



Concepções artísticas de Guel Arraes na construção da trilha sonora e do Nordeste no filme *Lisbela e o prisioneiro*¹

Afonso Manoel da Silva BARBOSA²

Luiz Antonio MOUSINHO³

Universidade Federal da Paraíba, UFPB, João Pessoa, PB

Resumo

O presente artigo pretende analisar a maneira como o diretor pernambucano Guel Arraes desenvolve a construção do real no filme *Lisbela e o prisioneiro*, destacando a produção de sentidos empreendida na obra a partir da trilha sonora e da estruturação metonímica do Nordeste brasileiro, dentro do texto fílmico. Objetivamos ainda observar como se desenvolve a subjetividade do diretor diante das escolhas estéticas exploradas no filme (FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008), investigando os elementos artísticos da linguagem cinematográfica (BRITO, 1995; GAUDREAUULT e JOST, 2009), sem deixar de lado o seu contexto de produção (CANDIDO, 1980; BRAGA, 2001; PINTO, 2002).

Palavras-chave: Cinema; Guel Arraes; produção de sentido.

Lisbela e o prisioneiro

O filme *Lisbela e o prisioneiro*, como texto base, é uma peça teatral de autoria do escritor pernambucano Osman Lins. A obra foi levada ao cinema, em agosto de 2003, pelo diretor, também pernambucano, Guel Arraes. No processo de adaptação do roteiro, Arraes juntou-se a Jorge Furtado e Pedro Cardoso para o desenvolvimento do projeto. Antes de ser concebida enquanto projeto cinematográfico, *Lisbela e o prisioneiro* recebeu, pelas mãos do próprio Guel Arraes, o tratamento de duas outras linguagens. Num primeiro momento, em 1993, a obra foi adaptada para um especial de TV, na Rede Globo, e, em 2000, foi também montada para o teatro.

Aline Grego, no livro *Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro*, analisa o processo de criação de *Lisbela e o prisioneiro*. A partir de seus apontamentos,

¹ O artigo é resultado parcial de projeto de mestrado desenvolvido junto ao Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, com pesquisa financiada pela CAPES, e que aprofunda os estudos realizados no PIBIC/CNPq/UFPB, entre 2008-2010. Trabalho apresentado no GP Cinema, do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante graduado em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, pela UFPB, e mestrando do curso de pós-graduação em Letras, área Literatura e Cultura, pela UFPB, email: afonso780@yahoo.com.br.

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social da UFPB e do curso de Pós-graduação em Letras, área Literatura e Cultura, pela UFPB, pesquisador do CNPq (bolsa de Produtividade em pesquisa – PQ), email: lmousinho@yahoo.com.br.



ela destaca a importância da rotatividade de linguagens, para o mesmo texto base (de Osman Lins), passando pela televisão e o teatro até chegar à adaptação cinematográfica. A autora assinala que, embora a peça e o especial para a TV não tenham sido pensados necessariamente para subsidiar uma posterior produção cinematográfica, eles “configuram-se como espaço de experimentação e de armazenamento para o percurso criativo de Guel em direção ao filme *Lisbela e o prisioneiro*” (FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p.220).

Este trabalho tem como objetivo realizar um processo de interpretação, do filme *Lisbela e o prisioneiro*, de Guel Arraes, observando os procedimentos estéticos adotados pelo diretor pernambucano nos processos de ressignificação empreendidos por ele, a exemplo da releitura do Nordeste brasileiro enquanto *espaço diegético*, no texto fílmico. De acordo com João Batista de Brito, podemos compreender *diegese* como “todo o universo fictício, temporal e espacialmente concebido, manifestado ou implícito num filme; o que inclui, portanto, não só a sua narração, como também os seus aspectos descritivos, subtendidos ou não” (BRITO, 1995, p.204).

Guel Arraes também dirigiu *O auto da Compadecida* (1999); *Caramuru – A invenção do Brasil* (2000); *Romance* (2008); e *O bem amado* (2010). Compreendemos essas obras como produções de grande importância dentro do conjunto das realizações cinematográficas brasileiras. Neste estudo, buscamos analisar e interpretar como Arraes empreende, de maneira peculiar e autoral, representações da realidade, construindo um estilo próprio e sedimentado no filme *Lisbela e o prisioneiro* (2003).

Nos debruçaremos sobre esta obra para investigar, entre outros dados, como a produção de sentido se desenvolve pelo viés da desconstrução de certos paradigmas e a reciclagem de outros, por meio de uma proposta que se utiliza da *estilização* enquanto mola propulsora na estruturação do filme. Mikhail Bakhtin, em *A tipologia do discurso na prosa*, assinala que “a estilização estiliza um outro estilo em favor de seus próprios projetos”. E destaca ainda que ela “toma a palavra do outro (...) obrigando-a a servir a seus próprios fins” (BAKHTIN, 1983, p.471/476). Mais à frente, particularizaremos a ocorrência dessa categoria, que está presente tanto na maneira como Guel Arraes concebe a trilha sonora do filme, juntamente com João Falcão (diretor musical do longa-metragem), como na representação do Nordeste brasileiro.

Além da análise voltada para os elementos estéticos, no nosso horizonte de interesse, também figura a apreciação dos contextos social e comunicacional de produção, circulação e consumo de audiovisuais em que a obra de Guel Arraes está



inserida, e por isso mesmo precisam ser levados em conta na feitura deste trabalho. Com essa exposição, a seguir, partiremos para o levantamento de dados acerca da produção de sentido e do caráter subjetivo do autor presente no discurso ficcional.

Subjetividade e representação do real na ficção

Antonio Candido assinala que a obra de arte é a confluência estabelecida entre o fruto da iniciativa individual e das condições sociais (CANDIDO, 1980, p. 25/26). Por isso, apontaremos, a seguir, a subjetividade e a representação do real relacionadas ao discurso ficcional, entendendo que “(...) os valores, as técnicas de comunicação de que a sociedade dispõe influem na obra, sobretudo na forma, e, através dela, nas suas possibilidades de atuação no meio” (CANDIDO, 1980, p. 32).

No processo de realização de uma obra está presente o traço de seu realizador. Gérard Betton aponta para a importância de se abordar a existência de valores subjetivos na hora de se ponderar sobre a construção de uma obra, que resulta em uma “realidade estética”. “É notável que a esse realismo captado pela percepção – o da vida cotidiana com sua beleza, mas também com o que ele tem de feio e vulgar – possam se misturar intimamente e de modo tão fecundo a magia, o sonho, o fantástico, a poesia” (BETTON, 1987, p.9).

É a partir dessas combinações que “o homem é igualmente capaz de imitar, de reproduzir as formas do universo e de inventar”. Sendo, por isso, objeto da arte cinematográfica “a antinomia entre o real e o sonho, entre a realidade e a verdade (...)”, que fecundam e são “a fonte inesgotável de toda criação artística” (BETTON, 1987, p.10).

Marcel Martin assinala que o cinema nos proporciona uma percepção subjetiva, oferecendo uma imagem “reconstruída em função daquilo que o diretor pretende exprimir, sensorial e intelectualmente” (MARTIN, 2003, p.24). Isso se deve, também, ao fato de os cineastas pertencerem a um contexto que, muitas vezes, subsidia a construção do real empreendida por eles, fazendo com que as formas cinematográficas se constituam num fundo cultural que os inspiram (VANOYE e GOLLOT-LÉTÉ, 1994, p.37).

Como em qualquer arte, o cinema também se utiliza de referências que se dão, dentre outras formas, a partir da maneira como “os cineastas herdaram, observam,



impregnam, citam, parodiam, plagiam, desviam, integram as obras que precedem as suas” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.36).

As escolhas do diretor vão, substancialmente, ao encontro daquilo que ele carrega enquanto repertório, o qual se sedimenta a partir da dinamicidade que permeia as relações sociais e das trocas e interações comunicacionais estabelecidas, ocasionalmente, por indivíduos e objetos que propõem diretrizes diversas das dele (BRAGA, 2001, p.17). É por esse viés estruturante que se delinea o caráter subjetivo que impregna as produções ficcionais, e isso pode ser assinalado a partir da idéia de que, num filme, a sociedade é encenada, e não necessariamente mostrada, já que:

o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói o mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um “contramundo” etc.) (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.56).

Nesse sentido, no nosso horizonte de interesse, o estudo do campo ficcional também tangencia esse composto formado pela subjetividade correlacionada às peculiaridades do traço do realizador e à representação do real, no caso, expressa por Guel Arraes. Com isso, torna-se importante destacar que “a estrutura da ficção que mescla temporalidades múltiplas costuradas pela ação dos personagens pode não reproduzir fielmente a experiência vivida, mas é seguramente a experiência que melhor pode ser compartilhada ou comunicada” (COSTA, 2002, p. 108).

O contato com esse aspecto permitiu um foco para o estudo do processo comunicativo do campo ficcional, que é percebido como uma “ponte que integra subjetividade através de ferramentas de linguagem – os signos, as técnicas e as tecnologias comunicativas”, que veiculam “(...) interioridade e exterioridade, reconstituindo o elo perdido entre o homem e o mundo que o rodeia” (COSTA, 2002, p.12). Na esteira do que aponta Crista Costa, podemos identificar que este caráter relacional está presente de forma perene nas produções de Guel Arraes e pode ser constatado a partir dos empréstimos utilizados e empregados em suas obras, sendo eles também recorrentes em *Lisbela e o prisioneiro*.

Aspectos das concepções estéticas de Guel Arraes



Milton José Pinto, no livro *Comunicação e discurso*, assinala que, na sociedade, os produtos culturais podem ser compreendidos como *textos* e também encarados “como formas empíricas do uso da linguagem verbal, oral ou escrita, e/ou de outros sistemas semióticos no interior de práticas sociais contextualizadas histórica e socialmente” (PINTO, 2002, p.11). O autor ainda se manifesta em relação ao processo e à situação comunicacional em que estão inseridos esses produtos, quando afirma que:

Como sinônimo de contexto, emprega-se com frequência a expressão *condições sociais de produção* ou apenas *condições de produção*, mas ao utilizá-la é preciso ter em mente que as condições de produção incluem todo o processo de interação comunicacional – a produção, a circulação e o consumo dos sentidos (PINTO, 2002, p.12).

José Luiz Braga aponta as interações comunicacionais como delimitadoras da relação comunicativa, destacando que nessa instância se desenvolvem processos de troca, podendo haver, assim, o estabelecimento de diálogos entre objetos de naturezas diversas (BRAGA, 2001, p.17). Nesse sentido, o autor assinala que é possível compreender o objeto da Comunicação como “toda e qualquer ‘conversa’ do espaço social. Ou melhor: o que há de propriamente ‘conversacional’ e de troca (simbólica e de práticas interativas) nas diversas instâncias e situações da vida social” (BRAGA, 2001, p.15).

A partir das análises feitas por Antonio Candido, no livro *Literatura e sociedade*, observa-se também que, dentre as inúmeras modalidades de estudo de uma obra, é pertinente e necessário que a análise procure atinar para a construção dessa obra por meio dos “(...) elementos sociais que formam a sua matéria, as circunstâncias que influíram na sua elaboração, ou para a sua função na sociedade”. Contudo, tais fatores têm que ser “considerados segundo a função que exercem na economia interna da obra” (CANDIDO, 1980, p.11/12).

Nesse sentido, além de observarmos os elementos estéticos que compõem *Lisbela e o prisioneiro*, é pertinente darmos prosseguimento também a um espaço para a análise dos contextos de produção e de comunicação, que se constituem como parâmetros importantes para o entendimento do processo de criação desse filme. Nessa perspectiva, com a finalidade de observar como Guel Arraes estruturou o seu estilo pela utilização de certas categorias e dados artísticos, estudamos com atenção o livro *Guel*



Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro, organizado por Alexandre Figueirôa e Yvana Fechine, onde tais questões são discutidas.

Em depoimento registrado no livro, o cineasta afirma que houve uma época em que assistia a pouca coisa do cinema comercial e menos ainda do americano. Arraes tinha como suas referências iniciais o *Cinema Novo*, de Glauber Rocha; a *Nouvelle Vague* francesa, além de Jean-Luc Godard e Jean Rouch. Liderado por Rouch, o *Comitê do Filme Etnográfico* foi um dos principais espaços que contribuiu para a formação de Guel Arraes, enquanto esteve na França (ARRAES *apud* FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p.287).

Quando retornou da Europa, no Brasil, Arraes recebeu um convite da Rede Globo e começou trabalhar em novelas com autores como Sílvio de Abreu e Jorge Fernando, que possuíam projetos humorísticos. A partir dessas produções para a TV, Guel Arraes passou a rever as obras cômicas dos Estados Unidos. Nesse sentido retomou também a Chanchada, gênero do cinema brasileiro que, muitas vezes, utilizava-se da comédia para satirizar o cinema hollywoodiano. Arraes aponta que, diante dessa peculiaridade:

a chanchada tem também uma dimensão metalingüística, porque ela se comenta, ela se apresenta como filme (...). Eu acho que esses elementos da chanchada, a metalinguagem, o comentário são também uma constante no trabalho da gente (ARRAES *apud* FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p.289).

No tratamento artístico de *Lisbela e o prisioneiro*, “Guel Arraes investe nos tipos cômicos e vai, a exemplo das chanchadas cinematográficas, potencializar a trama com personagens emblemáticos (a mocinha sonhadora, o galã conquistador, o vilão, o delegado)”. Mas, dentre outras características, o que torna peculiar esse processo de criação é fato de os personagens estarem contaminados por um viés urbano, mesmo o filme se passando *diegeticamente* num espaço predominantemente interiorano da Zona da Mata pernambucana, rompendo fronteiras e passando a dialogar constantemente com elementos do mundo contemporâneo (FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p.93).

A partir de uma proposta cinematográfica que se utiliza de “modelos de rearticulação da cultura popular cuja característica é o permanente cruzamento entre passado e presente, tradição e contemporaneidade, folclore e erudição” (FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p.93), Guel Arraes permite a confluência de dados aparentemente insociáveis, delineando suas escolhas e os elos específicos estabelecidos no jogo



intertextual (inerente ao processo de criação artística⁴) que caracterizarão seu traço autoral.

Trilha sonora: estilização e metalinguagem

João Batista de Brito assinala que a união harmônica entre imagem e música remonta à época do cinema mudo, quando já eram compostas partituras a serem executadas concomitantemente à exibição dos filmes (BRITO, 1995, p.215). A música assume uma tarefa importante no cinema, pois aglutina funções estéticas e psicológicas, trabalhando no sentido de aumentar a capacidade expressiva do filme, além de criar “choques afetivos que exaltam a emotividade” (BETTON, 1987, p.38/47).

No livro *A narrativa cinematográfica*, André Gaudreault e François Jost destacam que “nos primórdios do cinema, havia atmosferas sonoras para o escritório, a delegacia, a rua, a praia, etc.” e que nesses casos, “o som participa na elaboração de uma narrativa unitária” (GAUDREULT e JOST, 2009, p.45). Com o passar do tempo, as estruturas sonoras foram se desenvolvendo e criando ramificações mais complexas nas relações estabelecidas com a concepção imagética que o diretor procurava dar às suas produções. A trilha sonora de *Lisbela e o prisioneiro* se apresenta sob diretrizes que, ora particularizam-se pela maneira como trabalham no sentido *estilizante*, ora incorporam-se ao filme de forma *metalingüística*, por conceberem, mediante uma faceta musical, dados sobre o cinema e a própria obra.

No primeiro caso, grande parte das músicas já se caracterizava por sua popularidade no Brasil, assim, o processo de *estilização* é o denominador comum dessas canções. Isso pode ser notado pelo novo tratamento dado a elas, que consiste em releituras mais urbanas e contemporâneas. *Espumas ao vento*, de Accioly Neto⁵, se destaca pela grande circulação e notoriedade que já possuía, sobretudo em festas juninas, principalmente na voz de cantores como Fagner e Flávio José. No filme, sendo interpretada por Elza Soares, a canção recebeu um remodelamento no arranjo, que fez com que a música ganhasse uma concepção flamenca para, na trama, caracterizar a sensualidade de uma de suas personagens, no caso, Inaura.

⁴ De acordo com Robert Stam, “o eu necessita da colaboração de outros para poder definir-se e ser ‘autor’ de si mesmo” (STAM, 2000, p.17).

⁵ NETO, Accioly. **Espumas ao vento**. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/elza-soares/281248/>>. Acesso em: 18 jun. 2011.



No segundo caso, compreendendo basilarmente que a *metalinguagem* é uma “linguagem que fala sobre outra linguagem” (SANT’ANNA, 1988, p.8), identificamos a presença de duas canções que foram especialmente compostas para *Lisbela e o prisioneiro*. Diante da linguagem do cinema, as músicas aliam a idéia do amor às concepções do *filmico* e do *cinematográfico*. Como explica João Batista de Brito, aquele se refere ao efeito daquilo a que se assiste e sua significação, ou seja, o filme em si; e o outro aos “procedimentos técnicos da filmagem” e dados da produção (BRITO, 1995, p.183).

Alguns dos elementos citados acima podem ser observados em trechos da música *Lisbela*, uma composição de Caetano Veloso e José Almino⁶, interpretada para o longa-metragem pela banda carioca *Los Hermanos*. “Eu quero um beijo de cinema americano/ Fechar os olhos fugir do perigo/Matar bandido, prender ladrão/ A minha vida vai virar novela/ Eu quero amor, eu quero amar/ Eu quero o amor de Lisbela/ Eu quero o mar e o sertão”. Nessa música a referência é direta à personagem principal do filme, em trechos que misturam o cotidiano nordestino e o universo do cinema.

Na canção *O amor é filme*, de João Falcão e André Moraes⁷, produtores musicais de *Lisbela e o prisioneiro*, também podemos destacar alguns versos que apresentam caracteres metalingüísticos. “É quando as emoções viram luz, e sombras e sons, movimentos/ E o mundo todo vira nós dois/ Dois corações bandidos/ Enquanto uma canção de amor persegue o sentimento/ O Zoom in dá ré e sobem os créditos”. É possível assinalar que a canção reforça o pressuposto intertextual da obra a partir do momento em que é estabelecida uma relação entre modalidades artísticas diferentes, no caso a Música e o Cinema, fomentando um encontro de linguagens.

A representação do Nordeste enquanto espaço diegético

Antes de assinalarmos alguns elementos que estão diretamente ligados aos *processos de estilização* e aos fatores que envolvem o *espaço narrativo* que o filme analisado neste trabalho propõe, é necessário destacar o que a *diegese* da obra expressa.

⁶ VELOSO, Caetano e ALMINO, José. **Lisbela**. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/los-hermanos/71186/>>. Acesso em: 18 jun. 2011.

⁷ FALCÃO, João e MORAES, André. **O amor é filme**. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/lirinha/238132/>>. Acesso em: 18 jun. 2011.



A história narra o encontro de Lisbela e Leléu. Ela é uma jovem apaixonada por cinema que compara e vê o que acontece ao redor sob a ótica dos filmes a que assiste. Já ele é um artista saltimbanco que percorre o Nordeste aplicando pequenos golpes e conquistando o coração de inúmeras mulheres por onde passa. Lisbela está de casamento marcado, mas se apaixona por Leléu que acabou de escapar de ser assassinado por se envolver com Inaura, uma mulher casada com um matador de aluguel chamado Frederico Evandro.

Em termos de representação, Guel Arraes, em *Lisbela e o prisioneiro*, busca subverter certos códigos e destituir alguns paradigmas por meio de “imagens icônicas e indiciais que, de uma certa forma, vão de encontro às imagens cristalizadas do universo nordestino, ou melhor, do imaginário nordestino propagado pela arte e pela mídia” (FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p.234). É possível compreender que Arraes busca construir uma maneira diferente de enxergar o Nordeste brasileiro a partir do momento em que “mistura o imaginário regional com o universal, mostra, por exemplo, a cidade de interior de Lisbela com ares de urbanidade” (FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p.234). Nesse sentido, há uma tentativa, por parte do autor, de proporcionar, também, uma profusão de valores mais cosmopolitas, mediante, inclusive, a caracterização de suas personagens.

Os processos de *estilização* utilizados por Guel Arraes caracterizam-se por serem adaptações livres, as quais não se preocupam em se manter fiéis ao texto original. O diretor pernambucano afirma que esse comportamento se dá porque ele trabalha “com essa liberdade, ou com essa falta de vergonha, que justifico, até certo ponto, pelo fato de estar levando o texto de um veículo para outro” (ARRAES *apud* FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p.300/301). Ao ter que arquitetar seus projetos por meio de linguagens distintas, e até certo ponto, para interlocutores diferentes, ele não sente “isso com uma ‘traição’ ao texto original porque, de uma maneira ou de outra, reatualizamos o espírito daquele autor e daquele texto” (ARRAES *apud* FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p.301).

Podemos tomar, de certa maneira, a idéia de adaptação como uma forma de *estilização*. E por esse viés *estilizante*, Guel Arraes assinala que geralmente incorpora “elementos que vêm de outros universos de referências, que não são exatamente os mesmos dos autores trabalhados” (ARRAES *apud* FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p.255). Nessa proposta, é preciso destacar que a permuta de veículos e linguagens contribui para a mistura dos códigos, intrincando cada vez mais esses universos.

“Pop nordestino” foi a expressão utilizada por Guel Arraes para definir a concepção artística de *Lisbela e o prisioneiro*, que se caracteriza, segundo ele, como “uma mistura do industrial e do artesanal, com o popular; uma certa ‘estética de carroceria de caminhão’, de camisas estampadas, um visual muito colorido”, que, também combinado à cultura pop e à indústria cultural, pretende “fugir desse Nordeste inventado, esse visual do Nordeste cristalizado pelo próprio cinema e pela literatura, esse Nordeste de pequenos arruados com casinhas pobres coloridas” (ARRAES *apud* FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p.305).

A cor, que no Cinema, passou a se configurar como elemento de forte apelo imagético e emocional, é utilizada em *Lisbela e o prisioneiro* na tentativa de estabelecer novos parâmetros de significação. A escolha pela utilização de tonalidades mais vivas e intensas contribui fortemente para um deslocamento do eixo interpretativo que se tornou comum nas representações do Nordeste brasileiro. Essa quebra de paradigma procura se distanciar de uma visão mais ligada a elementos e concepções cenográficas calcadas em elementos provindos do universo da seca.

Gérard Betton assinala que as cores tendem “a formar um todo harmoniosamente entre elas, em sua continuidade, em sua ligação imediata ou longínqua e em seu dinamismo” (BETTON, 1987, p.61). Não podemos deixar de lado essa consideração na análise de *Lisbela e o prisioneiro*, tendo em vista que esse parâmetro da produção de sentido empreendida por Guel Arraes se manifesta não somente na construção do cenário, mas também aglutina e dissemina esse propósito por meio de outros elementos que compõem o texto fílmico, como o vestuário, por exemplo.

Aline Grego observa ainda que “o figurino e a cenografia exploram as cores fortes, beirando o exagero, com a clara intenção de provocar o riso” (FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p.255). Esse procedimento é adotado, por exemplo, na composição do caminhão de Leléu que se destaca pela extravagância de bibelôs, *souvenirs* e bugigangas que se dividem no arranjo da “indumentária” do veículo. Guel Arraes afirma que “o filme investiu nesse universo do brega, de cultura tida como degradada, da subcultura, daquilo que você tem vergonha de gostar, porque, muitas vezes, como tudo na vida, aquilo está meio jogado, misturado demais, excessivo” (ARRAES *apud* FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p.306). Dessa forma, ao “reciclar” aquilo que por vezes é deixado de lado, *Lisbela e o prisioneiro* estabelece novas representações da realidade, por meio de associações e permutas, que buscam resgatar ou ampliar um dado social, utilizando-se, muitas vezes, das hipérboles que o universo da ficção permite.



Referências bibliográficas

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

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

BRAGA, J. L. Constituição do campo da comunicação. In: NETO, A. F.; PRADO, J. L. A.; PORTO, S. D. (Orgs.). **Campo da comunicação**: caracterização, problematizações e perspectivas. João Pessoa: Editora Universitária, 2001.

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

CANDIDO, A. **Crítica e Sociologia**. In: Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária. 5 ed. São Paulo: Nacional, 1980.

COSTA, M. C. C. **Ficção, comunicação e mídias**. Coord. Benjamim Abdala Junior, Isabel Maria M. Alexandre. São Paulo: Editora Senac, São Paulo, 2002.

FALCÃO, João e MORAES, André. **O amor é filme**. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/lirinha/238132/>>. Acesso em: 18 jun. 2011.

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

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

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

NETO, Accioly. **Espumas ao vento**. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/elza-soares/281248/>>. Acesso em: 18 jun. 2011.

PINTO, Milton José. **Comunicação e discurso**: introdução à análise de discursos. São Paulo: Hacker editores, 2002.



SANT'ANNA, A. R. d. **Paródia e Paráfrase & Cia.** 3 ed. São Paulo: Ática, 1988 (Série Princípios; 1).

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

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994. (Coleção Ofício de arte e forma).

VELOSO, Caetano e ALMINO, José. **Lisbela.** Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/los-hermanos/71186/>>. Acesso em: 18 jun. 2011.