorizada pela elite, e a visualidade ganha com a exploração da cor, já que, no cinema, a imagem é o elemento primordial.

Relacionando o exagero à paródia, importa destacar que o realce que caracteriza esse modelo narrativo sempre encerra um posicionamento crítico: “A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 17), mas, em uma comédia, é como se a paródia servisse como um instrumento a mais, a fim de incrementar o gênero. Um exemplo dessa associação entre paródia e comédia é o tratamento dado à linguagem, no filme. As gírias e marcas do dialeto nordestino já faziam parte do texto de Osman Lins, mas Guel Arraes inclui, no filme, o carioquês do noivo de Lisbela e uma paródia da língua latina, na cena em que Leleu tenta impedir o casamento de sua amada com Douglas. O cômico acentua-se com o exagero na inclusão de terminações em *-is* ou em *-s* e da mistura grotesca entre palavras do latim e da língua portuguesa com termos do dialeto nordestino. Enquanto os noivos estão no altar, Leleu aparece como coroinha e contracenando com a dama de honra e com sua amada, a quem diz: “Dôminis, dôminis, ainda bem que cheguei a tempo. Ficáris quietos, num faláris nôminis [...]. Largáris esse alesado e me incontráris atrás da igreja et Espíriti Sânti” (LISBELA, 2003).

Em um perfeito entrelaçamento de recursos, também o *kitsch* auxilia a paródia, no filme. Leleu parodia o perfil dos vendedores ambulantes, que se destacam pelo discurso convincente que usam, para promoverem seus produtos: “Agora eu vou botar à venda, por uma módica quantia, a mais nova invenção da ciência farmacêutica, terapêutica e laboratória” (LISBELA, 2003). Além do modo de falar e das roupas, Leleu segue a estética *kitsch* também em sua caminhonete Veraneio, colorida e enfeitada com inscrições típicas de para-choques de caminhão, como: “Não me inveje. Trabalhe”, “Tem um corno me olhando” e “80ção 20ver” (LISBELA, 2003). Também fazem parte dessa lista os ofícios da personagem, que mudam conforme Leleu muda de nome e de cidade: vendedor de remédios, popularmente chamados *garrafadas*; encenador da Paixão de Cristo; e integrante de um parque de diversões, onde apresenta, com uma assistente, o número da Monga, a mulher gorila. Todas as funções desempenhadas por ele são simples, extremamente populares, e, por isso, acentuam o *kitsch* e o regionalismo, além de propiciarem, no filme, definido por Lisbela como “[...] comédia romântica com aventura” (LISBELA, 2003), uma releitura da intrincada relação entre próprio e estrangeiro.

4. Metalinguagem

Na esteira da peça de Osman Lins, um dos assuntos do filme é o próprio cinema. Na obra do escritor pernambucano, há referência ao cinema, mas de

modo mais sutil. Jaborandi, o cinéfilo do texto, empresta essa sua característica a Lisbela, que, no longa, além de acompanhar os seriados, também ensina Douglas sobre como se comportar em uma sessão. Focalizando várias vezes a personagem no cinema, o filme também apresenta trechos dos episódios vistos por ela, os quais dialogam o tempo todo com a história vivida por Lisbela, Leleu e Douglas. Essa duplicidade narrativa estabelece uma associação entre **realidade** e ficção, comum nas obras metalinguísticas. O jogo de desconstrução da verossimilhança vira uma instigante brincadeira nas mãos dos roteiristas, já que o tom exagerado diminui as similaridades com o real, mas o fato de Leleu e Lisbela assistirem a sua própria história não. Diante disso, até mesmo o paradoxo característico da metalinguagem é explorado na adaptação fílmica.

O jogo metalinguístico impera, no filme, desde o começo. A primeira cena já mostra Lisbela e seu noivo no cinema e, ao mesmo tempo em que o filme a que eles foram assistir se inicia, também se inicia *Lisbela e o prisioneiro*. Enquanto elenco e personagens são apresentados, por meio dos letreiros, a voz de Lisbela vai explicando a função de cada um dentro da trama. Justamente nesse aspecto, a personagem feminina do filme corresponde ao perfil cinéfilo de Jaborandi, na peça de Lins, como demonstram estes trechos, em que ele ensina aos companheiros da delegacia as características do seriado: “– [...] Aquele pulo é um episódio. Entende? Episódio. Na última hora, acontece uma coisa. Aí é que está o ruim: a gente passar uma semana sofrendo, bolando que coisa foi essa” (LINS, 1964, p. 10); “– [...] na última série, queira ou não queira os bandidos vão em cana” (LINS, 1964, p. 11).

No final do filme, há nova referência à metalinguagem, quando Lisbela lembra a Leleu que todo filme de amor termina com beijo na boca, ao que ele responde:

- Com todo mundo olhando?
- É só no começo. Depois, o filme acaba.
- Então tá bom de a gente se apressar, porque o povo já entendeu que tá acabando e é capaz de começar a sair sem prestar mais atenção na gente.
- É (*olhando para a frente*), mas talvez nessa sala tenha pelo menos um casal apaixonado que vai assistir até o finalzinho. E mesmo depois de o filme acabar, eles vão ficar parados, um tempão, até o cinema esvaziar todinho. E aí, vão se mexendo devagar, como se estivessem acordando, depois de sonhar com a história da gente.
- Tomara que eles tenham gostado. (*Beijam-se. A palavra “Fim” aparece ao canto da tela*) (LISBELA, 2003).

Quando sobem os créditos, na tela, o enquadramento se abre e aparece uma sala de cinema, onde todos começam a se levantar e a sair, até que reste apenas um casal, Leleu e Lisbela, que eram, ao mesmo tempo, personagens e

espectadores de sua história. Explorando a visualidade do cinema, os roteiristas transportam os protagonistas do filme para um espaço que duplica a realidade do espectador, em um instigante jogo, que confronta realidade e ficção.

Além disso, a cena propicia certa identificação do público com o par romântico do filme, utilizando como recurso extra a música que encerra a adaptação, “O amor é filme”, de Lirinha, que se encerra com a pergunta: “A gente podia ser como o pessoal do filme, não é?” (LISBELA, 2003). Esse trecho ilustra o sonho de Lisbela, que é também o de grande parte do público menos especializado. A ilusão da mocinha do filme parece se concretizar, ao menos por um rápido instante. Na hora em que Leleu se declara a Lisbela, os dois se beijam e são observados pelo casal da tela. É como se a ordem das coisas se invertesse e a realidade vivida por eles assumisse ares de ficção, pela magia do momento. A intertextualidade que envolve a história de Lisbela e a dos seriados reforça a história protagonizada pelas personagens e movimenta a narrativa, contribuindo decisivamente para a adaptação fílmica. Em *Lisbela e o prisioneiro*, o processo de inserção de trechos de vários filmes dentro do filme maior serve como uma

[...] espécie de homenagem às aventuras em série que ajudavam no processo de formação de plateia nos anos 1930, 1940 e 1950. Para atenuar a obviedade de uma vida sem grandes emoções, pelo menos sem emoções com a pompa hollywoodiana, Lisbela [...] se entrega ao prazer voyeurístico de devorar filme após filme toda noite (FONSECA, 2005).

As sequências protagonizadas por Leleu encontram correspondentes naquelas protagonizadas por Carlos Casagrande, nos seriados. Esse processo é o ponto alto da paródia, pois acentua e reivindica a diferença entre o cinema nacional e o padrão hollywoodiano. Nas comparações demonstradas abaixo, a brasilidade é estabelecida pela diferença, tal como já mencionado, no início deste artigo. Há passagens em que as cenas se alternam constantemente, mostrando que as histórias são as mesmas, mas com uma diferença crucial na produção:

FILME – Leleu tenta fugir da casa de Inaura pulando a janela, mas bate fortemente contra ela, sendo obrigado a tentar novamente.
 SERIADO – O mocinho foge do vilão, atirando-se contra uma janela de vidro, que se quebra logo na primeira tentativa.
 FILME – Leleu cai em um galinheiro.
 SERIADO – O galã cai sobre as caixas do que parece ser um depósito.
 FILME – Leleu é perseguido por Frederico Evandro, vestido com um terno roxo e com várias correntes de ouro no pescoço.
 SERIADO – O personagem é perseguido por um vilão tipicamente nazista.

FILME – Leleu faz sua caminhonete, uma Veraneio toda colorida, pegar **no tranco**.

SERIADO – O mocinho dá a partida e o carro, que lembra um *Jeep*, pega já na primeira tentativa (LISBELA, 2003.)

Para Lisbela, o cinema mostra um mundo desconhecido, vasto e completamente diferente da rotina de Vitória de Santo Antão. Entre os seriados que a mocinha do filme acompanha, estão os clássicos *O médico e o monstro*, de Stevenson, e *Frankenstein*, de Mary Shelley. Seguindo à risca a divisão da história em episódios, no final de cada capítulo aparece um letreiro com a inscrição: “Continua...” (LISBELA, 2003). Lançando mão desse mesmo recurso, fora da sala de cinema frequentada pela protagonista, os roteiristas interrompem a ação, em momentos decisivos, para instaurar o mesmo suspense que alimenta a curiosidade do público dos seriados: “Será que o nosso herói aguenta o tranco da besta fera das Alagoas? Ou ele agora se estupora e termina batendo a caçoleta? Não perca no próximo episódio: ‘As aventuras de um cristão contra o secretário do diabo’” (LISBELA, 2003). Indo além, isso ainda estabelece, na narrativa, a paródia e o tom popular, porque associa os ganchos, que levavam o público a seguir as histórias, em capítulos, ao sotaque nordestino, o qual, por sua vez, está a serviço do regionalismo e da comédia, simultaneamente.

Extremamente bem aproveitada, a alternância entre a história de Leleu e Lisbela e os enredos dos seriados serve, ainda, para introduzir o recurso do *flashforward*, que se deve ao fato de Lisbela ser viciada em cinema e de, por isso, conhecer muito bem cada tipo de filme, sobretudo os de amor, seus preferidos. Logo no começo da adaptação, ela, ao sair do cinema, diz ao noivo ter certeza de que, no próximo episódio, acontecerá o encontro do mocinho com a mocinha, pois eles já tinham sido apresentados separadamente e agora já era hora de aparecerem juntos. Essa afirmação e o ponto em que se encerrou o último episódio do seriado que ela seguia coincidem com o filme *Lisbela e o prisioneiro*. Lisbela e Leleu já tinham sido também apresentados sozinhos e, de fato, na sequência, o espectador passa a acompanhar o primeiro encontro do par romântico e os desencontros que se sucedem, até o final feliz. O recurso do *flashforward* se repete mais adiante, pontuando, de tempos em tempos, a metalinguagem e a intertextualidade, quando o casal do seriado vive uma felicidade ímpar, o que Lisbela observa, fazendo o seguinte comentário a Douglas: “Quando tá tudo bom demais desse jeito e ainda falta metade da sessão é sinal de que vai piorar de vez” (LISBELA, 2003). E, no filme dirigido por Guel Arraes, acaba acontecendo isso mesmo: Frederico e Leleu se encontram e Inaura reaparece, para atrapalhar a vida dos protagonistas.

5. *Lisbela e o prisioneiro* no século XXI

Com base nos temas discutidos neste trabalho, a partir da retomada da peça *Lisbela e o prisioneiro*, de Osman Lins, e da análise do filme homônimo, dirigido por Guel Arraes, enfatizam-se algumas características da sociedade contemporânea, as quais servem para justificar o valor do texto literário, apesar de sua primeira edição ter ocorrido quase meio século antes do lançamento do filme. Nessa lista essencial, cabem as seguintes associações:

a) O regionalismo surge como oposição à uniformidade gerada pela globalização, já que, de acordo com Stuart Hall, “[...] sem um sentimento de identificação nacional o sujeito moderno experimentaria um profundo sentimento de perda subjetiva” (HALL, 2001, p. 13). Renato Ortiz compartilha essa ideia, afirmando que a “[...] ênfase na autenticidade revela a necessidade visceral de se construir uma identidade que se contraponha ao pólo de dominação” (ORTIZ, 1994, p. 56).

b) A diversidade de situações vividas pelas personagens promove a multiplicidade, apesar de a peça se concentrar mais no espaço da cadeia da cidade de Vitória de Santo Antão. Nesse aspecto, são fundamentais as palavras de Italo Calvino sobre a importância dessa pluralidade, que, na concepção dele, ajuda a estabelecer a identificação da arte com a vida:

Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve [...]. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis (CALVINO, 1998, p. 138, grifo no original).

c) O perfil desafiador de Lisbela, quando aplicado à sociedade atual, corresponde ao conceito de empoderamento feminino, afinal, a personagem se sobrepõe às vontades do noivo e do pai, para finalmente conquistar o poder necessário de assumir sua vida, escolher Leleu e assim garantir o direito de traçar seu próprio destino: “*People are empowered, or disempowered, relative to others or, importantly, relative to themselves at a previous time*”³ (MOSEDALE, 2016).

3. “Pessoas são empoderadas, ou desempoderadas, em relação aos outros ou, principalmente, em relação a elas mesmas, no passado”. (Tradução nossa)

d) A associação do teatro com outras artes, principalmente o circo e o cinema, é uma característica que, no século XXI, serve de base à relação interartes, em consonância com o hibridismo e com a multiplicidade. Segundo Irina Rajewsky, esse diálogo oferece “[...] novas, ou pelo menos diferentes, visões sobre o cruzamento das fronteiras entre as mídias e a hibridização” (RAJEWSKY, 2005, p. 45).

REFERÊNCIAS

BRASIL, U. Nas Telas, o Nordeste Pop de Guel Arraes. *Estadão*, São Paulo, 22 agosto 2003. Disponível em <http://www.estadao.com.br/divirtase/noticias/2003/ago/22/38.htm>. Acesso em 23 julho 2005.

CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Estudos de teoria e história literária. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CASTELLS, Manuel. *O Poder da Identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

FONSECA, R. “Lisbela e o Prisioneiro” Repete Fórmulas de Sucesso e Figurinos de Almodóvar. *Revista de Cinema*, São Paulo, edição 41, setembro 2003. Disponível em <http://revistadecinema.uol.com.br/2011/07/edicao-41-setembro-de-2003/>. Acesso em 23 julho 2005.

GALDINI, A. P. *E o País se Diverte*. Disponível em <http://www.cinemandoc.com.br/200211/historico/chanchadas.htm>. Acesso em 10 maio 2006.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2001.

_____. *Da Diáspora*. Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

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

LISBELA e o Prisioneiro. Direção de Guel Arraes. Brasil: Paula Lavigne; Fox Film do Brasil, 2003. 1 DVD (110 min); son.

MOLES, Abraham. *O Kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MOSEDALE, S. Policy Arena. Assessing Women’s Empowerment: Towards a Conceptual Framework. *Wiley: Journal of International Development*, Nova Jersey, abril 2014. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/261727075_Mosedale_Assessing_women’s_empowerment. Acesso em 10 outubro 2016.

NITRINI, S. *Lisbela e o Prisioneiro*. Disponível em <http://www.osman.lins.nom.br/repercursao.asp?id=p7>. Acesso em 9 março 2017.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

RAJEWSKY, Irina. Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédiatés/Intermedialities*. Montreal, n. 6, p. 43-64, 2005.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: Uma Introdução Teórica e Conceitual. In: SILVA, T. T. da. (Org.). *Identidade e Diferença*. A Perspectiva dos Estudos Culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2003. p. 3-32.