

**Antonio Adami**

**A SEMIÓTICA DAS ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS  
NO CINEMA E NA TELEVISÃO  
ANÁLISE DE "CARMEN" DE CARLOS SAURA**

Tomo I

*Tese de Doutorado apresentada ao  
curso de pós-graduação em  
lingüística, área de concentração de  
semiótica e lingüística geral.*

**Orientador: Prof. Dr. Cidmar Teodoro Pais**

**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

**São Paulo**

**1994**

**Antonio Adami**

**A SEMIÓTICA DAS ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS  
NO CINEMA E NA TELEVISÃO  
ANÁLISE DE "CARMEN" DE CARLOS SAURA**

Tomo I

*Tese de Doutorado apresentada ao  
curso de pós-graduação em  
lingüística, área de concentração de  
semiótica e lingüística geral.*

**Orientador: Prof. Dr. Cidmar Teodoro Pais**

**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

São Paulo

1994

À *CARLA* e *GIULIA*, que me fazem sentir mais ser humano.

**À minha família:**

Ludovico, Vitor, Paulo, Penha, Pedro, Carlita, Ivo, Josias, Sandra, Rosane, João, Ceres, Alexandre, Elza, Rosilene e Solange.

D. Berta, Marcia, Marcos, Denise, Jorge, Cornélia e Bedin.

Flávia, Patrícia, Kiria, Dani, Totó, Livinha, Lanerry, Johny, Rodolfo, Josi, Wellington, Glauco, Breninho, Fabinho, Gustavo, Bruno, Daniel, Tatiana e Marcelo.

**Aos Amigos:**

Hermes Filho Leal, Sérgio Ruiz, Roberto Cosso e Geni.

***AGRADECIMENTOS ESPECIAIS:***

Ao  
***Sr. WALTER GEORGE DURST,***  
Mestre e amigo.  
Pelas discussões e ensinamentos.

***Prof.ª Dr.ª ANNA MARIA BALOGH,***  
Pela amizade e pelas portas sempre abertas.

Ao  
***Prof. Dr. CIDMAR TEODORO PAIS.***  
Mestre e amigo.  
Pelo precioso tempo sob sua orientação.

Agradeço ao CNPq pelo apoio que recebi, sem  
o qual não seria possível todo este trabalho.

## RESUMO

Estas pesquisas tratam basicamente da transmutação de linguagem, do universo verbal-literário para o universo filmico/televisivo. É uma tentativa de criar um caminho para o entendimento das adaptações e o porquê da fragmentação e adequações que estas sofrem, muitas vezes criando-se um outro texto, que não aquele de partida ou ainda um ensaio ou uma crítica do texto original.

Enquanto que por um lado enfocamos a semiótica das adaptações literárias, num texto específico, por outro, também tentamos observar o maior número possível de obras adaptadas para entendermos, de forma mais livre do universo puramente teórico, que caminhos e quais as possibilidades que cada autor encontra para a sua "reconstrução".

Na análise teórica optamos pela teoria semiótica greimasiana, pois através dessa teoria e seus desdobramentos, avançamos com mais eficiência, e obtivemos melhores resultados, chegando inclusive a sociosemiótica, semiótica das paixões e semiótica da cultura.

Para que pudéssemos aprimorar nosso conhecimento de todo este processo, nestes anos em que trabalhamos com a teoria semiótica nas adaptações, também estivemos envolvidos na confecção destas para cinema e televisão, isto, como dissemos, para que pudéssemos entender melhor e aplicar as duas escolas: a teórica e a prática, dessa maneira tendo um campo de visão fora do puramente crítico e analítico, aplicando nossos estudos no nível prático. Na nossa concepção este elemento foi essencial para que este trabalho tivesse maior densidade.

Tratamos ainda nesta tese de diferenciações, s vezes mais gerais, e s vezes mais específicas, de obras literárias transmutadas para cinema e televisão, seja como minissérie, telenovela, caso especial ou teleteatro. Visamos o campo das adaptações literárias transmutadas para a imagem em movimento e, em determinados momentos, diferenciamos e questionamos a linguagem cinematográfica da linguagem televisiva, quando se fez necessário.

Nos detivemos em uma adaptação em particular: a obra "Carmen" de Carlos Saura, por entendermos que, como poucos, este diretor espanhol soube articular como um mestre, diversos sistemas semióticos (dança, música, pintura e dramaturgia) sem perder a linha central do texto de partida de Prósper Mérimém, pelo contrário, acrescentando e muito ao texto original, o que aliás, é uma raridade. Não que nossa posição seja que todo autor tenha que manter todo o texto original mas, sem dúvida, cremos que não interessa nenhum *Frankenstein*.

Nossos exemplos e pesquisas sobre as adaptações literárias para cinema e televisão se fixaram principalmente em obras da literatura brasileira, pois ao

nosso ver existem possibilidades muito grandes para grandes adaptações futuras, considerando os erros passados, seja na televisão seja no cinema, possibilidades não apenas com obras clássicas mas também com novos escritores de romances, contos e até crônicas.

O fato de estarmos com um modelo espanhol não acarreta grandes dificuldades, pois "Carmen" é uma obra mundial, sem fronteiras, uma espécie de presente intemporal, particular aos mitos, e, portanto, um modelo ideal para os nossos estudos. Isto por entendermos que adaptações de obras literárias e adaptações de obras que se tornaram mitos, são coisas totalmente diferentes. Os mitos passaram a ter uma vida independente e assim não são mais brasileiros, espanhóis, franceses, etc., como tal, devem ter outra forma de julgamento em sua transmutação em diferentes épocas por diferentes autores e, essas adaptações, devem ser analisadas, sem demarcações de fronteiras de qualquer espécie. Ter "Carmen" como elemento de análise, para as adaptações literárias, é ter todas essas possibilidades diante de si.

## ABSTRACT

The present work focuses basically on language transmutation from the verbal-literary universe to the tele-filmic universe. It is an attempt to find a way to understand adaptation and the reasons for the fragmentation and adequating process it suffers and that creates, many times, another text, far from the original; in other cases, such process generates an essay or criticism on the original text.

If we focused, on the one hand, on the semiotics of literary adaptations, from a specific text, we also tried to observe, on the other hand, the largest possible number of adapted works, so that, by detaching ourselves from a purely theoretical universe, we might be able to understand better the ways and possibilities each individual author finds for the "reconstruction" of a given piece.

Insofar the theoretical analysis is concerned, we have made an option for greimasian semiotics, because such theory and its corolaries allowed us to advance more efficiently and to obtain better results. It has even allowed us to deal with sociosemiotics, the semiotic of passions and the semiotics of culture.

In order to enhance our knowledge of such process, throughout these years we have devoted to the study of the semiotics of adptation, we involved ourselves in the adapting works both for the cinema and the television. Such practice, as said before, aimed to help us to better understand and apply both the theoretical

and the practical approaches to the issue, being able to achieve, in this manner, a standpoint not purely critical and analytical, but practical as well. We believe that this practical element has been essential in the giving density to the present work.

We were concerned in our thesis with the differences, sometimes more general, sometimes more specific, of literary works transmuted to cinema and television, be in the form of TV series, soap-operas, special TV episodes or theatre. We aimed to study the field of literary adaptation transmuted to images in motion and, when necessary, we have established differences between the language of TV and that of the cinema.

We concentrated on a specific adaptation: Carlos Saura's "Carmen", as we believed that, as very few so far, this Spanish director was able to articulate, as a real master, a variety of semiotic systems (dance, music, painting and drama), without losing track of the central line of the original text by Prosper Mérimé; on the contrary; he has many times added substantially to the original text - which is indeed rare. We do not mean to say that every author should maintain the original text unaltered but we strongly believe that it is not the case of creating a "Frankenstein" sort of adaptation.

Our examples and research on the adaptation for cinema and television have concentrated on adaptations made from Brazilian literature as we believe there is a vast possibility for future adaptations of quality - taking advantage of past mistakes - not only of classical works but also of authors and their novels and even short stories.

The fact that we have chosen a Spanish model does not bring serious difficulties, for "Carmen" is a universal work, knowing no boundaries. It is a sort of timeless present, peculiar to the myths and it is, wherefore, an ideal model for our studies. We believe so for we understand that the adaptation of literary works and works that are already myths are two very different matters. Myths develop their own life and are no longer Brazilian, Spanish, French, etc; as myths, they should be evaluated differently in their transmuting in different moments by different authors; these works should be analysed without any sort of delimitation of boundaries. Having "Carmen" as an object of analysis for literary adaptation is to have all the possibilities open.

## RÉSUMÉ

Ces études traitent essentiellement de la transmutation du langage, de l'univers littéraire-verbal à l'univers du film et télévision. C'est une tentative de créer un chemin de compréhension des adaptations, et le pourquoi des adaptations qui souffrent des fragmentations et altérations, souvent créant un autre texte différent de l'original, ou même parfois, une critique du texte original.

Pendant que d'une fois on focalise, dans un texte spécifique, la sémiotique des adaptations littéraires, d'une autre fois, on essaie d'analyser le plus grand nombre d'œuvres adaptées, pour qu'on puisse comprendre, de la façon plus libre et pure de l'univers théorique, quels chemins, et quels sont les possibilités que chaque auteur emploie pour sa reconstruction".

Dans l'analyse théorique, on a choisi pour la théorie sémiotique grémassienne, puisque à travers de cette théorie, on avance avec beaucoup plus d'efficacité, et l'on obtient des meilleurs résultats, arrivant même à la sociosémiotique, sémiotique des passions et sémiotique de la culture.

Pour avoir réussi à améliorer nos connaissances sur tout ce processus, pendant ces années, qu'on a travaillé avec la théorie sémiotique dans les adaptations, on a également travaillé avec la transformation des œuvres pour le cinéma et pour la télévision, cela, comme on l'a dit, pour pouvoir comprendre mieux et appliquer les

deux é coles: la théorique et la pratique, de cette façon ayant une vision en dehors du purement critique et analitique, en appliquant nos études au niveau pratique. Dans notre conception, cet élément a été essentiel pour que ce travail présente une densité plus grande.

Or a traité, encore dans cette thèse de différentes variations, parfois plus générales, et parfois plus spécifiques, des oeuvres littéraires passées pour le cinema et pour la télévision soil des mini-série, feuilleton, une assaire spéciale ou du théâtre. On vise l'espace des adaptations littéraires en échange d'une même image en mouvement, et, dans certains moments, on différencie, et nous questionons, le langage cinématographe du langage télévisonnaire, quand cela se fait nécessaire.

On s'est détendu particulièrement sur l'adaptation d'oeuvre suivante: l'oeuvre "Carmen" de Carlos Saura, pour avoir compris, que ce directeur espanhol, comme peu de directeurs, a sù articuler comme un méitre, différents systèmes sémiotiques (la dance, la musique, la peinture, la dramaturgie) sans perdre la thème central (ou principal) du texte original de Prósper Mérimée; par le contraire, en ajoustant beaucoup plus au texte original, ce qui par contre, est une rareté. Non pas, que d'après notre position, l'auteur doit maintenir tout le texte original en entier, mais, sans doute, on croit que ça n'intéresserait aucun "Frankenstein". Nos exemples et nos études sur les adaptations littéraires pour le cinema et pour la télévision, ont été fixés principalement sur des oeuvres de la littérature Brésilienne, puisque ce qu'on a pû observer, il existe des possibilités

très grandes pour de fortes adaptations dans le future, considérant les erreurs passées, soit dans la télévision, soit dans le cinéma, des possibilités non seulement avec les oeuvres classiques, mais aussi avec de nouveaux écrivains de romans, histoires, et même de chroniques.

Le fait d'avoir un modèle espagnol nengendre pas grandes difficultés, puisque "Carmen" est une oeuvre mondiale, sans frontières, une espèce de présent intemporel, particulier aux mythes, et, pourtant, un modèle idéal pour nos études. Cela, que nous comprenons que les adaptations d'oeuvres littéraires et les adaptations des oeuvres en général ce sont transformées en mythes, sont des choses complètement différentes. Les mythes ont passé mener une vie indépendante, et pour cela, ne sont plus brésiliens, espagnols, français, etc. et pour cette raison, ils doivent posséder une autre forme de jugement en leur transmutation dans différentes époques par différents auteurs, et, ces adaptations, doivent être analysées sans démarcations de frontières de n'importe quel espèce. Avoir "Carmen" comme un élément d'analyse, pour les adaptations littéraires, c'est avoir toutes ces possibilités devant soi.

## SUMÁRIO

### **CAPÍTULO I** A PROBLEMÁTICA DAS ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS PARA TELEVISÃO E CINEMA: AS FRATURAS DO SISTEMA DE SIGNIFICAÇÃO NA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA - MECANISMOS E CARACTERÍSTICAS. 2 5

1. Texto literário, televisivo e filmico: especificidade. 2 5
2. A Produção das adaptações no Brasil. 7 5
3. A trajetória de uma adaptações: Texto de partida e texto de chegada: Conjunções e disjunções. 9 2
4. A reinterpretação de enunciados originais transmutados. 1 0 1
5. O universo imagético do sistema semiótico verbal-literário como suporte temático criador da narrativa filmico-televisiva: a articulação de uma semiótica complexa. 1 1 3
6. O escritor e o cineasta: o desempenho da literatura no desenvolvimento filmico-televisivo e vice-versa. 1 2 3

## **CAPÍTULO II RUPTURAS E FRAGMENTAÇÃO NO PROCESSO DE TRANSMUTAÇÃO. 1 4 7**

1. A composição fílmica - o processo da transmutação: as transgressões e rupturas. 1 4 7
2. O tempo e o espaço revelando estratégias para a adaptação: a condição intersubjetiva dos acontecimentos. 1 5 1

## **CAPÍTULO III "CARMEN" DE MÉRIMÉ A SAURA. 1 6 1**

1. A obra de Mérimé: sedução e desejo. 1 6 1
2. O diretor Carlos Saura: 1 7 4
  - 2.1 Compendo a trilogia: "Bodas de Sangue". 2 0 1
  - 2.2 "Amor Bruxo". 2 0 8
3. "Carmen" de Mérimé a Saura: A história do filme. 2 1 0
4. Divisão do texto de partida: 2 2 3

### 4.1 Resumo da obra. 2 2 3

Capítulo 1: A viagem e o encontro com José Navarro.

Capítulo 2: Guadalquivir e Carmen.

Capítulo 3: O destino.

### 4.2 O encadeamento das ações. 2 3 8

Parte 1: Mérimé e o bandoleiro.

Parte 2: Don José e Carmen.

Parte 3: Los Gitanos

5. Divisão do texto de chegada: 2 5 1

5.1 Sinopse do filme.

5.2 Sequência filmica. □

6. A grande viagem de "Carmen" no tempo. 2 6 9

#### **CAPÍTULO IV O PROJETO SEMIÓTICO EM "CARMEN": DA SEMIÓTICA VERBAL-LITERÁRIA SEMIÓTICA SINCRÉTICA COMPLEXA. 2 8 6**

1. A teoria semiótica e o contexto. 2 8 6

2. A sintaxe narrativa. 2 8 7

1º) Contratos gerando tramas. 2 9 0

2º) Enunciado Elementar. 2 9 6

a) De estado.

b) De fazer.

3º) Programa Narrativo. 3 0 8

a) De aquisição.

b) De privação.

c) Hierarquização do PNP.

- d) Os objetos e os valores investidos.
  - e) Actantes.
  - f) Fases da narrativa.
- 4º) Dimensão pragmática e dimensão cognitiva das fases em "Carmen" - obra/adaptação. 3 2 3
- 5º) Percorso narrativo. 3 2 4
3. Semiótica Narrativa. 3 2 6
- 1º) Modalização do fazer.
  - 2º) Modalização do ser e a Semiótica das Paixões.
4. Sintaxe Discursiva. 3 3 8
- 1º) Efeitos de proximidade ou de distanciamento da enunciação.
  - 2º) Efeito de realidade ou de referente.
  - 3º) As relações argumentativas.
5. Semântica Discursiva. 3 5 6
- 1º) Figurativização e tematização.
  - 2º) As manifestações isotópicas: contrastes geradores de isotopias.
6. A metáfora visual: o poder de transformar e reformar a ordem narrativa e/ou a quebra do encanto. 3 7 2
7. Tipologia dos sistemas semióticos: As semióticas sincréticas complexas - leitura de "Carmen". 3 7 9

7.1 A intermediação do roteiro original - conjunções e disjunções: obra literária/filme. 3 8 6

**CAPÍTULO V CONCLUSÕES. 3 9 3**

**CAPÍTULO VI ANEXOS**

1. Roteiro original de "Carmen", de Carlos Saura.
2. Sinópses de adaptações literárias brasileiras para cinema e televisão.

**BIBLIOGRAFIA: 3 9 7**

- 1) Lingüística e Semiótica (fundamentos: teoria narrativa e teoria do discurso). 3 9 7
- 2) Televisão e Cinema (a expressão televisual: semiótica fílmica, literária e televisiva. 4 0 2
- 3) Obras de Ficção. 4 0 5
- 4) Filmes brasileiros adaptados. 4 0 9

- 5) Obra de Carlos Saura 4 1 4
- 6) Adaptações para a televisão. 4 1 6
  - 6.1 Minisséries
  - 6.2 Casos especiais/adaptações
  - 6.3 Telenovelas adaptadas.

## INTRODUÇÃO

As adaptações literárias para cinema e televisão podem ser estudadas através de muitas teorias, optamos pela Teoria Semiótica Greimasiana por sentirmos, no trajeto das nossas pesquisas, que este caminho melhor respondia s expectativas do conhecimento científico sobre este tipo peculiar de produção.

Seja através da teoria da narrativa, das variações isotópicas, da intertextualidade e especificidade, dos contratos estabelecidos e rompidos ou não, gerando tramas, enfim, encontramos na Teoria Semiótica Greimasiana fundamentação teórica para interpretarmos o universo imagético do sistema semiótico verbal-literário como suporte temático criador da narrativa filmico-televisiva e elementos fundamentais para o entendimento do abrangente processo da transmutação do enunciado literário para o enunciado filmico-televisivo.

A literatura, o cinema e a televisão têm proporcionado momentos de extrema beleza história afora, inclusive sendo cúmplices um do outro. É esta cumplicidade e esta "invasão" de uma linguagem na outra que nos chamou a atenção: a reinterpretação de enunciados originais como enunciados filmico/televisivos, suas fraturas e fragmentações, o jogo de sedução e a adequação de tramas e conflitos quando da transmutação.

Quando entramos neste universo de pesquisa, devemos ainda compreender que, no nível de entendimento semiótico do texto, não só o complexo teórico importa mas todo um jogo de abstração e percepção que o adaptador traz sua criação. Além disso, nos deparamos com o universo da sedução engendrado nas tramas. Entendemos que este universo percorre um caminho especial para a transmutação, uma frente de investigações da maior importância nas obras e que, num geral, estas obras não são suficientemente percebidas e exploradas. Neste sentido, podemos buscar elementos para aprofundamentos teóricos numa outra fronteira, a "Semiótica das Paixões".

"Carmen" foi escolhida como modelo de análise, devido sua contemporaneidade, beleza plástica, e por ser, ao nosso ver, um marco na história das adaptações literárias para cinema e televisão. Já não, mais andaluza mas mundial. Possui elementos raros de análise dentro da semiótica complexa.

O diretor explora elementos da dança, da música flamenca, da dramaturgia, articulando estes sistemas e fechando os dois universos que ele cria no filme: o real e o irreal. O ator principal uma hora, Antonio Gades, coreógrafo e bailarino principal do balé, "Carmen" e em outra hora, o soldado José Navarro, apaixonado e responsável pelo destino de "Carmen" e pela evolução das ações na narrativa. O diretor então faz uma fusão destes dois universos e leva o espectador até o ponto de não saber mais o que é o quê, ensaio do balé ou a vida real de Antonio Gades.

Esta mulher mágica e sedutora, foi adaptada pela primeira vez no cinema em 1907 nos EUA, por Francis Boggs e desde então tornou-se um mito, o mito da

"mulher fatal". Esta , a fascinação que ela exerce em sua viagem pelo tempo e, quando Carlos Saura a adaptou, criou uma das obras primas do cinema, adequando como um mestre, o texto verbal-literário de Prósper Mérimé e toda a Cultura Andaluza, bem a seu modo (o cinema de autor). Cria um jogo espaço-temporal onde se funde o que é real e irreal para o ator dentro do filme e o que é real no irreal para o espectador, este não sabendo mais, a partir de um certo momento, em que plano está. No final tudo se encaixa, tudo se completa nos dois planos, fechando a adaptação do texto de partida: a obra literária. A sua maior riqueza, no entanto, está exatamente na maneira com que as tramas foram engendradas e desenvolvidas, onde tanto faz que seja ensaio do balé ou a vida real de Antonio Gades, a trama nos prende.

Estas pesquisas buscam ainda, aprimorar os conhecimentos sobre as adaptações literárias principalmente para dar sustentação e assessoramento aos adaptadores tentando construir um modelo capaz de perceber e ampliar o entendimento teórico e prático desta área, que num geral, no Brasil vem sendo tão mal conduzida, seja na televisão ou no cinema, com dezenas de exemplos de verdadeiros assassinatos de obras e mais raramente, também algumas obras primas, como veremos.

"Uma adaptação é como uma reforma de uma casa. Tira-se os tijolos, as escadas, os vitrais, a lareira, e constrói-se num outro local. Esta casa tem que se adaptar ao novo local: se é mais frio, se tem animais selvagens. Vai areia, cimento, pedra, e está lá a casa. Pode-se manter a originalidade, considerando inclusive os quadros, o corrimão, a pintura e pode-se ter um *Frankenstein*."

### **Walter George Durst**

(Diálogo após confeccionarmos a sinopse de  
"Pedra Bonita", de José Lins do Rego - 1993).

CAPÍTULO I. A PROBLEMÁTICA DAS ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS PARA  
TELEVISÃO E CINEMA.

1. Texto literário, televisivo e fílmico: especificidade.

Todo criador costuma ser possessivo com sua criação e são muito raras as adaptações que se constroem sem perda de alguma seiva do texto original. Mas uma adaptação, como o próprio nome já diz, não deveria ser exatamente como o texto original, principalmente porque está se trabalhando dentro de um outro campo, outra linguagem e deve-se adequar os textos, caso contrário esta reconstrução poderá se tornar tão grotesca ao telespectador que se tornará inassistível.

Em todo caso, os problemas da transposição ainda fazem com que a adaptação (principalmente aquela totalmente fiel à obra) suscite hostilidades entre escritores e cineastas e diretores de TV, assim como entre estes e seus críticos. Tereza Batista (\* 1) é um desses casos. A escritora Zélia Gatai, por exemplo, em conversa com autor de novela e minisséries Walter George Durst, colocou que seu marido, o escritor Jorge Amado nunca assiste às suas adaptações, mas que "Tereza Batista" foi um "massacre" à sua obra. O que obviamente teremos que respeitar, pois desde a escolha dos a-

tores, passando pelo texto, pela edição, tudo foi estereotipado demais, falso demais, com certeza aquilo não era Jorge Amado e muito menos a sua "Tereza Batista". O nível desta adaptação foi tão baixo que sequer o papel foi dado a uma atriz de verdade, ao contrário, Patrícia França, era jovem e inexperiente demais para um papel desse porte. Ela não só não segurava o papel como também não convencia como uma mulher forte, que aprendeu a viver à força, sozinha.

É muito comum alguns adaptadores se utilizarem de uma obra já de renome, consagrada, e tentarem adaptar para cinema ou televisão sem se darem conta das possibilidades reais do texto original, fazendo verdadeiros assassinatos da obra. Isto ocorre, entre outras coisas, por alguns fatores: a verba, que nem sempre é suficiente para se trabalhar do jeito que se pretende; a incapacidade de uma leitura mais rígida sobre a obra, a história e o estudo aprofundado do universo do autor, se possível ter contato até com os objetos, enfim o mundo do autor; a escolha de uma obra imprópria para se adaptar na televisão ou cinema, que, obviamente têm uma linguagem própria e, por último e principalmente, a adequação deste texto original nessas novas linguagens, nestes novos veículos. O autor Jean Cazeneuve, sobre o exposto acima coloca:

**"La cuestión planteada por las relaciones  
entre la televisión y la literatura com-**

porta entonces: ¿puede contribuir la televisión a la decadencia, a la promoción o a la transformación de la literatura entendida en su estricto sentido; puede suscitar un nuevo tipo de literatura, si concedemos a dicho término un significado menos preciso?...si bien los telespectadores leen menos, también es cierto que leen otras cosas, y que prescinden de lecturas fáciles para ocuparse en otras que son más enriquecedoras. Todo ocurre como si la televisión, al disminuir su tiempo de lectura, les incitara a hacer una selección más seria de los libros cuyo alimento espiritual aún aceptan. Más exactamente, se apartan más que el resto de la pura ficción en busca de complementos de información.

Es posible que la televisión, en tal caso, posea un efecto benéfico, al menos sobre aquellos que, a falta de haber recibido suficiente instrucción, se hallaban antes carentes de directrices y se contentaban con ir leyendo cualquier cosa. Por consiguiente, las emisiones li-

terrárias pueden tener una misión y una influencia no desdénable. Se ha observado que ciertas obras literarias comentadas por la televisión podían alcanzar por tal causa un gran éxito. Claro está, eso nos lleva a interrogarnos sobre la manera de concebir tales emisiones. Hay que desear entonces que sus autores sean conscientes de su responsabilidad y que posean personalmente un nivel cultural bastante elevado. La pequeña pantalla puede resultar un estimulante a condición de que esté al servicio de un equipo bien formado" (\* 2).

Ainda sobre a questão da escolha da obra e a maneira que poderia ser adaptada, cremos ser este o mais sério problema do processo da transmutação. O diretor/adaptador num geral não consegue articular o potencial do texto de partida, por exemplo na novela "Tieta" (\* 3) onde a personagem, interpretada pela atriz Beth Faria peca e deixa a desejar em nível de teledramaturgia. A personagem de Jorge Amado, ao ser adaptada perdeu a força dramática e o que assistimos é apenas a atriz mostrando seus belos traços e extremamente estrambótica; num outro momento, quando da paixão do garoto (seu sobrinho), por ela, obviamente que isto ocorreria, afi-

nal, ela é tudo o que ele imaginava sobre as mulheres, quando estava no seminário, só que as cenas de amor dos dois em nenhum momento nos convence.

Quando um texto original é fragmentado para a nova linguagem e determinadas cenas são, como que, um "estupro" a este texto, percebemos que o que ocorre é que o diretor/adaptador perderam o "fio da meada" e então têm que inventar situações mas que jamais ou raramente se sustentam e sustentam a obra original, daí o perigo de se recriar novas tramas, conflitos e personagens, que não combinam com o todo já montado pelo escritor e, às vezes, pelo adaptador: a argumentação não bate, não sustenta estas novas tramas e subtramas. Aliás, quando se trata de uma obra literária, o autor muitas vezes cria tramas paralelas, que se fundem ou não, no final da obra. Além da trama principal, outras subtramas aparecem, com personagens antagonistas e até secundários. Isso na literatura é comum e inclusive, muitas vezes enriquece o texto.

No processo de transmutação isso jamais poderia ocorrer, pois a adequação de linguagem, exige que um texto se molde a outro formato. Assim, no processo televisivo, talvez a própria cultura televisiva ou a expectativa que o público tem da teledramaturgia ou ainda, pelo veículo não comportar mesmo, o que acontece é que nunca temos duas ou mais tramas importantes acontecendo ao mesmo tempo, isto porque o teles-

pectador não consegue acompanhar mais que uma trama de cada vez, ele se perde. E não significa subestimar o telespectador, pelo contrário, respeitar um código específico: o televisivo e, inclusive o fílmico, pois tudo se centra em uma trama, a principal. Logo, quando surge uma trama que começa a se tornar muito interessante, a trama mais importante se apaga um pouco dando lugar a esta nova que, quando termina, num geral temos auxiliares para o sujeito narrativo executar o seu programa e temos auxiliares para o anti-sujeito narrativo, que num momento da obra se encontrarão e a trama principal se fechará. A telenovela possibilita inclusive que esta nova trama, que não era tão importante no enredo, passe, às vezes, a ser a mais importante e as outras a cercá-la. É só percebermos um grande ator num papel secundário quando domina determinada cena, como cresce o seu papel na história. Um exemplo disso está em "Pedra sobre Pedra" (\* 4) na personagem Hilda, interpretada pela atriz Eva Vilma e o sumiço de Pilar Batista, interpretada por Renata Sorrá, que deveria ser a principal, mas no entanto desaparece.

A literatura e o cinema não comportam modificações, alterações deste ou daquele tipo na história porque são textos fechados, acabados. Claro que as leituras cabem ao leitor/espectador. As minisséries, e os casos especiais têm este mesmo percurso mas as novelas têm um processo de gravação em andamento, portanto com possibilidades de alte-

rações tanto no roteiro como nas gravações e até na troca de atores e do próprio diretor, inclusive acontecendo isto com constância. Não são raros os exemplos disso ocorrer, mas é raro o contrário, um ator medíocre jamais enriquece seu papel, apenas existe, sem nenhum talento, sem nenhuma cor. No entanto, a possibilidade de alteração na minissérie também é mais rara que na telenovela, pois esta última depende do i-bope, em "Mapa da Mina" (\* 5) a Rede Globo teve que chamar reforço e alterar grande parte do texto original, diga-se de passagem, não melhorou em nada. O texto e o elenco, de maneira geral, eram ruins por natureza, que nos desculpe o grande Cassiano Gabus Mendes.

É interessante, no entanto, que determinados atores têm uma caída para este ou aquele papel, alguns outros se adaptam a qualquer um e outros ainda só servem para fazer papel de galã e quando são chamados para algo importante, arrasam com a obra e o descrédito com a emissora é evidente. No caso da Globo, parece que estão mesmo querendo isso pois parece que não enxergam e insistem em fórmulas como as do Gilberto Braga, Guel Arraes e outros, que ao nosso ver, estão afundando a teledramaturgia da TV e não deixam os bons e grandes textos, como, "Galvez, o Imperador do Acre" (\* 6) (já com sinopses e roteiros prontos e engavetados), entre outros, entrarem e insistem em fórmulas obsoletas com questionamentos muito mais para Sidnei Sheldon do que para este

gigantesco país e sua cultura, principalmente a sua literatura, que não precisa de cartão de visita. A fase de emburramento do povo brasileiro está terminando (louvado seja Deus) e alguns se esquecem que daqui para a frente quem tiver mais competência é que terá o mercado, e mais ainda, a teledramaturgia é carro chefe da TV Globo, sem ela é possível que tudo se perca, daí, não adianta mais nivelar por baixo, tem que se ter qualidade: texto original adequado; adaptação; sinópse; roteiro; direção, atores, etc.

Aliás, sobre estes atores, que só fazem um tipo de personagem, isto pode ser claramente observado na adaptação de "Lucíola" (\* 7), a qual Maurício Mattar não consegue interpretar e quase destrói a belíssima obra de Geraldo Carneiro.

"Lucíola" é considerado um dos mais típicos exemplares do romance romântico do Brasil. O próprio adaptador, confessa que sempre foi um admirador da obra e que ficou encantado em poder adaptar o erotismo do livro, que para a época, foi escandaloso e as pessoas o liam escondido. Não podemos dizer no entanto que a trama principal, que gira em torno de um ardente caso amoroso entre um rapaz de família tradicional e uma cortesã que vivia entre as pompas e mesuras da monarquia de 1855, conseguiu convencer.

Paulo, um jovem belo, atraente, charmoso, romântico e irresistivelmente apaixonado faz com que Lúcia tire a más-

cara da vulgaridade e se entregue também aos encantos da paixão e passe a rejeitar a condição do mundo condenada a uma ciranda de amantes. No entanto a sociedade lhe cobra o seu passado e seu amor é carregado por estas trevas. Lúcia é uma mulher frágil e pura, deseja amar e ser amada de verdade. Giulia Gam, brilhante no papel, é a própria Lucíola ou "A Dama das Camélias".

Uma personagem muito bem definida em todas as suas posturas e características, Giulia Gam, atriz de um passado pelo cinema, TV e teatro, nos prende num universo diegético e nos convence que aquilo é real, levando-nos para dentro da obra. A sua interpretação mais a excelente concepção dos figurinos, a iluminação, marcam as oscilações, os encantos e o antagonismo de sentimentos dessa mulher, que ora se mostra um anjo e hora o próprio demônio, fazem da adaptação uma obra rara que não perde de forma nenhuma a graça e a força do texto original. Porém não podemos dizer o mesmo do ator. Este, com sua mesmice dramatúrgica, ao contrário, cada vez que contracenava com Giulia Gam era engolido totalmente por ela e a cena perdia aí. É, como diremos no capítulo sobre a análise semiótica: se falhar um sistema, no caso, a dramaturgia, tudo pode se perder. Por sorte isto não ocorreu nesta obra. No entanto, o cinema e até a televisão, principalmente em minisséries ou casos especiais, também mostram claramente, mesmo que o ator represente apenas em uma ponta, a sua

competência é seu eventual sucesso naquela e em futuras obras. O talento se sobrepõe.

Aliás sobre o papel do ator e a sua importância para a obra Domingo F. Casadevall em "Las Maravillas del Cine" diz algo que ao nosso ver, apesar do tempo que o texto tem, é extremamente atual e se encaixa aqui muito bem:

"El star system es una plaga del cine comercial, pero los grandes actores son la gloria del arte del film. Su oficio no requiere sólo dones naturales y una oportunidad. En esto como en otras cosas, el arte necesita una larga paciência. El talento y el éxito no pueden adquirirse sin un trabajo perseverante e ingrato. El oficio de comediante, que naturalmente fascina tanto a la gente joven, es excepcionalmente difícil y rara vez conduce al éxito. Una estrella consagrada cuenta por centenares los fracasos, los "malos tragos" y las caídas sin esperanza " .

Sobre esta adaptação, que me detenho um pouco mais, pelas suas características e qualidades e ainda por ser a estréia ou melhor a volta dos casos especiais para a Televisão, todo o universo em que ela foi confeccionada nos chama

particularmente a atenção.

Por exemplo, as cenas que contam a história de amor vivida por Lúcia e Paulo, a trama principal dos textos verbal-literário e televisivo, também contam um pouco da história da cidade do Rio de Janeiro a partir da sua arquitetura de meados à final do século passado.

Além desse elemento importante da cultura carioca e brasileira, outros ingredientes a tornam uma adaptação especial, os músicos Arthur Moreira Lima e Olyvia Byngton fazem participação especial no primeiro bloco, em sequência gravada na majestosa residência do cônsul português, em Botafogo. Também o maestro Roberto de Regina está numa das audições em que Lúcia e Paulo se encontram (gravação feita num dos salões do Fórum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro). A moradia do personagem Paulo foi montada nas dependências do Museu do Solar do Jambeiro em Niterói, no bairro de São Domingos. Também lá foram as cenas em que Paulo e Cunha (Leonardo Brício) jogam esgrima, que aliás receberam instruções do capitão Jerli, do forte da Urca e, a residência de uma das amigas de Paulo, onde ele assiste a uma peça de marionetes, foi feita na casa da Marquesa de Santos, em São Cristovão.

O jardim botânico foi palco de grandes e belíssimas cenas de Mário Monteiro e sua equipe, sem contar o interior e exterior da chácara do Sá, importante pois é onde o casal

faz amor pela primeira vez.

A ficha técnica dessa adaptação, que ao nosso ver o adaptador soube articular muito bem todas as linguagens, tirando as falhas já citadas, está abaixo, inclusive como um modelo didático para uma eventual confecção:

Elenco:

Giulia Gam, Maurício Mattar; Cláudio Corrêa e Castro, Marcelo Picci, Alexandre Lapiani, Helena Ranaldi e Vanessa Campello.

Ficha Técnica:

Direção: Roberto Talma

Assistência de Direção: Olívia Guimarães

Produção executiva: Anna Barroso

Coordenação de Produção: Simone Lamosa e Andrea Cômodo

Equipe de Produção: Marcelo Romano e Ivo Bueno

Edição: João Paulo de Carvalho

Figurinos: Sônia Soares

Assistência de Figurino: Vera Queiróz e Renato Amorim

Supervisão de Guarda-roupa: Uriel Nascimento

Confecção de figurinos: Carlos Gil

Produção de Arte: Ana Maria de Magalhães

Pesquisa de Arte: Luciana Lessa

Continuidade: Vanilda Telles

Cenografia: Mário Monteiro, Carlos Eduardo KK e Leila Moreira

Maquiagem: Guilherme Pereira

Direção de fotografia: Edgar Moura

Iluminação: Jandir Magalhães

Câmera: Ricardo Fuentes

Produção musical: Yuri Cunha e Paulo Henrique

Supervisão de Operações: Antonio Vilela

Direção de Produção: Eduardo Figueira.

O adaptador de "Lucíola", Geraldo Carneiro, diz o seguinte:

"No meu texto não há qualquer palavra retirada do livro, mas eu não mudei nada de *Lucíola*. Para ser fiel ao autor e conservar a vitalidade e a eficácia do livro, eu criei uma atmosfera correspondente com outra linguagem. A adaptação de uma obra de época se alimenta deste paradoxo. Se eu crio baseado numa fidelidade irrestrita, nós não acreditamos no que está sendo contado, porque vivemos uma época muito diferente. O que eu fiz foi tornar uma relação de amor de 1855 viva, curiosa e interessante para hoje" (\* 8).

A língua inglesa, segundo Humberto Eco (\* 9) chama a experiência dramaturgica de *show*, esta colocação dá à ação dramaturgica um grau de realidade, já a língua francesa e italiana chamam-na de *representação*. Pensamos que denominada dessa maneira damos relevância ao caráter signico do ato de representar e, seja um texto fictício ou não, o ator, se bem dirigido e com certa competência, acaba conseguindo da cena o universo lúdico que muitas vezes o texto original não tem, nem sequer pressuposto, mas que a adaptação pode trabalhar. Portanto, os diferentes sistemas semióticos que atuam no universo da transmutação de linguagem, e, neste caso, a dramaturgia (compreendendo aqui como ponto onde estão contidos o texto falado, expressão corporal, configuração exterior do ator (mímica, gesticulação), aparência da cena e sons inarticulados) ,que é uma semiótica complexa, é que dão a diferença no resultado final de uma adaptação, pois a representação, articulada com outros sistemas é o principal elemento onde o telespectador/espectador pode incorporar ou não aquele irreal como se fosse o seu real, sobre isso Christian Metz analisando estudos de Roland Barthes em "A Retórica da Imagem", coloca:

**"Uma produção bastante convincente desencadeia no espectador fenômenos de participação - participação ao mesmo tempo afetiva e perceptiva - que contribuem para**

conferir realidade à cópia. Nesta perspectiva, devemos nos perguntar porque a impressão de realidade é tão mais forte diante de um filme do que diante de uma fotografia, como o notaram tantos autores e como qualquer um pode verificar na experiência cotidiana." E aí o próprio Metz responde: "Há uma resposta que se impõe de imediato: é o *movimento* (uma das maiores diferenças, sem dúvida a maior, entre o cinema e a fotografia), é o movimento que dá uma forte impressão da realidade. "A conjunção da realidade do movimento e da aparência das formas motiva, o sentimento da vida concreta e a percepção da realidade objetiva" escreveu Edgar Morin.

A impressão de realidade que o filme nos dá não se deve de modo algum à forte presença do ator, mas sim ao frágil grau de existência dessas criaturas fantasmagóricas que se movem na tela incapazes de resistir à nossa constante tentação de investi-las de uma "realidade" que é a da ficção (noção de *diegese*) de uma realida-

de que provém de nós mesmos, das projeções e identificações misturadas à nossa percepção do filme. Se o espetáculo cinematográfico dá uma forte impressão de realidade, é porque ele corresponde a um "vazio no qual o sonho imerge facilmente" (\* 10).

Sobre a questão do universo diegético, da impressão de realidade e como estes elementos estão relacionados com a teledramaturgia e com o que vínhamos discutindo, acreditamos que, como dissemos acima, se um ator não segurar o papel, como no caso de Maurício Matar em "Lucíola" tudo sofre e a adaptação pode tornar-se um *Frankenstein*.

Pensamos que o poder diegético realmente está ligado diretamente com os nossos fantasmas e com o vazio onde a projeção chega e é incorporada. No entanto gostaríamos de colaborar com esta idéia ressaltando mais alguns elementos deste complicado momento que é onde o diretor/adaptador tem o seu *feed-back*.

O universo diegético exerce maior ou menor poder sobre o espectador em função dos ruídos que atravessam a projeção, portanto, além da questão do autor/diretor, adaptação bem feita ou não, capacidade dos atores, articulação dos outros sistemas semióticos, os ruídos se mostram menos presen-

tes exatamente no texto fílmico, obviamente que temos a legenda, alguns "cabeçudos", o lanterninha, entre outros; a televisão já possui todos os ruídos do real: telefone, campainha, etc, daí o poder de projeção ser menor, já no teatro, o próprio espetáculo faz parte da vida: há os intervalos, o ritual social, espaço real do palco, as improvisações do ator e sua presença física e a própria linguagem do teatro não tem o efeito de criar um universo diegético, daí, achamos que é importante distinguir bem o veículo e saber utilizar bem a linguagem deste veículo, caso contrário a obra também se perderá. A adaptação literária para a televisão ou cinema deve ser vista como linguagens absolutamente distintas para as transmutações. Se formos averiguar o texto "Gabriela" (\* 11) de Jorge Amado adaptado para cinema podemos perceber o estrago que foi feito. Gabriela é uma mulher livre, pura, que não quer nada além de amar daquela sua maneira criança, uma metáfora de liberdade, de mar, já o filme a tornou uma personagem muito mais para prostituta, enaltecendo o corpo de Sônia Braga, protagonista do filme, do que para liberdade, pureza, que é, ao nosso ver, o centro da trama amorosa com Nacib. A diegese neste caso é rompida mais pela incompetência do adaptador do que pelos talentosos atores que lá havia.

Falando um pouco mais das tramas se sobressaírem mais ou menos e a principal ser apagada por um determinado

tempo, temos um exemplo típico na adaptação do romance "Sinhá Moça" de Benedito Rui Barbosa (\* 12), que compreendendo bem a linguagem televisiva e o formato da Rede Globo, apaga um pouco a trama principal (aliás isto ocorre também na literatura) dos personagens Rodolfo e Sinhá Moça (Marcos Paulo e Lucélia Santos), que era a libertação dos escravos, e fica vários capítulos desvendando o segredo, aliás elemento fundamental em qualquer história, da personagem Ana do véu (Patrícia Pilar), muito bem articulado pelas constantes investidas do personagem Ricardo, um rapaz meio sonso, irmão do protagonista Rodolfo. Um outro exemplo está em "Fera Ferida" (\* 13) onde a trama principal gira em torno da vingança do personagem Flamel (Edson Celulari) e ao redor desta trama principal estão todas as outras subtramas ou tramas paralelas da novela. O texto, rompendo e fragmentando o original de Lima Barreto "Nova Califórnia" (\* 14) vai intercalando as tramas secundárias com pouquíssimas cenas da trama principal e assim nos prendendo para que no final tudo esteja centrado ali.

Como dissemos a trama principal no texto televisivo é a vingança do personagem Flamel (Edson Celulari) contra os que destruíram e mataram seus pais. As tramas secundárias são basicamente a morte da mulher e do filho da família do Orestes coveiro (queimados vivos) pelo Major Bentes, sendo aliás o momento em que este passa a ser o coadjuvante do

protagonista; o amor desde a infância de Flamel e Linda Inês, sendo que esta é filha do seu maior inimigo, o prefeito de Tubiacanga, Demóstenes, interpretado maravilhosamente pelo ator José Wilker, enfim, algumas outras que de alguma maneira cairão na trama principal gerando novas tramas e novos contratos, que irão se rompendo e construindo coadjuvantes do sujeito narrativo principal ou coadjuvantes dos anti-sujeitos narrativos principais. Percebemos uma coisa essencial nesta adaptação: Será que o texto original comportava uma novela? Eu creio que não! tanto não comportava que o autor Agnaldo Silva se perdeu. Além de transformar o caráter e a espinha dorsal do texto, acabou a novela num estilo forçado, incompetente, com uma historinha de amor das mais chinfrins. Um grande texto que daria um grande caso especial ou qualquer outra coisa. Por que manter o formato eterno das minisséries, casos especiais e novelas com este ou aquele tanto de capítulos e com os mesmos finais, se já não é mais necessário? Cria-se novas fórmulas, dá-se uma maneira, mas o que não é possível é a destruição de algo belíssimo como "Nova Califórnia" entre outros, ser rasgado ao meio e transformado numa bestialidade. Com todo o respeito ao autor Agnaldo Silva, que ao nosso ver é um mestre e trabalha com uma temática de espírito regional como ninguém, mas o que segurava a novela eram os atores escolhidos: Lima Duarte, José Wilker, Juca de Oliveira, entre outros.

Como podemos perceber portanto, há uma diferença básica entre o texto literário e o texto televisivo, especificamente a telenovela, as minisséries e casos especiais: enquanto que na literatura diversas tramas podem ocorrer ao mesmo tempo, sem prejuízo do entendimento da obra, na televisão isto não pode ocorrer, pois o público não acompanha este processo. Isto não quer dizer, no entanto, que este seja o correto ou não, mas que este é o modelo utilizado, o que convenhamos, muitas vezes chega a ser quase criminoso, pois além do público ter que suportar a destruição, as vezes, de um belíssimo texto, com diversos conflitos da maior importância, tem que suportar ainda péssimos atores amadores, como no caso de "Lucíola", como já dissemos, onde o ator Maurício Matar destrói uma razoável adaptação, inclusive com a excelente Giulia Gam no papel principal. Mas como o talento se impõe, a adaptação de Agnaldo Silva como a de Geraldo Carneiro ganham por alguns atores e suprem outras deficiências.

Um dos problemas das adaptações está em que não se trata apenas de romper algumas tramas e transformá-las para o novo veículo, mas o fato deste diretor não conseguir articular o significado maior do texto, aquele que está no nível do ser e não do parecer. São os diversos sistemas semióticos ( dança, música, pintura, sons, imagens, etc) que o texto literário pressupõe. Quando a trama consegue articular

todos estes sistemas, essas vozes, a adaptação se transforma em pura beleza, as vezes realmente uma obra de arte. Caso isso não ocorra, muito se perde. Jorge Urrutia escreve:

"Si el manual de Claude Pichois Y André M. Rousseau admite que el sentido de un libro puede iluminarse con su contexto artístico, por lo que sugiere incorporar al estudio de la obra literaria el conocimiento de la iconografía y las ilustraciones musicales que inspirara, de la música en relación con la poesía y de la arquitectura en relación con el decorado teatral, Weisstein afirma decididamente que la literatura sólo puede considerarse arte si presenta ciertas semejanzas de expresión con sus otras artes hermanas, haciendo así posible el empleo de una terminología común a pesar de los distintos medios empleados.

Entre la literatura y las demás artes se establecen relaciones históricas, claro, pero también sociológicas, psicológicas o -las que más nos interesan- semióticas. El profesor Orozcoha cuida estos aspectos en la pintura y la literatura manie-

ristas, H. Hatzfeldbuscó concomitancias entre Cervantes y Velázquez, Mário Praz culminaba, en 1970, un precioso libro sobre el paralelismo entre la literatura y las artes visuales, titulado *Menemosyne* (recién traducido al español) y Ulrich Finke recopilaba, dos años más tarde, un importante volumen: *French 19th century painting and literature*, por no citar sino algunos trabajos representativos. Yo mismo en ese camino, busqué relaciones de estructura composicional o narrativa entre un cuadro de Mengs y el largo poema de su contemporáneo Francisco Gregória de Salas, que lo describía" (\* 15).

O que ocorre num geral é que a maioria dos diretores e adaptadores não têm a visão do todo de uma adaptação, apenas têm o formato que a emissora ou o produtor precisam para aquele momento e fazem um buraco na obra literária deixando um vazio no conteúdo original. Se soubessem e pudessem articular tudo o que a obra representa e seus significados chegariam, sem dúvida, a uma grande adaptação, porque é como se fossem textos paralelos: os sons, o verbal, a dramaturgia, se cruzando e se entrelaçando para surgir um novo texto, que, não sejamos puristas, só o fato de transmutar de uma

para outra linguagem já é um estupro à obra original e, coitado do autor, aonde será e como será julgado.

Claro que quando dizemos que um adaptador deve se cercar de todas as possibilidades que o texto literário possui, não queremos dizer que a linguagem televisiva comporta este texto, mas é aí que ele deve adaptar, trazer para o popular, tornar este texto televisivo ou fílmico, não que estes textos tenham que ser banais, pois ser popular não significa ser banal, queremos dizer que a especificidade de cada veículo deve ser respeitada, portanto, trazer sim a literatura para a televisão/cinema, mas não do jeito que ela está colocada no livro, pois seria também matar o texto original. A atitude de John Ford, por exemplo, não deixa de ser incomum, realizou "Grapes of Wrath" (Vinhas da Ira) (\* 16) sem nunca ter lido o romance. Não podemos negar o êxito artístico e a importância social do filme, talvez até superior à obra, mas os objetivos do diretor foram outros, que não nos cabe aqui discutir, mas jamais seriam fazer uma adaptação da obra de John Steinbeck; ou ainda "Riacho Doce" de Aguiinaldo Silva (\* 17), deixando muito a desejar do texto original, inclusive a partir dos atores. Aliás Jorge Amado parece, nos últimos tempos ser um dos mais estraçalhados autores na televisão e no cinema, sem dúvida porque também é ele o mais adaptado.

Se formos analisar a trajetória histórica das adap-

tações de grandes clássicos mundiais, em qualquer dos temas mais trabalhados: a bíblia sagrada de Cecil B. de Mille e os seus "dez Mandamentos", aliás refilmado em 1956 pelo próprio Cecil, já em decadência; William Shakespeare adaptado principalmente por George Cukor; Victor Hugo, por Raymond Bernard; Robert Louis Stevenson, por Roubem Mamoulian; Edgar Allan Poe, por Jules Dassin e Epstein; Emile Zola, Dostoiewski, Máximo Gorki, Tolstoi, Gustave Flaubert e tantos outros e no Brasil, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Lima Barreto, José de Alencar, João Ubaldo Ribeiro, Bernardo Guimarães, Visconde de Taunay, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Antônio Calado, Luís Fernando Veríssimo, José Cândido de Carvalho, Ruben Fonseca, Raquel de Queiróz, Domingos Olimpo, Machado de Assis, Mário de Andrade, Osman Lins, Monteiro Lobato, Mário Palmério, entre tantos outros, concluiremos que o cinema, a televisão e a literatura têm muito em comum e têm se ajudado muito história afora e, esta aproximação, respeitando-se as linguagens e, se possível, a originalidade do texto literário, terá um grande ganhador: o público, a sociedade como um todo, a arte.

Nesse sentido, permanece muito atual o ensaio de André Bazin, publicado pela primeira vez na década de 50 "por um cinema impuro" a partir da constatação de que

**"a adaptação é uma constante na história**

da arte" e, "O êxito do teatro filmado, beneficia o teatro, como a adaptação do romance beneficia a literatura: Hamlet na tela só pode aumentar o público de Shakespeare" (\* 18)

O que percebemos nesta "invasão" de uma linguagem na outra é que não há concorrência e substituição, e sim a soma de uma dimensão nova que aliás as artes perdem dia a dia: o público. E isso no Brasil é visível, não só a ficção literária mas também a ficção literária televisiva ou fílmica. Às vezes temos a impressão de que tudo é ficção, ou pelo menos, vivemos os livros e eles nos dizem tudo do mundo moderno, antigo, antiquíssimo. Mas temos a certeza de uma coisa, o quanto pudermos trazer mais público para a cultura ou levar a cultura ao público, mais ganha este próprio público e mais ganha o país que consegue dar todo este canal para o crescimento do povo. Isto não é ficção, a ficção, penso nós são pessoas votando em Rossi para governador; Collor para presidente; Bandidos para a reitoria das Universidades, Marginais no Legislativo, executivo e judiciário. E, como este trabalho mexe diretamente com a cultura e a sociedade, não podemos deixar de deixar o nosso protesto, ainda que seja acadêmico, que neste país parece não ser nada, mas como um velho sábio, repetimos: "so,os como uma formiguinha, todo dia levo e faço o meu quinhão". Esperemos que de alguma ma-

neira, neste final de 1994, o novo presidente, Senhor Fernando Henrique Cardoso, que acabou de ser eleito presidente do Brasil, e seus sucessores, e se esses imbecis das forças armadas apoiados pelos Estados Unidos e pagos pelos empresários brasileiros, não vierem atrapalhar o processo democrático deste país, dêem um alento e um futuro à tanta miséria, pobreza e injustiça. Enfim, esta busca da dimensão-público pelos filmes, novelas e minisséries brasileiras, sem dúvida aumentou e muito o interesse para com estes escritores e obras, inclusive os tornou mais famosos e com mais sucesso de vendagem. Segundo dados das editoras que publicavam e publicam obras durante a apresentação desta ou daquela minissérie, desde ou daquele escritor, a variação da venda das obras literárias aumenta entre 30 e 50 % neste período. Por exemplo, o escritor João Ubaldo Ribeiro com a obra "O Sorriso do Lagarto" (\* 19), adaptada pela Rede Globo de televisão, o tornou um romancista popular, reconhecido e, talvez em função disto, é que tornou-se imortal na Academia Brasileira de Letras, apesar de dizer publicamente que a adaptação foi equivocada, o que não deixa de ter razão. Mesmo Jorge Amado se beneficiou imensamente com as adaptações de suas obras, obviamente que nem sempre à altura do seu projeto original, como "Tereza Batista" que a atriz jamais seguraria um papel como aquele que seria uma mulher forte, decidida, que vence com sua garra por viver. Patrícia França realmente

deixou muito a desejar, e por incrível que pareça, quando se percebe em televisão erros crassos nas adaptações geralmente é na teledramaturgia.

Partindo do específico universo do sucesso ou não do livro a partir da adaptação e, observando os tipos de adaptações existentes: baseado em; adaptação de; uma leitura de; (aliás como fez Raquel de Queiroz quando da adaptação de "Memorial de Maria Moura", não aceitou que aquele traste que foi apresentado (\* 20), atriz que não convence pois está com a imagem gasta, cenas forçadas, se chamasse adaptação de, mas sim: inspirado em), concluimos que independente de estilos de filmes ou adaptações em diferentes épocas, no caso para a televisão, seja em teleteatro, seja em minisséries, telenovelas ou casos especiais, pudemos perceber que existem alguns tipos de adaptações que se repetem, alguns já mencionados por Pio Baldelli (\* 21), que repensamos neste trabalho:

1) Aquelas que usam a obra literária para obter tramas, personagens, conflitos, mas não estão de maneira nenhuma vinculadas à obra, pelo menos, assim dizem os diretores, inclusive, às vezes, utilizando até mais que uma obra de determinado autor ou autores e, juntando várias peças, montando assim a sua "adaptação".

Este processo é muito comum para telenovela, pois a

quantidade de capítulos e o próprio sentido do que seja uma telenovela, sua dimensão enquanto forma de expressão, fazem com que o diretor e o autor optem por caminhos e por engendramentos de tramas que o texto literário não comporta mas a televisão sim. E, sobre a telenovela, principalmente na década de 70 e 80, escrevem José Mário Ortiz Ramos e Silvia Helena Simões borelli:

"a partir da virada dos anos 60/70, a telenovela se encontra imersa num processo cultural cada vez mais atravessado pelos influxos modernizadores da sociedade e coercitivos do Estado autoritário. Complexificação da sociedade e produção de cultura voltado para um amplo mercado de bens simbólicos são marcas deste novo período. Momento de consolidação definitiva da televisão brasileira enquanto indústria" (\* 22).

É interessante observar por este texto portanto, como fazer uma grande adaptação dentro deste perfil e modelo de empresa? por incrível que pareça, mesmo assim surgiram dezenas de produções do maior nível, não somente técnico mas de elevado respeito aos textos originais e até mesmo novelas

com uma argumentação tal e de atores tais, que ficaram para a história. Podemos citar, entre tantas, "O feijão e o sonho" (\* 23) de Benedito Rui Barbosa; "A Escrava Isaura" (\* 24) de Gilberto Braga; "Gabriela" (\* 25) de Walter George Durst; O Bem Amado (\* 26) de Dias Gomes, entre tantas outras.

Não queremos aqui fazer um estudo sociológico do papel da Rede Globo enquanto indústria, mesmo porque isto já foi feito por inúmeras pessoas, mas o momento é propício para, inclusive, a própria Rede Globo se repensar sobre a sua programação em teledramaturgia, aliás seu ponto forte. Portanto, para fecharmos o raciocínio que vínhamos nos orientando, acreditamos que na atualidade a Rede Globo deveria se adequar mais às transformações sócio-econômicas e culturais por que passa a sociedade brasileira como um todo, pois não há mais sentido esta sintonia tão rigorosa com o Estado. Uma programação de controle e coerção da "Identidade Cultural" não pode levá-la a grandes lugares pois se faz urgente uma reforma em toda a política cultural no Brasil e, não há dúvida, que a televisão estará neste bojo.

2) Além portanto das adaptações que misturam obras e tramas para atingirem desta ou daquela maneira o público, existem também aquelas que usam certos acontecimentos do livro para criarem uma série de sequências que, realmente, só adquirem

significação referindo-se à obra literária. A televisão se utiliza muito desse recurso, pois trabalha em função da ação, principalmente em minisséries e casos especiais.

André Bazin referindo-se a estes dois tipos de adaptações, escreveu:

"Es absurdo indignarse por las degradaciones sufridas por las obras maestras en la pantalla, ao menos en nombre de la literatura, porque, por muy aproximadas que sean las adaptaciones, no pueden dañar al original en la estimación de la minoría que lo conoce y aprecia; en cuanto a los ignorantes: o bien se contentan con el film, que vale ciertamente lo de cualquier otro, o tendrán deseos de conocer el modelo y eso se habrá ganado para la literatura. Este razonamiento está confirmado por todas las estadísticas editoriales que acusan una subida vertiginosa en la venta de las obras literarias tras su adaptación al cine. Realmente, la cultura em general y la literatura en particular no tienen nada que perder en esta aventura" (\* 27).

3) Também percebemos aquelas adaptações que apenas ilustram a obra literária, conta exatamente o que estava na obra, apenas adequando as tramas na nova linguagem, e isso ocorre também quando se adapta teatro. Aliás a comédia americana não passa de teatro filmado. Na teledramaturgia brasileira podemos citar, por exemplo, "Direito de Amar" (\* 28) de Janete Clair e "Sinhá Moça", já citada, de Benedito Rui Barbosa, entre outras, que foram feitas de forma linear e com um "teor" literário que, às vezes, até nos cansa. A televisão não comporta esta "literatice" do texto original.

Sobre este terceiro estilo, cabe reiterar mais uma vez, pois é um erro gritante e constante repetido, que nem sempre, de uma obra literária, é possível se fazer uma adaptação para cinema ou televisão. São muitos os inconvenientes que um adaptador encontra e, quando acha uma obra possível de adaptação, deverá saber criar o mundo propício para que os personagens literários vivam como personagens fílmicos ou televisivos. Sobre isso especificamente, falaremos posteriormente.

4) Um estilo interessante de adaptação e que nos chama especialmente a atenção, são aquelas que buscam completar a obra literária dinamizando-a ou desenvolvendo certos aspectos dela. O resultado é um produto final híbrido com dois modos de

apreciar a realidade.

Esta forma de adaptação é das mais interessantes pois quando da confecção da sinópse até o roteiro, o diretor sem dúvida, conhecerá o estilo e as diferentes obras do escritor, pois só assim poderá ter um produto final á altura, o que nos leva, enquanto público, a repensar o próprio escritor e não apenas observar algo linear, ou a simples reprodução da obra. O que vemos e ouvimos passa a ser uma releitura, inclusive das metáforas e do jogo metonímico, que o texto literário contém. Portanto, temos a possibilidade de fazer outros recortes ainda mais profundos do texto original: uma meta-meta-semiótica. Exemplo desta maneira de adaptar, mesmo que alguns gostem mais outros menos e até digam que o diretor não consegue largar o modelo da "TV Pirata" (\* 29) seria "O Besouro e a Rosa"(\* 30) que quebra completamente com a leitura linear e possui aquela pitada de humor que o texto literário e o autor de literatura têm que ter para se fazer uma grande adaptação.

Tentou-se fazer isto com "Feliz Aniversário" (\* 31) de Clarice Lispector, mas infelizmente não se conseguiu, não queremos dizer que estava ruim, pelo contrário, tirando o narrador, que, ao nosso ver realmente não cabe em teledramaturgia, com raras excessões e o "cheiro"de Clarice Lispector, que sequer passou por ali, podemos salientar que os planos, o universo cômico e fisionomia dos atores estava tu-

do brilhante, mas o que vimos não foi mais do que uma regravação tupiniquim de "Mamá Cumple Cien Anos" de Carlos Saura (\* 32) mas não o estilo intimista, psicológico, maravilhoso, da escritora. Esta forma de adaptar, inclusive, se enquadra bem melhor no caso seguinte.

5) Encontramos ainda aquelas em que o diretor impõe seu ritmo e a plena autonomia da adaptação, o que, num geral, se distancia demais da obra original, o que já não poderíamos chamar de adaptação ou adaptação livre mas apenas um ponto de apoio do texto original, mais convencionalmente usado o "baseado em, na" ou ainda "inspirado em, na".

Na verdade, dentro do campo da literatura adaptada e até da literatura comparada, cabem diversos e diferentes estudos que relacionam a literatura e o cinema/televisão. Mas, sem dúvida, percorremos sempre o caminho que trata das influências de um no outro veículo e vice-versa, desde o ponto de vista temático até o formal e até o histórico. Não queremos nos colocar aqui como críticos desta ou daquela forma de adaptação ou se é válida esta divisão, mas sem dúvida, existem algumas adaptações que se não enriquecem pelo menos nos possibilita um novo texto inteligente, interessante, no aspecto narrativo e outras que destroem o texto original, criando um novo texto e utilizando o nome do livro apenas como referência para o público. Nesse sentido, Claude

Chabrol ao adaptar "Madame Bovary" (\* 33) de Gustave Flaubert dizia que o que ele tentou foi ser o mais próximo possível da obra de Flaubert, pensar como ele. Walter George Durst também diz que ao adaptar "Grande Sertão Veredas" (\* 34) de Guimarães Rosa, tentava ser o mais próximo possível do texto original e do escritor e seu mundo de criação e onde viveu, de tal maneira que ficou pesquisando, até dormindo e "escovando os dentes" (forma genérica de representar como o adaptador está próximo do universo criativo do autor) com a escova de Guimarães Rosa (\* 35), claro que sempre respeitando o texto de chegada, a linguagem de televisão, para um público de televisão.

O que ocorre, ainda segundo Walter G. Durst, é que apesar de tentarmos ao máximo respeitar a obra literária, há sempre um "rasgo" no texto. O adaptador tem que entrar no contexto da obra e do autor e dismistificá-lo, às vezes até desmontá-lo quase por inteiro, quebrando e consertando aqui e ali. Isso principalmente pelo público de televisão e até de cinema, que a cada dia mais, querem algo pronto, acabado, sem que seja preciso pensar.

O próprio Durst conta ainda que ao adaptar todo o mundo da cultura do Brasil considera, a melhor novela "Gabriela", com a brilhante e saudosa interpretação de Armando Bogus como o turco Nacib, com José Wilker, Paulo Gracindo, Fúlvio Stefanini, Sônia Braga, entre outros, teve que fazer

determinadas modificações para a adequação na nova linguagem. Por exemplo, a neta do Cel. dono de Ilhéus, no livro tem um romance e uma paixão pelo professor da cidade, já na adaptação este romance acontece entre ela e o jovem político, Mundinho, inimigo do avô. Estas modificações ocorreram porque se fazia necessário para que a trama tivesse mais força no texto televisivo e, o próprio Jorge Amado conversando com o Durst, dizia:

"Você sabe que você fez tudo aquilo que eu gostaria de ter feito e não fiz, em sua adaptação?" (\* 36).

Além portanto da intimidade que o adaptador deve ter com a obra em particular e o autor, suas obras e a crítica, inclusive outras adaptações que já foram feitas, deve ainda ter muito cuidado com quem vai dirigir. O diretor, num geral, é um dos maiores responsáveis pelo sucesso ou fracasso da adaptação. Mas nem sempre, na televisão, um diretor tem realmente noção do que está fazendo, muitas vezes é colocado ali naquele trabalho, as vezes da maior relevância cultural, por mero acaso ou por pequenos *lobbies* internos das empresas e acaba tornando a adaptação extremamente limitada, em amplos sentidos, inclusive o aproveitamento errado de grandes atores. Um exemplo disso é o diretor Herval Rossano

em sua fase áurea na Rede Globo, que apesar de ter dirigido grandes novelas como "Escrava Isaura" (\* 37); "Dona Xepa" (\* 38); "A Sucessora" (\* 39) entre outras, pecou barbaramente com "A Moreninha" (\* 40) e "Helena" (\* 41), mas principalmente pecou na grande adaptação de Walter G. Durst do "Terras do sem Fim" (\* 42) onde a sua direção, linear e sem sensibilidade poética, sem brilho, atrapalhou todo um grande trabalho.

No Brasil temos alguns poucos bons diretores de adaptações na televisão e entre eles, sem dúvida estão, Walter Avancine, Daniel Filho, Paulo José e Jaime Monjardim. No cinema, sem dúvida, Walter Lima Júnior, se destaca.

Talvez não devêssemos ficar presos, como o fez Pio Baldelli, neste ou naquele tipo de adaptação, nesta ou naquela obra, mas precisamos desses dados para evoluir nossas análises e questionamentos para o universo da semiótica moderna e buscar relações, sejam em quais níveis forem, inclusive psicanalíticos. Mas, não mais de estrutura composicional ou narrativa e sim metassemiótica, que compõe uma adaptação. Um simples olhar, mesclado com traços psicológicos e outras caracterizações não visíveis, podem criar um personagem fantástico quando da adaptação. Este é o papel do adaptador, inclusive sem desestruturar ou descaracterizar este personagem do texto de partida. Estamos trabalhando neste sentido. Não apenas observar este ou aquele tipo de adapta-

ção mas compreender e, de certa maneira até resgatar, a nossa literatura e, nas duas linguagens, verificar todo o universo intertextual, metassemiótico que as re-leituras nos possibilitam.

É sabido que os gêneros literários têm suas peculiaridades individuais e suas formas de dimensionar tramas, personagens, etc. No nosso caso, o conto é destes gêneros o mais adaptado e, por incrível que pareça, o menos entendido. Isto porque não se sabe o poder do "fantástico" e "maravilhoso" do conto. Ele nasce do povo e é feito para ele, surge como forma oral nas fogueiras do interior, nos trabalhos coletivos rurais, etc, mas sempre com o mistério da noite, com o suspense da brevidade e da intensidade da narrativa, que tem a sua força ainda na sua própria denominação: poder ser contado. Não se pode perder isso ao se adaptar. Obviamente que o rasgo no texto original é sempre evidente e necessário pois, no caso do conto, não adianta se forçar na TV para torná-lo popular pois ele já o é, na linguagem verbal, o que deve-se se fazer é simplesmente enxergar o autor e como ele fez.

Entre a literatura e as demais artes se estabelecem relações das mais diversas: históricas, sociológicas, psicológicas, etc. e, ao ser adaptada uma obra, a análise poderá ser feita não apenas pelas teorias da literatura, cinema e televisão mas o texto sem dúvida comporta as relações semió-

ticas e até sociossemióticas. Daí, buscar modelos de entendimento e questionamento, na semiótica da cultura, desenvolvida no Brasil pelo professor Cidmar Teodoro pais da Universidade de São Paulo e na França, entre outros, pelo Professor E. Landowski.

Acreditamos que, como colocamos acima, não devêssemos ficar presos em tipos de adaptação e apenas identificá-las, por uma questão até didática, porque existem aquelas, ao nosso ver, as melhores, que se utilizando também da obra literária como ponto de partida fazem com que um texto seja repensado, criticado, e as vezes até enriquecido. Neste sentido, a adaptação fílmico-televisiva se constituiria em uma fonte crítica e com possíveis leituras do texto de partida. Walter G. Durst nos possibilitou isso com a adaptação de "Gabriela", de "Grande Sertão Veredas" e "Memórias de um gigolô" (\* 43), que inclusive foi uma das primeiras vezes que o autor participa, já no final das gravações, na adaptação, revelando posteriormente que esta ficou superior ao texto de partida. Sobre a adaptação de "Grande Sertão Veredas" pudemos perceber algo realmente interessante, a adaptação trouxe a obra de Guimarães Rosa ao público comum, sem burlar o universo do texto. Uma raridade!

A adaptação seria vista então, talvez como um ensaio ou uma crítica, ou ainda como uma reescrita. Sobre isto, Jacques Morin diz:

"La tâche de l'adaptateur consistera non pas à créer mais à révéler, à interpréter: cela vaudra probablement mieux que la réduction de l'univers d'un grand romancier à quelques modernistes obsessionnellement assimilées à une philosophie personnelle du cinéaste" (\* 44).

Estes estudos, na verdade provam que é impossível analisar a cultura através de um caminho apenas, como se fosse algo que se pudesse fazer, e mais, nos mostra que não existe uma arte totalmente disvinculada de outras, até a literatura teve, no momento de sua criação, um autor influenciado ou por uma música, ou por uma pintura, ou por alguém ou algo.

Palavras ou imagens? Em 1913 Griffith afirmava que o seu objetivo era ensinar os espectadores de seus filmes a ver. Percebemos no entanto que durante todos estes anos este "ver" foi se dissipando, ofuscado pela técnica, pela incompetência e até pela selvageria das produções comerciais, além do engajamento político.

No entanto, o cinema ou a televisão não mais se submetem e curvam-se diante da literatura, o tempo passou e os espaços se definiram relativamente, mas é interessante observar que, tanto o cinema como a televisão, sempre que têm

prestígio com uma obra, têm por detrás um grande texto literário, não propriamente oriundo da literatura clássica, mas, às vezes, o próprio roteiro é uma obra literária adaptada.

Roland Barthes distingue o filme-imagem do filme-escrito "Vêtement-image" e "vêtement-écrit" (\* 45) e Jorge Urutia também faz uma distinção entre estes dois estilos de texto assim:

"El "vêtement-image" se presenta fotografiado o dibujado. El "vêtement-écrit" es el mismo vestido, pero descrito, transformado en lenguaje. En lenguaje natural humano. No hay entre ellos relación de causa a efecto, son simples representaciones de un mismo referente. El filme-imagen (el filme) y el filme-escrito (el guión de ese filme) son ambos discursos de una historia previa que se supone. Pero el filme-imagen es efecto del filme-escrito. Cuando existe, éste es anterior a aquél. Se elabora el filme-imagen a partir del filme-escrito y se olvida la historia previa. En el caso que nos ocupa, la historia previa es otro discurso, una novela.

No voy a oponer aquí la novela y el filme-imagen, sino la novela y el filme-escrito. Creo que es en la relación que establecen donde se plantean los problemas de la adaptación. Para el paso del filme-escrito al filme-imagen es indiferente la existencia de un discurso primero: la obra literaria. En otra ocasión defendí el estudio del texto literario teatral (\*ppp). Tal vez la obra dramática no sea teatro, sino una desviación de la concepción originaria. En cualquier caso exige un estudio de acuerdo con sus peculiaridades. No pretendo lo mismo con el guión cinematográfico. Este nunca se escribe como obra artística o comunicativa autónoma. Se publica el filme-escrito para que su lectura complete de algún modo la visión del filme-imagen (\* 46).

Nos parecem muito interessantes essas colocações de Jorge Urrutia , porque nos levam a refletir um pouco mais sobre exatamente a especificidade do texto fílmico e do texto literário.

Não podemos afirmar que todo roteiro é uma obra so-

mente do diretor, pois até inconscientemente sempre aproveitamos algo ou que lemos, ouvimos, percebemos, etc. Portanto partimos do princípio de que uma obra possui elementos articulados, conscientes, do ponto de vista da significação e elementos inconscientes, que o diretor tem em sua experiência enquanto ser vivo, ser mutante e predisposto ao mundo. Os personagens criados, por sua vez, são criações do autor e repensados pelo adaptador, com todos os seus sonhos pessoais, suas experiências. Antonio Carlos Pacheco escreve, sobre "Dona Flor e seus Dois Maridos" de Jorge Amado, que são as fantasias eróticas de "Flor" que resuscitam "Vadinho", escreve ele:

"...embora ela se mostre cindida em duas, com uma parte de si abominando a vinda do pândego travesso. Entretanto, a outra, tão dele necessitada, exulta com sua "presença". Então, como em um sonho, Vadinho faz-lhe tudo que antes fazia, no sentido da satisfação de suas ânsias libidinosas. As cenas fazem lembrar o sonho de uma jovem perseguida por um "negrão" nu que, ao ser apanhada, lhe pergunta apavorada: "mas...o que você vai fazer comigo?". Ao que o mesmo lhe responde: "Não tenho a mínima idéia. O sonho é

seu." ...Em Flor, a parte moral (introjetando a repressão sexual cultural), o reverso da medalha, se une a "Teo", o farmacêutico puritano e "chato" em suas obsessões de moralista..." (\* 47).

Podemos perceber por este texto que realmente uma obra possui elementos articulados, conscientes e inconscientes, que uma adaptação, sem dúvida deve pelo menos tentar perseguir.

Portanto, o texto literário é uma outra instância de texto que a adaptação recupera de acordo com a leitura do diretor/adaptador, mas que também coloca ali toda a sua experiência de vida.

Quanto ao roteiro, nos perguntamos se realmente a colocação de Jorge Urrutia de que um roteiro nunca é escrito como uma obra de arte, tem fundamento. Obviamente que um roteiro clássico tem sua função específica de ajudar ao diretor e a outros profissionais na confecção do filme, mas, o cinema de autor, por exemplo, muitas vezes é composto a partir de uma poesia, como é o caso de "Bodas de Sangue" (\* 48) e outras obras de Carlos Saura. O roteiro realmente não tem a função de ser uma obra de arte mas pode ser e frequentemente o é.

Kurosawa diz que existe algo anterior e mais impor-

tante do que o filme é a obra literária, a fonte. Nesta fonte, percebemos que o processo de transmutação não deixa de ser uma demolição, mas essa demolição é necessária pois caso contrário este novo texto se perderia.

Nem sempre as grandes obras levam a grandes adaptações, pelo contrário, a história do cinema e da televisão já nos provou isso. Para se ter uma grande adaptação, entre outros pontos, a obra deve ter dois eixos, uma contradição, de tal maneira que prenda o leitor/telespectador no seu universo. Esta articulação de um programa narrativo com o anti-programa narrativo, não importando se estes sujeitos têm ou não o mesmo objeto de desejo, é que leva a uma grande adaptação.

A novela "Renascer" (\* 49) por exemplo, não mostrou em nenhum personagem, programas narrativos que montem esta contradição, daí talvez, a novela ter ido para o ar apenas pela "força da inércia" da Rede Globo. Não haviam tramas que se sustentassem e não haviam dois eixos contraditórios mais fortes para segurarem a novela. Na verdade, o que havia de novo ali, e não era novo, eram as tomadas de cinema e planos mais demorados, cópia da novela "Pantanal"(\* 50) que chegava a deixar a câmera num balão e gravava de seis a oito minutos o Pantanal matogrossense e a narrativa era seguida apenas pela música, elemento condutor. Jamais teve ação constante, marca da televisão brasileira que não deixa de ser o mo-

delo do cinema comercial americano, o fazer (ação) em função do ser (estado).

Devemos aqui fazer algumas distinções sobre as adaptações. Uma coisa é a obra literária, que mesmo em domínio público, continua sendo um texto literário, que pode ocasionar, pelas suas características, uma adaptação para qualquer outra arte. Outra coisa são os mitos, que segundo André Bazin, têm uma vida independente, não são patrimônios exclusivos dos autores. O "Drácula" não é mais um texto de Bram Stoker e sim por exemplo do Coppola; "Os Dez Mandamentos" de 1923 não apenas da cultura bíblica mas por exemplo de Cecil B. de Mille; "Romeu e Julieta", "Sonhos de uma Noite de Verão" ou "Hamlet" não mais de Shakespeare apenas e nem também de George Cukor ou Sir Laurence Olivier; "Os miseráveis" não apenas de Victor Hugo mas de Raymond Bernard, 1933, ou Richard Boleslawsky, 1935; "O médico e o Monstro" não mais de Robert Louis Stevenson mas de Roubem Mamoulian, 1932; "O Solar Maldito" não mais de Poe mas de Roger Corman; "Dr. Fausto" de Goethe e de Carmine Gallone; e assim com Dostoiewski, aliás nunca bem compreendido; Gorki; Tolstoi; Flaubert, entre tantos outros. Estes clássicos são do mundo e não mais do autor. Mas claro, que jamais pede-se esquecer todo o contexto histórico em que uma obra foi escrita. O próprio Mérimée ao escrever "A Noite de São Bartolomeu" (\* 52) teve um árduo caminho de pesquisa sobre o período renas-

centista e o envolvimento de Carlos IX na França do seu tempo.

As adaptações de um modo geral até hoje mas principalmente até os anos 50 no cinema não passavam de uma reprodução em imagens do texto original (no Brasil temos "Um Apólogo" (\* 53), sempre incidindo no erro de reduzi-lo às dimensões de uma novela somente e privando-o de sua especificidade romanesca, da temporalidade, da argumentação literária, que apenas se contava neste novo veículo e , obviamente se perdia. No melhor dos casos conseguia-se uma condensação de episódios, razoavelmente encadeados, determinados dramaturgicamente, muito próximo da linguagem teatral. Este processo continua e vem sendo repetido a cada ano tanto no cinema como na televisão. E, quando um diretor resolve apimentar o texto e transmutá-lo realmente, num geral o destrói. Tal fato tem ocorrido, por exemplo, com as adaptações mensais que a Rede Globo tem trazido aos telespectadores nestes anos de 1993/94, o mais bizonho foi, sem dúvida, "O Alienista" (\* 54), adaptação de Guel Arraes sobre o texto de Machado de Assis. Temos a impressão de que a leitura do texto não esteve a altura de Machado, pois, não é bem aquele tipo de humor, espalhafatoso, quase "pastelão", que o autor passa em sua obra, uma pena, pois a Globo deu carta branca para estes trabalhos mensais.

Não estamos querendo, no entanto, dizer que Machado devia estar literariamente na tela, seria um desastre, mas pelo menos o seu clima, numa nova roupagem talvez, mas isto não ocorreu. Talvez os autores devessem ler com mais atenção algumas críticas da obra e outras obras de Machado para perceberem, por exemplo, como fizeram Autran Dourado, Antonio Calado, Lygia F. Telles, Nélida Piñon e Julieta de Godoy Ladeira com "Missa do Galo" (\* 55): observaram a narrativa sob o ponto de vista de diferentes personagens e, sem dúvida, entenderam todo o jogo lírico e a ironia com a moralidade, que o texto continha. Portanto, faltou no mínimo dedicação ao trabalho realizado.

No entanto, podemos dizer também que, sem dúvida, a maneira como foi adaptada a obra, suscitou muito interesse pelo texto original e, com certeza, muitos foram os telespectadores que, sem nunca terem ouvido falar em Machado de Assis, foram buscá-lo. Nesse sentido a adaptação de Guel Arraes foi extremamente importante, abrindo novas portas até, quem sabe, para se repensar o próprio Machado e a sua obra sobre um outro prisma.

Este amor cego entre a literatura, o cinema e a televisão foi visto com maior dimensão por George Bluestone (\* 56) que inclusive fez um levantamento que na década de 30 e 40 a média de filmes adaptados ficava entre 30 e 40% da produção. Nas décadas de 50 e 60 percebeu-se numa certa al-

tura que 80% dos filmes eram adaptações diretas e indiretas da literatura, seja na Europa seja nos EUA. Em hollywood, por exemplo, num momento de grande sucesso do cinema americano, oito entre os dez primeiros colocados eram de origem literária: "E o Vento Levou", "A noviça rebelde", "a primeira noite de um homem", "Ben Hur", "os dez mandamentos", "Doutor Jivago", "Mary Poppins" e "O Aeroporto".

No Brasil, no cinema, não foi diferente. As décadas de 50 e 60 foram marcadas por textos trazidos da literatura: "Ângela", "Anuska", "Bebel", "O cabeleira", "Chão Bruto", "O Comprador de Fazendas", "Floradas na Serra", "Paixão de gaúcho", "Seara Vermelha", "O homem nu", "Grande Sertão", "Vidas secas", "Menino do Engenho", "Lampião, o rei do cangaço" (\* 57) entre outros.

As décadas 70 e 80 foram marcadas no cinema por invasão externa e por autoritarismo político, principalmente nas artes, só tendo espaço portanto, filmes ou que não agradavam pelo seu elitismo ou pelo excesso de apelo erótico, o que fazia com que este também não chegasse ao grande público. Pouquíssimos foram os bons filmes que foram feitos nesta época, inclusive porque foi a época em que apareceram os piores e mais crápulas diretores da nossa história, pixavam o governo mas usavam a verba ou para fazer lixo ou para não fazerem nada, apenas melhorar de vida (não é o caso aqui de citar nomes) e, obviamente que a ditadura aqui instalada, a-

dorava isso, sequer eram capazes de burlar a ditadura, como foi feito na música, na literatura e em outras artes, quando burlavam, o filme era de tal maneira ruim, que se tornava inassistível. Portanto, dentre estes poucos e bons filmes que foram feitos nestas décadas, 70% são adaptações literárias: "Dona Flor e seus dois maridos", "Inocência", "Lúcio Flávio", "Morte e vida Severina", "Noites do sertão", "Pixote, a lei do mais fraco", "São Bernardo", "Tenda dos milagres", "Ana Terra", "Um certo capitão Rodrigo", entre outros (\* 58).

A década de 90, no Brasil, para o cinema, ainda não começou. Seja pela questão política, seja pela questão econômica gerada pelo caos político trazido na bagagem de um presidente que colocou uma verdadeira quadrilha no governo. Obviamente que um tipo como este não se interessaria jamais pela cultura e, tudo o que dizia respeito a isto, foi sumariamente aniquilado pelas forças federais, jagunços da "Ilha da fantasia", Brasília.

O que nos parece nesta década, é que todas as pessoas ligadas à cultura estão em estado de dormência, pensando o que e como fazer, inclusive os cineastas, mas um detalhe, é a hora da verdade, quem for medíocre se mostrará e quem não for será sucesso, porque o momento histórico no país não é para medíocres, ou o nosso cinema se enterrará de vez.

Na televisão, no decorrer das décadas de 70, 80 e

90, muitas foram as produções na teledramaturgia, e entre essas produções, as adaptações literárias, sem dúvida, trouxeram muito prestígio às emissoras. Aliás, o que nos parece é que quando há competição, e só quando há, friso bem, é que surgem as adaptações, é, sem dúvida, para prestígio, pois sempre se nivela por baixo.

Das muitas adaptações realizadas, algumas são excelentes e dignas de menção outras são verdadeiros pecados, principalmente as do final da década de 80 e quase todas da década de 90, até agora, a melhor, sem dúvida, foi "Agosto" (\* 59). Dessas muitas adaptações, citaríamos como excelentes as seguintes, divididas assim:

**Teleteatro:** Espetáculo Guimarães Rosa, O pacto, Crime e castigo.

**Caso especial:** O crime do Zé Bigorna, Ilha no espaço, Sarapalha, Noites Brancas, Jardim selvagem, Quincas Berro D'água, Morte e vida Severina, Pessoas da sala de jantar.

**Minisséries:** Lampião e Maria Bonita, Avenida paulista, Rabo de saia, Padre Cícero, Anarquistas graças a Deus, O tempo e o vento, Tenda dos milagres, Grande sertão veredas, Memórias de um gigolô, O primo Basílio, Desejo, Riacho doce, Sorriso do lagarto, Agosto, Memorial de Maria Moura, Incidente em

Antares.

**Telenovela** (divisão por horários de apresentação):

18 horas: Helena, O noviço, Senhora, A moreninha, O feijão e o sonho, Escrava Isaura, Memórias de amor, Cabocla, Olhai os lírios dos campos, Terras do sem fim.

19 horas: Lua cheia de amor.

20 e 21.30 horas: Paixão de outono, A ponte dos suspiros, Gabriela, Nina, Tieta, Pantanal, éramos Seis.

Observação: Todas as minisséries, casos especiais, teleteatro e telenovelas constam da bibliografia.

## 2. A produção das adaptações no Brasil.

Neste item falaremos não apenas da produção de ficção das televisões e também do cinema, mas falaremos dos corredores de cada emissora e seus interesses, inclusive verdadeiros *lobbies* de grupos dentro das emissoras que fazem com que determinados trabalhos, muito ruins sejam gravados e grandes projetos sejam engavetados. O que aliás já falamos

anteriormente mas superficialmente. Ao falarmos do processo de produção de ficção de uma emissora, obviamente analisamos a programação como um todo e, nesse sentido, questionamos inclusive alguns fatos da produção até jornalística, pois tudo está muito próximo, muito amarrado e dependente. Não se pode falar da teledramaturgia sem falar, por exemplo, da linha ideológica ou até do posicionamento político de cada emissora.

No Brasil, ocorria e ocorre algo muito peculiar sobre as produções de ficção, seja por promoção ou seja porque o dinheiro desapareça nas mãos dos diretores e, no caso do cinema e mais atualmente, também na televisão, parece que tudo vai sendo feito tão às pressas e de péssima qualidade para mostrar serviço, que na realidade o que ocorre é que verdadeiros absurdos chegaram e chegam a acontecer, não apenas desrespeito total ao autor e a sua obra, no caso de adaptações, mas verdadeiras catástrofes. Vamos colocar apenas algumas dessas catástrofes no cinema: "Fogo Morto" adaptado por Marcos Farias ; "Grande Sertão" por Geraldo e Renato Santos Pereira; "A lenda de Ubirajara" por André Luiz de Oliveira, entre tantos outros (\* 60).

Mas não só dessas péssimas adaptações, graças a Deus, vive o cinema brasileiro. Tivemos adaptações realmente grandiosas, seja pela dramaturgia (aliás a escolha de atores certos para papéis adequados é a grande marca para uma

grande adaptação, obviamente que apenas isto não basta "uma andorinha só não faz verão", o sucesso maior na verdade seria o diretor trabalhar com todos os sistemas semióticos (veremos este assunto num capítulo posterior), seja pela música, a dramaturgia, etc. criando imagens, sons e argumentos com conflitos e tramas envolventes, a partir da pressuposição e a metaforização do texto original. Trabalhos excelentes foram feitos no cinema e na televisão brasileira, inclusive porque foram feitas análises e questionamentos numa linha próxima ao que foi exposto acima, ou algo do gênero, ou seja, foram vistas as amplas possibilidades de leitura do texto original.

Poderíamos citar, no cinema, entre tantos outros: "Tenda dos Milagres" de Nelson Pereira dos Santos; "O Sobrado", "O tempo e o vento", "Paixão de Gaúcho" de Walter George Durst; "Seara Vermelha" de Alberto Aversa; "Pixote, a lei do mais fraco" de Hector Babenco; "Noites do Sertão" de Carlos Alberto Prates Correia; "Menino do Engenho" e "Inocência" de Walter Lima Jr.; "O Homem nu" de Roberto Santos; "Floradas na Serra" de Luciano Salce; "Memórias Póstumas de Brás Cubas" de Júlio Bressane (\* 61) entre tantos outros.

Na televisão podemos dizer que o Brasil se sai muito bem. Seja em novelas, seja em minisséries ou casos especiais. Sempre, vez por outra, surgem excelentes, senão razoáveis, adaptações. Apenas bem recentemente é que parece

que as emissoras decaíram na quantidade e na qualidade das adaptações. A própria Rede Globo de Televisão, que mais produziu no Brasil, deixa a desejar. Na quantidade porque estão acordando novamente apenas agora em 1993/94 para novas produções, adaptações mensais de grandes obras, com, num geral, direção geral de Roberto Talma, mas antes produzindo muito pouco. Perdendo também na qualidade porque criou na sua "escolinha" um grupo de diretores, atores e atrizes que quando interpretam, por exemplo cenas dramáticas ou de amor, etc, mais parecem que estão comprando camisetas num shopping, ou então jogando peteca na praia, além, obviamente de não terem renovado o seu quadro de escritores e diretores ou então, uma possibilidade que deverá, creio eu, acontecer em breve, fazer uma ponte entre esses dois talentos e criar realmente grandes obras e com toda a certeza pois têm um excelente grupo de diretores e autores na casa que poderão cruzar experiências.

Sabe-se no entanto, que essas obras não servem apenas para prestígio, como alguns comentam, ao contrário, abrem espaços inclusive para o mercado europeu, daí a importância também econômica, só que, infelizmente, com fórmulas muito gastas em todos os níveis, sem renovação. Isto se percebeu inclusive porque, no caso da Globo, em 1993, chegaram a reprisar, por exemplo, "Irmãos coragem" (\* 62), "Sinhá Moça" (\* 63), por estarem sem um formato novo, se perdendo no

seu próprio esquema. Chegou-se a falar até em regravar "Irmãos coragem" mas optou-se por uma mistura de "Ídolo de Pano" (\* (\* 64)) com "Pequena Orfã", sem tecer muitos comentários da regravação de "Mulheres de Areia"(\* 65). O que aconteceu com a renovação ? talvez a resposta esteja nas minisséries, nas grandes e bem feitas adaptações.

Neste final de 1994 e com certeza o ano de 1995, parece-nos que realmente o que vai acontecer em teledramaturgia são os *remakes*, que trazidos pela televisão SBT, chegam com uma roupagem nova, cenários interessantes e caríssimos. Esta emissora, gastou em sua cidade cenográfica em torno de seis milhões de dólares e exhibe no momento "Éramos Seis" (\* 66), história que trata de São Paulo do início do século; e-xibirão nos próximos meses "As Pupilas do Senhor Reitor" romance de Júlio Diniz , drama amoroso que se passa em Portugal e "Dom Casmurro" de Machado de Assis, também do mesmo estilo, onde Bentinho tem um ciúme mortal por Capitu, sua mulher, com seu amigo Escobar. Torçamos que sejam também boas adaptações como está sendo "Éramos Seis".

Estamos percebendo então, pela primeira vez no país, algo inédito, a Rede Globo está tendo que se renovar para não perder o seu carro chefe: a teledramaturgia, que, quando teve competição, em anos passados, por este ou por aquele motivo, pararam de produzir, como foi o caso da TV Bandeirantes; TV Manchete (esta teve que parar diante da

fortuna gasta na novela "Ana Raio e Zé Trovão" (\* 67) e que não deu o retorno esperado, por uma confusão na venda da emissora. Agora me parece que teremos mais uma emissora para competir com a Rede Globo, por três e bons motivos: a direção geral está sendo feita por alguém de muita experiência e muito bem assessorada, estamos falando de Nilton Travesso e Henrique Martins; a TV montou um aparato excelente com estrutura para gravar o que quiser; está utilizando o que a Rede Globo deixou passar nestes anos todos (pois era a única) ou seja, por exemplo, produzindo novelas que mexem com o afetivo, o universo sonhador e saudoso do brasileiro e suas tradições, o que a Globo faz questão de esquecer, após pôr no ar a novela "Renascer", "Fera Ferida", já citadas, que tinham este caráter camponês e estão caindo nas novelinhas de Gilberto Braga, diga-se, *best-sellers*, de Sidney Sheldon, que ninguém aguenta mais, além de, estamos falando sobre "Pátria Minha" (\* 68), utilizar a mesma estrutura política da década de 70/80: o pobre que luta vence, etc. A própria abertura já é escandalosa: Vários operários andando em um corredor-labirinto, chegando num local cheio de crianças, sorrisos, o sucesso. Isso não cabe mais. Mas, sem dúvida, quando se vira vidraça também se recebe estilingadas.

A programação mensal de adaptações que foi ao ar no ano de 1993, tentou trazer algo de bom novamente à televisão, o que engrandece, sem dúvida, a Rede Globo, só que se

choça ou com a qualidade profissional de atores e diretores ou com a maneira com que a adaptação chega ao telespectador. Em "O Mambembe" (\* 69) por exemplo, a tentativa de se trazer novamente o teleteatro é válida só que a maneira como foi dirigida (tudo é muito cômico e caricaturado) talvez pudesse ser repensada. Jamais questionando o mérito de Guel Arraes, um excelente diretor ou da categoria de um autor como Manuel Carlos, mas é necessário o cuidado de não tornar tudo uma "TV Pirata" e todos os textos adaptados ficarem muito iguais, dentro de um mesmo clichê. O texto, de Arthur Azevedo está, ao nosso ver, muito gasto e repetitivo, inclusive porque o filme "As viagens do Capitão Tornardo" (\* 70) estava em evidência e a todo vapor e a adaptação estava muito próxima deste.

Algo parecido também ocorreu com a adaptação de Machado de Assis "O Alienista", já citado, também do mesmo diretor, o que se viu foi nada mais nada menos do que um programa de humor, ainda no estilo "TV Pirata" mas ali não estava nem a sombra do Machado de Assis (como dissemos no item anterior), e não queremos dizer, no entanto, que Machado não possua humor nos seus romances e contos, é só verificarmos "Missa do Galo" (\* 71) ou "Memórias Póstumas de Brás Cubas" (\* 72), aliás quando falta o humor num texto, na nossa concepção não pode-se deixar de lado, é peça chave para se ter uma boa adaptação, pois sem o humor tudo fica muito rubro,

muito triste e sem graça e, pior ainda, são aqueles adaptadores que ficam espremendo o texto para sair humor.

No entanto, este diretor acertou em cheio nos textos de Mário de Andrade "O besouro e a Rosa" (\* 73) de Osman Lins e "Lisbela e o Prisioneiro" (\* 74). Em ambos a qualidade cênica e o nível de interpretação, tipos de tomada, enquadramentos, e principalmente a maneira como são bem humorados os diálogos e os personagens, nos prendem de maneira rara. A única questão que ainda ficamos a pensar é que nos parece que quando assistimos a um trabalho desse diretor, parece que já vimos todos, tudo é muito repetitivo. Obviamente que não queremos aqui desvalorizar a intenção do programa que é exatamente trabalhar com o universo caricatural da obra, nos perguntamos apenas até que ponto estas adaptações têm algo dos textos originais e se os autores merecem este tipo de leitura. Não queremos dizer, no entanto, que são ruins, pelo contrário, tentam dar uma leitura e abordagem novas às obras.

E, neste sentido, "O Besouro e a Rosa" de Mário de Andrade, nos parece uma adaptação das mais promissoras, interessantes e bonitas que a TV Globo já mostrou. Trata-se de uma adaptação livre de Manoel Carlos e resulta da união dos contos "O Besouro e a Rosa" e "Jaburu Malandro", presentes no livro "Contos de Belazarte" escrito em 1934, que Manoel Carlos, acertadamente, encara como se praticamente formassem

um só conto. Como poucas vezes, esta adaptação tem um narrador, que é o próprio Mário de Andrade, e não ficou ruim o modelo, pelo contrário, é um narrador que mora na cidade, que observa tudo o que acontece e nos conta, só que quando aparece (é o excelente Marco Nanini), sempre está fazendo algo: fechando a janela, andando, e mais os planos, que também têm um significado próprio: dar a noção de movimento, enfim, desta maneira não cansando o telespectador. Tudo isso a transforma numa grande adaptação.

Trata-se de uma história de amor, lírica e leve, que começa quando João (Ângelo Antonio), um jovem padeiro, percebe que Rosa (Carla Marins) deixou de ser menina e tornou-se uma linda mulher. A paixão é inevitável, mas João não consegue concretizar o romance porque um besouro está adentrando o quarto da moça.

A forma encontrada para se falar da virgindade, a sutileza com que o autor tratou de um tema tão polêmico e difícil de se colocar na TV, foi ótima: O besouro entra no seu quarto e ela começa a se debater e, mais tarde, foge com Pedro mulatão (Guilherme Karam), um escandaloso bêbado da cidade.

As disjunções do conto original e da adaptação são que nem todos os "Contos de Belazarte" têm final feliz e, segundo Manoel Carlos, a adaptação é tudo aquilo que ele pensa que está no texto original e que não necessariamente

esteja. Na opinião do diretor Guel Arraes, a presença do narrador em cena é que dá a marca modernista ao conto, mas ao nosso ver, esta presença é o que inova a linguagem das adaptações.

Mas como vínhamos colocando, quanto às adaptações, não é que este ou aquele diretor não sejam competentes, mas é que este ou aquele texto pode sair de diferente forma se adaptado por este ou aquele e dirigido por este ou aquele profissional. Enfim, a tentativa de trazer o teleteatro foi e é válida só que, como disseram muitos telespectadores: "teatro é no teatro". Frase sábia.

Sobre os diretores e os chamados "consultores" das emissoras, aqueles homens que aprovam um programa para a Rede Globo ou outras, a impressão que nos dão é que quando não são ignorantes completos do universo em que o país se encontra e da cultura como um todo, são pequenas peças de produção em série das emissoras, fazendo com que tudo se esfacеле, seja pelo pensamento antiquado de que as adaptações de época (o que já determina o que vai ser adaptado) não possibilitam muitos ou nenhum *merchandysing*, o que, economicamente é uma visão curta, ou seja pela total inadequação da obra e do estilo da adaptação para aquele momento e ainda, pela leitura limitada do texto original. Estes problemas são, ao nosso ver, cruciais e dignos de aprimoramento e exigem todo um redimensionamento.

Já que estamos discutindo principalmente as produções da Rede Globo (que tem todo o mérito pois bem ou mal é uma das poucas emissoras que produzem realmente), temos que colocar também, que esta ficou num mesmo modelo, sem mudanças durante anos a fio confiando na "força da inércia", apesar do talento de Silvio de Abreu ou Cassiano Gabus Mendes ou Gilberto Braga (quando parar com tramas urbanas sem graça ou com *remakes* de "Vale Tudo" (\* 75), só se assiste ainda a essas novelas porque não há concorrência a altura, logo, nivela-se por baixo: "Prá que criar e passar grandes adaptações, novelas e programação num geral, se o que mais nos importa é o ibope e a nossa concorrência (quando há), que faz com que a gente nivele por baixo", frase dita nos corredores da Rede Globo.

Foi só surgir o programa jornalístico do SBT "Aqui Agora" (não que seja melhor, trata-se apenas de uma câmera subjetiva não mostrando nada, só que é um passo a frente no estilo inerte e "certinho" de apresentadores e imagens em telejornalismo), aliás, apenas mostrando a "cara real do Brasil" se é que tem; Também um âncora que comenta a realidade brasileira, dando um salto significativo na maneira de expor ao público a notícia: o caso do Boris Casoi no "TJ Brasil" ; ou ainda um programa de jovens que questiona, como é o caso do Serginho Groissman e também entrevistas das do nível do Jô Soares 11:30 que atingiu 30% a 40% da audiência

a partir de maio/junho de 93; que toda uma estrutura de 30 anos da Rede Globo é colocada em risco, mostrando a fragilidade da empresa. Aliás, uma das raras vezes em que o monopólio de programação Global estremeceu, provando que é muito frágil e que precisa ser repensado, não temos dúvida que um dos caminhos é, pelo menos observar as coisas novas que chegam e ousar colocar no ar, pois o que dá certo há trinta anos pode não dar mais, isso é comum na história da comunicação.

Sobre o estilo da televisão SBT e do programa "Aqui Agora" especificamente, a Rede parece que vai "Virando vidraça", ou seja, os questionamentos já começam, por exemplo: sobre o suicídio de Daniele Alves Lopes, que se jogou de um prédio de São Paulo em 5 de julho, o psicanalista Jurandir Freire Costa diz na Folha de São Paulo: "Fiquei horrorizado! eles (o SBT) se apresentam cheios de bons sentimentos, se horrorizam com o público, mas são abutres" e a professora de comunicação da USP Maria Baccega, no mesmo jornal, diz: "O SBT misturou realidade com ficção. Não sabemos se a menina se suicidou porque queria morrer ou porque iria sair na televisão".

Isso tudo ocorre, seja no jornalismo, seja na tele-dramaturgia, porque a Rede Globo está ficando para trás: programa para jovens totalmente obsoleto (radical chic - uma jovem bem vestida mas completamente fora de sintonia com a

realidade dos jovens na atualidade (aliás tão bem caricaturada no programa "A Escolinha do Professor Raimundo pelo o humorista Tom Cavalcante em junho/93). A apresentadora ficava falando bobagens nas tardes, quando todos os jovens estavam na rua pedindo para abaixar mensalidades escolares, direitos gerais roubados pelos neo-ditadores da ilha da fantasia, Brasília, e a Globo aparece com este tipo de programa. Isto já acabou, as pessoas, inclusive os jovens, estão querendo outras conquistas, e reais, não mais sonho via televisão, somente.

Por outro lado, na mesma linha, de dez ou quinze anos atrás, saem novelas como o "Mapa da Mina", já citada (infelizmente o último trabalho do escritor e diretor Casiano Gabus Mendes), e ainda por cima trazem atores, para essa mesma novela, que não seguram nenhum papel, para tentar dar mais ibope. É demais. Ator é ator, garoto propaganda é garoto propaganda, que tem sua função numa obra, mas limitada.

Deve-se começar urgentemente a se produzir grandes obras, ao nosso ver, grandes adaptações, minisséries, casos especiais, só assim a sociedade como um todo sairia ganhando e, inclusive as emissoras, pois o nível das telenovelas, casos especiais, etc. caiu muito nestes últimos anos.

É incrível como a Rede Globo deixa o caos chegar tão perto, se sua força vital é a teledramaturgia, e só exhibe,

por exemplo, "Agosto" numa hora dessas.

"Agosto" é uma dessas obras que nos deixa paralisados em frente à televisão. Além da qualidade técnica insuperável: planos, sequências, enquadramentos, outros elementos também fizeram o telespectador perceber que ainda pode ver coisas de nível na televisão brasileira, por exemplo, a cidade cenográfica construída com a ajuda da parafernália computacional e a paisagem carioca, atores, diálogos, pesquisa histórica, direção, enfim, uma grande obra.

Mas apesar destes elementos todos, uma outra coisa nos chamou muito a atenção, foi o final da minissérie. O que sempre se viu nas novelas foi rompido, o público perplexo viu triunfar os valores que ele sempre acusou, mas politicamente não entendia, queria fugir, sonhar e por isso vê novela, só que começou a perceber que mesmo novela pode ser crítica, pode dizer algo de nossa cultura de nossa realidade, ter nossa fisionomia.

Em "Agosto" o espectador ficou boquiaberto pois viu a realidade do Brasil e a sujeira de sua trajetória política (escrevo esta parte da tese em pleno auge da CPI do orçamento e a prisão de Paulo César Farias), portanto, um pouco entusiasmado, como tantos outros brasileiros, por um Brasil de cara nova). Viu o empresário corrupto e assassino, Pedro Lomagnó (José Wilker) aumentar seu poder e seus tentáculos so-

bre o país. Viu políticos corruptos escapando como se fossem gente honesta e trabalhadora. Viu a ética e a verdadeira função da polícia morrerem de úlcera com o inspetor Matos (José Mayer), de maneira vil e covarde. Viu o poder do jogo do bicho e como comandam a polícia, a justiça e o legislativo, enfim, viu uma grande obra.

Grande não porque fala de política e mostra a cara do Brasil, mas porque os adaptadores trabalharam a linguagem de Ruben Fonseca, autor do livro, com maestria, mesmo que para alguns não tivesse tanto enfoque político, o que seria inassistível, pois a ficção daria lugar a um documentário, e não era essa a intenção, a adaptação provou que o Brasil quer coisas novas, as velhas fórmulas de sucesso globais não conseguirão vencer este século, pois o processo democrático e político do país faz com que as regras mudem, se questione mais. Como segurar as parabólicas, os canais a cabo, a juventude consumista brasileira, que já não vêem mais novela?

No caso ainda da Rede Globo, a principal produtora dos últimos vinte anos do país, parece que está cometendo um erro terrível e sem volta, assim como uma língua (exemplo do latim, do sanscrito), ou se torna dinâmica e atenta às mudanças e busca juntar experiências de intelectuais e práticos (contra-regras promovidos a diretores) ou morre. Além do que, a geração que está com dez anos, como dissemos, já vê bem menos televisão, com a tendência de diminuir ainda

mais, e, nesse caso, senão acabar, o que seria péssimo para toda a produção televisiva de ficção, terá que, no mínimo, aprender a ter concorrência, o que raramente aconteceu, talvez uma das poucas vezes foi com a novela "Pantanal", porque inovou o formato padrão da Rede Globo.

Enfim, mantendo a mesma fórmula e não reparando nos talentos que saem das Universidades, das oficinas de teatro, gente bem preparada, fez a qualidade de toda a teledramaturgia entrar em declínio. Além desses elementos, da escolha de atores e da não-renovação (talvez pela situação pobre em que o país se encontra), as empresas de comunicação tiveram também cortes drásticos, por exemplo, a novela "Gabriela" tinha de vinte a trinta atores, uma novela ou minissérie atualmente não passa de quinze; e obviamente a redução de custos também em cenários, figurinos, etc. Tudo isso contribui para o declínio do nível das adaptações e da televisão comercial, num geral, que percebemos estar viva apenas porque o povo precisa de sua "cachaça" ou como dissemos, "pela força da inércia", e isso uma hora vai acabar.

Não queremos aqui discriminar a Rede Globo de televisão, pelo contrário, estamos colocando tais situações porque bem ou mal ela é a única emissora comercial que produz (e até coisas boas), como dissemos a TV SBT está começando, as demais sequer existem. Gostaríamos que fosse o contrário, que a televisão utilizasse todos os seus recursos para

engrandecer a cultura e o povo brasileiro, mas não é isso o que ocorre.

A rede Bandeirantes chegou a produzir algumas novelas, mas sem estrutura, parou e foi dominada por um grupo, ditos homens do esporte, que aliás estão trazendo os E.U.A. para o Brasil, em nome do jornalista Luciano do Vale, que começou neste caminho fazendo o boxer Maguila apanhar.

A Tv Gazeta, ainda não se encontrou e ao vender o horário para a CNT, entregou o espaço para ignorantes e corruptos políticos do Sul do Brasil. A Tv Record foi comprada por um espertalhão chamado Bispo Macedo, que inclusive teve ordem de prisão decretada por suas pregações em nome de suas contas bancárias, a Tv SBT está tentando, tomara que dê certo. A fórmula é de sucesso. Alguns termos acima parecem vulgares, mas é nas mãos desses homens que os nossos veículos de comunicação de massa, única fonte de informação para quase 85% da população brasileira, estão.

A Tv Manchete, das televisões comerciais, tem condições de até superar a Rede Globo, tanto em qualidade como em quantidade, pois chegou com a tendência de ser uma televisão de primeira classe, enfrentou diversos problemas de caixa e acabou sendo comprada por um empresário ligado ao esquema Collor de Melo e, caindo este, caiu também a emissora. Mas, de todas as grandes, agora com a direção novamente do grupo Bloch, a Tv Manchete pode e achamos que deverá subir muito

e, sem dúvida, como já o fez com a novela "Pantanal", as minisséries "Marquesa de Santos" (\* 76), "Dona Beija" (\* 77), "Floradas na serra" (\* 78), entre outras, sem dúvida crescerá e talvez seja uma forte concorrente à Globo, e ao SBT, em nível de teledramaturgia. O duelo "Agosto" e "O Marajá" (\* 79) foi interessante, mas quem venceu foi a Globo ajudada pela nossa "justiça".

Enfim, estamos todos esperando: escritores, adaptadores, roteiristas, atores, técnicos, que as produções em teledramaturgia cresçam tanto em nível de qualidade como em quantidade, já que estas emissoras novas prometem e a briga parece que vai ser boa. Um exemplo disso é a Rede Globo colocando no ar modelos urbanos e adolescentes como "Quatro por Quatro" de Carlos Lombardi e o SBT ir ao contrário, investir no modelo de "A novela da família brasileira", portanto, vamos ver, mas cremos que, quanto à TV Globo, "se ficar o bicho pega, se correr o bicho come", então, tem que mudar, alçar novos vãos.

3. A trajetória de uma adaptação: texto de partida e texto de chegada: conjunções e disjunções.

Acreditamos que uma obra escrita, quando transposta, sempre perca alguma coisa. É uma outra linguagem, outro olhar do público, outra semiótica. Sendo outro meio de ex-

pressão pode ocorrer equívocos. No entanto, estes equívocos são bem-vindos, exatamente porque a adequação assim o exige. Não equívocos de interpretação do texto original, mas adaptações de situações do texto original para uma nova linguagem, feitas com consciência, para gerar mais resultado da trama e dos conflitos, neste novo veículo. O que percebemos realmente, é que o cinema, a televisão e a literatura se interferem, complementam e se opõem em diferentes e diversas ocasiões e situações, é isto que torna a percepção mais aguçada destes dois universos e um estudo apaixonante.

Nenhuma arte é totalmente autônoma, no sentido de não utilizar meios de expressão comuns a outras artes. A autonomia de uma arte é caracterizada unicamente pelo seu meio de expressão básico que, este sim, deve ser inteiramente pessoal, exclusivo. Sejam as imagens em movimento, seja o texto verbal literário, são artes autônomas.

Em um artigo muito importante sobre o assunto, Jacques Morin escreve: "La tarea del adaptador podría consistir en interpretar, en criticar la obra literária" (\* 80). André Bazin escrevendo sobre o tema diz: "nunca una adaptación puede dañar al original en la estimación de la minoría que lo conoce y lo aprecia. en cuanto a los que los desconocen, una de dos, o se contentan con el filme resultante como con cualquier otro o se interesan por la obra literária, con lo que la literatura se beneficia." (\* 81)

No entanto, do texto de partida ao texto de chegada, existem elementos conjuntivos e disjuntivos que, entre outras coisas, fundem as duas artes. Fazem com que uma se complete na outra, uma cresça com a outra, com resultados surpreendentes, por exemplo em "Inocência" (\* 82), a sequência do assassinato de Cirino tem um poder de projeção tal, que nenhum olhar se desvia. Na obra literária (\* 83) ocorre o mesmo, é o momento de fechamento da narrativa. No entanto, o significado do texto original foi preservado mas o clima criado por Walter Lima Jr. e a forma que os personagens Manecão e Pereira descobrem que era o Cirino e não o Meyer, que os tinha desonrado e também, a sequência final, onde Manecão mata Cirino, em nível de significado há conjunções, com forma de apresentação e confecção do conflito peculiares a cada veículo mas, sem dúvida, há uma adequação, uma fragmentação. E, estas disjunções que ocorrem no nível do andamento dos conflitos foram necessárias para que o texto fílmico tivesse maior força dramática, maior diegese.

Nesta trajetória entre os textos de partida e chegada e suas conjunções e disjunções, um dos elementos que mais marcam, e como já dissemos, importantíssimo em toda narrativa ficcional para televisão ou cinema, é a dramaturgia.

Sobre este problema as adaptações televisivas tanto para novelas como para minisséries enfrentam seu grande dilema: coloca-se atores "bonitinhos" e famosos mas extrema-

mente ruins e se tem um considerável sucesso de público ou busca-se o ator ideal para determinado papel? Pensamos que obviamente todo diretor tem o direito de colocar em um determinado papel quem ele quiser, mas quando isto compromete a obra, deveria ser repensado. Não apenas em função da obra se tornar um esqueleto do original mas também porque quanto mais cultura e acesso à informação e mais possibilidade de ter material bom no ar, melhor.

Neste sentido, a caracterização de personagens é fundamental, não apenas para que o ator represente assim ou assado, mas sim para que encarne um sistema simbólico de caracterização da personagem na adaptação, inclusive num procedimento estilístico até, onde o diretor, consiga constituir um ponto de vista do personagem e sobre a realidade que o circunda.

Se há conjunção e disjunção e em que momentos, se saberá a partir de análises da materialidade dos enunciados literários e o processo de transformação que estes experimentam ao serem reinterpretados como enunciados fílmicos e, neste processo, experimenta-se e questiona-se de que forma o estilo indireto livre do texto verbal é possível de ser entendido na Televisão/cinema como uma gama de processos sobre o enfoque do ponto de vista narrativo.

O processo da transmutação, portanto, e sua trajetória, não é uma mera translação mecânica ou metalinguística

(de uns significantes a outros) mas metassemiótica. Estes equívocos ocorrem pela simplicidade de abordagem do texto de partida: literário, num geral encarado como estático e passivo, jamais transformador, vivo e dinâmico. Daí, a carência de toda a densidade poética e as possíveis disjunções com o texto de partida. Jorge Urrutia, sobre a questão, escreve: "Las reglas del relato no forman parte de lo específico del cine o de la literatura(...) las estructuras narrativas abstractas sufren unas modificaciones determinadas por el sistema y el soporte. En última instância, la identidad es imposible porque los signos cinematográficos y los literarios sólo existen por formar parte de unas operaciones que no se repiten en ambos lenguajes.. (\* 84).

A literatura se encontra num nível de abstração maior do que a maioria dos diretores e adaptadores chegam, no nível da pressuposição, onde todos os sistemas semióticos estão articulados. Mas não só a literatura dispõe desses meios, o cinema e a televisão também dispõem de meios diversos, de translações e formas inconcretas, de metáforas que podem enriquecer sua matéria: casas, ruas, personagens, movimento, aparência dos objetos e pessoas, paisagens, jogo de tempo e espaço, noite, dia, chuva, sol, enfim atores conhecidos e famosos ou até desconhecidos, seres que chegam incógnitos e se transformam para interpretar os fantasmas dos livros, com referências de passado, presente e futuro em

função de uma casa, de um quadro, de uma lareira.

Enquanto que na página do livro descreve-se rapidamente, por exemplo, uma época, a adaptação deverá mostrá-la, não precisando ser fiel à obra, mas de qualquer forma pelo menos tirar o manto que a cobre e mostrar a vida interior daquela narração.

Em "Agosto" ocorreu um detalhe curioso, como já citamos, isto também já havia ocorrido com a adaptação de "Memórias de um Gigolô" (\* 85), a emissora mandou buscar os escritores da obra para ajudar em alguns capítulos da adaptação, no entanto, enfrentando de frente as suas obras, os autores não fizeram grande coisa, apenas transmutaram o que haviam escrito. Ora, nem sempre a citação exata do livro pode ser adequada à nova linguagem. "Agosto", mesmo contando com o apoio do escritor Ruben Fonseca, ao nosso ver, teve a grande falha de produção. Algumas outras falhas também nos chamaram a atenção, o personagem Comissário Matos se tornar um "chato" absoluto, ninguém o aguentava mais. obviamente que ele deu uma "trombada" com um caminhão, ou seja, morreu e no país do carnaval, da praia e do futebol, nada mudou.

"Agosto" de Ruben Fonseca foi uma das grandes adaptações que a televisão brasileira já produziu, claro que como pesquisadores e críticos, achamos por exemplo, que a manipulação do comissário Matos com a jovem Salete (Letícia Sabatela) foi de uma insensibilidade marcante, pois o perso-

nagem se caracterizava pela justiça em primeiro lugar sempre. Mas isso é falha do próprio autor, ou qualidade, só os leitores dirão. Na minha concepção, um personagem é um ser vivo, nele a vida pulsa, e não pode mudar seu comportamento da noite para o dia.

Também a trama adaptada por Jorge Furtado e Giba Assis Brasil, no meu modo de ver, peca quando enfoca demais as histórias de amor, mas isso é um outro detalhe, se não houverem casos de amor na televisão brasileira e creio, não ficção num geral, a obra já começa fracassada. Principalmente no nosso país, o sonho e a idealização da vida e do amor, assim como era com os românticos principalmente da geração do "mal do século", é uma arma poderosíssima. Quanto às adaptações de Guel Arraes nos casos especiais mensais denominados "terça nobre": "O mambembe", "O Alienista", "O Menino do Engenho" (já citados anteriormente), não passam de programas iguais substituindo um programa, já fora do ar mas histórico da televisão brasileira "TV Pirata", que também tem o mesmo estilo. Os personagens são caricaturas dos textos originais e as tramas, da maneira que são adaptadas, pensamos que devam estar levantando todos os escritores dos túmulos. Mas não há dúvida que este diretor e adaptador pegou uma veia muito rica para as pretensões da emissora, é só transformar Machado de Assis em cômico ou José Lins do Rego em terror. Cremos que destes casos especiais poucos mereçam

bons comentários, "Lucíola", pela brilhante interpretação de Giulia Gam, que já analisamos acima; "O Cel. e o Lobsome-m"que, este sim, ao nosso ver, buscou elementos básicos da obra para adaptar e conseguiu neste trajeto algumas conjunções com o texto literário, bastante felizes.

Esta adaptação da obra de José Cândido de Carvalho é feita por Guel Arraes, Jorge Furtado e João Falcão que foi exibida ao público com um toque a mais: o programa foi filmado por uma câmera de cinema, em película de 16 mm. e fala o diretor: "não fizemos cinema na TV, e sim TV no cinema". Realmente, a equipe trabalhou como trabalha normalmente, a superioridade no caso está na qualidade da imagem.

Acreditamos que tal foi o sucesso de "Agosto" que a Rede Globo poderia avançar novamente nas adaptações, ir mais longe, alçar vôos para caminhos novos, talvez até quebrar o horário convencional das novelas, enfim, a experiência foi muito bem sucedida e, "Incidente em Antares", pelo que tudo parece vem na mesma direção. como no tempo em que Valter Avancine dirigia o núcleo de teledramaturgia, com minisséries como "Memórias de um gigolô" ou "Grande Sertão Veredas" ambas escritas por Walter George Durst.

É interessante observarmos, a partir de "Agosto", já citada, "Chapadão do Bugre" (\* 86), "Memórias de um gigolô", já citada, ou "Grande Sertão Veredas" (\* 87) como o trabalho de um diretor pode ser definitivo para uma adapta-

ção atingir certo nível de qualidade. "Agosto" por exemplo, tem muito valor pelos enquadramentos soturnos e o clima sombrio, quase "Noir" da sua edição. Até as características psicológicas dos personagens são sombrias, o que não deixa de ser uma metáfora do Brasil de sempre. Em "Chapadão do Bugre" o personagem José de Arimatéia, interpretado por Edson Celulari, é o típico matador que se tornou isto pois foi traído pelo filho do dono da fazenda em que trabalhava (ao nosso ver esta é uma das mais importantes e belas adaptações da TV brasileira): a temperatura de cada trama vai subindo até o desenlace; a fotografia é belíssima; a interpretação dos atores é primorosa; Mário Palmério, sem dúvida, estava naquelas sequências e no clima criado, isto sem falar dos locais das gravações. Enquanto que na obra original a história é linear e os acontecimentos se sucedem numa ordem cronológica, na adaptação o diretor optou pela ruptura dessa ordem, começando com o personagem José e a mula camurça andando embaixo de uma tempestade e os acontecimentos: traição da mulher que ele iria casar pega junto do filho do dono da fazenda num paiol de milho, a morte deste, a perseguição à Maria do Carmo, enfim, tudo aparece em *flashes*, dessa forma dando mais tensão e mistério ao que realmente ocorrera e deixando claro do porquê do protagonista ter se tornado jagunço e, o seu querer dali prá frente que é a morte do dono da fazenda, culpado de tudo o que lhe ocorrera. Portanto, a

condensação do texto original (as disjunções), tem o poder de dar toda essa força dramática ao texto.

#### 4. A Reinterpretação de enunciados originais transmutados.

Reinterpretar enunciados originais é correr sempre um risco. Primeiro porque não se sabe, a priori, a profundidade desses enunciados e segundo porque são originais e portanto, com que direito e que competência será feita a reinterpretação?

Nestes parâmetros, é fundamental e ao mesmo tempo perigosíssimo a adaptação de e do interior de um personagem, pois é um ser vivo, pulsante e "louco", como qualquer ser humano, criado a partir dele. Sua vida é um amontoado de expectativas, frustrações e desejos do seu criador. Mas até onde este ser novo é caracterizado ?

São traços morais, sociais, religiosos, ideológicos em qualquer nível, mas estão lá. Um personagem só convence, assim como um ser humano, se o seu discurso tiver sustentação, se torcer para o "corinthians" e continuar torcendo. Não pode "virar a casaca". Daí, ser a adaptação do interior de um personagem, a mais difícil de se fazer, pois teremos

que entendê-lo na sua complexidade de ser humano. Num geral, os grandes pecados de adaptações estão neste ponto, o que ocasiona outros problemas. Não queremos dizer, no entanto, que o novo texto deva ser literário ou como pensava Eisenstein: "ir na literatura resolver problemas fílmicos". Não cremos. Queremos dizer que, e aqui nos utilizaremos do pensamento de Etienne Fuzellier, pois está muito próximo, apesar de ainda ter uma visão simplista sobre o assunto, que justamente, o problema da adaptação de uma obra literária para o cinema e também para a televisão, é um problema de linguagem e que, para entender esta adaptação é imprescindível que se façam estudos sobre os gêneros literários e cinematográficos ou televisivos e suas equivalências. Portanto, essas respostas ou pelo menos, estes questionamentos, poderão ser melhor entendidos através de uma abordagem semiótica, o que faremos num capítulo posterior desta tese.

Mas, achamos que é possível sim fazer este tipo de transporte sem comprometer a linguagem televisiva ou fílmica, basta que o roteiro comprometa este interior, estas facetas deste novo ser. Neste caso, não há deficiência nenhuma com as duas linguagens mas sim, num geral, com a competência do adaptador e diretor, pois tiram a força do personagem e acabam criando outra história, quando poderiam descobrir melhor determinado personagem e transportá-lo sem desmentir o talento objetivo que ele tem na narrativa literária.

No processo de reinterpretar, o que conta é o presente, o momento dos acontecimentos. O passado atua na adaptação, no caso de novelas e minisséries, como uma recordação do personagem que se mostra também como uma recordação do público, ou seja, através de determinada cena, o público também tem recordações da sua vida, induzidas pelo apelo da cena, pois num geral um personagem volta no tempo, muito rapidamente, em momentos de amor, de prazer, nunca de dor, e é isso que faz com que o público se envolva, na verdade o *flash-back* tem um poder diegético fantástico, o que os diretores de telenovelas só perceberam a partir de "Renascer" já citada, onde o personagem José Inocêncio invoca o espírito de sua ex-mulher e juntos relembram todo o seu amor do passado e a dor quando da morte desta. Neste caso o *flash back* tem uma força única, são as informações para o presente.

O futuro também não tem interesse nenhum para o telespectador porque ele depende das ações do presente, o presente é o tempo da realidade, o tempo da existência. quando se diz que algo aconteceu na novela ou na minissérie é dizer que aquele algo tem um lugar determinado no mundo e terá seus desdobramentos e envolvimento.

É interessante observarmos o efeito de realidade que tem um filme, uma novela, uma minissérie. Sobre o assunto, escreveu Claude Lèvi-Strauss: "a realidade não deixa de ser uma convenção produzida pela confluência da natureza e da

cultura. No entanto, nunca chegamos a perceber a natureza, só a realidade, porque a percepção não é inocente, antes de vermos com a vista, vemos com o cérebro. A percepção depende não somente do elemento estimulante, mas também do indivíduo estimulado, pois só vemos aquilo que aprendemos a ver" (\* 88).

Estas colocações sobre o poder de projeção das imagens em movimento e das adaptações literárias para televisão e cinema e seu efeito de realidade nos levam a refletir que numa adaptação, não são os objetos ou pessoas que estão ali, mas a sua representação. Uma codificação com uma aparência que tem pouco que ver com o que seria real, pois está deformada por efeitos dos mais diversos, iluminação, interpretação, as vezes falsos registros históricos, ideologia presente nos discursos, pois nenhum discurso é neutro, sem uma carga ideológica, enfim, o que vemos é a representação.

Sem dúvida, uma coisa é real, o texto original. Este colocado desta ou daquela maneira, lido "assim ou assado" é o ponto de partida de um adaptador, a fonte onde ele deve ir buscar elementos para fazer a sua releitura, os seus recortes e transmutá-los para uma nova linguagem.

Em "Carmen", Carlos Saura usa o protagonista e diretor Antonio Gades para, a todo instante, através de citações, reiterar o texto original de Prósper Mérimée, fazendo desta maneira uma linha onde se agarra para não perder, em

seu percurso fílmico, a força do texto original reinterpretado. E, a adaptação se completa com as pressuposições por ele montadas do original e a maneira com que ele se apodera das ações dos personagens.

Interessante observar que já que um personagem adaptado não é real, apenas passa um efeito de realidade, este efeito se multiplica, quando um personagem interpreta ele próprio, e, a força de "Carmen" está neste ponto, personagens interpretando eles próprios mas ao mesmo tempo sendo os personagens do livro de Mérimée, portanto, outros.

Na reinterpretação de enunciados originais literários, é o ponto de vista do personagem que deve ser posto em cena e não o convencimento do telespectador com descrição de locais, planos perfeitos, etc. apenas isto, não basta, não convence, não se sustenta. Para Eisenstein a adaptação é vista como uma reelaboração crítica do texto. Pensamos que a adaptação deveria partir daí: do personagem e da observação crítica do universo da obra e não os adaptadores e diretores ficarem com elocubrações não pertinentes aos enunciados originais. Como dissemos, é o ponto de vista do personagem que deve ser posto em cena e não descrições de espaços ou o interior do diretor e coisas do tipo. O que temos visto no Brasil, e descreveremos alguns desses trabalhos adiante, com raras exceções, são casuismos com os escritores e com o público.

Aguinaldo Silva, autor de telenovelas, disse em entrevista recente que, por exemplo, Lima Barreto com o conto "Nova Califórnia" se esgotaria num especial de 40 minutos. Ora, se isto ocorre, passa-se para um outro texto, ou então tenta-se encontrar no nível da pressuposição e da metafórica textual, elementos que tornem a adaptação dramática e televisiva. Interessante observar que foi exatamente isso que ele fez em "Fera Ferida", já citada : a partir de um pequeno conto, e da leitura de outras obras do autor criou mais de 70 capítulos. Perdeu a linha central da história e da trama mas substituiu isso com o elenco que contracenava. Estes segurariam a novela muito mais tempo.

Aliás, a telenovela, tem esse pecado, que Aginaldo Silva com muita propriedade esclarece:

"O público opina o tempo inteiro. Falo com as pessoas na rua, as arrumadeiras, o pessoal da padaria, você tem que fazer o final que as pessoas querem. ... Em "Pedra sobre Pedra " nós partimos para o realismo mágico, mas como em "Renascer" já teve essa coisa do diabo, vamos voltar ao realismo. Mas com um tom de ópera, que é o tom dos livros do Lima Barreto. É tudo muito over. Tem uns personagens engraçados, um coveiro chamado Orestes Fron-

teira que fala com os mortos, e o professor Praxedes de Menezes, que tem a mania do português castiço. Tem um bordão do personagem do Lima Duarte que vai pegar. Quando fica nervoso ele diz: "já estou começando a suar na calva". (\* 88).

Este processo de adaptação que Agnaldo Silva utilizou em "Fera Ferida" é algo inovador no universo das adaptações, ou seja, compactar diversas obras de um autor em uma telenovela. Esta relação diretor/público, nos leva ao cinema de auto-reflexão e um dos melhores exemplos é o de Alfred Hitchcock na adaptação de "Marnie" de Winston Graham (\* 80), onde o diretor, o público e os atores convivem dentro de um mesmo local: a sala do diretor de uma empresa e o corredor onde está uma faxineira surda limpando o chão (a fatora cena do sapato). Todos os espectadores ficam na expectativa de Marnie ser descoberta mas quando o sapato caiu do seu bolso é que descobrimos que Hitchcock queria era que todos estivessem dentro da obra junto com ele, que tinha a chave de tudo. A "mocinha" não foi pega.

Esta adaptação foi muito bem feita, refletindo um clima totalmente diferente do suspense quase imperceptível do livro. Marca do gênio. Jean F. Tarnowski denomina essa inscrição como "lugar do espectador no filme de ponto de

vista relacional, onde o espectador é interpelado pelos diretores, pelos atores e vice-versa, a partir do uso contínuo de subjetiva ou então apresentado como um espetáculo teatral, acontecendo dois, três espaços num mesmo tempo e o espectador acompanhando os três".

As relações literatura/cinema-tv, não podem ao mesmo tempo, ser abordadas somente ou pelo ângulo temático (ambientes, características de personagens, argumento), ou pelo ângulo referencial (capacidade de refletir aspectos da sociedade), mas sim a partir das peculiaridades enunciativas dos veículos. Peculiaridades que encontram um terreno comum na elaboração do ponto de vista narrativo e o plano simbólico.

O plano simbólico é o nexó de união entre discurso narrativo e discurso fílmico/televisivo. A formalização deste plano está presente tanto na literatura como no cinema ou televisão a partir de um campo de operações textuais que se mostram na narração. Se tivermos um bom entendimento deste campo e deste plano, estaremos na base de uma adaptação minimamente rigorosa. Eisenstein estabelece um nexó de união entre o discurso narrativo e fílmico que passaria pelas características de cada veículo e pelas análises de suas operações textuais/simbólicas, ele acha inclusive que "...las paginas de Zola pueden ser simplemente numeradas como guión de montaje y distribuidas a los miembros del equipo..." Jor-

ge Urrutia também escreve sobre este plano simbólico nas duas artes: "la comparación entre la literatura y el cine no puede hacerse (o, al menos, en el estadio presente de la investigación no parece que pueda proporcionar resultados interesantes) entre las materias e formas de la expresión, sino a partir de la problemática de su plano de contenido. La materia del contenido es, común a todos los fenómenos semióticos. Lo que varía de un sistema a otro es la repartición del campo semántico: la forma del contenido, cuyo estudio comparativo permitiría profundizar en el conocimiento de esa relación existente entre ciertas investigaciones del pensamiento y ciertas transformaciones de la forma...(\* 89).

Num geral, o enunciado original, não é visto a partir de um sujeito da enunciação ou do processo da enunciação ou seja ver e criar sobre os discurso ao invés da visão limitada apenas das frases ou dos diálogos somente. Gilles Deleuze destaca que se partirmos da inexistência de uma construção linguística regular do enunciado, ou seja, olharmos sua dinâmica, poderemos ter condições múltiplas para passar de um sistema a outro, pois a multiplicidade presente em um enunciado faz com que seja possível transmutá-lo. Se uma frase remete a um sujeito da enunciação (eu), um enunciado o faz a diferentes posições do mesmo a um sujeito variável, pois um mesmo enunciado pode ter várias posições, um informante e um informado. Um autor e um narrador. A ligação portanto de um

enunciado literário transmutado para enunciado fílmico ou televisivo e o plano simbólico nas duas artes (verbal e movimento), ultrapassa os teóricos, principalmente da teoria literária, que partem do princípio que está no texto literário a resolução para os problemas fílmicos/televisivos. Aliás, quando da feitura da minissérie "Agosto" a Rede Globo contratou o autor Ruben Fonseca para ajudar na adaptação da minissérie, o que pode ter sido um grave erro, pois o problema fílmico ou televisivo não está na literatura como se faltasse apenas uma câmera para autores serem cineastas e diretores de TV, está neste plano simbólico e no universo do discurso subjacente do texto de partida transmutado com terminologia cinematográfica ou televisiva. Portanto, neste momento, não importa os procedimentos literários mas sim uma narração fílmico/televisiva, com sua dinâmica de planos, figurinos, cenários, enquadramentos, sonorização, etc.

Jorge Urutia em "Imago Litterae" coloca-se de maneira interessante sobre as adaptações e seus planos de conteúdo e de expressão, vejamos: "La comparación entre la literatura y el cine no puede hacerse (o, al menos, en el estadio presente de la investigación no parece que pueda proporcionar resultados interesantes) entre as materias y formas de la expresión, sino a partir de la problemática de su plano de contenido. La materia del contenido es, según Hjelmslev (ensayos lingüísticos, 1959), común a todos los fenómenos

semióticos. Lo que varía de un sistema a otro es la repartición del campo semántico: la forma del contenido, cuyo estudio comparativo permitiría profundizar en el conocimiento de esa relación existentes entre ciertas investigaciones del pensamiento y ciertas transformaciones de la forma, a la que alude, de forma harto esquemática, Jean Paul Faye." (\*90).

Ainda com relação aos estudos de Urrutia e Pio Baldelli chegamos à proposição que é possível, realmente, que o estudo das formas do conteúdo tanto no cinema como na literatura nos levem a caminhos ainda não totalmente estudados. E, sobre a comparação dos dois sistemas: o literário e o cinematográfico, obviamente que o cinema quando começou a contar as suas histórias foi buscar na literatura, pois os romancistas deixaram estas histórias para serem contadas, recontadas, etc. No entanto, quando o cinema começou a contar histórias percebeu que elas poderiam ir muito mais além e assim é o processo da adaptação: um universo da expressão e um universo do conteúdo transmutados para uma outra linguagem com possibilidades inesperadas de reinterpretar e reconstruir até uma história dentro dela mesma, como o fez Carlos Saura com a obra "Carmen". E adaptações inusitadas continuam a surgir, como, por exemplo "Veja esta Canção" (\*91), que adapta as músicas de três grandes compositores para a televisão, esta, que cria e recria, adaptando de outras artes, inclusive do cinema, e no caso acima, da música. Por

isso falamos das possibilidades ainda novas que tanto o cinema quanto a televisão, com relação à adaptação, podem produzir.

Esta noção do ponto de vista narrativo fílmico/televisivo deverá ser passada a partir das atitudes dos personagens e o que eles contam e como contam, inclusive com desprezo, às vezes, até do narrador, ou o tipo de narrador que aparece, podendo se tornar um narrador de reflexão através de algum detalhe ou personagem do filme ou até desaparecer. Oscar Tacca assinalou que o ponto de vista narrativo surge de um saber específico do narrador sobre os acontecimentos do relato: *Es sabido que el verdadero carater del narrador no consiste tanto en lo que cuenta (los temas van y vienen), sino en como cuenta. Pero así como existe una libre elección sobre como contar existe una obligada decisión previa sobre como saber. De esa libre opción del narrador, de la solución de ese teorema esencial surge lo que en la novela se llama perspectiva. En efecto, de como sabe el narrador nace el punto de vista, la visión que el mismo adopta (y de ella, en gran medida, como cuente) (\* 92)*. Achamos que além disso, neste como contar e como saber contar o enunciado literário transmutado, está o sucesso de uma adaptação ou o fracasso.

5.0 universo imagético do sistema semiótico verbal-literário como suporte temático criador da narrativa fílmico-televisiva: a articulação de uma semiótica complexa.

A palavra por mais que se modifique em diferentes e diversos veículos, ainda é a grande metáfora.

Os processos fílmicos e televisivos, não há dúvida, são fílmico-televisivos-narrativos. A arte da imagens em movimento encontram-se no mesmo plano semiótico que a arte literária. Enquanto no texto literário estão as figuras, as composições de estilo, os espaços e os tempos de uma maneira ou de outra delimitados, com esta ou aquela intenção, as estratégias de força das tramas e conflitos, dentro da linguagem verbal, seja qual gênero for (romance, conto, crônica), a narração, em primeira ou terceira pessoa, o narrador com participação direta e modificadora enquanto personagem ou apenas contando algo, no texto fílmico/televisivo estes elementos da narrativa aparecem como enquadramentos, planos diversos e com diferentes movimentos da câmera em ângulos diversos, efeitos de iluminação, montagens, trucagens, maneira de apresentação dos personagens gerando uma trama, no caso de telenovela, um pouco mais lenta e no caso de minissérie ou filme, em função principalmente do tempo cronológico da

obra, mais rápido e dinâmico, o que aliás agrada muito mais ao público pela ação mais constante, um exemplo disso aconteceu na novela "Renascer", já citada anteriormente, no seu início: O diretor/autor optaram por mostrar o passado rapidamente, em cinco ou sete capítulos, e foi o grande sucesso desta. Quando chegou no presente, aquela morosidade comum da telenovela, a tornou inassistível, com tramas que nunca se fechavam e argumentos que não se sustentavam.

Queremos dizer com isso, que a estética do cinema/tv e da literatura estão a serviço do espetáculo, da arte, que um universo imagético verbal quando transmutado, seja com a técnica que for, será sempre uma adaptação, uma leitura, a partir do significado denotativo ou conotativo do texto original, e, no texto narrativo fílmico/televisivo ou literário, o enredo deve se sobressair, devem ser criadas formas de passar este enredo de maneira não enganadora. Mas convenhamos, o processo da adaptação, a transmutação de linguagem, é sempre um processo de fragmentação, de ruptura do texto original.

O ator Carlos Vereza, em uma entrevista sobre o seu papel em "Memórias do Cárcere" diz: "É uma sensação inexplicável de sentir-se impregnado do personagem. Para mim, a única possibilidade de trabalhar, independente do veículo - seja teatro, cinema ou televisão. Gosto de trabalhar no que está escondido, no que não aparece do personagem. Recuso o

lugar comum, fazer o "por cima". Pode ser novela de televisão ou um grande personagem de teatro - a minha intensidade é a mesma, muitas vezes gerando um conflito entre o meu estilo e o meio de produção. Mas para mim não pode ser diferente. Não sei fazer de outro jeito. Não sei fazer outra coisa. Depois de sentir se o "personagem bate ou não comigo", vem um lento reconhecimento de afinidades e diferenças de uma pessoa com a qual, de certa forma, conviverá..." (\* 93)

O texto literário é plurisignificativo, pode possibilitar inúmeras leituras e assim, atrair vários tipos de público ou um específico, depende sempre, portanto, da leitura do adaptador, da maneira como ele pretende focar determinada trama ou personagem e, a escolha do ator certo, que entre outros fatores, deve ser um dos fios mais importantes para a reconstrução da obra.

Estas leituras, que o texto literário possibilita, sejam do diretor ou do público, num geral são limitadíssimas, mas cumprem um papel de máxima importância no Brasil: somos um país que não lê e portanto sem capacidade crítica. Este processo inverso que a televisão cria ( da adaptação para a obra e não como deveria ser, da obra para a adaptação) pelo menos já é alguma coisa. Já é, de alguma forma, um acesso, mesmo que ao contr'ário, a um texto literário e à informação.

Seja pela música, pela paisagem, pelo estilo de vida, pela argumentação típica, o telespectador é envolvido pela referência regional e, aqueles que podem, atraídos pela sedução das imagens, vão procurar saber do desenvolvimento e final da história no texto original.

Obviamente que estamos falando de um estilo regional como "Roque Santeiro, Pedra Sobre Pedra, Tieta, Morte e Vida Severina, Renascer, Fera Ferida, Agosto, O Cel. e o Lobso-men", entre tantas outras obras de teledramaturgia, pois, está provado com a novela do SBT "Éramos Seis" e, sem dúvida, "Dom Casmurro", que é o estilo que mais toca o brasileiro, um povo extremamente camponês e com conceitos de vida camponeses. Prova disso é o fracasso de novelas e minisséries com temáticas urbanas (o aparente sucesso quando da apresentação se deveu à falta de opção do telespectador e ao monopólio quase absoluto da TV Globo sobre as demais) mas logo que surgiram outras opções, e não podemos deixar de citar a primeira que quebrou a hegemonia, "Pantanal" e o seu estrondoso sucesso, se percebeu o que o telespectador queria assistir, e que, o estilo do enlatado americano já não caberia mais, por isso, "Mapa da mina", "Corpo e Alma", "A Viagem" e "Pátria Minha" entre outras, tão boçais quanto, só se tornaram sucesso por pura falta de opção. Graças a Deus alguém acordou dentro da Rede Globo e percebeu que "Anos rebeldes", "Pedra sobre Pedra", "Lucíola", "Agosto" e o-

bras deste nível é que os coloca na frente, senão o *Know-how* de trinta anos não adiantará nada. É interessante observar, no entanto, que só perceberam isso depois das pessoas não aguentarem mais, havendo quase um grito coletivo de "parem o mundo que eu quero descer", queremos nossa realidade no ar, nossos problemas, nossa história, nossa arte. São novos tempos!

Obviamente não estamos defendendo este ou aquele estilo de adaptação, mas colocando um fato: nossa história, nossa cultura vende e muito e não é só no Brasil.

Sabe-se muito bem, e não cabe aqui fazer uma análise sócio-crítica da televisão brasileira, que a televisão, como aliás todos os meios de comunicação no Brasil, sempre cumpriram um papel de guarda-roupa de grupos políticos e do poder. Brincaram com a história e a cultura brasileira, ajudaram a praticamente destruir por completo o cinema, quase fizeram uma geração inteira se transformar em idiotas ao colocar no ar programas "Xuxa"; patrocinaram golpes dos mais diversos, bancaram políticos incompetentes e corruptos desde a presidência, passando por governadores e prefeitos, enfim, uma verdadeira "peste" sobre o brasileiro. Mas também com uma outra ponta, tornou-se a "cachaça" do povo. A única maneira, mais barata e mais cômoda, de se ter alguma diversão, enquanto o país pegava e pega fogo em meio a tantos escândalos e verdadeiras aberrações políticas, crimes que, sem

dúvida, em qualquer país civilizado, seriam contra a humanidade e, um exemplo que não podemos deixar impune foi a ex-primeira dama Rosane Collor gastar o dinheiro que iria para os mais miseráveis e famintos do país, em *Lingerie*. Ainda bem que este vendaval alagoano passou.

A televisão tem ajudado e muito a este estado de coisas, é enormemente responsável por esta calamidade cultural por que passa o país e a telenovela foi um dos argumentos mais fortes da alienação cultural do povo brasileiro e só mudou, ou seja, está tratando de nossa política, nossa história, porque a população assim o exigiu, e é outro processo histórico, senão a poderosa e intocável Rede Globo de televisão, perderia o seu "carro-chefe". Mas não está fácil concorrer, a empresa estava acostumada e começam a se chocar contra os muros, que são nada mais nada menos que os próprios telespectadores. Enfim, deixando de lado o fator político da televisão e voltando para o universo da telenovela, enquanto narrativa, realmente as adaptações têm atraído mais e mais pessoas para a literatura. Em pesquisas que realizamos em diversas livrarias da cidade de São Paulo durante os estudos desta tese, conseguimos dados muito otimistas quanto ao aumento da leitura a partir da adaptação de alguma obra que estivesse no ar, daí a importância deste novo tipo de série para a televisão, já que a nossa literatura não tem nada a dever a nenhum país, pelo contrário temos temas dos

mais diversos, da riqueza poética de um João Cabral de Melo Neto ao exotismo de Jorge Amado ; A criatividade dos modernistas e o regionalismo de um Graciliano Ramos ou Guimarães Rosa. Enfim, neste universo da literatura para o cinema e do imagético do sistema verbal- literário como suporte temático criador de uma narrativa fílmico-televisiva, estamos tendo, enquanto público, um processo inverso.

Portanto, segundo estas pesquisas, durante a apresentação da Novela "Tieta", citada anteriormente, as vendas em São Paulo cresceram em torno de 50 a 70 % , e, a minissérie "O sorriso do Lagarto" (\* 94) praticamente tornou a escritor João Ubaldo Ribeiro popular e seu livro conhecido do grande público, possibilitando, possivelmente, a sua eleição à Academia Brasileira de Letras.

O Caso especial "Lucíola", também citado, esgotou o livro em muitas livrarias da capital e a novela "Sinhá Moça" em reapresentação, também trouxe Diná Silveira de Queiroz à cena.

O Brasil não está muito acostumado a este processo de adaptações da literatura para as telas. Pelo potencial, variedade e tamanho da nossa literatura, poderíamos ter muito mais obras adaptadas. Este 1993/94 e esparamos, 1995, promete. O SBT está com três novelas adaptadas; A Globo está com, entre outros, a excelente obra de Érico Veríssimo "Incidente em Antares", parece que até que enfim está fluindo.

No entanto, enquanto aqui esperamos "o boi passar", nos países da Europa e nos Estados Unidos esta prática está cada vez mais acirrada, a ponto de inclusive a Warner Bross comprar os direitos do livro "O Alquimista" do escritor brasileiro Paulo Coelho. Nos EUA especificamente, existe uma prática comercial que, para editores, produtoras e também para os escritores, é um negócio muito bom, estamos falando do "tie-in", uma tendência para a indústria cinematográfica, rentável e com ares de que chegou para ficar.

Trata-se de uma estratégia de marketing onde o livro é lançado ou relançado com a capa do filme, prendendo assim o leitor telespectador a ambos os veículos e linguagens. Para a produtora é mais barato adaptar uma história já escrita e encomendar um argumento e roteiro, além do sucesso do livro já ser meio caminho andado, para o sucesso nas bilheteiras é um passo; para a editora o filme faz o livro chegar quase imediatamente à lista dos mais vendidos, levando os outros livros do autor no reboque e para o escritor, sua obra o deixará rico, obviamente se esta for a sua intenção.

Nos EUA John Grisham e Michael Crichton são os mais adaptados neste formato "tie-in". Entre os livros adaptados de Grisham estão "A firma", "Dossiê Pelicano" e "The Client" e entre os de Crichton estão: "O Enigma de Andrômeda", "da", "Parque dos Dinossauros", "Sol Nascente" e "O Primeiro Assalto de Trem".

No Brasil Jorge Amado é sem dúvida o autor mais adaptado e de maior sucesso, não só de venda, mas venda a partir de adaptações. Os seus livros adaptados são muitos, tanto para cinema como para televisão, pensamos que alguns fizeram e serão sempre sucesso, por exemplo: "Dona Flor e seus Dois Maridos" (\* 95), "Gabriela" (\* 96), "Tieta" (\* 97), Tereza Batista(\* 98) , entre outros.

Obviamente não estamos questionando aqui o nível literário deste ou daquele escritor e de suas obras, escritas numa época ou em outra, mas sim o universo das adaptações literárias e os desdobramentos a que estamos chegando em nível nacional e internacional do escritor e do cineasta estarão em sintonia. Interessante observar portanto não apenas o poder de projeção do cinema e da televisão mas as possibilidades que eles oferecem para novas leituras do texto original.

O Brasil está percorrendo um caminho interessante neste final de século, sentimos que parece que estamos nos descobrindo agora, falta o cinema brasileiro se afirmar. Realmente, este suporte temático criador de uma nova fonte, nos leva por exemplo, ao escritor Mário de Andrade com "Macunaíma" . O escritor traz no verbal inúmeras lendas, modismos brasileiros, bricolagens (utilizando o termo surrealista), das diversidades do Brasil. O cineasta Joaquim Pedro de Andrade capta este complexo mundo de Macunaíma (\* 99) e o

adapta para o cinema de tal modo que não disvirtua a obra de Mário de Andrade, ao contrário, empresta-lhe, com a nova linguagem, lhe dá um estremecimento novo que se adapta bem a esse movimento de vida resuscitada pelo milagre de Lumière e de Meliès. Cinema, arte jovem, que nos trouxe um novo conceito de tempo: a sua simultaneidade dinâmica, a sua espacialização do elemento temporal, que se expressam, talvez, de um modo mais formal, mais categórico, do ponto de considerar-se o cinema o gênero mais estilisticamente representativo da arte contemporânea, embora alguns autores o considerem, ainda, qualitativamente o menos fértil.

Muitos foram os que falaram sobre o tema mas é interessante observar como o processo é de extrema complexidade: da literatura ao cinema ou à televisão, exige-se um certo distanciamento e dissecamento dos dois espaços: desde montar um quadro das relações e situações dos três campos, alargando a visão e o maior nível de percepção possível até argumentar com imagens, sons, dramaturgia, etc. Portanto de um campo, o da semiótica verbal-literária, passa-se para o campo das semióticas sincréticas complexas e o entendimento vai se ampliando, ganhando corpo e possibilitando futuras análises e abstrações sem fronteiras, pois é isto: não há fronteiras para estes universos.

6. O escritor e o cineasta: o desempenho da literatura no desenvolvimento fílmico-televisivo e vice-versa.

O enredo sempre foi uma das questões a serem perseguidas pelos escritores num geral, seja para televisão, cinema ou literatura. Poderíamos chamá-lo de maneira mais específica, de intriga. Na verdade, esta intriga vai ter maior ou menor poder de projeção, quanto mais a argumentação nos convencer, se isso não ocorrer dificilmente o texto original ou a adaptação será sucesso.

Sobre a adaptação fílmica ou televisiva, devemos considerar que é na intriga montada no enredo que a história como um todo se sustenta, no antagonismo, na dualidade, na contradição dos personagens e dos "quereres" destes, para se ter um conflito que prenda, que desperte o espectador. Momento que deve ser explorado muito bem pelo adaptador/diretor pois, sem dúvida, é a lógica interna do enredo, que o torna verdadeiro para o leitor/espectador e se isso não ocorrer, todo o universo diegético será rompido, não apenas pela quantidade de ruídos do real que cada veículo tem, mas pela qualidade do texto, dos seus conflitos, onde fatos, idéias, emoções, ambientes, se opõem a outros. E quando uma adaptação preserva estes elementos todos, e ainda bem que e-

xistem, provavelmente se terá um texto literário, quando bem escrito e uma história adaptada, de alto nível.

Quando se fala em enredo subentende-se uma história linear, mas uma adaptação não precisa necessariamente manter a linearidade de um texto literário, pode ser quebrada para que o adaptador consiga atingir seus objetivos nesta outra linguagem.

No cinema e na televisão, mais do que na literatura e essencialmente no romance, as cenas de maior interesse das tramas, seja ela principal ou secundária, são equacionadas visando a uma apreciação rápida e a um interesse simultâneo. Claro pois que esta sintetização, esta preocupação por um desenvolvimento do enredo bem marcado, claro e muitas vezes, linear, mesmo quando o texto original não o permite, leva o adaptador a limitar a sua ação criadora, isto porque o espectador comum tem maior interesse por ações episódicas, sequenciais e num geral, dá as costas para toda criação de ação dramática, no sentido mais artístico da palavra.

O enredo pois é um dos elementos mais importantes da narrativa, seja para o desempenho do texto literário seja para o texto fílmico-televisivo, e, ao nosso ver, aí sim é que vem o espaço, o tempo, o estilo, tanto numa quanto noutra linguagem. O desempenho da literatura no desenvolvimento fílmico-televisivo e vice-versa ocorre entre outras coisas, por razões de sobrevivência de ambos os veículos. Os objeti-

vos comerciais do cinema e da televisão industrial obriga-os a fazer uma quantidade esmagadora de filmes e obras de teledramaturgia filiados ao teatro, ao livro e, recentemente, até à música. Artes secularmente dominadoras do público, vício difícil de combater, nos parece que a troca é extremamente saudável. Aqui, como em outras países, os diretores buscam na obra literária bons textos, raros de se encontrar, e que já são consagrados do grande público e têm um formato exato para o seu objetivo: a carga dramática que o veículo televisivo ou fílmico precisam.

Todos os diretores do mundo devem ter problemas com a linguagem literária, disso não há dúvida, isto é, tirar da boca dos personagens a máquina de escrever, a palavra impressa, pois não existe numa adaptação o personagem verdadeiro, vivo, convincente, se a linguagem é falsa. Mas não é apenas o teatro que comporta a linguagem literária, pelo contrário, a televisão e o cinema estão aí provando isso, apenas têm que se adequar, se adaptar mais. Sem dúvida a imagem é o meio que ainda tem mais força de projeção, obviamente não desvalorizando este ou aquele veículo ou forma de arte, sem questionar se um veículo ou uma expressão artística é mais ou menos importante, mas a televisão e o cinema comportam sim outros códigos, só que no caso da literatura para a televisão, sem a "literatice".

É interessante como alguns escritores têm tido in-

tervenção direta na adaptação de suas obras, principalmente na televisão, e ficamos questionando até que ponto isto é bom ou não para sua obra e para a adaptação. Sem dúvida para o escritor deve ser fatídico trabalhar com sua própria obra noutro veículo que não o literário, pois ele a repensa em outros sentidos, outros caminhos e deve se arrepender tremendamente de ter escrito "assim" e não "assado", isto e não aquilo, etc. e esta transmutação não deixa de ser sua consciência. Por outro lado, como dizíamos, para a adaptação, acreditamos que esta intervenção pode ser danosa a todo o processo, isto porque o escritor não tem nada ou pouquíssima coisa a fazer neste campo, obviamente inocentando aqui aqueles que ao mesmo tempo dirigem, como Claude Chabrol, por exemplo, mas enfim, ao opinar pode-se correr o risco de tornar a obra literária longe do formato, digamos assim, até popularesco demais do texto televisivo.

São quatro os papéis e bem definidos dos profissionais que lidam com a adaptação: o escritor, o adaptador, o diretor, o roteirista. Estes quatro papéis são distintos e cada um deverá saber muito bem o mundo em que está pisando, claro pois, que poderão e até deverão trocar idéias sobre a obra que reconstruirão, mas a interferência pode ser terrivelmente danosa.

Sobre esta questão da imagem e do verbal, na verdade a imagem é algo muito antigo, situando-se como símbolo, ela

sempre existiu, na pressuposição, na metaforização, na plurisignificação de qualquer texto, seja verbal ou não-verbal, o que há de novo nesta virada de século são as maneiras que estas imagens podem chegar a alguém.

Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, em sua adaptação de "Vidas Secas" de 1963, respeitou o ponto de vista da técnica literária, sem que o filme se tornasse linguagem literária, ou seja, não traiu a linguagem cinematográfica, ocorreu uma coincidência de métodos, entre as duas linguagens. A impressão que fica é que, mesmo sem querer, Graciliano Ramos, preparou os capítulos, inclusive originalmente, em outra ordem, como sabemos historicamente, como se já previsse e possibilitasse um roteiro de cinema. Nelson Pereira dos Santos utilizou então a câmera para dizer o que queria, tirar a onisciência do autor. Aliás este fato, o da câmera objetiva, que narra do seu ponto de vista, ainda não libertou, tanto o cinema como a televisão de um papel puramente imitador naturalista, o que a literatura, como linguagem criadora, está muito à frente. Quando dizemos televisão e cinema, dizemos os homens que estão trabalhando.

Esta renovação em "Vidas Secas" foi buscada portanto na própria literatura. Obviamente que há uma grande diferença entre o narrador literário e a câmera, mas como diferentes formas de expressão se beneficiam trocando seus valores estéticos, pensamos que o cinema tem sido uma das linguagens

mais beneficiadas pela literatura e vice-versa. Depois de "Vidas Secas" a própria estética cinematográfica tomou outro rumo, tão bem conduzido, por exemplo, por Walter Lima Jr. em "Inocência", já citada. Já a televisão, ao contrário, não tem feito grande coisa, nem para e pela literatura e nem para ou pelo cinema. Uma das raras produções em conjunto foi feita pela televisão estatal, TV Cultura, junto com o diretor Daniel Filho "Confissões de Adolescente" (\* 100) e outra, também desta emissora, como já foi citado, "Veja esta Canção" dirigida por Cacá Diegues, fora estas e raras outras exceções, a televisão tem unicamente se aproveitado da estética literária e, pelo poder que tem, poderia trocar muito mais.

Sobre estes dois universos, o do cineasta e o do escritor, além dos exemplos da nossa literatura e cinema/TV nacionais, um outro exemplo que vem da França nos chamou a atenção, o escritor Marc Ferro, historiador acostumado a transitar entre o cinema, a história e a literatura diz em entrevista que tinha medo que seu livro "Pétain" fosse esmagado, descaracterizado pelo filme, por todas as ilusões que o cinema pode inventar, mas ao contrário, o resultado foi muito bom e a crítica e o questionamento de "Pétain" e o Pétainismo só tendeu a aumentar. E, ainda sobre adaptações que abordem temas históricos, argumentou que o cinema aborda a história de duas maneiras, citando que há os filmes que tra-

tam os fatos "pelo alto", ou seja, mostram os acontecimentos sem relacioná-los com a sociedade e existem os filmes onde os dados históricos são tomados como pano de fundo para uma trama, sobre uma experiência particular de uma família, ou grupo.

Interessante que a adaptação de "Pétain" não segue nenhuma dessas duas linhas, trata-se de colocar o peso sobre os ombros, colocar as responsabilidades de tudo o que aconteceu na segunda guerra à sociedade francesa. O apoio do general Pétain a Hitler e ao nazismo, assunto que é ainda tabu na França.

As adaptações de cunho histórico no Brasil ultrapassaram o cinema novo e chegaram aos dias atuais, por exemplo com "Lamarca" ~~(Lamarca)~~ no cinema. Infelizmente a televisão tem nos proporcionado raríssimas obras de cunho histórico com enfoque político, "Agosto" foi uma dessas raridades, pois como na França, aqui também é tabu falar sobre os nossos "judeus" já mortos e que morrem todos os dias. Um exemplo bárbaro disso foi a nossa "justiça" tirar do ar a minissérie da TV Manchete "O Marajá", já citada, alegando ofensa à honra da família do famigerado presidente, quando o processo do *impeachment* deveria estar na ordem do dia para que isto nunca mais acontecesse.

Entre alguns, além do citado acima, um outro exemplo, mais recente deste beneficiamento da literatura, além

das questões econômicas e de sucesso a que já nos referimos, podemos citar "Memórias de um Gigolô", já citado, onde Walter George Durst faz com que a minissérie dê muito mais riqueza aos personagens e às suas tramas do que a obra original de Marcos Rey.

Em "A hora e a vez de Augusto Matraga" (\* 101) Roberto Santos trabalhou o fundo filosófico e místico e até o intelectualismo da obra dando uma nova dimensão aos personagens, conservando a sombra, a penumbra, mas fugindo do hermetismo de linguagem e ação, desta maneira o filme flui com equilíbrio e espontaneidade.

Em "Menino do Engenho", citado, o contrário também ocorre, ou seja a grande dificuldade de Walter Lima Jr. foi o primitivismo de José Lins do Rego, a sua antiliteratura. A saída encontrada foi a dimensão poética, agilizada pela presença de uma criança. Em termos de Linguagem o filme é muito mais convincente que a obra original. O mesmo não podemos dizer da obra adaptada na televisão (\* 102), onde se perde não só a dimensão poética do texto original como também não se constrói nada de novo.

Walter Lima também fez um belíssimo trabalho, na nossa opinião um dos mais belos trabalhos cinematográficos adaptados, estamos falando de "Inocência", citado, que, neste universo do escritor e do cineasta e os embricamentos entre ambos, esta fala do próprio Walter Lima nos é importan-

te: "O filme é uma leitura audiovisual do livro. É uma procura de traduzir em forma de cinema aquilo que já era precioso no próprio livro. Havia uma necessidade de transfigurar a escrita de Taunay em imagem, som, luz, em equilíbrio entre os atores. Esse preciosismo é também um gosto pictórico. Ao fazer o filme tive essa preocupação: restaurar alguma coisa perdida na memória das pessoas. Uma pretensão arqueológica em restaurar um sentimento brasileiro, porque eu acredito que faço filmes sobre a identidade brasileira" (\* 103).

Em "Casa Grande Senzala" (\* 104), um dos trabalhos mais sérios do cinema brasileiro, Walter Lima também tem este mesmo sentimento literário e histórico para com a transmutação.

Em "O homem nu" (\* 105), Roberto Santos também procura, de certa maneira, romper com a narrativa convencional, linear do conto de Fernando Sabino (\* 106), dando dinamismo e ação constante ao personagem interpretado por Paulo José. Mas o que mais prende é o humor, que no escritor não é tão evidente. E, digamos de passagem, obra sem humor é uma chatice. É bastante comum as televisões e o próprio cinema brasileiros utilizarem grandes textos literários, em momentos de crise e inventarem um tipo de humor que certos autores não têm. Apesar de nos E.U.A. e Europa ser, já há algum tempo, bastante comum escritores de grande público escreve-

rem seus romances pensando na filmagem, nota-se isto já no estilo de escrita, na linguagem, nos personagens e suas caracterizações, na dinâmica ação do enredo e nos objetivos extraliterários, no Brasil isto está apenas começando a acontecer. O cinema e a televisão têm um poder de síntese maior do que a literatura. O "tempo" das imagens na tela é mais determinado, já o tempo literário é subjetivo. Um livro pode ter mil páginas e não ser prolixo, outro livro pode ter cem e deixar o leitor profundamente aflito com sua indigesta imensidade.

Dos *best-sellers* americanos, a sua grande maioria é adaptada para cinema e televisão, o que não ocorre no Brasil. Também temos a nossa literatura popular, no entanto, parece que a realidade é que as empresas brasileiras fazem questão de vender justamente aquilo que não têm nada de "realidade".

O problema do cineasta/diretor/adaptador e do escritor não é novo, e o tratamos aqui realmente como um problema pois existe o conflito entre as duas linguagens, e, achamos que os escritores têm uma certa independência com o seu texto que os diretores num geral não têm e este é o ponto de conflito entre os dois, ou seja, quando um escritor tem acesso à adaptação de sua obra, ele mesmo intervém e adequa suas tramas e personagens ao novo veículo, mas quando isso não ocorre podemos notar seu descontentamento.

No entanto, da mesma maneira que o escritor cria, o adaptador tem que fazer uma releitura apurada do texto para que se chegue, pelo menos, à espinha dorsal do texto original. Mas os escritores, num geral, realmente não têm preocupação com o cinema ou a televisão, mas não há também um divórcio absoluto, o que há são considerações, por parte dos escritores, são preocupações quanto a se fazer obras de qualidade. Claro pois, que um cinema sem infraestrutura econômica e sem possibilidades técnicas e publicitárias e até culturais, não pode querer o interesse dos escritores. Infelizmente, com todas as ressalvas, o Brasil cai neste erro histórico. A televisão, ao contrário, quando quer, investe e muito, como foi o caso de "Agosto" e "Incidente em Antares", "O Cel. e o LobsoMEM" que foi feito em 16 mm, entre outras obras.

Alguns escritores sofreram mais com adaptações e imitações, que outros, mas sem dúvida Jorge Amado é o campeão em sofrimento, por exemplo em "Tereza Batista", já citada, juntamente com Machado de Assis em "O Alienista". Estes escritores tiveram suas obras convertidas em armas de educação política e interesses econômicos, num processo de "emburrecimento" da sociedade, transformada em massa de manobra a partir de conotações e leituras, que lhes foram dadas e que fugiam ao brilhantismo original.

Num geral as adaptações, principalmente para a tele-

visão, deixa-nos a impressão de que ao invés de serem um caminho para a reflexão da sociedade e da vida brasileira ou mundial, uma obra passa a ser uma reflexão de um caso amoroso qualquer ou qualquer outra conotação individual e não coletiva.

Aliás, percebemos que este é o ponto chave de todas as políticas governamentais pós-ditadura, cultuar o individualismo para evitar questionamentos em grupo, organização de grupos com idéias e ideais conjuntos. Percebemos pois o engajamento do processo da ficção televisiva com os grupos de poder e o esvaziamento de uma obra de arte, muitas vezes, transformada em discurso autoritário ou individual.

## Citações de Rodapé.

- (\* 1) CESSO, Vicente. *Tereza Batista*. minissérie de TV. S.Paulo, Rede Globo, 1992.
- (\* 2) CAZENEUVE, Jean. *El Hombre Telespectador*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili s/a, 1977.
- (\* 3) SILVA, Agnaldo et alli. *Tieta*. Telenovela, S.Paulo, 1989.
- (\* 4) SILVA, Agnaldo. *Pedra Sobre Pedra*. Telenovela. S.Paulo, Rede Globo, 1992.
- (\* 5) MENDES, Cassiano Gabus. *O Mapa da Mina*. Telenovela. S.Paulo, Rede Globo, 1993.
- (\* 6) DURST, Walter George. *Galvez, o imperador do Acre*. Minissérie, S.Paulo, Rede Globo, 1993.
- (\* 7) CARNEIRO, Geraldo. *Lucíola*. Terça Nobre. São Paulo, Rede Globo, 1993.
- (\* 8) \_\_\_\_\_ Terça nobre especial: Lucíola.

*In: Boletim de Programação Rede Globo.* Rio de Janeiro, Rede Globo, 1993.

- (\* 9) HELBO, André. *Semiologia da Representação.* S.Paulo, Cultrix, 1980. P. 29
- (\* 10) METZ, Christian. *A Significação no Cinema.* S.Paulo, Perspectiva, 1977.
- (\* 11) AMADO, Jorge. *Gabriela.*
- (\* 12) BARBOSA, Benedito Rui. *Sinhá Moça.* Telenovela, São Paulo, Rede Globo, 1986.
- (\* 13) SILVA, Agnaldo et MORETZSOHN, Ana Maria. *Fera Ferida.* Telenovela, S.Paulo, Rede Globo, 1993.
- (\* 14)
- (\* 15) URRUTIA, Jorge. *Imago Litterae: Cine Literatura.* Sevilla, Alfar, 1984.
- (\* 16) Steimbeck
- (\* 17) SILVA, Agnaldo et MORETZSOHN, Ana Maria. *Riacho Do-*

ce. Minissérie, São Paulo, Rede Globo, 1990.

- (\* 18) BAZIN, André. *Por um cinema impuro*
- (\* 19) NEGRÃO, Walter et CARNEIRO, Geraldo. *O Sorriso do Lagarto*. Minissérie, S.Paulo, Rede Globo, 1991.
- (\* 20) FURTADO, Jorge et GERBASE, Carlos. *Memorial de Maria Moura*. Minissérie, São Paulo, Rede Globo, 1994.
- (\* 21) BALDELLI, Pio. *El Cine y la Obra Literária*. La Habana, ICAIC, 1966.
- (\* 22) ORTIZ, Renato et Alli. *Telenovela. História e Produção*. 2ª ed. S.Paulo, Brasiliense, 1991.
- BARBOSA, Benedito Rui. *O Feijão e o Sonho*. Telenovela, S.Paulo, Rede Globo, 1976.
- (\* 24) BRAGA, Gilberto. *A Escrava Isaura*. Telenovela, S. Paulo, Rede Globo, 1976.
- (\* 25) DURST, Walter Jorge. *Gabriela*. Telenovela, S.Paulo, Rede Globo, 1975.

- (\* 26) GOMES, Dias. *O Bem Amado*. Telenovela, S.Paulo, Rede Globo, 1973.
- (\* 27) BAZIN, André.
- (\* 28) NEGRÃO, Walter. *Direito de Amar*. Telenovela, S.Paulo, Rede Globo, 1987.
- (\* 29) ARRAES, Guel. *TV Pirata*. Programa de Humor, S.Paulo, Rede Globo, 1993.
- (\* 30) CARLOS, Manoel. *O Besouro e a Rosa*. Terça nobre, S.Paulo, Rede Globo, 1994.
- (\* 31) LISPECTOR, Clarice. *Feliz Aniversário*
- (\* 32) SAURA, Carlos. *Mamãe Faz Cem Anos*. Filme, cor, Espanha, 1979.
- (\* 33) CHABROL, Claude. *Madame Bovary*. Filme, cor, França, 1994.
- (\* 34) DURST, Walter George et Alli. *Grande Sertão Verdadas*. Minissérie, S.Paulo, Rede Globo, 1985.
- (\* 35) DURST, Walter George. Entrevista em 04/93.

- (\* 36) idem. ibidem.
- (\* 37) BRAGA, Gilberto. *A Escrava Isaura*. Op. Cit. pg. 43.
- (\* 38) \_\_\_\_\_ *Dona Xepa*. Telenovela. S.Paulo, Rede Globo, 1977.
- (\* 39) CARLOS, Manoel. *A Sucessora*. Telenovela, S.Paulo, Rede Globo, 1978.
- (\* 40) REY, Marcos. *A Moreninha*. Telenovela, S.Paulo, Rede Globo, 1975.
- (\* 41) BRAGA, Gilberto. *Helena*. Telenovela, S.Paulo, Rede Globo, 1975.
- (\* 42) DURST, Walter George. *Terras do Sem Fim*. Telenovela, S.Paulo, Rede Globo, 1978.
- (\* 43) DURST, Walter George et REY, Marcos. *Memórias de um Gigolô*. Minissérie, S.Paulo, Rede Globo, 1986.
- (\* 44) URRUTIA, Jorge. *Imago Litterae*.
- (\* 45) BARTHES, Roland. *Système de la mode*. Paris, Seuil,

1967.

- (\* 46) URRUTIA, Jorge. *Imago Litterae*. Op. Cit. pg. 38.
  
- (\* 47) PACHECO, Antonio Carlos. *Cinema, Literatura e Psicanálise*. S. Paulo, EPU, 1994.
  
- (\* 48) SAURA, Carlos. *Bodas de Sangue*. Filme, cor, Espanha, 1981.
  
- (\* 49) BARBOSA, Benedito Ruy. *Renascer*. Telenovela, S. Paulo, Rede Globo, 1993.
  
- (\* 50) MONJARDIM, Jaime. *Pantanal*. Telenovela, S. Paulo, Rede Manchete, 1991.
  
- (\* 52) MÉRIMÉE, Prósper. *A Noite de São Bartolomeu*. S. Paulo, Saraiva, 1968.
  
- (\* 53) MAURO, Humberto. *Um Apólogo*, 1935.
  
- (\* 54) ARRAES, Guel. *O alienista*. Terça nobre. S. Paulo, Rede Globo, 1992.
  
- (\* 55) CALLADO, Antonio et alli. *Missa do Galo*. S. Paulo,

lo, Rede Globo, 1993.

- (\* 66) TRAVESSO, Nilton. *Éramos Seis*. Telenovela, S.Paulo, SBT, 1994.
- (\* 67) MONJARDIM, Jaime. *Ana Raio e Zé Trovão*. Telenovela, S.Paulo, Rede Manchete, 1992.
- (\* 68) BRAGA, Gilberto. *Pátria Minha*. Telenovela, S.Paulo, Rede Globo, 1994.
- (\* 69) ARRAES, Guel. *O Mambembe*. Terça nobre, S.Paulo, Rede Globo, 1992.
- (\* 70) *As Viagens do Capitão Tornardo*.
- (\* 71) ASSIS, Machado de. *Missa do Galo*. 2ª ed. S.Paulo, Global, 1985.
- (\* 72) \_\_\_\_\_ *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. S.Paulo, Saraiva, 1963.
- (\* 73) Op. Cit. Pg.46
- (\* 74) Op. Cit. Pg. 66

Summus Editorial, 1977

- (\* 56) BLUESTONE, George. *Novels into films*. Berkley, Los Angeles, ucla pres. 1973, 6ª ed
- (\* 57) Estes filmes constam da bibliografia em "filmologia de adaptação".
- (\* 58) idem
- (\* 59) JOSÉ, Paulo. *Agosto*. Minissérie, S.Paulo, Rede Globo, 1992.
- (\* 60) Estes filmes constam da bibliografia em "Filmologia de Adaptação".
- (\* 61) idem
- (\* 62) CLAIR, Janete. *Irmão Coragem*. Telenovela, S.Paulo, Rede Globo, 1970.
- (\* 63) Op. Cit. Pg. 34
- (\* 64) FILHO, Teixeira. *Idolo de Pano*. Telenovela, S.Paulo, Rede Tupi, 1974.
- (\* 65) RIBEIRO, Ivani. *Mulheres de Areia*. Telenovela, S.Pau-

- (\* 75) BRAGA, Gilberto et Alli. *Vale Tudo*. Telenovela, S.Paulo, Rede Globo, 1988.
- (\* 76) Manchete, *A marquesa de Santos*
- (\* 77) idem
- (\* 78) idem
- (\* 79) idem
- (\* 80) idem " Pour un Finir ( ) Avec L' Adaptation ". Cinema 70, n,s,m. 148, pg. 50
- (\* 81) ~~idem~~ Bazin, André, *Gué es el cine Mdrid*, Riald, 1966.
- (\* 82) LIMA JR., Walter. *Inocência*. Filme, cor, Brasil, 1983,
- (\* 83) TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. São Paulo, Editora Três, 1972.
- (\* 84) Op. Cit. Pg. 74
- (\* 85) DURST, Walter George et REY, Marcos. *Memórias de um*

*Gígolô*. Minissérie. São Paulo, Rede Globo, 1986.

- (\* 86) Chapadão do Bugre.
- (\* 87) DURST, Walter George. *Grande Sertão Veredas*. Minissérie. S.Paulo, Rede Globo, 1985.
- (\* 88) "Agnaldo Silva volta às oito com trama rural e ação". *Folha de São Paulo - TV Folha*. S.Paulo, 19.09.93, p.10- 11.
- (\* 89) ~~Op. Cit.~~ Pg. 37 Urruti, Jorge. *imago Litterae cine y Literatura*. Sevilla, alfar, 1984
- (\* 90) ~~Op. Cit.~~ Pg. 37 ID.IBID. pg.37
- (\* 91) DIEGUES, Cacá. *Veja esta Canção*. Casos especiais. S.Paulo, TV 2 Cultura, 1994.
- (\* 92) Tacca, Oscar.
- (\* 93) "Carlos Vereza: Calma e Paixão para viver Graciliano Ramos no cinema". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20.09.83, s/pg.
- (\* 94) NEGRÃO, Walter et CARNEIRO, Geraldo. *O Sorriso do La-*

garto. Minissérie, S.Paulo, Rede Globo, 1991.

(\* 95) BARRETO, Bruno. *Dona Flor e Seus Dois Maridos*. Filme, Rio de Janeiro, 1976.

(\* 96) Gabriela

(\* 97) Op. Cit. pg. 23

(\* 98) Op. Cit. Pg. 21

(\* 99) ANDRADE, Joaquim Pedro de. *Macunaima*. Filme, S. Paulo, 1969.

(\* 100) FILHO, Daniel. *Confissões de Adolescente*. Caso especial, S.Paulo, TV 2 Cultura, 1994.

(\* 101) SANTOS, Roberto. *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*. Filme, S.Paulo, 1965, color. son. 35 mm.

(\* 102) CARNEIRO, Geraldo. *O menino do Engenho*. Terça no-bre, S.Paulo, Rede Globo, 1994.

(\* 103) "Na adaptação, a força telúrica da obra original".  
"O Estado de São Paulo". São Paulo, 30.06.83,

s/pg.

(\* 104) LIMA Jr. Walter. *Casa Grande Senzala*.

(\* 105) SANTOS, Roberto. *O Homem nu*. Filme, S.Paulo, 1968,  
color, son, 35mm.

(\* 106) SABINO, Fernando. *O Homem nu*. Rio de Janeiro, Ed. do  
Autor, 1960.

## CAPÍTULO II. RUPTURAS E FRAGMENTAÇÃO NO PROCESSO DA TRANSMUTAÇÃO EM "CARMEN".

1. A composição fílmica - o processo da transmutação: As transgressões e rupturas.

Diante de tantas Carmens criadas nas diferentes regiões do planeta, cabe aqui refletir que talvez seja outra mulher que adaptaram. Sem dúvida, dos mais de cinquenta filmes realizados sobre Carmen, Saura foi o que mais soube captar o espírito da obra e do personagem de mérimée.

Isto porque provavelmente um dos melhores meios para entender as peculiaridades da obra e do personagem é ir na fonte e o que se pode perceber é que muitos adaptadores sequer compreenderam este universo mágico do personagem e criaram vulgares propostas eróticas ou seres carregados de histeria, etc.

De todos os tratamentos cinematográficos do texto de mérimée, este realizado por Carlos Saura, sem dúvida, é o que encerra mais leituras e responde a uma ligação mais pessoal entre o diretor e a protagonista. Isto não quer dizer no entanto que todo o universo metafórico do texto de partida tenha sido transmutado, o que, ao nosso ver, é impossível. Por exemplo, a Carmen que seduz José Navarro depois que este sai da prisão por deixá-la fugir é completamente outra

daquela que dança. Não queremos dizer, no entanto, que o texto literário seja sempre superior ao texto adaptado, pelo contrário, muitas vezes graças à adaptação, o texto literário fica até, numa segunda leitura, mais interessante.

Saura seguiu com fidelidade, apesar de não ter esta preocupação, o texto de Mérimée, mas dando a este novo texto a sua sensibilidade e leitura de hoje.

Para falar dos processos específicos de transmutação, ou seja, como foi feita determinada ação do personagem do texto literário no texto fílmico, ou como os espaços foram traduzidos, e ainda, o poder do discurso musical no filme, tentaremos fazer uma mostragem linear a partir da literatura, especificando personagens e ações.

Entretanto, a nossa primeira mostragem começará exatamente pelo final, pois no nosso entender é o momento em que tanto Carlos Saura como Prósper Mérimée mais estabeleceram força dramática aos personagens. O que nos chama a atenção, no entanto, é que o texto de chegada possibilita uma leitura diferente daquela que Mérimée tentava dar. Vejamos:

Carlos Saura faz uma fusão dos espaços: real/irreal do filme e Antonio e José se tornam a mesma pessoa. O público fica atento se quem a matou foi um ou o outro.

Esta sequência tem um interesse particular pois é o fechamento de toda a história. Carlos Saura no entanto, como não estava filmando a história de Mérimée linearmente optou

pela força dramaturgica da cena e a montou junto dos momentos em que Carmen se encontrava com o toureiro Lucas.

Saura portanto, no processo de fragmentação e ruptura da obra original, condensou várias ações do livro nesta última sequência: O poder de Carmen sobre José; o encontro de Carmen com o toureiro Lucas; o desencanto e a perdição de José; a morte de Carmen.

Este exemplo é bastante ilustrativo para que entendamos de que maneira pode um diretor fazer uma grande obra sem romper absolutamente com o texto original e a trama principal e, ao mesmo tempo, trazer para a linguagem cinematográfica a força dramaturgica de um texto, neste caso, através da condensação de diversas ações do livro em espaços e tempos diferentes dentro de um mesmo espaço e tempo numa outra linguagem.

Esta condensação de Carlos Saura foi montada absolutamente a partir das ações dos personagens.

Um outro exemplo no texto de Saura que podemos perceber as rupturas em que o diretor se ateve, é a maneira que Antonio conhece Carmen, vejamos:

Antonio busca uma bailarina e atriz para o papel. Está obcecado pela idéia de achar a Carmen ideal e faz citações de Mérimée, estando portanto totalmente inserido na obra.

Quando a encontra numa escola de dança, faz testes

e, visitando-a em uma taverna onde dançava, a convida para o papel.

Podemos traduzir estas sequências que Saura fez até este ponto (que podemos considerar como a introdução do filme) como transgressões e fragmentações do texto original: a fusão das personagens, a mobilidade do tempo e do espaço e a condensação das ações, dão esse caráter, como ilustramos acima.

A busca de Mérimée(\* 107) ao território de Munda é a busca de Gades ao personagem protagonista, portanto Mérimée torna-se o próprio Gades, como vemos no desenvolvimento do filme onde Gades se funde com José Navarro. Podemos concluir que Mérimée era o próprio bandido, portanto, quando este o encontra na Planície de Cachena, podemos pressupor que Mérimée imaginou toda a história ali naquele belo local, um oásis, como ele mesmo diz no livro.

Todos esses espaços em tempos completamente diferentes, são traduzidos por Saura em apenas dois locais, o estúdio e a escola de dança.

Como se vê, é bastante comum este tipo de fragmentação e ruptura do texto original para a construção de um texto fílmico ou televisivo. O que, num geral, o diretor/adaptador busca é condensar a força dramática de determinados personagens e locais, de acordo com os seus objetivos, sem no entanto perder a linha básica da história original.

2. O tempo e o espaço revelando estratégias para a adaptação: a condição intersubjetiva dos acontecimentos.

Neste item não temos a intenção de enveredar pelos caminhos das conceituações, variação ou figuras temporais e espaciais, faremos apenas referência do tempo e do espaço e seu papel, na e para a adaptação literária para cinema e televisão, analisando a obra de Prósper Mérimée adaptada por Carlos Saura.

Segundo observa Jean Epstein: "o universo que vemos na tela mostra-nos volumes - duração numa perpétua síntese do espaço e do tempo" (\* 108). Portanto, as fragmentações a que nos referíamos no item anterior sobre como Carlos Saura soube dimensionar o tempo e o espaço do texto de Mérimée para a construção do seu texto, talvez tenha uma explicação aí. Ou seja, enquanto o espaço na obra literária pode ser trabalhado de forma rápida (no sentido de falar em e sobre diferentes locais), no texto fílmico nem sempre isto é possível pois poderia tirar toda a força dramática do texto original e um desenvolvimento de uma boa trama, pois a demonstração torna-se necessária.

O que podemos perceber em "Carmen" enquanto texto literário, é que o tempo é inseparável do mundo imaginário e estão conjugados via situações que os personagens vivem,

suas ações e seus dilemas interiores. Percebemos no entanto que a transmutação destes elementos na adaptação tem outro caminho, o tempo passa a ser um elemento estratégico do adaptador para dar força às tramas engendradas, e o espaço, torna-se o foco da câmera e o estilo do diretor, um elemento a mais para que este consiga seus objetivos em uma nova linguagem.

Sabemos que na obra literária, o presente, o passado e o futuro são deslocáveis. Em função disto é que podemos distinguir a evolução de uma história, obviamente que a história pode começar da última cena, portanto inverte-se a ordem dos acontecimentos, mas nunca a ordem física do tempo.

No texto de Prósper Mérimée temos rupturas de tempo muito interessantes, Mérimée é o autor/personagem que conta toda a sua aventura na região da Andaluzia. A história se constrói diante de nossos olhos, no entanto a partir do momento em que ele vai encontrar José Navarro na prisão e lhe dá charutos (\* 109), este conta parte da história que Mérimée, enquanto autor, não nos contara, pois ele próprio não sabia. José faz com que Mérimée volte no tempo e nos conte trechos da sua trajetória na região.

É interessante este tipo de narração porque nos prova claramente que a literatura reflete a vida, e, neste caso, contando uma parte da vida dentro da vida de um personagem, a qual mérimée não acompanhara. Assim como Mérimée po-

deria ter morrido nas garras de Carmen, os seres humanos poderiam também morrer por este ou aquele motivo ou não morrer por este ou aquele motivo e as histórias terem outros desdobramentos dos que conhecemos, no entanto, tanto na vida como na literatura ou cinema e televisão, não há espaço para o "se", neste caso "Romeu e Julieta" poderiam estar vivos, "José de Arimatéia" da adaptação de "Chapadão do Bugre", já citada, poderia ter casado com "Maria do Carmo", e assim por diante.

Carlos Saura, em sua adaptação, capta esta história paralela que Mérimée não tinha acesso e monta uma "Carmen" dentro de outra. Portanto, esta maneira de narrar de Mérimée foi um instrumento para que Carlos Saura se utilizasse e construísse suas tramas e conflitos. Uma estratégia, aliás, articulada por Saura não só em "Carmen" mas em quase toda a sua filmografia.

Utilizando esses instrumentos Saura soube extrair da narrativa elementos para a dramaturgia a partir de três tempos distintos: o tempo da história (o conteúdo); o do discurso (a forma e o caráter da expressão literária) e o da narração (o ato de narrar).

O tempo da história é o que todo adaptador mais se prende, ou seja, parte da (s) intriga (s) e como ela (s) se desdobra (m), no entanto, é como se houvesse uma concatenação entre eles: **"O tempo do discurso é, num certo sentido,**

um tempo linear, enquanto que o tempo da história é pluridimensional. Na história muitos eventos podem desenrolar-se ao mesmo tempo. Mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida a outro; uma figura complexa se encontra projetada em linha reta. (\* 110)

"O discurso nos dá a configuração da narrativa como um todo significativo; a história, o aspecto episódico dos acontecimentos e suas relações, juntamente com os motivos que os concatenam, ambos impondo à narrativa um limiar de inteligibilidade cronológica e lógica..." escreve Benedito Nunes em "O tempo da Narrativa" (\* 111).

É interessante observarmos como um diretor remonta uma história e como o tempo e o espaço interferem na adaptação.

Numa adaptação que tivemos a oportunidade de realizar e apresentar na SBPC de 1992 na USP (\* 112), nos deparamos com um problema grave, precisávamos de um bebê morto e ensanguentado. Primeiro problema: o bebê neste estado era imprescindível para a continuação das gravações. Segundo: este bebê estava morto no tempo presente (tempo físico), no desenvolvimento causa e efeito, como forma de sucessão regular dos eventos naturais, portanto esta ordem natural é mantida em função do tempo e até do espaço, com cenas gravadas num sótão.

Pelo caráter irreversível do tempo físico, e pelo

nosso problema não ter sido sanado (achar um bebê morto e ensanguentado, pois todos os bonecos que encontramos tinham cara de bonecos e não de bebês nesse estado e os bebês que encontramos não paravam de chorar), optamos pela ruptura espaço-temporal e tiramos o bebê de cena. Gravamos numa outra locação a história, num outro tempo, adaptando esta morte de uma outra maneira.

O interessante neste processo é que o produto final ficou muito próximo do texto original (\* 113), inclusive, na nossa opinião, acrescentando um pouco.

São estratégias que podemos sempre utilizar. E, na nossa visão, o tempo e o espaço são armas muito importantes para serem deixadas de lado numa adaptação. Em função deles é que damos "cara" de televisão ou de cinema a um texto literário, que aliás tem possibilidades completamente diferentes daquelas utilizadas pela imagem em movimento, onde a ação e o desenvolvimento de um contexto não deve se fundir com outro da mesma importância, pois o espectador inevitavelmente se perderá.

Quando tratamos de espaço não devemos apenas pensar que é a posição geográfica onde os atores se situam e onde têm lugar os acontecimentos, a ação. A priori o espaço é isto, só que este mesmo espaço pode ser visto e ser imaginado de diferentes maneiras, dependendo muito do leitor. Quando da adaptação, este espaço é mais um elemento, no conjunto de

sistemas semióticos articulados, que dará força à história e à própria dramaturgia. Percebemos ainda que este espaço, portanto tem o poder de se transformar e de transformar completamente uma história a partir da maneira e do objetivo do seu enfoque pela câmera.

A literatura deixa um determinado espaço à mercê da mente do leitor, já a adaptação tem este mesmo espaço como uma releitura do adaptador com objetivos, às vezes, distintos do escritor, portanto, o espaço é sim uma estratégia para a adaptação, com possibilidades inusitadas.

Em princípio, o conceito de *lugar* se relaciona com a forma física, mas quando olhamos melhor estes lugares e seu papel na narrativa, percebemos a sua função no imaginário do leitor/espectador. Estes lugares relacionados com a percepção do jogo narrativo e sua função podem ser chamados de espaço. Este ponto de percepção pode estar presente em qualquer sistema semiótico, inclusive num personagem, num diálogo, etc.

No processo da adaptação, aquilo que foi percebido pelos sentidos poderá ser transformado em algo tátil: o som, as cores, as luzes, etc. Em "Carmen", Mérimée através do espaço cria uma cena de paixão que vai ser o cerne de toda a história. É o momento em que José havia saído da cadeia e estava de guarda numa festa na casa de um coronel. Carmen vai à festa, o vê e como que devesse alguma coisa para ele

(ele a havia deixado fugir no assassinato da tabacaria e por isso fôra preso) lhe diz: **"Conterrâneo, quando alguém gosta de uma boa fritura, vai comer em Triana, na casa de Lillas Pastia"** (\* 114).

Deste chamamento e da interpretação que fazemos do convite, Carlos Saura adaptou (seq.12) todo o processo de sedução que Gades e Carmen vão interpretar, talvez uma das sequências mais belas da história do cinema, sequência esta feita na casa de Lillas Pastia em dança. Dois locais que, sequencialmente, fazem de José Navarro seu amante e seu destino e também fazem de Antonio Gades seu amante e seu fim.

A casa de Lillas Pastia é representada no estúdio por uma luz negra colocada sobre algumas cadeiras onde Gades e Carmen dançam criando um simulacro de cama. Carmen se olha no espelho, se transforma e Gades se aproxima dela e se envolvem acompanhados da "Habanera" da ópera "Carmen".

Todos esses elementos criaram o universo ideal do espaço que era a casa de Lillas Pastia e o destino se fez. Local onde "Carmen" lhe oferece seu corpo, seu amor, como numa dança nupcial. Local onde Antonio Gades se apaixona de vez, perdidamente, por aquela bailarina andaluza e a fusão da obra literária e da vida real de Antonio se completa, nos dando todas as possibilidades de caracterização do amor de Antonio/José e de Carmen, como era, o que queria, o que fazia, como via a vida, o mundo. Em função do espaço, e obvia-

mente não apenas deste elemento, os contratos de amor são estabelecidos e rompidos, dando a força argumentativa tanto do texto de Mérimée como da adaptação de Carlos Saura.

Em função do espaço um personagem pode se sentir seguro, pode estar longe, pode estar perto. O espaço pode inclusive proporcionar uma forma de reação de um personagem diante de algum fato, portanto, o espaço pode ser determinante de uma condição psicológica de um personagem e as ações que se desencadearão a partir disso, sendo a câmera, esses olhos, os olhos especiais que mostrarão algo especial, visto somente pelo diretor e repassado ao público.

## Citações de Rodapé

- (\* 107) MÉRIMÉE, Prósper. *Carmen*. S.Paulo, Brasiliense, 1987.
- (\* 108) EPSTEIN, Jean. *Dramaturgie dans le temps*. In: *Esprit de Cinema*. Genève/Paris, Editions Joheber, 1955, p.125
- (\* 109) Mérimée, Prósper. *Carmen*. Pg.45
- (\* 110) NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. S. Paulo, Ática, 1988.
- (\* 111) idem, ibidem.
- (\* 112) ADAMI, Antonio. *Ângela*. Filme, Média, S.Paulo, 1992, col, son, 35 mm.
- (\* 113) AZEVEDO, Álvares de. *Noite na Taverna*. Rio de Janeiro, Editora Três, 1973.
- (\* 114) MÉRIMÉE, Prósper. *Carmen*. Pg.60



### CAPÍTULO III. "CARMEN" DE MÉRIMÉE A SAURA.

#### 1. A obra de Mérimée: sedução e desejo.

A obra "Carmen" de Prósper Mérimée, narrada em primeira pessoa, é composta de quatro capítulos. No primeiro Mérimée conta que estava em Montilla na região da Andaluzia para descobrir onde realmente se situava o campo de batalha de Munda. Andando com seu guia Vicente na parte elevada da planície de Cachena, muito cansado e com sede, encontra, sem o saber, pela primeira vez, o bandido José Navarro e tornam-se amigos. Como arqueólogo e historiador apaixonado pela Espanha, também resolve entender melhor a sociedade espanhola, que tanto o inspirava. Segundo Mérimée, os geógrafos erraram quando situaram a batalha de Munda a umas duas léguas ao norte de Marbella, daí as suas pesquisas.

No segundo capítulo Mérimée conhece Carmen em Córdoba e revê Don José. No terceiro, Don José, após ter se entregado ao corpo da guarda, conta a Mérimée toda a sua vida e seu destino junto a Carmen. No quarto capítulo, Mérimée apenas faz um histórico e um levantamento geral sobre os ciganos e sua língua, nas diversas regiões em que vivem.

Diante desse quadro percebemos que não está no teatro, na televisão ou no cinema a força de Carmen. Sem dúvida está no texto original de Prosper Mérimée, editado em 1945.

Lá sim, encontraremos a mulher e o mito, que tem sua energia, de onde flui uma explosão de brilho, de cores, com "olhos de cigano, olhos de lobo", que enche de paixão os homens com uma força animal, incontrolável, impossível de fugir, sentindo-se presos, amarrados a um destino. "Levantei os olhos e a vi. Era uma sexta-feira e não a esquecerei nunca mais. ... Usava um saiote bem curto que deixava à mostra meias brancas de seda com mais de um buraco e sapatos graciosos de marroquim vermelho presos com fitas cor de fogo. Afastava sua mantilha a fim de exhibir os ombros e um grande buquê de acácias que saía de sua camisa. Tinha ainda uma flor de acácia no canto da boca e aproximava-se balançando os quadris como uma potranca do haras de Córdoba" (\* 115).

Talvez seja Carlos Saura o único que tenha conseguido transmutar um pouco esta força que o personagem de Mérimée possui. Em nenhuma outra adaptação, das que pudemos assistir, esta mulher foi devidamente transmutada, primeiro porque "Carmen" é pura emoção, sentimento, energia, e segundo, porque cada autor quer fazer a sua "Carmen" mas não a de Mérimée, pois talvez não o conseguiriam e também não interessava, principalmente no clima de pós-guerra, que diferentemente dos anos republicanos anteriores à guerra, as mulheres podiam alcançar e existir de todas as práticas sociais como quisessem, o pós-guerra as transformou em guardiãs da moral e dos bons costumes que as castigavam ferozmente se

burlassem a ordem estabelecida, de paz, prosperidade mundial, etc. É obvio pois, que neste cinema e neste contexto Carmen não podia manifestar-se com toda a sua liberdade.

A história de Mérimée, uma história do amor de uma mulher que enlouquece os homens por sua magia e beleza, lentamente vai se transformando e adaptando-se à circunstâncias similares em outros territórios, com outra vestimenta e cultura. Como dissemos no capítulo que trata das adaptações e sua problemática, um mito perdeu o autor, todos passam a ser seus autores, obviamente que Carmen é muito especial e depende muito da ambientação de Sevilha e da Espanha folclórica, entre outras coisas, assim como achamos que não fica bem adaptar "Romeu e Julieta" sem Verona.

Enfim, a história de Mérimée vai sofrendo seus contornos e a mitologia da mulher espanhola, quente e sem donos, vai abrindo caminho para os fantasmas dos seus diretores e cada um reflete suas obsessões particulares em qualquer parte do mundo.

Num dos trechos mais belos do livro, aquele em que Mérimée encontra Carmen pela primeira vez, no cais de Galdaquivir e depois a convida para irem a uma *neveria*, sobre a luz de uma vela numa mesinha, Mérimée a descreve, completando o que Théophile Gautier havia acentuado: **"Era uma beleza estranha e selvagem, um rosto que primeiro assombrava, mas que não se podia esquecer. Os olhos, sobretudo, tinham uma**

expressão ao mesmo tempo voluptuosa e selvagem, que não encontrei, desde então, em nenhum outro olhar humano. "Olhos de cigano, olhos de lobo" (\* 116).

Mesmo vendo esta mulher em pura magia e sendo ela, talvez seus sonhos ou sendo ele o próprio José Navarro, além da poesia presente, também percebemos um outro olhar do autor, não se sabe se é intencional mas sem dúvida Mérimée contemplou esta mulher sob uma ótica também conservadora, do seu tempo. Há uma outra parte no texto que Mérimée diz: "A mulher é amarga como o fel, mas há duas ocasiões em que é agradável: na cama e no leito de morte" (\* 113). Uma besteira, talvez para chocar mesmo toda uma época, todo um questionamento da mulher espanhola (não podemos esquecer que se Mérimée tivesse escrito esta obra na França da época, talvez tivesse passado despercebida, mas na Espanha não, um local da igreja, do patriarcado, da mulher subserviente). E, interessante, que é esta mulher que faz com que Mérimée seja atraído por sua personalidade inquietante, fatal.

Sabemos que uma narrativa de ficção tem sua força principalmente no segredo, "Carmen" representa para os homens este elemento, justamente por querer descobri-lo, dominá-lo, os homens se perdem. Don José Navarro, depois que é preso por deixá-la fugir, após o assassinato que cometera na tabacaria, passa por este sofrimento diante do poder desta mulher: "Entretanto, não podia deixar de pensar nela. Acre-

ditaria, senhor? Suas meias de seda esburacadas que ela me mostrou por inteiro ao fugir, eu as tinha sempre diante dos olhos. Olhava por entre as barras da prisão para a rua e, entre todas as mulheres que passavam, não via uma única que valesse aquele diabo de mulher. E depois, mesmo sem o querer, sentia o perfume da flor de acácia que ela me jogara e que, seca, conservava ainda o seu bom cheiro... se há feitiças, aquela moça era uma!" (\* 118).

Este segredo que faz com que uma história seja maravilhosa ou não, está presente em toda a narrativa de Mérimée, como na primeira parte quando José encontra o autor e estão numa pequena estalagem e uma senhora se aproxima: **— Ah! senhor Dom José! exclamou. Don José franziu as sombrancelhas e levantou uma das mãos com um gesto autoritário, que calou a velha no mesmo instante" (\* 119).** Neste ponto não há dúvida que os leitores estão tão intrigados com ele como está o autor e, é este mistério que vai conduzir a narrativa até o final. Não apenas de personagens e situações mas também na própria "Carmen" e seu poder: **"Ela determinou meu destino sem muita dificuldade, Parecia que eu me unia a ela mais intimamente com esta vida de aventuras e rebelião" (\* 115).**

Tudo em Carmen pulsa liberdade e, as vezes que ela se aproxima de um homem é para dominá-lo, fazer dele o que quiser. José encontrou nela o seu destino e ela também sabia

que era o seu. "Mas, segundo os modos das mulheres e dos gatos, que não vêm quando os chamam mas se aproximam quando não são chamados, ela parou diante de mim e me dirigiu a palavra". Num outro trecho: "Ela mentia senhor, ela sempre mentiu. Não sei se na sua vida aquela moça disse alguma vez a verdade. Mas quando ela falava, eu acreditava nela: era mais forte que eu". Se aproximar dela é se preparar para conviver com o demônio e por ela fazer qualquer coisa, matar ou morrer, tornar-se assassino e ladrão: "Foi a partir daquele dia, acho, que comecei a amá-la seriamente; porque três ou quatro vezes pensei em entrar no pátio e enfiar meu sabre na barriga de todos aqueles janotas que lhe dirigiam galanteios" (116).

Carmen vai onde quer e faz o que gosta, não pode assegurar a nenhum homem se o amará alguma vez e se diverte com todos. Ri, canta e dança como nenhuma outra se atreveria. Sua força erótica vem da ousadia de cigano e seu sentido de liberdade. Liberdade esta que a leva para a morte, por não se dobrar à vontade de ninguém e nem implorar ou gritar ou qualquer outra coisa que mostrasse fraqueza: "...Eu primeiro, você em seguida. Sei que é assim que vai acontecer.

... Sou sua até a morte, sim, mas não vou mais viver com você. É aqui? disse ela. E com um salto se pôs no chão. Tirou a mantilha, jogou-a a seus pés e ficou imóvel, um punho sobre o quadril, olhando-me fixamente. \_\_Você deseja me ma-

tar, bem o vejo \_\_disse. \_\_Está escrito, mas não me fará ceder" (\* 121).

Esta liberdade de Carmen, considerando a época e o país, como dissemos, é um verdadeiro atentado à moral conservadora, e já que um homem foi destruído ela também teria que morrer, pois era uma ameaça à sociedade. Mérimée acertou quando trabalhou com uma mulher pobre, operária, aquelas em que os rigores morais se impõem com muito mais ranço. Carmen portanto não se diferenciou de tantas outras mulheres de sua época que buscavam a sua liberdade. Sua pobreza no entanto, não a deixou submissa, pelo contrário, a tornou ainda mais forte.

Carmen é de uma Espanha e de uma época específicas, no que tange a um tipo de comportamento. Nasceu no início do século XIX, numa Espanha tradicionalmente católica, dominada pela virtude e pela honra onde todos os crimes passionais se justificam pelo sentido de possessão (que, aliás, em qualquer parte, durante séculos, parece marcar as relações homem-mulher), sendo a mulher vítima de uma sociedade marcada pela discriminação sexual que transforma as relações de igualdade em relações de escravidão.

Mérimée trouxe à tona estas mulheres livres da tabacaria, independentes e agressivas, que desafiavam o homem. Sem dúvida, Mérimée deixou-se seduzir pelo mito sexual espanhol, sangrento na maioria das vezes. A morte por amor e a

paixão. Aliás, pensamos que não se pode entender o mito de "Carmen" se não em função da relação passional que mantém Dom José com Carmen e a dependência que se estabelece, que chega à submissão total, entre o Cabo dos dragões, cristão velho de Elizondo no vale de Baztan e Carmen, de Etchalar, uma aldeia a quatro horas da sua.

Poucas vezes na história ou na literatura uma mulher levou um homem a passar tamanhas humilhações, chegando até a matá-la por amor. E ela, de forma mística traçando seu próprio destino como se fosse um suicídio. Don José será executado, também aceitando seu destino. É o momento que conta a Mèrimée na cadeia, que já estava condenado desde o primeiro momento em que a viu: "Foi dessa forma insinuante que esse diabo de mulher me mostrou a nova carreira que me destinava, a única, para dizer a verdade que me restava, agora que eu tinha incorrido na pena de morte. Devo lhe dizer senhor? Ela determinou o meu destino sem muita dificuldade. Parecia que eu me unia a ela mais intimamente com esta vida de aventuras e rebelião" (\* 122).

Mais adiante Carmen, que também parece saber de tudo o que vai lhe acontecer e sempre esteve preparada para o seu final, diz a Don José: "Ela me olhou fixamente com seu olhar selvagem e me disse: \_\_Sempre achei que você me mataria. A primeira vez que vi você, acabava de encontrar um padre na porta de minha casa. E esta noite, ao sair de Córdoba, você não viu? uma lebre atravessou o caminho entre as patas de seu cavalo. Está escrito! Ela pôs-se a sorrir e me disse: \_\_Eu primeiro, você em seguida. Sei que é assim que vai acontecer". (\* 123)

Num estudo intitulado "Voilà la Carmecita", Eduardo Haro Tecglen coloca que Carmen é o predecessor de D.Juan, uma D.Juana: "Vista provisionalmente la sucesión de los mitos, se podría intentar una cronología del papel de la mujer: Melibea maniatada, objeto tanto de sus padres e de su sociedad como de la manipulación de Celestina. En Don Juan, la mujer colectiva, el género, la condición de hembra cuyo misterio pretende penetrar el supuesto burlador y termina en el abismo, conducido por la mano fría del Comendador. Carmen en fin, la mujer libre, la doña juana: algunos de sus versos en la ópera podrían haber sido dichos por Don Juan: "L'amour est un oiseau rebelle / que nul ne peut apprivoiser..." Y ella misma termina siendo víctima de la fatalidad que engendra" (\* 124).

O amor em Carmen tem um fogo espontâneo, que aliás

nunca estaria presente em nenhuma donzela da corte francesa. Sua plenitude se estabelece com a força do natural, do imediato, do vivo, e portanto, com uma força selvagem. Pode dar seu amor por qualquer motivo mas sempre com sinceridade. Nela o ardor está na respiração, sempre transbordando, pode ser cínica mas nunca distante, fria, vazia. Seu amor é verdadeiro, poucas mulheres têm tamanho ardor na maneira de amar e, ao mesmo tempo, tamanho desprendimento na hora em que este amor acaba, pois esta é a razão do seu viver, não quer um bom casamento, quer viver: "Carmen! minha Carmen! deixe que a salve e me salve com você. José respondeu Carmen — Você me pede o impossível. Não o amo mais. Você me ama ainda e é por isso que deseja me matar. Ainda poderia inventar alguma mentira, mas não quero me dar o trabalho. Tudo está acabado entre nós. Como meu rom (\*ppp), você tem o direito de matar sua romi, mas Carmen será sempre livre. Calli ela nasceu, calli ela morrerá. (\* 125)

Mérimée duvida que Carmen seja de raça pura cigana. Ele diz textualmente: "Ela era infinitamente mais bonita que todas as mulheres de sua raça que eu tenha vista". É divertido o que o escritor francês afirma sobre o que os espanhóis consideram necessário para uma mulher ser considerada bela: "una mujer debe reunir treinta síes e, se quiere, que se la pueda definir por medio de diez adjetivos aplicables cada uno a tres partes de su persona. Por ejemplo, debe te-

ner tres cosas negras: los ojos, las pestañas e las cejas; tres, finas: los dedos, los labios y los cabellos, etc.,.... Pouco mais adiante ele faz a seguinte descrição de Carmen: "Su piel, por otra parte perfectamente tersa, recordaba mucho el color del cobre. Sus ojos eran oblicuos, pero admirablemente rasgados; sus labios un poco gruesos, pero bien delineados, dejaban ver unos dientes más blancos que las almendras desprovistas de su piel. Sus cabellos, es posible que algo gruesos, eran negros, con reflejos azules como el ala de un cuervo, largos y lustrosos... era de una belleza extraña y salvaje, una cara que chocaba al pronto, pero que no podía olvidarse. Sobre todo sus ojos tenían una expresión a la vez voluptuosa y huraña que no he encontrado después en ninguna mirada humana. Ojos de gitano, ojos de lobo, como dice un dicho popular espanhol" .

A criação desta mulher maravilhosa, pelo que tudo indica, começa quando Mérimée aos 27 anos, viaja pela primeira vez a Espanha e conhece uma família nobre com a qual ele faz grande amizade, principalmente com a filha, Eugenia de Montijo, que será a rainha da França casando-se com Napoleón III. Segundo consta foi numa dessas conversas que Eugenia lhe contou uma história acontecida na Andaluzia de onde possivelmente surgiu a obra de Mérimée.

"Carmen" foi publicada em 1845, numa segunda viagem que Mérimée fez a Espanha. Mas em 1830, a obra já poderia

ter sido publicada pois o historiador francês já tinha todos os elementos para isso.

Foi a Espanha que lhe inspirou o primeiro livro, publicado no mês de maio de 1825 "Théâtre de Clara Gazul". No entanto foram necessárias mais duas viagens, em 1830 e 1840 para que a sua concepção da Espanha se traduzisse em duas obras: "Lettres d'Espagne" e "Carmen."

O bandido José Maria e a cigarreira Carmencita já eram os heróis da obra "Carmen". Isto está provado em duas cartas de Mérimée sobre a Espanha. Ele conta nas cartas que ía de Valência a Murviedro com seu guia, o valenciano Vicente e a uma légua de Murviedro encontram uma taverna. O valenciano nem sequer entra, com medo de alguma coisa e Mérimée pára beber água. Uma moça muito bonita, não excessivamente morena o serviu e ele fez um *croquis* de sua fisionomia. Vicente, quando seguiram caminho, lhe disse que a casa era funesta e ali morava uma filha de uma feiticeira e, quanto à Carmencita, cabia exato o provérbio espanhol: primeiro cortesã, depois alcoviteira, depois feiticeira. Foi o que aconteceu com Don José Navarro, que talvez seja o próprio Mérimée.

No período do romantismo a Espanha se tornou a meca dos aventureiros, sonhadores e artistas, pelo seu exotismo, suas mulheres, suas paixões e o clima adverso ao do norte europeu, sejam russos, buscando inspiração nos temas es-

panhóis, franceses, ingleses, etc. Nesta época o Barão de Davillier em seu livro intitulado "Viagem pela Espanha", ilustrado por Gustavo Doré, num trecho dedicado a Andaluzia, descreve fascinado as vestimentas, os costumes, ruas, rostos, paisagens e também a tabacaria, que pelo próprio clima espanhol, principalmente dentro da fábrica de tabacos, as mulheres ficavam com poucas roupas no trabalho e, essas cigareiras sevilhanas tinham fama de devassas. Uma delas, a mais especial, será imortalizada por Mérimée. Essas mulheres aparecem em um quadro pintado por Gonzalo Bilbao, no museu de Belas Artes de Sevilha, que se chama "Las Cigarreras" onde se vê essas jovens sentadas ao redor de mesas redondas, bem à vontade, preparando o tabaco que vinha de Cuba e, igualmente aos desenhos de Doré, existem moças com crianças nos peitos dando de mamar (\* 126).

Histórias como a de Carmen devem haver muitas naquelas serras andaluzas, onde esses aventureiros entravam e conheciam lugares que nem mesmo os espanhóis jamais pisaram. E foi um francês que veio enaltecer ainda mais toda essa cultura. Não podemos, inclusive, explicar e entender o mito de Carmen se não em função deste universo passional da Espanha, tão bem captado por Mérimée. Achamos que Carlos Saura percebeu que existe na obra realmente, uma troca de papéis. A relação entre Carmen e Dom José se explicaria melhor se se trocaram os sexos. Há na independência de Carmen, em seu do-

mínio das situações, na sua forma de estabelecer relações amorosas, muito do comportamento do "macho" e Dom José, em muitas ocasiões aceita uma submissão tal que corresponderia mais ao comportamento feminino. Curioso que a adaptação de Saura resgata a idéia original de Mérimée, ou seja, uma mulher misteriosa, de uma Espanha misteriosa, selvagem, pura sedução, como foi para Doré, para Davillier. Já a ópera, este país perigoso e desconhecido, deve aparecer para o grande público, em uma época em que o público e a crítica era sensível demais a crueldades, ao "mau gosto", daí ficar envolta na superfície e nos coloridos europeus. Obviamente sabiam o perigo que correriam da apresentação de uma mulher ladra, bruxa, que não tinha qualquer tipo de moral convencional.

Os escritores da ópera trataram de tornar o comportamento da cigarreira e de toda a obra, mais suave, mais humana e, diga-se de passagem, banal, desaparecendo a poesia obscena e a sensualidade.

## 2. O diretor Carlos Saura.

É extremamente prazeroso escrever neste capítulo sobre Carlos Saura e sua obra, mas ao mesmo tempo é também bastante difícil. Primeiro porque a sua obra é vasta e complexa demais como a sua própria história de vida e segundo porque esta tese teria que ser só sobre o diretor, pois te-

ríamos que nos deter em diversos elementos que estão presentes em quase trinta filmes, seja a narratividade, seja o estilo, seja qual fôr o enfoque, portanto, não o objetivo a que nos propomos: fazer uma análise semiótica de sua adaptação de "Carmen" como modelo dentro das adaptações.

Portanto, nossa intenção não é apenas falar sobre Carlos Saura mas também refletir sobre toda a sua obra, e, através dos conhecimentos adquiridos com pesquisas e entrevistas realizadas, ampliar o entendimento de sua vasta filmografia e de sua adaptação de "Carmen" e das adaptações num geral. Este, que sem dúvida é um dos maiores gênios do cinema contemporâneo. Carlos Saura não é só um artista espanhol, mas como acontece com Garcia Lorca, Dali, Picasso, Buñuel, pode ser considerado universal, dada a natureza de sua arte.

Ao analisarmos sua obra nos detemos especificamente em "Carmen" e de maneira mais geral nos dois outros filmes que compõem a sua trilogia: "Bodas de Sangue" e "Amor Bruxo". Obviamente que também nos deteremos nos outros filmes, mas com um tratamento muito mais referencial somente. Sem dúvida podemos perceber que Carlos Saura vive o que pensa e é visível seu estado quando diz que o cinema é um exercício do prazer, tal é a sua paixão naquilo que faz tão bem.

Um dos elementos mais importantes e que não é sufi-

cientemente entendido em seus filmes é o seu texto, mais literário que simplesmente um roteiro comum, muitas vezes improvisado na hora da filmagem, pois se adequa mais ao ator no ato da representação.

Nesta sua literatura podemos perceber que a sua obra está marcada por maravilhosos momentos de pura sensibilidade e arte, com traços sobre a condição humana, as atitudes de pessoas comuns e por serem comuns, serem tão diferentes entre si e tão interessantes. Entra aí o estilo que utiliza na semântica das palavras e as conotações que suas frases suscitam. Enfim, os seus textos possuem uma multi-significação e as cenas, isotopias de morte, de salvação em antíteses que lhe dão um registro especial. Os vários filmes que fez lhe deram um *Know-How* que poucos diretores têm: fazer um cinema de autor sem se tornar um cinema inassistível, do ponto de vista comercial, no entanto, sem o ser também. A força dos seus filmes se completa tanto com o verbal como com o não-verbal e estes dois universos de linguagem são amarrados por uma narrativa que busca inovações, do ponto de vista cinematográfico.

Em "Llanto por un bandido" (\* 127), seu segundo longa metragem, Saura tenta reconstruir com imagens a história popular de José Maria, um mítico bandido espanhol do século XIX. Interessante que já em 1963, Saura tem a preocupação com elementos de sua cultura e um modo peculiar de entender

a prática narrativa. Este filme, por exemplo, trafega na dimensão épica dos acontecimentos históricos.

Sem dúvida, Saura traz em sua bagagem criativa a influência de sua própria história e, esta influência do inconsciente em sua obra fílmica foi maior ainda em sua trilogia e principalmente em "Carmen", pois os elementos andaluzes foram captados e transmutados com a energia que realmente tinham. Sobre este inconsciente escreve Antonio Carlos P.S. Filho "Freud, com sua sinceridade e modéstia, reconheceu como os grandes escritores em suas obras mostraram "saber" já da existência do inconsciente, antes de ser o mesmo por ele descoberto e colocado dentro de um enfoque científico, fruto de sua mente genial" (\* 128).

O cinema de autor tem esse lado fortemente marcado e a sensibilidade intuitiva existente em grau maior ou menor, dependendo da obra e do objetivo do diretor, sem que este perceba, entra em contato com fantasias inconscientes universais e representam o conteúdo manifesto na obra. "Carmen" para Carlos Saura teve esse caráter do que estava em seus sonhos e o que ele pretendia fazer com isso.

No cinema de Saura as muitas mulheres que circularam por sua filmografia foram sempre contempladas tanto com ternura como prevenção, mas entre todos os seus personagens podemos dizer que existe uma soma de qualidades que as transforma em discurso sobre a condição e o caráter da mulher em

nossos dias. Saura se sensibiliza com as mulheres em seus filmes de forma muito especial, seja com a estrangeira que trabalharia com uma família em "Ana e os Lobos", onde era vítima desta família, convivendo sob um controle cerrado pelos três estratos sociais: a polícia, a religião e o sexo e Ana passando a ser então uma brisa nova, um ar fresco naquele mundo fechado, malvado.

Seja em "Antonietta", onde o diretor seguiu a trajetória de uma jornalista que buscava a sombra de outra mulher, já morta, que surpreendeu a todos do seu tempo pela sua postura de liberdade com o amor. Em "Deprisa, Deprisa", a mulher é a única que sobrevive por sua coragem em enfrentar as situações que passara desde o assalto a um banco. Em "Peppermint Frappé" que seduziam o rapaz proporcionando o seu crescimento. Em "La Madriguera" onde as recordações infantis da esposa é que desencadeavam a ação, que transformavam o âmbito familiar, que eram secretos, reprimidos. Em "A Prima Angélica", a prima se reflete o centro de toda a trama, quando Luiz volta e ambos se recordam de sua infância e passam a perceber a sua situação atual no casamento, um tédio, uma cerca fechada. Em "Dulces Horas" o mesmo ocorre, a mãe, a namorada, são o centro da história e o filme se concentrando na convivência do ator Iñáqui Aierra com as evocações de diversas passagens de sua vida familiar, onde o centro de tudo está em sua mãe, a qual era apaixonado e na sua

namorada, que representava o papel de mãe na peça que ele escreveu (que era a mesma Assunta Serna). Também em "Dispara", seu último filme, tem a personagem Ana (a italiana Francesca Neri) no centro da trama, que gira em torno de uma artista circense, que tem um número de tiro ao alvo montada num cavalo. Ela que é estropada por três jovens drogados, se vingando matando os três mas acaba morrendo por sequelas do estupro. Antes porém, sai errante e vive um conflito com policiais. Um filme adverso portanto do que estamos acostumados desse diretor, adverso nem tanto se considerarmos "Peppermint Frappè" e "Deprisa, Deprisa". Neste seu último filme portanto Saura também coloca em cheque a condição da mulher e, pelo desenrolar da história, percebemos que ele entende o universo feminino como poucos, escreve sobre a consciência das mulheres como se fosse uma mulher.

No cinema de Saura portanto não é surpreendente seu interesse por Carmen. Nascido em 4 de janeiro de 1932 na cidade de Huesca, fotógrafo profissional aos 18 anos de idade, graduou-se em cinema no ano de 1956 com o filme "Tarde de Domingo" e lecionou na mesma escola (Escola Oficial de cinema) até 1962/63, época em que rodou o seu primeiro longa metragem: "Los Golfos" em 1959. Cineasta que prefere ele mesmo escrever a história, o roteiro e dirigir, e tem uma relação pessoal com os seus filmes e sua equipe (a mesma, basicamente, há vinte anos), chegou a fazer um filme por ano

até o final da década de 80, sempre com sua personalidade, sua marca, um cinema muito pessoal, de certa maneira, que trata dele mesmo, seu passado, seu mundo em uma Espanha fechada na hipocrisia e na loucura de um ditador, vendo tudo isso com olhos críticos, sensíveis, e tentando mostrar nas telas os seus sonhos, a simplicidade das pessoas e, ao mesmo tempo, sua complexidade.

Sobre sua equipe, Saura conta com a melhor e mais companheira das equipes de trabalho que um cineasta pôde contar. Primeiro porque é uma equipe que trabalha com ele, quase intacta, há mais de vinte anos, o que possibilita um entendimento as vezes, só com um gesto ou um olhar e segundo, porque Elías Querejeta tem um profundo respeito pelo trabalho que todos realizam, de tal maneira que, conta, Manuel Hidalgo: "Elías Querejeta se dejaba ver en muy contadas oportunidades por el "set". Y, quando venía, saludaba brevemente al equipo, y se instalaba durante um rato, nunca muy prolongado, en el despacho de producción. ...Un día Pablo Del Amo me habló de Querejeta. Me comentó que, a veces, pasan dos y tres semanas sin que dé indicios de ser el productor de la película y que hay que recordárselo: "Cono, Elías, interésate por tu película". Añadió también que es muy respetuoso con el trabajo de los demás, que, cuando quiere ver algo - por exemplo, el pre-montaje que se va haciendo conforme se rueda - siempre le pide permiso a Saura o al

proprio Del Amo" (\* 129).

Como podemos perceber, poucos cineastas trabalham tão a vontade com o seu produtor, aliás de há muitos anos, assim também como Téo Escamilla, conta Hidalgo: "Durante el rodaje en exteriores - o cuando en interiores se quiere utilizar determinada luz natural-, es un número gracioso ver a Teo Escamilla, tranquilo, mirando a las nubes, Y a primitivo Alvaro (chefe de produção), a su lado, nervioso, mirando alternativamente al cielo, a Teo y a su reloj, y preguntando: Estas seguro de que va a salir el sol en dos minutos? Pero, hombre, si el sol sale cuando Teo se propone que salga!" (\* 130).

Além da equipe como um todo, Saura tem um grande amigo que o acompanha desde "Llanto por un bandido", trata-se de Emílio Sans de Soto, que, além de diretor artístico, é o seu grande conselheiro e suas opiniões contam muito para Saura.

Sans de Soto é um advogado que não pôde entrar na carreira diplomática por razões políticas. É um homem de vastíssima cultura e conhecido no mundo artístico e literário e, sem dúvida, muito dos filmes de Carlos Saura têm marcas suas.

Sua filmografia é diversa e curiosa, oscilando entre o realismo imediato e a narrativa linear de "Deprisa, deprisa" , passando pelo misto de ópera-teatro e documentário de

"Bodas de Sangue"; o poético de "Cria Cuervos"; o simbolista e complexo "Ana e os lobos" o intimismo de "Elisa Vida Mia"; filmes de denúncia e questionamento do período Franquista como "Olhos Vendados"; o culto à "família espanhola" em "La madriguera", "El jardim de las delicias", também "Ana e os lobos" e "Dulces Horas"; o drama enfocado através da dança e da música Flamenca na sua trilogia: "Bodas de Sangue", "Carmen" e "Amor Bruxo", com o excelente balé de Antonio Gades, enfim, uma diversidade de temas em tantos filmes, que fazem da sua obra sem limites, sem fronteiras. Como poucos cineastas ainda vivos, alguém que consegue nos fazer sonhar, enxergar.

Em entrevista dada ao jornal O Estado de São Paulo em 03/04/88 dizia: "Sempre fui um homem solitário, gosto da solidão que desfruto em um pueblo, na Serra de Madri junto com Merce, minha mulher, que não é atriz como muita gente pensa, e com meus filhos. Gosto de compartilhar desta solidão, mas com uma certa independência e tranquilidade" (\* 131).

Esta independência está marcada em todos os seus filmes, inclusive numa certa obsessão de conseguir exatamente o que quer de determinada cena e de determinados atores. Chega a permanecer dias inteiros preocupado com alguma coisa que queira conseguir.

Em quase todos os seus filmes as crianças têm um pa-

pel enorme e são tratadas como se fossem atores grandes, aliás Saura costuma dizer: "lo que mas me gusta del cine son los actores". Nas filmagens de "Dulces Horas", por exemplo, Pablo Hernandez, na época, um menino de 11 anos, filho do pintor José Hernandez teve uma dificuldade, conta Manuel Hidalgo, que acompanhou toda a filmagem: "En una secuencia de la película, el tío de Juanico (Pablo) lleva a su sobrino a un burdel para que se inicie en el sexo con una prostituta de confianza. Los echos transcurren en la posguerra. En el guión estaba escrito que la puta desnudaba de cintura para arriba al niño y que éste le tocaba las tetas. Luego, había una elipsis.

Desde el primer momento, Pablo se manifestó contrario a esta escena. Y comenzaron las bromas. El chico se fue dando perfecta cuenta de que el asunto era motivo de chascarrillos y sonrisitas para algunas personas del equipo. Y se cerraba en banda: "No lo haré porque no me gusta".

SAURA: \_\_Cómo sabes que no te gusta, si no lo has hecho nunca ?

ESCAMILLA: \_\_Y a mí si me gusta.

VARIOS: \_\_Y a mi, y a mi.

PABLO: \_\_Pues a mí, no.

ESCAMILLA: \_\_Y si primi te da cinco duros?

PABLO: \_\_Ni por un millón.

Lo hará? no lo hará? el suspense aumentaba... Me di-

jo Pablo: \_\_me da vergüenza, y además no estoy acostumbrado. Me dicen que es como tocar otra cosa, pero yo creo que no... es una parte como...mui especial.

La ambientación del burdel, con sus luces rojas, con varias figurantes ligeras de ropa, aumentaba su inquietud.

Aunque llegado em momento, todo estaba planteado - por supuesto- con absoluta delicadeza, y aunque Marion Gamé - la actriz francesa que hacía de puta - se desnudó sin necesidad en un ensayo para intentar que Pablo se habituara, la escena no se rodó en la forma en que estaba previsto.

En realidad, Saura tuvo que luchar fue contra el hermetismo de Pablo, contra su incapacidad para expresar la afectividad. Al ver que no podía vencer su hieratismo, decidió asumirlo y utilizarlo en la medida de lo posible" (\* 132).

Percebemos neste trecho das filmagens de "Dulces Horas" que Carlos Saura realmente se preocupa com os atores mais que com qualquer coisa e, sem dúvida, as crianças têm um poder especial em seus filmes, mas são tratados como "gente grande". Sobre isso, Saura diz o seguinte: "Procuro no mentir nunca a un niño cuando trabajo con él. Siempre es mejor ir por derecho. Hay que tratarles como personas mayores. porque comprenden las cosas mejor de lo que nos creemos. Pretendo que se sientan tan actores como los demás y que se hagan cargo de sus responsabilidades"(\* 133).

Sobre a sua infância ele diz que não acredita naqueles que dizem que tiveram uma infância feliz porque, segundo ele, é uma época em que se fica como um boneco, a quem estão sempre mandando e controlando, sem que se saiba o que está se passando na realidade. Sobre a sua própria infância diz que suas experiências foram muito fortes, terríveis e marcaram o seu caráter, disso não há dúvida, em "Cria Cuervos" Saura deixa claro que as crianças não são tão ingênuas principalmente quando se trata de captar o clima dominante nas relações humanas com a dominação de um dos parceiros sobre o outro.

Neste filme, Ana, uma criança e personagem central, não é inocente. Embora não tenha matado nem o pai nem a tia teve intenção de fazê-lo. Criada num ambiente onde percebia a prepotência do pai e suas investidas sexuais com as amigas da mãe (Amélia) e com a empregada (Rosa), não conseguia dormir à noite e acompanhava a vigília da mãe, até que esta cai doente e morre sem a presença do pai. Por tudo isso e até por uma relação Edipiana ela resolve matá-lo e também à tia, que passa a ser a dona da casa e a criar Ana e suas duas irmãs, também com uma prepotência disfarçada e amor falso, percebido e desprezado por Ana.

Para Saura este ambiente em que se passa "Cria Cuervos" nada mais é do que o mesmo ambiente em que vivem as milhares de famílias que passam pelo mesmo drama. Um verdadei-

ro criadouro de corvos, as pessoas se violentando e se agredindo umas às outras: "Não crie corvos que os seus olhos acabarão sendo picados por eles", diz um ditado espanhol. Um círculo vicioso que nunca termina e as asas negras dos corvos se protegem nas sociedades, onde a máquina estatal acaba por matar todas as potencialidades individuais e a família nada mais é do que reflexo do tipo de sociedade em que está instalada. "Meus personagens são muito verídicos. Cada filme que faço responde a um momento pessoal, a uma situação pessoal a algumas idéias que me preocupam nesse momento. No entanto, existe uma espécie de continuidade entre meus filmes, que é a minha própria vida, minha continuidade". (\* 134)

É interessante observar que realmente em toda a trajetória cinematográfica de Carlos Saura o filme anterior tinha muita importância para o próximo, era fundamental. Entre, por exemplo, "Ana e os lobos" e "Elisa Vida Mia" há dois filmes: "Minha Prima Angélica" e "Cria Cuervos", o primeiro é um intento pessoal de Saura em trabalhar sobre o mundo mais poético dos sentimentos; "Cria Cuervos" é também um filme mais íntimo; "Elisa Vida Mia" é uma experiência também de um filme ainda mais íntimo e assim por diante. Enfim, um filme de Saura tem como ponte o anterior, em toda a sua filmografia.

O diretor tinha acabado de rodar "Ana e os Lobos" e contou numa entrevista em Cannes que a idéia de "A Prima An-

gética" veio de uma cena daquele filme, onde conversando com Ana, alguém fala algo sobre uma prima Angélica que conheceu quando criança e nunca mais voltara a ver. Disse Saura: "Este, foi o ponto de partida para as imagens que me acompanham, minhas assombrações sobre a guerra civil. Eu vivia em Barcelona, tinha 4 anos e fiquei paralisado e perdido quando os franquistas tomaram a cidade de assalto, pois Madri era do lado da República". (\* 135). Percebemos que Saura trouxe muito da sua infância para os seus filmes. Quase todos tratam em um momento ou em outro, as vezes como lembranças de personagens, as vezes como citações, inclusive em *off*, deste seu mundo. Este sentimento do mundo em que cresceu fica claro também em uma reflexão que aparece em quase todas as suas aparições e auto-reflexões : "as coisas não são como nós vemos, mas sim tal como nos lembramos delas"

A "família espanhola" também é um capítulo muito especial em sua filmografia, Carlos Saura diz: "É um tema que eu vivi, que conheço muito bem, que eu sofri. Trabalho muito sobre o que se chama "a família espanhola", a família que se reúne no apartamento e tudo se desenvolve, presente e passado. A maior parte da minha infância eu a passei num apartamento, perto dos mais velhos, vendo e principalmente ouvindo, o que define uma pessoa é o seu passado. O passado é a sua própria vida. E ninguém sabe mais do passado do que você mesmo. Por isso aproveito o meu passado para saber da minha

vida atualmente e fazer os meus filmes, ademais, é preciso também de muita imaginação...idéias". (\* 136). "Dulces Horas" é um exemplo típico desta fala do diretor.

Carlos Saura considera-se mais imaginativo do que cerebral, mais intuitivo do que racional e quanto à questão da relação entre o escritor ou adaptador e o diretor, Saura pensa que há uma grande diferença entre um diretor que recebe o roteiro e o diretor que escreve ele próprio. O que escreve o roteiro está paradoxalmente mais livre no *script*, ao passo que o diretor que recebe o roteiro está mais vinculado a ele. Sobre isso aliás, dizem que Godard seguia até mesmo as vírgulas, mas ele, Saura, parte de uma idéia geral, às vezes improvisa (inclusive na própria "Carmen"), amadurece o filme durante a rodagem. Saura só sabe fazer filmes com histórias imaginadas por ele e roteiros escritos por ele: "Fazer o roteiro e dirigir, é o meu modo de trabalhar, de ser. O diretor de cinema, pelo menos eu, é uma das pessoas mais solitárias que existem, porque ninguém sabe nada. Isto é normal, ninguém sabe mais do que o diretor. E, ao mesmo tempo, o curioso é que se as pessoas não colaboram, não sai nada. Mas, de qualquer forma, a responsabilidade final é sempre do diretor" (\* 137).

Sobre esse tema, achamos que realmente o diretor é o responsável pelo produto final mas que no caso do diretor não ser o adaptador, como acontece na maioria das vezes, nu-

ma adaptação, se não houver um entendimento absoluto entre o adaptador e o diretor, pode ser gerado um novo texto mais para *Frankenstein* que para a obra original. Nesse sentido não é apenas Godard que seguia até as vírgulas do roteiro mas qualquer diretor que queira fazer um trabalho de outro autor que não seja ele próprio. Obviamente que o cinema de autor segue uma linha completamente diferente, o filme é dele, o roteiro também, aliás, o filme é ele, o que Robert Stam chama de cinema de auto-reflexão, ou seja, não apenas o Alfred Hitchcock aparecendo em seus filmes, sem modificação na trama, mas o diretor estar presente, seja no enquadramento, seja na paisagem, seja num personagem, seja no que fôr, mas a intertextualidade se refletindo.

Nos seus cinco primeiros longa metragens Saura contou com a colaboração de Angelino Fons e Mario Camus para escrever seus roteiros. Em 1969 começou a contar com a colaboração de Rafael Azcona que veio até 1975. A partir do filme "Cria Cuervos" Saura escreve sozinho seus filmes. Ele mesmo diz que queria dar um passo a mais, ter um produto que fosse de sua total autoria, claro que paga o preço disso, segundo ele, é muito solitário e muito sofrido escrever um roteiro. Mas para ele, um roteiro não é mais que um mero projeto de filme, um trabalho aberto a toda classe de modificações e emendas, um ponto de partida suscetível de admitir as transformações que na rodagem se vai percebendo.

Carlos Saura é um desses raros diretores que utilizam atores, as vezes, com pouca experiência, principalmente no cinema de autor e nos filmes que não são tão comerciais, claro que sempre os exige mais. Contrata também atores que são de um outro ramo de interpretação, por exemplo José Luiz López Vázquez y Rafaela Aparício, atores cômicos reciclados como dramáticos. Também atores que estão em inatividade como Alfredo Mayo, Juan Luis Galiardo, Lina Canalejas, Esperanza Roy, Luis Peña, Florinda Chico, etc. e atores que estão acostumados com outros tipos de papéis e fazem papéis completamente diferentes. Mas seja para os atores famosos ou para os esquecidos ou desconhecidos, o respeito para com os atores é absoluto.

Não há por parte dele nenhum receio de trabalhar com atores inexperientes e até com pessoas que nunca estiveram diante de uma câmara. Em "Los Golfos", por exemplo, só havia dois atores profissionais e entre os amadores trabalhou com dois atores analfabetos, que aprendiam suas falas de ouvido.

O mesmo que aconteceu com "Deprisa, Deprisa" também ocorreu com "Dulces Horas", entre outros, Iñaki Aierra e Assunta serna, não tinham experiência com cinema e foram escolhidos entre muitos candidatos para os papéis.

O que faz com que seus filmes sejam completamente livres dos clichês de atores comerciais e conhecidos e ao mesmo tempo serem um sucesso. É que Saura tem uma grande se-

gurança de si e da sua obra e, o público que irá vê-lo estará preparado para assistir a um espetáculo não-comercial e, até comercial, dependendo da leitura, do país, portanto, o que ele irá ver é exatamente a dramaturgia, a musicalidade, a iluminação, etc. sob o ângulo de visão e a sensibilidade do diretor espanhol.

Saura não dispõe de nenhuma técnica especial para dirigir os atores, se deixa levar pela intuição, pela observação sobre cada situação da rodagem. Não é raro se ouvir dele: "Esto no es así, pero no sé cómo se puede hacer mejor", "Si vosotros sufrís, yo también sufro", "Soy el peor actor del mundo" "Lo último que se le puede decir a un actor es que esté tranquilo o que lo haga natural. Auto'maticamente se ponen más nerviosos y empiezan a hacer cosas raras" e "Los actores, en general, son ferozmente egoístas. Sólo les interesa hablar de su papel" (\* 138). Como podemos ver, o mais comum em Carlos Saura é que ele sempre busca alguma forma, em sua grande experiência, que não está na tecnologia, mas no talento e nas diversas situações em que já se encontrou frente a frente com o desastre de um ator em um papel. Nestes casos ele leva em conta Renoir que dizia que não se pode ir contra a natureza do ator.

De tal forma leva isso em consideração que quando um ator troca alguma frase ou até mesmo improvisa adaptando os diálogos às suas necessidades, Saura pede que eles mantenham

aquela fala e filma daquela maneira, desde que não disvirtue o sentido original. Portanto, realmente o roteiro para ele é um mero projeto possível de amplas alterações de acordo com o desenvolvimento das filmagens e, se observarmos o roteiro que foi escrito por ele e o texto que saiu no filme, tomaremos um choque. Talvez a sua trilogia e, especialmente "Carmen" e "Bodas de Sangue" tenham sido, dos seus filmes, os que menos sofreram modificações, obviamente porque o ballet de Gades era responsável pelos acontecimentos, pelas ações, representadas pela dança.

O próprio Saura é também quem muda seus diálogos, ao ver como determinado ator falou e incorporou determinada fala. O que para ele não tem nada de errado, pelo contrário, a percepção disso tudo, é que torna o trabalho do cineasta um exercício do prazer e mais que isso, uma fonte constante de inspiração e de renovação do próprio texto.

Sobre sua personalidade, durante as filmagens, Saura não bebe, não fuma e está, aparentemente sempre tranquilo, aplacando os íntimos mais exaltados, o que é comum durante as rodagens, e animando a todos. É extraordinariamente atento a todo mundo.

No trabalho, pede desculpas por tudo, por fazer uma interrupção de cena, por ter que repetí-la, por mudá-la e quando um ator erra, ele jamais é grosseiro. Quando surge alguma discussão em função de um papel, ele sempre ouve e

faz valer a sua idéia, mas sabe ouvir.

Seu ritmo de trabalho é massacrante, as seis e meia está filmando, apenas um almoço rápido e as seis e meia pára e vai para a produtora de Elías Querejeta que junto com seu irmão, o pintor Antonio Saura e Pablo Del Amo, o talento oculto dos seus filmes, começam a montar e a verificar tudo o que foi rodado. As nove horas começam as projeções que são abertas para toda a equipe. Segundo ele, essas projeções são de extrema importância para o diretor, para o montador, para os atores, para o iluminador e têm um benéfico efeito psicológico. Se vai vendo o fruto do trabalho e como o filme vai tomando corpo, além desses momentos serem um agradável encontro e troca de impressões.

Desde "La Tarde del Domingo" que Saura se manifesta abordando um cinema direto de tom realista, sustentado por um exercício documentalista, entre objetivo e testemunhal, cuja caracterização também atinge seu mediametragem "Cuenca" de 1958, que recebeu prêmios nos festivais de San Sebastian e Bilbao. Um filme que abre as portas da indústria cinematográfica para Carlos Saura.

"Los Golfos" parte dessa experiência que Saura já havia acumulado como estudante de cinema, fotógrafo profissional e cineasta. "Los Golfos" se revela como uma obra surpreendente dentro do cinema espanhol de então, de certa maneira insólita pela sua dualidade narrativa e que tem como

fonte a experiência neorealista italiana e métodos que orientavam a "Nouvele Vague" francesa.

História inspirada nos grupos marginais madrilenhos, Saura tem um relato instigador e crítico com alguns sintomas documentaristas.

"Llanto por un Bandido" de 1963, como dissemos, reconstrói em imagens a história de um bandido popular espanhol de nome José Maria, que aliás, pressupõe-se, que foi de onde Prósper Mérimée tirou o seu personagem José Navarro, o amante de Carmen e, de onde tirou a própria história da obra "Carmen". No entanto, talvez pela forte influência do cinema neorealista, Saura tinha uma certa dificuldade de construir uma trama com uma narrativa mais amena e com conflitos que pudessem ser entendidos pelo grande público. O filme acaba navegando incapaz e perdido entre o relato que perfila a personalidade humana do mítico e legendário herói e a tentativa de oferecer uma dimensão épica dos acontecimentos históricos.

Com tamanha complexidade dialética narrativa "Llanto por un Bandido" se mostra mais voluntarioso que acertado, mais intencional que consumado, inclusive o seu fracasso comercial, talvez tenha frustrado o seu diretor.

No entanto, não é isso que percebemos na sua carreira até os dias atuais, a cada passo que dava, Saura crescia mais e, o José Maria torna-se o José Navarro e os jovens que

abandonam tudo pelo amor em "Bodas de Sangue" também são magistralmente conduzidos e a morte é um encontro, uma salvação.

Em "La Caza" de 1965, Saura adquire definitivamente consistência narrativa, rompendo com a concepção formal de sua primeira obra e com a confusa indecisão de sua segunda. Nesta obra o seu realizador, Aragonés, mostra muita firmeza e domínio da linguagem cinematográfica, inclusive arquitetando e se adentrando com um perfeito sentido do desenvolvimento espaço-temporal e um domínio absoluto de todo o conflito dramático.

O filme é construído sobre uma argumentação carregada de violência explícita, talvez a maior que Saura já dirigiu, sem contar obviamente "Dispara", onde uma carga psicológica do passado, e aí percebemos como o diretor sempre optou por temáticas e conflitos que envolvessem concepções temporais, vai trazendo de tal maneira um clima de tensão, que conduz à morte.

Este filme foi o primeiro produzido por Elías Querejeta. este feito vai definir definitivamente o percurso de Carlos Saura e sua trajetória no cinema.

Esta relação diretor-produtor vai dar a Saura uma nova tomada de consciência sobre o seu cinema, talvez menos acadêmica, enfocando um novo processo de criação visual onde o evidente começa a ser substituído pelo aparente e sua ex-

pressão direta, objetiva, inicia uma espécie de imersão permanecendo como uma espécie de espaço encoberto e só aparece em função da predisposição do espectador, "Peppermint Frappè (1967) é um dos seus filmes onde mais marcadamente aparece esta dinâmica.

É neste filme que realmente surge um novo universo criativo em Carlos Saura. Neste sentido, o filme é montado a partir de reflexões, a priori, indecifráveis, de constantes oníricas que fazem prevalecer o sonho sobre a realidade, de personagens mais simbólicos do que simplesmente dramáticos e uma ruptura com o linear.

Este filme marca também o início de uma relação duradoura entre Geraldine Chaplin e Carlos Saura, elemento determinante em grande parte de seus filmes, obviamente também com a presença de Elias Querejeta, Luis Cuadrado e Rafael Azcona, entre outros, concebem o novo cinema criativo do diretor, que irá se firmar num próximo filme denominado "La Madriguera" (1969), que vem logo depois de "Stres, tres, tres" (1968).

"La Madriguera" é um filme hermético, às vezes lúdico e obsessivo. Uma aventura plena de interiorização, com recortes do passado, aliados ao presente e ao futuro, objetivando a destruição mútua.

A partir deste filme e posteriormente com "Jardín de las delicias" (1970), Saura penetra realmente nos mistérios

interiores dos indivíduos, através de labirintos dramáticos onde as tramas se montam a partir de enfrentamentos psicológicos de personagens, na família, no poder, na igreja, etc. Assim, é que o processo que move a recuperação da memória do milionário Antonio Cano, protagonista central da história, faz com que diversos personagens girem em torno dele e se mostrem em função dele.

Em "Ana y os Lobos" (1972) Carlos Saura parece chegar ao máximo deste processo de descobrir-se em função de uma dramaturgia de enfrentamentos psicológicos. O filme é quase obscurantista e entendido apenas pela sua temática. Iludindo o relato direto e aparente, Saura reveste o filme com uma cuidadosa ornamentação imaginária e um jogo metafórico em função da representação da polícia, da religião e do sexo. São labirintos onde os enigmas só podem ser identificados em função de certa abstração do real e até do jogo da dramaturgia, ou seja, é preciso encarar o filme em diferentes ângulos e com uma certa abstração, inclusive, as tomadas e toda a articulação técnica, para um certo entendimento do texto. O que talvez não seja a sua intenção, mas sim, mexer com o imaginário a partir da imagem, do som, da dramaturgia, cenário.

Neste filme, os personagens parecem alcançar em si mesmos sua exata dimensão, como se se tratassem de indivíduos detentores de vitalidade universal e não individual,

peçoal. Uma marca muito forte disso é a maneira como Ana é recebida na casa e como as crianças convivem com este mundo de fantasia criado pelos personagens. Interessante que as crianças e Ana, são os únicos personagens que parecem realmente estarem vivos, os demais possuem uma aura de morte incrustrada em sua estrutura que não os deixa viver. Ana e as crianças dão uma leveza no ar, uma limpada na casa e possibilitam horizontes.

Apesar de ter feito um cinema realmente revolucionário desde finais dos anos 50, Carlos Saura só teve uma resposta comercial a partir dos anos 70, com a realização da "Prima Angélica"(1973), filme que o coloca frente a frente com o seu passado e suas idéias sobre a guerra civil espanhola.

"A Prima Angélica" maneja elementos de inquestionável interesse, como por exemplo a convivência de um mesmo personagem no universo infantil e adulto, passado e presente se fundindo e dando-nos recortes da infância e da vida de Luis, personagem central da história que convive com as recordações do passado e as frustrações do presente.

O seu próximo filme irá transformar definitivamente a vida sua vida, tendo um importante êxito comercial e a sua consagração enquanto cineasta, superando, de uma vez por todas, as barreiras espanholas somente. "Cria Cuervos" (1975) sustenta em sua dinâmica, suas imagens e a principal trama

engendrada (a morte do pai), toda a competência criativa de seu realizador. É um filme repleto de sugestões muito próximas do onírico, inclusive pelo papel da trilha sonora, aliás sistema tão bem trabalhado por Carlos Saura em todos os seus filmes. Os fantasmas da imaginação e os segredos da alma humana, montados como se fossem uma espécie de fábula serena sobre a vida e a morte. Um quê de infantil, Não se sabe de onde nem como, mas surge e nos remete ao choque de uma criança *versus* um adulto.

Seus dois próximos filmes não chegam a ter tanto sucesso, "Elisa Vida Mía" (1976), se mostra como um filme reiterativo, de fórmulas já trabalhadas, sua força está basicamente na capacidade dos atores, onde Fernando Rey interpreta como um mestre que sempre foi e Geraldine Chaplin também está maravilhosa. Um filme também repleto de jogos intimistas e metáforas da existência humana e seus problemas diante da vida, onde vence a poesia do pai.

"Los Ojos Vendados" (1978) enveredou excessivamente para a denúncia de tortura durante o regime de Franco e toda a violência gerada daqueles tempos negros.

Seus próximos filmes têm pouco sucesso, o que aliás ocorre com todos os diretores, e só com "Mamá Cumple cien Años" (1979) e os dois filmes que ele vai inaugurar a década de 80 é que podemos dizer que são filmes de clara iniciativa comercial.

Este filme retoma os personagens que conformavam o simbólico relato de "Ana Y os Lobos". É uma história passada com um certo humor, oferecendo uma dimensão totalmente aberta e buscando uma exteriorização de intenções e conceitos, fugindo de discursos herméticos e intimistas, sua marca nos últimos filmes.

Da mesma maneira "Deprisa, Deprisa" (1980), traz um Saura com um cinema extrovertido e direto, muito próximo do seu primeiro longametrage "Los Golfos". Em ambos Saura enxerga criticamente o mundo dos jovens delinquentes, imersos em fatalidades irreversíveis e que nunca conseguem escapar. Só diferentemente dos filmes intimistas, neste filme há uma dinâmica maior de ações e diálogos mais terrenos, não tão acadêmicos e distantes do cinema comercial.

A partir de "Deprisa, Deprisa" Saura muda radicalmente a linha de sua obra e no filme "Bodas de Sangre" (1980), uma adaptação de Garcia Lorca, o que desencadeará uma trilogia, a qual falaremos a seguir, é que o diretor dará um novo salto, em caminhos que até então nunca tinha enveredado.

No entanto, tirando sua trilogia, Carlos Saura não deixa de lado seu estilo de recordações e inquietações presentes e o universo onírico. Desta maneira três títulos mais são feitos ainda na década de 80: "Dulces Horas" e "Antonietta" ambos de 1982, se mostram como produções muito aquém de

seus sucessos anteriores. O primeiro está muito próximo de "A Prima Angélica" e "Antonieta", um ambicioso projeto produzido com a França e o México e escrito por Jean-Claude Carrière, não deixa de ser um filme repleto de inseguranças e não-domínio do universo da história.

Sem dúvida, somente "Los Zancos" (1984) responde à altura o compromisso cinematográfico de Carlos Saura, com uma decisiva intervenção no roteiro e nos atores e seus papéis, o filme põe em foco um jogo narrativo que força a representação dentro da representação, um processo metalinguístico.

Com "Los Zancos" Saura chega ao êxito internacional e mantém seu direito de ser um dos diretores de maior prestígio dentro da cinematografia espanhola e mundial destes tempos.

## 2.1 Compendo a trilogia: "Bodas de Sangue".

A simplicidade com que foi feito este filme é de deixar qualquer um tomado pela concepção cenográfica e pela compreensão com que Saura captou os elementos que conduzem a criação de um clima trágico, desafiando a suscetibilidade das platéias sem acomodar-se no repetitivo apelo dramático que sempre dá certo. Sem dúvida é o profundo respeito ao cinema, ao público e o domínio absoluto da linguagem cinematográfica.

gráfica, da fotografia, da dança e do teatro que o levou a criar esta obra. Mais uma vez provou que a beleza existe por si só, não adianta mascarar. Assim é a obra de Carlos Saura, produzida por Emiliano Piedra e realizada em quatro dias com apenas uma câmara, o filme foi apresentado *hors concours* nos festivais de Veneza e Cannes entre outros, e eleito o melhor do festival de Nova Iorque em 1981.

O camareiro do teatro em que será ensaiado "Bodas de Sangue" ascende as luzes e arruma os camarins. Inicia-se aí não só o filme de Carlos Saura mas todo o ritual teatral que Federico Garcia Lorca escreveu e encenou.

É através da dança que o texto de Lorca surge na tela de cinema mas ambos nunca perdendo o clima teatral que estreou em 1933 em Madri, contando a história de um casamento desfeito logo após a cerimônia pela fuga da noiva com seu antigo namorado.

Inspirada numa tragédia real acontecida na província de Almeria em 1928, essa história de amor entre o personagem Leonardo e a noiva que foge, mostra um anseio muito forte pela liberdade através da força da paixão que os impele à fuga. Este amor é reprimido por pais e vizinhos e o casal, sem fazer qualquer discurso libertário, caminha para a morte como alternativa de afirmação do prazer de viver.

Desde a primeira cena, onde a mãe e o noivo têm um diálogo sobre uma navalha e seus parentes mortos, a fatali-

dade é percebida. Também temos a marca da fatalidade e a liberdade num diálogo interessante de camponeses, no terceiro ato, quando a aldeia corre atrás dos fugitivos (personagens ausentes do filme-ballet):

"Mas andam a buscá-los por toda a parte. Deviam deixá-los. O mundo é grande. Nele todos podem viver. Deve-se seguir a inclinação: fizeram bem em fugir". (\*  
139)

"Bodas de Sangue" é teatro filmado, mas mostrado através da dança: dança de olhares, dança de paixão. A música, a fidelidade à obra, a iluminação, tudo se locomove. Pulsa ballet.

Não há grandiosos cenários ou indumentárias, certamente temos a sofisticação de Saura (que rodou nos Estudios Cinearte, se aproximando o mais possível da Escola Nacional de Dança, onde então Gades era diretor) que assume o clima de pré-estréia com a perfeita e belíssima fotografia e iluminação de Téo Escamilla. A ação se passa num estúdio de dança e nos camarins dos bailarinos e, interessante, que cada take tem uma tragédia a se desenrolar, como se fosse uma anunciação. As cuevas originais da obra, no cinema são substituídos por uma sala de aula, sem cenários, idéia original do diretor.

Para Gades e Saura o que eles tentavam era captar em imagens através do cinema, o ritmo, a música, a dança flamenca, a obra de Lorca.

"Bodas de Sangue" no palco não é tão dançada quanto no cinema, embora tenha mais cenários e acessórios. Este clima foi captado por Carlos Saura, inclusive para dar mais força ao ballet e ao poder dramático do texto original, que aliás, quando nas poucas vezes que aparece como fala, é emocionante. Coreograficamente Antonio Gades conseguiu reunir a síntese da obra de Lorca em menos de uma hora. Esta síntese onde cada participante está disposto ou preparado a uma tragédia espanhola desde antes de nascer, mostrou a repressão, a força, o universo simbólico que os acompanham desde antes de nascer e, sem dúvida, também levarão para o túmulo.

Saura percebeu tudo isso, conseguindo uma das melhores produções de dança já filmadas, onde dançam a iluminação, os intérpretes, o cenário que não existe e a fotografia, além do texto em si que tem momentos preciosos na coreografia: As declarações de Gades; o momento de amor de Leonardo com a noiva (Cristina Hoyos); a colocação da grinalda na noiva; o momento em que Gades chega sozinho na sala de espelhos (aliás, a câmera adota com frequência a perspectiva do espelho, elemento fundamental para o bailarino); a briga em câmera lenta entre Leonardo (gades) e o noivo (Juan Antonio Jimenez); sem falar das grandes aparições da

mãe, elemento marcante na história real e cinematográfica do diretor. Enfim, um trabalho excepcional, onde o balé, a música, a iluminação, adquirem uma simbiose perfeita.

Saura em nenhum momento fica escravo da coreografia, apesar de ter acompanhado um ensaio e pasmo com tanta poesia e beleza resolveu filmar. Ele captura pés, rostos, corta para o plano geral no momento exato, valorizando a dança. Uma única câmera se deslocando no momento preciso, que acaba dando o ritmo do filme. Às vezes, penetrando no meio do ballet como sendo o próprio bailarino:

"A principios de 1981 empezamos a trabajar en "Bodas de Sangre". En los Estudios Cinearte se construyó un decorado que de alguna manera trataba de imitar el espacio de la Escuela Nacional de Danza donde vi por vez primera la obra. Traté de respetar la atmósfera, el tono de "ensayo general" que tanto me había fascinado. mi trabajo se iba a limitar esta vez a ver "Bodas de Sangre" ballet versión Gades, a transmitir mis emociones a través de la imagen. Por eso la cámara soy un poco yo, son mis ojos, y está donde a mí me hubiera gustado estar" (\* 140).

O momento em que Garcia Lorca escreveu "Bodas de Sangue" e o estado em que se encontrava, não eram nada animadores, seja pela crescente onda Franquista seja pela frustração da separação de Salvador Dali, Buñuel, entre outros grandes amigos.

Federico Garcia Lorca escreveu o seu primeiro texto para teatro em 1921, aos 22 anos, "*El maleficio de la Mariposa*" que aliás, jamais foi publicado. Escreveria ainda, antes de chegar à sua trilogia: "Bodas de Sangue", "Yerma" e "A Casa de Bernarda Alba", outras peças como: "A Sapateira Prodigiosa", "O Retábulo de D.Cristobal", "D.Rosita", "A solteira" e "Mariana Piñeda".

Por estranho que pareça, sua trilogia é o começo do seu fim, pois maduras, essas três peças coincidem com o período da eclosão da guerra civil, que modificou sangrentamente a história de toda a Espanha. Rafael Alberti, seu companheiro de poesia, conta que Lorca na estréia de "Yerma" pronuncia num discurso:

"O teatro é um dos mais expressivos e úteis instrumentos para a edificação de um país, é o barômetro que marca sua grandeza ou a sua queda" (\* 141).

Foi preso e assassinado em agosto de 1936.

Pensamos que, ao trazer a companhia de Ballet de Antonio Gades para o cinema com a peça "Bodas de Sangue", que estava sendo ensaiada, Carlos Saura, acima de tudo, fez um tributo ao gênio Garcia Lorca e, como tal, soube trabalhar com maestria todos os elementos presentes no texto original e, realmente, parece que, no filme, tudo é teatro e dança, o que aliás, marca profundamente a história de Carlos Saura, que resolve fazer, depois deste, mais dois filmes com o tema e com a mesma companhia de dança, incluindo a atriz Laura Del Sol. Sobre o filme Carlos Saura diz:

"Quis fazer com "Bodas de Sangue" um documentário sobre a criação. Quis seguir os dançarinos em movimento e tomar conhecimento de seu esforço, sua capacidade de interpretação, sua habilidade e sua perfeição. Limitei-me a dar minha própria versão de uma coisa que se produziu diante dos meus olhos durante um ensaio de "Bodas de Sangue" (\* 142)

"Bodas de Sangue" é um filme onde Carlos Saura praticamente já havia encontrado tudo feito, o seu grande trabalho foi passar aquilo para cinema, e foi aí que ele conseguiu realizar uma obra de arte.

Primeiro introduziu a primeira parte do filme que trata dos bailarinos chegando ao teatro e via espelhos, se mostrando. É neste trecho que está Antonio Gades, fundamental para todo o trabalho. Saura jamais pensou em ver Garcia Lorca daquela maneira, diz ele:

"Gades había preparado exclusivamente para nosotros un ensayo general" en este caso él sólo dirigia y el papel que baila en el teatro lo hacía otro bailarín. En la gran sala del vetusto edificio, acondicionada para el ballet - toda una pared cubierta de espejos, alargadas ventanas y altos techos -, el ensayo de "Bodas de Sangre" se convirtió en un inolvidable espectáculo. Para mí fue una revelación. Gades había conseguido lo que a mí me parecía imposible de obtener con el teatro de Lorca: todo parecía fácil allí: se mantenía lo popular y en sentido más profundo, había una integración prodigiosa, difícilísima, entre el relato, la coreografía austera, eficaz, y la música de resonancias populares" (\* 143).

## 2.2 "Amor Brujo".

Este filme completa a trilogia de Carlos Saura: "Bodas de Sangue" 1981; "Carmen" 1983 e "Amor Bruxo" 1985. Adaptado da obra do pianista e compositor espanhol Manuel de Falla, um balé em um ato que foi inspirado numa lenda de ciganos andaluzes onde um pacto de ciganos constrói o destino de dois jovens e cria-se um quadrado amoroso. "Amor Bruxo" estreou na Espanha em 1915. De Falla foi um desses artistas prolíficos e polivalentes, tendo produzido obras para piano, orquestra, óperas e ballet.

Para ressaltar a teatralidade do espetáculo, o filme começa com uma panorâmica sobre as vigas de aço de um estúdio de filmagem e desce para um palco onde estão construídos os cenários de um povoado cigano, com fundo de telões pintados.

A história tem o mesmo argumento original de Martinez Sierra transposta para hoje e se desenvolve assim: Candela é amada em segredo por Carmelo e casa-se com José, ao qual fôra prometida ainda criança por um acordo de compadres entre os pais de ambos, acordo este selado com aguardente e sangue. Durante uma briga, por causa de Lucia, de quem José era amante, este é esfaqueado e morre. Carmelo é injustamente acusado e preso. Ao sair da prisão descobre que Candela está enfeitiçada pelo espectro do marido a cujo encontro se dirige todas as noites num lugar sombrio ( que no filme é

onde José havia morrido). Malogra um exorcismo feito pela dança ritual do fogo, aconselhado pela feiticeira. A única coisa que poderia livrar Candela é o sacrifício de Lucia, pois José morreu por causa dela. Carmelo consegue levar Lucia, que amava José, junto com Candela e o feitiço passa para Lucia.

Dos três filmes, este é o que Saura mais carregou de misticismo inclusive com a dança ritual do fogo para exorcizar espíritos malignos e o acréscimo de danças e cantos flamencos, criando realmente o espírito do "Cante Jondo",

"tocado com dedos de cigano e com um ninho de estrelas adormecidas no coração em soluços. O "cante jondo" é esse caminho de luz onde escapa a alma de um povo entre falsetas de guitarra e acordes incoercíveis do sentir. Avesso à transcrição em pentagrama, só se transmite de gargante em garganta, de peito em peito, de coração em coração em virtude de uma estranha tradição". Dito popular. (\* 143)

### 3. "Carmen" de Mérimée a Saura: A história do filme.

Esta parte da tese tem por objetivo desvendar alguns

segredos da produção e da confecção da adaptação de "Carmen", pois isto nos possibilitará um maior entendimento de todo o processo, desde as primeiras idéias, passando pelo convencimento do produtor, por parte do diretor; o trabalho de adaptar e como fazê-lo; a escolha dos atores; enfim, até a montagem final.

Estes dados só são possíveis de serem encontrados a partir do contato direto com o diretor e complementados por alguma publicação que eventualmente possa existir.

Saura, em colaboração com Antonio Gades, bailarino, coreógrafo e co-autor do filme e que interpreta Dom José Navarro, resumem passagens do texto original estilizando-os com um extraordinário sentido de expressão corporal e misturando trechos da partitura original com danças flamencas, interrompendo assim o texto original, tanto pela parte verbal, com os diálogos (ora como ensaio de um balé, ora como realidade do grupo), e também com as improvisações da música flamenca. É sabido que Saura experimentou passagens musicais de coordenadas antogônicas sobre as imagens de ballet, buscando assim novas significações imprevisíveis. A força que o filme adquire deve-se, em parte, por estas improvisações.

Saura e Gades apoiados pela música e a sugestão da dança, deixaram em aberto o caminho para as análises. As sequências finais do filme, quando José-Gades apunhala Carmen, responde mais às características do mito de mérimée que

à construção dramática de uma tragédia nova. Carmen deve morrer porque assim é o texto original. É um mito que impõe as suas leis como um dogma fatal ou uma maldição faraônica. As versões que variaram ao desenlace da obra, sem nenhum compromisso, romperam com um dos principais fios narrativos que dão substância ao mito. Não queremos dizer no entanto que um diretor não seja capaz de matá-la mas devemos assumir que de alguma maneira a matamos.

Saura oculta a vítima e dedica a imagem para o assassino. O cadáver dela desaparece atrás de uma porta, recebe as facadas e cai. Esta foi a sua maneira de mostrar o mito.

Apesar de ser este o momento mais forte dramaturgicamente, o modo com que Carlos Saura adaptou o mito não comportava uma leitura como a que foi dada por Mérimée no texto original, leitura esta que pode ser uma isotopia de morte, de misticismo, de magia cigana e por isso, talvez um dos pontos em que o texto literário se torna realmente, visivelmente, um texto de teatro, de dança, de cinema. Carmen é uma mulher com problemas, com o marido, consigo mesma. Antonio, é um homem possessivo e vítima de uma paixão, pois sente-se proprietário dela.

A causa deste conflito não é a sensualidade ou a traição mas sim a incapacidade do homem de amar sem possuir e aceitar a liberdade de Carmen.

Desde a época das "vamps" holywoodianas, espanholas, francesas, quando seu erotismo, hoje tão ingênuo, implicava pecados escandalosos, nenhum homem conseguiu entender a capacidade da mulher de ser livre e, portanto não cresceram no seu ritmo. E Carmen, por isso, já que talvez não haja saída, continuará recebendo os reflexos de seu tempo.

A história começa com um diretor que não tinha a mínima idéia de fazer uma trilogia sobre um mesmo tema, apenas aconteceu naturalmente. Um amigo de Carlos Saura, Emilio Sanz de Soto presenteou-o com o livro "Carmen" com a recomendação de que o lesse. Isto o próprio Saura diz que não se lembra quando foi, se foi durante ou depois de terminadas as filmagens de "Bodas de Sangue". Ao ler a história de mérimée, Saura percebeu que ali haviam personagens muito interessantes para serem adaptadas e a história era própria para isso: as sequências, as ações, as personagens, etc.

A princípio Saura pensou em extrapolar o tema e atualizá-lo utilizando personagens parecidas com "Deprisa, Deprisa", mas depois isto se dissipou e foi quando Emilia-no Piedra Chamou Carlos Saura e disse-lhe que pensava em fazer algo novamente com Antonio Gades. Se reuniram e a todos agradava a idéia de fazer algo com "Carmen". Mas imediatamente descobriram sua fragilidade frente á grande tarefa que tinham pela frente e a dedicação que uma adaptação deste

porte requeria.

Para Carlos Saura, todo o seu trabalho com "Bodas de Sangue" podia ser um antecedente para fazer "Carmen" e, tanto para Gades como para ele, "Carmen" seria a continuação de "Bodas de Sangue", porque o invento começou ali.

Emiliano queria fazer a ópera de Bizet com Gades e Plácido Domingo mas Gades tinha um antigo projeto de fazer "Carmen" com balé, e Saura também tinha um projeto antigo de fazer uma história de um balé dentro de um balé: uma "Carmen" dentro de outra. A história se passaria dentro de um estúdio de dança onde um coreógrafo (Gades) buscava como fazer uma versão flamenca de "Carmen". Essa idéia vingou.

Em novembro de 1981 Saura e Gades passam quase todo o seu tempo visitando escolas de balé flamenco: A Escola Nacional de Dança; as escolas da velha Madrid e entre outras, a escola da rua Amor de Deus, perto da casa de Saura. Neste local ele conhece Maria Magdalena, Ciro e Azorín, que tinham classes de jota Aragonesa, que aliás Saura se recente muito de não ter podido utilizar no filme. Uma coisa Antonio Gades e Saura tinham muito em mente, primeiro, não se preocuparem com a total fidelidade da adaptação e segundo terem uma "Carmen" Flamenca e a base seria: a obra de Mérimée, a ópera de Bizet, a companhia de Ballet de Gades e a música popular. Aí surgia o seguinte problema, como trabalhar com elementos tão diversos e inclusive contraditórios?

Saura escreve alguns rabiscos, quase uma sinopse e entrega a Emiliano Piedra para que este dê andamento no projeto. Mas surge, ainda neste mês de novembro, quando de uma viagem a Paris, uma proposta dos homens chave da Gaumont, Toscan de Plantier e Emmanuel Schlumberger para que ele filmasse "Antonietta" escrito por Jean Claude Carrière, a ser rodado na França e no México. Saura aceita a proposta porque inclusive Carrière estava estreando em Paris uma versão ópera-teatro de "Carmen" dirigida por Peter Brooks e já se falava de uma versão para cinema que seria dirigida por Franco Zeffirelli e ainda, mais dois projetos de filmagens do mesmo tema dirigidos por Godard e Francesco Rossi, logo, Saura sem dúvida se inclina pelo projeto da Gaumont.

Gades e Piedra ficam muito entristecidos por não tocarem adiante o projeto mas acordam para que o amadurecimento seria muito produtivo, e foi.

Em 21 de junho de 1982, terminada a filmagem de "Antonietta", Saura e Gades retomam o projeto e, um grande problema surge, conseguirem se encontrar, pois ambos tinham assumido vários compromissos no exterior, mas enfim, concluem que um vai suprimindo a falta do outro e dividindo os trabalhos, enquanto Gades ensaia a coreografia, Saura aperfeiçoa o roteiro e a direção.

Saura tem uma posição sobre dirigir um filme:

**"siempre he pensado que el guiòn es más**

una pauta a seguir , algo que hay que perfeccionar con el trabajo de cada dia. Desde hace muchos años procuro rodar las imágenes de mis films siguiendo el orden en que las escenas han sido escritas, esto, que debería ser lo normal en el cine, no lo es por exclusivas necesidades de producción. No concibo cómo se puede rodar el final de un film sin haber visto antes todo lo demás medio ordenado. En pocos aspectos de mi trabajo soy intransigente, pero desde mi tercera película, "La Caza", he rodado los finales al final, como debe ser (\* 144).

Emiliano Piedra, que é um produtor que sempre ajuda muito em todo o processo de produção, localizou uma casa de campo em Madrid ideal para as rodagens, e lá, se desenvolve peraticamente todo o filme. Enquanto isso, Saura tenta conseguir os direitos autorais da ópera e escuta centenas de vezes as mais variadas versões e de diferentes países. Conseguiu depois de muito tentar, os direitos para filmar da Orquesta Suisse Romande, dirigida por Thomas Schippers, onde Regina Resnok interpreta a Carmen e Mario Del Monaco a Don

José.

Saura seleciona os fragmentos da ópera que seriam adequados e espera por Gades, que em dezembro de 1982 volta a Espanha, depois de cumprir todos os seus compromissos internacionais. Finalmente podem trabalhar juntos novamente.

O que fica claro, e talvez por isso têm-se tal nível de produção, é que ambos têm um enorme respeito pelo trabalho um do outro e uma amizade enraizada. O trabalho agora seria encontrar a Carmen ideal para o papel, a Carmen dos sonhos de Saura e Gades.

A primeira candidata que testaram, por incrível que pareça, foi Laura Del Sol, e Saura gostou muito e via uma atriz e chamava Laura, via outra e via Laura, já havia uma fascinação, uma mágica. No entanto, se a primeira era tão boa, deveria encontrar muitas muito melhores então, pensava ele. E assim foi. Entrevistaram e testaram uma centena de pessoas, viram dezenas de vídeos de atrizes e bailarinas, mas sempre caíam na questão que ou elas dançavam bem mas não interpretavam ou eram atrizes mas não dançavam ou ainda, não tinham aquele algo amais que a Carmen precisava e que Saura só sentiu quando viu Laura Del Sol. O desafio de encontrar quem seria realmente a bailarina- atriz protagonista é uma verdadeira angústia. Não é difícil compreender a fascinação que o diretor quer sentir pela sua atriz escolhida, o fogo do personagem, é o mesmo sentimento que José teve quando co-

nheceu a cigarreira.

Laura Del Sol aparece no filme, com essa força, plena de energia, é uma provocação ao prazer, é puro sexo em seus movimentos, em seu olhar. Parece felina, olhar de lobo, forte, excitante, livre.

Esta Carmen ofusca desde o início, chega atrasada no ensaio, e quando do teste, deixa Gades sozinho no tablado e com um jeito livre da figura do diretor, vem até seu empresário e devolve o cigarro que fumava e bebe um pouco de vinho, se envolve com José (personagem) e Gades (diretor), tornando a todos, inclusive o espectador, cúmplices do amor e da dor que envolve José/Gades.

Encontrada a Carmen, foi incorporado ao grupo um outro artista que se mostrou de definitiva importância, Paco de Lucia. Agora era tratar de ganhar o tempo perdido e ensaiar muito e, pouco a pouco, Laura Del Sol se mostra a verdadeira Carmen.

A espinha dorsal do filme de Saura é a sua própria reflexão, seguida passo a passo através das tribulações do diretor-personagem que se sente atraído pela magia da atriz que encontrou. A ação se faz neste jogo do que parece ser real e do real do filme e do real também fora do filme. O vivido e o sonhado, o fato em si e a experimentação de mudá-lo ou de transgredí-lo, uma constante nos filmes do diretor espanhol. Quando se representa no cenário têm-se uma relação

direta com a vida dos artistas. É o real e o espelho do bailarino. É a afirmação do próprio Saura.

No início de fevereiro o frio estava terrível e a casa não tinha calefação, conta Saura:

**"Recuerdo los primeros días de ensayo, con un frío espantoso, sin calefacción todavía, las chicas ensayaban con sus abrigos, chaquetones de pieles, anoraks...Conservo un vídeo como testimonio de un flamenco envuelto en pieles, vaho en las respiraciones, narices rojizas y manos enguantadas.**

**En la segunda semana de febrero empezamos el rodaje, que duró ocho semanas.**

**Se puede decir que "Carmen"es el resultado de la colaboración de Antonio Gades, Emiliano Piedra y quien esto escribe. Una colaboración amigable, armónica, siempre respetosa" (\* 145).**

A amizade de Antonio Gades e Carlos Saura torna-se um dos pontos mais importantes para o sucesso do filme. Emiliano Piedra já é um amigo antigo, distribuidor de quase todos os seus filmes produzidos por Elias Querejeta. Emiliano é sério, compenetrado e participante, com algumas colocações

que fizeram com que Saura repensasse determinadas partes da sua direção.

Sobre o trabalho de Saura e Gades, Saura escreve:

"Ha sido en "Carmen" donde Gades y yo hemos llegado a un perfecto entendimiento en el trabajo y a un respeto mutuo que implica al mismo tiempo una sincera amistad. Por eso decidimos firmar juntos el guión y la coreografía de la película. Por eso, cuando después hicimos la versión teatral de "Carmen, compartimos amistosamente dirección, coreografía e iluminación. ... Personalmente considero "Carmen" una de las experiencias más placenteras de mi filmografía. Cada día de trabajo era un desafío excitante que nos enfrentaba, con temor reverencial a problemas desconocidos que la propia dinámica del trabajo convertía en agradable ejercicio de libertad e invención" (\* 146).

E sobre a relação de amizade e o talento inato de Antonio Gades, Saura diz:

"Antonio posee ese espíritu popular, esa fuerza y sinceridad que emana del interior, algo irrepetible, mágico. Su coordinación y elegancia al bailar pertenece a los elegidos. En España se dice de esas personas que tienen "duende". Gades está poseído por el "duende" (\* 147).

Carmen-atriz afasta seu namorado com a mesma veemência com que Carmen-personagem quer desprender-se da obsessiva paixão de Dom José Navarro. A briga com sua companheira na fábrica de tabaco, que aliás é um dos mais belos números musicais e um dos trechos mais fantásticos do filme, condensa também a violenta competitividade estabelecida entre a jovem atriz e Cristina Hoyos, bailarina mais talentosa e mais experiente.

A ficção se desdobra. Carmen dentro de Carmen. Seu marido preso não passa de mais um ator, se bem que o duelo passa algo mais que isso, este duelo que o caolho mantém com Dom José é algo mais que um ensaio rotineiro com o diretor da obra. O outro lado do espelho é onde a realidade se desdobra e se confunde com o tempo, com os desejos e a memória.

A trama se estiliza de forma que as sequências do baile são onde a progressão dramática mais se mostra. Gades

e Saura devem imaginar que o mito de Carmen, a estas alturas, não precisa de maiores enunciados, e seu filme se oferece como "versão de" "reflexão sobre", sem a obrigação de repetir um esquema narrativo que reproduza os ingredientes da obra.

Sobre a obra, e sobre como Mérimée construiu toda essa trama da mulher fatal e do homem submisso ao seu amor, Saura escreve:

" A través de Carmen se pueden hacer interesantísimas especulaciones sobre Mérimée. Por ejemplo el echo de que la historia esté narrada en primera persona por un arqueólogo - tal vez historiador, o las dos cosas al tiempo? - que con los comentarios de Julio César en la mano trata de buscar el emplazamiento de la antigua Munda. No es el propio Mérimée esse historiador? Y no es el propio escritor el que se deslumbra por Andalucía, por la luz de Córdoba y el atardecer a orillas del Guadaalquivir, por la gitana de ojos negros y cabello azabache que le pidió un cigarro?

Mérimée no lo dice, pero es fácil imagi-

narse su fascinación al ver la hermosa cara de la gitana a la luz de la mecha encendida con que prendió su cigarro. No sería en ese instante cuando Mérimée se imaginó la historia de amor entre él mismo, ahora granadero vasco, y Carmen, la cigarrera gitana de medio pelo con ojos de lobo? ...Pero por qué no imaginar que la historia que nos cuenta Mérimée ha sido en parte vivida? Carmen le roba el reloj de oro de bolsillo al arqueólogo y una parte e su corazón. Y aunque como narrador pretende distanciarse de la historia que cuenta, yo creo que Don José, el arqueólogo, y Prósper Mérimée son una misma y múltiple persona, todas ellas fascinadas por esa mujer hermosa e irresistible, capaz de enloquecer a un hombre" (\* 148).

#### 4. Divisão do texto de partida:

##### 4.1 Resumo da obra.

Capítulo 1: A viagem e o encontro com Don José Navarro.

Enquanto pesquisava a Andaluzia e sua formação geográfica, antropológica, etc. o autor se viu envolvido, sem querer, em uma das mais belas aventuras andaluzas, aventura esta capaz de passar este estado amoroso em que se encontra a alma humana quando a paixão a domina. Assim foi a aventura para Mérimée, como é para ele, a própria Espanha.

Prosper Mérimée aluga em Córdoba dois cavalos e contrata os serviços de um guia, o valenciano Vicente (que aliás, Mérimée o descreve e também ao bandido José Maria e a jovem cigana Carmencita em sua carta datada de 1830 quando, segundo ele, estava indo de Valência para Murviedro), com o intuito de viajar pela Andaluzia a procura de vestígios do Império Romano e descobrir a verdadeira localização de Munda

Como um andarilho, na parte elevada da planície de Cachena, moído de cansaço, morto de sede e queimado do sol, percebe uma pequena relva verde onde nasciam juncos e canas, o que anunciava uma fonte por perto. As imagens que o texto passa deste local representam bem o estado de alma em que se achava o escritor- personagem:

" ... saía um riacho de uma garganta estreita entre dois altos contrafortes da Sierra de Cabra. Na entrada da garganta meu cavalo relinchou e um outro cavalo

respondeu. Mal tinha dado uns cem passos quando a garganta, alargando-se derrepente, me mostrou uma espécie de circo natural totalmente coberto pela sombra das altas escarpas que o rodeavam. Ao pé dos rochedos rochedos, a pique, a fonte lançava-se borbulhante e caía numa pequena bacia atapetada com uma areia branca como a neve. Cinco ou seis belos carvalhos verdes, sempre ao abrigo do vento e refrescados pela fonte, elevavam-se sobre as margens, cobrindo-a com sua sombra espessa. Por fim, ao redor da bacia, uma grama fina, brilhante, oferecia uma cama excelente que não se teria encontrado em nenhum albergue num raio de dez léguas em volta" (\* 149).

Mérimée percebe que não estava ali sozinho e se encontra com um jovem que ali repousava. Foi o primeiro encontro de Mérimée com Don José Navarro, e o descreve assim:

" Era um jovem decidido, de altura mediana mas aparência robusta, com um olhar sombrio e altivo. A tez, que talvez ti-

vesse sido bela, tornara-se, com a ação do sol, mais escura que seus cabelos. Com uma das mãos segurava o cabresto da montaria; com a outra um bacamarte de cobre" (\* 150).

Mérimée apeia do cavalo, bebe água, pede fogo ao homem e aferece a ele um charuto. Trava-se ali um primeiro contato cordial, sem receios de ambos os lados. Segundo o autor, na Espanha, um charuto dado e aceito estabelece relações de hospitalidade, como no Oriente a partilha de pão e sal.

Depois de conversarem sobre a beleza da região, fazerem uma merenda e fumarem dois havanas cada, o homem, sem lhe dizer o nome, lhe diz que está com pressa de chegar a Córdoba para solicitar os juizes para um processo.

Os dois resolvem seguir juntos até uma pousada próxima para passar a noite. Pela conversa do recente amigo e os olhares do guia Antonio, mérimée percebe que estava diante de um contrabandista, ladrão e sabe-se o que mais, no entanto sentia-se tranquilo e até feliz por estar diante de um homem perigoso mas extremamente cordial e domesticado.

Chegando à pousada, "Venta del Cuervo", um local que era mais uma estrebaria do que uma hospedaria, jantam e Dom José, agora já identificado pela pobre e velha senhora e a

menina que os serviram, toca bandolin e canta músicas melancólicas da região, a pedido de Mérimée.

Iluminados por um fogo que já se apagava Mérimée observava com admiração aquela figura nobre e selvagem, quando o guia o chama para fora, no intuito de avisá-lo sobre o bandido. Mas Don José acorda e diz que o senhor dormiria ali mesmo e que, se fosse por causa dos cavalos ele mesmo iria lá.

Don José foi ver os cavalos com o guia e Mérimée ficou deitado sob as cobertas de mulas. Ao voltar lhe diz que o guia passaria a noite com os cavalos pois estava preocupado que ficassem doentes. Era um álibe para que este fugisse.

Mérimée não conseguindo dormir, pelos percevejos e outros bichos das cobertas das mulas, sai sem fazer ruído, passa por cima de Don José e vai se deitar num banco, ao relento. Quando está prestes a dormir pela segunda vez, vê uma sombra de homem puxando seu cavalo, sem o menor ruído. Era Antonio que amarrara as patas do cavalo com uma velha coberta e diz a Mérimée que ele estava diante do mais famoso e perigoso bandido da Andaluzia, que conhecia um posto de lanceiros por perto e que entregaria o homem e ganharia a recompensa de duzentos ducados por ela. Mérimée tenta detê-lo, mas é impossível.

Mérimée resolve entrar na casa e ao acordar Don José, sacudindo-o com força, pois este descansava, sem dúvi-

da, de muitos dias de perseguições e sofrimentos, lhe pergunta se este ficaria contente de ver chegar ali meia dúzia de lanceiros. Ele num sobressalto lhe responde que só podia ser o guia e agradece a Mérimée por tê-lo salvo. Trava-se ali uma amizade.

## Capítulo 2. Guadalquivir e Carmen.

O segundo capítulo começa com Mérimée em Córdoba pesquisando informações interessantes sobre a antiga Munda, inclusive um manuscrito que havia na biblioteca dos Dominicanos. Mérimée passava os dias no convento e à noite passeava pela cidade.

Por volta do crepúsculo, conta Mérimée, que em Córdoba há uma grande quantidade de desocupados no cais de Guadalquivir e, além de se respirar emanções de um cortume que ainda mantém a antiga fama dos fabricantes de couro da região, alguns momentos antes do *Angelus* e no último repicar do sino, as mulheres se despem e entram no rio, onde nenhum homem ousa entrar. São gritos, risos, mas os homens não vêem muita coisa. O clima e as formas que se delineiam no rio com a lua, inspiram os espíritos poéticos. Diz Mérimée:

**"Não é difícil vislumbrar Diana e suas  
ninfas no banho, sem precisar temer o**

**destino de Acteon" (\* 150).**

Mérimée conhece Carmen neste local. Ele estava fumando debruçado no cais, já noite alta, quando esta mulher maravilhosa sai do rio e vai subindo as escadas. A partir daí, Mérimée a convida para entrarem numa *neveria*, ela aceita e lhe diz que é Carmencita, uma cigana e que lê a mão. Mérimée fica meio tonto de estar na frente de uma "Serva do diabo" mas também muito interessado por ela e até onde tinha chegado a arte da magia dos ciganos.

Neste trecho Mérimée a descreve e observando-a conclui que a cada defeito ela reunia uma qualidade que se sobressaía talvez com mais força por causa do contraste.

Mérimée vai com Carmen até a sua casa para que ela leia a sua mão e quando o ritual vai começar, a porta se abre bruscamente e com violência. Era Don José, que pega no braço de Mérimée e o manda ir embora. Quando este chega ao hotel dá falta do relógio de ouro que carregava.

Depois de muitas perambulações pela Andaluzia, Mérimée quer retornar a Madri e tem que passar por Córdoba. Lá encontra um padre Dominicano que o julgava morto porque acharam o relógio que lhe haviam roubado. Lhe diz também que prenderam o ladrão e que este, por ser fidalgo, não seria enforcado morreria pelo *garrote*.

Mérimée vai até o local em que José está preso, nes-

te momento numa capela, e lhe dá uma caixa de charutos. Este lhe pede que leve uma medalha até Pamplona e a entregue a sua mãe, mas não diga nada sobre como ele havia morrido. Pe- de- lhe ainda que mande rezar duas missas, uma para ele e outra para Carmen. Mérimée promete que fará exatamente o que lhe pedira e ouve a sua história.

Neste trecho a obra se divide: a primeira parte por- tanto, podemos chamar de "A Viagem de Mérimée" ou, "O Encon- tro com José Navarro". Já a segunda parte é a história que José conta a Mérimée sua vida. Portanto, o primeiro e o se- gundo capítulos tratam da viagem, o terceiro da história contada por José Navarro, que ao nosso ver, é o próprio Mé- rimée. No quarto e último, Mérimée volta a narrar em primei- ra pessoa e detalha melhor toda a cultura andaluza e espa- nhola como um todo, como se fosse um ensaio sobre o assunto.

Capítulo 3. O destino.

Don José Navarro conta que nasceu em Elizondo (\* 136) no vale de Baztan e chama-se Don José Lizzarrabengoa. Gostava de jogar péla e não queria saber de estudar. Um dia, quando ganhou no jogo, teve uma briga com um rapaz de Alava, o que o obriga a sair da província. Encontra os Dra- gões e se alista na cavalaria no regimento de Almanza.

Segundo Don José o povo de suas montanhas aprende rápido o ofício militar, portanto se tornou cabo com facili-

dade e já ia passar a sargento quando, por desgraça foi trabalhar na tabacaria em Sevilha.

Don José explica que quatrocentas a quinhentas mulheres trabalham ali e às vezes ficam totalmente nuas e só entra um homem no local se tiver ordem expressa do magistrado encarregado da administração municipal. José estava limpando o fuzil quando viu Carmen entrando para trabalhar e ficara deslumbrado com sua beleza e sua forma de vestir, de andar, de falar. Ela joga-lhe uma acácia que tinha e este a guarda.

Pouco depois chega um porteiro da fábrica de tabacos dizendo que havia acontecido um crime na fábrica e que precisavam da guarda lá. Um sargento dá essas ordens a José que chama dois guardas e vão.

Chegando lá, vêem uma mulher esfaqueada e pedindo confissão e Carmen sendo segura por algumas outras. A briga foi porque Carmen a chamou de bruxa e esta disse que era melhor assim do que ser afilhada de satanás. Aí aconteceu.

Carmen é levada até o sargento e este diz que deveriam levá-la para a prisão. No caminho ela pede a José que a solte pois lhe daria *bar lachi*. José não se dobra. No entanto quando esta lhe fala em basco ele estremece. Ela lhe diz que é de Etchalar e que estava ali para ganhar dinheiro para ajudar a sua mãe e que a briga havia sido por causa de insultos que fizeram aos rapazes de sua terra. José acredita

nela e a deixa escapar. José é preso.

Um dia o carcereiro entra na prisão e dá a José um pão de Alcalá e dentro do pão José encontra uma lima. Não havia dúvida, era Carmen. José fica comovido com a lembrança, no entanto sua intenção não era fugir, tinha a honra do soldado a cumprir.

José É solto. É colocado de guarda na porta da casa do coronel, numa festa. Carmen desce de uma carruagem com mais duas ciganas e um velho tocador para dançarem para os "janotas". Neste dia José começa a amá-la.

Quando Carmen sai para ir embora, o convida para ir à casa de Lilas Pastia, onde morava. José se arruma e vai para lá. Chegando, ele vai com ela comprar laranjas, pão, salame e fazem uma verdadeira festa. Carmen pula em seu colo e diz que ela paga as suas dívidas, é a lei dos calés. Carmen Diz a José que eles não podem ficar juntos.

José, depois desse dia, passa muito tempo procurando por Carmen, até que um dia quando estava de guarda na entrada da cidade a vê com alguns contrabandistas e esta pede-lhe que a deixe entrar com a mercadoria, José não deixa. Carmen diz então que pedirá ao seu oficial. Ele então, por ciúmes, a deixa passar e marcam um encontro na rua do candi-lejo.

No dia seguinte José vai até lá para vê-la e ela lhe diz que não gosta de trocas, lhe dá algum dinheiro e manda-o

embora. José perdido roda pela cidade até parar numa igreja. Derrepente ouve uma voz e Carmen entra chamando-o de tolo mas dizendo que talvez o amasse e agora era ela que queria ir com ele à rua do Candilejo.

Depois desse dia José demora a vê-la e sempre a procura. Certa noite, estando numa casa em que ela frequentava, a casa de Dorotéia, Carmen entra acompanhada de um jovem tenente e vendo José diz para ele ir embora dali rapidamente. José não vai e entra em choque com o oficial ferindo-se e atravessando o outro com sua espada. Estava concretizada a morte por amor.

Carmen o tira dali rapidamente e curando-o da ferida o leva para uma nova vida, a de contrabandista, senão era morrer pelos dragões.

José se une ao seu grupo, o chefe chamava-se Dancaire, e entra numa vida de aventuras, tornando-se amante de Carmen, que a cada dia se tornava mais próxima dele, no entanto, sem nunca assumir nada e sem nunca dar esperanças para nada. Ela determinou o seu destino sem muita dificuldade.

Fazem contrabandos da Inglaterra, da França, e o grupo, que tinha umas dez pessoas, só saía disperso. Andando em dois ou três e fingido ter um ofício, um era caldeireiro, outro alquilador. José era comerciante.

Certa noite, num encontro em Véger, Dancaire conta a José que Carmen é casada e que conseguira tirar seu marido

do presídio. Caolho é o nome dele. Carmen chega com Caolho e ficam juntos.

De manhã, quando se preparam para sair, são perseguidos por uma dúzia de cavaleiros. Tentam de qualquer maneira escapar entre os rochedos íngremes. Um do grupo, Remendado, leva um tiro. O Caolho, com medo que falasse, descarrega uma espingarda na sua cabeça. Mais um motivo para o ódio de José contra ele.

Carmen descansa um pouco e vai para Gaucin. Reaparece disfarçada e com mulas e dá instruções a José que iria para Gibraltar tratar de negócios do Egito e se veriam em breve. Os homens foram para um abrigo.

Depois de alguns dias recebem dinheiro e um recado que em determinado dia viajariam dois ingleses indo de Gibraltar a Granada por tal caminho. Eles atacaram e entregaram as roupas, relógios, dinheiro e os cavalos.

Depois do ataque saem dos arredores de Gibraltar e vão para a Sierra de Ronda. Por não terem notícias de Carmen a algum tempo José, por ser menos conhecido, vai a Gibraltar procurar uma vendedora de chocolate de nome Rollona, ela saberia de tudo.

José parte com os homens para a Sieera de Gaucin. Os companheiros ficam ali e José parte. Em Ronda gente conhecida lhe dá um passaporte. Em Gaucin consegue um burro carregado de laranjas melões e roupas apropriadas. Chegando em

Gibraltar descobre que a tal Rollona desaparecera.

José anda pela cidade ouvindo muitos idiomas, pois segundo ele, é uma verdadeira Babilônia, e depois de três dias procurando sem ter notícias de Carmen ouve o seu chamado de uma janela da casa de um milorde. Estava linda.

Carmen lhe diz para subir mas que não se espante com nada e finja ser um vendedor de laranjas. Brigam na frente do milorde inglês em basco e esta lhe diz que roubará tudo o que ele tem e que José volte no outro dia assim que escutar o tambor para a formação da tropa.

Carmen lhe diz que o milorde a levará a Ronda e que neste momento é para o Garcia (Caolho) atacar, talvez o inglês o mate com as pistolas que carrega. José fica transtornado da frieza e diabólica trama de Carmen. José Parte com a descrição exata do trajeto que fariam.

Já com os companheiros, perto de uma fogueira, José convida Garcia (o Caolho) para um jogo de cartas. Este trapaceia e José joga as cartas em sua cara e o chama para uma briga de facas. Dancaire tenta separá-los mas Garcia está furioso e começam uma briga.

Garcia estava com um chapéu na mão esquerda e a faca na direita, a guarda andaluza. José estava à navarresa, o braço esquerdo levantado, a perna esquerda para a frente e a faca rente a coxa direita. Garcia salta para cima dele e José virando rapidamente desfere-lhe uma facada na garganta,

matando- o. Dancaire fica parado, meio assustado e José lhe diz que queria ser o único de Carmen e que também não perdoava o que fizera com o Remendado. Dão-se as mãos e surge uma amizade para a vida e a morte.

O inglês apareceu na estrada no dia seguinte com Carmen e três homens e a luta foi violenta, quase o inglês mata José se não fosse por Carmen bater no seu braço. Mas tudo acabou bem.

José conta a Carmen sobre a briga com Garcia e lhe diz que agora ela será dele e a matará também se assim não o fôr. Carmen lhe diz que sempre soube que ele seria o seu destino.

Os assaltos continuaram ora em Málaga, Córdoba ou Granada. Certo dia Carmen resolve dar o mesmo golpe de Gibraltar em Málaga. José entra na cidade em plena luz do dia e a leva de volta ao acampamento. Carmen lhe diz que Já não o ama tanto assim.

Uma tropa os surpreende e Dancaire e outros dois são mortos, mais dois são presos e José fica muito ferido, mas pela velocidade do seu cavalo consegue fugir com um companheiro que o leva para uma gruta e vai chamar Carmen.

Carmen cuida de José como ninguém durante quinze dias. Quando este já consegue se levantar leva-o para Córdoba para restabelecer-se totalmente, ficando a duas casas da casa do coregador, que o caçava por todos os lados.

Nesse período enquanto José se restabelecia, Carmen conheceu um toureiro que estava em Córdoba e amigos disseram a José que a viram com ele. José lhe diz que não quer isto jamais e brigam. É neste momento que Mérimée a encontra (segundo capítulo) saindo do rio Guadalquivir e José o manda embora de sua casa.

José, que estava de partida para Montilla, tem uma outra briga ainda mais séria com Carmen e bate nela. Depois de três dias ela aparece em Montilla como se nada tivesse acontecido e lhe diz que haveria uma festa em Córdoba e que iria para lá para armar algum grande roubo.

Um camponês conta a José que haveria tourada em Córdoba. José parte para lá e vê Carmen perto do toureiro que acabara de tirar uma roseta do touro e Carmen a pendurara no cabelo. Mas o touro derruba o cavalo do toureiro Lucas que cai encima dele ficando este enfermo.

José encontra Carmen na casa em Córdoba e a coloca na garupa do cavalo. Cavalgam a noite inteira e lhe pede que vá com ele para uma nova vida. Esta lhe diz que não o ama mais e que sabe que ele vai matá-la por isso. José insiste ainda várias vezes para que ela fique com ele, ela não o ouve e fica cantarolando músicas ciganas para a Rainha Cigana.

José a deixa por uns minutos no bosque, encontra um ermitão que por ali rezava e pede-lhe que reze uma missa por uma alma que vai encontrar Deus logo. Depois volta a Car-

men, pede-lhe novamente para saírem dali, ajoelha-se aos seus pés, ela lhe diz que se odeia por tê-lo amado e joga fora o anel que ele a presenteara. José lhe dá duas facadas. Ela cai sem chorar, como que cumprindo o seu destino.

José a enterra no bosque, como era de sua vontade, põe o anel na cruz e se entrega no primeiro posto de guarda.

#### 4.2 O encadeamento das ações.

Parte 1 - Mérimée e o bandoleiro.

1. Mérimée Aluga em Córdoba dois cavalos e contrata um guia para levá-lo pela andaluzia à procura de vestígios do campo da batalha de Munda.

2. Andarilho pela planície de Cachena, descobre um belíssimo lugar, no meio de montanhas e com uma fonte cristalina.

3. Neste local encontra-se também um estranho que, desconfiado, cumprimenta Mérimée e seu guia Antonio.

4. Mérimée toma água, pede fogo ao estranho e também lhe oferece um havana. Este aceita, e também aceita comer um presunto que havia na bagagem do guia e os dois começam a conversar. Este lhe diz que tinha muita pressa de chegar a Cór-

doaba para solicitar os juizes para um processo.

5. Resolvem passar a noite numa pousada ali perto de nome "Venta Del Cuervo", um lugar miserável.

6. Chegando à hospedaria, que mais parecia uma estrebaria, sempre sob os olhos desconfiados do guia, jantam e Mérimée descobre o nome do seu companheiro: Don José, dito por uma velha e por uma menina da pousada que os serviram.

7. Dom Jose, a pedido de Mérimée, canta com sua voz rude, músicas melancólicas e bizarras da região, ao bandolin.

8. Don José e Mérimée contemplam o fogo, o primeiro com uma expressão muito triste e vão se deitar.

9. O guia chama Mérimée para fora, para irem ver os cavalos. Mérimée já sabia o que o guia queria lhe falar e diz que não sabe nada de cavalos. Don José que achara a atitude do guia suspeita vai com ele até a estrebaria.

10. Pouco depois Don José volta e diz a Mérimée que o guia dormiria com os cavalos pois estava preocupado com eles pois podiam estar doentes.

11. Mérimée não conseguindo dormir, pois estava deitado encima de cobertas de mulas, levanta-se, sem fazer ruído e vai deitar-se num banco ao relento. Neste momento ele vê o guia saindo de mansinho puxando um cavalo com as patas envoltas por pedaços de cobertores.

12. Mérimée pergunta-lhe o que fazia e este lhe diz que estava indo embora pois eles estavam na frente do mais famoso e temido bandido da Andaluzia: Don José Navarro.

13. Mérimée lhe diz que não teme o homem e que o guia não fosse embora. Este, no entanto, não obedece e se dizendo um pobre coitado lhe diz que vai entregá-lo num posto de lanceiros que conhecia ali perto pois a recompensa de duzentos ducados o ajudariam muito. Mérimée não consegue dissuadi-lo.

14. Mérimée fica preocupado e resolve entrar na casa e acordar o homem. Este levanta afoito mas Mérimée lhe diz que se ele deve alguma coisa para se ir imediatamente. Don José fica muito agradecido pela cortesia e honra do viajante e lhe diz que não saberia como pagá-lo. Em pagamento Mérimée pede-lhe que não almeje vingança. Este parte a galope pelos campos noite adentro.

15. Mérimée passa alguns dias em Córdoba pesuando num con-

vento Dominicano.

16. Alguns minutos antes do *angelus* um grande número de mulheres se reúne na margem do rio Guadalquivir e ao último repicar do sino se despem e banham-se no rio. Nenhum homem as enxerga.

17. Fumando apoiado ao parapeito do cais, uma mulher subia as escadas que davam no rio. Esta conversa com Mérimée.

18. Mérimée fica encantado com sua beleza estranha e selvagem e a convida a irem a uma *neveria*. Ela aceita e depois de apresentarem-se vão para a casa da cigana que vai ler sua mão.

19. Mérimée está impressionado pela magia cigana e pela mulher quando derrepente a porta se abre abruptamente e Don José entra. Este pega no braço de Mérimée e manda que se retire. No hotel sente falta do relógio de ouro que carregava.

20. Mérimée anda pela Andaluzia e num dia, querendo ir a Madrid, passa por Córdoba e, estando novamente no convento Dominicano, um padre, que gostava de suas pesquisas e o ajudava, fica surpreso por encontrá-lo e lhe diz que todos pensavam que estivesse morto pois o ladrão do relógio estava pre-

so.

21. Mérimée vai visitar Don José e leva charutos. Este acena a cabeça e os dois conversam. Don José lhe pede que leve uma medalha até sua mãe em Pamplona, quando este voltasse para sua terra e não dissesse como ele havia morrido. Pede-lhe também que mande rezar uma missa pela sua alma e a de Carmen. No outro dia Mérimée passa parte do dia com ele e ouve a sua história.

Parte 2: Don José e Carmen.

22. José lhe conta onde nasceu. Por causa de uma briga teve que fugir de sua província e se alistou nos dragões. Rapidamente passou a cabo e ia receber uma promoção a sargento.

23. Estando a serviço em Sevilha viu a cigana pela primeira vez e ficou impressionado pela sua beleza e seu liberalismo. Ela joga-lhe uma acácia e brinca com ele.

24. Já no corpo da guarda, chega um porteiro da tabacaria apavorado dizendo que havia acontecido um crime na fábrica. José e mais dois guardas são mandados para lá e este percebe que quem havia cometido o atentado era a cigana Carmen. Levando-a para a prisão ela o seduz chamando-o de conterrâneo

e conta-lhe diversas mentiras sobre o porquê do atentado e porque ela havia abandonado sua terra. Ele a deixa fugir e é preso.

25. Carmen manda-lhe um pão com uma lima dentro, mas José não quer fugir, quer cumprir sua pena de um mês.

26. Estando de guarda na casa do coronel numa festa, José vê Carmen, que ia para lá dançar, e esta lhe convida para ir à casa de Lilas Pastia.

27. José vai até lá e faz uma festa com Carmen. Esta dança para ele e lhe diz que paga as suas contas, "é a lei dos calés".

28. José tem de voltar ao quartel na "boca da noite" mas não vai e fica com ela até de manhã. Ele pergunta quando a veria de novo e ela lhe responde que quando ele for menos tolo.

29. Ele vai embora e ela lhe diz que estava vestida de lã mas não era carneiro, ele dormiu com o diabo.

30. José passa os dias sem esquecê-la, procura-a por todos os cantos mas não a encontra. Certo dia, quando estava de guarda nas portas da cidade ela aparece com contrabandistas

e José a deixa entrar, pois ela havia dito que ou o encontraria de novo ou ao seu oficial.

31. No dia seguinte José vai encontrá-la e ela lhe diz que não gosta de quem se faz de rogado e fica com raiva por ele ter negociado com ela. Discutem muito e ele sai pela cidade a esmo, parando numa igreja. Neste momento ouve a sua voz e esta diz que ele tem alguma coisa pois não parava de pensar nele. Vão para a casa de Lilas Pastia.

32. Uma noite José está na casa de Dorotéa onde havia marcado um encontro com Carmen e esta não foi, quando Carmen chega com um jovem tenente e vendo-o manda-o embora rapidamente. José cego de ciúmes e, também porque o oficial partira prá cima dele, o atravessa com sua espada. Carmen apaga a lâmpada e os dois saem correndo até que param em algum lugar. Carmen o chama de tolo.

33. Carmen lhe dá roupas novas, cura uma ferida que o tenente lhe causara e arranja-lhe uma nova carreira, ser contrabandista ou ficar ali e morrer.

34. José torna-se contrabandista, onde Carmen, aliás, era a espiã.

35. Carmen retorna de Gibraltar e tinha conseguido com um comandante que este trouxesse mercadorias inglesas para a costa da Espanha.

36. José não tem remorsos pois gosta da vida de contrabandista.

37. Fazem muitos contrabandos e assaltos.

38. Dancaire diz a José que Carmen tirara Garcia (o Caolho), seu marido, da prisão e este está voltando ao bando.

39. Após pegarem um grande contrabando o grupo pára para descansar e dormir nas montanhas, neste momento são atacados por muitos lanceiros, obrigando-os a tentarem se salvar de qualquer maneira, saltando em rochas íngremes. Na fuga, um dos homens, o Remendado, fôra atingido e ao tentar salvá-lo, José entra em choque com o Caolho que mata o ferido para este não ficar para trás e entregá-los.

40. Carmen vai a Gaucin.

41. Carmen volta com mulas, dinheiro e comida.

42. Carmen diz que vai a Gibraltar tratar de negócios do E-

gito e que mandará notícias.

43. José e os homens assaltam dois ingleses que iam de Gibraltar a Granada, por indicação de Carmen.

44. Os homens resolvem que alguém deve ir a Gibraltar saber de Carmen, pois não têm notícias dela a muito tempo.

45. José é o escolhido pois ainda não é muito conhecido e que, chegando lá, deve procurar uma vendedora de chocolates chamada Rollona. José se disfarça de vendedor de frutas. Em Ronda um dos homens lhe consegue um passaporte; em Gaucin lhe dão um burro carregado de melões e laranjas. Dessa maneira José chega em Gibraltar.

46. José roda toda a cidade e nada da mulher, muito menos de Carmen. Já quase desistindo, depois do terceiro dia, José é chamado de uma janela por Carmen, que está lindíssima e acompanhada de um milorde inglês.

47. José sobe até a residência e conversa com Carmen em basco para o inglês não entender e também brigam muito. Enganam o inglês inventando histórias sobre laranjas e melões. Carmen manda que ele volte no outro dia quando tocarem a formação da tropa.

48. José Volta e fica com Carmen, que lhe diz o caminho que o inglês, junto com ela, passarão indo para Ronda.

49. Já com o grupo José está jogando cartas com o Caolho e este trapaceia. José joga-lhe as cartas na cara e chama-o para uma briga com faca. José mata-o com uma facada na garganta.

50. Carmen está vindo com o inglês e são atacados por José e Dancaire. Quando o inglês vai atirar em José, Carmen puxa-lhe o braço. Depois do assalto José conta-lhe que matara o Garcia numa luta.

51. Carmen diz que a sorte está lançada e que viu que ela ficaria com ele.

52. As operações do bando continuaram, ora em Málaga, Granada, Córdoba.

53. Carmen arma outra cilada com um homem muito rico em Córdoba do mesmo tipo daquela de Gibraltar. José não aguenta entra de dia e de cara limpa na cidade e puxa Carmen para o acampamento onde estavam. Carmen lhe diz que já não o ama tanto assim e que não quer ter donos, que José se cuide.

54. A tropa os surpreende. Dancaire é morto com mais outros dois e outros dois são presos. José consegue fugir, muito ferido, ajudado por um amigo e por seu cavalo, um puro sangue, mas cai desfalecido num matagal. O amigo o leva para uma gruta que servia de esconderijo e vai buscar Carmen que estava em Granada.

55. Durante quinze dias ela cuidou de José como nenhuma outra poderia fazê-lo e o levou, assim que pôde andar, para Granada no sigilo absoluto. José ficou melhorando numa casa de ciganas a duas portas do corregedor que o caçava.

56. José se restabelece e diz a Carmen que pretendia mudar de vida. Ela diz que ele está louco e que já havia armado um negócio com os correspondentes de Gibraltar e que precisavam dele. José retoma seu "comércio maldito".

57. Enquanto José se curava em Granada, Carmen conheceu um toureiro e José lhe diz que não quer saber dela com ele ou do seu dinheiro.

58. O toureiro parte e José e Carmen têm muito trabalho com o contrabando de tecidos de Gibraltar.

59. Carmen encontra Mérimée (mostrado no capítulo 1) e tenta roubá-lo. José o vê em sua casa, manda-o embora e briga muito com Cramen, batendo nela. Ao viajor para Montilla, ela não o beija.

60. Três dias depois ela vai encontrá-lo e está muito bem humorada. Lhe diz que haverá uma festa em Córdoba e vai lá para fazer contatos para futuros roubos.

61. Um camponês lhe diz que havia touradas em Córdoba. José parte para lá e vê Carmen com o toureiro Lucas na praça. Lucas tira uma roseta do touro e dá a Carmen que pendura no cabelo. José vê o touro derrubar o cavalo de Lucas, que caindo, fica embaixo do cavalo, ficando muito doente.

62. José vai para uma casa nos arredores e de madrugada Carmen chega. José a põe na garupa e cavalgam durante toda a noite sem dizer uma palavra.

63. Depois de muito tempo José pede que ela viaje com ele para um novo mundo e ela lhe diz que está bem ali. José lhe diz que ela quer ficar ali por causa do toureiro e que se ele ficar bom vai matá-lo, como o fez com todos os seus amantes. José lhe diz ainda que vai matá-la.

64. Carmen lhe diz que sempre soube que ele a mataria. José lhe pergunta se ela não o ama mais. Ela nada responde. José suplica que mudem de vida, têm dinheiro enterrado. Ela lhe diz apenas que será ela primeiro e ele depois. José dá uma volta pelo mato e encontra um eremita que rezava. Pede-lhe que reze por uma alma que vai encontrar o criador. Ele diz que rezará. José volta onde estava Carmen, queria que ela tivesse fugido, mas não, ela não se amedrontou e cantarolava para a Rainha dos Ciganos, **Bari Crallisa**, e pede que José a acompanhe.

65. José torna a pedir que ela o acompanhe mas ela diz que é dele até a morte mas não o quer mais. Lhe diz ainda que não vai ceder, pode matá-la. Ele pede mais uma vez dizendo que foi por ela que se tornou um ladrão e um assassino e que deixe que a salve e também se salve. Carmen lhe responde que ele quer matá-la porque ela não o ama mais e que ele tem esse direito mas ela morrerá livre.

66. Ele ajoelha-se aos seus pés mas ela lhe diz que se odeia por tê-lo amado e tira um anel que ele tinha lhe dado e joga fora. José a golpeia duas vezes com uma faca e a enterra num bosque, como era de sua vontade. Procura o anel e o coloca junto com uma cruz em sua sepultura, depois entrega-se no primeiro corpo de guarda.

### Parte 3: Los Gitanos:

Prósper Mérimée faz um levantamento geral sobre os costumes, as crendices, os traços físicos, a língua, enfim, a vida cigana.

Este capítulo é um levantamento histórico e sociológico do povo cigano, onde Mérimée nos coloca o seu conhecimento sobre e da região andaluza e seu acesso ao povo cigano. Aliás, elementos que Carlos Saura captura muito bem no seu filme "Amor Bruxo".

## 5. Divisão do texto de chegada.

### 5.1 Sinopse do filme.

O filme se divide basicamente em quatro blocos: Antonio Gades procurando a bailarina ideal para o papel de Carmen; Os ensaios e o processo de sedução que José é envolvido pela "bruxa"; a chegada do marido, as traições e a última parte, a morte, que aliás estava nos planos de Antonio/José.

O filme começa com Antonio Gades procurando uma protagonista para interpretar a sua montagem de Carmen. Este observa as muitas candidatas mas não consegue se decidir. Os músicos já estão ensaiando e quase tudo parece que está

pronto.

Gades e Paco de Lucia vão até Sevilha onde Maria Madalena está dando aulas de dança flamenca e Gades vê uma bailarina que o surpreende.

Gades a convida para um teste, vai vê-la dançar flamenco numa taverna e a convida para o papel.

Como Carmen não acompanhava o ritmo que Gades queria para o seu balé, pede para Cristina Hoyos ajudá-la. Cristina esperava que o papel principal fosse seu.

Gades Briga com Carmen para que ela creia que seja a Carmen, senão ninguém tampouco acreditará.

Ensaiam a cena da tabacaria, onde Carmen mata uma outra cigareira que desprezava as ciganas e suas bruxarias; ensaiam também a cena que José Navarro vai vê-la na casa de Lilas Pastia e ela dança para ele, provocante, sensual, dando-lhe suas pernas, seu corpo, seu amor.

Carmen vai visitar Antonio em sua casa à noite e os dois começam a ficar juntos. Gades dança "La Faruca" para ela e explica-lhe o sentido da dança na sua vida. De madrugada, Carmen o deixa e vai visitar o seu marido que estava preso e o traz para o grupo de dança, dizendo a Gades que não tinha mais nada com ele. Montoya, seu ex-marido, entra para o grupo e participa de um ensaio que seria o da briga do do Caolho com José Navarro, onde José o mata.

No entanto, parece que aquela Carmen sempre foi a

mesma de Mérimée e apenas Gades é que está ensaiando. Para ela era tudo real. Tanto que Gades a surpreende, depois de um ensaio, com um bailarino no guarda-roupa do estúdio de dança e esta lhe diz que não lhe deve nada mas que o ama, é o suficiente.

A última sequência representa a parte final do livro onde José a vê com o toureiro Lucas numa festa em Córdoba (obviamente no filme tudo se passa num estúdio de dança) e depois a leva para um bosque e a mata. A adaptação se fecha.

## 5.2 Sequência fílmica.

Neste item vamos descrever as sequências que o diretor trabalhou em "Carmen". Se é que existe um modelo para se fazer um roteiro de cinema pois acreditamos que, principalmente no cinema de autor, isto se torna quase impossível, pois os rabiscos e os improvisos são constantes. O que na televisão não ocorre pois os mínimos detalhes são extremamente importantes para que o diretor não se perca e acabe gravando uma outra obra que não a que estava roteirizada.

No entanto, não é nosso objetivo aqui fazermos aprofundamentos sobre roteirização e como deve ou não ser feito um roteiro, para isto já existem infinidades de obras, inclusive manuais feitos por profissionais reconhecidos, como é o caso do escritor Doc Comparato e também do escritor Mar-

cos Rey, entre outros, especificando toda a linguagem técnica de cinema e televisão, que permitem a qualquer um compor um roteiro facilmente. Acreditamos porém, que não é apenas um bom roteiro de cinema e de televisão que vão possibilitar uma grande obra, mas, no caso das adaptações, por exemplo, a sensibilidade de saber o que adaptar, em primeiro lugar, e como fazê-lo numa nova linguagem e, num segundo momento, além de um razoável conhecimento literário e o constante contato com a cultura literária é bom saber se o formato do texto de partida cabe no texto de chegada e como fazer para não fragmentar o original de tal maneira que não se consiga enxergá-lo. Para nós, estas são as armas.

Esta nossa decupagem das locações e das ações, vai além do objetivo puramente descritivo, tem sua relevância pela análise semiótica que faremos sobre a adaptação em questão e inclusive a percepção mais rigorosa com os elementos conjuntivos e disjuntivos que se apresentam entre os dois textos. O que, portanto, só é possível a partir da intermediação do roteiro, além, obviamente, do caráter didático que esta tese pretende deixar.

#### 1. ESTUDIO DE ANTONIO. POR LA NOCHE.

O filme se passa basicamente em um amplo estudio de balé, numa atmosfera entre a dança, o teatro e a música flamenca.

Os atores e bailarinos estão neste estúdio. Grandes telas pretas cobrem as paredes. Uma dezena de jovens bailarinas, vestidas para a dança espanhola, cada uma vestida à sua maneira, mas todas com cores quentes e sensuais, com grandes decotes. Marcando o passo com as moças está Antonio Gades. Um homem jovem, cujo corpo musculoso mas delicado, se reflete no espelho às suas costas. Seus olhos, muito escuros e penetrantes, estão atentos às moças. Seus dedos marcam um ensaio e seu rosto denota preocupação e cansaço. ANTONIO, coreógrafo, bailarino e protagonista da história está procurando a sua parceira, aquela que para ele deve fazer o papel de CARMEN, pois trata-se de uma adaptação livre da obra de Mérimée se fundindo com a ópera de Bizet. Neste momento o mais importante para ele é encontrar a CARMEN.

O ambiente no estúdio é denso e a luz ilumina o rosto das bailarinas, acentuando seus traços. Para ANTONIO algo não está bem, não consegue ver aquela que quer.

Com um par de palmadas interrompe o ritmo e pede às bailarinas que ensaiem um outro passo.

ANTONIO se dirige ao fundo do cenário e anima o grupo que inicia outro exercício pisando forte no tablado.

As moças movem-se e formam apenas um bloco, uníssono e mul-

ticor. ANTONIO interrompe o exercício e segue sem encontrar o que busca: a sua Carmen.

Olha as bailarinas/seu olhar está inquieto, preocupado/pede silêncio e chamando uma bailarina muito bonita, observa-a dançando/ o rosto do coreógrafo não expressa nada, está distante/agradece e pede que continuem.

A moça volta para sua posição, um pouco decepcionada/Antonio abandona o grupo e se dirige a três pessoas que estavam sentadas fora do tablado/chama por Cristina, a primeira bailarina da companhia e pede que ela continue a ensaiar.

ANTONIO vai até PACO e pergunta quando este irá a Sevilha/PACO lhe diz que vai no outro dia/ ANTONIO pede-lhe que passe numa academia e tente encontrar a pessoa que ele busca para interpretar o papel de CARMEN.

## 2. ESTUDIO DE ANTONIO. DE DÍA.

A obscuridade anterior parece ter cedido lugar à luz e tudo parece ter se transformado em leveza, até o exterior do estúdio é mostrado e está verdejante.

A companhia ensaia alguns passos/uma moça está sentada no tablado e olha-se no espelho/atrás dela estão vários ho-

mens, sem foco inicialmente mas nítidos posteriormente, aparentando entre vinte e trinta anos, com roupas normais, que também ensaiam /JUAN ANTONIO, que mais tarde interpretará o marido, também se concentra com sua bengala batendo no tablado/ouve-se no estúdio uma melodia triste acompanhada de violas flamencas. Quem canta é PEPA FLORES. O som e a sua voz chegam no tablado até outra parte do estúdio num plano inferior/a câmera dá uma panorâmica no estúdio mostrando um amplo espaço no tablado, fora dele e fora do estúdio: a casa de campo em Madri, alugada para o filme/no espaço fora do tablado estão PEPA, PACO, TOÑIN, GÓMEZ, que cantam e tocam: "Daja de llorar! No sufras más!

ANTONIO está escutando um trecho da ópera "Carmen" de Bizet/a música de PEPA e de Bizet se fundem, no entanto, sem perturbar ANTONIO/Paco diz que a melodia é bonita e começa a fazer alguns acordes dentro da melodia que PEPA cantava/ o grupo entusiasmado pela beleza da música, que são acordes no estilo flamenco da ópera de Bizet, sente que aquilo tinha mais ligação com o temperamento da peça/A "Carmen" de Bizet volta e se envolve ao país que deu origem ao mito.

PACO comenta com o grupo que aquilo cairia muito bem na peça e ANTONIO se sentiria mais cômodo, mais tranquilo por ter encontrado, talvez, mais um elo importante da sua peça: o

tema.

PACO, entusiasmado, anda até ANTONIO e diz a ele para ouvir a versão da ópera que eles fizeram/se senta perto de ANTONIO e o grupo os rodeia.

ANTONIO chama CRISTINA para dançarem aquele ritmo/ANTONIO diz que a princípio lhe parece bem e pede a CRISTINA para ensaiar com as moças/ANTONIO diz a PACO que continue trabalhando naquela linha.

ANTONIO está obcecado pela adaptação que tem que fazer e não acha a protagonista/andando pelo tablado e observando as bailarinas - OFF:

**"Carmen era de una belleza extraña y salvaje. Sus labios algo carnosos, pero bien perfilados, dejaban ver unos dientes más blancos que las almendras desprovistas de su piel."**

Interrompe CRISTINA e insiste com as bailarinas para prestarem atenção no que estão fazendo, que tenham sentimento/observando a coordenação e a postura das moças, volta às suas reflexões.

**"sus cabellos eran negros, largos y brillantes y, como las**

alas de un c'uevo, tenían reflejos azulados. Sus ojos tenían una expresión voluptuosa y hosca a la vez que no he vuelto a encontrar en mirada humana. Ojos de gitano, ojos de lobo, dice un refrán español.

Neste momento parece que a música de Paco, as bailarinas espanholas e o baile flamenco se adaptam perfectamente com a "Carmen" francesa de Bizet, a adaptação flamenca do mito é possível.

### 3. ESCUELA DE BAILE. POR LA TARDE.

A escola de baile está situada na velha Madri/ANTONIO e PACO passam pela portaria, varios bailarinos estão entrando e saindo por ali/ANTONIO e PACO cumprimentam alguns/ANTONIO pergunta para a porteira, que parece conhecer há muito tempo, a que horas era a aula de Maria Magdalena e a mulher lhe responde que já começara/eles entram na classe.

### 4. CLASE DE MARÍA MAGDALENA. AO ENTARDECER.

É uma mulher gorda e baixinha, com uns cinquenta anos, que fala alto por causa das castanholas/No interior da classe estão uns trinta alunos que seguem com atenção e disciplina as ordens da professora/muito rigorosa e exata no que está

fazendo apenas nota os visitantes e continua seu trabalho/a câmara em panorâmica detalha o ambiente, as roupas coloridas e alegres dos alunos/ANTONIO e PACO estão sentados num banquinho perto da porta

Arriba la cabeza!...a izquierda!...Baja el brazo derecho!...La cabeza, por favor!... Al centro!...Bajamos!...Los brazos arriba, arriba, como las alas de un águila! Despacio, suavemente! Arriba!...Eso es! Y uno... y dos...Y tres! De frente, cuatro!...

No está mal, chicas...No está mal...Pero no olvidéis que la técnica sólo sirve para ponerla al servicio de vuestro arte...

Os alunos seguem obedientes os exercícios e as indicações da professora/a câmara, sendo os olhos do diretor acompanha tudo e pára na porta que se abre bruscamente/entra uma jovem morena, com seios sensuais, olhos grandes e negros/intrepidamente e sem notar ou desculpar-se do seu atraso, deixa a sua mochila no banco em que estão PACO e ANTONIO/MARIA MAGDALENA sem se deter com a turma dá uma rápida reprimenda na moça/ao escutar o nome da moça, CARMEN, ANTONIO fica surpreso e atento/ Carmen se integra ao grupo sem dificuldade no ritmo/ANTONIO a observa com muita concentração/tem os olhos rasgados, a fisionomia despojada, seu perfil quase egípcio

lhe confere uma especial personalidade, seu corpo é voluptuoso e sensual/diante desta visão ANTONIO pensa no texto de Mérimée:

"Levanté los ojos e la vi. Era viernes y no la onvidaré jamás. Al principio no me gustó y volvi a mi trabajo, pero ella, siguiendo la costumbre de las mujeres y de los gatos, que no vienen cuando se les llama y vienen cuando no se les llama, se detuvo ante my y me dirigió la palabra."

#### 5. ESTUDIO DE ANTONIO. POR LA NOCHE.

CARMEN chega ao estúdio envolta em uma jaqueta de pele/ANTONIO e PACO a recebem e a seu empresário/Antonio ensaia alguns passos com ela/CARMEN se mostra para ANTONIO muito especial e muito dona de si, desafiante/ o ensaio transcorre de maneira como se já tivessem dançado juntos/ANTONIO e CARMEN cruzam olhares, se tocam, seus rostos se juntam/não há dúvida, ela é a CARMEN.

#### 6. TABLAO FLAMENCO. POR LA NOCHE.

Em pequeno cenário, como se fosse uma taverna, quatro moças dançam ao som da música flamenca/uma delas é CARMEN/entre os que assistem ao show está ANTONIO, que foi ver a sua vida

como era.

#### 7. CAMERINO TABLAO FLAMENCO.

ANTONIO está no camarim olhando para CARMEN que desfaz a maquiagem/ANTONIO pergunta para ela dança a muito tempo e ficam conversando sobre o papel que ela poderá fazer/ela lhe diz que é mais forte do que parece e que quando quer fazer algo, faz.

#### 8. ESTUDIO DE ANTONIO. DE DIA.

As bailarinas estão dançando no tablado e CRISTINA as monitora/CRISTINA chama CARMEN e a repreende duramente mostrando onde ela está errando e como devem ser os passos/CARMEN a olha com desprezo.

#### 9. DESPACHO DE ANTONIO. DE DIA.

ANTONIO pede a CRISTINA que ajude CARMEN/CRISTINA lhe diz que há no mínimo quarenta mulheres melhores que ela/ANTONIO, de onde está, observa CARMEN pelo espelho e diz para CRISTINA que isto era coisa dele. Ela servia exatamente para o que ele queria e que o papel não seria de seu porque necessitava de uma mulher mais jovem/CRISTINA promete fazer o

que puder.

**10. ESTUDIO DE ANTONIO. POR LA NOCHE.**

ANTONIO e CARMEN estão no tablado e este pergunta o que ela pensava estar fazendo, bailando, marcando, ou o que/CARMEN lhe diz que está tentando/ANTONIO lhe diz que ela não está concentrada e que CRISTINA a está comendo em todos os ensaios e é ela que tem que comer CRISTINA/ANTONIO briga seriamente com CARMEN e a força a dançar/ela responde à altura.

**11. ESTUDIO DE ANTONIO. DE DIA.**

ANTONIO manda que todos parem e lhe escutem/explica a cena da tabacaria, onde CARMEN mata uma mulher que fazia chacota dela e a chamava de bruxa/ANTONIO coordena a sequência da tabacaria/os grupos são dois: os que estão do lado de CARMEN e os do lado de CRISTINA/um grupo de velhas ciganas cantam e acompanham o ritmo com tapas nas mesas/CRISTINA e CARMEN se defrontam frente a frente, mas como se fosse um ensaio da obra de Mérimée. No fundo são rivais nos dois planos/depois de se defrontarem, CARMEN acaba por esfaqueá-la/Antonio, interpretando José Navarro, aparece com dois guardas e a levam prisioneira/CARMEN o seduz e este a deixa fugir.

## 12. ESTUDIO DE ANTONIO. OTRO DÍA.

Tudo no estúdio continua igual, as pessoas conversam entre si, se ouve ruídos de arranjos flamencos/ANTONIO pede a atenção de todos e sentado junto com os atores/bailarinos de um bloco que irá fazer lhes explica a passagem da obra de Mérimée em que JOSÉ diz que acreditava em tudo o que CARMEN lhe dizia, apesar de não saber se aquela mulher disse a verdade alguma vez na vida/o cenário é arrumado e ensaia-se o momento em que JOSÉ e CARMEN se amam na casa de LILAS PASTIA/é um momento de pura sedução de CARMEN/naquele momento ANTONIO mostra pela primeira vez que está envolvido por aquela mulher.

## 13. ALREDEDOR ESTUDIO DE ANTONIO. POR LA NOCHE.

CARMEN observa á distância e através das cortinas a luz acesa no estúdio de ANTONIO e este treinando alguns passos.

## 14. ESTUDIO DE ANTONIO. POR LA NOCHE.

CARMEN é recebida por ANTONIO e este começa a beijá-la mas ela o afasta e lhe diz que há muito tempo prá aquilo/sentados no estúdio e tomando vinho CARMEN lhe pergunta o que es-

tava dançando. ANTONIO lhe diz que dançava "la Farruca" uma dança que fez com que ele entendesse tudo o universo da dança flamenca/ANTONIO conta a sua vida a CARMEN/há uma mistura constante de real e irreal no filme. Neste momento por exemplo CARMEN é a personagem de Mérimée mas ANTONIO é o real, contando para CARMEN sua vida de bailarino e suas experiências de vida. Mas há uma fusão neste momento de dois personagens: José e Antonio, que na verdade são um terceiro, o personagem que SAURA quer criar/CARMEN lhe pede que dance para ela e quando ele começa a dançar ela dá as mesmas ordens que ele lhe dera no tablado/CARMEN, deste momento em diante domina completamente ANTONIO.

#### 15. DORMITÓRIO DE ANTONIO. POR LA NOCHE.

O dormitório está na penumbra e CARMEN levanta-se devagar mas faz algum barulho e ANTONIO acorda/ANTONIO assustado pergunta a ela onde iria àquela hora/CARMEN não lhe responde e apenas lhe diz adeus.

#### 16. ESTUDIO DE ANTONIO. POR LA NOCHE.

ANTONIO levanta-se e olhando no espelho, como uma miragem, vê a CARMEN que ele sonhava, com a mantilha, o véu, o leque/começa a amanhecer/ANTONIO como que perdido pega o copo

em que ela bebeu e bebe o resto do vinho/efetiva-se um pacto de amor.

#### 17. CÁRCEL. DE DÍA.

CARMEN chega numa prisão/encontra alguém/se abraçam.

#### 18. ESTÚDIO DE ANTONIO. DE DÍA.

O estúdio celebra o aniversário de um violonista do grupo de PACO/PACO e ANTONIO conversam sobre CARMEN e este fica sabendo que ela era casada/CARMEN e CRISTINA fazem um número de dança.

#### 19. EXTERIOR DEL ESTUDIO

O grupo deixa o estúdio e vão para a rua numa grande festa/ANTONIO vê Carmen com seu marido, através do vidro do estúdio.

#### 20. ESTUDIO DE ANTONIO.

CARMEN apresenta seu marido, JOSÉ FERNANDES MONTOYA, a ANTONIO e diz que este acabara de sair da prisão/ANTONIO o cumprimenta.

**21. ESTUDIO. OTRO DÍA.**

ANTONIO força o grupo de bailarinos até quase o extremo das suas possibilidades/CARMEN se aproxima dele e pergunta o porquê daquilo/ANTONIO lhe diz para ir com seu marido e deixá-lo em paz/CARMEN lhe diz que já havia contado ao marido sobre eles e que tudo já havia terminado. A única coisa que queria era dinheiro para seguir sua vida.

**22. DORMITÓRIO DE ANTONIO. POR LA NOCHE.**

ANTONIO e CARMEN estão quase nus, deixando a impressão de que acabaram de se amar/ANTONIO lhe dá dinheiro para que seu marido fosse cuidar de sua vida/ANTONIO lhe diz que tem medo de perdê-la/CARMEN lhe responde que ele é o único que ela quer/ANTONIO se mostra totalmente indefeso frente a CARMEN.

**23. ESTUDIO DE ANTONIO. POR LA NOCHE.**

ANTONIO está sentado jogando cartas, cercado, por bailarinos, por CARMEN/a partida está sendo decidida entre ele e MONTOYA/ANTONIO percebe que está sendo roubado e parte pra cima deste/a agressividade da cena, a princípio, parece que está realmente acontecendo/os dois levanta-se e fazem uma luta com bengalas/ANTONIO o mata/CARMEN atira a aliança so-

bre o morto/esta cena representa a condensação de algumas partes da obra literária: a luta de facas entre GARCIA e JOSÉ; a morte de CARMEN/o anel que JOSÉ deu a CARMEN e esta atira no mato/JOSÉ recoloca o anel na vala em que a enterrou/após a morte de GARCIA, ANTONIO conversa com PACO, enquanto todos os bailarinos vão saindo/ANTONIO começa a fechar e apagar as luzes de todos os camarins, começando a perceber a falta de CARMEN/ANTONIO encontra CARMEN com um bailarino, TAURO, nus e abraçados no vestiário/ANTONIO manda TAURU embora e briga com CARMEN, dizendo-lhe o que ele não tem que o outro tem e porque ela fica com qualquer imbecil/ela enraivecida manda que lhe solte o braço e, se arrumando, lhe diz que não lhe prometera nada, para ela, apenas se querem e pronto.

#### ESTUDIO DE ANTONIO. EL ÚLTIMO DÍA.

Representando a tourada, um matador se olha no espelho e se movimento como se estivesse na arena/todos que estão no estúdio começam a cantar e ANTONIO chega com CARMEN na festa/o toureiro olha para CARMEN descaradamente/JOSÉ não gosta e puxa CARMEN para si/muitos ciganos começam uma canção sobre traição e ciúmes/CARMEN vai dançar com o toureiro/JOSÉ a puxa pelo braço e a leva até uma coluna/ela solta o braço com um puxão/JOSÉ conversa com ela como que pedindo que ficasse

com ele/ela novamente larga-o bruscamente/ JOSÉ puxa um punhal e a apunhá-la/ela morre/entram os letreiros.

#### 6. A Grande viagem de "Carmen" no tempo.

Após a morte de Prósper Mérimée em 1870 e Georges Bizet em 1875 e, passado o tempo que as leis francesas exigem para que a obra passe para o domínio público, "Carmen" teve uma enxurrada de adaptações em diferentes países, continentes, ideologias e perfórmances.

A obra sofreu muitos e diferentes tratamentos de coreógrafos, dramaturgos, roteiristas e diretores que, encontraram na personagem uma possibilidade de expressar as suas próprias concepções do mito da mulher excitante e perigosa, da amante febril que conduz à destruição e à morte. Exatamente por ser livre, e o "macho" ser educado para negar esta liberdade constantemente.

Portanto, todas essas adaptações não têm apenas o caráter artístico e de certa forma, econômico, mas a possibilidade desses artistas questionarem o papel da mulher, do homem, do amor e o seu papel frente a esta liberação feminina.

Em sua trajetória, Carmen correu todos os continentes, deixando em cada lugar a sua marca e, na maioria das vezes, se adequando desta ou daquela forma à realidade de cada país, rompendo o texto original de Mérimée.

Não há dúvida que entre muitas adaptações que vamos descrever, a de Carlos Saura é a que melhor e mais se aproximou da cultura andaluza e do universo transcrito por Mérimée. Desde o tipo de mulher até a narrativa literária transmutada, obviamente com as características do diretor, esta mulher è a própria Carmen.

Em 1907, logo depois da invenção do cinematógrafo, foi rodado nos EUA a primeira "Carmen". Foi apenas um rolo e a direção coube a Francis Boggs com uma protagonista desconhecida que marcou sua passagem pelo cinema apenas neste trabalho pioneiro.

Em 1909 foi rodada a primeira versão espanhola, "Carmen o la hija del bandido" dirigida por Ricardo Baños y Alberto Marro com Angelina Vilar no papel da cigarreira espanhola.

Interessante observar que o sucesso que Carmen tem conseguido desde o seu nascimento no teatro e cinema não foi sequer imaginado por Bizet, que morreu em 1875, um ano depois de sua estréia e que não viu todo este sucesso, o que ajudou a matá-lo.

Mérimée conseguiu com sua "Carmen", dar um toque de liberdade em toda a classe operária, a quem são impostos com maior rigor os chamados "princípios morais", nesse sentido Carmen também possui um caráter revolucionário, não apenas para as mulheres mas para toda a classe trabalhadora que não

deve se subjugar a tratados sociais e morais.

Os mais de cinquenta filmes realizados sobre "Carmen" enriquecem sua figura. Seu rosto é o sonho de todos. Das duas primeiras adaptações, em Los Angeles e Barcelona, não há cópias nem tampouco da terceira, uma adaptação francesa considerada um *film d'art* principalmente pelas filmagens das ruas e casas de Sevilha.

Em 1913 a Itália realiza uma versão interpretada por Margarita Silva e a Dinamarca também adapta o texto de Mérimée interpretado por Asta Nielsen, uma das mais famosas atrizes escandinavas do cinema mudo e que sabiamente se afastou do cinema em 1932 quando, com a chegada do som, as regras foram mudadas.

Estas são as primeiras adaptações do mito, a partir daí os maiores diretores e dramaturgos e as grandes atrizes do cinema descobrem a cigarreira espanhola e, através dela, colocam para o público, talvez o seu lado de "Carmen", o seu próprio questionamento da figura da mulher para o século XX.

A excitação para interpretar Carmen se propagou por todas as estrelas do momento e, Theda Bara, o protótipo da mulher fatal, a primeira vampi do cinema, encontrou no papel uma maneira peculiar de desenvolver suas características. O filme foi dirigido por Raoul Walsh em 1915, que relata em suas memórias o encanto da atriz e as dificuldades do trabalho em comum

"...Había un límite que no podíamos traspasar por lo que refería a la censura: nada de banderilleros ni de muertes, sólo lances de capa, y quizá, el matador cuadrando a la res, empujando su estoque pero sin utilizarlo" (\* 142).

Enquanto Walsh trabalhava com Theda Bara, Cecil B. de Mille, filmava sua própria Carmen com Geraldine Farrar, uma cantora de ópera que dedicou especial atenção aos mínimos detalhes do texto original e ao realismo. Este filme talvez passasse para a história do cinema se não fosse por Charles Chaplin que em 1916 realizou a sua adaptação com a atriz Edna Purviance, a mais famosa da época. Chaplin distorceu os acontecimentos do texto e fez um humor grotesco, por exemplo, no baile espanhol, há ataques de eplepsia e o duelo de José e Garcia, torna-se uma cena de massagem.

Chaplin conseguiu desta maneira que nenhum outro diretor quisesse adaptar o mito espanhol e só em 1920 o genial Ernest Lubtsche relizou a adaptação seguinte.

Lubtsche, a princípio não queria, mas aceitou como estrela, Pola Negri, pela sua beleza de mulher fatal, olhos cintilantes, cabelos negros, sedutora. Pola Negri foi, sem dúvida, a mais sedutora das atrizes dos anos vinte, o que,

sem desmerecer, pelo contrário, ajudou a Lubtsche a ter o seu primeiro sucesso internacional.

Lubtsche como se sabe inovou completamente o cinema de sua época, em *Carmen*, por exemplo, matizou a mão, fotograma a fotograma, fez imagens noturnas onde Sevilha possui um clima típico da escola romântica do "mal do século" (\* 57), o espaço cênico mostra covas de ciganos, criando assim matizes novos para uma história já conhecida.

"*Carmen*" já era representada no teatro, principalmente europeu, constantemente. Também a ópera rodava toda a Europa e, diante disso Lubtsche resolveu operar com um caráter de *flashback* que a narrativa possui no original. Seu filme estreou nos Estados Unidos como *gipsy love*, e o êxito foi consagrador, tanto para Lubtsche como para Pola Negri.

A viagem de "*Carmen*" no tempo, como vemos, é muito grande e os maiores diretores, de uma maneira ou de outra, bem ou mal, deram a sua contribuição ao mito, vejamos, algumas outras adaptações.

Raquel Meller em 1926 foi dirigida por Jacques Feyder, onde Luis Buñuel aparece como um obscuro e silencioso bandido. O que há de interessante nesta obra é que "*Carmen*" tem a elegância e a "fragilidade" de uma francesa do que com a cigareira andaluza.

Em 1927 a mexicana Dolores Del Rio interpretou "*Los Amores de Carmen*", sendo esta a segunda vez que o diretor

Raoul Walsh a adaptava. O que aliás a levou para Hollywood e para a Europa.

Alguns anos mais tarde, em, 1933 foram feitos alguns desenhos animados alemães com a personagem. Dois anos depois teríamos a primeira Carmen ruiva da história "Die Blonde Carmen" com Martha Eggerth.

Também alemã foi a produção de "Carmen la de Triana" dirigida por Floryan Reis e interpretada por Império Argentina. Aliás Hitler os convidou para refilmarem a vida de Lola Montes (a famosa amante de Luis I da Baviera), onde ao invés de ter casos com estudantes da época, deveria relacionar-se com soldados nazis. Floryan Reis e Argentina esquivaram-se da idéia e propuseram uma nova "Carmen" que se filmaria em Berlin e Dusseldorf, recompondo em seus estúdios as ruas de Sevilha. Foram rodadas duas versões: uma em alemão e outra em Castelhana e, o que nos chama a atenção é que a censura, apesar da beleza da obra: músicas, ambientação, etc. quase a destrói. José não mata Carmen porque quando ele tenta durante uma corrida de touros, recebe uma chifrada e cai doente. Arrependido, quer voltar ao seu quartel, mas ao denunciar uma emboscada aos soldados, morre. Seu cadáver é enterrado com todas as honras militares. Quem morre realmente é Carmen, de tristeza, arrependida.

A força do mito que tem o seu trunfo na sensualidade e erotismo cigano e no sentimento de liberdade se transforma

em um amor comum, quase conjugal. E nem as belíssimas músicas que canta Império Argentina dão interesse maior ao filme.

Na França, quatro anos mais tarde estreou a versão de Christian Jacques com Viviane Romance, uma popular *vamp* francesa que em 1930 foi eleita "Miss Paris", o que influenciou para que Jean Renoir a convidasse para "La Gouga".

Deste momento em diante as adaptações de "Carmen" se multiplicam, sem que seja possível um controle sobre elas, e, na Espanha tivemos a interpretação da atriz cômica Nini Marshall, dirigida por Luis César Amadori em 1943. Em Hollywood filma-se também a típica "espanholada" com Rita Hayworth e direção de Charles Vidor em 1948 que não passa de clichês sem nenhuma cor, ao contrário parece cômico. No Japão também foi rodada "Carmen, puro amor" de Keisuke Kinoshita, em 1952.

Sem precisar ir tão longe, algumas versões rodadas na própria Espanha nos levam ao assombro, entre elas podemos citar duas: "Siempre Carmen" rodada em 1953 e dirigida por Alejandro Perla e o italiano Giorgio Maria Scotese e interpretada pela bailarina Ana Esmeralda, "caiu na espanholada", um clichê andaluz, já que na época começava-se a vender a Andaluzia como produto turístico.

Uma segunda, ainda na década de 50, foi "Carmen la de Ronda", na França saiu com o nome de "Carmen de Granada"

e nos Estados Unidos "El diablo hizo a la mujer". Esta adaptação foi interpretada por Sara Montiel, uma *vamp* espanhola, e teve uma versão totalmente livre do texto original deformando a história em cunho moralista. A história se passa no momento em que as tropas napoleônicas invadem a Espanha e Antonio, um guerrilheiro e Carmen, morrem juntos neste ataque, defendendo o país.

Num geral, as Carmens do cinema internacional e espanhol, em particular, ou morriam ou ficavam abandonadas ao desprezo do mundo, como uma forma de castigo pelos seus devaneios amorosos, ainda que, dentro da alma, amasse a um só homem. O clima de Pós-guerra, a reconstrução moral e econômica da sociedade, a mulher como construtora desse processo, não podiam deixar viva uma mulher que se manifestasse frente à vida dessa maneira.

Nos Estados Unidos a 20th Century Fox realizou um filme com uma carmen extraordinária, negra e operária que se debate entre o amor por um soldado e um boxer, também negros. Otto Preminger em 1954 respeitou literalmente a música de Bizet adaptando-a ao jazz. A atriz Dorothy Dandridge recriou a sensualidade e beleza originais e o suporte dramático da ação.

Obviamente que entrar em choque com clássicos da época como "Sete noivas para sete irmãos" e outros do gênero, não era o melhor caminho possível, o pós-guerra exigia

este clima burguês e o cinema americano, braço forte das forças armadas, tinha o seu papel a cumprir. Nesse sentido, "Carmen Jones" uma obra prima do cinema, onde a brandura e melodrama branco é superado pela energia negra e pelo ritmo do jazz, é mais uma expressão marginalizada dos brancos sobre os negros, apesar de ter sido feito por brancos. Uma pena, pois trata-se de uma adaptação original e grandiosa.

Também esfuziante foi a adaptação holandesa do mito "Carmen Baby", dirigida por Radley Metzger em 1967. Uta Levka é uma prostituta perseguida por seu namorado, um policial. Carmen conhece muitos homens inclusive um jovem cantor de rock, que corresponde ao toureiro. Não há andaluzismo, como também não havia em "Carmen Jones", percebemos pois que lentamente o drama de Mérimée vai assumindo circunstâncias peculiares dos territórios em que é feito. A mitologia da mulher espanhola como reencarnação do sexo vai abrindo espaço para os fantasmas de cada diretor.

Em 1973 Luis Sanz fez uma outra versão espanhola, dirigindo Esperanza Roy, que namora um policial que sofre com seus caprichos. Obviamente que este filme sofreu com a censura da época e praticamente foi um fracasso.

Ainda na Espanha Júlio Diamante faz "La Carmen" em 1976. Diamante é um profundo conhecedor da estética flamenca e fez da sua Carmen, interpretada por Sara Lezana, uma dançarina e de José, um ex-seminarista. A história continua i-

dêntica ao original até que, sem mais suportar o sofrimento, José a estrangula com sua própria meia.

A Checoslováquia, ainda unida, também teve uma versão dirigida por Evat Shorme em 1966. Também a Suíça, em 1967, que Herbert Von Karajan dirigiu Grace Bumbry e Jon Vickers. Também a antiga União Soviética "Carmen, Poema da dança" de Vadim Dervenev, respeitou a partitura original de Bizet.

Na década de 80, apesar de tão grande viagem, Carmen é novamente adaptada por três grandes diretores: Jean-Luc Godard, Francesco Rossi e Carlos Saura. Diego Galán escreve assim:

"Por un lado, el de Godard ("prenom: Carmen"), que transforma al personaje en una ladronzuela parisina enamorada de un policía. El propio director se interpreta a sí mismo en la pantalla, pero no como el ferviente José, sino como un simple director de cine, otrora famoso y ahora convaleciente y casi olvidado, pariente de la muchacha. Un narcisismo que no sorprende en Jean-Luc Godard pero que concreta extraordinariamente su vinculación personal con la leyenda. Por otro, el de

Francesco Rosi, sujeto escrupulosamente al texto y la música de la ópera, dignificándola, pero también disimulando con ello sus emociones personales. Rosi trata de objetivar la España que rodeó a tan famosa cigarrera, y aunque ese afán sociológico (y político) es una constante en la filmografía del autor de "Las manos sobre la ciudad", "Salvatore Giuliano" o "El caso Mattei", en esta ocasión no sólo no es afortunada sino que silencia su confesión personal favoreciendo un brillante espectáculo visual, igualmente discutible.

De los últimos tratamientos cinematográficos de "Carmen"es, a mi juicio, el realizado por Carlos Saura el que encierra más lecturas y, en definitiva el que responde a una ligazón más personal entre el director y la protagonista. En el cine de Saura, Carmen no es realmente una novedad. Otras de las muchas mujeres que han circulado por su filmografía han sido contempladas con tanta ternura como prevención, pero componiendo entre todas una

suma que se transforma en discurso sobre la condición y carácter de la mujer en nuestros días. Saura se ha sensibilizado con ello de forma muy especial. ..."

(\* 151).

Dentro deste universo de prazer, medo e interesse, surgem todas as Carmens, uma mulher que às vezes é o próprio diretor se questionando sobre seu papel, a vida, o mito, outras vezes é o sonho de todo um país, mas, na maioria das vezes é apenas um caminho para o sucesso de algum diretor. Incompreendida, na maioria das vezes, a obra do escritor francês vai adquirindo contornos inimagináveis, mas sem dúvida, uma mulher sem tempo ou espaço, uma mulher eterna.

## Citações de Rodapé

- (\* 115) MÉRIMÉE, Prósper. *Carmen*. Pg. 49
- (\* 116) id. *ibid.* pg. 39
- (\* 117) id. *ibid.* pg. 15
- (\* 118) id. *ibid.* pg. 57
- (\* 119) id. *ibid.* pg. 25
- (\* 120) id. *ibid.* pgs. 50/55/65
- (\* 121) id. *Ibid.* Pg. 92
- (\* 122) id. *ibid.* pg. 71
- (\* 123) id. *ibid.* pg. 92
- (\* 124) SAURA, Carlos Y GADES, Antonio. *Carmen, El Sueño Del Amor Absoluto*. Barcelona, Ed. Folio S/A, 1984.  
Pg. 33

- (\* 125) MÉRIMÉE, Prósper. *Carmen*. pg.95/39/38/39.
- (\* 126) SAURA, Carlos y GADES, Antonio. *Carmen...* Pg. 33-34
- (\* 127) SAURA, Carlos. *Llanto por un Bandido*. Filme, Espanha, 1964, color, son, 35 mm.
- (\* 128) PACHECO, Antonio Carlos. *Cinema, Literatura e Psicanálise*. S.Paulo, EPU, 1994.
- (\* 129) HIDALGO, Manuel. *Carlos Saura*. Madrid, Ediciones JC, 1981, pg. 40.
- (\* 130) Id. *Ibid.* pg.46
- (\* 131) "Saura". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 03.04.88, p.6
- (\* 132) HIDALGO, Manuel. Pg. 40
- (\* 133) Id. *Ibid.* Pg. 39
- (\* 134) Id. *Ibid.* Pg. 36
- (\* 135) "Carlos Saura: O Cinema como um exercício do pra-

- zer". *O Estado de São Paulo*. S.Paulo, 20.09.81, P.43
- (\* 136) "Um Saura inédito sai em vídeo". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15.04.88, Caderno B, pg. 5
- (\* 137) "Os personagens de "Ana e os Lobos", sete anos depois estão em "Mamãe faz cem anos". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12.12.82, caderno B, pg.11
- (\* 138) HIDALGO, Manuel. pg. 36
- (\* 139) "Os movimentos de uma tragédia orquestrados por Carlos Saura". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, caderno B, 23.05.82, pg.4
- (\* 140) *Le cinema de Carlos Saura*. Bordeaux, Publications de L Institute d études Ibériques, 1983.
- (\* 141) "Os movimentos de uma tragédia Orquestrados por Saura". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, caderno B 23.05.82, pg.4.
- (\* 142) "Um balé de Lorca feito por grandes especialistas". *O Estado de São Paulo*. S.Paulo, 24.04.82, pg.19.

- (\* 143) "A dança despojada de Saura". *Folha de São Paulo*.  
S.Paulo, 23.04.82, s/pg.
- (\* 143) "Saura amadurece em "Amor Bruxo"". *Folha de São Paulo*. S.Paulo, 10.04.87, ilustrada, pg.42
- (\* 144) SAURA, Carlos Y GADES, Antonio. *El Sueño del amor absoluto*. Barcelona, Ediciones Folio S/A. 1984.  
pg.46
- (\* 145) Id. Ibid. pg.46-50
- (\* 146) id. ibid.
- (\* 147) id. ibid.
- (\* 148) id.Ibid. pg.52
- (\* 149) MÉRIMÉE, Prósper. *Carmen*. S.Paulo, Brasiliense,  
1987.
- (\* 150) Id. Ibid. pg. 34
- (\* 151) SAURA, Carlos y GADES, Antonio. Pg. 42-43



**CAPÍTULO IV. O PROJETO SEMIÓTICO EM "CARMEN": DA SEMIÓTICA VERBAL-LITERÁRIA À SEMIÓTICA SINCRÉTICA COMPLEXA.**

1. A teoria semiótica e o contexto:

"Carmen" de Carlos Saura compreende três narrativas caminhando juntas, em espaços distintos:

- 1) Filme a ser realizado por Antonio Gades e Carlos Saura.
- 2) Personagens, enquanto atores, com roupas comuns, em papéis atuacionais, interpretando na peça.
- 3) Representação da vida real, dentro do filme.

Considerando estas três instâncias podemos tentar buscar aprofundamentos no entendimento do filme em sua macroestrutura, ou seja, definir em termos teóricos o sentido global do texto em questão. Portanto, explorar esta macroestrutura na qual estão montadas as narrativas utilizadas por Saura, é considerar o texto um metatexto ou metasemiótica, a partir de unidades autônomas que se completam num nível superior à própria estrutura semântica do texto como um todo.

A semiótica tem por objeto o texto, entendido como objeto de significação e de comunicação. O que ele diz e como o faz. Este texto obviamente pode ser verbal ou não-verbal e, no nosso caso, do verbal para o fílmico.

Para se chegar ao sentido do texto a semiótica concebe o seu *plano do conteúdo*, sob a forma de um *percurso gerativo de sentido*.

Este percurso possui três fases: a primeira é o nível fundamental, a segunda é o nível narrativo e a terceira é o nível do discurso ou, estruturas fundamentais, narrativas e discursivas. O que as marca fundamentalmente é: "a significação como uma oposição semântica mínima", "a organização da narrativa a partir de um sujeito" e "a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação".

Dessa maneira está composto o percurso gerativo de sentido, mostrando como se produz e se interpreta este sentido no processo da adaptação até o texto de chegada: a transmutação.

A Análise dessas estruturas será em função do texto verbal-literário e texto fílmico transmutado. E, o último item deste capítulo será, a partir dos estudos e da teoria desenvolvida na adaptação, fazer uma abordagem semiótica para as obras, literária e fílmica, no processo da adaptação.

## 2) Sintaxe narrativa.

No nível das estruturas narrativas, há uma transformação, pela ação do sujeito, nos estados desse sujeito. A obra "Carmen" é a história de um sujeito ("Carmen"), uma ci-

garreira cigana que não sendo manipulada por um outro sujeito ("Don José Navarro") por intimidação - se ela o largasse ele a mataria - onde ela é livre e assim gostaria de continuar, não se render a nada. Este sujeito portanto fica com José um certo período (uma conjunção parcial), mas ela não tem dono e quer ser livre. Quando surgem outras pessoas ou coisas que a agradam ela abandona tudo e assim, sempre vive pelo amor, pela intensidade da vida. Não importa se haverá uma recompensa por ficar com alguém, sua recompensa é ser cigana:

**"Não quero ser atormentada, nem sobretudo, comandada. O que quero é ser livre e fazer o que me agrada. Cuide para não me enfurecer. Se me aborrece, encontrarei algum bom rapaz que fará com você o que você fez com o Caolho" (\* 152).**

O que há de mais interessante neste sujeito e no seu percurso é que em nenhum momento da narrativa ela prometeu ficar com José Navarro, ao contrário, não lhe prometeu nada e, o único contrato que tinham era talvez com o destino: a morte.

Carmen portanto não grita e nem pede pela sua vida, aceita com naturalidade seu destino, mas não aceita ser ma-

nipulada por alguém, pois para ela não havia um contrato de amor ou de casamento com José, mas um contrato de aventuras onde cada um era dono de si. O grande conflito portanto, era que José não conseguia entendê-la, logo, não houve mentira, em nenhum dos dois lados, pois José também continuou sendo o que era e nunca conseguiu ser um bandido, como o Caolho, por exemplo, sem honra e pronto para matar sem piedade.

José é também um homem que sucumbiu aos encantos da cigana e colocou sua vida em suas mãos:

"Ela determinou meu destino sem muita dificuldade. Parecia que eu me unia a ela mais intimamente com esta vida de aventuras e rebelião. A partir de então julguei estar seguro de seu amor" (\* 153).

A partir desses elementos da obra e percebendo como a trama e os conflitos se encaminham e se destrincham, podemos passar para o entendimento e a aplicação da sintaxe narrativa, no texto original de Mérimée e a leitura de Carlos Saura e Antonio Gades. Para isso devemos entender a história como uma obra onde determinamos seus personagens e o papel que representam. A semiótica parte desta visão e propõe duas concepções para entendermos essa história: a narrativa como uma mudança de estados de um sujeito, operada pelo seu fa-

zer transformador diante dos seus *objetos* e seus valores investidos neles e a narrativa sendo uma sucessão de *contratos* estabelecidos e rompidos entre um *destinador* e um *destinatário*, onde estão os conflitos. Os choques e encontros e sujeitos e anti-sujeitos, o querer realizado e o querer disjuntivo. A cada contrato e a cada quebra, temos o processo gerador de tramas: secundárias (paralelas) e tramas mais importantes. E, estas tramas secundárias, com uma hierarquia de maior ou menor importância junto à trama principal.

Vamos então agora definir com maior rigor o que são estes contratos e a sua função na história e a seguir esclareceremos os principais, que são estabelecidos na obra literária e fílmica e os seus desdobramentos.

#### 1º) Contratos gerando tramas:

A partir do inventário das funções de Vladimir Propp "A morfologia do Conto Popular Russo" (\* 154), onde são consideradas as relações entre as funções e os atuantes aos quais essas funções são atribuídas, "Semântica Estrutural" (\* 155), Propp propõe 31 funções na narrativa, simplificadas através de um acasalamento, ocorrendo assim a condensação.

Greimas faz uma descrição científica da significação, ou seja, cria uma "sintaxe elementar" e um vocabulá-

rio, construindo não um inventário de funções somente, mas um modelo operacional. Uma metodologia que terá muitos seguidores. Introduz a noção de *atuante*, a partir de Propp, das análises de Souriau (As 200 mil situações dramáticas), e da sintaxe de Tesnière. O *atuante* assume função sintática, trata-se de um sujeito, e opõem-se dois a dois:

sujeito X objeto  
 emitente X destinatário  
 auxiliar X opositor

Daí, o modelo:

Emitente	Objeto	Destinatário
Auxiliar	Sujeito	Oponente

Após ter retomado, portanto as funções de Propp e reduzindo-as e transformando-as em *atuantes*, Greimas estabelece dois grupos de narrativas: as primeiras "aceitam" a ordem presente, as segundas as "recusam". Tenta-se criar então uma metodologia mais eficaz e operacional na busca do sentido da narrativa, e chega-se à:

PROIBIÇÃO X VIOLAÇÃO

Um pressupõe o outro e, considerando-os como uma categoria sêmica, os termos são ao mesmo tempo conjuntos e disjuntos, o qual Lévi-Strauss "*La Forme et la Structure*", (\* 156) observa que, "a proibição é a transformação negativa da injunção". Chegamos assim à *decisão do herói* ou *aceitação*, daí:

ORDEM  
 = Estabelecimento do contrato.

ACEITAÇÃO

PROIBIÇÃO

= Ruptura do contrato.

VIOLAÇÃO

Um contrato pode eventualmente ser seguido de funções- consequências: PROVA. Um sujeito ao querer realizar ou ter ou ser algo ou alguma coisa, passa por uma série de situações que inevitavelmente exigirá um talento para estar em conjunção com este desejo, a prova pode ser portanto glorificante ou não-glorificante, de acordo com o seu procedimento na narrativa e seu saber-fazer.

Nesse sentido e nessa trilha que estamos entrando, temos por objetivo fazer um levantamento dos contratos e eventuais provas: glorificantes, principais e não-glorificantes, chegando ao *sujeito* e ao *objeto de desejo* e, através dos contratos, aos *estados* desses sujeitos: *conjuntivos* ou *disjuntivos*, na fase da *sanção*, na análise narrativa sobre a produção de sentido de um texto. Esta *sanção* pressupõe uma *competência* e uma *performance*, composto assim um *programa narrativo*, que de acordo com os contratos estabelecidos se tem o tom, a força do argumento, as tramas, os conflitos engendrados, gerando inclusive o poder de projeção de uma obra cinematográfica ou televisiva para o leitor/espectador.

A força, principalmente da argumentação e da dramaturgia, só será possível se esses contratos estabelecidos dentro de um programa narrativo, convencerem o leitor/espectador, tanto no implícito quanto no explícito do texto.

Assim, tanto a adaptação como o texto original de Mérimée, em nível de contratos estabelecidos, inclusive os pressupostos, aparecem da seguinte forma:

#### OBRA LITERÁRIA - CONTRATOS MAIS IMPORTANTES:

José X Carmen = AMOR: (ficar com ela de qualquer maneira, mesmo que para isso tenha que roubar e matar).

Carmen X José = DESTINO: (era um passatempo para ela, além de ser uma forma de se livrar do Caolho - mas sabia que seria seu destino - seu objeto era a liberdade)

Sociedade X Mérimée = MORALIDADE: (matar José e Carmen em nome da moral vigente)

SUBCONTRATOS (Contratos complementos):

Carmen X José (deixá-la escapar depois do crime)

Carmen X José (deixá-la passar com o contrabando)

José X Bando (se esconder dos soldados e roubar)

Mérimée X José (amizade)

Carmen X Lucas (prazer. - no nível do parecer. No nível da verdade, Carmen queria sua fama e conhecimento para usufruir, pois não amava ninguém).

Estes são os subcontratos mais importantes, gerados a partir de contratos estabelecidos e que, entre outros, pois os subcontratos estão no meio do caminho daquilo que o personagem busca de mais importante dentro da história, compõem toda a trama, são fases do PNP de um personagem.

FILME - CONTRATOS MAIS IMPORTANTES.

No filme, vamos considerar três níveis de leitura do texto: Real (Gades procura fazer uma peça). Irreal (É o ensaio da peça);

Real/irreal (fusão dos dois níveis, o que passa a acontecer a partir da sequência 10).

Antonio X Carmen (ser a Carmen - no nível irreal)

Antonio X Carmen (ficar com ela - no nível real)

Carmen X Antonio (ter o papel - no nível real)

Carmen X destino (ser livre, ser o que é: uma cigana - fusão)

#### SUBCONTRATOS (Contratos complementos):

Saura X Antonio (fazer o filme com a Carmen Ideal, e atores ideais - Real)

Antonio X Grupo de balé (fazer a peça - Real)

Antonio X Cristina (ajudar a Carmen - Real)

Antonio X Paco (compor a trilha para a peça - Real)

Antonio X Juan Antonio (ser Juan, ser Montoya, ser o Caolho- Fusão)

Obs: Como Carlos Saura disse: "fazer uma Carmen dentro de outra."

Através desses contratos todos e até outros menos importantes, tanto da adaptação como do texto de Mérimée é que vamos esmiuçar a história. Quem conseguiu realizar isso ou aquilo, como o fez, qual o preço que pagou, as recompensas, etc. E, através do mais importante deles, aquele que gera todos os outros, é que vamos perceber o encadeamento dos conflitos nesta trama de amor e morte - junção do livro e do filme - seja como José ou como Antonio ou ainda como a fusão de ambos.

Perceber os contratos portanto, é entrar na obra e ser um observador, meio fantasma, caminhando junto com os personagens e seus sonhos, fazer o percurso de dentro para fora da obra.

2º) Enunciado elementar.

O enunciado elementar da sintaxe narrativa caracte-

riza-se pela relação de transitividade entre dois *actantes*, como citamos: o *sujeito* e o *objeto*. Há dois tipos de enunciados elementares:

a) enunciados de estado: são os que estabelecem uma relação de junção (disjunção ou conjunção) entre um sujeito e um objeto de desejo.

b) enunciados de fazer: são os que mostram as transformações, a passagem de um estado a outro, ou seja, de um estado conjuntivo a disjuntivo e vice-versa.

Em "Carmen" podemos dizer que, por exemplo, no enunciado: "Carmen é uma mulher livre", há uma relação de conjunção, indicada pelo verbo *ser* entre um sujeito "Carmen" e um objeto "liberdade". Em "José não é amado", pressupõe-se um sujeito "José" com o objeto "ser amado". A negação nos leva a uma relação de disjunção no final da história.

Como exemplo de enunciados de fazer podemos pegar o enunciado "Carmen libertou o Caolho", onde há uma transformação do estado inicial "o Caolho está preso" para um estado final "livre". Ou então, "Mérimee apaixonou-se pela Andaluzia", da mesma maneira conseguimos perceber o processo que o sujeito percorreu. A mudança de estado do Caolho, por exemplo, vai levar a uma trama muito importante na história, a

briga de José e Garcia (o Caolho), e a sua morte: numa relação de transformação do estado vivo para morto e também a transformação na relação de José Com Carmen, passa de "o outro" para (na cabeça de José), o único. O que leva ao conflito final e á morte de Carmen. Percebemos portanto que a história é um emaranhado de situações, onde todos os acontecimentos ou caracterizações são importantes para o desenvolvimento da trama principal e tramas secundárias (jamais inferiores, pois tudo numa história tem o seu poder e o seu papel) que levam à trama principal.

Deste processo que o sujeito está envolvido surge a *junção* ou *conjunção* que é a relação que determina o estado, a situação de um sujeito frente ao seu objeto de desejo. O objeto recebe todos os valores que o sujeito lhe atribui. Os investimentos fazem do objeto um objeto-valor ou objeto-desejo e, é por meio do objeto que o sujeito tem acesso aos valores. "José", por exemplo, atribuiu valores ao seu objeto "Carmen", que talvez ela tivesse ou não, a narrativa é que vai mostrar. Esses estados e transformações de um sujeito frente ao seu objeto é que dão o peso de uma história, ou seja, ela prende o espectador/leitor ou não, de acordo com essas transformações.

Se um sujeito nada realiza e tem apenas um tipo de atuação, ou apenas um papel, a história acaba e um personagem que tinha talvez muita força na obra literária, desaparece.

rece quando transmutado. Essa percepção, no sentido semiótico do texto, é que nos dá este sentimento de que uma personagem tem mais ou menos força dramática e, sabemos, que talvez no texto literário seja a trama principal, por exemplo.

Entendemos que cada sujeito e seus papéis atuacionais, se mostra como um ser vivo, pulsante, tem que ter caracterizações muito fortes, caso contrário a trama não nos convence e, por conseguinte, a obra não nos atrai.

Este poder de projeção que um sujeito tem e que nos atrai ou não para a obra, e os valores que ele investe em um objeto e que ele também é investido é, sem dúvida, o grande fenômeno da arte literária e que devemos tentar transmutar, no caso de uma adaptação. Em função da trama é que somos "raptados" para o universo ficcional e, os seus conflitos e contratos, estabelecidos e rompidos, é que darão o percurso de um sujeito e a força da história. Exatamente porque uma história ficcional, representação da vida, tem que ter contradições, são estes elementos que dão força aos conflitos.

Um exemplo de um personagem que perdeu totalmente a sua força numa história, no caso de telenovela, é a "Mariana" de "Renascer", já citada, que tornou-se uma personagem sem função e, quando aparecia só causava sono nos telespectadores, pois não havia um querer neste personagem e a eventual conquista desse querer. O autor, não soube investir es-

te personagem de valores capazes de torná-lo forte nas tramas e na história. Tinha apenas um papel: ser a amante de "José Inocência". Claro que também a jogaram numa fogueira, sendo apenas uma escada de um grande ator como o Antonio Fagundes.

O Sujeito, que podemos denominar de *actante* (que desencadeia uma série de fazeres no percurso dentro do PNP) e sua interação com o mundo ficcional criado, é o ponto de união entre quem escreve o romance ou a adaptação e o leitor. Dependendo da sua força, pode se tornar, independente de ser o "mocinho" ou o "bandido", o centro das atenções e mudar completamente o rumo de uma adaptação. De uma história fraca e mal conduzida, como tantas que vemos, torna-se rica, sensível e interessante.

Muitos escritores partiam e partem, no ato de escrever, do *actante*. Daí a sua força dentro da história, sua evolução nas tramas e sua postura frente a elas. Jorge Amado, por exemplo, trabalha basicamente com tipos característicos baianos, e seus papéis *actanciais* os remete em isotopias folclóricas, calmas, interioranas da Bahia e sempre com muita beleza e poesia.

Quando analisamos a força, enquanto sujeito da enunciação, da personagem Gabriela, e o seu percurso de querer ser parte da natureza, sua ingenuidade e pureza e sua maneira simples de viver: uma metáfora de liberdade, conseguimos

perceber toda a figurativização presente no texto de Jorge Amado tão maravilhosamente adaptado por Walter G. Durst para telenovela. Gabriela não conseguia, por exemplo, andar de sapatos, e, não se interessava pelo valor do dinheiro. Os presentes do senhor "Nacib", seu amor, representavam muito pouco para ela. Gabriela é uma personagem de luz própria, tanto no texto literário como na adaptação. Como o é também o velho marujo de "Velhos Marinheiros".

Em qualquer obra que estudarmos vamos perceber que os valores investidos num sujeito e os papéis que ele realiza na história são o grande trunfo do autor, que narrando em terceira pessoa, como em "Vidas secas" de Graciliano Ramos ou em primeira pessoa, como Prósper Mérimée em "Carmen", tanto faz, estarão criando num nível muito mais rico e denso, uma história de peso, que se desenvolverá, aí sim, com o estilo de cada autor e sua obra.

Mérimée e Jorge Amado criaram dois personagens eternos e ambos com um percurso em comum, a liberdade, o culto à vida e à alegria.

Os sujeitos que têm maior destaque numa obra, num geral, são aqueles que realizam ou tentam realizar mais coisas. Esses estão num geral dentro das tramas principais da obra e depende deles se algo acontece dessa ou daquela maneira. As histórias giram em torno deles e, obviamente, enquanto vão se mostrando, vão também deixando as marcas de

sua personalidade, de sua maneira de ver o mundo, de seu caráter, enfim, todos os traços físicos e psicológicos que os determinam e os colocam nas tramas como o herói, o bandido, o anti-herói, etc. Mas afinal, o que caracteriza, narratologicamente um herói ou anti-herói, etc.?

Esta relação leitor-telespectador/herói num geral é feita com base intuitiva ou então os elementos morais que determinada personagem possui, que correspondem com os elementos do leitor/espectador. Esta relação está marcada inclusive por épocas, por exemplo, os heróis do século XIX eram aquelas personagens capazes de sobreviver em uma sociedade dura e sem piedade, e que num geral fracassavam no seu objeto de valor, a sociedade lhes vencida. O herói existencial é antiburguês e está comprometido politicamente. No entanto, não se pode confundir o herói com o sujeito, principalmente porque este pode não ser o herói ou o é para um determinado tipo de leitor. Mieke Bal chama a atenção para algumas qualidades do herói na narrativa:

**"Calificación: Información externa sobre la apariencia, la psicología, la motivación y el pasado.**

**Distribución: El héroe aparece con frecuencia en la historia, su presencia se siente en los momentos importantes der la**

**fábula.**

**Independência:** El heróe puede aparecer solo o tener monólogos.

**Función:** Ciertas acciones sólo le competen al heróe: llega a acuerdos, vence a oponentes, desenmascara a traidores, etc.

**Relaciones:** Es el que más relaciones mantiene con otros personajes (\* 156).

Além desses elementos que podem caracterizar um herói, Tom Wilhelm Bellow em "Agarra el día" propõe que existe uma distinção entre o herói ativo e com êxito dos seus programas narrativos e o herói passivo, o herói vítima que quando enfrenta seus oponentes ou obstáculos é vencido.

A nossa heroína, Carmen, não pode ser considerada passiva, ao contrário ela aceita sua morte como se um ciclo se fechasse, um destino se cumprisse. Já o nosso herói, José Navarro, é um herói passivo que é vencido por Carmen. Uma narrativa onde o seu objeto de desejo se torna o seu anti-programa narrativo e o leva ao desespero e à morte na prisão.

De acordo com os traços e os afazeres das personagens, vamos percebendo o estilo de texto que temos pela frente, podemos portanto ter um romance erótico, histórico, policial, aventura, e até a prosa poética (estilo mais ela-

borado de prosa).

A literatura e as adaptações, de acordo com as andanças e o querer-fazer dos sujeitos frente ao seus objetos, são sistemas semióticos que possibilitam um universo de figurativização e de pressuposição único. É uma pena que algumas adaptações empobrecem tanto o texto original, tentando criar algo que ou não se encaixa na nova linguagem ou não estava presente no texto literário. E por isso, rompem com a estrutura original do romance, do conto, etc. O texto literário, enquanto narrativa ficcional, é a arte capaz de proporcionar ao leitor um mundo de sensações, no nível da pressuposição e da figurativização que nenhum outro veículo é capaz. Sejam os sons, as cores, o paladar, o medo, etc. É frente a isso que o adaptador deve se posicionar.

Dentro da trama, os personagens, enquanto sujeitos de um querer modal, são seres que se mascaram e se desmascaram no decorrer do mistério principal que monta a história: os temas. Na verdade, cada sujeito tem um papel definido e definitivo dentro da trama principal. Este papel é que vai torná-lo e ao seu querer, interessantes aos olhos do leitor ou sem vida e sem nenhuma graça. No caso da adaptação isso é passado pelo próprio desenvolvimento dramático que cada ator realiza com o seu trabalho.

Um sujeito pode representar diversos papéis atuacionais, por exemplo: o de bom pai para um filho, o de péssimo

amigo, o de trabalhador, enfim, cada sujeito representa na história, assim como na vida real, funções que o tornam independente, o deixam livre para um mundo de possibilidades, é o que o torna vivo, pulsante e ser capaz de alterar a história, a trama, a vida.

O unico ser capaz de desmascará-lo ou torná-lo humilde, ou rico, ou bonito, ou feio, é o autor. Este funciona como um "Deus" sobre a sua criação, controlando os seus atos frente ao mundo, dando-lhe vida e tirando-a:

"Em matéria de criação de personagens só os autores de super-homens nunca erram. Todos são belos, bons e fortes, sem nenhuma complexidade. O que identifica Flash Gordon é apenas a sorte de ter uma noiva como Dale Arden. Primaríssimos, os super-homens marcam-se por ter um amigo fiel, uma companheira espetacular ou um inimigo implacável. O menos feliz é o marinheiro Popeye a quem deram Olivia Palitto como esposa." (\* 157)

Como podemos perceber os sujeitos e seus papéis não são seres simples e sem complexidade. Ao contrário, quando um sujeito não mostra os seus outros lados (aqueles papéis

que os homens tentam tanto esconder), os seus lados de grosseiro, de rebelde, de ignorante, de tendência ideológica e política, etc. é que este sujeito não terá força na narrativa. Se por acaso ele for o centro da trama, o texto morre. Obviamente que se um livro tratar de uma aventura com um personagem que vive na praia e só pensa em férias durante toda a vida, não fica bem o autor mudar repentinamente toda a sua trajetória e transformá-lo em "herói da pátria" ou um empreendedor da bolsa de valores. Essa ruptura isotópica pode destruir a obra. É o caso de adaptações que traduzem um texto de época para os dias atuais, num geral ocorre um desastre.

Tanto é verdade esta colocação que a Rede Globo percebendo que perdia e perde ibope com o horário de novelas das seis horas e das sete horas, pois um está ligado diretamente ao outro, está rompendo com tramas simples e vazias sem argumentação e totalmente "agua com açúcar" e está encomendando novelas mais reais, mais fortes, com mais argumentação, que não sejam apenas transcrições dos sonhos dos pobres, pois este tipo de argumento não vende mais tão bem.

Um personagem, como já dissemos, é um ser vivo e não pode hoje "torcer para o Flamengo" e amanhã "torcer para o botafogo". Se isto acontecer ele pode perder suas características de ser vivo, ser humano, e claro que perderá a sua magia, seu carisma, que já tinha como marca, determinadas

posições.

Com relação a esses valores, há dois modos diferentes de relação do sujeito com eles, a *conjunção* e a *disjunção*. Se analisarmos um sujeito no desenvolvimento da história e não no texto globalmente, talvez percamos o seu itinerário, caíamos no erro de dar conjunção ou disjunção na relação de um sujeito-objeto que não esteja presente na narrativa. Por isso sempre deve ser observada a história fechada, globalmente. José, por exemplo, e também Antonio Gades, no seu querer Carmen, pode-se dizer que têm uma conjunção parcial, se observarmos somente até um ponto da história. A narrativa segue e este estado de conjunção, muda completamente.

Queremos esclarecer que o termo personagem é bastante vago quando se trata da análise semiótica. Ao utilizarmos sujeito, queremos dizer um sujeito narrativo, que é responsável pelas mudanças e pelo desenvolvimento das tramas e conflitos no interior de uma história. É como se estivéssemos dentro do texto e saíssemos, verificando como e porque o diretor/autor fez determinada coisa.

Portanto, quando utilizamos o termo personagem é simplesmente para denominar alguém dentro da história, nada mais que isso.

Não se pode confundir também sujeito com pessoa e objeto com coisa. Sujeito e objeto são papéis narrativos que

têm função na narrativa e podem ser representados das mais variadas formas.

É essa comunicação de enunciados de estado e de fazer no texto que define a *unidade operatória elementar da organização narrativa de um texto: o programa narrativo*. Ponto de partida para qualquer abordagem mais importante de uma história, suas nuances e suas tramas.

### 3º) Programa Narrativo.

Define-se como um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado.

Existem diferentes tipos de Programas:

a) Programa de aquisição: quando da conjunção sujeito/objeto. Por exemplo, Carmen conseguiu o papel que ela tanto queria (filme).

b) Programa de privação: quando da disjunção sujeito/objeto. Por exemplo, José Navarro/Antonio Gades não ficaram com o seu objeto de valor "Carmen".

c) Hierarquização do PNP: Os programas podem ser simples ou complexos, ou seja, constituídos de mais de um programa hierarquizado. Na verdade podemos distinguir, até naturalmente

na trama, qual o programa "maior" de um personagem e quais os outros que ele utiliza para alcançar aquele mais importante. Nesses casos diferencia-se os programas principais ou de base, dos secundários ou de uso. Podemos utilizar os exemplos dos contratos e subcontratos deste capítulo para ilustrar os dois tipos.

Programa Narrativo de José:

**PN 1** José X Carmen

Pode-se dizer que este é um programa de base porque é em função deste objeto de valor que outros programas aparecem na narrativa:

**PN 2** José mata o oficial que estava com Carmen.

**PN 3** José torna-se um bandido.

**PN 4** José mata o Caolho.

**PN 5** José vai atrás do toureiro Lucas.

**PN 6** José a mata.

Programa Narrativo de Antonio:

**PN 1** Antonio quer uma bailarina para o papel.

**PN 2** Antonio procura entre muitas.

**PN 3** Antonio vai à escola de Balé.

**PN 4** Antonio testa Carmen.

A partir da sequência em que Antonio dança "La Faruca" para Carmen (seq. 13 e 14), ele se apaixona perdidamente por ela (conjunção livro X filme) e o programa de base: "Fazer a peça" (onde, encontrar Carmen, é de uso), muda, e de tal maneira que "ficar com Carmen" passa a ser programa de base e o filme/peça de uso - junção livro X filme - onde José queria ser um dragão da cavalaria e passa a querer ficar com Carmen e Antonio fazer o filme/peça e depois seu único desejo é ficar com Carmen).

Esta análise é feita no interior da adaptação. Se formos analisar todo o processo da adaptação teremos que julgar o PNP de Carlos Saura e Antonio Gades que é realizar o filme.

Por isso que dissemos quando da análise dos enunciados, neste capítulo, que uma análise só deve existir tendo

como objeto a obra completa, caso contrário pode-se cair num erro sem conserto, ou seja, utilizar elementos que não estão presentes no texto ou forjar elementos. Neste caso, especificamente, Antonio muda o seu PNP que passa a ser ficar com Carmen e, tanto na adaptação como na obra de Mérimée o PNP ficar com Carmen é parcial tornando-se disjuntivo no final (talvez uma exigência da época), o que faz com que o leitor tenha um papel na narrativa, não apenas ler mas interferir na vida de um personagem, matá-lo, torná-lo triste e infeliz ou livre e sem culpas.

d) Os objetos e os valores investidos.

Os valores investidos num objeto podem ser, *modais*, aqueles que modificam ou modalizam a relação do sujeito com os valores e os fazeres. São eles o dever, o querer, o poder e o saber ou *descritivos*, que se transformam na narrativa num caráter modal.

Na adaptação de "Carmen" Antonio manipula Carmen e a leva a um dever-fazer o papel (Seq. 10):

"Vamos a ver ... Tú estás bailando, marcando, o qué es lo que estás haciendo?

\_Lo estoy intentando.

\_Lo estás intentando? Pero si lo estás haciendo todo igual! si no tiene ningún color el paso que haces! Sepárame los tiempos! Un, dos, tres...quatro, cinco!...Pero qué te pasa?

**qué te pasa? no estás concentrada! Te está comiendo Cristina en todos los ensayos, y eres tú la que tienes que comer a Cristina! Me entiendes!**

É interessante observar que os programas narrativos projetam sempre um programa correlato, adquirir um objeto de valor significa que outro sujeito foi privado dele. Por isso, que se um sujeito conseguiu estar em conjugação com seu objeto de desejo pode, ao mesmo tempo, estar criando um anti-sujeito que tem o mesmo programa narrativo. O encontro do sujeito e o anti-sujeito, num programa narrativo de base, pode ser o clímax da obra, o ponto mais sedutor para o leitor /espectador. O momento em que tudo se fecha, as máscaras são tiradas.

Se observarmos a trajetória do personagem José Navarro, ele tem um programa que é possuir a Carmen, e sai em busca de um saber para adquirir a *competência* que o fará realizar seu objetivo, no entanto Carmen, a partir do momento em que está se sentindo amarrada por ele, dependente de suas ordens, torna-se ao mesmo tempo o seu objeto de desejo e o seu anti-sujeito, aquela que vai destruí-lo e destruí-se a si própria.

Os textos são narrativas complexas, em que séries de enunciados de ser e de fazer estão organizados, construindo assim a riqueza da narrativa. É por isso que uma trama vai

se mesclando, se interagindo, até o ponto em que os mistérios são atingidos e as máscaras caem por terra.

Na adaptação de Carlos Saura também podemos verificar que quando Antonio Gades pede a Cristina que ajude a Carmen a dançar, que o ajude a realizar o espetáculo, percebemos que Antonio é um sujeito manipulador de Cristina, sua adjuvante, que tinha como objeto de valor fazer o papel de Carmen. Cria-se aí um novo programa narrativo ou anti-programa narrativo para o programa de Carmen. O papel dado a Carmen privou Cristina de seu objeto de desejo e, ao mesmo tempo em que Cristina é adjuvante de Antonio é oponente de Carmen, que percebemos em toda a narrativa tanto no plano irreal (ensaio): ela assume o papel da cigarreira assassinada por Carmen, e no real: ao imitarem uma tourada, Cristina aparece como oponente ( seq. 18), e assim durante todo o filme.

Os objetos circulam entre os sujeitos (graças às transformações), e os sujeitos ficam em contato com o seu querer. A semiótica ordena estes elementos da seguinte maneira: existem os programas de *doação* que pressupõem os de *renúncia* e os de *apropriação* que pressupõem os de *espoliação*. Está montada a trama e a narrativa se desenvolve.

Uma narrativa complexa, portanto, estrutura-se em uma sequência que compreende quatro fases: *Competência*, *Manipulação*, *Performance* e *Sanção*, que serão trabalhadas e e-

xemplificadas no item sobre as fases da narrativa, ainda neste capítulo.

e) Actantes (sujeitos de estado e de fazer) e atores (que os manifestam no discurso):

Os atores têm relação direta com a sequência dos acontecimentos. Os atores têm uma intenção, aspiram a um objetivo, são o ponto de confluência na e entre a transmutação. No caso da personagem Carmen, da adaptação de Saura, ela tem diferentes papéis atuacionais em seu Programa narrativo principal (ser livre): é ladra, cigana, bruxa, bela, fatal, domina os homens, é perigosa, todos esses papéis ela utiliza para ser dona de si, sem ninguém para dar satisfações. Neste processo, usa da sua competência adquirida, poder-saber-fazer, para manipular por sedução o jovem dragão José Navarro, que desesperadamente apaixonado chega a matar um tenente e virar bandido para estar perto dela e pelo seu amor.

Na adaptação, Carmen também usa de sua beleza e sua magia para conseguir o papel de bailarina principal da peça de Antonio Gades, conseguindo isso e cansada de ser dominada pela personalidade possessiva de Antonio, o abandona.

Os papéis atuacionais que Carmen exerce no filme, seja no nível do real, irreal ou da fusão dos dois níveis, a

completam como "Carmen" de Mérimée . Traços aliás que o diretor Carlos Saura captou com extrema habilidade e talento. Carmen assume o seu papel de mulher fatal, mística e dona dos homens, a partir da sequência 10 quando Antonio diz: "me tengo a destrozar yo... y luego tú! no? Eres la Carmen!! tú eres la Carmen!! Créetelo!! Si tú no te le crees, quien se lo va a creer? (Seq.10)

Num geral, quem tem mais papéis atuacionais é o protagonista da história, é aquele que incorpora diferentes características e a trama principal gira em torno de si (e aí qualificamos o actante: é uma classe de atores que comportam uma certa qualidade característica). Em um programa narrativo um ator pode ter um, dois, três,... papéis atuacionais. Um actante é portanto, uma classe de atores que tem uma relação direta com uma intenção. A essa relação chamamos intenção. A primeira e mais importante relação ocorre entre o ator que tem um querer e este objeto do seu querer. As primeiras duas classes de atores que devemos distinguir com extrema precisão são sujeito e objeto. Um ator que tem um objeto y ( n é um sujeito atuante e y um objeto actante).

Sobre actante e papel actancial A.J Greimas e J. Courtés descrevem:

"a medida que perfaz o seu percurso narrativo o actante pode conjungir-se com um

certo número de estados narrativos ou papéis actanciais: estes se definem ao mesmo tempo em função da posição do actante no interior do percurso narrativo, e do investimento modal particular que ele assume. Desse modo, o actante-sujeito, por exemplo, será sucessivamente dotado de modalidades tais como as do querer-fazer, do saber-fazer ou do poder-fazer: nesse caso, o sujeito assume os papéis actanciais de sujeito do querer, sujeito do saber e sujeito do poder-fazer, os quais assinalam outras tantas etapas na aquisição de sua competência. ...Na progressão do discurso narrativo o actante pode assumir um certo número de papéis actanciais, definidos simultaneamente pela posição do actante no encadeamento lógico da narração (sua definição sintáctica) e por seu investimento modal (sua definição morfológica). Assim, o herói só o é em certas posições da narrativa: não era herói antes, pode não ser herói depois (\* 158).

Se pensarmos em Antonio Gades como actante veremos uma conjunção belíssima (filme/obra literária/vida real) onde Antonio/José/Saura-Antonio são homens que têm poder para ajudar Carmen: José é da força que guarda a cidade e além de tê-la ajudado a escapar da prisão certa, a deixa entrar com contrabando na cidade. Antonio, por sua vez, é o diretor do balé que também pode ajudá-la a ser a primeira bailarina e torná-la famosa e, Antonio Gades e Saura, como vimos no capítulo da história do filme, são seduzidos pela beleza estranha de Laura Del Sol ( a primeira a ser testada entre uma centena e aquela que obteve o papel).

Em ambos os casos Carmen se utilizou de um saber manipulador por sedução, para induzir José/Antonio/Antonio-Saura a ajudá-la, e, ambos, com um comportamento machista, quiseram se apoderar dela (no caso do filme: real/irreal, não da realidade da construção fílmica pois ali prevaleceu a compênciã, um saber e um poder-fazer o papel), o que ela afastou enfurecidamente. Nem José nem Antonio conseguiram seu objetivo, sequer por um processo de manipulação por intimidação. Entre o ficar com alguém que ela não gostava mais e morrer, preferiu o segundo.

f) Fases da narrativa:

Como dissemos anteriormente os textos são narrativas complexas e, uma série de enunciados (de ser e de fazer) se

completam e se distribuem na história. Essa narrativa estrutura-se numa sequência, que necessariamente não tem uma ordem só, depende de como a história e os programas se mostram. Esse critério "tipológico" de caracterização dos Programas narrativos permitem definir dois tipos fundamentais de programas, os de:

**competência** (ser do fazer).

Relação: Suj. Operador/operação

Valores modais: saber-poder.

Dimensão pragmática

**performance** (fazer-ser).

Relação: Suj. Operador + estado.

Aquisição de objetos de valor.

Portanto, uma narrativa complexa estrutura-se numa sequência que compreende quatro fases: a manipulação, a competência, a performance e a sanção. Essas quatro fases canônicas da narrativa não são as únicas que aparecem num texto, existem outras que podemos verificar por meio da pressuposição e, além disso, as narrativas não têm uma única sequência, elas podem estar em qualquer ordem, inclusive uma sequência se encaixando em outras, como dissemos acima. Vejamos:

1ª) Na fase da MANIPULAÇÃO, um sujeito tem uma ação sobre um outro para induzi-lo a querer ou dever fazer alguma coisa. O sujeito portanto passa a ser um sujeito segundo o dever, embora não necessariamente segundo o querer. Na adaptação de "Agosto" de Ruben Fonseca, já citada, o personagem representado pelo ator José Maier leva a personagem representada pela atriz Letícia Sabatela a um dever ajudá-lo por amor, na hora em que ele estava quase morrendo pela úlcera que tinha, e, por esse amor, ela morre assassinada junto com ele, estilo "Romeu e Julieta", só que, ironias à parte, foi uma sequência das mais belas e com um nível dramático dos mais competentes já vistos em teledramaturgia.

Obviamente que cada actante tem os seus papéis e o actor que os manifesta no discurso está inserido no programa narrativo de um sujeito mas também tem o seu próprio programa narrativo. Num momento este sujeito pode ser ajudante, manipulado por este ou aquele motivo, e num outro momento ser oponente, depende do texto. Daremos exemplos na obra "Carmen" no item: A adaptação fílmica e a obra literária - abordagem semiótica.

Na manipulação, o destinador propõe um contrato e exerce a persuasão para convencer o destinatário a aceitá-lo. O fazer-persuasivo ou fazer crer considera o crer do destinatário, ou não-crer, levando à quebra do contrato.

O percurso do destinador-manipulador passa por duas

etapas: a atribuição de competência semântica e a de doação de competência modal. ou seja, é preciso que o destinatário-sujeito creia nos valores do destinador para que se deixe manipular. E, o discurso do crer, modalizado por um poder-fazer/crer, também tem o seu contrário, isto é, o não-poder-fazer/crer, o que acarretaria, talvez, em uma disjunção do sujeito-destinador para com o seu objeto de desejo. Obviamente que existe um julgamento cognitivo do sujeito destinador-manipulador para com o sujeito-manipulado e da sua conduta, ações, e dos valores que se relacionam. E ele, só parte para o processo de manipulação quando possui a competência e o saber necessários.

Existem diversos tipos de manipulação presentes num programa narrativo, e a ordem dependerá exclusivamente deste programa narrativo e como ele se monta no texto, da relação entre manipulador e manipulado. Os quatro mais marcantes são:

a) Tentação: quando o manipulador propõe ao manipulado uma recompensa, com a finalidade de induzi-lo a um fazer.

b) Intimidação: manipulação própria do discurso autoritário, o manipulador exige um fazer de um sujeito através de ameaças, ou outro tipo de intimidação.

c) Sedução: Quando o manipulador leva a fazer manifestando um juízo positivo sobre a competência do manipulado.

d) Provocação: O manipulador cria uma situação tal que o manipulado se vê obrigado a um fazer, pois foi feito um juízo negativo de sua competência.

2ª) A fase da COMPETÊNCIA, é aquela em que o sujeito que vai realizar a transformação de um estado a outro, transformação central da narrativa, trama principal, aquela em que toda a história gira em torno dela, é dotado de um saber ou poder-fazer.

3ª) A PERFORMANCE é a fase em que se dá a transformação central da narrativa. Na telenovela "Tieta", citada, por exemplo, se vingar daqueles que a fizeram sofrer é a performance do personagem principal. Passar portanto de um estado de disjunção quando ela chega na cidade para um estado de conjunção pode ser uma performance.

"O sujeito que opera a transformação e o que entra em conjunção ou em disjunção com um objeto podem ser distintos ou idênticos. Quando, na fábula, o lobo mata o cordeiro, há dois sujeitos distintos:

um que efetua a transformação (o lobo) e outro que entra em disjunção com a vida (o cordeiro). Quando se narra um suicídio, esses dois sujeitos são idênticos" (\* 159).

4ª) Na SANÇÃO, a última fase da narrativa, que consistem juntas um programa narrativo, ocorre a constatação de que a performance se realizou (ou não) e, obviamente, o reconhecimento (ou não) do sujeito que operou a transformação. É neste ponto que percebemos o porquê da Carmen não poder continuar viva, como veremos, em virtude de uma narrativa quebrar ou não a ordem social estabelecida.

Nesta fase a narrativa pode pôr em ação um jogo de máscaras: segredos que devem ser revelados. Os discursos da mentira e da demagogia, etc. são desmantelados em função do discurso da verdade.

A efetivação, a conjunção de uma performance com o sujeito implica num poder e um saber realizar uma tarefa e, além disso, um querer ou dever executá-la. Claro que este querer- dever- saber-poder/fazer implica também o seu contrário: não querer-não dever-não saber-não poder/fazer, numa ação às vezes até involuntária, por exemplo, o sujeito operador é um sujeito segundo o não querer.

4º) Dimensão pragmática e dimensão cognitiva das fases em "Carmen" - obra/adaptação.

CONTRATO: 1º) Carmen X Antonio (real) = querer o papel.

"Sin que venga a cuento, Carmen, mirándole siempre a través del espejo, afirma: Te advierto que cuando me propongo una cosa la consigo. Soy más fuerte de lo que parece" (seq. 7).

COMPETÊNCIA.

Prova Qualificante.

SABER/PODER-FAZER (ATUALIZADO)

Tem todos os elementos que José procura na Carmen de suas visões:

"Je levai les yeux, et je la vis. C'était un vendredi, et je ne l'oublierai jamais. Je vis cette je vous ai rencontré il y a quelques mois" (obra) (\* 160).

"Levanté los ojos y la vi. Era viernes y no la olvidaré jamás. Al principio no me gustó y volví a mi trabajo, pero ella, siguiendo la costumbre de las mujeres y de los gatos, que no vienem cuando no se les llama, se detuvo ante mí y me dirigió la palabra" (filme - seq. 4)

## PERFORMANCE.

Prova Principal/ação:

Aquisição.

Em nenhum momento, desde que Antonio a viu pela primeira vez, Carmen deixou de ser ativa e dona de si e quando Antonio a encontra no camarim da taverna em que dançava, também agiu da mesma maneira. Evidentemente que não lhe interessava que Antonio percebesse sua grande ambição: ter o papel.

## SANÇÃO.

Prova glorificante:

Consegue seu objeto de valor: o papel.

## 5º) Percurso narrativo.

Um percurso narrativo é uma sequência de programas narrativos relacionados por pressuposição.

O percurso narrativo é constituído pelo encadeamento de um programa de competência com um programa de performance, denominado percurso do sujeito.

É interessante como a fase da competência está diretamente relacionada com a fase da performance, por exemplo, no interior do percurso, o programa de performance pressupõe o de competência. Ou seja, o programa de aquisição de competência de Carmen em querer fazer o papel de "Carmen", e as

medidas que tomou e ter conseguido o papel, formam o seu percurso narrativo.

Os sujeitos e o objetos de Carmen são actantes sintáticos e estes redefinem-se no nível do percurso narrativo tornando-se papéis actanciais e como já dissemos, os papéis não são fixos mas variam de acordo com a posição que ocupam no percurso e como se relacionam. Carmem relaciona-se com o mundo por um querer ser livre mas ao mesmo tempo se prende a José pelo destino, então também é uma suicida, e assim por diante.

A denominação que a semiótica emprega para estes percursos que são definidos pelo encadeamento de programas narrativos é *actante funcional*, este sujeito não é mais um sujeito de estado ou de fazer mas um actante, definido por um conjunto de papéis que desenvolve num texto. Nem sempre o actante que tem mais papéis é aquele que, a grosso modo, denomina-se personagem principal, na adaptação de Walter George Durst de "O Duelo", já citado, de Guimarães Rosa, o papel do ator Carlos Vereza, que cumpre a promessa do amigo e compadre Cassiano de matar Turíbio Todo, num dever/não-querer-fazer, tem essa peculiaridade: não é principal, aparece em pouquíssimas cenas, mas possui um conjunto de papéis tão importantes que, numa leitura actancial se torna o ponto chave para a concretização da vingança.

**"O percurso do sujeito representa, sintaticamente, a**

aquisição, pelo sujeito, dá competência necessária à ação e à execução, por ele, dessa performance. Há diferentes espécies de programas de competência e de performance e maneiras diversas de se encadearem os programas, havendo, por conseguinte, percursos do sujeito diferenciados em cada texto" (\* 161).

### 3. Semântica narrativa.

No percurso gerativo de sentido de um texto, a semântica narrativa é o momento em que os sujeitos possuem relação com os elementos semânticos, que são valores atribuídos aos objetos. Em "Carmen" podemos dizer que o sujeito Antonio Gades está em conjunção com os valores de grande bailarino, coreógrafo, inseridos nos objetos manifestados: fazer uma peça e fazer um filme e depois, conquistar Carmen, que também o ajudara.

Essas relações podem ser alteradas e até modificadas por determinações *modais*. Carmen quer o papel na peça de Antonio Gades e este *querer* pode acontecer e, tanto para a modalização do *ser* quanto para a do *fazer*, podemos trabalhar, no universo semiótico com quatro modalidades: *querer, poder, saber, fazer*.

#### 1º) Modalização do fazer.

Com relação à competência do sujeito operador temos as modalidades *virtualizantes*, que instauram o sujeito, e as *atualizantes* que o qualificam para a ação. José Navarro quer estar com Carmen, para isso tem que ser o chefe do seu grupo e está qualificado para isso. O dever-fazer e o querer-fazer são modalidades virtualizantes e o saber-fazer e o poder-fazer são modalidades atualizantes.

Para Carmen conseguir entrar com o contrabando na cidade, ela chega num dia em que José Navarro está de guarda e tem os meios para que ele a deixe entrar, inclusive manipulando-o por sedução e levando-o de um não-dever-fazer a um querer-fazer.

Na organização da competência então, existe um jogo de aceitação ou não, no entanto aceita ou faz algo, por um dever-fazer a partir de um tipo de manipulação. O dever-fazer domina o não-querer-fazer. Às vezes um sujeito que possui um querer-fazer mas não possui um saber-fazer ou um poder-fazer sai em busca de experiência para um saber ou poder-fazer e a narrativa tem seus desdobramentos. A partir do momento em que este sujeito possui o saber ou o poder ele passa de um sujeito virtual para um sujeito atualizado.

Um exemplo interessante sobre a modalização do fazer é quando José mata o caolho para poder ficar com Carmen. Ele tinha o saber (era um soldado e um montanhês, lutava e mon-

tava muito bem) e tinha o poder (força, destreza e a vontade) que lhe davam competência para se tornar um sujeito virtual neste seu programa narrativo, que é um programa auxiliar para a realização do programa de base (ficar com Carmen).

## 2º) Modalização do ser e a Semiótica das Paixões.

A modalização do ser pode ser entendida e aplicada por dois caminhos: o da *veridicção* (a tensão entre o ser e o parecer e a busca da verdade) e o da *modalização pelo* (querer-dever-poder-saber).

Um exemplo interessante sobre a veridicção é a possibilidade de Mérimée ter trocado os papéis, ou seja Carmen no modo do parecer é uma mulher mas no modo do ser é um homem. O mesmo acontece com José Navarro, que pode, no modo do ser, ser analisado como mulher.

Esses erros de interpretação que o leitor está sempre predisposto têm solução no modelo que A.J.Greimas desenvolveu, que vem sanar falhas de análise e aumentar a percepção dos elementos que compõem uma obra, possibilitando desdobramentos e possibilidades no interior do texto. A modalização veridictória relaciona-se portanto, à interpretação, à pressuposição do texto e suas leituras possíveis.

Para entendermos um pouco mais sobre o complexo uni-

verso passional de um texto, exemplificado abaixo na obra "Carmen" livro e adaptação, utilizamos este trecho de Greimas que coloca o seguinte: "Ainda que o destinador esteja diretamente concernido pelas paixões, apenas a colocação do ou dos sujeitos de estado basta, na maior parte do tempo, para tratar economicamente as configurações passionais. Quanto ao destinador, seu papel está consideravelmente reduzido pela paixão; que o destinador esteja na origem ou não de um programa, percebe-se que a paixão do sujeito é suficiente para o desenvolvimento do dito programa, no ponto em que ele aparece como autônomo com relação a um eventual mandador ou manipulador; o que não quer dizer que o destinador não possa instaurar paixões no sujeito; isto significa apenas que, tal como o monstro que escapa ao doutor Frankenstein, o sujeito apaixonado escapa ao controle de seu destinador, tendo uma disposição passional substituído o mandar fazer do destinador" (162).

A modalização do ser, pelas modalidades do querer, saber, dever e poder, podem ser explicadas, na nossa análise, da seguinte maneira: Cristina Hoyos queria o papel de Carmen na peça, a pedido de Antonio Gades ela não só passa a um não-querer (no modo do parecer) o papel, como também passa a ser uma adjuvante de Carmen, para que esta adquira a competência para o papel. Portanto, de um querer passa a um não-querer ser a primeira bailarina, levada por um dever. Da

mesma maneira também transforma-se sua relação com o poder. Mas como a literatura e o cinema são reflexões sobre a vida, Cristina passa a ser a principal oponente de Carmen (real e peça), pois sente-se inferiorizada diante da beleza sedutora de Carmen e por esta ter conseguido o papel que seria seu.

O sentido desses jogos modais podem ser reconhecidos como *medo* - filme: (Cristina faz o que Antonio lhe pede pois poderia perder a amizade deste) - livro: o guia de Mérimée quer correr de Cachena com medo de José; *ambição* -filme: (Carmen quer o papel de qualquer maneira, para isso seduz Antonio) - livro: Carmen quer entrar com contrabando na cidade e também seduz José; ou *amor* - filme/livro: (por amor, Antonio/José mudam sua trajetória).

Percebemos pois, que uma história, uma narrativa é composta de nuances constantes, com relação a estes três níveis, pois uma trama se monta basicamente sobre esses patamares: amor, ambição e medo. Elementos geradores de conflitos e causadores dos desdobramentos em uma história. E, como não podia deixar de ser, "Carmen" é um conto que constrói num jogo de manipulações, onde Mérimée faz uma leitura da história de José e nos conta suas aventuras; Saura faz uma releitura e a adapta para o cinema e, o público, tem amplas possibilidades de outras leituras também. Mas em todas as leituras, há uma idéia central, a espinha dorsal que temos

que enxergar: o Amor de José por Carmen; o medo de perdê-la e a ambição dessa mulher pela liberdade, que esquece tudo para realizar os seus sonhos: ser livre, dona de si e, para isso, seduz e humilha (se observarmos por um prisma conservador) todos aqueles que atravessam seu caminho.

Segundo Greimas, em *Semiótica das Paixões* (\* 163), as paixões aparecem no discurso como portadoras de efeitos de sentido muito particulares; ele exala como um "cheiro" confuso, difícil de determinar. A interpretação que a semiótica reteve é que esse perfume específico emana da organização discursiva das estruturas modais.

Num segundo momento ele coloca que captar os efeitos de sentido globalmente como "cheiro" dos dispositivos semionarrativos postos em discurso é reconhecer, de certa maneira, que as paixões não são propriedades exclusivas dos sujeitos, mas propriedades do discurso inteiro, e que elas emanam das estruturas discursivas pelo efeito de um "estilo semiótico" que pode projetar-se seja sobre os sujeitos, seja sobre os objetos, seja sobre sua junção.

Portanto, as *paixões*, fonte nova no universo semiótico na procura de conhecimentos maiores de um texto, organizam-se sob a forma de arranjos sintagmáticos de modalidades ou configurações passionais, ou seja a *cólera*, a *frustração* o *amor* ou a *indiferença*, são descritas a partir de uma sintaxe narrativa modal em que se examinem as combina-

ções de modalidades e, a partir das modalidades greimasianas cria-se novas modalidades saindo do interior do texto e as transformações e estados em que um sujeito se encontra frente aos valores e situações que aparecem no seu percurso narrativo.

O fato do sujeito passar por diferentes posições passionais num percurso narrativo fazem com que distingamos as paixões simples das paixões complexas pela complexidade sintática do percurso. As paixões simples resultam de um único arranjo modal, que modifica a relação entre o sujeito e o objeto de valor; enquanto as paixões complexas são efeitos de uma configuração de modalidades, que se desenvolve em vários percursos passionais (\* 164).

Para identificarmos uma *paixão simples* basta percebermos se o percurso narrativo não necessita de nenhum percurso modal anterior. A paixão da *cobiça*, por exemplo, é um desses casos. O sujeito Carmen, por exemplo, quer ser a primeira bailarina (relação marcada por um querer-ser). Também são paixões simples a *ambição ou desejo*, que vem sem-

pre marcadas por um querer-ser que podem também ocorrer por um não-querer o objeto de valor. É o caso da *repulsa*, *medo* ou *aversão*, e outras ainda em que o sujeito deseja não ter certos valores, 'é o caso da *generosidade* ou *liberalidade* e também aquelas em que o sujeito não quer deixar de ter valores, como a *avareza* e a *sovinice*.

As paixões de *frustração* e *decepção* têm uma relação íntima com estados passionais anteriores que sofreram transformações e, este sujeito, somente ele, será a vítima desses estados. Cristina Hoyos, por exemplo, representa a frustração na narrativa fílmica, pois ela tem o estado anterior que a leva a um outro sentimento que é o da vingança. Daí serem paixões complexas e em transformação. Esta vingança se dá pelas brigas que ela dá em Carmen, por esta não conseguir dançar à altura do espetáculo.

As paixões complexas partem de um primeiro ponto do percurso que é a *espera*. A espera é um desses estados em que um sujeito mais sofre, pois se encontra estacionado frente a um objeto de desejo que acredita poder conseguir mas ainda não o fez. Define-se por uma série de modalidades combinadas: o sujeito deseja um objeto (querer-ser); se nada fizer para consegui-lo, pode estar contando com um outro sujeito (crer-ser) para a obtenção do seu objeto; entra em cena a *confiança* e a *satisfação* idealizada; se impossível o seu projeto o sujeito passa ao estado de *insatisfação* e *decep-*

ção.

Observamos claramente esta espera na relação das personagens José/Antonio e Carmen:

José/Antonio esperam que Carmen fique com eles da  
 1º) Intenção de.  
 2º) Processo de insatisfação.

forma conservadora que eles Carmen é livre e sem  
 amarras: usa os ho -  
 vêm o mundo: controlar mens.  
 a mulher. 3º) Perda do objeto de desejo.

Decepção.  
 vingança:morte de  
 Carmen.

Um outro exemplo belíssimo de adaptação que utiliza a espera, está no curta metragem ganhador de Gramado em 1988 "A Espera, um passatempo do amor" (\* 165). Baseado no texto "Fragmentos de um Discurso Amoroso" de Roland Barthes, os diretores criam situações de espera num bar e as reações que sentem enquanto o tempo passa. Uma personagem, Marieta Severo, vai passando por todas as fases da espera, desde chegar adiantada, atender ao telefone, dando a impressão que ainda viria o outro, até o recebimento de um bilhete no final,

dando a entender que não viria mais.

Cabe observar que um contrato de *confiança* estabelecido entre sujeitos pode estar representado apenas no nível do parecer no percurso narrativo dos sujeitos envolvidos, pois este contrato pode ser de manipulação. Greimas chama de *simulacro* um contrato do tipo feito entre Carmen e José/Antonio. Carmen deixa claro, no seu discurso, que jamais prometera nada a José/Antonio, no entanto José/Antonio acreditavam nela, confiavam na sua parceira que ficariam juntos e ela seria só deles: "Elle mentait, monsieur, elle a toujours menti. Je ne sais pas si dans sa vie cette fille- là a jamais dit un mot de vérité; mais quand elle parlait, je la croyais: c'était plus fort que moi. Elle estropiait le basque, et je la crus Navarraise; ses yeux seuls et sa bouche et son teint la disaient bohémienne. J'étais fou, je ne faisais plus attention à rien." (\* 166).

"Carmen termina de vestirse y camina entre las ropas mirando a Antonio com profundo desprecio. Cruza por delante de él con chulería. Justo en ese momento Antonio le coge el brazo con violencia, pero ella de un tirón seco y contundente se suelta, al tiempo que exclama: \_\_Suéltame!

Antonio mira a Carmen: \_\_De acuerdo...De acurdo. No tengo derecho a pedirte nada, pero yo no puedo vivir así, Carmen...

Es un hombre derrotado, destruido, el que habla. Irremediabilmente atrapado en las redes de la mujer ha perdido hasta la dignidad. Carmen sigue furiosa. Ahora es la fuerte y va a imponer sus condiciones: \_\_No quiero que me atormenten y mucho menos que me vigilen! Quiero ser libre y hacer lo que me da la grana!

Antonio, derrotado, trata de entender su infidelidad: \_\_Pero...Por qué me engañas con el primer imbécil? qué te dan ellos que no pueda darte yo?

Carmen no escucha, va a lo suyo: \_\_Yo no te he prometido nada. No tienes ningún derecho a exigirme nada. nos queremos, pues vale! No sé que más quieres que haga!

Antonio casi implora cuando dice: \_\_Me gustaría estar siempre contigo. Soy celoso, posesivo, lo cé... No quiero compartirte con nadie...

Con una expresión de ternura, como si hablara con un niño, se dirige para Antonio: \_\_Bueno... Cómo eres tan tonto? no comprendes

que te quiero? ( Filme - Seq. 23).

As paixões de *insatisfação* ou *decepção* (amargura, desilusão ou desengano) conduzem a outros estados, que pelo sentimento de perda ou falta, o sujeito chega, no mínimo, à insegurança e à aflição. Essas paixões são tensas e perigosas, pois o sujeito está prestes a não conseguir o seu ob-

jeto de desejo e o neste estado é capaz de chegar a cometer qualquer ato e, ou ele resigna-se e conforma-se com a nova situação ou parte para a reparação e a hostilidade se mostra, em função, obviamente, da desconfiança e para ele, sujeito destinatário, é traição. Isto vai marcar uma nova relação entre os dois sujeitos e o sujeito destinatário da traição, para liquidar a falta, parte para o aniquilamento. Nesse caso, manifesta-se a modalidade do poder-fazer. E, achando-se qualificado, em função da traição, parte para um querer-fazer. Portanto as paixões levam também ao discurso do arbítrio e da utilização da força.

É interessante observar neste trecho que mesmo sentindo-se traído, os sujeitos José Navarro/Antonio Gades não rejeitam os valores que Carmen, como destinador representa, mas acreditam que a sua maneira de ver o mundo acabaria vencendo a maneira de Carmen ver o mundo. Ou seja, conseguirem modificá-la e trazê-la para o seu mundo:

"Entretanto, você bem sabe, foi você a causa de minha perdição. Foi por você que me tornei um ladrão e um assassino. Carmen! Minha Carmen! Deixe que a salve e me salve com você.

— José - respondeu - você me pede o impossível. Não o amo mais. Você me ama

ainda e é por isso que deseja me matar.  
 ...Sou sua até a morte sim, sim, mas não  
 mais viver com você. Você deseja me ma-  
 tar, bem o vejo - disse. Está escrito,  
 mas não me fará ceder." (\* 167).

José/Antonio são sujeitos *encolerizados* pois são sujeitos que podem reparar a falta e estão possuídos das paixões do *ódio*, da *raiva*, do *rancor*, que, na nossa análise, leva à morte Carmen.

Como todo discurso possui o seu contrário, o outro lado, a tensão entre estes dois polos, como não poderia deixar de ser, a *decepção* leva ao *rancor* e a *satisfação* ao *amor*.

Se a história de Mérimée terminasse com Carmen sendo uma mulher boazinha e "Amélia", como muitas das adaptações que citamos, aliás, como as personagens femininas de "A Moreninha", já citada, onde o autor não queria nada mais do que agradar aos senhores de escravos e donos de terra do Rio de Janeiro do século passado, a obra não teria a força que tem e a adaptação de Saura *idem*. No entanto, os mesmos conceitos conservadores do exemplo citado, também mataram Carmen a punhaladas por José e este, morto pelo garrote (pois era um fidalgo e a nobreza espanhola em 1830 gozava desse

privilégio).

As paixões complexas se explicam como sendo uma configuração modal sustentada pela organização narrativa. Ou seja, ao examinarmos as paixões dentro do exemplo da obra "Carmen" de Prósper Mérimée e adaptada por Carlos Saura, temos explicações e avanços no entendimento da semântica narrativa, os diferentes "estados" pessoais e particulares e o envolvimento dos sujeitos no desenrolar da história, a partir do seu interior.

#### 4. Sintaxe discursiva.

Como dissemos anteriormente, a semiótica busca e constrói os sentidos de um texto através do percurso gerativo. O nível discursivo portanto é o patamar mais próximo do texto e mais superficial do percurso, mas a sua complexidade é justamente pelo fato de as estruturas discursivas serem mais ricas semanticamente que as estruturas narrativas e as fundamentais.

As estruturas narrativas convertem-se em estruturas discursivas quando assumidas pelo sujeito da enunciação. Este sujeito passa por diversas experiências temporais, espaciais, figurativas, transformando a narrativa em discurso.

A análise das estruturas discursivas é em função do

que as estruturas narrativas não analisaram: As projeções da enunciação no enunciado, os recursos de persuasão utilizados na relação enunciador/enunciatário e o jogo figurativo do texto e suas marcas. É nesse nível de análise do texto que melhor percebemos realmente todos os motivos e os valores pelos quais o texto foi construído e as condições de sua produção.

É papel da sintaxe discursiva explicar as relações do sujeito da enunciação com o discurso-enunciado e seus enunciadores e enunciatários, como se interrelacionam e se debatem.

Um sujeito da enunciação faz uma série de opções para projetar o seu discurso, tendo em vista os efeitos de sentido que deseja produzir. Se todos os discursos têm no seu bojo um objetivo de persuadir o destinatário sobre sua veracidade, os mecanismos discursivos são os elementos que criam a ilusão de verdade. Há dois efeitos básicos que os discursos produzem sobre esta questão de convencer de sua verdade: *proximidade ou distanciamento*. da enunciação e o de *realidade ou referente*.

1º) Efeitos de proximidade ou de distanciamento da enunciação:

O que mais marca este efeito de proximidade ou de distanciamento da enunciação é o discurso em terceira pes-

soa, num tempo onde não há comprometimento, dando a garantia ao enunciador de sua imparcialidade.

O discurso é o processo e o enunciador e o enunciatário são partes deste processo que, quando o enunciador deixa marcas na enunciação e portanto se compromete, temos a *embreagem* e quando ele está fora do processo, num jogo em que ele não quer se comprometer, ou ainda que utilize recursos que passem a ilusão de distanciamento, portanto fora do processo, temos a *debreagem*.

No texto de Mérimée a trajetória da personagem "Carmen" se mantém numa atitude de aparente distanciamento de José Navarro e seu discurso é sempre de manipulação e de convencimento do enunciatário. O mesmo também foi incorporado por Carlos Saura, na adaptação.

Em primeira análise, cabe refletir que o enunciador principal dos discursos é aquele que escreveu o texto original, a obra literária: Prósper Mérimée. Internamente, através de cada personagem, existem enunciatários e enunciadores até para ele próprio, pois cada vez que ele leu o seu texto teve novos recortes e novas leituras.

**"Afinal, todo discurso tem um ponto de chegada que é um ponto de partida de um novo discurso. E, a cada vez que assistimos ou lemos algo, fazemos novos recortes**

e portanto percebemos e recriamos e projetamos outros discursos. Jamais o recorte será exatamente o mesmo" (\* 168)

Quando da transmutação o processo parte de um enunciador: Prósper Mérimée para um enunciatário: Carlos Saura e Antonio Gades (actantes), que são também enunciadores: fazer o filme e o balé para o enunciatário: Público.

"... Um discurso nunca significa isoladamente e a sua produtividade não é independente da produtividade dos outros discursos. Os discursos significam na sua relação uns com os outros, isto é, na sua intertextualidade, e esta se define em termos intra-universo e inter-universo de discurso".

Assim, as modalidades discursivas complexas e as diferentes sobremodalizações constituem elementos importantíssimos, para a compreensão dos processos de alimentação e realimentação semiótica e informacional dos discursos e de sua manipulação." (\* 169).

A transmutação nos remete para a semiótica complexa e como tal nos interessa o discurso de Carmen, seu olhar, sua insinuação gestual, sua sedução pelos seus traços (valores). Um discurso que envolveu Antonio Gades/José Navarro mas que também por um processo de manipulação os levou à desgraça.

A análise das estruturas discursivas são possíveis não apenas com a semiótica verbal-literária mas também com a semiótica complexa. Precisa-se de um texto e este pode ser um gesto, um olhar, uma frase, etc. Por isso nos interessa particularmente o processo da transmutação, pois podemos perceber através do texto fílmico elementos do enunciador Carlos Saura e Prósper Mérimée e sabermos o porquê, por exemplo, dos discursos de morte e amor, engendrados. Uma antítese atemporal e aespacial sobre o universo passional.

Um exemplo interessante sobre debreagem e embreagem está na minissérie adaptada por Walter G.Durst "Os Velhos Marinheiros", já citada, ainda não exibida. No romance, Jorge Amado conta em terceira pessoa a chegada do comandante Vasco Moscoso de Aragon em Periperi, falando do ocorrido e do estabelecimento de sua reputação como capitão de longo Curso. Jorge Amado se posiciona através dos personagens da vila e nos coloca a par de toda a trama, sem no entanto participar da própria história. Já a adaptação acontece linearmente no tempo e espaço, sem um narrador, numa sequência de

fatos no tempo presente.

Mérimée também narra em primeira pessoa e participa da narrativa num tempo presente, interferindo inclusive na trajetória de José Navarro (o que Saura soube adaptar muito bem, pois Antonio Gades, no real, representava, sem dúvida, Prósper Mérimée). No entanto apesar de participar da história e narrar em primeira pessoa, este presente narrado é uma ilusão, pois a sua aventura, fabrica o efeito de subjetividade na visão dos fatos vividos e narrados por ele, Mérimée, que os viveu, portanto repletos de imparcialidade. Esta debreagem enunciativa em primeira pessoa não é comum, mas são mecanismos muito fortes para a projeção da enunciação e a obtenção dos efeitos ou de aproximação ou de distanciamento do sujeito.

É interessante, que sobre isso, na obra Carmen de Mérimée, a história é conduzida pelo narrador observador, que ora se identifica com os diferentes actantes da narrativa: José, Carmen, as moças de Guadalquivir, mas ora deles se afasta e apenas observa e descreve à distância.

"... Levaram-me até Dom José no momento em que este tomava sua refeição. Ele me fez um aceno de cabeça bastante frio e agradeceu polidamente o presente que lhe trazia" (\* 170).

"... Duvido muito que a senhorita Carmen fosse de raça pura, pelo menos era infinitamente mais bela do que todas as mulheres de sua nação que já encontrara" (\* 171).

A enunciação está sempre pressuposta no discurso e tem diferentes formas de manifestação, com diferentes meios e fins. O narrador é quem delega a enunciação no discurso em primeira pessoa e pode ceder a palavra aos interlocutores dentro do texto e isto é um recurso discursivo que serve, muitas vezes, para atribuir a outro a responsabilidade do discurso. Obviamente que o texto foi escrito pelo seu criador e para isto não há saída nem subterfúgios, este é um fato. Ele sempre estará lá.

2º) Efeito de realidade ou de referente:

Podemos dizer que este efeito são as ilusões discursivas, ou seja, os fatos realmente ocorreram e que seus integrantes são seres de verdade e não criados a partir do discurso do narrador.

Estes efeitos ocorrem principalmente quando, no interior do texto, ocorre o discurso direto e constrói-se uma cena que serve de referente ao texto, criando-se a ilusão do

real:

"...foi de sua boca que escutei as tristes aventuras que se vão ler" (\* 172).

Então José Navarro conta toda a sua história, onde nasceu, porque foi ser dragão, como conheceu Carmen, etc. passando-nos a impressão do real, como se tudo aquilo realmente estivesse acontecendo e, o narrador dá voz a outro narrador e fica observando de fora e no interior do texto têm-se o discurso direto, como por exemplo:

"compadre, poderia me dar essa corrente para guardar as chaves do meu cofre cofre-forte? \_\_É para prender minha agulheta! \_\_Sua agulheta? O senhor está a fazer rendas, pois precisa de uma agulha! (\* 172).

Isto também ocorre quando das citações de Antonio Gades no filme, portanto a transmutação também utiliza estes processos onde percebemos que, no exemplo, o discurso direto dá veracidade à fala de José, que contava a Mérimée como conheceu Carmen e à fala de Antonio, que, jogava ao espectador, e nós sabíamos, exatamente o que ele queria. Portanto,

além da veracidade da fala há também um processo de cumplidade diante do estado de Antonio. A semiótica dá nome de *ancoragem* a este processo de atar o discurso a pessoas, espaços e datas que o receptor reconhece como reais, com o objetivo de caracterizar cada vez mais toda a trama e prender o receptor de tal maneira que este não consegue desvencilhar-se. Esta estratégia discursiva É um procedimento semântico que concretiza todos estes elementos: espaço, tempo, atores, no discurso e a realidade se torna mais latente. Sem dúvida, a realização deste processo quando da adaptação de uma obra não é tarefa fácil.

Para clarear mais, na obra *Carmen*, podemos dizer que o autor Prósper Mérimée é o enunciador do discurso que nós leitores vamos receber, este enunciador delega a enunciação a José Navarro tornando-se então enunciatário e nós, leitores, enunciatários do discurso de José, obviamente uma ilusão, pois o enunciador continua sendo Mérimée, que escreveu a obra.

Na verdade a estratégia de Mérimée é prender ainda mais o leitor a partir da ilusão da realidade criada pelo discurso direto de José Navarro.

O texto Fílmico, pela sua própria característica e peculiaridades de linguagem não comporta esta estratégia discursiva pois um espectador, tanto da linguagem fílmica quanto da linguagem televisiva, não está preocupado com um

narrador, mas sim com o próprio personagem e seu trajeto. Daí as estratégias serem outras, inclusive pelo formato da linguagem.

É por isso, como já dissemos anteriormente, que a linguagem fílmico-televisiva se diferencia basicamente da linguagem literária. Um exemplo claro disso é a adaptação da obra de Mário de Andrade "O besouro e a Rosa", já citada, onde um narrador, um professor, conta a história aos telespectadores quebrando a estrutura narrativa e a trama. Obviamente quebrando a nossa atenção e o nosso envolvimento com a adaptação. A este fenômeno que acontece, onde o poder de projeção é quebrado ou não, Christian Metz denomina *diegese* (\* 173) e, esta quebra se deve aos ruídos do real. Daí um narrador contando a história e, inclusive aparecendo como personagem falando diretamente ao telespectador, pode tornar-se um ruído se a estrutura da obra não comportar. "O Besouro e a Rosa", como já dissemos, bem ou mal, até comportava, pelo narrador estar sempre em movimento, os planos também, mas a obra "Feliz Aniversário" adaptada de Clarice Lispector, onde o narrador conta a história e não participa enquanto personagem ativo, isso jamais. Mas, sem dúvida, ambas as linguagens, enquanto texto ficcional, em raríssimos momentos, podem comportar.

O teatro, por exemplo, tem um fraco poder de projeção, no sentido diegético, porque trabalha muito com o

real, é um texto mais crítico, além, evidentemente, dos ruídos como: primeiro ato, segundo ato, um espirro do ator, o barulho dos pés no palco, enfim, a linguagem teatral e a realidade marcante com que a interpretação chega ao público fazedo com que o público se envolva de outras maneiras.

Ao transformar o texto de Mário de Andrade próximo à linguagem teatral, Guel Arraes quebrou a linguagem da telenovela e da teledramaturgia brasileira de até então. Vamos ver com o passar dos anos se isto permanece ou é esquecido.

Os recursos de persuasão ou de impressão da realidade vêm através do poder de sedução que os diversos sistemas semióticos articulados criam no espectador, pois esta é a força da semiótica complexa: seduzir ou através da trilha sonora, ou através do texto, da dramaturgia, da gestualidade, da imagem, etc. Este poder de projeção e a impressão da realidade é o efeito digético do texto, ou seja, o espectador penetra no universo irreal do texto como se fosse o seu real e, no caso do cinema, que tem o menor nível de ruído do real, é ainda mais fácil este poder de projeção.

Isto ocorre não só para o espectador que incorporou o texto mas também no espectador que de alguma maneira se sentiu agredido ou incomodado com o que lhe foi mostrado e ao se retirar do local provou isto, ou, ao ficar, também o provou.

A adaptação de Carlos Saura, por exemplo, utilizou

uma estratégia rara no cinema, desenvolveu uma história através da dança flamenca em função do conhecimento de Antonio Gades. E, ao se fundir o espaço real da procura de uma Carmen para o papel e o espaço irreal, o ensaio da peça, criou-se um texto dentro de outro texto, como um recurso do discurso fílmico para passar a angústia do personagem José Navarro diante de um não -poder, saber, ser o homem de Carmen, prendendo o telespectador ora em função do real, ora do irreal, portanto ora linearmente definida a narrativa literária e ora pressuposta.

Os elementos espaciais, temporais e a presença de Mérimée ouvindo a história de José Navarro ancoram o texto na história criando a ilusão de referente, e, a partir daí o nosso convencimento, enquanto enunciatários do discurso, é muito forte e a história, aos nossos olhos, parece verdadeira.

Saura também utiliza um recurso literário quando Antonio Gades diz que ama Carmen e não aceita que ela fique com outro ou quando ela o trai impulsivamente e sem dever nada a ele. O público, enunciatário do seu discurso, penetra na história como se fosse real, pois Antonio está no universo real e por isso pensamos até que ele a matou de verdade e esquecemos inclusive que é um filme e que esta foi uma estratégia fílmica intencional de Carlos Saura apoiado pelo talento de Antonio Gades e o poder de sedução de Carmen.

Portanto, o poder da semiótica complexa está na força que ela possui de articular diversos sistemas, como o fez Carlos Saura com a sua adaptação. Não apenas utilizar sistemas desarticulados e sem argumentação convincente, como ocorre nas maioria das adaptações para televisão, mas ao contrário, prender o espectador com o poder de todos estes sistemas. Enquanto o texto literário utiliza a ancoragem ac-tancial, temporal e espacial e a delegação interna de voz e estados de determinados sujeitos frente aos seus objetos de desejo, enriquecendo assim as tramas, estes elementos de obtenção da ilusão de referente ou de realidade são trabalhados no texto fílmico como partes de cada sistema semiótico incorporados na obra fílmica, transmutados da linguagem literária, podendo aparecer sob forma de um olhar de Carmen um gesto ou da própria dramaturgia. Saura consegue, portanto estes efeitos de realidade ou de referente a partir de perspectivas de ocupação de espaço cênico no texto cinematográfico: enquadramento, angulação e movimento de câmera, o tipo da ação e do movimento dos atores, os diálogos e a trilha sonora, sempre marcante para cada momento e, todos estes elementos, fazendo um jogo de significação a partir do sentimento de José/Antonio por Carmen e a postura da cigana cigarreira frente ao amor e ao prazer. Neste universo estão as metáforas não- verbais adaptadas do texto original de Mérimée.

É neste ponto que falávamos no capítulo sobre as adaptações que adaptar não é um processo simples, pelo contrário, uma grande adaptação deve ter, no mínimo, este domínio absoluto de ambas as linguagens em que se está trabalhando e dentro delas criar ou até recriar.

Ao analisarmos os efeitos e mecanismos da construção de sentido de um texto, suas verdades e suas aparentes verdades, suas mentiras e suas aparentes mentiras, estamos muito próximos da ideologia do texto e dos discursos enunciados, pois estamos frente a um sujeito que procura construir seu discurso com determinada intenção, inclusive um autor com seus personagens e estes personagens com o leitor e com o próprio autor.

Estes efeitos também possuem o seu contrário, aliás como em qualquer discurso. A estratégia portanto pode levar à irrealidade ou invenção, como se tudo fosse imaginado e que não existe o real, a não ser como integrante do discurso.

Carlos Saura, nesse sentido, trabalhou de forma contrária ao comum, ou seja, trouxe para dentro do filme a história real de como eles fizeram o filme, mesclando com a obra de Mérimée e transformando a vida real em ficção.

A análise semiótica neste caso, já que enveredamos nos discursos sociais não-literários e estes organizam-se em função de modalidades complexas, que determinam seu modo de

produção da significação e da informação, segue pelo caminho das estruturas de poder dos discursos e, especificamente o discurso científico, que se define por um *poder, fazer, saber, fazer*.

3º) As relações argumentativas:

O enunciador parte sempre de um processo de persuasão sobre o enunciatário e isto está presente no discurso. Este fazer-persuasivo portanto do enunciador e o fazer interpretativo do enunciatário levando-o a um crer, faz com que pensemos que é neste nível, o das estruturas discursivas, que mais aparecem traços da enunciação e do entendimento da história.

A persuasão só pode acontecer frente a um contrato, e neste contrato, os meios utilizados. O enunciador constrói um aparato de veridicção no seu discurso levando o enunciatário a um crer, é o caso de José, que sabia que Carmen mentia, mas ela era mais forte que ele, seu discurso deixava pistas que José, como num túnel, cada vez mais se aprofundava e se perdia no amor da cigana.

O enunciatário, José, está num jogo de crer apesar de ter um saber de não poder ficar com ela:

**" Ela mentia, senhor, sempre mentiu. Não**

sei se na sua vida aquela moça disse alguma vez a verdade. Mas quando ela falava, eu acreditava nela: era mais forte que eu" (\* 174).

O que Mérimée chama então de destino nós analisa como um não-crer, mas é passional, e a paixão não se explica logicamente, se morre, se mata, às vezes pelas razões mais estúpidas, analisando sobre um outro ângulo. Assim é o caso de José.

O percurso de Antonio é interessante pois quem o levou a matá-la não foi apenas a perda do amor, mas o sentimento do desprezo, e mais que isso, a honra maculada. A sociedade o levou a um dever, logo, é fruto da manipulação toda uma estrutura social conservadora, que jamais aceita que um homem fosse abandonado e usado por uma mulher como José foi.

Neste sentido, a adaptação segue um caminho bem diferente, Antonio mata Carmen porque estava louco de amor não aceitava que ela o abandonasse. A questão da moral na adaptação desaparece pois o texto fora adaptado para a atualidade, mas não queremos dizer que algo tenha mudado, pelo menos no Brasil, apenas não pode ser evidente.

Pelo contrato estabelecido, o enunciador é quem termina como o enunciatário vai interpretar o seu discurso.

como ele vai ser induzido, manipulado, a ver a sua verdade. As marcas que ficam espalhadas, são oferecidas ao enunciatório e este vai se encontrar frente a frente com suas convicções. José incorpora todas essas marcas e papéis actanciais e depois de matar um superior e virar ladrão pelo amor de Carmen, percebe que fora traído. Na verdade, ele se sentia assim, não percebeu o nível do ser do discurso de Carmen, apenas a superfície, o nível da manipulação, na sua concepção. Se percebeu, não aceitou ou não acreditou, criou um simulacro de sua própria realidade.

O percurso do sujeito José vai mostrando que ele não podia e não devia amá-la, mas era tarde, o destino já estava traçado para ambos. Este aliás é um dos elementos mais interessantes da obra, a magia, o misticismo cigano, a paixão cega por uma mulher mágica, feiticeira, que jamais é descoberta. Esta parte da história, inclusive tem um quê medieval, sombrio.

Carlos Saura, em sua adaptação, interpretou bem estes estatutos veridictórios de ambos os personagens e os universos em que viviam. E foi sobre estes estatutos que montou a sua argumentação, utilizando as armas que a linguagem cinematográfica lhe possibilita. Portanto, a persuasão de Carmen e a interpretação de José do seu discurso amoroso é que deram o tom e o clima de toda a história de Mérimée a Saura.

O enunciatário Carlos Saura do enunciador Prósper Mérimée, foi atrás das chamadas marcas de veridicção através de um exame das estratégias discursivas da história e os discursos implícitos e explícitos do texto, suas isotopias e suas vozes, na tentativa de nos tornar enunciatários do seu discurso fílmico e persuadirnos da sua beleza, sem dúvida o conseguiu.

#### 5. Semântica Discursiva:

##### 1º) Figurativização e tematização.

São as figuras e temas que compõem este nível de entendimento do texto. No nível do discurso, os valores do sujeito aparecem sob a forma de percursos temáticos com investimentos figurativos. Isto quer dizer que o sujeito da enunciação assegura a força figurativa do conteúdo.

No caso da adaptação de Saura é a força do balé de Gades e a beleza e impetuosidade de Carmen que criam um simulacro do mundo real de Antonio e seu sonho de encontrar tal mulher. Este simulacro são as figuras do discurso, que por sua vez recobrem os temas espalhados por toda a adaptação num clima real do personagem Antonio e irreal, mesclando a obra literária e o fazer de Saura e Gades.

O nível narrativo de um texto é sempre tematizado e

esse nível temático poderá ou não ser figurativizado. A figura nos remete ao mundo natural, existente ou construído: bailarina, cinema, cor, etc. e os temas são categorias que organizam, categorizam, ordenam os elementos do mundo natural, por exemplo a beleza estranha e selvagem de Carmen organizada através da narrativa, passando toda a força do personagem. Os discursos figurativos têm uma função descritiva ou representativa e os discursos temáticos têm uma função predicativa ou interpretativa.

Ao analisarmos um texto figurativo, teremos que buscar no seu bojo a tematização subjacente às figuras, pois estas só terão sentido se forem a concretização de um tema, que é todo o invólucro do esquema narrativo de um texto. E, em todo texto, temos um nível de organização narrativa, que será tematizado. Posteriormente, o nível de organização poderá ou não ser figurativizado. Quando a tematização é manifestada diretamente, ou seja sem o figurativo, temos os textos temáticos. Entretanto, não existe texto figurativo que não tenha um nível temático subjacente.

Os problemas de tematização e figurativização não são procedimentos meramente especulativos em um esquema narrativo. Por exemplo a transformação do estado de Carmen (filme) de querer ter o papel de primeira bailarina e tê-lo conseguido pode ser tematizado por *conquista*. Este mesmo tema pode ser figurativizado de diferentes maneiras.

Enfim, não chegamos ao tema buscando significados em figuras isoladas, pois corremos o risco de perdermos a integridade e a leitura científica do texto para ficarmos simplesmente especulando.

Ao analisarmos "Carmen" percebemos claramente que o papel das figuras no texto é estabelecer entre si relações, formando uma rede e constituindo as tramas num nível implícito. As sequências fílmicas têm esse caráter de relacionar o universo figurativo do texto e dinamizá-lo logicamente, coerentemente. A este processo a semiótica denomina de *percurso figurativo*, ou seja, são os elementos que concatenados logicamente tornam Antonio Gades um bailarino, as qualificações: "No, estaba repasando "la Farruca. Mira, Carmen, desde que tengo quince años he bailado todo o casi todo, pero "la Farruca" me hizo comprender todo esto y le estoy agradecido por ello. Hay momentos en que me pongo a bailar-la, no sé por qué, pero lo necesito" (Filme - Seq.13)

Exemplificando no texto verbal, podemos dizer que o percurso figurativo de Mérimée são os elementos que o qualificam como um pesquisador na história, o que obviamente leva o leitor a dar-lhe seu voto de confiança em função de uma competência estabelecida a partir de um saber: "J'avis loué à Cordoue un guide et deux chevaux, et m'étais mis en campagne avec les *Commentaires de César* et quelques chemises pour tout bagage. Certain jour, errant dans la partie élevée

de la paine de Cachena, harassé de fadugue, mourant de soif, brulé par un soleil de plomb, je donnais au diable de bon coeur César et les fils de Pompée, lorsque j'aperçus, assez loin du sentier que je saivais, une petite pelouse verte parsemée de joncs et de roseaux (\* 176). No caso da semiótica verbal-literária o percurso é percebido a partir de um conjunto de figuras lexemáticas relacionadas. Para que este conjunto ganhe um sentido, tem que haver a concretização de um tema, que é aliás, o revestimento de enunciados narrativos. Quando lemos portanto um percurso figurativo estamos descobrindo o tema que subjaz a ele.

Na Análise semântica do discurso das adaptações literárias, pensamos que é o momento em que mais se percebe os diferentes níveis de transcodificação e, no nosso caso, a intersemiótica. Pois é no discurso que estão as marcas captadas dos outros níveis de análise do interior da história.

Podemos exemplificar também em "Carmen" (Filme), O percurso figurativo e o tema, na seq. 16, quando Carmen deixa Antonio sozinho e lhe diz que tem que ir embora, saindo de madrugada. Transcorre assim a ação: "En el enorme espacio del estudio, sólo él frente al espejo. Todo en silencio. Antonio, pantalón de pana y camisa de manga corta, se mueve suavemente delante del espejo. Se detiene pensativo. Comenta para si:

\_\_No sé cómo lo voy a hacer... Y ahora ella. Con el abani-

co, la peineta, la flor, la mantilla... con todo! (Filme - Seq. 16). Percebemos no trecho que os temas que dão sentido ao percurso são o leque, o pente, a flor e a manta, que compõem o percurso figurativo da mulher fatal, da andaluza sedutora, do perigo para Antonio Gades.

Captar e entender esses elementos e o percurso é ao mesmo tempo entrar no texto em toda a sua dimensão, nas tramas, na argumentação do diretor, na adequação de um contexto literário no contexto fílmico, enfim, ampliar o leque de entendimento dos mecanismos internos dos dois textos. Neste exemplo fica claro o envolvimento de José e o medo do amor, sentimento que começava a tomar conta dele. Na mesma sequência temos um exemplo de figurativização dos mais belos de toda a obra de Saura, vejamos: "Antonio contempla con delectación el nacimiento del nuevo día, sentado en la tarima, justo al lado de la mesa en la que esa misma noche Carmen y él han brindado por su amor. Aún están las copas medio vacías. Las mira y se fija en la que bebiera Carmen. La coge como si la acariciara, busca las huellas de sus labios y bebe en ella cerrando los ojos" (filme - Seq.16).

Os percursos figurativos podem opor-se, superpor-se, etc. Um texto, e, no nosso caso, um texto fílmico, pode ter mais de um percurso, depende do número de temas que se deseje manifestar. No nosso exemplo, o copo em que ela bebeu vinho, a marca do baton deixada neste copo, a própria bebida

e sua coloração, são os temas que compõem o percurso figurativo do pacto de amor. E mais, o vinho, o medo, o clima criado, a visão desta mulher como se fosse uma bruxa dominando-o, o estado de espírito em que ele se encontrava, tudo figurativizando a morte. Aliás, as marcas principais do filme, o lendário e inseparável dueto: amor e morte.

Carlos Saura é um diretor que utiliza, e muito, a ruptura do princípio da coerência figurativa enquanto projeto de cinema, ou seja, ele tematiza relações entre duas ou mais ordens de fenômenos distintos na maioria dos seus filmes. Em "Cria Cuervos", temos o envolvimento de uma menina com problemas que jamais uma criança teria no universo consciente: a morte da mãe e a punição do pai, numa superposição de valores e de imagens incoerentes com o percurso criado. Em "Amor Bruxo" o mesmo ocorre a partir do cenário que é mostrado na abertura, o pacto de casamento dos pais para os filhos e a ruptura do contrato ocasionado por forças sobrenaturais. Em "Dulces Horas" e até em "Carmen", tematiza relações entre duas ou mais ordens de fenômenos distintos.

Um dos elementos que causa esta ruptura intencional nos seus filmes é por exemplo o trabalho feito em temporalidades e espaços distintos. Em "Dulces Horas" por exemplo, temos as figuras do percurso da prostituição e temos as figuras do percurso da ditadura franquista. As figuras que não tinham nenhum traço semântico comum, deram a estes filmes im-

pressionantes efeitos de sentido e percepção.

Este notável recurso que Saura utiliza tão frequentemente em seus filmes, sem dúvida, têm o caráter de transmitir algum tema de interesse do espectador ou até dele próprio. E, a repetição deste sistema em toda, ou quase, toda a sua filmografia, faz-nos crer na intencionalidade deste.

Os exemplos que trabalhamos da adaptação foram voltados, de certa maneira, mais ao percurso figurativo, tentaremos demonstrar a relação do percurso temático com a adaptação, sabendo-se que este percurso é um encadeamento de temas, ou seja, um conjunto de lexemas abstratos, que manifesta um tema mais geral no texto verbal.

**"Tematizar um discurso é formular os valores de modo abstrato e organizá-los em percursos... para examinar os percursos devem-se empregar princípios da análise semântica e determinar os traços ou semas que se repetem no discurso e o tornam coerente". (\* 177).**

Assim como no percurso figurativo, a superposição de percursos temáticos pode ser feita para criar um determinado efeito de sentido, neste caso a quebra da coerência nos textos temáticos tem um porquê, caso contrário pode-se cair no

vazio interpretativo.

Na adaptação de Saura (seq.17), Carmen após ter estado com Antonio toda a noite e saído na madrugada, chega a uma prisão. O roteiro original de Saura deixa as seguintes pistas que podemos usar como exemplos de coerência semântica:

- 1º) Uma porta de ferro, aparentemente de máxima segurança de entrada e saída daquele local, se abre e Carmen, depois de deixar seus pertences com um policial se adentra no local.
- 2º) A porta se fecha atrás dela como se dois mundos se dividissem/ela guarda seus pertences numa estante.
- 3º) Passa por um detector de metais e um corredor frio, solitário e ameaçador é o local em que ela beija e abraça alguém. É o seu marido.

Podemos a partir desta descrição da seq. 17 no cárcere, fazer uma leitura com o tema prisão, e, os semas são a porta de ferro guardada como se dois mundos se dividissem, a maneira que ela foi observada na entrada, a estante em que deixou a bolsa, o corredor onde encontrou o homem.

Os sujeitos narrativos no percurso temático passam a ser atores que cumprem papéis temáticos. O percurso narrativo do sujeito que transforma o seu querer encontrar o marido na prisão e tirá-lo dali se realiza e seu programa é e-

fetivado. Portanto o percurso temático prisão é recorrente do percurso narrativo do sujeito Carmen.

Daí, dizermos que no ator estão agrupados elementos tanto da sintaxe narrativa, onde Carmen vai ver seu marido e o leva consigo, assumindo alguns papéis actanciais como da sintaxe discursiva, onde são feitas as projeções de um "eu" ou "ele". Este encontro recebe preenchimento semântico sob a forma de papéis temáticos. Podemos fazer uma leitura do percurso de Carmen da seguinte maneira: Carmen consegue ver seu marido e levá-lo consigo, portanto do estado estar preso passa a ser estar livre; Carmen aparece no discurso como "eu" e seu marido como "ele" que por sua vez é investido pelo tema de prisão e com um papel temático de aquele que está preso passando por um processo de transformação desse estado para liberdade. Se tem nesse percurso o ator ou atores do discurso que, com certeza, a sequência também nos oferece grandes especificações figurativas.

Sobre isso, e sobre a análise do percurso num texto fílmico, podemos dizer que a figurativização e os investimentos figurativos dos atores estão passados por diferentes sistemas semióticos do verbal e do não-verbal. Sabe-se por exemplo que Carmen estava com Antonio a noite toda e já temos informações sobre ela desde o início do filme. Já sobre seu marido nada se sabe, é uma incógnita. No entanto, está preso num local de segurança máxima.

É interessante como todos esses elementos nos levam à trama principal que vai permear toda a adaptação: o amor de Antonio por Carmen.

Alguns elementos da narrativa e, exatamente neste momento de transição do filme, pois Antonio e Carmen estavam juntos e o primeiro completamente envolvido, daí o pacto de amor no copo de Carmen, os percursos vão nos envolvendo, desmantelando e montando estruturas argumentativas. Neste exemplo, pela primeira vez, Carmen se desnuda. Não é mais uma bailarina, nem é a mulher ideal dos sonhos de Antonio Gades, nem tampouco a mulher do presidiário, ela assume percursos temáticos a partir de valores narrativos, pois estamos acompanhando a história, que a tornam uma mulher perigosa, fatal, dona de uma força e beleza únicas. Daí, este ser o seu percurso tanto na obra literária como na adaptação de Carlos Saura, uma conjunção inconfundível.

2º) As manifestações isotópicas: contrastes geradores de isotopias.

Os temas são marcas espalhadas pelo texto que vêm revestidos pelas figuras. Quando há a reiteração dos temas e a recorrência das figuras no discurso a semiótica denomina de isotopia, que assegura a linha sintagmática do discurso e sua coerência semântica.

Há dois tipos de isotopias: figurativas são aquelas que analisamos através de traços figurativos, pela associação de figuras aparentadas, e temáticas, que decorrem da repetição de unidades semânticas abstratas.

Quando partimos para uma análise isotópica do discurso começamos pelos traços semânticos, abstratos e figurativos que se repetem e, as relações entre isotopias nos levam à metáfora e à metonímia discursivas. Obviamente considerando aqui a metáfora e a metonímia como figuras do discurso.

A isotopia mais marcante do texto de Mérimée é a da sedução e desejo: sua boca, olhos, gestos, roupa, são traços que delineiam a isotopia da sedução e desejo.

Os percursos figurativos recobrem percursos temáticos. A figura dos gestos sensuais de Carmen liga-se ao tema sedução. Por outro lado, na adaptação o mesmo processo se verifica através da gestualidade de Carmen para com Antonio, do momento em que ele a vê dançando na sala de Madalena (seq.4) e em outras cenas.

Partindo do ponto de vista de que "Carmen" é uma obra aberta e por isso possibilita várias leituras nela implícitas, podemos pressupor que o texto possui indicadores polissêmicos e, o que garante e que dá coerência semântica ao texto é a isotopia.

Os traços isotópicos são as marcas que fazem com que analisemos tanto o texto literário como o fílmico, em toda a sua abrangência tanto narrativa, discursiva, enfim, como uma unidade coerente. É a recorrência de um mesmo traço semântico no decorrer dos textos. E, estas manifestações isotópicas podem surgir, quando no caso de uma adaptação, por contrastes que o adaptador se valeu para conseguir o efeito que o texto possibilitava. Muitas vezes esses contrastes, por exemplo amor e morte, é que dão coerência textual à adaptação, inclusive para que estes temas não se percam sem sentido, apenas soltos no texto fílmico.

A semiótica complexa tem outros meios de mostrar, por exemplo, a isotopia da sedução. Pela imagem, pelo som, etc. o que na literatura está implícito na intertextualidade ou na metáfora do discurso. Mérimée, por exemplo, é seduzido pela beleza de Carmen a partir do momento em que ele a vê saindo do rio Guadalquivir, já noite alta. Nós leitores apenas imaginamos o romantismo do encontro: a lua, o rio, as sombras da noite, etc. Já na linguagem fílmica podemos observar as estratégias do diretor para o jogo de sedução de um personagem com o outro e com os espectadores. Na verdade, os espectadores tornam-se um *feed back* do diretor e este joga com o universo diegético do discurso fílmico.

Quando partimos para a análise ou confecção de uma adaptação temos em mente que o sujeito da enunciação é o au-

tor do livro e que o adaptador/diretor faz uma leitura pessoal da obra e tenta construí-la numa outra linguagem. Isto quer dizer que há elementos do texto integrados e desencadeadores de isotopias, que obrigaram o adaptador a fazer os seus recortes a partir de leituras possíveis e que irá passar estas leituras para um outro sujeito, o público.

É exatamente neste ponto que uma adaptação pode ou não pecar, no caso de estar trabalhando com o texto original. Peca no discurso e nos recortes que reinterados num outro plano, numa outra linguagem, perdem a sua força, fazendo assim determinadas argumentações, personagens e tramas quase desaparecerem. Daí a importância da percepção das isotopias para o universo da adaptação.

"Todo discurso tem um ponto de chegada que é um ponto de partida de um novo discurso. É a formação de uma nova competência para uma nova performance e, esta competência é uma instância que autoriza um desempenho." (\* 178).

Ao analisarmos as isotopias em "Carmen", encontramos um universo complexo pois o texto é montado sobre variações isotópicas, por exemplo o sentimento que Carmen tinha por Antonio/José é possível de várias leituras. A formação cigana da cigarreira, o instinto de liberdade que a acompanhava e a diferenciava de todas as outras mulheres, etc. faz com que leiamos a história segundo a isotopia da mulher livre e perigosa.

No entanto, há outros planos se formando em função da personagem protagonista. Desde que Mérimée a encontrou no

rio até conhecê-la melhor através da descrição e a história contada por José Navarro, é estabelecido um plano de leitura a partir de uma cigana mágica.

Se a história continuasse da mesma maneira até o fim e ela fosse sempre apenas esperta e maquiavélica estaríamos num plano homogêneo de significação. Mas o plano isotópico inicialmente proposto é quebrado, e é em função desta ruptura que José se apaixona por ela, quando triste a arrasado numa igreja, após o segundo encontro com Carmen, quando esta lhe dá uma moeda e o manda embora, ela o encontra na igreja dizendo que o havia seguido e talvez o amasse. Esta é uma outra Carmen, uma outra isotopia.

Outro momento em que o plano isotópico inicial é quebrado, é após José ser gravemente ferido e Carmen em vez de abandoná-lo ao seu destino cuida dele muito tempo até ficar bom. Também podemos ter uma outra leitura de Carmen, não apenas a cigana aventureira e individualista inicial mas alguém capaz de se doar, de amar, de ser companheira, claro que à sua maneira, à maneira cigana.

O elemento que conecta os diferentes planos de leitura da obra, portanto um elemento polissêmico, é o prazer. Em função deste sentimento, Carmen torna-se uma mulher possível de ser percebida e lida em planos diferentes e que, portanto, nos permite passar de uma isotopia para outra.

Para que se entenda melhor o que seja uma ruptura i-

sotópica imaginemos por exemplo, que temos um cenário que representa a idade média (como no caso do grupo inglês Mont Python) e o texto é atual, discutindo e mostrando uma linguagem e uma postura irônica do modelo contemporâneo de sociedade. Nesse sentido, podemos explorar o texto de Carlos Saura através de leituras a partir de rupturas isotópicas.

Saura explora essas rupturas da seguinte maneira, une num mesmo espaço e tempo o universo literário de Mérimée num balé juntamente com um texto atual de um bailarino e sua paixão pela primeira bailarina do grupo. Temos instituído neste caso, um texto do século passado sendo vivido nos dias atuais com os problemas atuais e ainda, temos dois níveis possíveis de leitura, o real e o irreal mas na cronologia literária, linear. Estas são estratégias de Carlos Saura para transmutar a obra de Mérimée e que podemos analisar como uma ruptura isotópica.

Na adaptação de Saura temos também o elemento polisêmico reiterado constantemente, seja o processo de sedução que ela exerce sobre Antonio para conseguir o papel, seja a noite que ela passa com ele, mas jamais esperaríamos que uma mulher tão independente e solta fosse atrás de ex-marido na cadeia. O que nos possibilita uma outra leitura desta mulher, que até então mostrava-se apenas como uma bailarina sedutora. Daí por diante, Saura faz com que ela realmente incorpore todas as características da cigareira andaluza:

ter vários homens, andar livre, sem donos e fazendo "o que lhe dava na telha".

Antonio e José, ao contrário, são atores com papéis atuacionais definidos: Antonio é bailarino e coreógrafo e com este papel atuacional convive todo o tempo. José, da mesma maneira, é um soldado de rígidas normas morais e sociais e por mais crimes que houvera cometido, foram por amor e portanto, por uma causa, por um objetivo.

Há discursos que convivem com muitas isotopias ao mesmo tempo. O discurso inteiro pode ser lido pela superposição de isotopias, e estas pluri-isotopias estão inscritas no texto e percebidas pelos desencadeadores de isotopia. Por exemplo a sequência 12, onde ela ela o seduz totalmente.

6. A metáfora visual: O poder de transformar e reformar a ordem narrativa e/ou a quebra do encanto.

Entender a aplicação da teoria retórica das figuras é um ponto chave para o avanço no campo das semióticas verbais e não-verbais.

Tentaremos neste item esclarecer através de exemplos em "Carmen" diversas metáforas que estão presentes na obra literária e na adaptação de Carlos Saura e Antonio Gades.

Partimos do pressuposto de que a metáfora é um procedimento discursivo de constituição do sentido. Um narra-

dor, através da metáfora deixa uma outra possibilidade de leitura de um termo, criada pelo contexto assumido e pelo discurso traçado.

As metáforas, como questionávamos acima, podem ser consideradas como conectores de isotopias, que nos permitem ir de uma isotopia a outra num texto pluri-isotópico.

Um discurso pode estar no plano linguístico, se manifestado por intermédio de uma semiótica verbal ou mais complexo se manifestado pelas semióticas não-verbais. O que no entanto mais fascina um leitor ou um autor, é que um texto é sempre uma entidade da ordem histórica, uma categoria, pois, exclusivamente narrativa, então podemos aceitar:

1) "que as figuras resultam de desvios de realização no discurso (por alterações de adição, subtração, permuta e comutação) verbal ou não-verbal (visual, gestual, mímico, tátil...) de um programa narrativo imanente, de nível subjacente àquele; e que, por conseguinte,

2) a teoria retórica das figuras é válida, também, *mutatis mutandis*, para todos os sistemas semióticos, qualquer que seja a particular modalidade de substância que venha materializar o seu plano de expressão; afinal, uma narrativa pode ser narrada por palavras, gestos, mímica, por meios auditivos, táteis, visuais..., através de pinturas, desenhos,

contos falados, fotos, sonhos, etc." (\* 179)

Nesse sentido, a utilização da metáfora é uma estratégia retórica dentro de uma mesma isotopia, no discurso.

Na seq. 14 temos um, entre tantos, exemplos de metáfora visual e verbal, pois o texto filme é marcadamente polissêmico.

"Carmen le escucha en silencio, satisfecha al ver cómo Antonio le abre su corazón. Coqueta, le pregunta:

\_\_Nunca la has bailado por amor?

Carmen, es evidente, le está pidiendo que baile para ella. Antonio mira a la mujer. Sería capaz de hacer cualquier cosa por ella. Pero decide prolongar la situación.

\_\_No...

Carmen, sonriendo, provocativa, se decide:

\_\_Pues no vas a encontrar mejor momento que éste. Baila para mí, Antonio!...

Antonio Sonríe. Sabe que es mucho más que una sugerencia. Se levanta y la besa con dulzura en los labios. Sube al entarima-

do. El silencio se adueña del lugar.  
 ...Carmen, excitada, no puede resistir  
 más y dando palmas sube al estrado. Bai-  
 lando provocativa...  
 \_\_un, dos tres... Cuatro, cinco, seis...  
 Siete, ocho nueve y diez... un, dos...  
 Venga! Cómeme ahora! Venga! O es que sólo  
 marcas también tú! (Filme - Seq. 13)

Percebemos que a fala de Carmen é muito mais do que apenas pedir para Antonio bailar para ela. Além da leitura linear da narrativa, os acontecimentos sequenciais no tempo e espaço marcados de acordo com a história, temos a metáfora do poder sobre o outro exercido por Carmen.

Portanto esta metáfora construída funciona como um conector de isotopia, pois pode ser lida como um acontecimento dentro da história onde Carmen e Antonio se unem em função da dança de sedução "La Farruca", que instaura a isotopia do poder sobre o outro, em função da gestualidade e da ordem de bailar de acordo com o que lhe é mandado.

Este poder sobre o outro também é uma metáfora do ponto de vista do diretor (enunciador) para o público (enunciatório) no sentido em que a Carmen ali não era mais a bailarina mas a personagem de Mérimée e Antonio tornara-se José

Navarro, perdidamente apaixonado por aquela mulher.

Carmen ordenando a dança ganha um novo significado, inclusive os personagens são investidos de novos valores. Antonio incorpora os papéis de coreógrafo e de amante. Carmen de bailarina, de dona da situação e também de amante. Isso porque na seq.10 Antonio briga com ela muito seriamente e manda que ela incorpore a Carmen, pois se ela não acreditasse no papel, ninguém acreditaria e ela, calada e dependente dele, obedece, mas fica claro, que era um jogo, ela não se submeteria aos caprichos do bailarino. A grande metáfora portanto deste trecho é a intersecção criada por Carlos Saura onde os personagens passam do universo real do filme para o irreal da peça e incorporam valores dos dois universos em que Saura trabalha, mas num mesmo espaço cênico e num mesmo tempo.

Entre o significado da dança "La Farruca" pertencente à isotopia de amor e sedução e o significado da dança pertencente à isotopia do poder sobre o outro, existe uma intersecção intencional do diretor e seu poder sobre sua criação. O nascimento da metáfora é a morte da pura significação (se por acaso existir). É o caminho que nos tira da designação pura e simples da construção do texto, seja ele fílmico, literário, dramatúrgico...e nos envolve em possibilidades no discurso, passando a incorporar espaços inesperados.

A leitura, obviamente vem depois de escrito um livro ou adaptada uma obra mas o que buscamos, através da metáforização do texto, é a intenção do autor, que nem sempre está articulada, engajada intencionalmente em sua obra, mas está lá, implícito e inconsciente.

Persequimos pois, de um lado os mitos, alusões, metáforas, incorporadas no texto e, de outro, como esses elementos estão situados e sua função no contexto, inclusive seu poder e sua carga ideológica. Portanto, uma leitura não deixa de ser uma perseguição de significados, que está antes e durante o caminho que o texto aponta.

É neste sentido que a semiótica aparece como uma ciência que caracteriza-se, segundo os semioticistas assim:

"A semiótica desenvolve-se como ciência, com efeito, ao propor-se a estudar os sistemas de significação e os seus discursos, sua estrutura e funcionamento, os processos que neles têm lugar, de produção da significação, de produção da informação, de produção e sustentação de ideologia, ao propor-se a estudar os sistemas semióticos e os seus discursos, em sua articulação com as línguas naturais, a sociedade e a cultura, reconhecendo-

lhes a articulação dialética e a mudança no eixo da história, ao buscar construir modelos teóricos que permitam descrevê-los e explicá-los." (\* 180)

Tem uma passagem no texto de Mérimée que mostra o que José Navarro era capaz de fazer por seu amor e como a magia daquela mulher o enfeitiçou:

"Meu rapaz, me disse Carmen, é necessário que você faça alguma coisa. Agora que o rei não lhe dá mais nem arroz nem pescada, tem que pensar em ganhar a vida. Você é estúpido demais para roubar com destreza, mas é lépido e forte. Se tiver coragem, vá até o litoral e torne-se contrabandista. Não disse a você que faria com que o enforcassem? Isso é melhor que ser fuzilado. ... Ela determinou meu destino sem muita dificuldade. Parecia que eu me unia a ela mais intimamente com esta vida de aventuras e rebelião." (\* 181).

e, ao mesmo tempo, em seu coadjuvante de aventuras, pois precisava de alguém com as qualidades de José. José Também deixou-se manipular para estar mais perto dela. É neste ní-

vel que tentaremos a seguir, construir os significados do texto verbal e da adaptação, onde o clima de amor e aventuras se monta mas também a quebra do encanto. A abordagem semiótica e, a metáfora, em particular, em todos os seus níveis, tem esse poder. Mas não apenas a quebra do encanto, também a criação de novos valores, que os personagens possuem e estão pressupostos em seus traços e seus percursos. Por isso são seres vivos, seres que pulsam.

#### 7. Tipologia dos sistemas semióticos: As semióticas sincréticas complexas - leitura de "Carmen".

Sabemos que se falássemos de sistemas semióticos e da semiótica sincrética especificamente, teríamos que reescrever a tese acima desses modelos e dessas variações do processo semiótico e do discurso. Portanto, tentaremos delimitar os tipos de sistemas semióticos e o seu desenvolvimento, para que assim possamos esclarecer a base de nossa pesquisa, ou seja, o processo de transmutação de um texto literário para texto fílmico/televisivo.

Desse maneira, fica mais fácil compreender e diagnosticar as diferentes estratégias de diferentes diretores/adaptadores e de Carlos Saura em particular quando das suas adaptações, as rupturas que uma linguagem nova tem que fazer para que consiga articular este novo texto, as frag-

mentações e a especificidade dos discursos em universos semióticos verbal literário e fílmico.

De acordo com o professor Cidmar Teodoro Pais, da Universidade de São Paulo, no processo semiótico, se existe sistema é que existe algo que não é específico do discurso; se existe discurso é que existe algo que não é do sistema; o discurso produz significação e informações novas que ainda não estavam no sistema e, a parte do discurso que não era do sistema passa a ser; algo se perde com o ruído e o que sobra é incorporado; uma das características da competência é o controle do sistema; a sucessão dos discursos manifestados - o sistema não é imanente, ele subjaz ao discurso; o sistema é auto-alimentável e auto-regulável; a competência é que autoriza o discurso e o sistema o produz; o discurso produz o sistema (significações e informações novas).

Quanto à tipologia, os sistemas semióticos se caracterizam da seguinte maneira:

tipos de sistema.

1ª) Semiótica verbal:

literária

não-literária

## 2ª) Semiótica não-verbal:

unidimensional/bidimensional/tridimensional/ multidimens.

música	pintura	escultura	gestualidade
	desenho	arquitetura	
	fotografia	holografia	

## 3ª) Semiótica sincrética complexa:

cinema  
 televisão  
 teatro

Segundo as informações acima, podemos dizer que o processo de transmutação da semiótica verbal-literária para a semiótica complexa, a intersemiótica, pode se dar, tão concatenado e complementar, como, por exemplo, na adaptação de Saura, porque um texto (o verbal) também possui no nível da pressuposição, perfume, paladar, musicalidade, ação, ges-

tualidade, enfim, os elementos que o adaptador deverá capturar para o novo texto.

Quando vislumbramos o clima criado por Prósper Mérimée do rio Guadalquivir, em Córdoba, e o encontro poético de Mérimée com Carmen, ou ainda, o momento em que José toca na *venta del cuervo*, percebemos que o texto literário não deixa de ser cinematográfico ou televisivo, exatamente pelo seu poder de projeção e de metaforização. Obviamente que isto se dá no plano linguístico e o adaptador, sujeito enunciatário do autor, e enunciador para o público que verá a sua adaptação, percebe estes elementos e faz além da leitura, uma releitura, ou seja, captura informações que o autor deixou cifradas em termos de metalinguagem ou metassemiótica e as codifica numa nova linguagem e numa outra semiótica, a semiótica complexa.

Podemos esclarecer a semiótica complexa como vários sistemas semióticos operando em paralelo, ou seja, o som, a imagem, as tomadas de câmera, o cenário, a dramaturgia, o roteiro... montados com um objetivo: operar a transmutação. Caso um desses sistemas não cumpra seu objetivo no processo de produção da adaptação ou crie situações que o texto original não comporta, podemos ter neste caso uma ruptura isotópica dentro do processo de transmutação, intencional, feita pelo diretor.

Na realidade, o diretor está dentro da obra original

e por mais que ele tente rasgar ou negar ou ainda transformar o texto original, mais ele se afasta do autor e portanto não temos uma adaptação da obra mas uma nova criação que, as vezes, se utiliza do nome de determinada obra apenas para atrair público. O que ocorre, é um processo de adequação do texto verbal no texto fílmico/televisivo. Na adaptação "Marnie" de Hitchcock, o suspense, que não era marca tão forte no livro, é privilegiado. Por exemplo a cena em que o sapato cai na hora do roubo do cofre, esta cena no livro, é uma entre muitas, de pura ação. Hitchcock a transforma em puro suspense, silêncio absoluto durante cinco minutos e o público é arrastado pela maneira que caminha a narrativa: Marnie se esconde no banheiro, após o dia de serviço/se aproxima do cofre/ a câmera mostra dois espaços ao mesmo tempo, uma faxineira trabalhando e Marnie roubando/o público torna-se cúmplice de Marnie/Hitchcock engana a todos pois quando Marnie está saindo pé-ante-pé, seu sapato, que ela havia tirado para não fazer barulho, cai/percebemos no entanto que a faxineira é surda.

Uma adaptação tem que fazer concessões, pois obviamente o livro num geral é mais complexo, mas saber adaptar é, essencialmente, dominar as duas linguagens.

Na obra de Mérimée existem momentos de pura poesia e romantismo, típicos de seu momento histórico, pois como já dissemos a Espanha era o local adequado para os aventureiros

românticos, pressupor o universo de sentimentos e elementos de aventura quando do encontro e do diálogo amável e misterioso entre Mérimée e José em Sierra de Cabra é visualizar todo um universo imagético que o texto verbal contém e, no processo de transmutação, a semiótica complexa é que tenta recuperar e operar com todos os sistemas que se articularão a partir da pressuposição do texto verbal. A cada leitura possível que fazemos de um texto, estamos detectando uma isotopia, daí, a adaptação em si, já é possível de diversas isotopias. No caso da adaptação do livro de Jorge Amado, "Dona Flor e seus dois maridos" (\* 182) temos quatro isotopias flagrantes:

- 1ª) isotopia erótica.
- 2ª) isotopia espiritualista
- 3ª) isotopia culinária
- 4ª) isotopia moral

Apesar de um adaptador poder dar o enfoque que quiser do texto original para o texto fílmico/televisivo, a semiótica complexa pode ser um caminho investigativo dos meandros dessa adaptação. Através dos diversos sistemas semióticos articulados em paralelo, podemos analisar apenas um sistema, por exemplo o sonoro, e a partir dele chegar aos demais sistemas e percebermos onde é que há o erro na adapta-

ção ou onde o diretor/adaptador pecou ou acertou ou ainda iluminou o texto. Apesar de comportar diferentes e diversas leituras, um texto não comporta qualquer leitura, tem um número limitado de isotopias, cabe ao adaptador perceber e optar onde deve mexer, com quem mexer e como mexer, para, por exemplo, não assassinar um personagem, uma trama que seja essencial para a adaptação.

É interessante observar na adaptação de Carlos Saura, aliás no capítulo que falamos sobre a confecção do filme enfocamos a trajetória de Gades e Saura no processo de confecção, que a música e dança têm um papel fundamental enquanto narrativa. É em função da música e da dança que a história de Mérimée é reconstruída, portanto, são dois sistemas semióticos que dão a força que o texto precisa. Claro que articulados com a dramaturgia, a gestualidade, etc.

Saura baseou sua adaptação nos blocos mais marcantes da obra, e, esses blocos, aparecem no filme no nível dos ensaios do balé. Quando a adaptação está neste nível, todas as passagens da obra literária são marcadas pela música e pela dança flamenca, portanto, a presença de Antonio Gades é fundamental. E, enquanto sistema semiótico articulado para a formação da semiótica sincrética complexa, estas formas de comunicação dão o tom do discurso que o filme segue. Não há texto verbal, a adaptação se faz através do sistema semiótico unidimensional (música) paralelamente com o multidimen-

sional (gestualidade) e todo o discurso literário de Mérimée fica pressuposto exatamente pela articulação da música e dança.

Portanto, há algumas passagens básicas da obra literária que serviram como intersecção das duas obras e se tornaram blocos-chave para o processo da adaptação. Sempre transmutados pela semiótica gestual da dança e semiótica musical (obviamente inserida a cultura flamenca, portanto já no universo da semiótica da cultura, o que não é nossa intenção evoluir), com a finalidade de dar um ponto de apoio, quase uma base literária ao filme e trazer as marcas de Mérimée à adaptação. Vejamos as passagens:

7.1 A intermediação do roteiro original - conjunções e disjunções: obra literária/filme.

1º) A dança que representa a briga de Carmen na tabacaria e ela, ao ser levada para a prisão, seduz Antonio e foge (seq. 11).

2º) O momento em que Carmen e José Navarro se encontram em Triana, na casa de Lilas Pastia (seq.12).

Carmen o encontra para saldar a sua dívida com ele, como forma de pagamento por tê-la deixado fugir da tabacaria e

também interessada pelo conterrâneo que fôra rebaixado mas não fugiu com a serra que ela lhe havia mandado na prisão. Portanto um homen completamente diferente dela e ao mesmo tempo muito próximo, pois ela também tinha a sua honra, à sua maneira cigana.

3ª) A briga entre José Navarro e Garcia (o Caolho), marido de Carmen (seq. 23).

José, cansado das barbáries cometidas pelo Caolho, inclusive matando um companheiro ferido (o Remendado) para que não ficasse para trás e os entregasse e, querendo Carmen só para ele, tem uma briga de faca e o mata. Na adaptação há uma fusão do real/ensaio (antonio/José), mas Carmen é sempre Carmen.

Na abertura da cena (texto fílmico) pensamos que o jogo de cartas realmente estava acontecendo e a briga que surge é verdadeira, mas o decorrer da narrativa mostra-nos que a sequência faz parte do ensaio e era a representação da briga entre José e Garcia em Ronda.

Desta cena para frente a adaptação perde o caráter real/irreal e tudo se funde. Este é o momento em que o texto literário mostra Carmen em diversas tramas, se envolvendo com diversos homens e José, a amando mais, pois após matar Garcia pensava ser o único homem para ela.

Na adaptação, este momento do texto literário é re-

presentado na seq. 23, quando Antonio a encontra nua com um bailarino do grupo no camarim.

O texto literário mostra um José já doente de amor e decidido a matá-la, principalmente depois do envolvimento dela com o toureiro Lucas. O texto fílmico cria um clima de real/irreal e junta a morte de Carmen e a tourada. Em todos estes blocos, adaptados por Saura e Gades, onde está a base do texto de Mérimée, o verbal praticamente não existe, a dança e a música cobrem a significação textual de Mérimée, fechando a adaptação.

## Citações de Rodapé

- (\* 152) MÉRIMÉE, Prósper. *Carmen*. pg.88.
- (\* 153) Id. *Ibid.* pg. 71.
- (\* 154) PROPP, Vladmir. *Morfologia del Cuento*. 5ª ed. Espanha, Editorial Fundamentos, 1981. Pg. 91 a 97.
- (\* 155) GREIMAS A. J. *Semântica Estrutural*. São Paulo, Cultrix, 1976. Pg. 252-253
- (\* 156) BAL, Mieke. *Teoría de la Narrativa*. Espanha, Ediciones Cátedra S/A., 1985. Pg. 100
- (\* 157) STAM, Robert. *O Espetáculo Interrompido Literatura e Cinema de Desmistificação*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. Cap. II.
- (\* 158) GREIMAS, A.J.
- (\* 159) FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. S.Paulo, Contexto, 1989, pg. 21.

- (\* 160)
- (\* 161) BARROS, Dia Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. S.Paulo, Ática, 1990. Pg.26
- (\* 162) Id. Ibid. pg. 162
- (\* 163) GREIMAS, A.J et FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das Paixões*. S.Paulo, Ática, 1993. Pg.21.
- (\* 164) BARROS, Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. Pgs.48-49
- (\* 165) FARIAS, Maurício. *A Espera um Passatempo do Amor*. Filme-curta, S.Paulo, 1988, color, son, 35mm.
- (\* 166) MÉRIMÉE, Prósper.
- (\* 167) MÉRIMÉE, Prósper. *Carmen*. Pg.95.
- (\* 168) PAIS, Cidmar Teodoro. "Aspectos de uma Tipologia dos Universos de Discurso". In: *Revista Brasileira de Linguística*. S.Paulo, Sociedade Brasileira de Professores de Linguística nº 1, ano 7, S. Paulo, Pg.43.

- (\* 169) \_\_\_\_\_ "Estrutura de poder dos discursos: Elementos para uma abordagem sócio-semiótica". In: *Revista Brasileira de Linguística*. vol. 7, S. Paulo, pg.39.
- (\* 170) MÉRIMÉE, Prósper. *Carmen*. Pg. 45
- (\* 171) Id. Ibid. pg.38.
- (\* 172) Id. Ibid. pg.46/50
- (\* 173) METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. S.Paulo, Perspectiva, 1977. Pg. 18-19
- (\* 174) MÉRIMÉE, Prósper. *Carmen*. Pg.55
- (\* 176) MÉRIMÉE, Prósper.
- (\* 177) BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. S.Paulo, Ática, 1990. Pg. 68.
- (\* 178) PAIS, Cidmar Teodoro. "Estrutura de poder dos discursos: Elementos para uma abordagem sócio-semiótica". In: *Revista Brasileira de Linguística*. vol.

7, S. Paulo, pg.39.

(\* 179) LOPES, Edward. *Metáfora - Da Retórica à Semiótica*.  
S.Paulo, Atual, 1987. Cap. 4.

(\* 180) GREIMAS, A.J et FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das  
Paixões*. S.Paulo, Ática, 1993. Pgs. de introdução.

(\* 181) MÉRIMÉE, Prósper. *Carmen*. Pg.71.

(\* 182) AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus Dois Maridos*. S.Pau-  
lo, Círculo do Livro, s/d.

**CAPÍTULO IV. CONCLUSÕES.**

Ao pensarmos que a literatura tem sido em todos os tempos a eterna fonte de prazer, de sabedoria, de aquisição de conhecimento de gerações, ficamos sempre perplexos sobre qual seria a fisionomia de um grande escritor, que não conheceu nem o cinema nem a televisão, diante da sua obra transmutada, adaptada para estes novos veículos. O que se passaria em sua cabeça? Como encararia este fenômeno? Realmente cortaria personagens, inventaria outros, mudaria tramas, engendraria novos conflitos? Enfim, qual seria a sua reação?

Desde que nos propusemos a estudar esse mundo das adaptações, foi sempre um questionamento a que nos atínhamos. Primeiro porque também para nós a literatura é um universo de prazer, de reconhecimento do mundo. Segundo porque sempre tínhamos as imagens das obras literárias em nossa mente e imaginávamos, que bonito seria poder ver tudo aquilo que estava ali na obra.

Para encararmos tudo isso, que nos preocupava desde a graduação, começamos a perceber que a semiótica, especificamente greimasiana, nos ajudava a entender melhor o processo. Quando da pós-graduação, partimos daí, e depois desses anos todos, tirando dados, colocando, escrevendo e pesquisando, confeccionamos nossa tese assim: num primeiro momento

cuidamos da "problemática das adaptações literárias para televisão e cinema", neste capítulo tentamos mostrar toda a especificidade dos meios de comunicação envolvidos, do processo de transmutação e as fragmentações da tradução inter-semiótica; no segundo capítulo continuamos com a mesma linha, apenas enfocando mais exemplos e as condições dos acontecimentos no processo de transmutação; no terceiro capítulo enveredamos na obra de Mérimée, de Saura, tentamos mostrar, quase didaticamente como é feita uma adaptação, mostrando a sinopse do filme e todo o percurso desde o texto de partida até a chegada; no quarto capítulo desmontamos as duas obras em análises semióticas: conjunções/disjunções, a sintaxe narrativa e discursiva, a semântica narrativa e discursiva, as metáforas verbais e não-verbais, a tipologia dos sistemas semióticos, enfim tentamos compreender crítica e teóricamente a obra em questão: "Carmen" e as adaptações como um todo.

Deixamos este capítulo das teorias para o final porque depois de mostrarmos todo o processo da adaptação e esmiuçada a obra estudada, pudemos fazer uma leitura mais teórica dos textos sem nos determos em maiores descrições, pois já haviam sido feitas.

Agora que terminamos de escrever a tese e, "sabedores" do universo das adaptações literárias para cinema e TV, nos vem não mais as perguntas antigas, mas uma outra: Será que existe algo que não seja uma adaptação? e procura-

mos respostas na vida. Parece que tudo não passa, de uma maneira ou de outra, de uma adaptação na e para a vida. As adaptações literárias são uma forma de dar vida ao autor, à sua obra, à sua época. É como rever você nascendo, crescendo, produzindo, etc.

Sem dúvida, e agora com mais competência, achamos realmente que existem pouquíssimas adaptações brasileiras de nível. Num geral não se estuda com dignidade um autor para se fazer uma transmutação, e, só podemos considerar que uma obra fílmica ou televisiva é adaptação se mantiver a espinha dorsal do texto de partida; mantiver também a trama principal, aquela a qual todas as tramas secundárias giram em torno. Caso isto não ocorra, não podemos dizer que esta nova obra seja uma adaptação mas sim baseada em, inspirada em, etc.

Concluimos ainda que não é possível se fazer uma adaptação sem ter um estudo aprofundado do autor e do texto e aqui deixo uma proposta para os meios de comunicação e principalmente as televisões: por que não criar um núcleo dentro dos núcleos de teledramaturgia, só para fazer adaptações?

Um outro ponto que ao nosso ver é importante para fecharmos esta tese é que realmente a literatura, o cinema e a televisão têm muito em comum e, se trabalharem juntos, quem ganhará é o público, é o país.

As televisões, dos três veículos, é o que menos tem se importado em trocar e se doar, para o crescimento de ambos. Isto se deve, num primeiro momento, pelo caráter rápido com que a televisão trabalha e, num segundo momento, porque as emissoras não estão preocupadas com cultura. São empresas que lidam diretamente com a massa e não têm preocupação nenhuma com ela. São grupos que, apesar de terem um papel cultural importantíssimo, não agem dessa maneira, o lucro impera, acima até da identidade cultural do povo. Esta maneira de atuar, inclusive, é que a perpetua, e a sociedade é quem deixa de ganhar.

O nosso percurso, durante estes anos, foi árduo mas nos deu o privilégio de entendermos tudo aquilo que, ainda na graduação, imaginávamos, ou seja, realmente as imagens que a literatura nos passa, têm vida.

## BIBLIOGRAFIA:

- 1) Linguística e Semiótica (fundamentos, teoria narrativa, teoria do discurso).

BALOGH, Anna Maria. "A Representação do espaço em textos fílmicos e literários da América Latina. In: *significação - revista brasileira de semiótica*. S. Paulo (7): 12-17.

\_\_\_\_\_ "Algumas observações a respeito da tradução fílmica de um texto literário: Vidas Secas" In: *Acta Semiótica et linguística*. São Paulo, 5: 101-132.

\_\_\_\_\_ Análise da narrativa do filme: "Blade Runner" de Ridley Scott. In: *Significação - Revista Brasileira de semiótica*. Araraquara, (5): 53-85.

BARBOSA, João Alexandre. *A Metáfora Crítica*. S. Paulo, Perspectiva, 1974.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. S. Paulo, Ática, 1990.

BARTHES, Roland. *Análisis Estructural del Relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporaneo, 1970.

- BAUDRILLARD, Jean. *Da Sedução*. São Paulo, Papirus, 1992.
- BENVENISTE, Emíle. *Curso de Linguística General*. Buenos Aires, Losada, 1969.
- BETTETINI, Gianfranco. *La Conversacion Audiovisial. Problemas de la enunciación filmica y televisiva*. Barcelona, Catedra, 1986.
- BLANCO, Desiderio. *Claves Semioticas*. Lima, Universidade de Lima, 1989.
- BLUESTONE, George. *Novels into Films*. 6ª ed. Berkley, Los Angeles, London, University of Califórnia Press, 1973.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *Duas Leituras Semióticas*. S. Paulo, Perspectiva, 1978.
- CHABROL, C. et MARIN, L. *Semiótica Narrativa dos Textos Bíblicos*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1980.
- COURTES, Joseph. *Introdução à semiótica narrativa e textual*. Coimbra, Livraria Almedina, 1979.

- FILHO, Domício Proença. *A Linguagem Literária*. S. Paulo, Ática, 1987.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. S. Paulo, Contexto, 1989.
- GONZALES, Requena Jesus. *El Discurso Televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid, Cátedra, 1988.
- GREIMAS, A.J. et FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das Paixões*. S. Paulo, Ática, 1993.
- GREIMAS, A.J. et Alli. *Semiótica Narrativa e Textual*. S. Paulo, Cultrix, 1977.
- GREIMAS, A. J. et Alli. *Ensaio de Semiótica Poética*. S. Paulo, Cultrix, 1975.
- GREIMAS, A. J. et COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. Cultrix, 1989.
- GREIMAS, A.J. *Semântica Estrutural*. S. Paulo, Cultrix, 1976.
- GRUPE D'ENTREVERNES. *Analyse Semiotique des textes*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979.

HELBO, André. *Semiologia da Representação*. S. Paulo, Cultrix, 1980.

HJELMSLEV, Louis. *Prolégomènes a une théorie du langage*. Paris, Minuit, 1971.

JAKOBSON, Roman. *Linguística, Poética e Cinema*. S. Paulo, Perspectiva, 1970.

JHONSON, Randal. *Literatura e cinema*. S. Paulo, Queiroz, 1982.

KRIEGER, Maria da Graça. Narratividade e estruturas argumentativas. *Face-Revista de semiótica e comunicação*. julho/dez. 1988.

LEITE, L.C. Moraes. *O Foco Narrativo*. S. Paulo, Ática, 1987.

LOPES, Edwar. *Metáfora*. S. Paulo, 1987.

\_\_\_\_\_ *Fundamentos da Linguística Contemporânea*. S. Paulo, Cultrix, 1985.

METZ, Christian. *A Significação no cinema*. S. Paulo, Pers-

- pectiva, 1977.
- \_\_\_\_\_ *Linguagem e Cinema*. S. Paulo, Perspectiva, 1980.
- NETTO, J. Teixeira Coelho. *Semiótica, Informação e Comunicação*. S. Paulo, Perspectiva, 1988.
- NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. S. Paulo, Ática, 1988.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica do Discurso*. S. Paulo, Editora da Unicamp, 1988.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia del Cuento*. Espanha, Fundamentos, 1981.
- RASTIER, François. "La triade sémiotique, le trivium et la sémantique linguistique". In: *Nouveaux Actes Sémiotique*. Limoges, Université de Limoges, 1989.
- RECTOR, Mônica. *Para ler Greimas*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979.
- REIS, Carlos et LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria Narrativa*. S. Paulo, Ática, 1988.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica Literária no Século XX*. Rio de Janeiro, Bertrand, 1992.

TAVIERA, Helena. Foco Narrativo. Elemento de semiotização do trágico. *Semiótica da Literatura*. S. Paulo, Série cadernos PUC (28): 217-221, 1987.

URRUTIA, Jorge. *Imago Litterae*. Alfar, Sevilla, 1984.

2) Televisão e Cinema (a expressão televisual: semiótica fílmica, literária e televisiva).

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1989.

ARAUJO, Inácio. *Hitchcock*. 2ª ed. S. Paulo, Brasiliense, 1982.

BALDELLI, Pio. *El Cine y la obra literária*. Buenos Aires, Galerna, 1970.

BANDEIRA, Roberto. *A literatura no cinema*. Rio de Janeiro, Pongetti, 1962.

- BARROS, José Tavares de. *A Imagem da Palavra. Fundamentos Semióticos. Texto literário e texto fílmico*. Belo Horizonte, 1990. 234p. (Tese de Doutorado UFBH).
- BAZIN, André. *O cinema - ensaios*. S. Paulo, Brasiliense, 1991.
- BERNADET, Jean-Claude. *O vôo dos Anjos*. S. Paulo, Brasiliense, 1991.
- BRASIL, Assis. *Cinema e Literatura*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967.
- CAZENEUVE, Jean. *El Hombre Telespectador*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- COMPANY, Juan Miguel. *El Trazo de la letra en la imagen*. Madrid, Catedra, 1987.
- COMPARATO, Doc. *Roteiro*. 5ª ed. Rio de Janeiro, Nórdica, 1983.
- CUARTAS, Sérgio Alberto Ruiz. *Armação ilimitad: Análise discursiva de um sriado ficcional de TV*. Tese de mestrado da ECA/USP, 1990.

HENNEBELLE, Guy et alli. *Le Remake et l'adaptation*. França, Cinémaction-corlet, 1989.

HIDALGO, Manuel. Carlos Saura, Madrid, Ediciones J.C, 1981.

LABAKI, Amir et Alli. *O cinema dos anos 80*. S. Paulo, Brasiliense, 1991.

MIRANDA, Luiz F.A. *Dicionário de cineastas brasileiros*. S. Paulo, Secretaria da cultura/art editora, 1990.

ORTIZ, Renato et Alli. *Telenovela, história e produção*. 2ª ed. S. Paulo, Brasiliense, 1991.

REY, Marcos. *O Roteirista profissional*. S. Paulo, Ática, 1989.

SAURA, Carlos et GADES, Antonio. *CARMEN, El sueño del amor absoluto*. Barcelona, Folio, 1984.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido - Literatura e cinema de desmitificação*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

## 3) Obras de Ficção.

ALENCAR, José de. *O Gaúcho*. S. Paulo, Martins, s/d.

AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*. S.Paulo, Círculo do Livro, s/d.

\_\_\_\_\_ *Bahia de todos os Santos*. S.Paulo, Martins, s/d.

\_\_\_\_\_ *Seara Vermelha*. S.Paulo, Martins, 1946.

\_\_\_\_\_ *Os Velhos marinheiros*. S.Paulo, Martins, 1961.

\_\_\_\_\_ *Tieta do Agreste*. Rio de Janeiro, Record, 1977.

\_\_\_\_\_ *Terras do sem fim*. S.Paulo, Martins, 1942.

ASSIS, Machado de. *Memória Póstumas de Brás Cubas*. S. Paulo, Saraiva, 1963.

\_\_\_\_\_ *Os melhores contos*. S. Paulo, Global, 1985.

\_\_\_\_\_ *O Alienista*. Rio de Janeiro, Saraiva 1957.

\_\_\_\_\_ *Contos Esquecidos*. S. Paulo, Tecno-print, s/d.

AZEVEDO, Álvares de. *Noite na Taverna*. Rio de Janeiro, Editora Três, 1973.

BARCA, Calderón de la. *La vida es sueño - el alcaide de Zalamea*. Buenos Aires, Editorial Tor, 1939.

BRANCO, Camilo Castelo. *Amor de Perdição*. S. Paulo, Moderna, 1988.

CALLADO, Antonio et alli. *Missa do Galo*. S. Paulo, Summus, 1977.

GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. Saraiva, R. de Janeiro, 1953.

MÉRIMÉE, Prósper. *Carmen*. S. Paulo, Brasiliense, 1987.

MÉRIMÉE, Prósper. *A Noite de São Bartolomeu*. S. Paulo, Saraiva, 1968.

OLIMPO, Domingos. *Luzia Homem*. Rio de Janeiro, Editora Três, 1973.

PALMÉRIO, Mário. *Chapadão do Bugre*. Rio de Janeiro, Livraria

José Olímpio Editora, 1982.

QUEIRÓS, Eça de. *O Primo Basílio*. S. Paulo, Abril Cultural, 1979.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. S. Paulo, Record, 1980.

\_\_\_\_\_ *Vidas Secas*. S. Paulo, Martins, 1967.

\_\_\_\_\_ *São Bernardo*. 28ª ed. S. Paulo, Record, 1977.

REGO, José Lins do. *Pedra Bonita*. S. Paulo, José Olímpio, 1948.

\_\_\_\_\_ *Cangaceiros*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1976.

\_\_\_\_\_ *Menino do Engenho*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1980.

REY, Marcos. *Memórias de um gigolô*. S. Paulo, Círculo do Livro, 1987.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Sargento Getúlio*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

VERÍSSIMO, Érico. *O Tempo e o Vento*. São Paulo, Círculo do Livro, 1987 (4 vol.)

## 4) Filmes brasileiros adaptados:

ALMEIDA, Abílio Pereira. *Ângela*. /filme/ Brasil, 1951, p & b, son, 35mm

AMARAL, Milton. *O Cabeleira*. /filme/Brasil, 1962, p&b, son, 35mm

AMARAL, Suzana. *A Hora da Estrela*. /filme/Brasil, 1982, color, son, 35 mm

ANDRADE, João Batista de. *Doramundo*. /Filme/Brasil, 1978, color, son, 35 mm

---

\_\_\_\_\_ *Macunaíma*. /Filme/Brasil, color, son, 35mm

AVERSA, Alberto. *Seara Vermelha*. /Filme/Brasil, 1963, p&b, son, 35 mm

AZEVEDO, Dionízio. *Chão bruto*. /filme/Brasil, 1958, p&b, son, 35 mm

BARRETO, Bruno. *Dona Flor e seus dois maridos*. /filme/Brasil, 1976, color, son, 35mm

- BARRETO, Fábio. *Índia, A filha do sol.* /Filme/ Brasil, 1982, color, son, 35 mm
- BARROS, Luiz e Fernando de. *Inocência.* /filme/Brasil, 1948, p&b, son, s/mm.
- BURLE, Carlos José. *O Cantor e o milionário.* /filme/Brasil, 1958, p&b, son, 35mm
- CAPOVILLA, Maurice. *Bebel - garota propaganda.* /filme/Brasil, 1967, p&b, son, 35mm
- CORRÊA, Carlos Alberto Prates. *Noites do Sertão.* /filme/Brasil, col, son, 35 mm
- DUARTE, Anselmo. *O tempo e o vento.* /filme/Brasil, 1971, color, son, 35mm
- D'ALMEIDA, Neville. *A dama do loteação.* /filme/Brasil, 1971, color, son, 35 mm.
- DIEGUES, Cacá. *Ganga Zumba.* /filme/Brasil, 1963, p\*b, son, mm

DREUX, Francisco. *A dança das bruxas.* /filme/Brasil, 1970,  
color, son, 35mm

DURST, Walter George. *Paixão de Gaúcho.* /filme/Brasil,  
1957, p&b, son, 35 mm

FARIAS, Marcos. *Fogo Morto.* /filme/Brasil, 1976, color,  
con, 35 mm

FREIRE, Roberto. *Cleo e Daniel.* /filme/Brasil, 1970, color,  
son, 35mm

GARCIA, Durval. *Ana Terra.* / filme/. Brasil, 1960, Color,  
son, 35 mm

GARCIA, Galileu. *Cara de Fogo,* /filme/ Brasil, 1958, p&b,  
son, 35mm

HIRSMAN, Leon. *São Bernardo.* /filme/Brasil, 1972, color,  
son, 35 mm

JABOR, Arnado. *O casamento.* /Filme/Brasil, 1975, color,  
son, 35mm

LIMA Jr., Walter. *Inocência.* /filme/Brasil, 1983, color,

son, 35mm

LIMA JR, Walter. *Menino do Engenho.* /Filme/Brasil, 1965,  
p&b, son, 35mm

PAYNE, Tom. *Arara Vermelha.* /filme/Brasil, 1957, p&b, son,  
35mm.

PIERALISI, Alberto. *O comprador de fazendas.* /filme/Brasil,  
1951, p&b, son, 35 mm

\_\_\_\_\_ *Essa mulher é minha.* /filme/Brasil,  
1976, color, son, 35mm

\_\_\_\_\_ *A família lero-lero.* /filme/Brasil,  
1953, p&b, son, 35 mm

PEREIRA, Geraldo e Renato Santos. *Grande Sertão.* /Filme/Bra-  
sil, 1965, p&b, son, 35 mm

PERSON, Luis Sérgio. *O caso dos irmãos Naves.* /Filme/Bra-  
sil, p&b, son, 35 mm

PRADO, Guilherme de Almeida. *A flor do desejo.* /filme/Bra-  
sil, 1985, color, son, 35mm

RAMALHO Jr, Francisco. *Anuska, manequim e mulher.* /filme/Brasil, 1968, p&b, son, 35 mm.

RAMALHO Jr, Francisco. *À Flor da Pele.* /Filme/ Brasil, 1976, color, son, 35 mm.

RODRIGUES, Milton. *Cem garotas e um capote.* /Filme/Brasil, color, son, 35 mm

SALCE, Luciano. *Floradas na Serra.* /Filme/ Brasil, 1954, p&b, son, 35 mm

SANTOS, Roberto. *Um Anjo Mau.* /filme/Brasil, 1971, color, son, 35mm

\_\_\_\_\_ *A hora e a vez de Augusto Matraga.* /filme/Brasil, 1965, p&b, son, 35 mm.

SOARES, Jota. *A filha do advogado.* /filme/Brasil, 1926, p&b, mudo.s/mm

SARRACENI, Paulo César. *Dom Casmurro.* /filme/Brasil, 1968, p&b, son, 35mm

\_\_\_\_\_ *A Casa Assassinada.* /filme/Brasil,  
1970, color, son, 35mm

VIANA, Zelito. *Morte e vida Severina.* /Filme/Brasil, 1977,  
color, son, 35mm

Observação: Os filmes adaptados estão em um anexo à par

5) Obra de Carlos Saura:

1960 Los Golfos

1964 Llanto por un bandido

1966 La caza

1967 Peppermint Frappe

1970 Jardin de las delicias

1973 Ana y los lobos

- 1976 Cria cuervos
- 1977 Elisa, Vida mia
- 1978 Los ojos vendados
- 1979 Mamá cumple cien años
- 1980 Deprisa deprisa
- 1981 Bodas de Sangre
- 1982 Antonieta
- 1982 Dulces horas
- 1983 Carmen
- 1984 Los zancos
- 1986 El Amor Brujo
- 1988 El dorado

1989 La noche oscura

1990 Ay, Carmela

1992 Sevillanas

1992 El sur

1994 Dispara

6) Adaptações para a televisão.

#### 6.1 Minisséries:

*Anarquistas Graças a Deus*. Rede Globo, 1984. *Direção*: Walter Avancine. *Adaptação*: Walter George Durst.

*O Coronel e o Lobsolem*. Rede Globo, 1994. *Direção*: Guel Arraes. *Adaptação*: Guel Arraes, Jorge Furtado e João Falcão.

*Chapadão do Bugre*. Rede Bandeirantes, 1988. *Direção*: Walter Avancini. *Adaptação*: Antonio Carlos Fontoura.

*Desejo*. Rede Globo, 1990. *Direção: Glória Peres. Direção: Wolf Maia.*

*Grande Sertão Veredas*. Rede Globo, 1985. *Direção: Walter Avancine. Adaptação: Walter George Durst.*

*A Madona de Cedro*. Rede Globo, 1994. *Direção: Tizuka Yamasaki. Adaptação: Walter Negrão.*

*Memorial de Maria Moura*. Rede Globo, 1994. *Direção: Roberto Farias. Adaptação: Jorge Furtado e Carlos Gerbase.*

*Memórias de um Gigolô*. Rede Globo, 1986. *Direção: Walter Avancine, Adaptação: Marcos Rey e Walter G. Durst.*

*Pagador de Promessas*. Rede Globo, 1988. *Direção: Tizuka Yamasaki. Roteiro: Dias Gomes.*

*O Primo Basílio*. Rede Globo, 1988. *Direção: Daniel Filho. Adaptação: Gilberto Braga.*

*Riacho Doce*. Rede Globo, 1990. *Direção: Paulo Ubiratan. Adaptação: Aguinaldo Silva.*

*Sorriso do Lagarto*. Rede Globo, 1991. *Direção*: Roberto Talma. *Adaptação*: Walter Negrão e Geraldo Carneiro.

*O Tempo e o Vento*. Rede Globo, 1985. *Direção*: Paulo José. *Adaptação*: Doc Comparato.

*Tenda dos Milagres*. Rede Globo, 1985. *Direção*: Paulo Afonso Grisoli. *Adaptação*: Aguinaldo Silva.

*Tereza Batista*. Rede Globo, 1992. *Direção*: Paulo Afonso Grisoli. *Adaptação*: Vicente Cesso.

#### 6.2 Casos Especiais/adaptação:

*O Besouro e a Rosa*. Rede Globo, 1994. *Direção*: Roberto Talma. *Adaptação*: Guel Arraes.

*O Duelo*. Rede Globo, 1973. *Direção*: Reynaldo Boury e Lima Duarte. *Adaptação*: Domingos de Oliveira.

*Dama das Camélias*. Rede Globo, 1977. *Direção*: Walter Avancini. *Adaptação*: Gilberto Braga.

*Enquanto a Cegonha não vem.* Rede Globo, 1977. Direção: Daniel Filho. Adaptação: Bráulio Pedroso.

*O Homem que sabia javanês.* Rede Globo, 1994. Direção: Guel Arraes. Adaptação: Guel Arraes, Jorge Furtado, João Falcão.

*Lucíola.* Rede Globo, 1993. Direção: Roberto Talma. Adaptação: Geraldo Carneiro.

*O Matador.* Rede Globo, 1977. Direção: Paulo Afonso Grisoli. Adaptação: Domingos de Oliveira.

*Medéia.* Rede Globo, 1977. Direção: Fábio Sabag. Adaptação: Oduvaldo Viana Filho.

*O Menino do Engenho.* Rede Globo, 1994. Direção: Roberto Farias. Adaptação: Geraldo Carneiro.

*Morte e Vida Severina.* Rede Globo, 1981. Direção: Walter Avancini. Adaptação: idem.

*Noites Brancas.* Rede Globo, 1977. Direção: Ziembinsky. Adaptação: Oduvaldo Viana Filho.

*Sarapalha*. Rede Globo, 1975. *Direção*: Roberto Santos. *Adaptação*: idem

*O Usuário*. Rede Globo, 1972. *Direção*: Domingos de Oliveira. *Adaptação*: idem

*Rabo de Saia*. Rede Globo, 1984. *Direção*: Walter Avancine. *Adaptação*: Walter George Durst.

*O Poço*. Rede Globo, 1977. *Direção*: Roberto Santos. *Adaptação*: idem

### 6.3 Telenovelas adaptadas:

*Cabocla*. Rede Globo, 1979. *Direção*: Herval Rossano. *Adaptação*: Benedito Rui Barbosa.

*Escrava Isaura*. Rede Globo, 1976. *Direção*: Herval Rossano. *Adaptação*: Gilberto Braga.

*O Feijão e o Sonho*. Rede Globo, 1976. *Direção*: Walter Campos. *Adaptação*: Benedito Rui Barbosa.

*Helena*. Rede Globo, 1975. Direção: Herval Rossano. Adaptação: Gilberto Braga.

*Moreninha*. Rede Globo, 1975. Direção: Herval Rossano. Adaptação: Marcos Rey

*O Noviço*. Rede Globo, 1975. Direção: Herval Rossano. Adaptação: Mário Lago

*Olhai os lírios dos campos*. Rede Globo, 1980. Direção: Herval Rossano, Adaptação: Geraldo Vietri.

*Senhora*. Rede Globo, 1975. Direção: Herval Rossano. Adaptação: Gilberto Braga.

Obs: As telenovelas adaptadas estão em um anexo à parte.