



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CAMPUS PROF. ALBERTO CARVALHO
DEPARTAMENTO DE LETRAS

ANA CAROLINE DE OLIVEIRA SANTOS

DAS PÁGINAS ÀS TELAS

Um estudo sobre a transposição de *Lisbela e o prisioneiro* para a linguagem do cinema

ITABAIANA/SE
2026

ANA CAROLINE DE OLIVEIRA SANTOS

DAS PÁGINAS ÀS TELAS

Um Estudo a Transposição de *Lisbela e o Prisioneiro* Para a Linguagem do Cinema

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras de Itabaiana (DLI), da Universidade Federal de Sergipe (UFS), como requisito obrigatório para obtenção do título de Licenciado(a) em Letras – Português.

Orientador: Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira.

ITABAIANA/SE
2026

ANA CAROLINE DE OLIVEIRA SANTOS

DAS PÁGINAS ÀS TELAS

Um Estudo Sobre a Transposição de *Lisbela e o Prisioneiro* Para a Linguagem do Cinema

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras de Itabaiana (DLI), da Universidade Federal de Sergipe (UFS), como requisito obrigatório para obtenção do título de Licenciado(a) em Letras – Português.

Orientador: Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira.

Aprovado em 27 de fevereiro de 2026.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira (UFS)

ORIENTADOR

Profª. Dra. Sara Rogéria Santos Barbosa (UFS)

Dedico este trabalho a Deus, que me protegeu por toda essa caminhada e permitiu que eu chegasse até aqui.

A minha mãe, Neumira de Oliveira Santos, que me incentivou, apoiou e dedicou seu tempo para que eu sempre superasse meus desafios.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus por ter sido a base que me sustentou e me deu forças na minha trajetória acadêmica.

Gratidão ao professor Dr. Fábio José de Oliveira, meu orientador, pela paciência na trajetória da minha escrita.

A minha mãe, Neumira de Oliveira Santos; a minha avó, Noemia Rodrigues de Almeida Oliveira e a minha irmã, Erlane Katiele de Almeida Santos, que sempre me incentivaram e apoiaram os meus estudos.

Aos meus amigos do curso de Letras-Língua Portuguesa que me acompanharam e motivaram nos momentos difíceis da minha jornada.

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo estabelecer um estudo comparativo entre a obra teatral *Lisbela e o prisioneiro* (1964), do escritor pernambucano Osman Lins (1924-1978), e a adaptação, de mesmo nome, dirigida por Guel Arraes (1953-), em 2003. A abordagem para esse estudo configurou-se como de análise qualitativa e comparativa, em que foram observados as mudanças, as aproximações e os efeitos de sentido entre uma narrativa e outra. Para tal, esta pesquisa fundamentou-se em Hutcheon (2011), Stam (2006), Mckee (2006), Hattner (2013), Xavier (2003), Bazin (1991), entre outros. Com eles, tornou-se viável estabelecer discussões acerca dos paralelos significativos que compõem a relação entre literatura e cinema. Essas teorias contribuíram para a análise do *corpus* da pesquisa, uma vez que estabelecem bases para compreender como a linguagem cinematográfica pode ampliar e recriar aspectos do plano literário. Dessa forma, por meio dos recursos estéticos e estilísticos, a transposição potencializa o teor regionalista e popular da peça de Osman Lins (1924); além disso, amplia a carga dramática, os espaços e materializa os diálogos e costumes típicos do Nordeste brasileiro.

Palavras-chave: Literatura e Cinema. Osman Lins. Guel Arraes. *Lisbela e o Prisioneiro*.

ABSTRACT

This research aimed to establish a comparative study between the theatrical work *Lisbela e o Prisioneiro* (1964), by the Pernambuco writer Osman Lins (1924-1978), and the adaptation of the same name, directed by Guel Arraes (1953-), in 2003. The approach to this study was qualitative and comparative analysis, in which the changes, similarities, and effects of meaning between the two narratives were observed. To this end, this research was based on Hutcheon (2011), Stam (2006), McKee (2006), Hattner (2013), Xavier (2003), Bazin (1991), among others. With them, it became possible to establish discussions about the significant parallels that compose the relationship between literature and cinema. These theories contributed to the analysis of the research corpus, since they establish a basis for understanding how cinematic language can expand and recreate aspects of the literary plane. In this way, through aesthetic and stylistic resources, the adaptation enhances the regionalist and popular content of Osman Lins's play (1924); in addition, it expands the dramatic impact, the spaces, and materializes the dialogues and customs typical of the Brazilian Northeast.

Keywords: Literature and Cinema. Osman Lins. Guel Arraes. *Lisbela e o Prisioneiro*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 - FUNDAMENTOS TEÓRICOS	10
1.1 LITERATURA E CINEMA: DISCUSSÕES E APROXIMAÇÕES	10
1.2 DAS PÁGINAS ÀS TELAS: O PROCESSO DA ADAPTAÇÃO	12
1.3 ADAPTAÇÃO OU DEFORMAÇÃO CINEMATOGRAFICA?	15
2 - DA CRIAÇÃO À ADAPTAÇÃO: TRAJETÓRIA DOS AUTORES E OBRAS	19
2.1 OSMAN LINS	19
2.2 GUEL ARRAES	21
3 - DAS PÁGINAS ÀS TELAS: UM ESTUDO COMPARATIVO	26
CONSIDERAÇÕES FINAIS	39

INTRODUÇÃO

Este trabalho integra o estudo em torno das discussões e aproximações entre literatura e cinema. Para tal, a presente pesquisa insere uma análise comparativa do processo intersemiótico da obra teatral *Lisbela e o prisioneiro* (1964), de Osman Lins (1924-1978) e a reprodução filmica, de mesmo nome, dirigida por Guel Arraes (1953-), em 2003. Este estudo propõe uma investigação comparativa entre os dois objetos de análise, observando fatores históricos, sociais, estéticos e estilísticos que moldam tanto o texto literário quanto o filme.

A transposição intersemiótica é um assunto vasto, que tem sido bastante recorrente no âmbito dos estudos da linguagem e narratologia. A relevância e a amplitude desse debate têm sido bem frequentes em vários teóricos, como Linda Hutcheon (2011), Robert Stam (2006), Robert Mckee (2006), Luiz Alvaro Hattner (2013), Ismail Xavier (2003), André Bazin (1991), entre outros. Todos esses estabeleceram diretrizes e pensamentos que permitem desvincular o caráter depreciativo que foi historicamente enraizado nas adaptações. Seus trabalhos abriram novas perspectivas sobre esse assunto.

O presente estudo apresenta como objetivo geral identificar as aproximações e distinções entre a passagem da obra teatral *Lisbela e o prisioneiro*, de Osman Lins (1924), para a transposição cinematográfica dirigida por Guel Arraes (1953-). Assim, foram analisadas as principais mudanças entre uma narrativa e a outra, bem como o desenvolvimento das ações e a transfiguração dos personagens para o filme. Nesse sentido, o estudo parte da compreensão de que a adaptação não se limita a copiar todos os elementos da obra literária, mas segue uma reelaboração dos elementos principais que a compõem, configurando novas possibilidades de interpretação para o público.

A presente pesquisa se posiciona em defesa do campo das transposições. As razões que orientam esta defesa decorrem das diversas reações negativas em torno das produções adaptadas, as quais passam constantemente por um olhar avaliativo de fidelidade ao material de referência. Embora o cenário cultural contemporâneo apresente um número considerável dessas produções, ainda prevalece o estigma de que elas são meras cópias degenerativas. Assim, resgatam-se as contribuições de Linda Hutcheon (2011) acerca das adaptações literárias. Em seus estudos sobre teoria da adaptação, a autora propõe que haja um deslocamento das discussões convencionais que ligavam o trabalho das reproduções a uma noção limitante de fidelidade.

Para tal, o primeiro capítulo reúne a base conceitual deste trabalho ao promover discussões e diálogos com outros teóricos que estudaram a relação entre literatura e cinema. O

objetivo era reunir teorias, conceitos e trabalhos que pudessem contribuir ao longo da pesquisa. Como aporte teórico metodológico, este trabalho utilizou o estudo de teoria da adaptação de Linda Hutcheon (2011), que contribuiu para legitimar a adaptação como um modelo de interpretação e recriação. Também foram usados os debates de Robert Stam (2006) sobre a noção de fidelidade que vigora nas discussões da passagem do texto para as telas do cinema. Além desses, outras contribuições relevantes foram as de Robert Mckee (2006) e Hattner (2013), que trouxeram argumentos pertinentes no âmbito do cinema e literatura.

O segundo capítulo insere um panorama contextual a respeito dos autores do *corpus* de análise, bem como estabelece um diálogo entre os dois autores, a obra e suas demais produções. No último capítulo, é desenvolvida a análise comparativa entre a peça de Osman Lins e o filme de Guel Arraes, abordando as mudanças e aproximações, bem como a produção de sentidos em cada uma das obras.

1 - FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Este capítulo irá apresentar os aspectos fundamentais que compõem as discussões e aproximações entre literatura e cinema. Nesse debate, surge a intenção de compreender a relação entre os dois campos estéticos, bem como de abordar as especialidades de cada um dentro do campo da linguagem. Também serão trabalhados os aspectos que são tomados como estratégias pelos produtores cinematográficos durante o desenvolvimento da transposição da obra literária para as telas do cinema. Por fim, os fundamentos teóricos que serão apresentados ao longo deste capítulo orientam a abordagem analítica comparativa do *corpus* da pesquisa. Isso porque não favorece uma visão hierarquizante do texto, mas possibilita a compreensão de novos sentidos no percurso da obra de Lins para a linguagem cinematográfica.

1.1 LITERATURA E CINEMA: DISCUSSÕES E APROXIMAÇÕES

Segundo Hutcheon (2011, p. 51), “tal como numa peça teatral ou num filme, na realidade virtual ou num jogo de videogame, a linguagem não tem de evocar um mundo sozinha; esse mundo está presente perante nossos olhos e ouvidos.” Seguindo esse princípio, cada campo estético provoca interações distintas. Ao ler um livro de romance, por exemplo, o leitor é transportado para um mundo em que é possível saber os pensamentos, as emoções dos personagens, bem como formar uma imagem mental sobre como acontece cada cena, além de conseguir imaginar a aparência dos personagens da narrativa. Por outro lado, as obras filmicas permitem a consolidação desse mundo ao trazer a visualização do cenário e dos personagens.

Ainda segundo Hutcheon (2011, p. 22), “as adaptações estão em todos os lugares hoje em dia: nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos, nos fliperamas e também nos parques temáticos próximos de você”. Com isso, percebe-se que as adaptações têm ocupado diversos espaços nos meios sociais e culturais, o que também contribuiu para uma abertura de diversas discussões sobre o assunto. Alguns críticos, como George Bluestone e Virginia Woolf, possuem uma visão mais restritiva sobre ela, colocando-a em um espaço de segundo plano, mas outros, como Stam (2006, p. 24), por exemplo, a visualizam em um espaço de igualdade. Isso fica evidente quando ele diz que “a literatura e o romance não mais ocupam um lugar privilegiado; a adaptação, por implicação, assume um lugar legítimo ao lado do romance, como apenas mais um meio narratológico”.

Partindo desse pressuposto, Stam (2006) usa da narratologia para argumentar o espaço de centralidade e igualdade que os meios discursivos, literatura e cinema, ocupam dentro do processo cultural. Ambos configuram formas de expressão que não devem ser colocadas em um contexto hierárquico. Os dois campos estéticos possuem diversas “formas” que permitem que o processo narrativo não seja limitado ou imóvel, pois, a partir deles, vêm se ampliando cada vez mais as maneiras pelas quais se pode representar a vida humana.

Ao isolar um desses campos e inferiorizar o outro, é possível cometer um erro, visto que cada um possui suas próprias especialidades. A composição textual se fixa na mente do leitor, mas não ganha formas, cores, nem materialização. O romance não é inferior por não oferecer esse aparato, nem a adaptação pode ser considerada menor por ser resultado de uma reprodução. Do mesmo modo que um texto pode reproduzir uma história para as páginas de uma biografia ou narrativa de superação, o cinema ressurgue com aspectos visuais, sons e imagens que podem trazer a imaginação do leitor para as telas do cinema. Ainda dentro dessa perspectiva, Hutcheon (2011, p. 48) diz que:

Nós não apenas podemos parar a leitura a qualquer momento, como seguramos o livro em nossas mãos e sentimos e vemos quanto da história ainda falta para ler; de resto, podemos reler ou pular passagens. Mas com a travessia para o modo mostrar, como em filmes e adaptações teatrais, somos capturados por uma história inexorável, que sempre segue adiante. Além disso, passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo. O modo performativo nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias.

Dessa forma, segundo Hutcheon, tanto a literatura quanto outros meios de reprodução, como peças teatrais e filmes, carregam suas próprias especificidades. Cada uma delas se insere de modo legítimo na cultura popular. Ainda dentro da linguagem, há diferentes formas de se contar uma história, como, por exemplo, através de uma música, HQs, mímicas, desenhos animados... Todos eles podem se transformar em uma narrativa. Cada um desses meios discursivos se insere na sociedade de forma a permitir uma ampliação do que já existe e, assim, potencializar as diferentes formas de expressões de linguagens. Uma história não deixa de perder sua essência por ter sido reproduzida, pelo contrário, ela ganha mais formas de descrição, narração e interpretação. Seguindo essa mesma perspectiva, Cunha (2013, p. 87) diz que:

O cinema possibilitaria a tradução do mundo por meio da montagem de planos enquadrados do real, estatuto mesmo da linguagem cinematográfica. É a montagem, portanto, a operação criadora que aporta sentido para uma realidade que, sob essa contingência, pode ser também pensada como sendo “linguagem”.

Dessa maneira, conforme Cunha, os estudos em torno do cinema integram o caminho da descrição do real, do escrever o cotidiano, a sociedade e o que nela se encontra. Diante disso, é possível dizer que tanto a literatura, quanto os filmes, se configuram no âmbito do contar, do revelar para o mundo. E isso pode acontecer por meio de páginas dos livros, que alimentam a imaginação, ou por meio das telas, que conduzem a percepção. O campo cinematográfico se insere dentro desse contexto, traduzindo a escrita e a linguagem do papel, tornando possível detalhes que só existiam na mente do leitor. A ampliação do campo imaginativo está plenamente vinculada à estética do cinema, pois toda reprodução estabelece uma ponte direta com a interpretação que o diretor teve ao ler a obra. Portanto, a relação da literatura com a arte cinematográfica é a de potencialização dos sentidos, a de transformar palavras em cores e sons.

1.2 DAS PÁGINAS ÀS TELAS: O PROCESSO DA ADAPTAÇÃO

Para se compreender o processo da adaptação literária, é necessário se entender como acontece o processo de análise de uma obra e quais estratégias são tomadas pela equipe de filmagem durante o desenvolvimento. Para isso, essa seção insere discussões teóricas que abordam esses aspectos e a relevância deles na transposição das páginas dos livros para as telas. Assim, os princípios básicos que a equipe filmica estabelece como “padrão” dentro das reproduções, segundo Hutcheon (2013, p. 32), são os seguintes:

A adaptação buscaria, em linhas gerais, “equivalências” em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens, e assim por diante.

Nessa perspectiva, assim como qualquer outra produção, as adaptações literárias passam por um processo de análise estratégico em que a equipe de produtores terá que visualizar os elementos principais do texto para adequá-lo à realidade em que será publicado. Esse recurso, segundo Hutcheon, acontece separadamente. Isto quer dizer que os temas, os personagens, os eventos, dentre outros componentes, são analisados de forma distinta para que não haja um atropelamento nas informações repassadas para o cinema.

Outro detalhe que a autora analisa está relacionado a três fatores determinantes: o contar, o mostrar e o interagir com as histórias. De acordo com a autora, o primeiro condiz com o romance na medida em que ele conta uma história na mente do leitor, enquanto este faz

uso da imaginação para recriar os elementos da narrativa. O segundo, o modo mostrar, faz com que o espectador não precise se esforçar para criar todo um universo em sua mente. Tudo aquilo de que vai precisar é se concentrar e mergulhar na produção audiovisual. No último modo, acontece a interação com o objeto. É nesse momento que as emoções do público ganham forma, seja de forma positiva, seja de forma negativa (Hutcheon, 2013, p. 47).

Sobre esse último ponto, Xavier (2003, p. 61) destaca que a interação entre mídias, apesar de ser extremamente importante, não é mais um fator decisivo e limitante na construção do processo de reinterpretação da obra, como fica evidente na seguinte afirmação do autor:

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito.

Diante disso, percebe-se que os diretores não estabelecem como critério principal da adaptação seguir perfeitamente o material escrito, ou seja, a proposta dos cineastas é produzir uma nova forma de visualizar a narrativa, sem se prender ao texto e, assim, fazer com que o público possa obter uma reformulação da experiência que a obra lhes tenha oferecido anteriormente. Segundo Xavier, um dos requisitos analisados pelo cinema é se o filme ou a série de TV conseguem repassar sentidos na linguagem, nas passagens de cenas, na cronologia da história, isto é, se os acontecimentos, o enredo, a trama, entre outros componentes, se caracterizam como uma produção que tenha sentido dentro do próprio espaço cinematográfico.

Para o autor, escritores e cineastas não são guiados pelas mesmas emoções. Cada um possui sua própria individualidade dentro de suas próprias construções, sejam elas textuais ou fílmicas. Sobre isso, Xavier (2003, p. 62) diz: “ao cineastas o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor”. Esse lema do autor estabelece que não se deve esperar uma reprodução semelhante, visto que os criadores possuem elementos de criação completamente distintos. As comparações, conforme Xavier, devem-se valer do esforço do adaptador em tornar os elementos essenciais da obra em elementos vivos na realidade das cores e dos sons. Desse modo, para ele, os valores da adaptação não podem ser realocados a uma posição de “não fidelidade”, mas devem ser vistos como um novo ponto de partida.

Espera-se que as obras adaptadas para o cinema “bebam da mesma água” dos livros que serão reinterpretados, ou seja, que dialoguem com a fonte, mas sem se limitar a apenas copiá-las e repassá-las para as telas. Por exemplo, a obra cinematográfica de *Jogos vorazes* (2012), baseada no livro de mesmo nome (2008), constituiu uma narrativa que condensou os elementos-chave do mundo distópico escrito por Suzanne Collins (1962-). Esse filme não somente conquistou uma grande parte do público não leitor, como também acalmou grande parte dos fãs que leram a obra e perceberam que o roteiro adaptado pelo cinema soube conduzir uma nova interpretação sem excluir os pontos principais da obra, como: o futuro distópico, a construção dos personagens, a trama e o clímax. Nessa reprodução, dirigida por Gary Ross (1956-), por ser uma literatura do gênero fantasia, pode-se dizer que os elementos que formam a imaginação dos leitores nas cenas de confronto e lutas ficassem, algumas vezes, confusos na mente do leitor. Assim, o diretor preencheu as lacunas da produção de sentidos com imagens e sons, alcançados a partir da interpretação de como seriam apresentadas essas cenas. Com isso, a adaptação possibilita dar cor e nitidez aos trechos mais densos do texto literário, facilitando o entendimento do público.

O texto de McKee (2006, p. 378) aborda justamente sobre o papel do cinema em preencher essas lacunas que ficam na cabeça do leitor durante a leitura de romances de ação e fantasia:

O poder e esplendor únicos do cinema é a dramatização do conflito extra-pessoal, imagens grandes e vívidas de seres humanos envolvidos por sua sociedade e ambiente, se digladiando com a vida. Isso é o que um filme faz melhor, melhor que uma peça ou um livro. Se nós pegássemos um único frame de *BLADE RUNNER – O CAÇADOR DE ANDRÓIDES* e pedíssemos para o melhor estilista da prosa que houvesse no mundo criar um equivalente verbal para aquela composição, ele encheria páginas e mais páginas de palavras e jamais capturaria a essência. E aquela é apenas uma de milhares de imagens complexas que se seguem ao longo da experiência do público.

Nesse sentido, McKee explica que o cinema é capaz de causar uma experiência que nenhum texto escrito consegue, visto que a essência em visualizar pela primeira vez as cenas constitui a realização material daquilo que o leitor somente imaginou enquanto lia a obra. A experiência com a literatura forma um campo muito imaginativo. O tempo todo o leitor irá precisar do intelecto para produzir como seria cada cena, como seria a ambientação, os detalhes, as roupas, entre outros detalhes. O cinema, como complemento e um segundo suporte narrativo, surge para materializar a formulação que a leitura produz.

Como já discutido anteriormente, essa reprodução vai precisar ser adequada para o contexto de produção. Para isso, alguns elementos poderão ser descartados pelos produtores. Sobre esses aspectos, McKee (2006, p. 378) diz que:

Tentativas de adaptar a literatura "pura" falham por duas razões: uma é a impossibilidade estética. A imagem é pré-linguística; não existem equivalentes cinematográficos, ou mesmo aproximações, para os conflitos enterrados na linguagem extravagante de grandes romancistas e dramaturgos.

Em síntese, de acordo com McKee, há dentro da literatura um campo variado de múltiplas possibilidades para se construir um texto. O escritor pode produzir um mundo completamente novo ou criar cenas que beiram a loucura somente com as palavras. Por outro lado, na reconstrução dessa narrativa para o cinema, a equipe cinematográfica pode decidir descartar alguns elementos que são impossíveis ou difíceis de serem adaptados. Portanto, durante esse processo pode haver diversos detalhes dos manuscritos que são descartados pelos produtores, quando estes consideram que esses detalhes possam causar um choque ou uma rejeição pelo público que não leu o livro. Essa reinterpretação pode ser vista pelos produtores como uma forma de adaptar a obra para um contexto mais atual, esperando que os não-leitores a recepcionem bem.

1.3 ADAPTAÇÃO OU DEFORMAÇÃO CINEMATOGRÁFICA?

No universo dos romances, há diversas interpretações possíveis, e é justamente dessas leituras que nasce uma adaptação, isto é, a partir do ponto de vista do diretor e da equipe de profissionais (roteirista, figurinistas, cenógrafos, editores, diretores de artes, entre outros) que ficam responsáveis pela produção cinematográfica. O conceito de adaptação literária sugere a passagem dos elementos de uma obra literária para as telas do cinema. Nessa passagem, ocorre uma transformação dos componentes que estavam no papel e que agora darão vida a uma obra audiovisual. Toda reprodução passa por um processo de análise em que os produtores e diretores estudam quais as melhores estratégias para a adaptação.

Esse processo é uma tarefa complexa, principalmente quando se mexe com uma obra muito aclamada pelo público. Stam (2006), por exemplo, discute que a expressão “adaptação literária” tem sido bastante associada à ideia de “deformação”, entre outros termos negativos, por aqueles que pregam pelo ideal purista do material original. Essa idealização de fidelidade é valorada, em grande parte, por uma imensa gama de fãs que não aceitam qualquer alteração que interfira na imagem que eles possuem do produto de origem.

Na mesma linha de pensamento, o texto de Hattner (2010) debate que essa construção ideal é quase impossível de ser conquistada, pois, para ele, uma obra cinematográfica totalmente fiel à obra literária significaria um produto sem transformações, isto é, um produto estável ou permanente ao longo do tempo, o que não é verdade, considerando que todo leitor possui uma múltipla interpretação daquele texto, conforme enfatiza o autor:

Não seria exagero dizer que o próprio processo de leitura, hoje, constitui a elaboração de uma “adaptação”, a constituição imagética daquilo que apreendemos na interação com o texto literário. Assim, um filme “adaptado” de um romance, por exemplo, é sempre a expressão de uma das múltiplas leituras possíveis para esse romance. À primeira vista, isso pode soar como grande obviedade. No entanto, essa perspectiva ainda não parece estar suficientemente disseminada entre o grande público (Hattner, 2010, p. 148).

Percebe-se, portanto, que o autor descarta a possibilidade de um romance ser inalterável ou de não sofrer uma possível “adaptação” na mente de cada leitor, assim, esse ideal de fidelidade é impossível de ser alcançado, pois até mesmo um determinado sujeito pode reler um livro mais de uma vez e ter múltiplas interpretações sobre a obra, e isso acontece devido ao fato de ele observar detalhes que não observou na primeira vez. Partindo desse pressuposto, a adaptação não tem a menor predileção de ser absolutamente fiel ao material original, até mesmo porque, como o próprio nome sugere, ela irá “adaptar”, ou seja, ela irá se adequar uma obra escrita a uma condição que favoreça os aspectos do cinema.

Em consonância com isso, Stam (2006) tenta quebrar a concepção de que os romances, entre outros textos e produções, são superiores a qualquer tipo de reprodução que venha depois. Ele argumenta que essa hierarquização de elevar tudo que foi construído “primeiro” como sendo a opção mais aprimorada e suprema é desmantelada pelas discussões de alguns teóricos pós-estruturalistas. Stam utiliza o trabalho de Bakhtin e de Roland Barthes para analisar que nenhum discurso é adâmico, ou seja, nenhuma construção oral ou textual é exclusivamente “primária”, todas provêm de falas e narrativas que já foram atravessadas por outras vozes. Assim, partindo desse ponto, a perspectiva de que as transposições cinematográficas são altamente inferiores à literatura é destruída. Para realçar ainda mais esse assunto, Stam (2006, p. 22) diz que:

Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria idéia de originalidade perde o sentido. O filme enquanto “cópia”, ademais, pode ser o “original” para “cópias” subsequentes. Uma adaptação cinematográfica como “cópia”, por analogia, não é necessariamente inferior à novela como “original”. A crítica derridiana das origens é

literalmente verdadeira em relação à adaptação. O “original” sempre se revela parcialmente “copiado” de algo anterior; *A Odisséia* remonta à história oral anônima, *Don Quixote* remonta aos romances de cavalaria, *Robinson Crusóé* remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue *ad infinitum*.

Dessa forma, Stam avalia, a partir da concepção de Derrida, que até o material original pode ser considerado uma cópia, já que nenhuma produção nasce do nada. Sendo assim, a superioridade que percorre o conceito de “originalidade” pode ser refutada por estas reformulações trabalhadas pelo autor.

Para entender mais a fundo esse preconceito, Stam (2006) traz seis conceitos fundamentais que poderiam explicar as raízes dessa rejeição: a antiguidade, o pensamento dicotômico, a iconofobia, a logofilia, a anti-corporalidade e a carga de parasitismo. O primeiro diz respeito ao alto índice de valoração de qualquer arte antiga; o segundo aborda a ideia de que a literatura perde com os ganhos do cinema; o terceiro é o medo de e aversão a qualquer tipo de imagem (religiosas, artísticas ou culturais); o quarto é a paixão ardente pelo texto, aquilo que é dito pelas palavras, ou seja, o texto é visto como superior e sagrado; os dois últimos estabelecem uma relação de desprezo a tudo aquilo que as adaptações oferecem, ocasionando uma espécie de horror pela “deturpação” do texto.

Assim, pode-se dizer que a atitude de “cultuar” a escrita não é algo novo. Essa prática surgiu desde a Antiguidade, quando a palavra tomou forma e veio sendo repassada até os dias atuais como uma espécie de tradição entre os que pregam a superioridade do texto. Em vista disso, compreende-se que os tradicionalistas literários assumem, hoje, a forma dos fãs de adaptações, pois, do mesmo modo, como eles não permitiam qualquer alteração da composição do material, o público-leitor também não suporta a perspectiva de que haja qualquer violação do produto que eles leram. Sobre isso, Hattnher (2010, p. 147) traz a seguinte reflexão:

O grande público, em particular, parece ser a principal instância na qual se elaboram avaliações que primam pelo desejo de fidelidade. Os leitores de um determinado romance não gostam que mexam em seu texto, e, se isso tem de acontecer, o processo deve implicar um número mínimo de alterações, para que não haja uma “desfiguração” ou “deturpação” do texto original que lhes é tão precioso e tão sagrado.

Desse modo, as adaptações têm sido vistas como uma espécie de quebra de compromisso com os leitores que esperam que suas obras sejam expostas exatamente como são no material impresso ou escrito. No entanto, um grande parte deste público condena a reprodução antes mesmo que ela venha a ser exposta, questionando a necessidade de uma

adaptação. Alguns alegam que os autores somente estão interessados em ganhar dinheiro e não se importam com os personagens do universo criado por ele e com os fãs da respectiva obra, ou seja, os puristas literários abominam qualquer transposição antes mesmo que esta ganhe forma.

Com base no que foi exposto nesta seção, percebe-se que a discussão em torno da adaptação é algo complexo, e a análise sobre ela perpassa muitos os debates, sobretudo em torno do conceito de fidelidade e originalidade. Esses termos se tornam uma ferramenta para questionar a utilidade das reproduções (filmes, séries, peças teatrais, desenhos animados, entre outros suportes) e considerá-las como menos do que a composição textual. Compreende-se também que, por mais que a adoração do público-leitor esteja de algum modo relacionada com um apego afetivo pela construção da obra, ainda assim, é possível permitir que haja outras interpretações, pois nenhum texto permanece imutável para sempre.

Este capítulo se interessou em colaborar com as discussões e aproximações no campo da literatura e cinema. Para tal, o arcabouço teórico implementado trouxe a relação entre os dois meios discursivos, bem como de suas especificidades dentro da linguagem e narratologia e a quebra do estigma imposto às adaptações. Este panorama teórico também forneceu bases para o capítulo subsequente, de modo que auxiliem na compreensão do *corpus* da pesquisa. A partir dos pressupostos abordados, a presente pesquisa segue para segunda etapa do trabalho, a contextualização. Nela, será trabalhado o percurso criativo e estético dos autores em análise, bem como os aspectos centrais que constituem a peça teatral e adaptação cinematográfica estudados.

2 - DA CRIAÇÃO À ADAPTAÇÃO: TRAJETÓRIA DOS AUTORES E OBRAS

Este capítulo irá apresentar um mapeamento acerca da trajetória de Osman Lins e do diretor cinematográfico Guel Arraes, com o objetivo de compreender o percurso criativo adotado por ambos na construção de *Lisbela e o prisioneiro*. Para tal, serão delimitados a trajetória e o estilo de produção dos criadores e as circunstâncias históricas, sociais e culturais que permearam a criação da peça teatral e da adaptação para o cinema. Em última análise, o mapeamento contextual visa situar o leitor quanto ao conteúdo e relevância da obra, como também fornecer as bases conceituais e históricas para a análise comparativa subsequente.

2.1 OSMAN LINS

O escritor pernambucano Osman da Costa Lins nasceu em 6 de julho de 1924, na cidade de Vitória de Santo Antão, e faleceu em São Paulo no dia 8 de julho de 1978. Sua trajetória de vida foi marcada por seu profundo interesse pela escrita e suas obras se tornaram frutos da obstinação, da ousadia e de um desejo incessante por sua linguagem literária. Se formou em finanças na faculdade de Ciências Econômicas de Recife, para mais tarde se doutorar em literatura pela Universidade de São Paulo. Órfão de mãe e filho de um alfaiate, Lins ficou conhecido por escrever ensaios, romances, contos e peças teatrais que contribuíram para a inovação da literatura brasileira.

Ele escreveu diversas obras, como *Avalovara* (1973); *A rainha dos Cárceres da Grécia* (1973); *Nove, novena* (1966); *Os visitantes* (1955); *Os gestos* (1957); *Lisbela e o prisioneiro* (1960). Segundo Fritoli (2006, p. 15), Osman Lins se configura como “um dos escritores mais importantes das décadas de 60 e 70 no Brasil. Inovador, Intelectual, consciente, militante pelo valor literatura no âmbito da cultura e da sociedade”. Ele articula que para Osman Lins a função da literatura seria a de permitir conhecer o outro para conhecer a si mesmo e o mundo em que vivem, visto que essa arte também contribui para expressar diversas visões de mundo.

Vale ressaltar ainda o *Evangelho na Taba* (1979), escrito por Osman Lins. Nele é possível encontrar uma coletânea de ensaios e entrevistas do autor acerca das questões sociais, políticas e culturais envolvendo o ato da escrita. Neste material, em uma entrevista concedida ao *Correio da Manhã*, no Rio Janeiro, ele defende uma literatura para todos os públicos. Ele sustenta a concepção de que as obras literárias não deveriam ser um produto de exclusão

social, mas, sim, um instrumento de reordenamento do mundo. Dessa forma, Lins (1979, p. 138) é contra o uso de uma linguagem literária cheia de elitismos estéticos:

O que me sucede, como a todo escritor verdadeiro, é exatamente o contrário. Sendo um homem como os outros, feito da mesma carne dos outros e imerso até os ossos nos mesmos problemas que envolvem meus semelhantes, penso que me é impossível, desde que o faça honestamente, escrever algo que eles sejam incapazes de entender. Considero-os, com o mais fundo respeito, substancialmente iguais a mim. E meu respeito por eles é o que me faz enfrentar todas as dificuldades da criação.

Nesse trecho, é possível compreender duas esferas pertencentes ao perfil de Osman Lins: a primeira é a de seu viés voltado à cultura popular, a segunda é a do quanto isso se materializa em seu estilo. O escritor pernambucano insere em suas obras uma escrita que seja capaz de ser compreendida por diferentes massas. Suas obras são a materialização disso, visto que ele cria narrativas do regionalismo brasileiro, na medida em que valoriza a cultura, os costumes, os sotaques desses grupos, sem depreciá-los. A exemplo disso, resgata-se um dos objetos de análise da presente pesquisa, a peça teatral *Lisbela e o prisioneiro* é uma construção regionalista ambientada em Vitória do Santo Antão. E embora se trate de uma história fictícia, a obra dialoga fortemente com a vivência do escritor, visto que a cidade em que a trama é desenvolvida é a mesma de sua terra natal. Assim, percebe-se que ele é fiel ao seu propósito de retratar “seus semelhantes”, utilizando uma linguagem típica da região pernambucana.

Desse modo, *Lisbela e o prisioneiro* é uma comédia com um toque de romance. Conforme Taamy (2004), a peça foi escrita pela primeira vez em 1960, um ano depois teve sua estreia nos palcos teatrais. A trama foi bem recepcionada pelo público, visto que em 1963 ganhou sua primeira publicação pela Edição da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. O texto carrega uma forte característica nordestina, com personagens bem carismáticos e um enredo envolvente. A narrativa segue a trajetória de um artista de circo (Leléu) que tenta escapar da prisão, se apaixona pela filha do tenente Guedes (Lisbela) e tenta sobreviver ao vilão da trama (Frederico).

O estilo poderia ser facilmente comparado com as obras de Ariano Suassuna, visto que ambos autores retratam a cultura do Nordeste com um humor leve e bem característico. Ainda sobre essa característica popular, Taamy (2004) também faz a seguinte observação:

[...] apesar desse caráter nacional-popular, não se limita a questões do tempo em que foi escrita. A época pode explicar a gênese, mas não dá conta da estrutura que, nesse caso, vai além dela ou seja, é uma peça de origem rural mas que permite leituras

urbanas, tendo uma perspectiva popular recriando situações que se encaixam em qualquer região e tempo representada em situações divertidas por meio da linguagem (Taamy, 2004, p. 53).

Desse modo, segundo Taamy (2004), apesar de *Lisbela e o prisioneiro* ser ambientada em Pernambuco, isso não impede que as situações apresentadas na peça não possam ultrapassar os limites do espaço determinado. A obra de Lins é passível de dialogar com diversas regiões, uma vez que se configura como uma peça de caráter popular e dimensão nacional. Essa produção de Osman Lins fez parte das obras literárias da década de 60, período da história marcado pela renovação estética literária. De acordo com Masseno (2020), era também nessa época que acontecia uma forte efervescência política, causada pela pressão do regime ditatorial. Embora a peça teatral não retrate o teor político da época, ainda assim, recupera elementos do caráter popular do período, como: a comédia popular, personagens-tipo, linguagem mais próxima da fala.

Nesse momento, os autores se dedicavam às formas que trouxessem inovações e experimentalismos na literatura. Na produção da peça de Lins, ocorrem influências dessa geração, visto que, assim como os escritores modernistas, ele incorporava a fala ao texto, recusando-se a seguir uma linguagem estética e erudita. Ao romper com a tradição literária, o autor constrói em *Lisbela e o prisioneiro* uma trama que reafirma o tom de brasilidade e regionalismo.

Em síntese, o trabalho de Osman Lins rompe com a distância entre ele e seus leitores. Sua linguagem literária está vinculada às experiências que vivenciou. O traço da oralidade é o elemento mais vivido dessa memória, a qual ele resgata como um suporte para se aproximar de “seus semelhantes”. *Lisbela e o prisioneiro* é o resultado desse empenho em construir uma literatura para todos os públicos. Essa criação mobiliza discussões acerca da regionalidade apresentada e da reafirmação da identidade nacional.

2.2 GUEL ARRAES

O cineasta e diretor Miguel Arraes de Alencar Filho, mais conhecido como Guel Arraes, nasceu em Pernambuco em 12 de dezembro de 1953. Foi um dos maiores nomes da TV brasileira, chegando a ocupar o cargo de diretor na rede Globo. Filho do ex-governador de Pernambuco, Miguel Arraes, que foi removido da função em 1964 pelo regime militar. Após a exoneração de seu pai, Guel Arraes enfrentou, indiretamente, uma condenação de exílio.

Apesar de seu fascínio pelo cinema, sua formação acadêmica se deu no comitê do filme etnográfico entre os períodos em que sua família ficou abrigada entre a Argélia e a França. Sua construção na área do cinema aconteceu de modo autodidata, com influências em Jean Rouch (1917-2004), Glauber Rocha (1939-1981) e Godard (1930-2022).

Conforme Figueirôa e Fechine (2002), ele iniciou sua carreira participando como assistente de câmera em um longa-metragem de Bruno Barreto, *Beijo no asfalto* (1980). Foi nessa produção que ele conheceu o ator Tarcísio Meira (1935-2021). Dessa amizade, surgiu uma oportunidade de Arraes iniciar sua carreira como estagiário de Paulo Ubiratan. Ainda jovem, com 25 anos, ocupou um dos núcleos de produções da TV Globo.

Segundo Figueirôa e Fechine (2002), Guel Arraes foi responsável por comandar diversos programas conhecidos dentro da indústria televisiva, como *TV pirata* (1988-1990), *Dóris para maiores* (1991), *Programa Legal* (1991-1992), *Brasil legal* (1995-1998), *Central da periferia* (2006). Todos esses se popularizaram entre os brasileiros na década de 90. Além desses, o diretor pernambucano também ganhou destaque pelos seus trabalhos em seriados, como *A diarista* (2004-2007), *Armação ilimitada* (1985-1988), *Louco por elas* (2012-2013) e por suas colaborações nas telenovelas *Guerra dos Sexos* (1983-1984), *Vereda Tropical* (1984-1985) e *Jogo da vida* (1981-1982). Sua trajetória dentro da emissora Globo trouxe um novo panorama para o cenário cultural brasileiro. Os estudos de Fechine (2008) sobre as influências e contribuições de Guel Arraes para TV visualizam a passagem do artista como sendo a de inovação, por trazer elementos vanguardistas e experimentais para um cenário em que antes isso não era possível.

Após três anos fazendo novelas na Globo, Arraes passou a admirar o aspecto popular brasileiro. Nessas produções, a partir das influências com outros autores da emissora, também passou a adquirir o elemento da comédia em sua estética. Ele passou a incorporar em suas produções os mecanismos da chanchada, gênero de comédia burlesco, que se misturava a uma dimensão metalinguística brechtiana. Sobre isso, sendo transplantado para sua linguagem audiovisual, Guel Arraes diz o seguinte: “Eu acho que esses elementos da chanchada, a metalinguagem, o comentário, são também uma constante no trabalho da gente” (Figueirôa e Fechine, 2002, p. 226). Esses aspectos, antes encontrados nos filmes, ganharam uma nova remodelagem nas telenovelas brasileiras. Dessa forma, é possível considerar que ele subverteu formas capazes de mudar o modo como público e a crítica enxergavam as novelas.

A partir do final da década de 90, Guel Arraes passou a intercalar seu tempo entre as novelas e as produções cinematográficas. Nessa época, suas funções mesclavam entre diretor de TV, cineasta e roteirista. Foi nesse período que surgiu um dos maiores sucessos das

produções audiovisuais brasileiras, *O auto da Compadecida* (2000). Com esse trabalho, foi possível perceber as múltiplas facetas da linguagem estética de Arraes. Nesta adaptação da obra de Ariano Suassuna, ele trouxe para as telas do cinema uma comédia típica do gosto popular brasileiro. Após o bom resultado desse primeiro filme, ele aceitou adaptar a peça teatral de Osman Lins, *Lisbela e o prisioneiro*. Ambos os autores, Ariano Suassuna e Osman Lins, são do Nordeste e suas produções dialogam diretamente com o regionalismo brasileiro.

O estudo de Grego (2008) aponta que a trama de Lins, sob a direção de Guel Arraes, foi experimentada em mais de uma linguagem, ganhando versões para a televisão, teatro e cinema. A versão fílmica foi produzida em 2003, conquistando uma boa recepção do público nacional. Na época em que esse filme foi lançado, o cinema brasileiro ainda passava por um processo de “retomada”, devido aos cinco anos de estagnação entre 1990 e 1995.

Segundo Yashinishi (2022), essa paralisação foi resultado da situação política que havia se estabelecido naquele período. O governo de Collor havia instituído um corte de gastos, entre eles, estava o investimento nos setores culturais e audiovisuais. A Embrafilmes e Concine, empresas responsáveis pela distribuição e financiamento das produções nacionais, sofreram diretamente com esse corte que afetou o setor cinematográfico. Após esse período de crise, o movimento da retomada foi marcado pelo aparecimento de grandes narrativas fílmicas de alto orçamento, que trouxeram premiações para o cinema brasileiro. Essas produções pavimentaram o lançamento de *Lisbela e o prisioneiro*, obras como *O quatrilho* (1995), *Central do Brasil* (1998) e *O auto da Compadecida* (2000), entre outras.

Nas mãos do diretor pernambucano, a obra se interessa em trabalhar mais profundamente o teor romântico. A relação do casal, Leléu e Lisbela, ganha um desenvolvimento maior do que o que foi apresentado na peça, a qual trabalhava mais o aspecto da ação. Apesar disso, os elementos que constituem a essência da peça continuam, como a comicidade, a oralidade e os aspectos centrais do enredo. A linha estética de Arraes já carregava sozinha o elemento do riso, piadas que caem facilmente no gosto popular. Com *Lisbela e o prisioneiro*, essa característica fica mais carregada quando se junta com as marcas estilísticas do escritor da peça. Em uma entrevista concedida a Alexandre Figueirôa e Yvana Fechine (2002), o cineasta pernambucano reflete sobre as bases que orientam o campo estético e narrativo de suas produções:

O que eu faço no cinema é comédia maluca. Gosto do cinema burlesco, da comédia, da farsa, mas nesse gênero de filme não se explora a paisagem, planos em contra-luz. Não dá tempo para se ter muitas panorâmicas, por exemplo. O cinema que eu faço não tem a pretensão de ser um cinema de arte. Não precisa ser julgado dentro dessas regras. Há eixos nos meus trabalhos e são eles que precisam ser

analisados: há essa mistura de ficção e realidade, há o apelo à metalinguagem, o burlesco, por exemplo (Figueirôa e Fechine, 2002, p. 234).

Observa-se que esses elementos citados por Guel Arraes durante a entrevista são intensificados na obra teatral. A narrativa de Lins já mobilizava a comédia popular e uma linha que explorava levemente o teor metalinguístico. Esses aspectos foram ampliados ainda mais na adaptação para o cinema. Essa remodelagem de Guel Arraes resulta no que ele atribui de “comédia maluca”, uma produção cuja matriz principal são os diálogos, o jogo de câmara, a construção das cenas, o apelo à metalinguagem, que juntos consolidaram-se como uma marca referencial em suas obras. O texto de Figueirôa (2008, p. 185) traz as seguintes concepções acerca do desenvolvimento da peça para o cinema:

Em vez de investir num regionalismo puro, como em *O auto*, Guel, em *Lisbela*, volta ao Nordeste e resgata um gênero teatral que teve um grande apelo popular nos anos 50 e 60: as comédias municipais. Os argumentos dessas peças teatrais são simples, e a carpintaria delas se fundamenta em ações concentradas em unidades temporais e espaciais facilmente manipuláveis.

Nesse trecho, Figueirôa (2008) explica que a narrativa da obra teatral possui aspectos que ajudam na transição para o filme. Ele também faz uma comparação entre *O auto* e *Lisbela*. Na primeira os elementos regionalistas são mais presentes que na segunda reprodução. Isso não quer dizer, necessariamente, que a adaptação não trabalhe o regionalismo, mas que ele é posicionado de uma forma mais pontual no filme. Do mesmo modo, Taamy (2004) articula sobre sua visão acerca da transposição:

O Filme de Guel Arraes (2003) recria este regionalismo do sertão pernambucano, em uma linguagem interativa e intertextual. Utilizando recursos como por exemplo estabelecer diálogo com outros filmes, mudar a ordem temporal dos acontecimentos, concentrar fatos ocorridos com três personagens em um só, utilizar a música como complemento da ação dramática, a narrativa filmica conseguindo assim transmitir ao espectador, a mesma leveza e a comicidade do texto de Osman Lins (Taamy, 2004, p. 54).

A autora dialoga com a perspectiva de Figueirôa (2008) ao também visualizar que Guel Arraes reformulou o regionalismo pernambucano. A autora também comenta a respeito das técnicas utilizadas por Guel Arraes na transposição, como referências a outros filmes, modificação da ordem das ações e construção para um mesmo personagem de um arco narrativo que antes era dividido por três agentes de ação.

Em suma, o desenvolvimento da trajetória de Guel Arraes da televisão para o cinema contribuiu, de muitas formas, para a construção do seu arquétipo cinematográfico. Sua

passagem na Globo construiu um dos elementos mais marcantes em suas produções, a comédia burlesca. Esse caráter já completamente desenvolvido foi integrado na reprodução filmica de *Lisbela e o prisioneiro*, que ganhou o gosto popular brasileiro. Desse modo, ao se encarregar de dirigir a narrativa, Arraes potencializa os elementos do riso já existentes na trama. Em suas mãos, a obra de Lins ganha uma nova reinterpretação, sem perder o sentido original.

Neste capítulo, buscou-se desenvolver a contextualização acerca de Osman Lins e Guel Arraes, bem como de suas respectivas obras. Também foram delimitados os percursos narrativos e estilísticos que formaram a carreira de ambos, bem como os elementos que constituíram suas marcas autorais nas produções. Desse modo, esta etapa se interessou em abordar a trajetória de formação, estilo de produções e as características mais recorrentes em suas obras. Essa contextualização permite contribuir com análise comparativa a seguir, uma vez que possibilita compreensão em torno dos moldes que integram e influenciam diretamente nas escolhas de *Lisbela*.

3 - DAS PÁGINAS ÀS TELAS: UM ESTUDO COMPARATIVO

Neste capítulo será realizada uma análise comparativa entre a obra filmica e a peça teatral *Lisbela e o prisioneiro*. Para tal, serão analisados aspectos como espaço, tempo, estrutura narrativa, trajetória dos personagens, enredo e reelaborações na produção de sentidos. Além disso, serão observados como a adaptação preservou ou ressignificou os componentes do material de referência, bem como as características estilísticas e intenções estéticas de cada autor. Esse estudo também pretende evidenciar as potencialidades das adaptações cinematográficas. Dessa forma, este capítulo busca inserir um exame comparativo entre a produção cinematográfica e a literária, não como um exercício de hierarquização, mas como um instrumento de ampliação de sentidos.

Na peça teatral de Osman Lins (1998) é apresentada ao leitor uma narrativa cômica típica do regionalismo do Nordeste brasileiro. O espaço central dessa narrativa é a delegacia, ambiente que servirá de palco para a construção do enredo da peça. Esse local, comandado pelo Tenente Guedes, também ocupa a função de apresentar os personagens para o espectador e leitor. Essa perspectiva de espaço dentro da obra filmica de Guel Arraes (2003) ganha outras possibilidades de cenários, como a casa do delegado, as ruas da cidade de Vitória de Santo Antão/PE, o cinema, a casa de Frederico Evandro, além da delegacia. Todos esses ampliam a perspectiva cultural trabalhada por Osman Lins (1924), pois com a variedade de locais, também surge a oportunidade de apresentar a região, os costumes e as variações linguísticas do povo pernambucano.

Essa diferença da expansão do espaço entre o texto teatral e o filme encontra-se no estudo de Mckee (2006) ao discutir a natureza das mídias, uma vez que ele explica que os dramaturgos trabalham com uma limitação de espaço relativamente estática e restrita ao palco. Para ele, os escritores de peças teatrais são forçados a escreverem narrativas que se passam em um único lugar, por outro lado, os romancistas e roteiristas têm a capacidade de percorrer o mundo. No caso da peça teatral de Lins, o único espaço possível era a delegacia, desse modo, todo o desenrolar da obra acontece em apenas um cenário, enquanto a adaptação possibilita percorrer as ruas da cidade de Vitória de Santo Antão.

Seguindo com a análise, a questão do tempo no texto de Lins segue uma progressão linear cronológica. Contudo, não há uma definição exata da contagem de tempo da narrativa. Na adaptação cinematográfica, por outro lado, a passagem de tempo pode ser analisada visualmente por meio da troca de roupas dos personagens, bem como por meio da ambientação. Essa discussão da passagem do tempo no texto e na obra cinematográfica é

bastante comentada entre estudiosos de análise comparativa, a exemplo de Gualda (2010). A autora explica que o processo de apresentação do tempo em obras literárias acontece por meio de palavras, as quais servem como código para o leitor compreender o período de duração da narrativa: ontem, hoje, tarde, dia e noite. Essas palavras em uma obra teatral, como a de Osman Lins (1924), podem vir por intermédio de diálogos das personagens ou das rubricas do texto.

Na peça *Lisbela e o prisioneiro*, não há uma definição exata da duração do tempo. No filme de Guel Arraes (2003), as cenas de Lisbela e Douglas saindo do cinema à noite, bem como a de outros personagens ao longo do dia, por exemplo, são marcações temporais. A alternância entre os momentos diurnos e noturnos, alinhada à troca de roupa das personagens da narrativa, reforça a passagem de tempo na trama. Em uma das cenas realizadas pela manhã, Leléu vende remédios de disfunção erétil para mulheres casadas da região. Nessa situação, o cineasta usa rapidamente uma sequência de mulheres que são atraídas para a cama desse personagem. O trecho dele com cada uma delas supõe uma passagem temporal. Não há uma definição exata se foram dias ou horas entre cada uma, mas o recurso da montagem cênica é usado tanto para demonstrar a superficialidade dos relacionamentos do protagonista, quanto para indicar um tempo entre um caso amoroso e outro.

Em relação à estrutura, a peça de Osman Lins (1924) é dividida em três atos. No primeiro ato acontece a apresentação das personagens e principais elementos contextuais. No segundo, acontece o desenvolvimento dos eventos, momento em que se inicia a trama. Na última etapa, inserem-se o clímax e o desfecho da trama.

Para compreender a sistematização estrutural entre a peça e a adaptação cinematográfica, encontram-se a seguir dois quadros. Ambos com a ordem em que cada personagem entra em cena, bem como suas funções narrativas dentro do texto e filme.

Quadro 1 — Distribuição das personagens na peça teatral.

PERSONAGENS	FUNÇÃO NARRATIVA
JABORANDI	Soldado e corneteiro, ajuda Leléu em alguns acontecimentos da trama.
TESTA-SECA	Ex-companheiro de cela de Leléu, compõe cenas de tensão na cadeia.
CITONHO	Velho carcereiro, amigo de Leléu.

PARAÍBA	Ex-companheiro de cela de Leléu, compõe cenas de tensão na cadeia.
TENENTE GUEDES	Delegado, nutre ressentimentos pelo artista de circo. Tenta ajudar o vilão a matar Leléu.
LELÉU	Aramista e prisioneiro, protagonista da narrativa, usa a inteligência para escapar da cadeia e de ser morto.
JUVENAL	Soldado.
HELIODORO	Cabo do destacamento, ajuda Leléu a escapar da prisão.
LISBELA	Filha do tenente Guedes, apaixonada-se por Leléu.
DR. NOÊMIO	Advogado, noivo de Lisbela, seu papel é criar obstáculos entre Lisbela e Leléu.
TÃOZINHO	Vendedor ambulante de pássaros.
FREDERICO	Assassino profissional, vilão que tenta se vingar de Leléu.
LAPIAU	Artista de circo, amigo de Leléu.

Quadro 2 — Distribuição das personagens no filme.

PERSONAGENS NO FILME	FUNÇÃO NARRATIVA
LISBELA	Mocinha apaixonada por filmes de romances, meiga e delicada. Irá sofrer com o amor problemático do herói.
DOUGLAS	Noivo de Lisbela, incorpora os trejeitos carioca, sujeito vaidoso e pretensioso.
LELÉU	Herói galanteador que nunca se apaixonou por ninguém até conhecer a mocinha.
TENENTE GUEDES	Delegado, pai de Lisbela, se opõe ao relacionamento da filha com o prisioneiro
INAURA	Traiu o ex-marido, Frederico Evandro, com Leléu.
FREDERICO EVANDRO	Vilão que quer matar o mocinho para recuperar a honra perdida.

CITONHO	Soldado da delegacia.
FRANCISQUINHA	Amante de Citonho.

Ao analisar ambos os quadros, é possível notar certa discrepância em relação à quantidade de personagens do quadro 1 para o 2. Esse fato indica uma redução dos personagens da peça para o cinema. A produção cinematográfica de Guel Arraes (1953) concentrou-se em reduzir o número de personagens da peça, optando por focar apenas na trajetória do núcleo principal da trama. Dessa forma, as figuras da obra de Osman Lins como Jaborandi, Testa-Seca, Paraíba, Juvenal, Heliodoro, Tãozinho e Lapião não aparecem na adaptação. Com exceção de Francisquinha e Inaura, que na peça não aparecem, apenas são mencionadas, mas na adaptação ganham corpo e funções narrativas, como será analisado mais adiante. Apesar dessa redução, a obra filmica não exclui totalmente a essência dessas figuras, visto que na transposição elas ganham novas possibilidades de significado.

As personagens do quadro 2 foram remodeladas para absorver as funções narrativas que no quadro 1 eram distribuídas por múltiplos agentes dramáticos. A exemplo disso, verifica-se que na peça teatral a figura de Jaborandi, soldado e corneteiro da delegacia, é atraída pelo cinema. Logo no início da obra é revelado essa característica do personagem:

CITONHO Você viu no cinematógrafo.
 PARAÍBA E como foi que terminou?
 JABORANDI Hein? Ah, sim. Quando estava nisso, o artista pegou um revólver no chão e meteu o dedo. Mas cadê bala? Aí, um bandido apanhou um garfo, rapaz, desse tamanho!, e partiu pro rapazinho. Ele foi recuando — e TRÊE — pulou pela janela do décimo andar (Lins, 1988, p. 9).

Nesse recorte, Jaborandi narra animado a cena a que assistiu no cinema. Apesar de ser ridicularizado pelos presos e outros soldados da prisão por gostar de seriados de TV, ele não esconde seu apreço por essas produções. Na adaptação de Guel Arraes (1953), quem carrega esse amor pela cultura cinematográfica é Lisbela. Ela, assim como Jaborandi, aparece no início da narrativa dentro de uma sala de cinema, para apresentar os aspectos cruciais do enredo filmico. Ambos introduzem comentários básicos da própria obra, estabelecendo uma relação de antecipação para o leitor/espectador sobre o que ele pode esperar do enredo.

Ao analisar os quadros 1 e 2, verifica-se ainda que Citonho, o carcereiro da prisão, é um dos poucos personagens secundários que aparecem na adaptação. Na peça, aparece como

uma figura mais velha e sábia, por volta dos noventa anos, e que ajuda Leléu em alguns acontecimentos. Na produção cinematográfica, ele é interpretado por um ator mais novo, tem sua função narrativa ampliada ao ganhar um romance com Francisquinha e ser parte do núcleo de figuras que causam o riso no filme.

Ao ressignificar a história dele, Guel Arraes (1953) faz uma fusão com as histórias de Cítonho, Tãozinho e Heliodoro. Na narrativa de Osman Lins (1998), Tãozinho é um vendedor de pássaros que se envolve com uma mulher casada, Francisquinha, que após ser pega em flagrante pelo marido, vai morar com o comerciante. Na peça o marido a expulsa de casa sem roupas e sem dinheiro, assim como também acontece na transposição de Arraes (2003). Contudo, esse arco é apenas revelado pelo vendedor de pássaros que vai até a delegacia denunciar o marido de Francisquinha por ele não querer devolver as roupas e o dinheiro da ex-mulher. Heliodoro, segundo personagem dessa fusão, aparece na obra literária como cabo do destacamento. Esse figura também é casada na peça, mas se envolve amorosamente com uma jovem, cuja mãe só aceita o relacionamento deles caso se casem na Igreja Católica. Com a promessa de arranjar um padre para esse casamento, ele ajuda Leléu a escapar da prisão.

Esses arcos narrativos foram transferidos para Cítonho na adaptação. Dessa vez sendo retratado como um homem casado, vendedor de pássaros, que tem um relacionamento escondido com Francisquinha, também casada. E assim como acontece na história de Tãozinho, ela também é pega em flagrante pelo marido, que a joga para fora de casa sem roupas ao descobrir a traição. Do mesmo modo, o Cítonho da obra filmica, embora seja casado, quer iniciar um novo envolvimento amoroso com ela. No entanto, diferentemente da negociação entre Heliodoro e Leléu na obra literária; no filme, Leléu aceita casar Cítonho e Francisquinha em troca de dinheiro, mas esse acordo não se realiza, pois o artista engana o soldado para escapar da prisão.

A escolha de Guel Arraes em transferir os arcos narrativos de três figuras da peça para um único personagem no filme reflete o que Stam (2006, p. 33) argumenta como “operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação”. Para ele, as produções cinematográficas selecionam apenas elementos que são indispensáveis para adaptação, bem como permitem potencializar múltiplas possibilidades de cena com um único personagem. A concretização manifesta-se no momento em que as palavras do papel ganham cores e sons, já efetivação acontece na realização prática dos elementos do texto sendo adaptado dentro do suporte cinematográfico. Assim, ao concentrar as funções de três personagens em um só, o diretor da adaptação utiliza as operações de seleção e efetivação para otimizar o tempo da narrativa. Essa mudança evita o excesso de personagens e permite que a obra cinematográfica utilize

melhor seu tempo de tela para focar no enredo e nos elementos essenciais do material de referência.

A partir disso, os arcos narrativos e as cenas que compõem a peça teatral estabelecem um diálogo direto com o filme. Ainda que tenham sofrido certas alterações, esses processos não interferiram na unidade de sentido, nem na essência dramática do material de referência. Os aspectos que constituem a personalidade de Heliodoro e Tãozinho foram preservados e transferidos para Citonho na produção de Guel Arraes. Embora esses dois personagens tenham sido apagados na adaptação, suas funções narrativas não desapareceram, ganhando apenas um novo sentido.

Em contrapartida a esse processo de redução, a adaptação também aplicou outras duas operações, a concretização e amplificação, em figuras que eram apenas mencionadas no texto teatral. A personagem Francisquinha não aparece em nenhum momento na peça, somente é citada por Tãozinho ao longo da trama. Mas no cinema, ela ganha concretização e forma. Seu arco é basicamente integrar o núcleo de humor ao lado do soldado Citonho. Dentro dessa reelaboração também acontece uma cena que não está na peça teatral: o Tenente Guedes encontrando o casal, Citonho e Francisquinha, em um enlace amoroso. Esse evento não ocorre nem com Heliodoro, tampouco com Tãozinho. Acredita-se que esse acréscimo seja utilizado por Guel Arraes para apresentar os personagens e a trama amorosa que eles desenvolvem.

Outro personagem que ganha um novo sentido na transposição fílmica é o noivo de Lisbela. Ao comparar os quadros novamente, percebe-se que na produção de Arraes até mesmo o nome dessa figura é alterado. Na peça de Lins (1960), o Dr. Noêmio é um advogado de prestígio que está prestes a se casar com a única filha do Tenente Guedes. Esse personagem, na obra literária, é mais sério e reservado, sua postura diante da noiva revela uma visão tradicional do casamento, em que a mulher tem que ser submissa a suas ordens: “DR. NOÊMIO Lisbela, Vamos. Você é minha noiva, não deve opor-se às minhas convicções. As convicções do homem devem ser, *optarum-cause*, as de sua esposa ou sua noiva” (Lins, 1988, p. 22). Nesse trecho, é evidenciado o tipo de pensamento que integra a visão de um relacionamento para o personagem. A expressão do latim “*optarum-cause*” significa “fazer algo por desejo”, o que, no caso de Lisbela, seria equivalente a satisfazer as vontades de seu cônjuge. Descrito como um homem magro, adepto do vegetarianismo, o Dr. Noêmio também tenta controlar os hábitos alimentares da jovem para seguir as mesmas práticas que ele, pois acredita que isso irá ajudá-la a ter filhos saudáveis.

Essa característica controladora do Dr. Noêmio da peça teatral bate em oposição com a figura representada na adaptação cinematográfica. Agora chamado de “Douglas”, nome mais

próximo da época em que o filme foi lançado, o noivo de Lisbela é um homem vaidoso. Esse sujeito, diferentemente do Dr. Noêmio, reaparece dentro do enredo da obra como um típico malandro, alegre e conquistador. Seus comportamentos também divergem, visto que Douglas faz várias tentativas de consumir o casamento com Lisbela antes da data marcada. Outro detalhe que surge na transposição é ele ter realizado seus estudos no Rio de Janeiro e ter voltado para Paraíba com um sotaque carioca exageradamente forçado. Dentro da narrativa fílmica, ele carrega elementos da comédia burlesca, com maneiras de agir bastante caricaturais.

A escolha de Guel Arraes acerca da alteração da personalidade desse personagem, pode ser compreendida a partir da perspectiva de Hutcheon (2013), na qual a autora argumenta que a adaptação é um processo de reinterpretação criativa. Para ela, os elementos do texto são passíveis de serem transformados, reorganizados ou ressignificados para se adaptar ao novo suporte e contexto estético. Nesse sentido, embora traga mudanças significativas para a trama do filme, ainda assim, contribui para produção de outros sentidos. Ao mudar a personalidade do noivo de Lisbela, o diretor do filme também muda a forma como o público reage a esse personagem. Na peça teatral a figura séria do Dr. Noêmio não dialogava tão bem com o estilo de cinema burlesco adotado pelo diretor pernambucano.

A personalidade de Douglas se adapta bem ao rumo e estilo que a reprodução de *Lisbela e o prisioneiro* tenta empregar. Suas características dialogam diretamente com personagens típicos de obras regionais. A exemplo de outras figuras narrativas da comédia popular, como Cabo Setenta e Vicentão, construídos por Guel Arraes para a adaptação *O Auto da Compadecida* (2000). Todos esses personagens ficaram na memória do povo brasileiro causados pela forma como o próprio diretor os conduz dentro da trama. Na tradição cômica, essas figuras carregam um estilo “caricaturato”, nas quais os traços físicos, linguísticos e comportamentais aparecem de forma exagerada.

Com relação ao desenvolvimento das ações, a peça teatral foca principalmente na trajetória de Leléu, artista circense, preso por conquistar e deflorar uma adolescente de quinze anos. O tenente Guedes abre uma concessão ao prisioneiro para que este possa se apresentar num espetáculo de equilíbrio no arame esticado. Durante essa apresentação realizada na festa de noivado de Lisbela, filha do delegado, ele foge em um momento de distração. Essa fuga causa o desenrolar da trama. O Tenente e seu carcereiro Citonho foram processados pelo juiz por terem retirado o prisioneiro da cadeia. Os ex-companheiros de cela de Leléu, Testa-Seca e Paraíba, se irritam por ele ter ido embora sozinho. Contudo, o tempo de liberdade do artista de

circo termina quando ele salva um homem, Frederico Evandro, de ser morto por um boi. Após esse acontecimento, os policiais o encontram.

Nas mãos de Guel Arraes esses acontecimentos foram alterados. A trama da adaptação segue Lisbela, uma jovem romântica e sonhadora, apaixonada por seriados de romance e que se envolve amorosamente com um artista de circo (Leléu), enquanto está prometida em casamento a outro (Douglas). Diferentemente da obra literária, Leléu não fugiu da prisão, nem deflorou nenhuma adolescente. Sua prisão acontece devido a tentativa de Lisbela de livrá-lo de ser morto pelo assassino de aluguel Vela de Libra. A jovem, sabendo disso, denuncia o artista circense para o pai por assédio. No mesmo momento, ele é preso e salvo das garras do matador de Boa Vista.

Na peça de Lins, o retorno de Leléu para a delegacia é marcado por uma das cenas mais tensas da narrativa. Ao ser deixado em sua antiga cela, Leléu passa por uma tentativa de violência sexual por parte de seus ex-parceiros de prisão, que decidem “transformá-lo” em uma mulher para eles:

TESTA-SECA Paraíba. Vamos agarrar esse peste e abrir as pernas dele. Meto-lhe o joelho na estroenga, pra quebrar tudo. De hoje em diante, cabra, você vai ser mulher de nós dois.

LELÉU Se vocês tocarem em mim, vão se arrepender. Tenho os dentes fortes. Na hora que eu pegar os dois dormindo, corto de um em um as veias do pescoço. Uma veia não é mais dura do que uma corda. E eu parto uma corda nos dentes, vocês já viram.

TESTA-SECA Então, vamos quebrar os dentes dele. Meu tabefe é mais forte, Paraíba. Você segura e eu parto, de murro, os dentes desse cachorro (Lins, 1998, p. 26).

Essa cena da tentativa sexual contra Leléu é um dos pontos que divergem entre a peça e o filme. No processo da transposição de Guel Arraes, tal cena é removida, não havendo menções indiretas ou referências sobre esse ocorrido ao longo da produção fílmica. Essa escolha pode ser compreendida a partir do tom atribuído à adaptação, marcada pelo forte caráter romântico de comédia popular burlesca, em que cenas de violência sexual destoriam completamente do espaço narrativo recriado. Assim, a exclusão desse episódio parece dialogar também com a preocupação do diretor em adequar a narrativa às expectativas do espectador. A inserção desse evento poderia provocar um conflito de sensações, uma vez que o público estaria confortável com uma atmosfera leve e romântica. Cenários de abuso sexual poderiam causar estranhamento ou rejeição, o que prejudicaria diretamente a recepção da obra.

Na obra teatral, Frederico Evandro, assassino de aluguel, chega à delegacia a tempo de impedir qualquer ato contra o homem que lhe salvou a vida. Com a promessa de Frederico de

matar qualquer pessoa, os presidiários Paraíba e Testa-Seca desistem do abuso sexual. Esse acontecimento se insere na descoberta de que o assassino chegou à cidade de Antão à procura do homem que desonrou sua irmã, Inaura, sem saber que esse homem é justamente aquele que lhe havia salvado a vida. Assim, a trama segue com o artista utilizando de sua artimanha e esperteza para escapar da possível morte do homem que antes queria ajudá-lo. Nesse ínterim, ele forma um laço amoroso com a filha do delegado, Lisbela, que está de casamento marcado com o Dr. Noêmio. Essa relação amorosa não é muito aprofundada dentro da peça.

Por outro lado, o desenvolvimento desses eventos tomam um rumo diferente na transposição. Guel Arraes faz uso de um recurso que não se encontra dentro da obra teatral: a estrutura de um filme dentro do próprio filme. O diretor pernambucano organiza os acontecimentos como se fossem um seriado de TV. Para isso, ele utiliza a metalinguagem, um elemento bastante comum em suas produções. Dentro da obra fílmica, o cineasta traz como plano de fundo o seriado ficcional “Metamorfozes da alma”, obra que Lisbela acompanha junto com seu noivo Douglas no cinema. Esta série é inserida dentro do filme de *Lisbela e o prisioneiro* em preto e branco e se relaciona diretamente com os eventos que acontecerão ao longo da obra principal.

O filme começa com Lisbela assistindo a essa obra, na medida em que ela também vai explicando para seu noivo as características que formam a comédia romântica, gênero da trama fictícia. A narrativa ficcional conta a história de um cientista que tenta produzir um antídoto para todos os males, mas a criação o transforma em um monstro, fazendo com que nem sua amada o reconheça. Ao longo do seriado ele passa por desafios semelhantes aos de Leléu para conseguir sobreviver e ficar com seu par romântico no final. Lisbela antecipa essas informações inserindo comentários sobre o percurso do herói da obra e como toda produção do gênero termina com um beijo no final. Todos os elementos apresentados nessa construção são explorados dentro da estrutura do filme principal.

Essa estratégia dialoga diretamente com o que Xavier (2003) aborda sobre o modo contar da apresentação fílmica, uma vez que ele aponta que o cinema pode intervir na narração e fazer comentários que orientem o público sobre a história. O autor expõe que a adaptação cria novos artifícios para dar voz ao que era apenas pensamentos ou descrições no texto, ou seja, a adaptação não se limita a seguir o mesmo modo de apresentação da obra de referência. No caso de *Lisbela e o prisioneiro*, os comentários da jovem Lisbela acerca da obra fictícia funcionam como um guia do filme principal para o telespectador se preparar para o que está por vir. Esse recurso possibilita quebrar a distância entre o público e a história, uma vez que aguça a curiosidade sobre o desenrolar da narrativa.

A própria Lisbela, no início do filme, deixa escapar a seguinte frase: “a graça não é saber o que acontece, é saber como acontece e quando acontece”. Esse comentário serve para quebrar a quarta parede e estimular a curiosidade do espectador sobre como serão desenvolvidas as cenas, considerando que todos elementos de *Metamorfoses da Alma* estarão correlacionados à trama de *Lisbela*. À medida que a narrativa fictícia avança, seus desdobramentos dialogam diretamente com a trama principal. Essa conexão intensifica o recurso metalinguístico. Diante disso, Grego (2008) traz observações acerca da metalinguagem construída no filme e como ela colabora para potencializar os aspectos da narrativa:

A partir da utilização de um complexo jogo icônico e do uso da metalinguagem visual (televisiva/cinematográfica), Guel explora, em *Lisbela e o Prisioneiro*, o cenário do Nordeste. No processo enunciativo engendrado em sua obra, Guel recorre a ícones, não só para estabelecer a comunicação com o espectador, mas, principalmente, para manter as mudanças identitárias dessa representação regional, não perdendo de vista que a representação é parte dessa identidade, não seu todo (Grego, 2008, p. 234).

Neste trecho, ela evidencia como os recursos utilizados por Guel Arraes constroem uma trama que se comunica com o espectador, que conecta símbolos visuais para causar um processo de identificação e entendimento entre o público e o filme. Esses elementos fazem parte da constituição metalinguística em sua obra, capaz de provocar o espectador e reafirmar que as histórias do seriado ficcional *Metamorfose da alma* seriam tão épicas quanto as de *Lisbela*. Desse modo, o diretor pernambucano brinca com a imagem, som e o jogo de câmaras para transformar a trama de Lins (1998) em um espetáculo, tal qual como na peça teatral.

Outro ponto a ser discutido nesta análise é o caráter do filme: Guel Arraes traduz uma perspectiva mais romântica e dramática da peça. O que ele constrói na narrativa fílmica é a jornada do herói Leléu, as peripécias dele para sair da prisão, escapar com vida da emboscada de Frederico Evandro e, como recompensa no final, ficar com a mocinha (Lisbela). A estrutura narrativa caminha para apresentar figuras cômicas do sertão nordestino e como elas participam do desenvolvimento da jornada do protagonista. A adaptação foca principalmente no desenvolvimento da relação entre Lisbela e Leléu e não se limita ao tempo e espaço da delegacia.

A focalização no romance amoroso é um dos aspectos que integram a linha do cineasta brasileiro Guel Arraes (1953), visto que em outras produções dele também se encontra esse mesmo enfoque. A adaptação da peça teatral *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna (1927), por exemplo, traz aspectos semelhantes à de *Lisbela e o Prisioneiro*. Ao analisar as

duas adaptações cinematográficas realizadas por Guel Arraes, torna-se possível perceber que há alguns elementos que constituem a identidade do cineasta, como: a comédia popular, a metalinguagem, o comentário e o aspecto romântico. Essa identidade integra o aspecto romântico nos dois materiais. Na peça de Ariano Suassuna não há um enlace direto, mas no filme de Guel Arraes percebe-se o desenvolvimento da relação entre Chicó e Rosinha.

Percebe-se que cenas de violência sexual não fazem parte da comédia romântica apresentada por Guel Arraes. Assim, a tentativa de estupro e os personagens Paraíba e Testa-Seca, que compõem a peça teatral, se tornam elementos não explorados pelo filme. Essas duas figuras do material de Lins poderiam chocar o público do filme com a cena de violência, bem como se distanciam do estilo típico de personagens da comédia popular burlesca.

O diretor também segue o gosto popular da sociedade de sua época ao recontar a trajetória de Leléu como um herói valente e esperto, em vez de um homem preso por deflorar uma adolescente de quinze anos. Isso não quer dizer que o diretor excluiu o lado galanteador do personagem, pois logo no início da narrativa o seu aspecto conquistador aparece. Em uma das cenas que compõem a obra fílmica, Leléu seduz diversas mulheres casadas, mas todas aparentam ser mais velhas. Esse aspecto difere do Leléu da peça, que também se relacionava com mulheres mais novas.

Nessa perspectiva, Guel Arraes reelabora a obra de Lins, destacando elementos que poderiam ser bem recepcionados pelo público, como a construção de um personagem valente que atrai os olhares de todas as mulheres, mas tem o coração roubado pela mais doce e delicada delas. Como em toda comédia romântica, é necessário um ponto de tensão para abalar a possibilidade de o casal não terminar junto, assim também surge uma reelaboração do assassino de aluguel da peça teatral. No texto de Lins, Frederico Evandro, mais conhecido como Vela de Libra, está à procura do homem que desonrou sua irmã, Inaura. Na reprodução para o cinema, esse personagem ganha uma nova história, mas ainda permanece como um assassino de aluguel. Essa nova reelaboração no modo de contar a história de Frederico Evandro resgata a discussão de Xavier (2003, p. 66):

Em verdade, o que um filme, um romance ou uma peça me oferecem é a trama, pois não posso me relacionar senão com a disposição do relato tal como ele me é dado. E é a partir daquilo que ele me oferece - a trama - que deduzo a fábula, que refaço a vida das personagens em minha cabeça. E não o contrário. Narrar é tramar, tecer. há muitos modos de em conexão com a mesma tecer. E há muitos modos de fazê-lo, em conexão com a mesma fábula. Isso implica propor muitos sentidos diferentes, muitas interpretações diferentes a partir do mesmo material bruto extraído de uma sucessão de fatos, de um percurso de vida.

Percebe-se que, segundo Xavier, há muitos modos de se narrar uma obra, a qual pode trazer diferentes interpretações da trajetória de um personagem. Diante disso, é relevante compreender como uma adaptação pode alterar elementos específicos da história sem modificar a essência total da narrativa. Na peça, Frederico era irmão de Inaura, uma personagem que não possui nenhuma aparição no texto, mas que na reprodução ganha um novo sentido. A troca de irmã para esposa potencializa a carga dramática da narrativa. Com essa mudança, Guel Arraes amplia a tensão da trama para atrair a atenção do público. Um marido traído em busca de recuperar a própria honra causa mais impacto narrativo do que o vínculo parental entre irmãos. Essa estratégia da traição conjugal envolve um estilo característico do gosto popular, acostumado a rir da figura do marido traído. Esse elemento, alinhado ao jeito e às falas de um vilão caricaturado do sertão nordestino, atrai os espectadores para a construção do humor.

Essa mudança não altera o percurso criado por Osman Lins. A primeira aparição de Frederico Evandro no filme é marcada por tensão. Sua entrada emblemática acontece em um cemitério, à noite, enquanto está prestes a matar um homem. Nessa cena, a vítima é um homem em prantos. Frederico finge falsa compaixão ao permitir que o sujeito vá embora, mas, quando este toma uma distância considerável, o assassino atira. Essa construção cênica é comum em narrativas cinematográficas para mostrar o grau de ameaça do vilão. Ela surge também para instigar o espectador a aguardar o momento de embate entre Leléu e Frederico, instaurando um estado de suspense no público.

A personagem Inaura nutre sentimentos pelo artista de circo. O conflito acontece quando, ao abandonar o marido para viver ao lado de Leléu, ela percebe que ele havia se apaixonado por outra mulher. Essa descoberta, alinhada ao triângulo amoroso, adiciona uma carga melodramática na trama. No filme de Guel Arraes, ela ganha um valor significativo maior que na peça de Lins, visto que no texto ela não aparece, somente é mencionada em alguns momentos pontuais no final. Na adaptação, essa figura ganha espaço para participar do desenvolvimento da história, e suas ações impactam diretamente o percurso da narrativa. Um desses impactos é ser ela quem atira e causa a morte de Frederico Evandro, em vez de Lisbela matá-lo de susto com uma bala de festim, como acontece na peça.

No filme, também acontece um evento inusitado que não faz parte do enredo da obra teatral. Douglas desconfiado que esteja sendo traído por Lisbela, decide contratar os serviços de Frederico Evandro para matar o artista circense. Nesse ínterim, quando Leléu é preso, o noivo de Lisbela fala com o Tenente Guedes para todos os soldados da delegacia fazerem uma

salva de tiros durante o casamento dele com a Jovem. O objetivo dele era fazer com que o assassino pudesse matar o preso sem ninguém perceber. Esse acordo entre o assassino e o noivo não existe na obra de Osman Lins (1998). Na peça, é o próprio Tenente Guedes que decide facilitar para que Vela de Libra mate Leléu dentro da delegacia, assim planeja o espetáculo durante a cerimônia.

Tanto na peça quanto no filme, Leléu escapa da prisão antes da chegada de Frederico à delegacia. Ainda, na obra de Lins, a cerimônia do casamento não é descrita na peça, apenas é constatado que a jovem casou com o Dr. Noêmio. No entanto, ao chegar a casa, o marido não encontra a esposa. Ela havia fugido atrás do prisioneiro.

Em Guel Arraes, acontece uma alteração, Leléu tenta fugir com Inaura, mas não consegue ir muito longe por causa de seus sentimentos por Lisbela. A cerimônia de casamento acontece, mas na hora dos votos, Leléu se disfarça de padre e tenta impedir que ela se case com Douglas. No entanto, o assassino de aluguel também chega até igreja, fazendo com que o artista de circo tenha que escapar antes de conseguir levar a jovem com ele. Apesar desse empecilho, a própria Lisbela termina o casamento e declara seu amor por outro na frente de todos. Logo depois, Leléu é pego pela polícia e levado para a delegacia. Lá, Vela de Libra o aguarda.

Nesse momento da narrativa o assassino está prestes a matar seu alvo, mas inesperadamente leva um tiro. Essa disposição cênica acontece em um formato semelhante a um seriado antigo, com um narrador descrevendo as cenas, revelando quem atirou no matador de Boa Vista. A construção cenográfica desse assassinato é repetida duas vezes, na primeira o público acha que Lisbela o matou, mas na segunda é revelado que Inaura é a verdadeira autora do ato.

Por outro lado, na obra teatral, quando Lisbela chega até a delegacia vestida de homem, ela percebe que Leléu foi embora sem ela. Posteriormente, esclarece-se que a decisão de Leléu partir sozinho era devido à consciência de que não poderia oferecer um futuro que ela merecia. Embora o reencontro dos dois ocorra nesse mesmo espaço, a trama segue para o ponto de tensão: a chegada de Frederico Evandro. Na trama, Lisbela havia saído com a arma de Jaborandi e volta a tempo de atirar no assassino de aluguel. Contudo, os prisioneiros Testa-Seca e Paraíba ameaçam revelar para o mundo que a filha do delegado matou um homem, caso este não os solte. Em um momento de distração, Testa-Seca consegue pegar a arma de Lisbela e ameaçar Citonho e o Tenente Guedes. Nesse momento, Tãozinho chega e vê o preso com a arma, ao passo que Citonho explica que Testa-Seca matou Vela de Libra. Tãozinho permanece inabalado, pois alega que tem o corpo fechado. O prisioneiro dispara

duas vezes contra ele, mas não acontece nada. Na terceira vez, ele atira em seu colega Paraíba, que morre na hora. Depois é explicado que as três primeiras balas eram de festim, e a última de verdade. Desse modo, Frederico morreu pelo susto do disparo e não pela bala.

Em ambas narrativas, filme e obra, Lisbela e Leléu fogem juntos no final. Percebe-se que apesar das alterações introduzidas no enredo filmico, a obra permanece com o mesmo espírito da comédia de Lins. O conflito central permanece estruturado em torno das artimanhas utilizadas por Leléu para escapar da morte certa, bem como conquistar o coração da filha do Tenente Guedes. A perspectiva do casamento de Lisbela também movimenta as duas tramas, bem como a recusa da noiva em casar com um homem que não ama e lutar por aquele por quem seu coração intercede. Em ambas as construções, Lisbela assume a função de salvar o herói, configurando-se como agente decisivo na ação. Embora, na peça, o vilão tenha morrido pelo susto do disparo, e na adaptação tenha sido a ex-esposa de Frederico a matá-lo, a estrutura dramática permanece. A reprodução filmica potencializa a carga dramática ao fazer essa mudança, uma vez que a figura do marido traído sendo morto pela própria mulher eleva a carga melodramática e emocional.

Compreende-se, portanto, que a passagem da peça teatral *Lisbela* para a linguagem do cinema configurou uma remodelagem estrutural que buscou potencializar os elementos e a carga dramática da narrativa de Lins. Embora grande parte dos elementos tenha sido modificada, o conflito central que envolve o esperto artista de circo e suas peripécias permanece. Nas mãos de Guel Arraes, os aspectos da comicidade já existentes no material de referência ganham força. O enlace amoroso entre Leléu e Lisbela ganha mais visibilidade na adaptação. Na peça, o aspecto romântico não tomava tanto espaço, mas no filme torna-se o eixo principal da narrativa. Essa nova configuração não prejudica a essência do material de referência, apenas apresenta uma nova reinterpretação da obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base na análise desenvolvida ao longo desta pesquisa, foi possível realizar uma abordagem comparativa entre a obra teatral *Lisbela e o prisioneiro*, de autoria de Osman Lins, e sua adaptação cinematográfica, dirigida por Guel Arraes, de mesmo título. Esse processo buscou compreender as principais mudanças e aproximações nessa transição, bem como os recursos utilizados pelo diretor cinematográfico para estabelecer os efeitos de sentido. Nessa análise, também foram delimitadas as marcações autorais vinculadas a cada autor e como elas foram remodeladas para a adaptação.

A adaptação de Guel Arraes (2003) potencializou os elementos da peça teatral, recriando um cenário que vai além do espaço da delegacia, como instituído na obra literária. Essa recriação possibilitou uma ampliação nos sentidos e na linguagem do material de referência, ao utilizar recursos como imagem, som, jogos de câmera, comentários, narrador, intertextos e metalinguagem. O filme promove ao público a visualização não apenas da cidade de Vitória do Santo Antão, mas de toda a riqueza de detalhes, costumes e variações linguísticas que compõem esse lugar.

Conforme visto no segundo capítulo, Osman Lins desenvolveu em *Lisbela* uma narrativa pautada na comédia popular, ambientada nas raízes do Nordeste brasileiro. A obra literária apresenta uma dimensão cômica com um leve teor metalinguístico, e a adaptação potencializa esses componentes. Isso porque Arraes já possui como marca estética a incorporação da “comédia maluca” e a metalinguagem, o que possibilita a ampliação dos sentidos da peça.

Foi possível constatar também que a adaptação de Guel Arraes potencializou os elementos do texto teatral, especialmente no que tange ao caráter romântico. Enquanto o material de Lins foca em uma narrativa marcada pela ação, a adaptação segue o desenvolvimento amoroso entre Leléu e Lisbela. A transposição promove uma reestruturação na relação entre Frederico Evandro e Inaura: enquanto na peça teatral eles são irmãos, no filme são apresentados como um casal. O sentido é ampliado ao tocar em um ponto universal: a figura do marido traído e a vingança para recuperar a honra perdida. Além disso, o filme utiliza uma estratégia de condensação narrativa ao reduzir o número de personagens da obra de Lins. Nesse recurso, os diálogos e as ações que pertenciam aos múltiplos agentes da obra literária são incorporados por aqueles que compõem o elenco da versão cinematográfica.

Por fim, apesar da transferência do arco narrativo das personagens, a mudança no desenvolvimentos das ações e na forma de contar a história, o núcleo central de Lins

permanece o mesmo. Sem dúvida, a adaptação potencializou a carga dramática e constituiu um tom mais romântico em *Lisbela*. Mas isso não interferiu no enredo central da história: um artista circense, metido a galanteador, se apaixona pela doce e delicada Lisbela, enquanto tenta sobreviver ao assassino de aluguel Frederico Evandro. O espírito dos personagens e a maioria dos diálogos também foram preservados na nova recriação.

REFERÊNCIAS

- BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CUNHA, João Manuel dos santos. Da literatura ao cinema, traduzindo sobre restos de linguagens. **Revista Brasileira de literatura comparada**, São Paulo, n. 23, p. 79-97, 2013.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. Guel Arraes e o cinema popular brasileiro: o elogio do pitoresco. In: FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana. **Guel Arraes**: um inventor no audiovisual brasileiro. Recife: CEPE editora, 2008.
- FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana. Subvertendo as fórmulas, reinventando os formatos: entrevista com Guel Arraes. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 4, p. 221-240, jun. 2002.
- FRITOLI, Luiz Ernani. Os gestos de Osman Lins: um exercício de percepção do outro. **Espaço Plural**, Paraná, p. 15-17, Jul.-dez. 2006.
- FONSECA, Rodrigo. Filme Lisbela e o prisioneiro popularizou a obra de Osman Lins. **Pernambuco: revista de literatura, do livro e da leitura**, Recife, 2 de jul 2024. Disponível em: <<https://www.pernambucorevista.com.br/secoes/dossie/filme-lisbela-e-o-prisioneiro-popularizou-obra-de-osman-lins>>. Acesso em 10 jul. 2025.
- FECHINE, Yvana. Núcleo Guel Arraes: formação, influências e contribuições para uma TV de qualidade no Brasil. In: FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana. **Guel Arraes**: um inventor no audiovisual brasileiro. Recife: CEPE editora, 2008.
- GREGO, Aline. Rastros de um processo de criação: o caso de Lisbela e o prisioneiro. In: FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (eds.). **Guel Arraes**: um inventor no audiovisual brasileiro. Recife: CEPE editora, 2008, p. 219-260.
- GUALDA, Linda Catarina. Literatura e Cinema: elo e confronto. **Matrizes**, São Paulo, n. 4, p. 201-220, jan.-jul., 2010.
- GOMES, Regina. **TV de repertório**: o núcleo Guel Arraes e suas obras criativas. Bahia: Contemporanea, 2009.
- HATTNER, Alvaro Luiz. Quem mexeu no meu texto? Observações sobre Literatura e sua adaptação para outros suportes textuais. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, São Paulo, n. 16, p. 145-155, 2010.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. 2. ed. Florianópolis/SC: Ed. da UFSC, 2013.
- LISBELA E O PRISIONEIRO. Direção Guel Arraes. Produção Paula Lavigne. Brasil: Globo Filmes, 2003.
- LINS, Osman. **Evangelho na taba**: outros problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1979.

LINS, Osman. **Lisbela e o prisioneiro**. São Paulo: Scipione, 1998.

McKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Tradução Chico Marés. Curitiba: Arte e Letras, 2006.

MASSENO, André. Linguagem em delírio: a literatura contracultural brasileira nos anos 60 e 70. **Revista Língua-lugar**, n. 1, p. 152-166, jun. de 2020.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul.-dez., 2006.

TAAMY, Cláudia Rodrigues Dias. Literatura e Cinema: recriação e diálogo Lisbela e o prisioneiro. **Cadernos de Pós-Graduação em Letras**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 51-59, 2004.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: Tânia Pellegrini et. al. **Literatura, cinema e televisão**. Editora Senão, São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 60-89.

YASHINISHI, Bruno José. A retomada do cinema brasileiro a partir da década de 1990. **Revista Livre de cinema**, v. 9, n. 1, p. 60-81, jan.-mar. 2022.