

Universidade Federal da Paraíba
Programa de Pós-Graduação em Letras

Dramaticidade e Tragicidade nas Adaptações Fílmicas de *Carmen* de Mérimée

João Pessoa – PB
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Shirley Mônica Silva Martins

Dramaticidade e Tragicidade nas Adaptações Fílmicas de *Carmen* de Mérimée

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra Luna

João Pessoa – PB
2008

BANCA EXAMINADORA

PROF.^a DR.^a SANDRA LUNA
Professora orientadora
UFPB

PROF. DR. LOURIVAL HOLANDA
1º examinador
UFPE

PROF. DR. WELLINGTON PEREIRA
2º examinador
UFPB

PROF. DR. JOÃO BATISTA DE BRITO
Suplente
UEPB

João Pessoa, 09 de maio de 2008.

RESUMO

Nesta pesquisa, propomo-nos a realizar a análise crítica da novela *Carmen*, escrita pelo francês Prosper Mérimée em 1845, como também das adaptações desta obra para o cinema: *Os amores de Carmen*, filme americano dirigido por Charles Vidor, em 1948, e *Carmen*, filme espanhol dirigido por Carlos Saura, em 1983. A obra de Mérimée está impregnada do espírito criativo e transgressor do Romantismo francês, capaz de alçar pessoas do povo à categoria de heróis de formas literárias sérias, como as tragédias e as epopéias. A cigana Carmen integra este rol de personagens marginalizados e transgressores ao protagonizar uma novela de viagens trágica. Este trabalho evidencia a presença de elementos trágicos e dramáticos na narrativa *Carmen*, com base em conceitos das teorias dos gêneros literários (Platão, Aristóteles, Hegel, Bakhtin, Lukács, Rosenfeld), das teorias do drama (Aristóteles, Hegel, Schiller, entre outros) e da filosofia do trágico (Schelling, Schiller e Goethe). No que concerne à estrutura narrativa da novela, baseamo-nos em conceitos desenvolvidos pelas teorias narratológicas (Genette). No que diz respeito à análise dos filmes, fizemos uso de conceitos das teorias fílmicas (Bazin, Metz, Agel, Brito, entre outros) e foram localizados os aspectos trágicos e dramáticos a partir do quadro conceitual elaborado para a análise da novela, na intenção de realizar aproximações estéticas e semióticas entre a literatura e o cinema.

Palavras-chave: Literatura e Cinema – Carmen – Prosper Mérimée – Adaptação fílmica
– Tragédia e Drama

RÉSUMÉ

Dans cette recherche, on propose la réalisation de l'analyse critique de la nouvelle *Carmen*, écrite par le français Prosper Mérimée en 1845, ainsi que des adaptations de cet oeuvre pour le cinéma: *Os amores de Carmen*, film américain réalisé par Charles Vidor, en 1948, et *Carmen*, film espagnol réalisé par Carlos Saura, en 1983. L'oeuvre de Mérimée est imprégnée de l'esprit hardi et transgresseur du Romantisme français, capable de hausser les gens du peuple à la catégorie d'héros des formes littéraires sérieuses, comme les tragédies et les épopées. La bohémienne Carmen intègre ce rôle de personnages marginalisés et transgresseurs protagonisant une nouvelle de voyages tragique. Ce travail met en évidence la présence de éléments tragiques et dramatiques dans le récit *Carmen*, fondé en concepts des théories des genres littéraires (Platon, Aristote, Hegel, Bakhtin, Lukács, Rosenfeld), des théories du drame (Aristote, Hegel, Schiller, parmi d'autres) et de la philosophie du tragique (Schelling, Schiller et Goethe). En ce qui concerne à la structure narrative de la nouvelle, on se base dans les concepts développés par des théories narratologiques (Genette). En matière de l'analyse des films, on a utilisé des concepts des théories filmiques (Bazin, Metz, Agel, Brito, parmi d'autres) et les aspects tragiques et dramatiques furent localisés à partir du cadre conceptuel élaboré pour l'analyse de la nouvelle, à propos de réaliser des approches esthétiques et sémiotiques entre la littérature et le cinéma.

Mot-clés: Littérature et Cinéma – Carmen – Prosper Mérimée – Adaptation filmique – Tragédie et Drame

A Shirley Mãe.

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dr.^a Sandra Luna, orientadora e amiga. Agradeço a Sandra pelos momentos de alegria compartilhada e, até mesmo, pelos momentos de dor que passamos juntas. Devo muitas de minhas conquistas intelectuais dos últimos três anos a Sandra, que sempre me incentivou e me ajudou a superar os obstáculos de minha trajetória como mestranda em Letras. Tive a grande honra de ter sido orientada em meus estudos de pós-graduação por uma mulher incomparável, pois reúne qualidades de grande valor: ética, conhecimento, sabedoria, dedicação, disciplina, solidariedade, paciência, generosidade. Minha dívida de gratidão com Sandra é imensa, por todo o cuidado e entusiasmo com a minha pesquisa, por ter apostado em meu potencial de pesquisadora quando, logo no início de meus estudos literários, eu não percebia a real dimensão desta palavra.

A minha mãe e a minha irmã.

Aos amigos queridos, que me apoiaram durante todos os momentos.

A Alberto, Sara, Rainério, Matheus, Roberta e Valquíria. Cada um, a sua maneira, foi importante para que eu alcançasse a meta de escrever a dissertação.

A todos os professores com quem tive a chance de estudar no PPGL. Saibam que, em alguma medida, aproveitei o conteúdo de todas as disciplinas cursadas para a escritura de minha dissertação.

À professora Liane Schneider, coordenadora do PPGL. Agradeço por sua solicitude.

A Rose, secretária do PPGL. Agradeço pela atenção e presteza.

A arte tem de deleitar o espírito e ser agradável à liberdade. Todo aquele que se tornar presa de uma dor será um animal atormentado e não um ser humano que padece. Porque do homem exige-se imperiosamente resistência moral ao sofrimento, só através dela se pode fazer notar nele o princípio da liberdade, a inteligência.

Schiller

SUMÁRIO

Introdução.....	10
Capítulo I – Prosper Mérimée e suas viagens pelo universo romântico.....	18
1 – Romantismo: transformações políticas e transgressões literárias.....	18
2 – O Romantismo e a revolução das formas.....	33
3 – O universo literário de Prosper Mérimée.....	40
Capítulo II – Fundamentos teóricos para o estudo de uma narrativa dramática.....	50
1 – Da arte narrativa nas teorias sobre gêneros.....	50
2 – Mistura de gêneros: é possível uma narrativa dramática?.....	68
3 – O texto narrativo: parâmetros estruturais.....	71
4 – Dramaticidade e tragicidade: aspectos conteudísticos e estruturais.....	85
4.1 – A poética do trágico na tradição ocidental.....	85
4.2 – Ação dramática na modernidade.....	96
4.3 – Do herói trágico.....	102
Capítulo III – Dramaticidade e tragicidade em <i>Carmen</i> de Mérimée.....	108
Capítulo IV – Fundamentos teóricos para o estudo fílmico.....	161
1 – Cinema: arte realista?.....	161
2 – Cinema: arte narrativa?.....	169
2.1 – As adaptações.....	172
3 – Linguagem do cinema.....	175
3.1 – O plano.....	176
3.2 – O som.....	182
3.3 – A montagem.....	183
4 – Cinema: arte dramática?.....	185
Capítulo V – Dramaticidade e tragicidade nas adaptações fílmicas de <i>Carmen</i>	192
1 – <i>Carmen</i> de Vidor.....	193
2 – <i>Carmen</i> de Saura.....	237
Conclusão.....	261
Referências.....	266

INTRODUÇÃO

A antiga tradição das letras ocidentais deixou à Europa um legado literário no qual as representações sérias, graves, trágicas eram invariavelmente protagonizadas por personagens de alta estirpe, com seus padrões elevados de caracterização e linguagem, ficando os personagens baixos restritos ao universo cômico. Esse parâmetro de distinção genérica permaneceu nítido no horizonte literário até meados do século XVIII, quando novas configurações políticas e sociais começaram a desenhar um mundo diferente daquele que até então permeava o imaginário dos autores e dos leitores ou espectadores. Com o Romantismo, os temas vinculados ao povo ganham um enorme destaque na literatura. Não apenas o povo, constituído de pessoas comuns, mas também os excluídos, os marginalizados e transgressores vêm a ser o foco das atenções. Além disso, os autores românticos, em seus escritos, revelam-se fascinados por outras culturas, adotando enredos, personagens e vocábulos estrangeiros. Interesse muitas vezes aguçado através dos caminhos por eles próprios percorridos em países visitados. Novidades de um mundo outrora aristocrático, agora palco de lutas sociais, revoluções, amores não correspondidos e uma existência trágica. Diferentemente dos antigos heróis, os heróis adotados no Romantismo, em sua maioria, originam-se das camadas populares.

Tardiamente, chega à França esse Romantismo subversivo, pois lá, em virtude das várias regras estabelecidas pela nobreza, os valores literários ainda bebiam na fonte das antigas tragédias e epopéias. Uma prova disso é o fato de que a forma literária “romance” não se consagrou enquanto cânone antes da decadência da corte. Mas foi justamente na França onde o Romantismo ganhou proporções revolucionárias, no

momento propício para que os protagonistas de dramas e narrativas fossem oriundos do povo, e não mais da aristocracia.

Prosper Mérimée integra a geração de escritores românticos franceses: Victor Hugo, Stendhal, Alexandre Dumas, Honoré de Balzac, Alfred Vigny, Lamartine... Destacou-se como novelista e por tratar, em sua obra, de temas exóticos (*Carmen*, *Colomba*, *Mateus Falcone*), fantásticos (*Visão de Carlos XI*, *Vênus de Ille*) e históricos (*Crônica de Carlos IX*).

A obra *Carmen* foi publicada em 1845, mas a sua história transcorre na Andaluzia de 1830. Seus personagens principais são: um viajante francês, o basco Don José Navarro e a cigana Carmen. O geógrafo e historiador francês está à procura de um sítio arqueológico nas terras andaluzas, quando se depara com o misterioso bandido Don José, do qual fica amigo, para com ele encontrar-se em mais outras duas ocasiões. Na terceira e última vez em que se encontram, Don José, condenado à morte, revela a sua comovente história: ele fora um brigadeiro de origem fidalga, mas que se envolveu com contrabando e homicídio por causa de seu amor pela cigana Carmen, a quem assassinou.

Muitos desconhecem que a famosa ópera de Georges Bizet, que estreou em 1875, advém da narrativa de Mérimée. Enquanto a ópera *Carmen* continua mundialmente famosa, inclusive dentre as gerações mais recentes, a novela, ao que consta, não alcançou um público tão abrangente. Henry Meilhac e Ludovic Halévy (os autores do libreto da ópera) foram os primeiros a adaptá-la, atendo-se aos elementos dramáticos e trágicos encontrados na narrativa de Mérimée. Referimo-nos ao relato de Don José ao viajante-arqueólogo, no cárcere, revelando para este as conseqüências de sua paixão violenta por Carmen, que culminaram em sua desgraça ao romper com seus valores de homem da lei e fidalgo de origem. A ópera de Bizet, ao excluir o primeiro

narrador, rasurou a dimensão romanesca da obra original, adotando uma opção mimética que privilegiava a dramaticidade e a tragicidade.

Outras adaptações fílmicas de *Carmen* percorreram a mesma trilha do libreto da ópera de Bizet, quando delimitaram o foco da ação do início ao fim à narração de Don José, suprimindo a presença do primeiro narrador do texto original, como também omitindo o último capítulo do romance, que, a bem da verdade, destoa da primeira parte da obra ao relatar parte da história dos ciganos na Europa, inserindo uma descrição assumidamente não-ficcional em um livro de ficção, opção estranha, embora compreensível, a considerarmos a licença instituída pelos padrões desafiadores da subjetividade romântica. Mesmo assim, no cerne da obra lendária de Mérimée, a trajetória de Carmem e Don José emprestam extrema dramaticidade e tragicidade à narrativa, que, nesse formato “dramático”, foi levada às telas do cinema em inúmeras ocasiões.

Face o exposto, este trabalho pretende estudar a dramaticidade e tragicidade implicadas na obra de Mérimée, analisando ainda duas de suas transposições para o cinema, adotando como *corpus* para esse estudo comparativo as versões de Charles Vidor, *Os Amores de Carmen* (*The loves of Carmen*), de 1948, e a de Carlos Saura, homônima à de Mérimée, de 1983.

Não é mero acaso o fascínio exercido pela personagem Carmen ao longo das décadas. Livre, audaciosa e destemida, capaz de preferir à morte a uma existência banal ao lado de um homem por quem já não nutria amor, Carmen permitiu-se amar e ser amada intensamente. Contrariando as regras de conduta que relegam a mulher à total submissão ao seu homem, a representação de uma cigana que se exime em lutar por sua liberdade, incondicionalmente, através de métodos não-lícitos: traindo, roubando, contrabandeando, prostituindo-se e até sendo capaz de matar, empresta a essa

personagem feminina o mistério e o encanto que a fazem retornar à cena e às telas tantas vezes. Talvez a mais cativante face de Carmem esteja espelhada em seu espírito, que segue livre até mesmo na aceitação de seu destino trágico, tema, aliás, sublinhado exemplarmente pelo Romantismo, que idealizou a subjetividade humana em sua fascinante aura de liberdade.

Rafael Pividal ressaltou a complexidade desta obra, afirmando que Mérimée escreveu “uma tragédia num mundo que não é mais trágico e o escreveu sob uma forma romanesca”, e que, levando em consideração que os espanhóis de 1830 já não mantinham “costumes, um *ethos* arcaico”, foi justamente junto aos ciganos da Espanha que Mérimée encontrou um povo com estas características. Vale salientar que tanto Carmen, quanto Don José, advêm de culturas de origem pouco conhecidas, que alimentam o imaginário popular com histórias de resolução violenta, cujas regras de conduta não são aplicáveis ao mundo dito civilizado.

A apreensão da trama de Mérimée pelo viés da tragicidade e da dramaticidade, ao permitir um recorte que facilita uma aproximação entre a novela e suas adaptações fílmicas, abre uma perspectiva de estudo interdisciplinar que se projeta com muita significância no universo das relações entre a literatura e o cinema, na medida em que, para além das dimensões narrativas da novela e da obra fílmica, a dramaticidade e a tragicidade são ingredientes inerentes aos dois gêneros em questão. Submeter essas duas esferas de representação artística a um estudo teórico sobre a dimensão trágica e a dramaticidade, implicadas nos enredos analisados, pode chegar a ser uma contribuição importante para a compreensão de fenômenos estéticos e semióticos que potencializam e instigam tantas releituras de uma mesma obra. O sucesso de *Carmem*, confirmado nas mais de cinquenta adaptações fílmicas que se deram desde os primórdios da sétima arte, desde a versão de Cecil B. DeMille, em 1915, à de Vicente Aranda, em 2003, é um

fenômeno que não parece advir da narrativa de Mérimée em sua totalidade, mas apenas do recorte ensejado pela dimensão dramática do romance. Talvez seja mesmo essa dramaticidade trágica – a eterna luta entre a ação humana e as investidas do destino, o que garante a pertinência e a permanência dessas releituras. Em última instância, é isso que buscamos demonstrar, ao abordarmos a *Carmem* de Mérimée em seu próprio tempo, mas também em dois filmes representativos de épocas e culturas distintas, *Os Amores de Carmen*, de Charles Vidor, uma produção dos EUA da década de 40, e *Carmen*, de Carlos Saura, realizado na Espanha da década de 80.

Quando Mérimée escreveu *Carmen*, legitimava-se na literatura o sujeito como ser racional, voluntarioso e consciente, resultante de um período histórico que alçou as personagens da ficção à condição de senhores de seus próprios desejos – em nós, tal qual em deus, diriam filósofos e pensadores da época. Mas nem sempre os sujeitos da ficção foram vistos como senhores de suas vontades. A bem da verdade, para além dessa idealização romântica, o **destino** sempre teve papel importante na literatura trágica, sobretudo em sua tradição dramática, que sempre atrelou as ações humanas às intervenções de forças desconhecidas, fossem essas forças representadas por deuses, pelo destino, pela fatalidade. Obviamente, no contexto dos revolucionários franceses de 1789, a apologia à vontade humana, imperiosa, livre e consciente, propulsora e diretora dos próprios destinos será o *leitmotiv* do drama. Não por acaso, os românticos não lograram tanto êxito no que diz respeito à produção de tragédias. Há, inclusive, quem diga, como George Steiner, que a tragédia morreu com o Romantismo. Mas as coisas não são assim tão simples.

Não foram poucos os românticos que transformaram a própria ênfase na liberdade de ação em condição trágica. A própria Carmem não será conduzida à morte por outra força senão a da sua própria vontade, livre e soberana. Aliás, esse é talvez o

grande diferencial entre o sentido moderno e o significado antigo de tragicidade. Se na Antigüidade os homens caminhavam com os próprios pés por um caminho previamente traçado pelo destino, na modernidade os heróis do drama desenham com os próprios pés os seus caminhos, à medida que palmilham em direção ao trágico.

Essa nova configuração não impede que elementos sugestivos de fatalidade se imbriquem na tessitura da narrativa, por exemplo, no universo cigano é pertinente e verossímil que certos elementos dessa misteriosa cultura prenunciem os eventos trágicos: assim, jogo de cartas, leitura de mãos e outros índices de mistério, superstição e credence popular são notadamente explorados tanto na representação literária quanto nas adaptações fílmicas de *Carmem*. Além disso, outros elementos sugestivos de fatalidade e da presença de um destino inescapavelmente trágico também emergem na narrativa e em suas releituras, dando a ver que esse universo trágico ainda tropeça nas leis do desconhecido.

É justamente por transitar em uma via de mão-dupla, aproximando elementos modernos e antigos na configuração de sua trama trágica, que *Carmem* autoriza o estudo de seu enredo principal pelo viés da ação trágica, convidando-nos a um passeio pela teoria do drama.

Compreendendo a narrativa *Carmen* como um misto de romance e tragédia, não se pode deixar de recorrer aos teorizadores da narrativa literária, sobretudo para compreendermos o romance enquanto gênero fundamentalmente moderno, afeito à representação de um universo estilhaçado pelas novas formas sociais que se definem ao final do século XVII. Nesse sentido, considerações elaboradas por Mikhail Bakhtin, mas também reflexões tecidas por Georg Lukács revelam-se valiosas para uma compreensão do universo romanesco, que precisa ainda ser compreendido sob perspectivas formais, a partir de estudos que categorizam as estratégias de focalização

da narrativa. Nesse sentido, Gérard Genette apresenta-se como um referencial importante, embora outras fontes devam ser também aproveitadas, na medida em que a narratividade de *Carmem* se esboça com a óbvia intenção de presentificação dos eventos, sobretudo em sua parte central, aquela que tem ensejado as mais famosas adaptações.

Sem perder de vista que *Carmem* é uma novela, mas considerando a tragicidade implicada na ação desenhada pela trajetória da personagem, é plausível que o estudo dessa ação seja feito de forma a vislumbrar na trama elementos sugestivos de dramaticidade e de tragicidade oriundos da tradição dramática. Não se pode esquecer que o primeiro grande teorizador do drama, Aristóteles, aproximou, ele próprio, o estudo da tragédia ao estudo da epopéia, sendo ambas representações de ações graves, sérias, dignificadoras dos seres que representam. Partindo de Aristóteles, constrói-se um quadro teórico para o estudo da dramaticidade trágica, elencando conceitos e idéias que, ao longo dos séculos, foram formulados para apreender o trágico. Dentre os autores a serem examinados, destacam-se, nesse primeiro momento: Aristóteles, Ben Jonson, John Dryden, Hegel, Friedrich Schiller, William Archer, Ferdinand Brunetière, John Howard Lawson, Peter Szondi, Raymond Williams e Sandra Luna. Aproximando conceitos relativos ao universo dramático dos parâmetros constitutivos da narrativa literária, espera-se ser possível construir um lastro teórico capaz de explicar a construção da trama trágica do subgênero novela.

Uma vez conceituada e analisada a ação trágica na narrativa literária, um quadro conceitual similar é construído para a análise da representação dessa ação trágica na arte fílmica, obviamente levando-se em conta as especificidades da linguagem cinematográfica. Nessa transposição do quadro conceitual da literatura ao cinema, serão considerados como referência autores como André Bazin, Sergei Eisenstein, Christian

Metz, Jacques Aumont, James Dudley Andrew, Henri Agel, Georges Sadoul, Jean Tulard, Gérard Betton, Michel Chion e João Batista de Brito.

No que concerne ao estudo comparativo entre a ação na narrativa literária e a ação na narrativa fílmica, parâmetros estéticos e semióticos serão considerados, garantindo-se não apenas o diálogo entre esferas artísticas, mas também entre esferas comunicacionais sugeridas pela aproximação entre duas linguagens distintas. Dessas aproximações teóricas constrói-se um roteiro para o estudo crítico do trágico na narrativa literária de Mérimée e em suas adaptações fílmicas adotadas como *corpus* deste trabalho.

Formulamos duas hipóteses sobre o nosso tema. A primeira baseia-se na premissa segundo a qual os elementos conceituais utilizados para o estudo da ação trágica, com as devidas adequações, podem ser utilizados para o estudo do trágico e do dramático na novela. E nossa segunda hipótese adota como princípio que os elementos conceituais utilizados para o estudo de um enredo narrativo-trágico na literatura se prestam a uma aproximação para o estudo de um enredo narrativo-trágico no cinema, com as adequações sugeridas para a linguagem cinematográfica.

Espera-se que as análises sobre cada um dos domínios artísticos em relação aos quadros teóricos fundadores do estudo contribuam para as reflexões sobre a construção e os princípios comunicacionais de cada gênero, estilos, convenções, relação entre produção e efeito, processos estruturais lingüísticos, categorias dramáticas da ação, construção de personagens, centralidade da concentração de efeitos no universo trágico, especificidades da temporalidade fílmica em oposição ao tempo da narrativa, construção espacial na literatura e no cinema, dentre outros aspectos significativos ao desenvolvimento desta dissertação, que rastreia os passos da cigana Carmen em sua trajetória da literatura ao cinema.

CAPÍTULO I: PROSPER MÉRIMÉE E SUAS VIAGENS PELO UNIVERSO ROMÂNTICO

1. Romantismo: transformações políticas e transgressões literárias

Do final do século XVIII a meados do século XIX, circunscreve-se na história da literatura europeia o Romantismo. Movimento profundamente marcado pela filosofia, destacou-se pela revolução que provocou nas convenções relativas às obras de caráter lírico, narrativo e dramático. Reagindo contra o culto à razão defendido pelo Iluminismo, os românticos deram início a uma significativa etapa na literatura a partir de uma linguagem nova, impregnada pela efervescência social e política do contexto histórico que produziu a Revolução Francesa. Como bem o definiu J. Guinsburg, o Romantismo

não é apenas uma configuração estilística ou, como querem alguns, uma das duas modalidades polares e antitéticas – Classicismo e Romantismo – de todo o fazer artístico do espírito humano. Mas é também uma escola historicamente definida, que surgiu num dado momento, em condições concretas e com respostas características à situação que se lhe apresentou. (1978, p. 14)

A sensibilidade romântica se desenvolveu paralelamente ao Neoclassicismo, mas, diferente deste movimento artístico, caracterizou-se pela recusa de toda pretensão moralizante e pela importância concedida ao irracional. Para os neoclássicos, a arte era objetiva, universal, equilibrada, respeitando uma concepção tradicional de “mimesis”, baseada nos parâmetros de construção literária inspirados nos moldes aristotélicos¹. Já os românticos consideravam a arte uma expressão direta da emoção experimentada pelo

¹ “De acordo com Croce, em sua *Iniciação à Estética*, o Classicismo se distingue fundamentalmente por elementos como o equilíbrio, a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a proporção, a serenidade, a disciplina, o desenho sapiente, o caráter apolíneo, secular, lúcido e luminoso. É o domínio do diurno. Avesso ao elemento noturno, o Classicismo quer ser transparente e claro, racional. E com tudo isso se exprime, evidentemente, uma fé profunda na harmonia universal”. ROSENFELD, Anatol & GUINSBURG, J. Romantismo e classicismo. In: GUINSBURG, J. (org.). **O romantismo**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 262-263.

artista no instante da criação. O criador se deixava conduzir pela subjetividade, inspiração, espontaneidade e até pela contradição. Isto porque, esteticamente, os românticos defendiam o grotesco e o sublime como reflexos da vida real, o que implicava no abandono do conceito do belo na arte, difundido pelos gregos, e na anulação da busca pela perfeição em prol da “autenticidade” da obra. O Romantismo propunha ainda em suas composições literárias uma fusão de gêneros rumo à criação de uma obra total, que viesse a abarcar todos os gêneros poéticos.

Brüseke (2004) considera que as primeiras manifestações românticas se deram na Alemanha, onde se distinguem três fases desse movimento. A primeira fase é marcada pelo pensamento de Friedrich Schlegel, o filósofo que celebrou o espírito criador e a autoconsciência do Eu, fundamentando o princípio teórico da “ironia romântica”, que enfatizava a dicotomia entre a obra imperfeita e a idéia perfeita do autor. Na segunda fase, predomina o pensamento de Schelling – com a “filosofia da identidade” e a “filosofia da liberdade”², evidenciando um lado obscuro da existência humana, inacessível às leis da razão, onde a matéria e o espírito seriam indizíveis, tudo funcionando como expressão de um único Deus ou do “espírito do mundo”³. Na última fase do Romantismo na Alemanha, a aliança dos poetas através do movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto) promove a valorização da arte popular, da religião, das crenças e das mitologias do povo, influenciando os movimentos românticos da

² A filosofia da identidade (ou filosofia negativa) é o sistema “racional” (o mundo das ciências e das idéias) elaborado na primeira fase do pensamento filosófico de Schelling, que defendia que a unidade entre natureza (espírito visível) e espírito (natureza invisível) deveria ser apreendida pela intuição estética manifesta na obra de arte, na obra do gênio, resultando na unidade de uma multiplicidade (objeto e sujeito/natureza e espírito). A filosofia da liberdade (ou filosofia positiva) é o sistema “irracional” (o mundo da existência e da realidade) elaborado na segunda fase do pensamento schellingiano, em que o autor procurou solucionar a contradição estabelecida entre a multiplicidade da natureza do mundo e a imutabilidade do Absoluto (Deus). MADJAROF, Rosana. **O idealismo pós-kantiano**. Mundo dos filósofos. 1997-2008. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/~filopuc/verbete/schellin.htm>>. Acesso em: setembro/2007.

³ “Ou, já que admites a idéia de um Deus objetivo, como podes seguir falando de leis que a razão se dá a si mesma, se a autonomia só pode pertencer a um ser livre e absoluto?”. SCHELLING, F. W. J. Décima carta. **Cartas sobre dogmatismo y criticismo**. Madri: Editorial Tecnos, 1993, p. 102. (tradução nossa)

Inglaterra, Itália, Espanha, França, entre outros, tendo sido, nas palavras de Gerd Bornheim, “um Pré-Romantismo rebelado contra o classicismo francês e desperto aos valores germânicos” (1978, p. 78).

Em sua introdução à obra *Teorias Poéticas do Romantismo*, Luíza Lobo atenta para o fato de que coube aos filósofos românticos, através de seus fragmentos, por um lado, desenvolver a problemática individual para aprofundar o sujeito e, por outro, ‘catapultar’ o universo literário ao plano revolucionário para fazer vir à tona o indivíduo (1987, p. 14). Lobo considera a teoria do “gênio” elaborada pelo filósofo Herder, ao longo do desdobramento de sua obra, a conceituação mais completa desse processo. Para este representante do *Sturm und Drang*, o conceito de “gênio” passaria por três etapas de elaboração: a compreensão de “gênio” como filósofo; a idéia de que o “gênio” se alimentaria da paixão e do livre instinto, apresentando uma contradição, ao contrapor instinto e especulação abstrata; e a apresentação do “gênio” como um ser detentor de equilíbrio espiritual.

De acordo com Luíza Lobo (*Op. cit.*, p. 55), Schlegel é considerado como o responsável pela introdução do termo *romantisch* no contexto literário por conta do fragmento 116 (escrito em 1798), uma espécie de manifesto do movimento:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Seu objetivo não é meramente reunir todos os gêneros separados da poesia e pôr em contato com a poesia, filosofia e retórica. Ela quer e deve também misturar e fundir poesia e prosa, inspiração e crítica, poesia de arte e poesia da natureza, tornar a poesia viva e sociável, e a sociedade e a vida poéticas, tornar poético o humor e encher e saturar as formas da arte com todo tipo de assunto sólido para a cultura, animando-o com as pulsações do humor. Ela compreende tudo o que é puramente poético, desde os maiores sistemas de arte contendo em si diversos outros, até o suspiro e o beijo que a criança-poeta exala numa canção singela. Pode se perder assim naquilo que descreve, a ponto de fazer pensar que seu único fim é caracterizar os indivíduos poéticos de todos os tipos; e contudo ainda não há qualquer forma capaz de expressar a totalidade do espírito de um autor: de modo que muitos artistas que desejavam apenas escrever um romance acabaram nos fornecendo um retrato de si mesmos. Só a poesia pode se tornar, como a épica, um espelho do mundo

circundante, imagem da época. E entretanto, é ela que pode também – mais que qualquer outra forma –, livre de qualquer interesse próprio real ou ideal, pairar a meio caminho entre o retratado e o retratista, nas asas da reflexão poética, e elevar incessantemente esta reflexão a um poder cada vez mais alto, multiplicá-lo como numa sucessão infinita de espelhos. É capaz da formação mais suprema e universal, não somente de dentro para fora, como também do exterior para o interior; para cada totalidade que seus elementos devem formar, ela adota uma totalidade semelhante em todas as suas partes, de modo a abrir perspectivas para um classicismo infinitamente crescente em seus limites. A poesia romântica é, entre as artes, o que o humor é na filosofia, o que a sociedade, as relações, a amizade e o amor são na vida. Outros gêneros de poesia já estão terminados, e podem atualmente ser inteiramente analisados. O gênero da poesia romântica ainda está em estado de formação, e é de fato sua verdadeira essência, o eterno devir, sem jamais se dar por acabado. Nenhuma teoria pode exauri-lo e apenas uma crítica divinatória ousaria se arriscar a caracterizar seu ideal. Só ele é infinito, assim como só ele é livre; e ele reconhece como primeira lei que a vontade do poeta não deve sofrer nenhuma lei que o domine. O gênero da poesia romântica é o único que é mais que um gênero, e que é de alguma forma a própria arte da poesia: pois num certo sentido toda poesia é ou deveria ser romântica. (SCHLEGEL, 1978, p. 55-56)

Johann Wolfgang von Goethe e Friedrich Schiller foram os representantes de maior visibilidade do *Sturm und Drang*, não se limitando ao meio artístico e destacando-se, inclusive, como teorizadores do Romantismo alemão a partir da disseminação de conceitos que norteavam as suas criações. Wolff alega que enquanto “Goethe procurava universalizar a sua obra; Schiller valorizava os assuntos nacionais” (p. 7).

A vocação literária de Goethe foi despertada pelo contato com a cultura francesa. Contudo, para o artista, os rígidos padrões propostos pelo Neoclassicismo francês viriam a ser substituídos pelo interesse pela cultura grega, pelos temas medievais, pela obra shakespeariana e pelo Oriente⁴. Goethe legou à humanidade obras

⁴ Sobre a cultura grega, Goethe diz: “Também na apreciação dos estrangeiros não nos devemos apegar a casos especiais, pretendendo tomá-los como modelo. Não convém que nos figuremos ser este o caso da literatura chinesa, ou da Sérvia, ou de Calderon ou dos Nibelungen; mas sim que procuremos os genuínos exemplos remontando aos antigos gregos cujas obras reproduziam sempre a beleza humana Tudo mais deve ser observado unicamente, através do prisma histórico, aproveitando o que há de bom, na medida do possível”. ECKERMANN, Johann Peter. **Conversações com Goethe**. Trad. Marina Leivas Bastian Pinto. Belo Horizonte: Itatiaia Editora, 2004, p. 178. No que concerne ao legado shakespeariano, Goethe comenta: “As peças de Shakespeare ultrapassam tanto quanto é possível a consagrada unidade de tempo e, do lugar. Contudo não escapam à nossa compreensão; nada é mais fácil de ser entendido e até os

que se tornaram referências incontornáveis na Literatura Ocidental, como as narrativas *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1777-1796) e o drama *Fausto*, em duas partes (1808 e 1832).

O romance epistolar *Os sofrimentos do jovem Werther* pode ser considerado como um marco da literatura romântica, ao personalizar conceitos defendidos pelo *Sturm und Drang* – como o conflito do Eu com o coletivo. De acordo com Citelli, “*O Werther*, de Goethe, transformou-se numa espécie de paradigma do herói romântico, fustigado pela impossibilidade de se realizar amorosamente com Carlota, e profundamente inadequado ao seu tempo e ao seu mundo” (1990, p. 11).

Suicídios foram atribuídos à leitura desse romance, por ter Goethe apresentado como protagonista um homem que busca a própria morte. O filósofo Schlegel defendia que, caso o suicídio fosse uma “ação”, e não apenas um acontecimento, seria uma questão de conveniência e não representaria um erro, pois tal ato estaria sujeito ao livre-arbítrio (SCHLEGEL, *op. cit.*, p. 50).

Já Schiller passaria a se dedicar ao projeto de transformar a vida através de sua obra poética⁵. Depois de ter acesso aos escritos de Plutarco e à Bíblia traduzida por Lutero, em meio à vida militar, estudos jurídicos e de medicina, produziu um legado literário que se iniciou com o drama *Os bandoleiros* (1778), obra de grande impacto, que tinha como “herói” um protagonista alemão, um salteador de estradas banido pela sociedade. Rosenfeld e Guinsburg fazem a seguinte observação:

próprios gregos julgá-las-iam irrepreensíveis. Quem mais severamente procurou obedecer à lei das três unidades foram os autores franceses. Pecaram, porém, contra o conceito da compreensão, resolvendo uma situação dramática por uma narração”. *Ibidem*, p. 102. Sobre o Oriente, Goethe faz a seguinte consideração: “Os chineses são circunspectos, não têm grandes paixões nem arroubos poéticos, o livro [um romance] tem por isso muita analogia com o meu “Hermann e Dorothea” e também com os romances ingleses de Richardson. Distinguem-se também por conviver sua natureza exterior com as figuras humanas”. *Ibidem*, p. 177.

⁵ “Em toda a sua obra”, acrescentou Goethe, “[Schiller] vive a idéia de liberdade, e essa idéia ia tomando aspecto diferente à proporção que evoluía em sua cultura adquirindo nova personalidade. Em sua juventude preocupava-o a liberdade física, o que transparece em sua obra poética; em sua vida ulterior predominava a orientação idealista.” ECKERMANN, *op. cit.*, p. 170.

Karl Moor, o herói-bandido-nobre, que tira dos ricos para dar aos pobres, é a encarnação do herói romântico. Em tudo é o oposto da existência restrita, acanhada e apertada do burguês e do cortesão. Livre, vigoroso, vive nas florestas da Boêmia, em estreita ligação com a natureza, expressão completa dos ideais rousseauianos, é a projeção de todos os sonhos de liberdade schillerianos, inclusive os de liberdade política. (ROSENFELD & GUINSBURG, 1978, p. 270)

Paralelamente a sua intensa produção dramática, Schiller escreveu ensaios históricos e filosóficos e, assim como Goethe, também se debruçou sobre a antiguidade grega, estudando as antigas tragédias, a *Poética* de Aristóteles – tendo ainda se devotado ao culto à dramaturgia de Shakespeare (Cf. STEINER, 1965, p. 128). Schiller seguiu obtendo grande sucesso com *Don Carlos* (1787), *Maria Stuart* (1800) e *Guilherme Tell* (1804), dentre outras peças dramáticas. O drama *Guilherme Tell* tem como protagonista um herói sem nobreza, mas grandioso, que no século XIV liberta o seu país da tirania de um governador.

Na verdade, um dos mais marcantes traços da literatura romântica é o tratamento concedido ao herói. Para se entender como esse homem comum é alçado ao protagonismo, como seres comuns se tornam heróis na literatura romântica, faz-se necessário mencionar que os românticos buscaram inspiração no pensamento do filósofo Jean-Jacques Rousseau – que foi de utilidade para a propagação de ideais revolucionários que inspiraram as origens alemãs do Romantismo⁶.

Rousseau foi o autor de obras de grande relevância, como o *Discurso sobre as Ciências e as Artes* (1750), *Sobre a Origem da Desigualdade entre os Homens* (1755) e *A Nova Heloísa* (1761). Ainda que compusesse o grupo dos iluministas, tão criticado pelos românticos, Rousseau diferiu destes filósofos na medida em que não aderiu de todo ao racionalismo apregoadado pelo movimento. Através de suas obras, Rousseau foi um autêntico pré-romântico, por fazer críticas mordazes às regras de estilo e bom gosto

⁶ “O *Sturm und Drang* foi, sem dúvida, um grande precursor do Romantismo. A filiação a Rousseau, sobretudo, apresenta-se com características eminentemente românticas”. BORNHEIM, *op. cit.*, p. 82.

dos clássicos, por atacar o absolutismo e por se permitir cultivar a semente da subjetividade e do bucolismo numa obra ficcional como *A Nova Heloísa*, dentre outros aspectos relevantes (BORNHEIM, *op. cit.*, p. 80).

É inegável a importância conferida à obra *O Contrato Social ou Princípios do Direito Político* (1762), de Rousseau. Nela, a partir do pacto social estabelecido entre governados e governantes, conferia-se ao povo um ideal de liberdade e poder de escolha política outrora impensável. Esta idéia veio a influenciar o pensamento político dos séculos que se seguiram, alçando Rousseau à categoria de homem “digno do ministério de preceptor do gênero humano”, nas palavras de Robespierre (*apud* CAMPAGNE, 2000, tradução nossa).

Uma meta compartilhada pelos revolucionários e pelos românticos era a de colocar de lado o jugo da aristocracia – classe dominante que perpetuava a idéia de que apenas alguns homens nasciam com o poder de comandar seu destino e o destino dos que os cercavam. Ao mesmo tempo depositários e propagadores das idéias que resultaram no acontecimento da Revolução Francesa, os artistas românticos alicerçaram seu pensamento no ideário iluminista de liberdade, igualdade e fraternidade. Mais tarde, com a disseminação do Romantismo, Lorde Byron, Percy Bysshe Shelley, Coleridge e William Wordsworth, entre outros, celebraram a Revolução Francesa em poesia e prosa, reportando-se aos ideais revolucionários de 1789 contra a situação sócio-econômica e política da Inglaterra.

Não por acaso, a caracterização do herói romântico foi impregnada por todas as conquistas filosóficas, literárias e políticas desse período: um ser ficcional dotado de livre-arbítrio, sem as benesses do direito natural, mas desfrutando das possibilidades do contrato social.

O saldo dessa contribuição alemã para os seguidores do Romantismo será o investimento aprofundado na liberdade das formas poéticas, o culto nostálgico às civilizações exóticas e de tempos pregressos, a representação problematizada do Eu, o rebaixamento do *status* dos protagonistas, a inclusão de temáticas sociais, o nacionalismo. Inspirando os autores românticos alemães, assim como seus seguidores, os românticos ingleses, ideais libertadores que culminariam no movimento revolucionário na França acabaram por se infiltrar no âmbito literário, como delineadores de um mundo que se situava numa dimensão transgressora e utópica.

Contudo, diferentemente do que ocorreu na Alemanha e Inglaterra, o Romantismo francês só teve condições de se desenvolver tardiamente, após o acontecimento da Revolução Francesa (1789-1799). As regras de gosto e estilo, estabelecidas pelos rígidos padrões da arte neoclássica, representaram obstáculos de difícil remoção no contexto cultural da França⁷. Para Lessing, a nação francesa sustentava-se em uma ideologia aristocrática, que resistia fortemente à adoção de uma arte mais comprometida com causas populares. Nas palavras do crítico e dramaturgo alemão: “A nação é muito vaidosa, muito enamorada de títulos e outros favores externos; mesmo o homem mais humilde deseja consorciar-se com aristocratas e considera a sociedade de seus pares uma má companhia” (1962, p. 39, tradução nossa).

Mas foi na França onde o Romantismo ganhou proporções revolucionárias e a escrita subversiva ameaçou os Impérios e as Monarquias que sucederam a Revolução Francesa. Uma vez instaurada a revolução literária nas letras francesas, a ficção literária traria assuntos relacionados à miserabilidade crescente e ao desconforto dos intelectuais. Ao mesmo tempo, o período revolucionário resultou no momento propício para que os

⁷ “[Durante o I Império napoleônico] a necessidade das Regras não perdeu o seu rigor; Racine reina, quase sem Shakespeare; e o culto à bela forma reduz todo desabafo sentimental aos limites do dever”. SAULNIER, V.-L. Introduction. **La littérature française du siècle romantique**. 4. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1955, p. 10. (tradução nossa)

protagonistas de dramas e narrativas fossem oriundos do povo, e não mais da aristocracia⁸.

Talvez devamos fundamentar com mais rigor essa adesão tardia da intelectualidade francesa ao Romantismo, considerando o conturbado momento político que contextualiza o período.

Durante a Revolução Francesa, as chances de adoção do pensamento romântico foram reduzidas num país que agonizava em virtude da economia arruinada, debatendo-se inclusive em função de uma crise religiosa⁹ (que atingia diretamente os católicos), uma guerra civil e conflitos internacionais, sobretudo a guerra contra a Inglaterra. Mesmo no âmbito mais restrito do movimento revolucionário, havia divisão de idéias. O dilema interno da Revolução dispôs em lados opostos dois dos seus mais marcantes agentes, Danton e Robespierre, estabelecendo uma política do terror representada pelo uso da guilhotina. Esse momento de crise da Revolução chegou a inspirar autores românticos ingleses como Samuel Taylor Coleridge e Robert Southey, que escreveram juntos a peça *A queda de Robespierre* (1794), uma homenagem ao revolucionário francês.

Com o término da Revolução, presenciou-se a ascensão política de Napoleão Bonaparte, que passou de General a Primeiro Cônsul (1799-1804), e depois foi coroado Imperador (1804-1814):

Produto desta Revolução, formado nas idéias novas, robespierrista em seu tempo, general glorioso, o primeiro Cônsul – é o título que outorgou a si mesmo – propõe-se a restabelecer a ordem, sanear a economia arruinada e pôr fim à guerra interior e estrangeira. Consegue uma adesão quase unânime e desperta o entusiasmo popular. A bolsa sobe; a guerra civil do oeste termina. Pelo acordo de

⁸ “[1815-1851] De modo geral, os escritores acabarão por orientar-se à esquerda, atacam à rica burguesia e sustentarão as reivindicações populares”. GABAUDAN, Paulette. *El romanticismo comprometido. El romanticismo en Francia: 1800-1850*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1979, p. 93. (tradução nossa)

⁹ Em prol das causas da Revolução Francesa, religiosos foram executados, os bens da Igreja Católica foram confiscados e o culto católico foi interrompido.

1801, a crise religiosa se apazigua e o culto católico é restabelecido. (GABAUDAN, *op. cit.*, p. 15, tradução nossa)

Madame de Staël e François René Chateaubriand foram os responsáveis pela entrada do Romantismo no cenário literário da França. Chateaubriand desenvolve temas caros ao Romantismo, como o exotismo do romance curto *Atala* (1801), a crítica ao racionalismo do século XVII e a defesa dos valores poéticos da religião cristã em *O Gênio do Cristianismo* (1802), obra com que obtém consagração, e *René* (1802-1805), que traz à tona o tema da melancolia e vem a ser um modelo para a nova geração de escritores (*Ibidem*, p. 327).

Madame de Staël anuncia os ares da nova orientação das letras, já em 1800, com a publicação do livro *Da Literatura*. Nesta obra de tendências românticas, a escritora estabelece duas origens distintas para a literatura ocidental (do Sul e do Norte¹⁰) e defende um progresso que se manifesta ao mesmo tempo na civilização e na literatura, sob o argumento de que a religião, os costumes e as regras influenciam as letras e, por sua vez, as letras exercem influência sobre a sociedade.

Contudo, o país novamente foi mergulhado na instabilidade política, pois Napoleão não conseguiu cumprir as promessas feitas à nação francesa e instaurou o regime mais autoritário conhecido até aquele momento.

A crise francesa determinou o posicionamento político dos autores responsáveis pela difusão do Romantismo na França. Chateaubriand, que a princípio teve algumas de suas obras literárias apreciadas por Napoleão e que chegou a compor a equipe do

¹⁰ Para Madame de Staël, a literatura do Sul tem como origem as obras de Homero e corresponde à produção literária dos gregos, dos latinos, dos italianos, dos espanhóis e dos franceses do século de Luís XIV, o Rei Sol (que se manteve no poder de 1643 a 1715). A literatura do Norte tem como origem os escritos de Ossian e corresponde às obras inglesas, alemãs e a alguns textos dinamarqueses e suecos. Cf. em STAËL, Madame de. Da literatura. In: LOBO, *op. cit.*, p. 100-101.

governo, demitiu-se de seu cargo diplomático¹¹, vindo a opor-se de forma declarada ao Imperador.

Exilada desde 1803 em função de desentendimentos com Napoleão, depois de percorrer a Europa e travar contato com Goethe e Schiller, Madame de Staël, iniciada na literatura germânica por August Wilhelm Schlegel, juntamente com ele, instala-se na cidade suíça Coppet. Madame de Staël é a autora do texto *Da Alemanha*. Em um tom de nacionalismo extremado, Napoleão havia dado ordens para que a primeira edição de *Da Alemanha* fosse destruída, por tê-la considerado anti-francesa. Contudo, independentemente dos esforços do Imperador, esta obra promoveu significativas mudanças na literatura da época, pois provocou a fissura literária necessária para a instalação do Romantismo francês (Cf. GABAUDAN, *op. cit.*, p. 17).

De acordo com Saulnier, na época do Império, a literatura francesa seria marcada por uma pausa nos estudos do estrangeiro, à exceção dos escritos italianos de natureza clássica, pois o nacionalismo fomentado na época impedia a apreciação de obras estrangeiras que não estivessem diretamente relacionadas à cultura francesa:

Chateaubriand e Madame de Staël evocam com reticências as influências alemãs ou inglesas com a pretensão de regenerar o espírito francês. Eles aceitam mais de bom grado a Itália, terra clássica. Com a condição de que o gênio francês reine e domine. Uma pausa no estudo do estrangeiro. (SAULNIER, *op. cit.*, p. 9, tradução nossa)

Com o aprisionamento de Napoleão na ilha Elba, ocorre a I Restauração do sistema monárquico. Por um curto período, a monarquia é restituída a partir do retorno dos Bourbons a Paris. Nesse mesmo ano (1814), os três livros do grupo de Coppet¹², publicados em 1813, tornaram-se conhecidos na França: *Da Alemanha*, de Madame de

¹¹ Os fatores que levaram Chateaubriand ao abandono de suas atribuições diplomáticas estão vinculados ao seu posicionamento contrário à execução do Duque de Enghien, o último dos príncipes de sangue real da dinastia dos Condé. Ele integrava as forças contra-revolucionárias, quando foi capturado, julgado e executado, sob as ordens do então Primeiro Cônsul Napoleão, em 1804. Cf. GABAUDAN, *op. cit.*, p. 17.

¹² Desde a primeira estada de Staël em Coppet, datada de 1792, formara-se um círculo de escritores que reproduzia a cada reunião os ares mundanos e intelectuais de Paris.

Staël, *Curso de literatura dramática*, de August Wilhelm Schlegel, e *Literaturas do Sul da Europa*, de Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi. Escapando de seu aprisionamento, Napoleão retorna à França e recupera a sua liderança. Ele permanece no poder durante cem dias, mas, depois da derrota de Waterloo¹³, é obrigado a abdicar em definitivo e Luís XVIII recupera o trono francês, dando origem à II Restauração. Os escritores românticos franceses, assim como todos os cidadãos que vivenciavam esses eventos políticos, dividiam-se em monarquistas e republicanos, protagonizando embates intelectuais apaixonados.

Durante a II Restauração (1815-1830), a configuração política da França, que coloca o rei Luís XVIII no centro constitucional, dispõe, à direita, os monarquistas à antiga e, à esquerda, os liberais e anti-clericais, que reúnem bonapartistas, republicanos e burgueses. Nesse momento, a burguesia se desenvolve substancialmente, pois a riqueza veio a ser preponderante para a ocupação dos cargos políticos. O saldo resultante de toda a luta revolucionária alçara a classe burguesa ao poder. Faz-se necessário mencionar que o reinado de Luís XVIII foi impopular, principalmente por causa de um crescente movimento rural anti-monarquista e de culto a Napoleão, liderado por seus antigos oficiais, afastados de seus cargos e sobrevivendo à custa de um meio-soldo¹⁴.

Com a morte de Luís XVIII, instaura-se o trono de Carlos X (1824-1830), monarca que se destaca por ser partidário do direito divino¹⁵ e por sua pouca habilidade

¹³ A batalha de Waterloo aconteceu em 18 de junho de 1815, perto de Bruxelas, na vila de Waterloo, e foi um combate entre as tropas do imperador Napoleão e as forças aliadas (britânicas, belgas, russas, prussianas, austríacas etc.) sob o comando do Duque de Wellington, resultando em consideráveis mudanças na esfera política da Europa.

¹⁴ “Desconfiando dos antigos oficiais de Napoleão, depois de ver seu comportamento nos Cem Dias, o governo decidiu colocá-los em disponibilidade com meio-soldo e distanciá-los de Paris. Esta medida, custosa e vexatória, criou muitos descontentes. Os *demi-solde* se encerraram na recordação de seu ídolo e difundiram no meio rural uma hostilidade violenta contra a monarquia”. GABAUDAN, *op. cit.*, p. 18. (tradução nossa)

¹⁵ Teoria racista em voga desde o século XVI que fundamenta uma origem racial distinta para os nobres europeus e para o povo.

para reinar. O seu reinado se abrevia em função das leis de imprensa de 1830, provocando uma revolução de três dias em Paris (27, 28 e 29 de julho), que culmina com o exílio de Charles X e de sua família.

Torna-se pertinente destacar que, no cenário literário francês, segundo Saulnier, por volta de 1815, o Romantismo não é nem mesmo uma palavra, mas em 1830 o Romantismo é um fato. De acordo com esse princípio, o historiador aponta para a existência de três etapas do Romantismo na França: a fase doutrinal; a fase flamejante; e a fase social (*Op. cit.*, p. 11).

Durante o **Romantismo doutrinal** (1815-1830), a disputa literária tem lugar em um cenário que se constitui de pelo menos quatro partidos: os monarquistas clássicos, os monarquistas românticos, os liberais clássicos e os liberais românticos. Clássicos e românticos se colocam em lados opostos como integrantes do **Movimento** e da **Resistência**. No plano estético, o Movimento admira o Classicismo, mas deseja renovar a sua fórmula até então imutável; a Resistência é fiel à tradição clássica. Com o passar dos anos, o Romantismo conquista ambos os grupos e promove uma espécie de coalizão literária (SAULNIER, *op. cit.*, p. 12-14).

A partir de 1820, o Movimento se reúne na casa de Émile Deschamps de Saint-Amand e é composto por Henri de Latouche, Louis Alexandre Soumet, Alfred de Vigny, Victor Hugo, Jules de Rességuier. De 1819 a 1820, o meio impresso através do qual o grupo expressa as suas idéias é o *Conservateur littéraire*. De acordo com Saulnier, “monarquista e clássico, mas aberto às aspirações novas” (*Ibidem*, p. 13, tradução nossa). Em 1823, Deschamps dirige a revista *Muse française*, que, com a sua fundação, dá um novo alento às expectativas do Movimento. Os integrantes da Resistência aceitam “examinar a possibilidade de uma renovação” (*Ibidem*, p. 13, tradução nossa). Apesar das divergências políticas – liberais de um lado (Stendhal e

Prosper Mérimée) e monarquistas e cristãos de outro (Hugo, Alphonse de Lamartine e Vigny) –, os românticos se unem e o movimento se coaduna, garantindo as escolhas estéticas e temáticas de cada artista (SAULNIER, *op. cit.*, p 13-14).

Nesse período, são publicadas as obras *Meditações poéticas* (1820), de Lamartine, as duas partes de *Racine e Shakespeare* (1823 e 1825) e *Armance* (1827), de Stendhal, *As Orientais* (1829) e *Cromwell* (1827), com destaque para o prefácio desta última obra, que representa um manifesto do drama romântico e anti-clássico, de Hugo.

O **Romantismo flamejante** (1830-1850) situa-se em um cenário político que começa com a tomada de poder pelo rei Carlos X, estende-se durante o reinado de Luís Filipe I e vai até a primeira metade da II República, presidida por Luís Napoleão.

O ano de 1830 registra uma explosão literária. São publicadas *Harmonias poéticas e religiosas* (Lamartine), *Contos da Espanha e da Itália* e *A noite veneziana* (Alfred de Musset), *O Vermelho e o Negro* (Stendhal), *Hernani* (Hugo). No ano seguinte, quatro obras de grande sucesso vêm a ser publicadas: *O corcunda de Notre-Dame* e *Folhas de outono* (Hugo), *A pele do onagro* (Honoré de Balzac) e *Antony* (Alexandre Dumas). Dentre outras obras de importância do período, faz-se necessário mencionar o drama *Ruy Blas* (1838), de Hugo, caracterizado pela mistura de gêneros como melodrama, filosofia da história, filosofia moral, comédia e tragédia.

No cenário político, contrariando as expectativas daqueles que sonhavam com a República, sobe ao trono Luís Felipe I (1830-1848), que ficou conhecido como rei-cidadão. O rei se legitimou com o apoio da classe burguesa, ao mesmo tempo em que se distanciava da antiga nobreza. O desenvolvimento da indústria enriqueceu a burguesia e promoveu o êxodo rural e a miséria crescente nos centros urbanos. Motins, saques e atentados tiveram lugar na França das vias férreas, minas e fábricas, mas foram

abafados pela repressão do Estado. Nesse momento, crianças de oito a doze anos trabalhavam dezessete horas ao dia em troca de baixos salários. A Monarquia de Julho (como ficou conhecido o reinado de Luís Felipe I) mostrou-se mais opressiva que os regimes posteriores à Revolução. Os últimos anos de Luís Felipe I foram marcados pelo imobilismo político interno e externo, aumentando a sua impopularidade. O trono de Luís Felipe I sucumbiu depois da tropa do rei disparar contra uma multidão reunida em protesto (GABAUDAN, *op. cit.*, p. 19).

A II República (1848-1852) tem como presidente do governo provisório o poeta romântico Lamartine. Intelectuais e progressistas franceses acalentaram durante décadas seu acontecimento, mas o sonho político republicano se diluiu rápida e significativamente, por não resolver os problemas econômicos e as greves, apesar da instituição do voto universal, da liberdade de imprensa, do fim da pena de morte e da escravidão. A violência marca o declínio da II República com a morte de manifestantes em Paris: o arcebispo de Paris, seis generais, 1.600 soldados, quatro mil manifestantes. Como resultado das eleições presidenciais, assume Luís Napoleão Bonaparte com uma vitória esmagadora nas urnas (*Ibidem*, p. 28-29).

Durante a presidência de Luís Napoleão, abolem-se o voto universal e a liberdade de imprensa e se dissolve a Assembléia. Victor Hugo integra a resistência na qualidade de deputado, mas é exilado. O plebiscito, que concedeu a Luís Napoleão plenos poderes, possibilita a proclamação do II Império (1852-1870). Agora, o sobrinho de Napoleão Bonaparte é chamado de Napoleão III (*Ibidem*, 29-30).

O **Romantismo social** (1850-1880) é marcado pelo descontentamento popular com a II República, todos os excessos cometidos durante o II Império, como também é influenciado pela III República e o acontecimento da Comuna de Paris¹⁶ (1871). Nesse

¹⁶ De 26 de março a 28 de maio de 1871, estabelece-se em Paris o primeiro governo operário da história, a Comuna de Paris. Descontente com o armistício assinado pelo governo francês como consequência da

período, são publicadas as obras *Memórias de além-túmulo* (1850), de Chateaubriand (uma publicação póstuma), *A dama das camélias* (1852), de Alexandre Dumas Filho, as duas primeiras partes de *A lenda dos séculos* (1859 e 1877), *Cartas a Luís Bonaparte* (1855), *Os miseráveis* (1862), *Os trabalhadores do mar* (1866), *O homem que sorri* (1866), *O ano terrível* (1872), dentre muitos outros escritos literários de Hugo.

Contudo, os ideais românticos já haviam sido irreversivelmente abalados com a vitória do plebiscito que, após o fracasso da II República, instaurou o retorno do regime imperialista. O contexto político francês colabora para o afastamento dos conceitos românticos da prática literária. De acordo com Gabaudan, “o messianismo social se transforma na teoria da *arte pela arte*” (*Op. cit.*, p. 30).

2. O Romantismo e a revolução das formas

Diferentemente de movimentos literários como o Neoclassicismo, o Romantismo não concede à epopéia e à tragédia o lugar de maior destaque, gêneros que passam a coexistir em igualdade de forças com outras formas literárias. Em sua proposta de revolução estética, os românticos se lançam à reinvenção de formas literárias, permitindo-se, inclusive, promover a fusão de gêneros.

Faz-se necessário ressaltar que os estetas do Romantismo aspiravam à criação de uma “obra total”, concebida como a fusão das artes (literatura, ópera, pintura etc.) e contemplando a justaposição de gêneros. Alguns defendiam a pluralidade e caráter atemporal da “obra total”, inspirada no conhecimento humano de todos os tempos e capaz de ser transmitida a cada geração. Almejava-se com isso proporcionar aos leitores e espectadores experiências multissensoriais.

derrota da guerra franco-prussiana, a população de Paris derrotou as forças legalistas com o apoio da Guarda Nacional. A junção de forças das tropas prussianas e francesas promoveu o fim do governo socialista dos *communards*.

Nesse momento de renovação das formas literárias, o romance, o drama, o poema, a escrita da história, a crítica literária, o romance de viagens e a novela são reinventados.

Dentre as características que sublinham essa reformulação das formas literárias, pode-se destacar o apreço dos românticos pela **historiografia**. Essa historiografia é marcada pelas preocupações dos românticos em evocar o passado e em celebrar o presente revolucionário.

Deve-se considerar, contudo, que, antes da Revolução, os historiadores faziam uso de elementos ficcionais em seus textos históricos, pois a escrita da história era considerada uma arte literária. Segundo White, “Mais especificamente, era tida como um ramo da retórica, com sua natureza “fictícia” geralmente reconhecida” (WHITE, 2001, p. 139).

Contudo, optando por resolver os problemas criados pelas muitas verdades surgidas em função da oposição entre “verdade” e “erro” – pois devemos considerar que os historiadores recorriam às técnicas da poesia para a elaboração de seus textos históricos –, estabeleceu-se, então, a partir do século XIX, a identificação da “verdade” com o “fato” e passa-se a considerar a “ficção” como o oposto da “realidade”. De acordo com White, a partir desse momento, contrapôs-se história e ficção, contrastando-se a representação do que deveria ser considerado como “real” à representação do que se denominaria de “possível” ou “imaginável”. Desejava-se, com isso, alçar a especialidade da história à categoria de ciência (*Ibidem*, p. 139-140).

Para White, ainda que estejam dispostos em lados diferentes a partir deste momento, o historiador e o romancista continuam a lutar pelo alcance da mesma meta, pois ambos oferecem uma imagem verbal da “realidade”. O romancista apresenta, mediante técnicas figurativas, a sua noção da realidade e o historiador apresenta a sua

noção da realidade de maneira direta, almejando compor determinada descrição de um acontecimento através de um registro que supostamente corresponderia detalhadamente ao fato (WHITE, *op. cit.*, p. 138).

Por outro lado, se, a partir dessas prerrogativas, os historiadores se afastam do campo literário, os escritores não se afastam da história. Ao contrário, de posse de novas fontes históricas, resultantes da descoberta de textos antigos, de velhas literaturas, o interesse dos românticos passa a recair sobre homens que se destacam por seus feitos, não necessariamente reis e príncipes. Tem início, assim, uma busca dos escritores pelas origens dos países europeus, trazendo à tona seus povos e sociedades. Vale ressaltar que o uso da história representaria para o escritor romântico “uma evasão fora de um presente ao qual não consegue se adaptar e uma volta nostálgica na direção do passado” (GABAUDAN, *op. cit.*, p. 143). Segundo Gabaudan, não satisfeitos com a sociedade burguesa, os românticos encontravam, na história, a forma de escapar do tempo em que estavam inseridos e, no exotismo, a forma de escapar do espaço que os rodeava (*Ibidem* p. 283). Gabaudan defende que o interesse dos românticos pela história se dá também em um nível de maior profundidade, “como um interesse apaixonado para todo o individual, genuíno, único, efêmero e em contínuo devir” (*Ibidem*, p. 144).

Não se pode falar, contudo, na renovação de temas e de formas pelos românticos sem mencionar o romance, o gênero mais acentuadamente difundido pelo movimento romântico. Fiel à experiência individual desde os seus primórdios, este gênero narrativo vem a funcionar graças à apresentação detalhada de um diversificado repertório de experiências humanas. E, particularmente na França absolutista, esta forma literária contrariava o cânone que ditava a concisão como uma de suas premissas, as convenções da escrita apreciadas pela nobreza e pelo clero. Não por acaso, no Romantismo, o romance é elevado à condição de gênero artístico de enorme grandeza, pois a inspiração

individual era a regra maior dentre os artistas deste movimento, correspondendo a uma proximidade entre vida e obra. Na França pós-revolucionária, considera-se inclusive que o romancista romântico escreve no contexto sócio-econômico e cultural de um mundo novo, com um público leitor saído da burguesia e do povo, e não mais da aristocracia.

Na segunda metade do século XVIII, a ampliação do número de alfabetizados e a facilitação do acesso aos impressos promovem a substituição da leitura “intensiva” pela leitura “extensiva”¹⁷. Contudo, a leitura “intensiva” ressurgiu como um fenômeno qualitativo em oposição à natureza quantitativa da leitura “extensiva”, pois já não está atrelada ao “corpus limitado e fechado de textos, lidos e relidos, memorizados e recitados, ouvidos e conhecidos de cor, transmitidos de geração em geração” (CHARTIER, *op. cit.*, p. 99). Algumas obras, ou mesmo a produção literária de alguns autores, vêm a ser cultuadas, desencadeando uma reação febril junto aos leitores. E o romance se destaca como gênero passível dessa leitura “intensiva”, podendo ser apontado como a forma literária que conquistou o leitor burguês.

Deve-se considerar que o acesso à leitura faz parte dos planos de legitimação social da classe burguesa, pois o acúmulo de conhecimentos elevaria o nível intelectual do burguês ao dos aristocratas. Mas, em um mundo que se preparava para os desdobramentos da Revolução Industrial do século seguinte, assiste-se à formação de um leitor que não possuía tanto tempo para a leitura quanto os clérigos ou os cortesãos. Além do mais, o interesse do burguês recaía sobre leituras contemporâneas e mais relacionadas ao seu cotidiano (como os romances), leituras que não fossem dogmáticas

¹⁷ A leitura intensiva é classificada como aquela “confrontada a livros pouco numerosos, apoiada na escuta e na memória, reverencial e respeitosa”. A leitura “extensiva” é classificada como aquela “consumidora de muitos textos, passando com desenvoltura de um ao outro, sem conferir qualquer sacralidade à coisa lida”. CHARTIER, Roger. Comunidades de leitores. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Trad. Mary Del Priori. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999, p. 23.

ou de difícil interpretação (como os textos religiosos), ou de maior complexidade (como os tratados filosóficos), exigindo uma formação erudita (Cf. WATT, 1990).

Outro aspecto preponderante para a ascensão do romance é a profissionalização do escritor nesse período. Com o desaparecimento do mecenas, em consequência do ostracismo da aristocracia, o artista da escrita submeteu a sua produção literária ao crivo do mercado, que se alimentava de suas obras e lhe proporcionava a remuneração necessária para continuar vivendo de sua arte. Por sua vez, o mercado literário se apoiava na existência do livreiro, detentor do capital necessário à compra do direito de uso das obras, que estava autorizado a reproduzi-las e difundi-las junto ao público burguês. Devemos levar em consideração que o valor de venda do livro estava atrelado ao seu número de páginas, e não por acaso muitos autores esmeravam-se em descrições extensas a cada romance escrito¹⁸.

Pode-se considerar, para fins de comparação, como, durante o Romantismo, a tragédia clássica também sofreu transformações severas, sobretudo no que diz respeito aos personagens, que passaram a ser oriundos do povo, e à linguagem, que, no geral, deixou a elevação poética pela prosa, tratando, no geral, de temas do cotidiano. Aliás, essa tragédia “rebaixada” é o que dá origem ao chamado “drama burguês” ou “drama social” (Cf. STEINER, 1965).

Contudo, de acordo com Gabaudan, o romance é mais bem-sucedido que o drama por corresponder às expectativas de uma sociedade transformada (*Op. cit.*, p. 250). Para Saulnier, comparada à luta empreendida pelos dramaturgos românticos para conceber o drama romântico, não houve batalha significativa para que se firmasse o romance romântico, pois a tradição clássica de tal gênero não era tão rigorosa como a

¹⁸ “(...) como quem lhe pagava era o livreiro e não o mecenas, rapidez e volume tendiam a se tornar as supremas virtudes econômicas”. WATT, Ian. O público leitor e o surgimento do romance. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 51.

tradição do drama (SAULNIER, *op. cit.*, p. 22). O romance já traz em sua natureza a liberdade de criação e forma e ausência de regras, representando uma via facilitadora para a mistura de subgêneros. Por sua natureza flexível, permite-se tudo no romance romântico: lirismo, realismo, tese, relatos em primeira pessoa, discursos historiográficos, dramaticidade, tragicidade etc. É nesta forma literária que os românticos vão apresentar heróis menos convencionais e compatíveis com o quadro social trazido à tona pela revolução política de 1789. Podemos considerar, outrossim, como esse gênero tão caro aos românticos, o romance, logo se multiplicou em diversos subgêneros, classificados de acordo com critérios conteudísticos ou formais.

Uma das categorias de romance de grande afinidade com o caráter explorador e aventureiro do artista romântico, é o chamado **romance de viagens**, um dos subgêneros do romance romântico mais difundidos no mercado impresso, graças a sua capacidade de ampliar os horizontes intelectuais do leitor burguês, dado o acesso que ofertava a novas culturas. Segundo Saulnier, o romance de viagens se encontra “entre o gênero documentário e o gênero do sonho vagabundo, oferecendo aos olhos e ao coração anedotas e miragens” (*Op. cit.*, p. 34). Bakhtin classifica o protagonista do romance de viagens como “um ponto que se movimenta no espaço”, movimento este que é representado pelas viagens e as peripécias-aventuras, de caráter predominantemente experimental (2003, p. 205). De acordo com a tipologia bakhtiniana, o romance de viagens remonta à construção do romance do naturalismo antigo¹⁹ e do romance picaresco, elaborando apenas o tempo da aventura e evidenciando-se a percepção de culturas diferentes, exóticas e contrastantes. O **romance picaresco** é um subgênero surgido na Espanha dos séculos XVI e XVII, que alçou personagens marginalizados à

¹⁹ Bakhtin faz menção às peregrinações do personagem Encolpio, do episódio “O banquete de Trimalcíão” que integra a narrativa em prosa e verso *Satyricon*, de Petrónio (?-66), e às peregrinações do personagem Lúcio, da narrativa em prosa *O asno de ouro*, de Apuleio (125-164). *Op. cit.*, p. 206.

categoria de narradores de suas desventuras: “o mundo é visto pelo anti-herói” (GONZÁLEZ, 1994, p. 230).

O Romantismo evidenciará um outro subgênero que merece aqui destaque especial: trata-se da **novela** ou **romance curto**. Suas origens remontam às narrações curtas do *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio, obra datada do século XIV²⁰. Gabaudan confere destaque à novela em virtude de ter sido um gênero de caráter mais espontâneo, apresentando soluções literárias as mais variadas e firmando-se como um experimento literário vanguardista. O gênero curto corresponderia à simplificação dos ambientes, à limitação no tempo, à simplicidade do relato e da ação e à estrutura dramática (*Op. cit.*, p. 277-282). André Gide considerava a novela como uma forma literária que “é feita para ser lida de um golpe, em uma vez” (*apud* RACCAH-NEEFS, 1982, p. 263). Para Gabaudan, “a novela se transformou no gênero grande da literatura na primeira metade do século XIX” (*Op. cit.*, p. 282), desdobrando-se em relatos oníricos, fantásticos, moralizantes, filosófico-históricos, impressionistas, poéticos, dramáticos, simbólicos, subjetivos etc., apresentados com ou sem a intervenção de um narrador. Este subgênero tanto podia apresentar uma composição linear, sem digressões, quanto explorar novas propostas de estruturação temporal, através de viagens no tempo ou através da perda de noção de tempo, e narrações fragmentadas. O autor tinha ainda a liberdade de se incluir no relato através de breves comentários. Ressalte-se que a novela, ao contrário do conto, é uma forma literária que não se assume como ficção, permitindo-se relatar eventos verdadeiros ou imaginados, mas sem admitir que esteja propagando mentiras (RACCAH-NEEFS, *op. cit.*, p. 262).

Julgamos ser pertinente mencionar ainda a existência de uma categoria não-literária, que faz parte do gênero jornalístico, em função de sua aproximação com as

²⁰ Deve-se considerar, no entanto, que o *Decamerão* possui um eixo central que aglutina as narrações curtas: o grupo de jovens afastado de uma Florença assolada pela peste negra, que se reuniu durante dez dias para contar estórias em estilo novelesco.

formas literárias curtas: o *fait divers*. Roland Barthes, em seu ensaio “Structure du fait divers” (1962), diz que a semelhança do *fait divers* com a novela e o conto ocorre na medida em que “sem duração e sem contexto, ele constitui um ser imediato, total, que não remete, ao menos formalmente, a nada de implícito” (1964, p. 189), ou seja, sua forma e seu conteúdo estão impregnados de completude. *Grosso modo*, o *fait divers*, em seu conteúdo, está relacionado aos acontecimentos surpreendentes do cotidiano, como o caso do policial que matou a sua esposa ou a jóia que foi roubada três vezes (*Ibidem*, p. 194-195). Dispomos de uma informação total, que, nas palavras de Barthes, “contêm em si mesmo todo o seu saber”, e que difere de uma informação que esteja impregnada de outros sentidos (*Ibidem*, p. 189). Barthes alerta para o fato de que o conteúdo do *fait divers* não é desconhecido, pois se refere às ocorrências violentas ou bizarras que dizem respeito à essência humana: “sua história, sua alienação, seus fantasmas, seus sonhos, seus medos” (*Ibidem*, p. 189). O *fait divers* se demarca por estereótipos de muita força (dramas passionais, por exemplo) e por relações de causalidade (um delito e seu motivo), coincidências (a repetição de um acontecimento) e caracterizações, que funcionam como “fontes de essências emocionais, encarregadas de vivificar o estereótipo” (*Ibidem*, p. 191).

Essas categorias acima mencionadas, associadas às transformações românticas das formas literárias, a saber, a historiografia, o romance de viagens, o romance picaresco, a novela e o *fait divers* serão essenciais à compreensão do universo ficcional de Prosper Mérimée, cujas características passamos a examinar a seguir.

3. O universo literário de Prosper Mérimée

Contemporâneo de Hugo, Balzac e Stendhal (cuja amizade foi responsável por sua inserção no mundo literário), o francês Prosper Mérimée (1803-1870) faz parte da

geração romântica que foi forjada a partir dos desdobramentos da Revolução. Sua obra é marcada pelo tratamento histórico, trágico, fantástico, e se compõe de dramas, poesias, contos, um romance, novelas e textos históricos.

Dos românticos de sua geração, talvez seja o autor francês cuja produção literária foi a mais escassa, o que não o impediu de ser membro da Academia Francesa. Mérimée não dedicou a sua vida inteira às letras, pelo fato de que a sua formação principal girava em torno da arqueologia e da história. Entre 1834 e 1860, ocupou o cargo de Inspetor Geral dos Monumentos Históricos da França, atividade que desempenhou com afinco, tendo recrutado arquitetos como Viollet-le-Duc e Boeswillwald para a realização da recuperação e conservação de obras de primeira grandeza²¹. Como desdobramento destas funções, escreveu textos puramente históricos como *Ensaio sobre a História Romana* (1840) e *História de D. Pedro I, rei de Castela* (1847).

Na literatura, a vocação histórica fica patente na sua primeira investida literária: o drama *Cromwell* (1822), que não chegou a ser publicado, permanecendo inédito e tendo se perdido. Grande parte de sua obra alude a personagens ou fatos históricos, até mesmo aos eventos relacionados à então recente história da França. A precisão histórica, em seu caso, revestia-se do interesse de especialista e, dentre outras obras de seu repertório dramático e narrativo, concebeu o romance *Crônica do Tempo de Carlos IX* (1829), a partir das figuras históricas da época do massacre da noite de São Bartolomeu²², texto publicado anonimamente.

²¹ A fortaleza de Carcassonne do século VI a.C., a abadia de Vézelay do século IX, a catedral de Laon do século XII, em estilo gótico primitivo, a abadia de Saint-Savin do século XII, com sua igreja romana e pinturas murais, dentre muitos outros monumentos: a partir de 1835, Mérimée escreveu relatórios sobre tais monumentos que foram organizados em quatro volumes.

²² Três mil protestantes foram massacrados em Paris, em 24 de agosto de 1572, na noite de São Bartolomeu. Os huguenotes (como eram conhecidos os protestantes na França) encontravam-se na cidade para celebrar o casamento entre Henrique, rei de Navarra e chefe da dinastia dos huguenotes, e Margarida, a irmã do rei católico Carlos IX. O matrimônio serviria para pôr fim aos conflitos entre os

A primeira obra publicada de Mérimée vem a ser o texto dramático *Teatro de Clara Gazul, comediantes espanhola* (1825), destinado à leitura, obra que suscita a admiração de Goethe²³, Chateaubriand e Musset. Na primeira edição, o livro é composto pelas obras *Les espagnols au Danemarck*, *Une femme est un diable*, *L'amour africain*, *Ines Mendo ou Le préjugé vaincu* e *Le ciel et l'enfer*. Já na edição de 1830, o texto é acrescido pelas obras *L'occasion* e *Le carrosse du Saint Sacrement*. E Mérimée o apresenta como se fosse de autoria da espanhola Clara Gazul, traduzido pelo igualmente inexistente Joseph l'Estrange. De acordo com Gabaudan, diferentemente do cuidado dispensado à ambientação espanhola da novela *Carmen*, Mérimée concedeu a essa obra um tratamento de propositada falsa cor local da Espanha, em concordância com a natureza de pastiche das peças (*Op. cit.*, p. 317-318).

Prosaico por excelência, Mérimée concebe a obra *A Guzla, Coletânea de Poesias Ilíricas*²⁴ (1827), que também não assina, atribuindo a sua autoria ao inexistente poeta Jacinto Maglanovitch. O título é um anagrama de Gazul. De acordo com Émile Faguet, em *A Guzla*, Mérimée foi capaz “de forjar, peça por peça, toda uma literatura ilírica, com biografias dos autores, crítica literária e moral, tradução das obras mais belas” (1960, p. 16).

A preferência pela prosa é também evidente no leitor Mérimée. Em sua vasta correspondência, Mérimée não menciona a poesia de François Villon²⁵ ao escrever

católicos e os protestantes, mas resultou na execução de dezenas de milhares de huguenotes por toda a França nos meses que se seguiram.

²³ Diz Goethe: “Na Alemanha, porém, há que desistir de achar um que, como Mérimée, produza obra tão ponderada [aos vinte anos] como o fez em “Clara Gazul””. ECKERMANN, *op. cit.*, p. 209.

²⁴ Diz Goethe: “Mérimée tratou dessas coisas [o trágico e o pavoroso] de modo radicalmente diverso. Não faltam decerto nos seus versos desses horrores que, porém, não atingem ao âmago do poeta. Procedo como um artista que experimentasse esses motivos simplesmente por diversão, renunciando transitoriamente ao seu íntimo sentir, e até mesmo à sua nacionalidade, a ponto de parecerem os tais versos da “Guzla” autênticos cantos populares da Ilíria, pouco faltando para que a pretendida mistificação fosse completa”. ECKERMANN, *op. cit.*, p. 298.

²⁵ Poeta do século XV, François Villon integra o rol de bardos que teve a sua obra difundida durante o Romantismo.

sobre a literatura da Idade Média, mas se refere às crônicas de Jean Froissart²⁶. Seguindo o mesmo princípio, dentre os românticos franceses de que era contemporâneo (Hugo, Lamartine, Chateaubriand), cuja tendência era lírica, Mérimée preferia o estilo prosaico de Stendhal.

Erudito, o conhecimento literário de Mérimée se estendia do legado grego às obras dos seus contemporâneos. Note-se que considerava Homero como o maior poeta de todos. Não por acaso, os textos de Mérimée dialogam com o legado antigo (Homero, Ésquilo, Horácio, Ovídio, Vergílio etc.), os autores da Idade Média, a literatura dos séculos XVI e XVII (William Shakespeare, Pierre de Brantôme, Beaumarchais, Molière, citado em muitas obras, Racine, Estébanez Calderón, Rabelais etc.), os iluministas (Voltaire e Montesquieu) e os românticos (Goethe, Hoffmann, Byron, Eugène Sue etc.).

Mérimée foi um escritor que, assim como os seus contemporâneos românticos, sentia-se atraído pelo fascínio exercido pelas culturas exóticas, pelas viagens realizadas, pelo fantástico, pela historiografia, daí “o gosto da coisa vista, do fato verdadeiro, da documentação precisa e da objetividade” (LAGARDE & MICHARD, 1960, p. 347-348).

Considere-se o fato de que, através do cargo de Inspetor Geral dos Monumentos Históricos, Mérimée fez viagens à Espanha, Inglaterra, Itália, Grécia, Turquia, Bélgica, Holanda, Escócia, Suíça, Áustria, tendo percorrido toda a França, numa época em que “as estradas eram, com freqüência, impraticáveis e em que os meios de comunicação (...) desencorajariam os mais resistentes” (MALLION, 1973, p. 124). Uma viagem à Córsega, em 1839, serviu de inspiração para que escrevesse *Colomba*. O conhecimento adquirido nas viagens que realizou à Espanha se complementou ao domínio já existente

²⁶ Jean Froissart viveu durante o século XIV e registrou, em suas crônicas, acontecimentos como a Guerra dos Cem Anos, um dos mais importantes conflitos travados entre França e Inglaterra.

da literatura espanhola; e Mérimée pôde desenvolver a narrativa *Carmen* com uma atmosfera fidedigna.

Fluente em vários idiomas, Mérimée faz citações do texto original de Shakespeare, quando faz referência à obra *Hamlet*, ao mencionar uma das frases da peça (“*Frailty, thy name is woman!*”), em *O Vaso Etrusco* (1830), o mesmo acontecendo em outras novelas com citações em grego, latim, espanhol, dos autores anteriormente mencionados. Mérimée desenvolveu ainda interesse pela literatura russa de seu século, vindo a divulgar diversas obras (traduzidas por ele) de Alexandre Puchkine, Nikolai Gogol e Ivan Turgueniev. Também se interessava por idiomas primitivos ou populares como o basco, o *romani* (dialeto cigano), o dialeto corso. Nos enredos que se desenvolvem na Espanha, Córsega e Rússia, incluiu na feitura das novelas expressões de uso corrente nos idiomas nativos dos personagens, acrescentando notas de rodapé explicativas.

Através de suas obras fantásticas, Mérimée explora o intrigante e fascinante mundo místico. De acordo com Mallion, ele era “inteligente demais para crer em quimeras, mas também inteligente demais para negar a existência de um mundo desconhecido” (MALLION, *op. cit.*, p. 122). Mérimée não acreditava na Providência Divina, mas na existência de uma força maléfica. Reforce-se esta idéia na frase de Sainte-Beuve: “Mérimée não crê que Deus existe, mas ele não está tão certo de que o Diabo não exista” (*apud* MALLION, *op. cit.*, p. 122).

Grande parte de sua produção literária é composta de novelas. Em várias obras, o estilo sóbrio e conciso de Mérimée combina um relato impessoal à descrição de situações violentas. Como resultado imediato desta fusão, as novelas do autor obtêm a amplificação da dramaticidade. Para Gabaudan, a produção de novelas realistas²⁷ de

²⁷Realista em função do desenvolvimento minucioso do enredo, numa busca de verossimilhança e correspondência com a época vivida, mas ainda dentro das determinações românticas.

Mérimée serve de referência para a definição deste gênero literário, por suas obras serem típicas e perfeitas. Nelas, misturam-se elementos reais, concretos, pitorescos e de primitivismo dramático, formando uma composição muito romântica. Não por acaso, Mérimée é considerado, por alguns, como aquele que abriu caminho para a renovação da forma novela (GABAUDAN, *op. cit.*, p. 282).

Uma técnica praticada por Mérimée é a inserção nos enredos de um “narrador-testemunha”²⁸, que dialoga com o leitor. Os breves comentários objetivam o relato e distanciam seu protagonista, pois, a cada comentário, o narrador faz o leitor tomar consciência da “diegesis”. Outro aspecto relevante é que o narrador como testemunha dos acontecimentos serve para conceder à obra uma legitimação, uma aproximação com a veracidade, sempre mantendo a verossimilhança.

A sua formação clássica pode ter sido a origem desse estilo que privilegia a simplicidade e as proporções harmoniosas, que Mérimée também aprecia em seu trabalho de restauração das ruínas romanas existentes na França. A brevidade da trama de suas novelas se dá a partir de um número reduzido de ambientes, de personagens de psicologia simples e do desenvolvimento da ação novelesca até mesmo em poucas horas, excetuando-se as novelas mais longas, que se resolvem em poucos meses. Como resultado imediato do ritmo dessa configuração, instala-se a dramaticidade, que é amplificada pelas cores do relato, repleto de mortes violentas. Faguet faz a seguinte observação sobre a capacidade de condensação de Mérimée:

haveria, em *Carmen*, matéria para cinco volumes. A imaginação de Mérimée consiste, ao contrário, em captar o traço que impressionará o espírito, condensando em si toda uma situação, que terá o cunho luminoso e pitoresco de um conjunto de idéias: a *vela oferecida a São Roque* por Arsène Guillot, o anel colocado no dedo da *Vênus de Ille*, a mancha de sangue no chinelo de Carlos IX. Esses são os traços que é preciso encontrar, e que, uma vez descobertos, permitem afastar os outros. (*Op. cit.*, p. 19)

²⁸ Conceito de Norman Friedman a ser estudado no próximo capítulo.

Mallion atesta que “o desprezo que ele sente pelas pessoas de seu tempo, esses burgueses ou nobres orgulhosos do reino de Luís Felipe, desperta nele o gosto pelas naturezas selvagens e fortes que possuem alguma coisa de inumano e estão fora da ordem comum” (*Op. cit.*, p. 121). Faguet diz que “toda a imaginação de Mérimée é empregada em evocar estados de alma, e combinar acontecimentos que esclarecem de maneira deslumbrante os atos inspirados pelas paixões” (*Op. cit.*, p. 18).

Para uma melhor compreensão da natureza dos protagonistas de Mérimée, faz-se necessário recorrer à tradição grega antiga. Considere-se que os heróis das antigas epopéias e tragédias não eram forjados pela mesma matéria que os homens comuns. A natureza dos heróis dessa tradição era incomum e os impelia a realizarem atos que outros seres não poderiam realizar. Os protagonistas de Mérimée também possuem uma natureza incomum, apesar de não compartilharem da mesma essência das formas sérias da antiga tradição grega, pois não são filhos de deuses como os heróis de Homero ou Ésquilo²⁹. Contudo, as personagens principais de Mérimée também contam com uma significativa capacidade de superação e dignidade. Considere-se que Mérimée dignifica a todos, sem distinção, tendo como modelo as técnicas de Homero, que, no dizer de Aristóteles, dignificou até Aquiles – “um paradigma de rudeza”, ou seja, comprovadamente um ser embrutecido, mas caracterizado por Homero de forma a trazer à tona as suas maiores qualidades de guerreiro a ser honrado (ARISTÓTELES, 1997, p. 35).

Os personagens mais marcantes de Mérimée habitam ambientes hostis e são obrigados a superar difíceis obstáculos para alcançar as suas metas. Uma vez alcançadas essas metas, sucumbem no intento, tragados por desfechos trágicos. O seu rol de

²⁹ Estudos sobre heróis nas epopéias e nas tragédias antigas podem ser encontrados em LUNA, 2005; SELLIER, 2005. Para uma comparação entre os heróis antigos e modernos, ver LUKÁCS, 2000; SELLIER, 2005; LUNA, 2008.

protagonistas é rico em seres excluídos pela sociedade, como a cigana Carmen, o escravo e rei africano Tamango, o corso Mateus Falcone. São heróis capazes de atos cruéis: Carmen destrói a vida de Don José Navarro, conduzindo-o à marginalidade, mas perseguindo a sua meta de ser livre para amar e para deixar de amar; Tamango não hesita em entregar seu povo aos traficantes de negros, mas, depois de se transformar em escravo como única possibilidade de se juntar à mulher que ama, vindo a ser humilhado por todos, recupera o seu orgulho de guerreiro e líder para realizar um motim no navio negreiro e libertar o seu povo; Mateus Falcone não hesita em tirar a vida de seu único filho como exigência de um severo código de honra ameaçado por um ato de traição – na propriedade da família Falcone, um proscrito se esconde com a ajuda de Fortunato (o filho de Mateus), que entrega o bandido em troca do recebimento de um relógio de um dos atiradores corsos. Gabaudan classificou os personagens de Mérimée de “almas fortes”, justificando que não retrocedem diante do medo e da destruição que os aguarda ao fim da jornada (*Op. cit.*, p. 86).

Afora a sua carreira literária, Mérimée chegou a se envolver com política. A sua amizade antiga com Eugenia Montijo, a cónjuge do imperador Napoleão III, fez com que Mérimée desempenhasse um papel estratégico na corte do II Império. Diferentemente de Hugo, exilado por causa de seu posicionamento contrário ao imperador Napoleão III, Mérimée chegou a atuar como Senador e foi responsável pelos saraus literários da Corte de Tuileries. Seu último ano de vida foi consumido pelo agravamento de uma doença e pelo desgosto que lhe causou a derrocada do II Império.

Gabaudan afirma que Mérimée foi o grande hispanista de sua geração (*Op. cit.*, p. 300). Três de suas obras são ambientadas na Espanha: *Teatro de Clara Gazul*, texto escrito antes de Mérimée conhecer a Espanha e assumidamente de falsa cor local; *As Almas do Purgatório* (1834), novela ambientada no século XVI, escrita por Mérimée

depois de suas viagens à Espanha e fruto das conversas com a Senhora de Montijo, sobre a lenda de Don Juan de Marañá, homem de hábitos mundanos que se arrepende de seus pecados e passa a se dedicar à vida religiosa; e *Carmen*, novela ambientada na época moderna (a Espanha da época contemporânea de Mérimée) e que, segundo Gabaudan, “responde a várias solicitações, literárias e vividas” (*Op. cit.*, p. 319).

No entanto, em *Carmen*, ainda que se trate de uma história ambientada na Espanha do século XIX, Mérimée não retrata a sociedade espanhola, mas uma pequena porção desta sociedade, representada pelos ciganos. Bem de acordo com o perfil de personagens do autor, seres primitivos, de psicologia simples e que se prestam ao dramatismo, quase todos pertencem ao mundo dos marginalizados.

A cigana Carmen é posterior à cigana Esmeralda, protagonista do romance *O corcunda de Notre-Dame* (1831), de Hugo. O cenário e a época da novela de Mérimée diferem totalmente do cenário e da época que ambientam o romance de Hugo, cuja história se desenrola em Paris, no século XV. Aproximam-se, entretanto, essas obras, na medida em que ambas as narrativas têm um desfecho trágico, resultando na execução das protagonistas. O poder de sedução das duas ciganas as conduz à destruição, pois Carmen voluntariamente enfeitiça Don José, que a mata depois de abandonado, e Esmeralda involuntariamente seduz Frollo, que lhe imputa a responsabilidade de um crime, resultando em sua morte. Tanto Carmen quanto Esmeralda são sedutoras, mas somente Carmen é uma bandida, cabendo-lhe a responsabilidade direta sobre a degeneração de Don José.

Adequando-se ao perfil da heroína romântica, fruto de todas as conquistas literárias de sua época, Carmen é um ser ficcional dotado de uma vontade imperiosa: o desejo de liberdade. Os elementos dramáticos desta narrativa se sobressaem das motivações da protagonista a partir do momento que ela não desiste de sua liberdade de

amar (ou deixar de amar) a quem queira, mesmo que para isto tenha de abrir mão de sua vida.

Em 1875, Henry Meilhac e Ludovic Halévy escreveram um libreto de ópera baseado na novela *Carmen*, que foi levada aos palcos com a música do compositor Georges Bizet, responsável pela criação das belas árias *Séguedille* e *Havanaise* (MEILHAC & HALÉVY, 2000). À ópera de Bizet deve-se indubitavelmente a popularização da narrativa de Mérimée, justamente o drama da cigana Carmen.

Embora a obra de Mérimée seja um misto de novela, romance de viagens, romance picaresco, drama e tragédia, somente sua dimensão dramática foi transposta para a ópera de Bizet e, daí, para várias adaptações fílmicas que, ao longo das décadas, perpetuaram a tragicidade e a dramaticidade de *Carmen*. Considerando ser este um estudo comparativo entre a novela de Mérimée e duas de suas versões fílmicas, faz-se necessário recolher elementos teóricos que possam embasar a leitura de *Carmen*, uma novela, portanto, arte narrativa, em seus aspectos trágicos e dramáticos, tendo sido justamente essa trajetória dramática que elevou a bela cigana de Mérimée ao lugar de mito na arte ocidental.

CAPÍTULO II: FUNDAMENTOS TEÓRICOS PARA O ESTUDO DE UMA NARRATIVA DRAMÁTICA

1. Da arte narrativa nas teorias sobre gêneros

A reflexão sobre os gêneros literários tem início já na Antiga Grécia. Platão, no III Livro da *República*, estabelece entre Sócrates e Adimanto um diálogo em que se analisa o estilo dos relatos dos mitólogos e dos poetas. Sócrates conclui haver textos literários que se desenvolvem recorrendo à narração (quando o poeta fala em seu nome) ou à imitação (quando o poeta finge que um personagem está falando) ou das duas maneiras (havendo a alternância do discurso direto e do discurso indireto). Na obra em questão, Platão distingue as narrativas simples (sem imitação, encontradas nos ditirambos³⁰), do estilo imitativo (que conserva os diálogos e suprime os trechos narrativos), e de um gênero misto de narrativa e imitação:

Na invenção poética há um gênero totalmente imitativo, como você diz, e é representado pela tragédia e pela comédia. Há outro, em que é o próprio poeta que narra, como ocorre especialmente nos ditirambos. Há ainda um terceiro tipo, misto de narrativa e imitação, que se encontra na epopéia e em muitas outras composições. (PLATÃO, 2006, p. 91)

Escrita no século IV a.C., a *Poética* de Aristóteles categorizou as formas poéticas de então – tragédia, comédia, epopéia –, e pode ser compreendida como uma resposta às idéias de Sócrates, de proibição da poesia por sua capacidade de subversão de valores. Aristóteles, no primeiro capítulo da *Poética*, considera todas as artes como imitativas, não apenas a tragédia, a comédia e a epopéia, mas igualmente o ditirambo, a música, a dança – pois os estilos mencionados são capazes, sob o seu ponto de vista, de imitar caracteres, emoções e ações através do uso do ritmo, da palavra e da melodia –,

³⁰ O ditirambo seria precursor da lírica.

distinguindo-as na medida em que as classifica como representações de seres superiores (epopéia e tragédia), inferiores (comédia) ou representações de pessoas que agem, que ele denomina de drama (tragédia e comédia) (ARISTÓTELES, 1997, p. 19-21).

Com frequência notável, na *Poética*, Aristóteles realiza comparações entre a tragédia e a epopéia, ora aproximando as duas formas poéticas, ora distanciando-as. Aristóteles afirma que praticamente todos os elementos constitutivos da epopéia podem ser encontrados na tragédia:

Das partes componentes, umas são as mesmas; outras, peculiares à tragédia. Por isso, quem sabe discernir entre a boa tragédia e a ruim sabe-o também quanto à epopéia, pois o que a epopéia tem está presente na tragédia, mas nem tudo que esta possui se encontra naquela. (*Ibidem*, p. 24)

Um dos traços peculiares à tragédia, é a catarse, a função da tragédia, o seu “efeito trágico”, que não existe na epopéia, pois, como o próprio Aristóteles disse, nem tudo o que a tragédia possui se encontra na epopéia.

Por outro lado, a caracterização de personagens é uma categoria válida para a tragédia, que também se aplicaria à epopéia na medida em que esta se emparelha à tragédia como arte dignificadora, enobrecedora das representações humanas. A esse respeito, diz Aristóteles:

Quanto aos caracteres, há quatro alvos a que visar. Um e o primeiro deles é que sejam bons. A peça terá caráter, se, como dissemos, as palavras ou ações evidenciam uma escolha; ele será bom, se esta for boa. Isso aplica-se a cada gênero de personagem; mesmo uma mulher ou um escravo podem ser bons, embora talvez a mulher seja um ser inferior e o escravo, de todo em todo insignificante.

O segundo alvo é que sejam adequados. O caráter pode ser viril, mas não é apropriado ao de mulher ser viril ou terrível. O terceiro é a semelhança, o que difere de figurar um caráter bom e adequado, no sentido em que o dissemos. O quarto é a constância; mesmo quando o modelo representado é inconstante e se figura tal caráter, ainda precisa ser constante na inconstância. (*Ibidem*, p. 35)

A partir da citação acima, pode-se entender que, para ambas as formas poéticas sérias, Aristóteles determina que haja “quatro alvos” a que o poeta deve mirar na construção do *ethos* (caráter) de seus personagens: **os caracteres devem ser bons** – o poeta deve representar homens melhores, correspondendo a uma característica de ordem dignificante, “um grau de excelência, e não um atributo moral” (LUNA, 2005, p. 283); **a caracterização deve ser adequada** – Sandra Luna diz que o exemplo de Aristóteles sobre a inadequação da virilidade para a caracterização da mulher é relativo à tipificação dos personagens, orientando o poeta para dotá-los de traços generalizantes (*Ibidem*, p. 286); **deve haver semelhança**, ou seja, o equilíbrio entre arte (vivificadora da tradição mitológica) e vida (a realidade dos espectadores), conciliando os costumes e as crenças dos antigos gregos (*Ibidem*, p. 287); **deve haver constância na caracterização do personagem** – mesmo se o caráter do personagem se destacar pelo viés da inconstância, a sua caracterização “ainda precisa ser constante na inconstância” (ARISTÓTELES, *op. cit.*, p. 35) para o bom andamento do construto poético, ou seja, “uma vez incoerente, essa incoerência deveria se tornar traço permanente em seu caráter” (LUNA, *op. cit.*, p. 287).

A concepção aristotélica, referente à caracterização dos personagens como seres dignificados, é reforçada na explicação de Aristóteles (note-se a menção feita ao herói épico Aquiles) sobre a habilidade do poeta dos gêneros graves em caracterizar os seus personagens ressaltando-lhes as virtudes:

Visto ser a tragédia representação de seres melhores do que nós, devemos imitar os bons retratistas; estes reproduzem uma forma particular assemelhada com o original, mas pintam-na mais bela. Assim, ao poeta que imita personagens temperamentais ou fleumáticas, ou dotadas de outras feições semelhantes de caráter, cumpre fazê-las de boa cepa; por exemplo, o Aquiles de Agatão e o de Homero. (ARISTÓTELES, *op. cit.*, p. 35)

Aristóteles encontra ação na epopéia e no drama (tragédia e comédia):

Homero, assim como foi autor de poemas nobres – pois só ele compôs obras, que, sobre serem excelentes, são representação de ações – assim também foi o primeiro a mostrar o esboço da comédia, dramatizando, não o vitupério, mas o cômico, pois o *Margites* está para as comédias como a *Ilíada* e a *Odisséia* para as tragédias. (ARISTÓTELES, *op. cit.*, p. 22-23)

Contudo, a ação da epopéia e a ação do drama se distanciam na medida em que a epopéia se desenvolve no passado – o que é evidenciado através da conjugação dos verbos no pretérito, tempo este em consonância com um estilo literário que se propõe a legitimar os feitos de um povo – e o drama se desenvolve no presente – como uma exigência de ostentação do espetáculo teatral, já que expõe os eventos como se ocorressem pela primeira vez a cada apresentação ou leitura.

No trecho abaixo, Aristóteles alerta para que não se perca de vista a completude do relato, a necessidade de um eixo aglutinador e a garantia da coerência interna do texto quando orienta o poeta para que componha epopéias da maneira dramática como são compostas as tragédias:

No tocante à imitação narrativa metrificada [epopéia], evidentemente, devem-se compor as fábulas, tal como nas tragédias, em forma dramática, em torno duma só ação inteira e completa, com início, meio e fim, para que, como um vivente uno e inteiro, produza o prazer peculiar seu: não sejam os arranjos como o das narrativas históricas, onde necessariamente se mostra, não uma ação única, senão um espaço de tempo, contando tudo quanto nele ocorreu a uma ou mais pessoas, ligado cada fato aos demais por um nexu apenas fortuito. (*Ibidem*, p. 45)

Numa passagem anterior da *Poética*, Aristóteles ressalta que o poeta epopéico tem a liberdade de se estender nos episódios, diferentemente do poeta dramático, que tem de considerar a necessidade de realizar dramas compostos de episódios breves por causa da encenação (*Ibidem*, p. 38). Dispomos, por um lado, da informação de que a composição da ação, mesmo nas epopéias, deve ser dramática, e, por outro lado, de que os episódios epopéicos se alongam. Partindo do pressuposto de que a brevidade dos

episódios acentua a dramaticidade, como conciliar essas duas características aparentemente contraditórias? Nossa dúvida se dissipa quando nos lembramos do exemplo de “unidade de ação” fornecido por Aristóteles:

Homero, assim como é superior em tudo o mais, parece ter visto muito bem também isso, seja pelo conhecimento da arte, seja pelo seu gênio; escrevendo a *Odisséia*, não narrou tudo quanto aconteceu ao herói, por exemplo, o ferimento no Parnaso, a simulação de loucura quando se arregimentava a tropa, fatos dos quais a ocorrência de um não acarretava a necessidade ou probabilidade do outro, mas compôs a *Odisséia* em torno duma ação única, como a entendemos, e assim também a *Ilíada*. (*Op. cit.*, p. 28)

De acordo com Aristóteles, Homero construiu as suas epopéias estruturando-as a partir de um centro único, permitindo-se omitir algumas descrições autorizadas pelos enredos (na condição de acontecimentos constitutivos dos mitos), no intuito de não incorrer em desvios que colocariam a perder a “unidade de ação” de seus poemas épicos.

Conhecedores da brevidade na extensão dos dramas, deparamo-nos com o alerta de Aristóteles para que os tragediógrafos não adotem a multiplicidade de ações da estrutura épica, na confiança de que bastaria, como ocorre nas epopéias, que os episódios não se desviassem de seu núcleo central, pois é preciso lembrar que os dramas são condensados e não poderiam abarcar um grande número de acontecimentos, resultando num desenvolvimento de ações inadequado:

É preciso, como dissemos muitas vezes, lembrar-se de não dar à tragédia uma estrutura épica: chamo épica uma multiplicidade de fábulas [ações], por exemplo, compor uma com toda a fabulação da *Ilíada*. Ali, graças à extensão, as partes recebem todo o desenvolvimento adequado; ao invés, nos dramas elas acabam muito aquém da concepção. Prova é que quantos escrevem o assolamento de Tróia por inteiro e não, como fez Eurípedes, por partes, ou toda a estória de Níobe, e não como Ésquilo, ou se frustram na encenação, ou se classificam mal nos concursos, pois foi essa a causa única do malogro de Agatão. (*Ibidem*, p. 39)

No que respeita à verossimilhança, Aristóteles afirma que “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer”, afirmação esta que diferencia a Poesia da História, já que o ofício do poeta lhe permite narrar a partir de acontecimentos possíveis, não necessariamente verdadeiros (ARISTÓTELES, *op. cit.*, p. 28). No que concerne ao objeto representado, as chances de deleite e instrução dos receptores das obras poéticas aumentam diante do reconhecimento de heróis e eventos narrados:

Se a vista das imagens proporciona prazer é porque acontece a quem as contempla aprender e identificar cada original; por exemplo, “esse é Fulano”; aliás, se, por acaso, a gente não o viu antes, não será como representação que dará prazer, senão pela execução, ou pelo colorido, ou por alguma outra causa semelhante. (*Ibidem*, p. 22)

Isso significa que acontecimentos reais se prestam à imitação dada a sua verossimilhança. Neste caso, para Aristóteles, não há demérito na arte do poeta (trágico ou épico): “quando porventura seu tema sejam fatos reais, nem por isso é menos criador; nada impede que alguns fatos reais sejam verossímeis e possíveis e é em virtude disso que ele é seu criador” (*Ibidem*, p. 29). Atentemos, inclusive, para a existência de acontecimentos reais que não se prestam à imitação, pois são inverossímeis.

Aristóteles complementa: “Não obstante, nalgumas tragédias são familiares uma ou duas personagens; as demais, fictícias; noutras, nenhuma, como no *Anteu* de Agatão; nesta, tanto a ação como as personagens são imaginárias; nem por isso agrada menos” (*Ibidem*, p. 29).

Homero é apontado por Aristóteles como aquele que “ensinou aos outros poetas a maneira certa de iludir” (*Ibidem*, p. 47), já que fazia uso do recurso de indução ao paralogismo:

Quando, havendo isto, há também aquilo, ou, acontecendo uma coisa, outra acontece também, as pessoas imaginam que, existindo a segunda, a primeira também existe ou acontece, mas é engano. Por isso, se um primeiro fato é falso, mas existindo ele, um segundo tem de existir ou produzir-se necessariamente, cabe acrescentar este, porque, sabendo-o real, nossa mente, iludida, deduz que o primeiro também o é. (ARISTÓTELES, *op. cit.*, p. 47)

Nestas palavras de Aristóteles, podemos perceber também a existência de relações de causalidade, na medida em que uma coisa acontece “por causa daquilo” e não “após aquilo” (*Ibidem*, p. 30). Arma-se desta maneira “uma linha de desenvolvimento que ordena causalmente os episódios, tornando-os logicamente aceitáveis” (LUNA, *op. cit.*, p. 244).

Sendo a verossimilhança e a causalidade os garantes da estruturação lógica do gênero grave, entende-se porque o irracional, citado por Aristóteles como “fonte principal do maravilhoso” (ARISTÓTELES, *op. cit.*, p. 47), aparece como elemento incompatível com a tragédia. A justificativa de Aristóteles se sustenta na premissa de que o gênero dramático sério é estruturado para ser encenado e que o adicionamento do irracional no enredo pode remeter à comicidade: “haja vista a perseguição de Heitor; em cena, daria em cômico, com os gregos parados, sem ir no encalço, e Aquiles a acenar que não; na epopéia isso passa despercebido (*Ibidem*, p. 47).

Por outro lado, Aristóteles não descarta a existência do maravilhoso nas tragédias: “Nas tragédias se deve, por certo, criar o maravilhoso (...)” (*Ibidem*, p. 47). Sandra Luna esclarece que Aristóteles admite, na tragédia, o irracional revestido de probabilidade:

Percebe-se que, apesar da ênfase nas leis da causalidade e da necessidade, a verossimilhança para Aristóteles não diz respeito a uma *mimesis* fiel à fatia de vida que inspira ou que contextualiza a ação dramática, mas, sim, a uma *mimesis* coerente com a ação representada, havendo nessa representação, como vimos, lugar, inclusive, para o irracional, desde que a ele seja dado traços de probabilidade. (*Op. cit.*, p. 246-247)

Das semelhanças entre a tragédia e a epopéia, concluímos que ambas possuem personagens que agem, “unidade de ação”, construída a partir de relações de causa e efeito, com processos de caracterização de personagens que os dignifica, sejam protagonistas ou não.

Contudo, como a tragédia se destina à encenação e tem como função a catarse, nestes dois aspectos, distanciando-se da epopéia. Mesmo dispondo de tragicidade em seu enredo, a epopéia não tem por objetivo um aproveitamento pleno do “efeito trágico”, diluindo-o no decorrer do desenvolvimento de seus episódios, na medida em que a sua função não é catártica. Sandra Luna explica essa dispersão do “efeito trágico” nas epopéias de Homero:

Apesar das reiteradas cenas de morte, as epopéias homéricas projetam, em primeiro plano, um radiante mundo de aparências, que apenas deixa entrever, mas não alimenta o trágico. De suas cenas emanam, sim, o deleite, o prazer, o contato indorido com o sofrimento. Isso explicaria porque tanto na *Iliada* como na *Odisséia* somos capazes de contemplar, com olhos fixamente abertos, cenas que em outros contextos seriam aterradoras. (*Op. cit.*, p. 33)

Diferentemente da tragédia, a epopéia era escrita para valorizar o heroísmo, não para fazer uma apologia da morte, pois a presença da morte nas epopéias de Homero estava associada à condição heróica do protagonista. Porém, ainda que não seja o trágico o tom das narrativas épicas, a constante presença da morte e as instâncias de intensa comoção nos cantos épicos dizem bem sobre a intercessão entre os gêneros.

Das diferenças resultantes das especificidades das formas dramática e épica, vimos que a tragédia possui brevidade na extensão de seus episódios, enquanto a epopéia desenvolve de forma alongada os seus enredos, pois não nasceu para ser encenada e não produz o “efeito trágico”. A tragédia possui limitação do número de ações e lugares por se destinar à encenação, diferentemente da epopéia, com a sua multiplicidade de ações e explicitação de lugares variados, que não se propõe à

encenação e tampouco ao “efeito trágico”. A tragédia não possui em sua urdidura o elemento irracional, pois este é incompatível com sua condição de poesia que se destina à encenação, enquanto a epopéia dispõe de todas as possibilidades de elaboração do maravilhoso, não sofrendo ameaças da exibição do irracional transformar o sério em cômico, porque não nasceu para ser uma forma poética de ostentação.

As concepções aristotélicas sobre os gêneros poéticos atravessaram os séculos. A Modernidade, contudo, haveria de contribuir para esse esforço de categorização do universo literário. No terceiro volume da obra *Estética*, dedicado à Poesia, Hegel atenta para a indissolubilidade do caráter histórico dos gêneros, atrelado às culturas e às épocas que forjaram tais literaturas. Sobre a conceituação dos gêneros, Hegel categoriza os textos literários de natureza poética como “épicos”, “líricos” e “dramáticos”.

Para o filósofo, a poesia épica descreve uma façanha e os caracteres que a produziram, tendo por conteúdo o mundo exterior, das ações humanas:

Primeiramente, o que torna perceptível o conteúdo da poesia é a forma exterior e real sob a qual (...) oferece à representação interior a totalidade evolutiva do mundo espiritual. Por outro lado, a poesia apresenta as imagens esculturais da representação como sendo determinadas pela ação dos homens e dos deuses, de modo que tudo o que acontece emana em parte de poderes humanos e divinos, moralmente independentes e esbarra em parte com obstáculos exteriores, o que dá lugar a um acontecimento que o poeta deixa evoluir livremente, e ante o qual ele próprio se apaga. A tarefa, de aperfeiçoar estes acontecimentos, pertence à poesia *épica* que descreve, com uma grande amplitude poética, uma façanha, em todas as suas fases, assim como os caracteres donde dimana, quer na sua gravidade substancial, quer nos seus aventurosos encontros com acidentes e acasos exteriores, donde resulta um quadro do objetivo na sua própria *objetividade*. (HEGEL, 1964, p. 119-120)

O mundo exterior é o território poético da poesia épica. Acompanhamos a trajetória de um herói que é a representação de um ser que age e que, em função de um objetivo que é seu, mas também de sua nação, lança-se na façanha de alcançá-lo. O herói epopéico é revestido pelo espírito de seu povo, por suas origens terrenas e divinas,

sendo exposto a muitos acontecimentos, ora produzidos pelos homens, ora produzidos pelos deuses.

A poesia lírica corresponde à expressão dos sentimentos, tendo por conteúdo o mundo interior, da intuição:

A poesia lírica está em oposição à épica. Tem por conteúdo o subjetivo, o mundo interior, a alma agitada por sentimentos, alma que, em vez de agir, persiste na sua interioridade e não pode por consequência ter por forma e por fim senão a expansão do sujeito, a sua expressão. Não se trata, portanto, aqui de uma totalidade substancial desenvolvendo-se sob a forma de acontecimentos exteriores, mas a intuição, o sentimento, a contemplação interna exprimem até o mais substancial e mais concreto como fazendo parte do sujeito, como relacionando-se estreitamente com as suas paixões, disposições e reflexões, como nascendo nele no próprio momento em que se exprime. (HEGEL, *op. cit.*, p. 120-121)

Neste gênero poético, encontramos a expressão do mundo interior, da subjetividade. A sua função reside na capacidade de ampliar os horizontes do sujeito a partir do contato com o seu Eu lírico, alimentado por suas próprias paixões e pelas possibilidades infinitas de sua essência poética.

Por sua vez, a poesia dramática se desenvolve tanto objetiva quanto subjetivamente, pois corresponde à explicitação dos sentimentos humanos que advém da ação movida pela vontade das personagens:

O terceiro gênero de poesia [dramático] reúne os dois precedentes para formar uma nova totalidade que comporta um desenvolvimento objetivo e nos faz assistir ao mesmo tempo à manifestação dos acontecimentos da interioridade individual, de modo que o objetivo se apresenta como inseparável do sujeito, enquanto que o subjetivo, pela sua realização exterior e pela maneira como é entendido, faz surgir as paixões que o animam como sendo uma consequência direta e necessária do que o sujeito é e faz. Aqui, portanto, como na poesia épica, é-nos descrita uma ação, com as lutas que deve travar e o resultado que alcança; poderes espirituais pronunciam-se e entram em luta, intercalam-se os acidentes, que complicam a situação, e a atividade humana combina-se com a de um *fatalismo* todo poderoso ou de uma Providência que guia e dirige o mundo. Porém a ação não se nos apresenta apenas sob a forma puramente exterior de um acontecimento real, quer atual, quer passado, mas vivificada pela recitação: vemo-la surgir da vontade das personagens, da moralidade ou imoralidade de caracteres individuais

que se tornam assim o centro do lado lírico da poesia dramática. Ao mesmo tempo, porém, os indivíduos não se limitam a expressar a sua interioridade: dominados por uma paixão que os leva à realização de certos desígnios, apresentam-se-nos sob um aspecto épico, na medida em que calculam o valor substancial da sua paixão e dos seus fins segundo as leis racionais e as condições objetivas da realidade e, assim fixados sobre este valor e sobre as circunstâncias a que terão de dar lugar, decidem da sua sorte. Esta objetividade, que tem a sua origem no indivíduo, e esta subjetividade, apresentada na sua realidade e significação objetivas, representam a totalidade do espírito e constituem, enquanto ação, a forma e o conteúdo da poesia dramática. (HEGEL, *op. cit.*, p. 121-122)

Aspectos líricos, consubstanciados na vontade do herói, e aspectos épicos, reunidos em seu livre-arbítrio, compõem o universo da poesia dramática. Assim como na épica, há ação na poesia dramática. Mas há também conflito, na medida em que há resistência, pois o herói é um transgressor e enfrenta a realidade objetiva para alcançar a sua meta.

Devedor das conceituações de Aristóteles sobre as formas poéticas, no sentido de que muitas das categorizações aristotélicas podem ser reconhecidas na teorização hegeliana sobre os gêneros poéticos, Hegel foi capaz de problematizar e amplificar alguns dos mais caros conceitos de Aristóteles, como o de ação³¹, tendo percorrido outras trilhas do conhecimento a partir de seus estudos fenomenológicos.

Vale ressaltar, ainda com respeito à teorização de Hegel sobre os gêneros poéticos, que o filósofo, já intensamente preocupado com as transformações históricas sofridas pelos gêneros através dos séculos, pondera sobre esses determinantes históricos em relação à produção poética de diferentes povos em tempos distintos. Assim é que Hegel defende a idéia de que a poesia floresceu em quase todos os povos e em quase todas as épocas em função de ser integrante do espírito humano, concebendo as obras poéticas como produções do espírito em suas particularidades nacionais e temporais. À palavra caberia expressar poeticamente o que o espírito de determinado povo em

³¹ O conceito de “ação conflituosa” será estudado ainda neste capítulo da dissertação, dentre os conceitos referentes à construção da ação dramática.

determinada época teria de mais original a registrar, seus sentimentos, sua visão de mundo, de uma forma inteligível para todas as culturas, graças à existência do elemento universal, produzido tanto por sua condição humana quanto por sua condição artística.

Como a poesia tem por objeto não as generalidades da abstração científica, mas todas as idéias da razão individual, encontra a sua principal determinação no caráter nacional de que é uma emanção e cujo conteúdo e modo de concepção se tornam o seu conteúdo e o seu modo de expressão próprios, o que a conduz a um grande número de formas particulares e originais. Com efeito, as poesias oriental, italiana, espanhola, inglesa, romana, grega e alemã diferem umas das outras pelo seu espírito, sentimentos, maneira de conceber o universo, expressão etc. (HEGEL, *op. cit.*, p. 37-38)

A poesia grega é citada por Hegel como o modelo da literatura ocidental na medida em que suscita admiração por seu conteúdo e forma artísticos. Nesse contexto grego, as obras épicas *Ilíada* e *Odisséia* representariam não apenas o nascimento da poesia ocidental, mas seriam a principal referência nos quesitos de fidelidade ao espírito de uma nação (o povo grego do século VIII a.C.) e de aproveitamento do elemento universal para outras culturas e épocas.

Ciente das diferenças históricas como fator de distinção no universo literário, Hegel testemunha o fenômeno da ascensão do romance ocorrido entre os séculos XVIII e XIX, filiando esse subgênero “romance” à épica. Mas o que ele identifica como sendo a principal diferença entre as naturezas da epopéia antiga e do romance, a epopéia burguesa? O filósofo alemão encontra no estilhaçamento da vida nacional do mundo moderno, resultante das conquistas e perdas da classe burguesa, o motivo pelo qual se substituiu o caráter idílico das epopéias de Homero pelo caráter dílico do romance.

Consideremos que a epopéia antiga havia sido forjada de acordo com os preceitos de um povo circunscrito numa vida nacional que se pautava na vivência e valorização das experiências coletivas. Não por acaso, as ações dos heróis das epopéias gregas estavam em constante conexão com o espírito de seu povo e de sua época, ao

ponto de as peripécias da trajetória do herói corresponderem aos fortúnios e infortúnios que se abatiam sobre a nação de que era representante.

Por outro lado, o romance, segundo Hegel, na condição de epopéia burguesa, corresponderia ao prosaísmo do mundo moderno, produtor de uma poesia épica que se atém à vida doméstica, à individualidade disseminada pela burguesia, conduzindo-se de acordo com as regras estabelecidas pelo liberalismo. Referindo-se ao romance como um gênero híbrido³², cujas obras se prestam para uma execução lírica mais pela forma do que pelo tratamento de seu conteúdo, Hegel diz:

Dá-se precisamente o mesmo com o *romance*, essa epopéia burguesa moderna. Nela, vemos reaparecer a riqueza e a variedade de interesses, de estados, de caracteres, de condições de vida, assim como todo o pano de fundo de um mundo total e a descrição épica de acontecimentos. Mas ao romance falta a poesia do mundo primitivo que é a fonte da epopéia. (*Op. cit.*, p. 190)

Hegel legou aos estudiosos de teoria da literatura uma contribuição significativa para os estudos comparativos entre o romance e a épica, ao teorizar sobre a correspondência entre as formas poéticas e as culturas que as produzem. Lukács, em *A teoria do romance*, estuda, à luz das teorias marxistas, o universo da epopéia moderna, comparando-o ao da epopéia antiga.

De acordo com Lukács, o universo romanesco comporta um mundo contingente (incerto, inacabado, oposto à totalidade do universo da epopéia) e habitado por indivíduos problemáticos, cujos objetivos não são simplesmente definidos como de difícil alcance, mas são configurados como idéias inalcançáveis, resultantes do descompasso do herói com o mundo exterior. Diferentemente do herói epopéico, cujas façanhas já são definidas a partir do vínculo com seu mundo fechado, homogêneo, com as suas particularidades harmoniosamente integradas à totalidade desse mundo, o herói

³² O termo híbrido não está sendo usado com a mesma acepção da terminologia das ciências biológicas, mas sim como sinônimo de misto, mesclado, fundido, fusionado.

da forma romance desconhece a totalidade de seu mundo (heterogêneo), que está oculta, e pauta a sua existência como um ser que busca algo, que aspira ao autoconhecimento:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. Depois da conquista desse autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sentido vital na imanência da vida, mas a discrepância entre ser e dever-ser não é superada, e tampouco poderá sê-lo na esfera em que tal se desenrola, a esfera vital do romance; só é possível alcançar um máximo de aproximação, uma profunda e intensa iluminação do homem pelo sentido de sua vida. (LUKÁCS, 2000, p. 82)

De acordo com a premissa lukacsiana, a forma romanesca tem por meta descobrir e construir a totalidade oculta da vida não de forma objetiva, mas como autoconhecimento. Por isso, a forma romanesca se legitima através de sua incompletude, o que significa que a qualidade da obra romanesca estaria artisticamente comprometida, caso a fragmentação do universo do romance viesse a se converter num todo coeso, uma vez concretizada a rasura na sua natureza de composição literária em devir. Lukács nos esclarece que a forma romanesca possui uma dupla condição, pois “representa um equilíbrio oscilante, embora de oscilação segura, entre ser e devir” (*Ibidem*, p. 73).

Talvez possamos concluir com este fragmento do estudo de Lukács, dentre outras coisas, que o romance é o ‘lócus’ propício para a existência de protagonistas problematizados que buscam, através de seus atos, decifrar o mundo que habitam. Por outro lado, podemos nos questionar sobre o impacto causado pela presença do herói nesse mundo romanesco estilizado.

Bakhtin, em sua tipologia histórica do romance descrita na *Estética da criação verbal*, afirma que “nenhuma modalidade histórica concreta mantém o princípio em forma pura, mas se caracteriza pela prevalência desse ou daquele princípio de

enformação da personagem” (BAKHTIN, 2003, p. 205), princípio este que estaria “vinculado a um determinado tipo de enredo, a uma concepção de mundo, a uma determinada composição de romance” (*Ibidem*, p. 205).

E é justamente a partir da construção da imagem da personagem central nas obras literárias romanescas que o teórico russo elabora a sua classificação dos gêneros romanescos, servindo-se da seguinte nomenclatura: o **romance de viagens**, que abrange a diversidade e o exotismo do mundo graças à isenção de características essenciais de um protagonista errante; o **romance de provação**, que apresenta um personagem cujas qualidades são explicitadas desde o início da trama e ao longo da história são postas à prova; o **romance biográfico** (autobiográfico), que é construído a partir das perdas e das conquistas do personagem central; e o **romance de educação**, que se ocuparia da imagem do personagem em formação, em desenvolvimento, partindo do pressuposto de que em outras formas romanescas a imagem do personagem é concebida como pronta e imutável (*Ibidem*, p. 205-224).

Ainda no que diz respeito ao romance como gênero representativo do que seria uma epopéia moderna, uma discussão essencial surge quando se considera que o romance, gênero eminentemente burguês, será o lugar por excelência da utilização da prosa artística, em substituição à poesia que caracterizava as grandes epopéias. Vale a pena acompanhar o pensamento de Hegel sobre as funções da poesia e da prosa.

De acordo com o filósofo alemão, a prosa se ocupa dos fenômenos exteriores a partir das categorizações do intelecto, sem a preocupação de deixar transparecer a essência das coisas. Hegel diz que “o trabalho do puro pensar só tem como resultado pensamentos” (*Ibidem*, p. 36). Pensamentos estes que fariam uso de conceitos puros para a compreensão da realidade e integrariam a particularidade a um plano generalizante e como elemento ideal.

Por outro lado, Hegel afirma que a poesia se baseia no princípio da percepção imediata da alma por si mesma e em si mesma, amplificando-se até formar, com as representações, as intuições e os sentimentos interiores, um mundo objetivo, sendo igualmente capaz de representar de forma mais completa que a música, a arquitetura, a escultura e a pintura, a totalidade de um acontecimento, o desenvolvimento da alma, de paixões, de representações ou a evolução das fases de uma ação – de natureza sintética (por reunir os elementos da interioridade subjetiva) e analítica (dada a sua capacidade de desenvolvimento das particularidades do mundo exterior). Para o filósofo alemão, a poesia tem como fundamento elementar a transformação da matéria existente (a objetividade) em verdade interna (a subjetividade), considerando a poesia a partir de duas perspectivas: a concepção e a estrutura da obra poética (espírito) e as representações poéticas (explicitação do mundo poético).

A poesia é uma arte que se expressa por meio da palavra, como observa Hegel. Esse dado elementar reveste a poesia de uma capacidade inesgotável de expressão, pois a palavra constitui o espírito e, sendo assim, é capaz de apreender a vivacidade e o frescor de tudo o que integra o espírito, não necessitando da intermediação de materiais sensíveis³³, mas contando com a infinitude do espírito. Partindo desse princípio, Hegel determina que a obra poética seja concebida e estruturada a partir da moldagem de conteúdos diversos (locatários do espírito) às regras da arte.

Nem toda representação está impregnada de elementos poéticos, pois é necessária a elaboração artística para transformar quaisquer temas em substâncias poéticas. Hegel defende como explicitação do mundo poético a representação de conteúdos que se tornam poéticos através da fantasia artística, da imaginação capacitada para criar, que, por sua vez, está a serviço das exigências da representação artística.

³³ Madeira, pedra, tinta e som.

O conceito de “fantasia poética”, ou “fantasia artística”, é de fundamental importância para a compreensão das considerações sobre o fazer poético. Hegel concebe a fantasia poética como “a base geral de todas as formas artísticas e de todas as artes particulares” (HEGEL, *op. cit.*, p. 20) e determina que a fantasia poética “deve, no seu conteúdo, conter o seu fim em si mesma e, num interesse puramente teórico, transformar tudo o que é capaz de apreender em um mundo independente e completo em si” (*Ibidem*, p. 18-19).

Hegel também afirma que cabe à “fantasia poética” transformar um assunto prosaico em substância poética; talvez desenvolvendo a noção aristotélica do fabulador, que tem a capacidade de transformar em arte tanto o que corresponde ao mito quanto ao que se origina dos fatos históricos (Cf. ARISTÓTELES, *op. cit.*, p. 28). Ao artista, cabe a função de agente transformador de todos os elementos que possa apreender, construindo um mundo independente e completo em si a partir do exercício da “fantasia poética”. E a criação desse mundo completo e independente se dá em função da essência da arte poética, moldadora de conteúdos passíveis de adentrarem no domínio da fantasia.

Mesmo assim, Hegel defende o discurso poético em função de que a invasão da prosa na esfera poética neutralizaria o efeito de elevação artística a que as obras poéticas alçam o ser humano, restando-lhe apenas a aridez do discurso cotidiano:

a naturalidade excessiva aproxima-se da aridez prosaica, em que por vezes cai, e então as personagens exprimem, não o lado substancial dos caracteres, sentimentos e ações, mas as manifestações diretas da individualidade, sem tomarem completa consciência de si mesmos nem das condições em que se encontram. Quanto mais os homens se mostram naturais, no seu falar realista, tanto mais prosaicos são. Pois os homens naturais, nas conversas e discussões que têm, comportam-se como meros indivíduos acidentais que, vistos através da particularidade imediata, aparecem desprovidos de universalidade. (HEGEL, *op. cit.*, p. 184)

Pelas palavras de Hegel, depreende-se que o discurso poético se prestaria como essencial à modulação, à abstração dos conteúdos do real, e estaria à disposição dos mecanismos que conferem à representação da condição humana o sentido de universalização.

Para os românticos, contudo, o texto prosaico pode ser poético na medida em que o poeta consegue encontrar o equilíbrio entre a criação que se cristaliza na forma não-rebuscada da prosa e a pureza exigida pela arte, num processo intermediado pela “fantasia artística”.

Vimos que os estudos das formas poéticas remontam aos antigos gregos: dos primeiros conceitos surgidos com Sócrates e Platão às categorizações de Aristóteles. O estudo aristotélico nos mostrou as semelhanças e dessemelhanças entre a tragédia e a epopéia: ambos os gêneros poéticos são sérios, dignificam os seus personagens, e tem na “unidade de ação” e nas leis da causalidade importantes ferramentas de composição artística; mas são formas que diferem em função da epopéia possuir elementos trágicos diluídos ao longo de sua estrutura, mas sem a preocupação da obtenção do “efeito trágico”, ao contrário da tragédia que tem por função a catarse e é elaborada para encenação, o que limita, por exemplo, a sua possibilidade de alongamento da extensão e de multiplicidade dos episódios, a inserção do elemento irracional, dentre outros aspectos. Hegel nos mostrou que a expressão da poesia lírica é subjetiva, que a expressão da poesia épica é objetiva e que a expressão da poesia dramática é, ao mesmo tempo, subjetiva e objetiva. Outro aspecto literário discutido por Hegel diz respeito à filiação da epopéia moderna (a forma romance) à epopéia antiga. Imersos na questão da literatura romanesca, estudamos, com Lukács, a adequação da forma romance para o mundo que o forjara e, com Bakhtin, a tipologia do romance a partir de seus subgêneros: romance de viagens, romance de provação, romance biográfico e romance

de educação. Hegel, em seus estudos sobre o discurso poético e o discurso prosaico, recusa a prosa no fazer poético, ao contrário dos românticos, que associam a prosa ao universo romanesco, encontrando na “fantasia artística” a dimensão do poético.

2. Mistura de gêneros: é possível uma narrativa dramática?

Anatol Rosenfeld define com muita propriedade a fusão de gêneros, apontando para o fato de que o conjunto das obras literárias de todos os tempos está permeado de exemplos que indicam a constante mistura de gêneros, sem implicar, no entanto, na desvalorização estética das obras de aspectos híbridos. Para ele, o fato de não se tratar de uma obra ‘pura’, seguindo o modelo de um gênero determinado, não esvazia a obra de valor artístico.

Descrivendo-se os três gêneros e atribuindo-se-lhes os traços estilísticos essenciais, isto é, à Dramática os traços dramáticos, à Épica os traços épicos e à Lírica os traços líricos, chegar-se-á à constituição de tipos ideais, puros, como tais inexistentes, visto neste caso não se tomarem em conta as variações empíricas e a influência de tendências históricas nas obras individuais que nunca são inteiramente “puras”. Esses tipos ideais de modo nenhum representam critérios de valor. A pureza dramática de uma peça teatral não determina seu valor, quer como obra literária, quer como obra destinada à cena. (ROSENFELD, 2006, p. 21)

De acordo com Rosenfeld, os gêneros são substantivos – a Épica, a Lírica, a Dramática –, e a condição adjetiva dos gêneros corresponde aos traços estilísticos – obras de cunho épico, lírico, dramático.

De posse de todas as referências conceituais acima referenciadas sobre os gêneros poéticos, Rosenfeld, em *O Teatro Épico*, descreve como pertencente à Lírica a obra de extensão menor, a partir do instante em que não se delineiam personagens e em que uma voz central expressa seu estado de alma; como pertencente à Épica, a obra de extensão maior, apoiada na presença de um narrador que apresenta personagens envolvidos em situações e eventos; e, como pertencente à Dramática, a obra que possui

diálogos travados entre os personagens, não necessitando da presença de um narrador para que sejam apresentados.

Retornando às definições dos gêneros poéticos segundo Rosenfeld, o gênero lírico seria o mais subjetivo dos gêneros, pois a expressão da poesia lírica é monológica. A voz desse Eu ecoa num momento “eterno”, ou seja, é uma voz que não estabelece uma relação objetiva com o tempo, concebendo o tempo liberto da sucessão temporal. Outra característica da Lírica a ser acentuada é a ausência de oposição entre sujeito e objeto, significando que o mundo narrado (objeto) não se emancipa da subjetividade do narrador (sujeito).

Estabelecendo uma comparação com a linguagem lírica, Rosenfeld demarca o gênero épico como sendo possuidor de “sintaxe e linguagem mais lógicas, atenuação do uso sonoro e dos recursos rítmicos” (*Op. cit.*, p. 25). De acordo com Rosenfeld, a poesia épica é marcada por orações narrativas, acentuadas pela voz no pretérito; uma vez feito o recorte temporal através da conjugação verbal, que remete ao passado do sujeito:

Como não exprime o próprio estado de alma, mas narra estórias que aconteceram a outrem, [o narrador] falará com certa serenidade e descreverá objetivamente as circunstâncias objetivas. A estória *foi* assim. Ela já aconteceu – a voz é do pretérito – e aconteceu a outrem; o pronome é “ele” (João, Maria) e em geral não “eu”. (*Ibidem*, p. 24-25)

A outra característica de relevância da Épica é o distanciamento entre narrador e mundo narrado, uma oposição sujeito-objeto que faz com que estes sejam demarcados um do outro, não permitindo que se confundam. Diferentemente da linguagem lírica, que tem por função a expressividade, a função da linguagem épica é mais comunicativa.

Sobre a poesia dramática, coincidindo com a categorização da poesia lírica, Rosenfeld define que, no gênero dramático, não há oposição entre sujeito e objeto. Só que, diferentemente do gênero lírico, que subjetiva o objeto (mundo narrado), acontece o inverso, pois o narrador não se emancipa da objetividade do mundo narrado. Uma

característica a ser ressaltada é o avançar ininterrupto presente nas obras dramáticas, não se permitindo ao gênero os retrocessos e os avanços da Épica.

De acordo com a classificação de Rosenfeld, cantos, odes, hinos e elegias, são espécies da Lírica; epopéias, romances, contos e novelas, são espécies da Épica; tragédias, comédias, farsas e tragicomédias, são espécies da Dramática. Contudo, existem subgêneros que não podem ser classificados como herdeiros diretos da pureza da Lírica, da Épica e da Dramática. Daí resulta a aplicabilidade dos traços estilísticos de determinado gênero à estrutura de outro gênero, bem de acordo com a categorização de Rosenfeld.

Como já mencionamos, em consequência de seu questionamento sobre a pureza dos gêneros literários, Rosenfeld defende, em sua “Teoria dos gêneros”, o princípio de que estes possuem significados substantivos e adjetivos. O significado substantivo se origina de uma série de características predominantes na estrutura de uma obra e o significado adjetivo corresponde à acentuação de um traço estilístico da obra. Pensemos na natureza da Épica a partir do desenvolvimento de um romance cuja trajetória do protagonista venha a ser conduzida por um narrador, que suprime informações que pareçam irrelevantes para o que está narrando (elipse) ou recorde acontecimentos da infância que estejam assombrando o personagem na esfera do presente (analepse). A estrutura de uma obra desta natureza incontestavelmente seria identificada como Épica na acepção substantiva do termo. Por outro lado, em discordância com o universo literário da Épica, suponhamos que ocorra num outro romance o uso de diálogos em quase toda a sua extensão, presentificando os acontecimentos narrados e atenuando a função do narrador. Tal obra se aproximaria da Dramática no estilo, o que a classificaria como sendo de cunho dramático.

Portanto, conclui-se que, a partir da teoria da mistura de gêneros de Anatol Rosenfeld, o estudo das obras literárias se amplia em função de novos recortes aventados pelas combinações de ordem substantiva e adjetiva: poemas trágicos, dramas lírico-épicos, romances trágicos...

3. O texto narrativo: parâmetros estruturais

A narratologia é definida como uma ciência (Mieke Bal), como uma teoria (Genette), como uma disciplina (C. Angelet e J. Herman), como uma área de reflexão teórico-metodológica autônoma (Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes), que tem como centro de estudo a narrativa e, de acordo com Angelet e Herman, possui três orientações: semiótica narrativa, que estuda a narratividade literária ou não-literária; discurso narrativo; e narratologia mista, que concilia tanto a semiótica narrativa quanto o discurso narrativo em suas abordagens críticas e teóricas.

Nesse momento, estudaremos os aspectos da narratologia que abordam a narrativa ao nível do discurso narrativo (o texto), tema central da obra crítica e teórica *Discurso da narrativa*, de Gérard Genette.

Para Genette, o nível da narrativa que se oferece à análise textual é o do discurso narrativo, considerado pelo autor francês como “o único instrumento de estudo de que dispomos no campo da narrativa literária, e, especialmente, da narrativa de ficção” (1995, p. 25). As cinco categorias ou aspectos (ordem, duração, frequência, modo e voz)³⁴ que compõem o trabalho de análise do discurso narrativo de Genette estão a serviço do estudo das relações entre narrativa e história³⁵, entre narrativa e narração e entre história e narração. Nas palavras de Maria Alzira Seixo, “história, narrativa e

³⁴ As cinco categorias de análise do discurso narrativo genettiano foram concebidas a partir da divisão dos problemas da narrativa em três categorias (tempo, aspecto e modo) de Tzvetan Todorov.

³⁵ Fernando Cabral Martins, o tradutor de *Discurso da narrativa*, adotou “história” e não “estória” para denominar um dos três níveis da “realidade narrativa” da teoria genettiana. Em francês, o termo é *histoire*.

narração são níveis de consideração de um mesmo objeto a que ele [Genette] chama a “realidade narrativa”” (SEIXO, 1995, p. 12).

As relações entre narrativa e história se dão na esfera do texto narrativo e do universo espacial-temporal no qual se desenrola a história (diegese³⁶). As relações entre narrativa e narração se desenvolvem no âmbito da narrativa enquanto discurso (texto narrativo) e dos aspectos da narração como ato narrativo produtor. As relações entre história e narração se desenrolam na esfera da diegese e do ato narrativo produtor.

A partir deste momento, faz-se necessário abordar as categorias genettianas de análise do discurso narrativo, ou seja, os aspectos de ordem, duração, frequência, modo e voz.

Cabe ao aspecto da ordenação o estudo da articulação temporal da narrativa. Tal categoria é aplicada por Genette às relações que se estabelecem entre o tempo da história contada e o tempo do discurso narrativo. No nível da história de uma grande epopéia como a *Odisséia*, o herói Ulisses é afastado de sua família por causa da guerra de Tróia e, após a vitória grega, Ulisses se lança ao desafio de voltar para seu lar, só que, para conseguir o seu intento, é obrigado a vencer inúmeros obstáculos que atrasam o seu retorno, mas que não o impedem de reencontrar os seus entes queridos e de seguir como líder de seu povo. No nível do tempo da narrativa da mesma obra, ocorrem digressões que podem nos lançar à infância do herói: o texto narrativo nos remete do retorno de Ulisses à Ítaca, disfarçado de mendigo, ao momento em que o menino Ulisses consegue uma cicatriz na perna ao ser ferido numa caçada, pois Ulisses é reconhecido por uma ama que havia sido incumbida por Penélope de lavar os pés do mendigo Ulisses, descobrindo a sua identidade graças ao reconhecimento da cicatriz. Note-se que no nível da história, há uma organização cronológica dos acontecimentos,

³⁶ A partir do conceito de Souriau, Genette define diegese como o universo do significado, o “mundo possível” que enquadra, valida e confere inteligibilidade à história, termo que é oriundo das teorias da narrativa cinematográfica.

enquanto no nível da narrativa, a cronologia pode ser entrecortada por retornos ao passado e avanços a tempos futuros.

Genette observa, inclusive, a existência de um terceiro tempo, que corresponde ao tempo de leitura, que é próprio da narrativa literária, diferentemente da narrativa oral ou cinematográfica. Consideremos que um filme projetado numa sala de exibição vai ser invariável para todos os espectadores presentes na projeção; já o tempo de leitura difere de leitor para leitor. Mas o tempo de leitura não é relevante para a análise do discurso narrativo realizado por Genette, pois seu estudo se pauta apenas na dualidade temporal estabelecida entre o tempo da história e o tempo da narrativa.

Para a realização do estudo da ordenação temporal de uma obra literária narrativa, alguns conceitos genettianos devem ser considerados. As digressões responsáveis pelos saltos no tempo do discurso, pela ruptura da linearidade, são denominadas de anacronias narrativas, constituindo-se do confronto da “ordem da disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo” com a “ordem da sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história” (GENETTE, *op. cit.*, p. 33). Segundo Genette, as anacronias podem ir tanto ao passado (“analepse” ou retrospectão) quanto ao futuro (“prolepse” ou antecipação), saltos no tempo devidamente demarcados do presente. Devem ser consideradas como medidas de aferição das anacronias narrativas o “alcance”, definido como a distância temporal estabelecida a partir da variação dos saltos em menor ou maior grau, e a “amplitude”, que é determinada pela duração da história:

Assim, quando Homero, no canto XIX da *Odisséia*, evoca as circunstâncias em que Ulisses, adolescente, recebeu outrora o ferimento do qual conserva ainda a cicatriz no momento em que Euricleia se apresta para lhe lavar os pés, essa analepse, que ocupa os versos 394-466, tem um alcance de várias dezenas de anos e uma amplitude de alguns dias. (*Ibidem*, p. 46-47)

A segunda categoria da análise do discurso narrativo a ser estudada é a duração, que compreende “o tempo encarado, não em função do sentido do seu encadeamento, mas em função da tentativa de estabelecimento de um *ritmo* da narrativa, de uma alternância entre situações de relato” (SEIXO, *op. cit.*, p. 12). A duração é aferida pelas “anisocronias”, que correspondem aos efeitos de ritmo. Genette concebe uma tipologia das formas tradicionais de duração narrativa a partir da constância de velocidade entre a duração da história (os segundos, os minutos, as horas, os dias, os meses e os anos) e a extensão do texto (linhas e páginas).

Como recursos de relevância para o estudo da duração na análise do discurso narrativo, Genette destaca a “elipse”, que consiste no avanço no tempo sem recorrer aos saltos temporais que aceleram a narrativa, omitindo parte da história, que é dedutível no texto; a “pausa” descritiva pode remeter a uma extra-temporalidade, suspendendo momentaneamente a ação da história narrada e se concentrando no discurso narratorial; o “sumário” é a estratégia que consiste em narrar em alguns parágrafos ou em algumas páginas os acontecimentos de um período de tempo que pode variar de dias a anos na história contada, mas sem o detalhamento da ação, produzindo um efeito de aceleração; e o conceito de “cena” corresponderia à equivalência entre os tempos da narrativa e da história através de um discurso que privilegia o diálogo, similarmente ao que ocorre nos dramas. Sobre estes recursos, diz Genette:

Essas quatro formas fundamentais do movimento narrativo, a que doravante chamaremos os *movimentos* narrativos, são os dois extremos que acabo de evocar (*elipse* e *pausa* descritiva) e dois intermédios: a *cena*, na maioria das vezes “dialogada”, sobre a qual já vimos que realiza convencionalmente a igualdade de tempo entre narrativa e história, e aquilo que a crítica inglesa chama de “*summary*”, termo que não possui equivalente em português e que traduziremos por *narrativa sumária*, ou, de forma abreviada, *sumário*: forma de movimento variável (ao passo que os três outros têm um movimento determinado, pelo menos em princípio), que cobre com grande adaptabilidade de regime todo o campo compreendido entre a cena e a elipse. (*Op. cit.*, p. 94)

A terceira categoria de análise do discurso narrativo é, segundo Genette, a frequência, aspecto que se ocupa das relações de repetição entre os acontecimentos narrados (na esfera da diegese) e os enunciados narrativos (na esfera do discurso). Cabe frisar que a noção de frequência, segundo Angelet e Herman, foi introduzida pela primeira vez por Genette. De acordo com a conceituação genettiana, a frequência narrativa se desdobra em quatro tipos de relações de frequência: *contar uma vez aquilo que se passou uma vez*, o que o estudioso francês denomina de “narrativa singulativa”; *contar n vezes aquilo que se passou n vezes*, também considerada como uma “narrativa singulativa”; *contar n vezes aquilo que só se passou uma vez*, denominada de “narrativa repetitiva”, podendo ocorrer tanto com variantes estilísticas quanto com variações de “ponto de vista”; e *contar uma única vez ou numa única vez*, o tipo de narrativa em que várias ocorrências do mesmo acontecimento são contadas em uma única emissão e que pode ser chamada de “narrativa iterativa”. Genette acrescenta mais um tipo de relação de frequência a sua tipologia: a “narrativa pseudo-iterativa”, que se trata de um acontecimento único que é apresentado como se tivesse sido produzido várias vezes (*Op. cit.*, p. 121).

Expostas as categorias relativas ao tempo, cabe-nos agora definir o quarto aspecto instrumentalista da análise do discurso narrativo de Genette: o modo. A categoria do modo é a “*regulação da informação narrativa*” (*Ibidem*, p. 160), pois desenvolve e sistematiza as questões levantadas pelo problema do ponto de vista condutor, ou seja, funciona ao nível das relações entre história e narrativa, tendo como modalidades a “distância” e a “perspectiva”.

Com efeito, pode-se contar *mais* ou *menos* aquilo que se conta, e contá-lo *segundo um ou outro ponto de vista*; e é precisamente tal capacidade, e as modalidades do seu exercício, que visa a nossa categoria do *modo narrativo*: a “representação”, ou, mais exatamente, a informação narrativa tem os seus graus; a narrativa pode fornecer

ao leitor mais ou menos pormenores, e de forma mais ou menos direta, e assim parecer (para retomar uma metáfora espacial corrente e cômoda, na condição de a não tomar à letra) manter-se a maior ou menor *distância* daquilo que conta; pode, também, escolher o regulamento da informação que dá, já não por essa espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de conhecimento desta ou aquela das partes interessadas na história (personagem ou grupo de personagens), da qual adotará ou fingirá adotar aquilo a que correntemente se chama a “visão” ou o “ponto de vista”, parecendo então tomar em relação à história (para continuar a metáfora espacial) esta ou aquela *perspectiva*. (GENETTE, *op. cit.*, p. 160)

A “distância” corresponde ao efeito produzido pelo discurso processado de forma mais ou menos direta, distanciando-se ou aproximando-se do que é narrado. Já a “perspectiva” regula a informação narrativa que pode ser do conhecimento de uns personagens e inacessível a outros a partir do que Genette define como “visão” ou “ponto de vista”.

Genette reconhece que o filósofo grego Platão foi o primeiro a comentar sobre a “distância”, no capítulo III da *República*, referindo-se ao discurso indireto do poeta, com que é concebida a “narrativa pura”, e ao discurso direto do poeta, que é de caráter imitativo e corresponde à “narrativa mimética”. Aplicando o conceito de distância, Genette explica que a “narrativa pura” produz um efeito de distanciamento maior do que a “narrativa mimética”.

Em decorrência de sua defesa pela distinção e interdependência dos conceitos de “mimesis” e “diegesis”, Genette concebe a existência de dois níveis de narrativa: a “narrativa de acontecimentos” e a “narrativa de falas”. A “narrativa de acontecimentos” produz uma ilusão de “mimesis”, pois a sua natureza intrínseca corresponde à narrativa, transcrevendo o não-verbal em verbal. Segundo Angelet e Herman, “conta-se o que o personagem faz ou o que lhe acontece” na “narrativa de acontecimentos” (1987, p. 177, tradução nossa). E a “narrativa de falas”, de acordo com a teoria genettiana, está presa à “mimesis”, produzindo um discurso “ficticiamente relatado”, pois o narrador concede a locução ao personagem, resultando na transparência da narração. O nível da “narrativa

de falas” pode ser dividido em três tipos: o “discurso narrativizado” ou “contado”, quando “as palavras do personagem são integradas à narração e colocadas no mesmo nível que os outros eventos” (ANGELET & HERMAN, *op. cit.*, p. 178, tradução nossa), que é o tipo mais distanciado e redutor, mas cuja distância pode ser atenuada à medida que se transforma em debate interior, desenvolvendo-se de forma alongada e podendo ser considerado como uma “narrativa de pensamentos”; o “discurso transposto” (em estilo indireto), que se afirma na transposição das palavras do personagem de uma forma pronunciada (“disse que...”) ou numa forma interior (“pensei que...”); e o “discurso relatado” ou “reportado”, de tipo dramático, consta na tradição literária ocidental desde as epopéias homéricas e foi considerado como estilo misto por Platão, dadas as suas alternâncias entre narrativo e mimético, resultando em um equilíbrio entre o texto do narrador e o texto do personagem.

O “discurso transposto” possui uma variação: o “discurso indireto livre”. Esta modalidade se alterna como discurso pronunciado e discurso interior e se permite transitar entre o discurso da personagem e o discurso do narrador. Angelet e Herman esclarecem que, “no estilo indireto livre, o verbo conserva as modalidades pessoais e temporais do estilo indireto, entretanto, a fórmula declarativa (ele me disse) desaparece” (*Ibidem*, p. 178, tradução nossa). O “discurso relatado” tem no “discurso imediato” uma variação de sua proposta de “mimesis narrativa”, constitutiva da emancipação do romance moderno, e que cede a palavra desde a primeira linha escrita ao personagem principal, permitindo ao leitor o acesso irrestrito a tudo o que compõe o seu mundo (interior e exterior), e, não sendo um monólogo isolado, pode diluir a instância do narrador. Genette alerta para a diferença entre as duas modalidades, pois, no “discurso indireto livre”, “a personagem fala pela voz do narrador” (GENETTE, *op. cit.*, p. 172-173), provocando uma confusão entre as instâncias do narrador e da personagem, e, no

“discurso imediato” (que seria considerado por alguns narratólogos como estilo direto livre), “o narrador dilui-se e a personagem substitui-se-lhe” (GENETTE, *op. cit.*, p. 173).

Genette submete a “narrativa de pensamentos” à instância da “narrativa de falas”, pois, de acordo com Angelet e Herman, para ele, não há diferença entre palavras e pensamentos, o que leva o pensamento à equivalência de palavra silenciosa (ANGELET & HERMAN, *op. cit.*, p. 179).

Angelet e Herman apontam para o diálogo que pode ser estabelecido entre o estudo de Genette e o estudo sobre o discurso interior desenvolvido pela narratóloga Dorrit Cohn, dadas as coincidências e as distinções entre as conclusões a que ambos chegaram e que são de grande pertinência para os estudos na área (*Ibidem*, p. 180-182).

Dorrit Cohn concebe o discurso interior como tripartido em “psiconarrativa”, “monólogo relatado” e “monólogo narrativizado”. À “psiconarrativa” cabe a definição de narrativa “dos movimentos da vida interior que o personagem necessariamente não verbalizou” (*Ibidem*, p. 180, tradução nossa), situada na esfera do narrador e representada por duas estratégias narrativas: a “dissonância”, que relaciona personagem e narrador em uma situação narrativa dominada pelo narrador, como se o narrador soubesse mais informações sobre o personagem do que o próprio saberia; e a “consonância”, que caracteriza uma situação narrativa dominada pelo personagem, cabendo ao narrador a função de comunicar o que ocorre no interior do personagem.

O “monólogo relatado” é definido por Angelet e Herman como “discurso direto mental (isto é, não pronunciado) de um personagem, citado tal qual, em primeira pessoa, por um narrador que fala, seja em primeira pessoa, seja em terceira pessoa” (*Ibidem*, p. 181, tradução nossa). Neste caso, a dissonância pode ocorrer quando, entre personagem e narrador, existir o antagonismo dos pontos de vista. Cohn estabelece uma

relação entre “monólogo relatado” e “monólogo autônomo”, haja vista a sua condição de independência de um contexto narratorial, ocorrendo o que Angelet e Herman denominam de “o extremo limite do desaparecimento do narrador” (*Op. cit.*, p. 181, tradução nossa).

O “monólogo narrativizado” coincide, nas palavras de Angelet e Herman, “com o estilo indireto livre de pensamentos” (*Ibidem*, p. 181, tradução nossa), ocorrendo a fusão do discurso interior do personagem com o discurso do narrador. Pronomes e tempo são transpostos, pois “se a narração está no passado, o presente do personagem dá lugar ao passado” (*Ibidem*, p. 181, tradução nossa).

No quesito das coincidências e das discordâncias entre os estudos narratológicos de Genette e Dorrit Cohn, temos: a correspondência do “discurso relatado” (Genette) ao “monólogo relatado” (Cohn), pois em ambas as modalidades o texto do personagem (em primeira pessoa) se alterna com o texto do narrador; a relação estabelecida entre o “discurso imediato” (Genette) e o “monólogo autônomo” (Cohn), diante da locução não-intermediada pelo narrador, que é substituído pelo personagem; e a equivalência do “estilo indireto livre” (Genette) ao “monólogo narrativizado” (Cohn), pois, para ambos, o discurso do personagem se funde ao discurso do narrador. Já o “discurso narrativizado” (Genette) não corresponde à “psiconarrativa” (Cohn), pois, no primeiro caso, há uma adequação das palavras do personagem aos acontecimentos dispostos na narrativa, e, no segundo caso, ou predomina o discurso do narrador (que disponibiliza da maneira que lhe apraz informações sobre “a alma do protagonista”) ou predomina o discurso do personagem.

Angelet e Herman reconhecem que a teorização de Genette, no tocante à diferenciação entre problemas de perspectiva e problemas de voz, é de grande importância para os estudos narratológicos.

A “perspectiva”, como já o sabemos, advém da existência ou não de um “ponto de vista” condutor. Para Genette, a pergunta a ser feita é “qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?” ou, de forma mais explícita, “quem vê?”.

Respaldado pelas diversas tipologias das “situações narrativas” elaboradas por autores como F. K. Stanzel, Norman Friedman, Jean Pouillon e Tzvetan Todorov, Genette divulga o que denomina de consenso sobre uma tipologia de três termos, e que é simbolizada por Todorov da seguinte maneira: Narrador > Personagem, quando o narrador revela mais do que a personagem sabe; Narrador = Personagem, quando o narrador revela apenas aquilo que a personagem sabe; e Narrador < Personagem, quando o narrador revela menos do que a personagem sabe.

Genette concebe o conceito de “focalização” como restrição de campo (seleção de informação narrativa), tipificando-o da seguinte maneira: a “focalização zero”, relativa à não-focalização das narrativas clássicas, onde não existe seleção voluntária de informação no ponto de vista do narrador; a “focalização interna”, quando o foco corresponde à consciência do personagem, podendo ser fixa (sem alternância de ponto de vista), variável (com alternância de ponto de vista) ou múltipla (quando se tem o ponto de vista de várias personagens); e a “focalização externa”, que não traz o ponto de vista do herói, conseqüentemente, não permitindo ao leitor o acesso aos pensamentos e sentimentos do herói, mas apresentando-o a partir de seus atos, e tampouco se identificando com qualquer outro personagem, com o foco se confundindo, de acordo com Angelet e Herman, com o olho de uma câmera direcionado pelo narrador a qualquer ponto da diegese.

Genette alerta para o fato de que a “focalização” pode ser variável, provocando em uma mesma obra a mudança de “perspectiva”. E essas alterações podem ser

paralíticas (que devem ser compreendidas como “a omissão de certa ação ou pensamento importante do herói focal”, ação esta que é escondida do leitor, mas que ao ser descoberta provoca um efeito de surpresa) ou paraléticas (que corresponderiam ao excesso de informação que pode proporcionar, por exemplo, a mudança da “focalização” externa para a focalização interna, como no caso em que venha a ocorrer uma incursão na consciência de algum personagem em meio a uma narrativa conduzida por visão externa).

Diferentemente da concepção genettiana de “focalização” (restrição de campo), o narratólogo Mieke Bal define a focalização como centro de interesse, concepção vinculada à “atividade de ver, de perceber, de conceber...” (ANGELET & HERMAN, *op. cit.*, p. 188, tradução nossa). E Bal problematiza a noção genettiana de “focalização” ao elaborar uma teoria da perspectiva com dois níveis de focalização: “focalizador” (sujeito) e “focalizado” (objeto).

Pierre Vitoux, por outro lado, com o avanço proporcionado pela contribuição de Bal, estabelece que o que difere a “focalização zero” da “focalização interna” (os conceitos da teoria modal de Genette) é o sujeito da “focalização” – na “focalização zero”, o focalizador é o narrador e, na “focalização interna”, o focalizador é o personagem –, e o que difere a “focalização interna” da “focalização externa” é o objeto da “focalização” – já que o focalizado ou é percebido do interior ou é percebido do exterior (*Ibidem*, p. 189).

Angelet e Herman encontram uma duplicidade na “focalização interna” de Genette, por se ligar ao mesmo tempo ao sujeito e ao objeto. A “focalização” é considerada interna por duas razões: o foco “está situado no interior da diegese” ou “o objeto percebido é visto do interior”, dizendo respeito ou ao sujeito ou ao objeto da percepção (*Ibidem*, p. 189, tradução nossa).

Estamos cientes de que Genette concebeu a “focalização” em três níveis: “focalização zero”, “focalização interna” e “focalização externa”. Na concepção de Vitoux, a “focalização” possui quatro níveis (*Ibidem*, p. 190): a “focalização-sujeito” delegada (Fs d) ou não-delegada (Fs nd) e a percepção interna ou externa do objeto focalizado (“focalização-objeto”) – Fo interna ou Fo externa. A “focalização-sujeito” não-delegada tem como sujeito-percebedor o narrador e pode corresponder tanto à “focalização-objeto” interna quanto à “focalização-objeto” externa. Diferentemente da “focalização-sujeito” delegada (a um personagem), pois esta corresponde apenas à “focalização-objeto” externa.

A última categoria da análise do discurso narrativo genettiano é a voz. O teorizador francês expressa através das perguntas “quem é o narrador?” e “quem fala?” a essência do aspecto da voz, que é a identidade do narrador. A voz funciona ao nível das relações entre narração e narrativa (discurso) e entre narração e história (diegese).

Deve ser mencionado que Genette alicerça a sua tipologia narratológica a partir da tese de que não existe narrativa sem narrador. Angelet e Herman afirmam que, para o teorizador francês, o narrador deixaria “traços mais ou menos perceptíveis no texto” (ANGELET & HERMAN, *op. cit.*, p. 169, tradução nossa). A presença marcante ou discreta do narrador corresponderia a dois tipos de narração: transparente ou mínima, com um narrador impessoal; e opaca, com a exibição do narrador como criador da narrativa.

No tocante às especificidades do narrador, Genette atrela à existência do narrador cinco funções: narrativa, quando o narrador se assume como aquele que conta uma história; direção, quando ao narrador cabe a organização do ato narrativo; comunicação, a partir do momento em que se dirige ao narratário, o leitor com existência textual; atestação, quando assume o papel de testemunha da autenticidade da

história contada; ideológica, ao submeter à ação a defesa de uma visão de mundo. Angelet e Herman acrescentam às funções do narrador de Genette a função performativa da narração, com um narrador que narra para influenciar, desacreditar, seduzir, punir etc.

Quatro tipos de narração se distinguem a partir da instância temporal (passado, presente e futuro): ulterior (a narrativa no passado); anterior (a narrativa predictiva, que pode vir do futuro ou do presente); simultânea (narrativa no presente); e intercalada (misto de narração ulterior e narração simultânea e imbricada nos momentos da ação).

Uma outra instância do aspecto da voz diz respeito aos níveis narrativos, mais precisamente, definem o estatuto do narrador como extradiegético (narrativa primeira ou ato literário levado a cabo num primeiro nível), diegético ou intradiegético (narrativa segunda ou narrativa do segundo grau), metadiegético (que passa da narrativa primeira à narrativa segunda). Genette cita Homero como narrador do primeiro nível (extradiegético) e Ulisses (nos cantos IX e XII da *Odisséia*) como narrador do segundo grau (intradiegético).

O estatuto do narrador é definido também pela relação que estabelece com a história: homodiegética, quando o narrador (em primeira pessoa) faz parte da história; e heterodiegética, quando o narrador (em terceira pessoa) não participa da história. A relação pseudo-heterodiegética se dá quando o narrador vem a fazer parte da história. O nível homodiegético pode ser conduzido por um narrador-testemunha ou por um narrador-protagonista (autodiegético).

Levando em consideração o relacionamento do narrador com a história e com os níveis narrativos, Genette elabora quatro tipos de estatuto do narrador: extradiegético-heterodiegético – o narrador do primeiro nível (extradiegético) conta uma história à qual não pertence (heterodiegético); extradiegético-homodiegético – o narrador do primeiro

nível (extradieético) conta a sua própria história ou uma história da qual participa na qualidade de testemunha (homodieético); intradieético-heterodieético – o narrador do segundo nível (intradieético) conta uma história à qual não pertence (heterodieético); intradieético-homodieético – o narrador do segundo nível (intradieético) conta a sua própria história ou uma história da qual participa na qualidade de testemunha (homodieético).

Angelet e Herman discordam de Genette no que diz respeito à classificação de uma narrativa intercalada como metadieética. Para eles, pode ocorrer uma narrativa intercalada sem mudança de nível, por justaposição. Contudo, eles concordam com Genette sobre a mudança de nível (extradieético-intradieético) caso o narrador de uma das narrativas esteja presente, como personagem, na outra narrativa (ANGELET & HERMAN, *op. cit.*, p. 176-177).

Outro parâmetro conceitual genettiano é a metalepse, que é um conjunto de transgressões e representa uma forma inversa da figura narrativa, pois, em um dos casos transgressores, concede a voz ao autor na própria estrutura da narrativa (metalepse do autor), permitindo-lhe fazer comentários e interceder ele próprio na história contada.

Com vistas à realização de uma análise crítica mais completa, faz-se necessário associar ao aspecto da voz de Genette a tipologia do narrador de Norman Friedman, que comporta os conceitos de “narrador-protagonista” e “narrador-testemunha”. Uma das prerrogativas de identificação do “narrador-testemunha” e do “narrador-protagonista” é a narração em primeira pessoa, fornecendo ao leitor a possibilidade de aderir ao universo romanesco criado pelo autor de forma mais direta, uma vez potencializada a verossimilhança através da aproximação do leitor com o mundo do narrador. Os conceitos se distanciam na medida em que, para o “narrador-testemunha”, tem-se um

“eu” interno à narrativa, participativo, vivenciando os acontecimentos que descreve, só que na perspectiva de personagem secundária.

Concluimos que a teoria narratológica de Genette nos dota de instrumentos de visualização sobre as questões concernentes ao tempo – em sua articulação, ritmo, relação diegese/discurso –, à regulação da informação narrativa (distanciamento e focalização) e às instâncias narrativas de narrador e personagem. Pretendemos aproveitar tais conceituações não somente na análise da estrutura da novela *Carmen*, mas igualmente no estudo de suas adaptações para o cinema, aproveitando-nos de sua condição de arte narrativa, ainda que não-literária.

4. Dramaticidade e tragicidade: aspectos conteudísticos e estruturais

4.1. A poética do trágico na tradição ocidental

Na introdução de *Ensaio sobre o trágico*, Peter Szondi diz que “desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico” (2004, p. 23), o que significa que Aristóteles determinou os elementos da arte trágica, pois o seu objetivo era a tragédia, e Schelling, debruçando-se sobre a idéia da tragédia, oferece-nos uma reflexão filosófica sobre o trágico.

Schelling dá início à filosofia do trágico quando, ao interpretar a tragédia grega, em *Cartas filosóficas sobre dogmatismo e criticismo* (1795), volta a sua atenção “não mais para o efeito da tragédia e sim para o próprio fenômeno trágico” (SZONDI, *op. cit.*, p. 29):

Com freqüência, perguntamo-nos como era possível que a razão grega podia suportar as contradições de sua tragédia: um mortal, destinado pela fatalidade a ser um transgressor, em luta *contra* ela é, no entanto, terrivelmente castigado por uma transgressão produto do destino. O *fundamento* dessa contradição, aquilo que a tornava suportável, radicava em algo mais profundo do que onde se buscava: encontrava-se na luta da liberdade humana contra o poder do mundo

objetivo, diante do qual o mortal, se o poder é um super-poder (um *fatum*), não só *necessariamente* tinha que sucumbir, senão que, ao sucumbir *sem luta*, tinha que ser castigado por sua própria derrota. Que o transgressor não apenas perecera diante do poder superior do destino, senão que, além disso, fora castigado, era um reconhecimento à liberdade humana. Uma *honra* que a liberdade merecia. A tragédia grega honrava a liberdade humana permitindo que seus heróis *lutassem* contra o poder superior do destino. (SCHELLING, 1993, p. 95-96, tradução nossa)

Para Schelling, o sentido do trágico é a afirmação da liberdade: “saber que existe uma força objetiva que ameaça aniquilar nossa liberdade; firmemente convencidos e seguros disso, lutar *contra* tal força, comprovar sua total liberdade e, *assim*, sucumbir” (*Ibidem*, p. 95, tradução nossa). Szondi explica que

À medida que o herói trágico, na interpretação de Schelling, não só sucumbe ao poder superior do elemento objetivo como também é punido por sua derrota, ou simplesmente pelo fato de ter optado pela luta, volta-se contra ele próprio o valor positivo de sua atitude, a vontade de liberdade que constitui “a essência de seu eu”. (*Op. cit.*, p. 31)

A partir de 1792, Schiller escreve ensaios dedicados à tragédia e a essência do trágico vem a ser abordada em “Acerca da razão por que nos entretêm assuntos trágicos”, “Acerca da arte trágica” e “Acerca do patético”³⁷, dentre outros. A teorização schilleriana está centrada no livre-arbítrio do herói trágico, potencializando-se através do choque estabelecido entre a vontade humana e a dominação dos instintos:

Quando vemos Hüon e Amanda atados ao pelourinho, ambos, por livre escolha, antes dispostos a sofrer a terrível morte na fogueira do que a obter um trono a troco da infidelidade ao objeto amado – que nos faz dessa cena um objeto de tão celestial entretenimento? A contradição entre a situação atual e o ridendo destino que desprezam; o aparente contra-senso na natureza a recompensar a virtude com o sofrimento; a negação antinatural do egoísmo etc., dado que produzem em nossa alma tantas representações de inadequação a fins, deveriam nos encher da mais pungente dor. Mas que nos importa a natureza com todos os seus fins e leis, quando ela, nos seu contra-senso, dá ocasião a que, na mais plena luz, desponte em nós o fim moral. A experiência do vitorioso poder da lei moral, que fazemos

³⁷ Cf. estes ensaios em SCHILLER, Friedrich. **Teoria da Tragédia**. Trad. Flavio Meurer. São Paulo: EPU, 1995, p. 10.

ante essa cena, é um bem de tal modo elevado e essencial que até somos tentados a nos reconciliar com o mal, ao qual devemos agradecer. A harmonia no reino da liberdade deleita-nos infinitamente mais do que, no mundo natural, nos podem entristecer todas as contradições. (SCHILLER, 1991, p. 22-23)

Anatol Rosenfeld faz a seguinte observação:

A relativa independência da tradição aristotélica contribuiu para que Schiller se emancipasse, em certa medida, do exame exclusivo da tragédia, abordando também o problema do próprio *trágico*, ainda que relacionasse esta situação humana estreitamente com a tragédia, como forma estética peculiar em que esta situação humana encontra a sua expressão mais poderosa. É, com efeito, na época de Schiller – particularmente com Schelling e Hegel – que se inicia a indagação acerca da essência do trágico, como um fenômeno ligado a determinada forma estética. (1991, p. 9)

Em 1824, Goethe esboça a sua teorização dialética sobre o trágico partindo do pressuposto de que “todo o trágico baseia-se em uma oposição irreconciliável” (*apud* SZONDI, *op. cit.*, p. 48), ou seja, o trágico ocorre quando não existe nenhuma chance de solução, do contrário, dilui-se a tragicidade. Szondi destaca que,

Para Goethe, é essencial que o conflito não se dê primordialmente entre o herói trágico e o mundo exterior, nem tenha suas raízes na supremacia do divino ou do destino (...). Certamente não é trágica a disparidade banal que se dá quando o homem não quer o que deve, ou quer o que não deve. Trágica é a cegueira com que ele, ludibriado acerca da meta de seu dever, precisa querer o que não tem o direito de querer. Esse complemento essencial para a concepção do trágico formulada por Goethe – de que a oposição irreconciliável divide o que é uno – aparece de outra forma, na resenha que ele escreveu um ano antes sobre *Il conte di Carmagnola*, de Manzoni. Goethe considera o enredo, que opõe o Condottiere Carmagnola ao Senado veneziano, “absolutamente significativo, trágico, irreconciliável”, porque nele “duas massas incompatíveis, que se contradizem entre si, acreditam poder se unir e buscar um único objetivo”. (*Op. cit.*, p. 49-50)

Em 1827, Goethe volta a falar sobre o trágico no momento em que discute com o seu secretário Eckermann sobre o pensamento de Hinrichs, que defendeu a possibilidade da arte trágica advir dos conflitos da família e do Estado, ocasião em que novamente expressou a idéia de que o trágico, em sua imanência, comporta um conflito que não tem solução:

Podemos no entanto ser vítimas de acontecimentos trágicos sejam embora membros da família ou coletividade, pois em última análise o que interessa é apenas o conflito, que não admite solução, bastando que tenha para reforçá-lo uma explicação lógica e desde que seja de feição genuinamente trágica. – Assim Ajax parece vítima do demônio da honra injuriada e Hércules do de um ciúme doentio. Em nenhum dos dois casos existe o mínimo conflito entre a piedade familiar e a virtude cívica que, no entanto, segundo Hinrichs, deviam ser os elementos da tragédia grega. (ECKERMANN, *op. cit.*, p. 188-189)

Resultante da afirmação da liberdade, do livre-arbítrio do herói, de posições antagônicas de impossível conciliação... Os filósofos do trágico se esmeraram em compreender o trágico como inerente à condição humana. Embora essa filosofia do trágico tenha assumido importância fundamental a partir do Romantismo, a dimensão estrutural de uma obra trágica pode ser vislumbrada com mais clareza tomando-se por base a *Poética* aristotélica.

De posse de estudos diversos sobre a cultura grega, da obra dos antigos tragediógrafos e comediógrafos, das teorizações de Aristóteles e Platão, e das interpretações desse legado por expoentes das teorias literárias e filosóficas, em sua obra *Arqueologia da ação trágica: o legado grego* (2005), Sandra Luna elaborou o conceito de que a tragédia, enquanto forma, tem como função a racionalização do trágico, ou seja, a arte trágica apresenta-se como uma tentativa poética de compreender o incompreensível, na medida em que a poesia dramática é capaz de mostrar o percurso heróico convergindo para o trágico através de transgressões. Essas transgressões, ou “erros trágicos”, sejam eles voluntários ou involuntários, apontam para as causas das catástrofes que abatem os heróis. Luna diz:

Suspeitamos que a tragédia de ontem, como o drama de hoje, seja apenas mais uma das estratégias ocidentais de racionalização do trágico. É certo que a tragédia investe o que pode na representação da tragicidade, explorando-a sob vários aspectos, expondo situações terríveis que nos induzem sem maiores pudores à dor e ao sofrimento. Contudo, esse mergulho no trágico não significa, entendemos, um afogamento no trágico, um perder-se no absurdo da dor inexplicável.

Algo nos diz que a construção ficcional da tragédia, ao tempo em que acolhe o trágico, ao inseri-lo em uma ordem lógico-racionalista, produz rasuras severas na concepção de trágico como intervenção fatalística, incompreensível, inesperada ou imerecida de uma ordem imprevisível, arbitrária e, portanto, absurda. (LUNA, *op. cit.*, p. 34-35)

As considerações acima nos instigam a examinar a dramaturgia trágica em seus aspectos formais, o que faremos a seguir.

Sobre a importância da *Poética* de Aristóteles para a literatura ocidental, Szondi faz a seguinte consideração:

A poética da época moderna baseia-se essencialmente na obra de Aristóteles; sua história é a história da recepção dessa obra. E tal história pode ser compreendida como adoção, ampliação e sistematização da *Poética*, ou até como compreensão equivocada ou como crítica. (SZONDI, *op. cit.*, p. 23)

Na *Poética*, Aristóteles define a tragédia da seguinte maneira:

É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções. (...)

(...) Como se trata da imitação duma ação, efetuada por pessoas agindo, as quais necessariamente se distinguem pelo caráter e idéias (pois essas diferenças empregamos na qualificação das ações), existem duas causas naturais das ações: idéias e caráter, e todas as pessoas são bem ou mal sucedidas conforme essas causas. (ARISTÓTELES, *op. cit.*, p. 24-25)

Como se pode perceber a partir dessa citação, Aristóteles considera a ação como o principal elemento da tragédia. A ação é o construto artístico, a composição dos atos, e corresponde à “alma da tragédia”. Aristóteles estabelece, inclusive, que se possa prescindir do caráter numa tragédia, ou seja, da explicitação do *ethos*, mas não se pode prescindir da ação. Porque, para Aristóteles, é o caráter que define as ações humanas, mas é só nas ações que o caráter se manifesta.

Devemos esclarecer, no entanto, que prescindir do caráter não é o mesmo que prescindir do personagem, mas sim de um investimento maior na caracterização do personagem, ou seja, suas escolhas morais não se revelarão explicitamente. Em suma, ainda que não sejam expressas as suas decisões, o personagem agirá (LUNA, *op. cit.*, 236).

Com base na análise de Eudoro de Souza que se encontra na Introdução a sua tradução da *Poética*, Sandra Luna diz que a concepção de tragédia de Aristóteles é um desvio da concepção de Platão, pois para ele a tragédia é a “imitação de ações”, e Platão concebe a tragédia como “imitação de agentes”: “Ao esboçar este desvio, Aristóteles dá à tragédia uma legitimidade mais estética do que ética, já que as ações passam a ser analisadas a partir das leis da verossimilhança e da necessidade” (*Ibidem*, p. 237-238).

De acordo com a formulação aristotélica, o “efeito trágico” depende da relação entre ação e caráter, pois “uma trama, para ser comovente, exige investimento não apenas no agir, mas também no agente” (*Ibidem*, p. 235).

Contrariando Platão, Aristóteles considera a função da poesia como catártica graças a sua capacidade de purificar as paixões de quem se expõe à obra poética. Ele compreende a catarse como um efeito benéfico da poesia. Especificamente, para o gênero trágico, a catarse cumpre uma dupla função, pois suscita e, pelo excesso, purga, duas fortes emoções humanas: piedade e temor.

Com base no estudo sobre o fenômeno da catarse realizado por Sandra Luna, sabemos que Aristóteles, em sua obra *Ética a Nicômano*, defende o princípio de que, “para cada virtude há dois vícios correspondentes” (*Ibidem*, p. 216-217) e de que o homem em seu cotidiano deve exercitar ações virtuosas, praticando a “justa medida” (a virtude) entre dois vícios: nem o excesso, nem a falta; por exemplo, nem a temeridade, nem a covardia, mas a coragem. Luna diz que “a “justa medida” está diretamente

relacionada ao equilíbrio das emoções” (LUNA, *op. cit.*, p. 217). A piedade e o temor suscitados pela tragédia operam

a catarse dessas emoções. Diante disso, parece razoável pensar que a ação trágica, incitando essas paixões, produz um excesso de emoções, excesso esse nocivo ao homem, segundo a doutrina da “justa medida”. Ao reconhecer na arte trágica um instrumento catártico, seja ele entendido como expurgador ou purificador, o que Aristóteles parece nos fazer crer é que esse mesmo excesso produzido pela tragédia é aliviado, tranqüilizado, pacificado. (*Ibidem*, p. 218)

A preocupação com a produção do “efeito trágico” faz Aristóteles valorizar a “unidade de ação”, que foi desenvolvida a partir da idéia de que uma ação maior estaria interligada às ações menores, pois funciona como um eixo centralizador que mantém a trama coesa:

é preciso que a fábula, visto ser imitação duma ação, o seja duma única e inteira, e que suas partes estejam arrançadas de tal modo que, deslocando-se ou suprimindo-se alguma, a unidade seja aluída e transtornada; com efeito, aquilo cuja presença ou ausência não traz alteração sensível não faz parte nenhuma do todo. (ARISTÓTELES, *op. cit.*, p. 28)

Ainda no que diz respeito à construção de uma ação coesa, unitária, as epopéias e as tragédias têm em comum o início *in medias res* como um princípio de economia artística que proporciona a extensão adequada para ambas as formas poéticas. Podemos definir o início *in medias res* como o recurso de começar a estória quando os conflitos vão ser deflagrados, o que representa uma significativa economia temporal (não precisamos presenciar todos os eventos da vida do herói) e espacial (tampouco encontrar representados em cena todos os lugares em que viveu o herói). O início *in medias res* também tem implicações para a construção dos conflitos dramáticos: informações pertinentes à trama, anteriores ao começo *in medias res*, surgirão como referências do passado, e o passado anterior à ação dramatizada assombrará toda a ação que segue.

Sobre o começo *in medias res* na tragédia, Sandra Luna acrescenta que

tal como foi proposto por Aristóteles, [o início *in medias res*] tem outra implicação tão ou mais significativa do ponto de vista do “efeito trágico”: começando a ação num ponto estratégico, as causas que engendraram a catástrofe não mais podem ser alteradas e essa terrível imutabilidade da ordem das coisas passadas contribui poderosamente para acentuar o sentido trágico da ação. (*Op. cit.*, p. 242)

Mas como Aristóteles estrutura uma ação na intenção de provocar o “efeito trágico”? Como se dá a construção de uma ação trágica? De acordo com Aristóteles, primeiramente, a ação trágica pode ser simples ou complexa. A ação trágica simples provoca apenas compaixão, nela acompanhamos como ação única o sofrimento do herói. Aristóteles explica que a ação trágica complexa ocorre através de uma mudança de fortuna acompanhada de reconhecimento (*anagnorisis*) ou inversão da situação (*peripeteia*), ou mudança de fortuna acompanhada de ambos os recursos (*Op. cit.*, p. 30).

A *anagnorisis*, define o filósofo, é o “reconhecimento de uma verdade antes desconhecida” (LUNA, *op. cit.*, p. 255) e a *peripeteia* é o “ponto crucial em que tudo muda” (ESSLIN, 1986, p. 53), e, como acabamos de mencionar, ambas são decisivas para a mudança de fortuna em cena. Diferentemente da ação trágica simples, onde apenas dispomos da informação dos fatos que causaram aquela mudança de fortuna, mas não os vemos se desenvolvendo de maneira presentificada, a ação trágica complexa se desenrolará diante de nossos olhos. Aristóteles sentencia que o mais belo reconhecimento de uma ação trágica é aquele que coincide com uma inversão de situação, citando como exemplo da eficácia dessa combinação a tragédia de Sófocles, *Édipo Rei* (ARISTÓTELES, *op. cit.*, p. 30): no instante em que Édipo descobre que havia sido criado por pais adotivos, ele reconhece que não conseguiu escapar da profecia de que mataria o próprio pai, já que matara um desconhecido sem a informação

de que se tratava de seu verdadeiro genitor, e a posição de rei de Tebas, conquistada por ter desposado a rainha Jocasta (a sua mãe), é perdida, pois o reino sofre as conseqüências do assassinato de Laio (seu pai) e necessita da punição de seu assassino, ocasionando uma “viravolta das ações em sentido contrário” (ARISTÓTELES, *op. cit.*, p. 30) – Édipo passa de rei ilegítimo a proscrito no momento mesmo em que “reconhece” sua verdadeira identidade.

Como mencionamos anteriormente, o conceito de construção de personagens trágicos formulado por Aristóteles parte do pressuposto de que a tragédia imita homens superiores (“melhores do que somos”), diferindo das comédias, que imitam pessoas inferiores (“piores” do que somos) (*Ibidem*, p. 20-21). Os protagonistas das tragédias e das epopéias gregas são seres immanentemente dignificados, concebidos como heróis grandiosos, de alta estirpe (reis, semi-deuses), e devem agir de acordo com a sua natureza. Como bem o sabemos, o caráter diz respeito à caracterização do herói como um ser moral, que, em concordância com a sua origem e valores, é capaz de cometer atos extremos (como enfrentar a morte para alcançar seus objetivos).

Mesmo os personagens baixos são desenvolvidos de maneira nobilitada nas tragédias e nas epopéias. Um exemplo desta afirmação é o marido de Electra, um trabalhador miceniense, que, independentemente de sua origem humilde, comprova através de seus atos uma dignidade própria dos mais elevados personagens. Orestes, que ainda não havia se identificado para Electra como sendo o seu irmão, reconhece a nobreza de espírito do trabalhador com quem ela se casara (Cf. EURÍPEDES, 2004)

Já nas tragédias gregas, deparamo-nos com um mecanismo que, na ação, oferece-se como elemento motivador do trágico: trata-se do “erro trágico”, apreendido por Aristóteles no conceito de “*hamartia*”. Observando-se o *corpus* de tragédias gregas que chegou até nós, nota-se que as ações trágicas são, às vezes, provocadas por erros

voluntários, outras vezes, as catástrofes decorrem de “erros involuntários”. O erro involuntário desvia da condição humana o peso da culpa pelo acontecimento funesto, na medida em que direciona para atos involuntários dos heróis a responsabilidade pela ocorrência da catástrofe (LUNA, *op. cit.*, p. 278).

O erro involuntário vem a atenuar a culpabilidade do herói, pois existe um agente do erro (alguém que é responsável), mas não existe um culpado, o que faz com que a punição pareça imerecida: quanto mais isento de culpa é o herói, haverá mais empatia e mais comovente e trágico será o desfecho (*Ibidem*, p. 278).

Deve ser ressaltado, no entanto, que a concepção de “erro trágico” se modificou ao longo dos tempos:

Acontece que, ao longo dos séculos, os comentadores da *Poética* interpretaram a *hamartia* sob perspectivas distintas. Em linhas gerais, é possível simplificar a polêmica informando que a palavra foi apreendida por uma significativa tradição como erro moral, indicativo, portanto de vício de caráter, havendo, contudo, uma vertente oposta, que propõe ser a *hamartia* um erro de julgamento, isto é, um erro intelectual. (*Ibidem*, p. 262) (...)

(...) O problema é que, como considera o caráter, o *ethos*, sob o aspecto moral, o próprio Aristóteles abre espaço para conjecturas sobre as implicações morais do erro trágico. Além disso, a existência de tragédias gregas nas quais a catástrofe se origina de um erro voluntário, cometido por agentes que tramam seus atos conscientemente, como, por exemplo, a Medéia, de Eurípedes, que mata os próprios filhos sabendo o que faz, assim como outras interferências históricas e filosóficas na interpretação da *Poética*, são fatores que acabaram por fazer com que a dúvida sobre as implicações morais do erro trágico permaneça. (*Ibidem*, p. 264)

O fato é que o “erro trágico”, voluntário ou involuntário, permanece como elemento essencial à representação literária do trágico:

Considere-se, por exemplo, como no teatro grego o “erro trágico” não raramente se manifestava como erro intelectual, involuntário, equívoco, falta de discernimento – ato irreparável, sim, mas isento de conotações moralizantes. A crença em noções de fatalidade, destino, e a presença de um *pantheon* divino em seu universo trágico convergiam para permitir que os gregos

enquadrassem erros humanos sob outras perspectivas que não a dos desvios morais. (LUNA, 2008, p. 30-31)

Os autores latinos e medievais que se ocupam da tragédia revelar-se-ão, em geral, alheios a essa interpretação grega de “erro trágico” como erro intelectual, involuntário, espreitando a “ação” trágica através de molduras estoicas ou cristãs, enfatizando antes as noções de falta moral e culpa do que as investidas do destino, da fatalidade. Essa ênfase na malignidade humana como deflagradora do trágico produzirá no legado latino um esquema simplificado no qual o trágico se configura como castigo por crime cometido, consequência direta dos descarrilamentos das paixões humanas, esquema facilitado pela noção de culpa que marca uma humanidade “naturalmente” fadada ao erro – “errar é humano”. (*Ibidem*, p. 32)

(...) esse legado de investimento na malignidade humana e no horror decorrente de seus “erros trágicos” será fundamental à compreensão da tragédia que ressurgiu com os tempos modernos, os palcos renascentistas estando repletos de personagens malignos promovendo cenas de sangue e morte. (*Ibidem*, p. 35)

Aristóteles não menciona, em sua *Poética*, as categorias *hybris* e *até*, que potencializam as chances de que o herói das tragédias gregas venha a cometer o “erro trágico”. Sandra Luna descreve a *até* “como uma força sobrenatural que compele as pessoas a agir erroneamente” e a *hybris* como uma “marca do herói, um comportamento excessivo, aproximado da soberba, uma arrogância que ultrapassa os limites do lícito” (2005, p. 313-314). A combinação *até* / *hybris* uniria o poder dos deuses ao descontrole dos heróis para a ocorrência da fatalidade. Esses conceitos aparecem nas obras da Modernidade com nuances diferenciadas produzidas pelos contextos históricos, por exemplo, a *hybris*, enquanto excesso, soberba, tem sido marca fundamental dos heróis de todas as épocas. E a *até*, que, para os gregos, era uma maldição dos deuses, que se estendia através de sucessivas gerações, reaparece na modernidade travestida de várias formas, por exemplo, a idéia de linhagem, de pertença a determinado grupo étnico ou classe social que se revele determinante aos destinos trágicos dos personagens.

Devemos destacar que a ação dramática tem o seu ponto de reversibilidade. Isto significa que mesmo ao herói é concedida a chance de não cometer o erro, ou seja, de evitar o trágico: às vezes, o herói não comete o crime (graças ao reconhecimento,

Ifigênia não mata seu irmão Orestes na tragédia *Ifigênia em Táuride*³⁸). Faz-se necessário mencionar que o herói trágico grego não é um ser isento de vontade que, controlado pelos deuses, deixa-se conduzir ao abismo. Ainda que os deuses assumam papel relevante na condução de seu destino, a sua natureza de herói o impele ao trágico.

4.2. Ação dramática na modernidade

A partir das reflexões de Sandra Luna, no quarto capítulo de *A tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno* (2008), podemos considerar que, a despeito da existência de obras dramáticas que desconsideraram a tradição aristotélica, a *Poética* tornou-se a base para a teorização sobre o estudo do drama a partir do Renascimento.

Sob a influência das idéias de Aristóteles, um importante dramaturgo inglês do século XVII contribui para a moderna teorização sobre o conceito de ação, Ben Jonson, que estabelece o parâmetro segundo o qual a ação dramática perfeita é um todo formado por partes unificadas e intrincadas. Ele defende a premissa de que ações menores estejam interligadas a uma ação maior e de que nada na estrutura pode ser modificado, pois isso causaria danos ao todo: “Chama-se fábula a imitação de uma ação inteira e perfeita cujas partes estão tão ligadas e entretidas que nada na estrutura pode ser mudado, ou removido, sem danificar e prejudicar o todo, do qual há uma grandeza proporcional entre seus membros” (*apud* LUNA, 2008, p. 139).

Mas foi John Dryden quem deixou marcas ainda mais significativas para o estabelecimento do conceito de ação dramática. De acordo com Sandra Luna, no “artigo intitulado *An essay of dramatik poesie* (1668), John Dryden esboça as bases para o desenvolvimento de uma teoria da ação dramática na modernidade” (LUNA, *op. cit.*, p.

³⁸ De autoria de Eurípedes.

198). Dryden atrela ao conceito de ação dramática a questão da vontade do protagonista como elemento essencial para a dinâmica da ação. A ação dramática seria resultante da intenção que move o herói rumo à realização de seu objetivo (*finis*), passando da intenção à execução. Ainda que compartilhe das idéias de Jonson sobre a realização da ação principal através de ações menores (“sub-enredos”), Dryden acredita que, mesmo sendo tecida a partir de ações incompletas, a unidade de ação se preserva, caso tais ações conduzam ao núcleo principal. Para Sandra Luna, o posicionamento de Dryden se sustenta na premissa de que “o poeta haveria de ter em vista uma ação “grande e completa” de modo que não fosse destruída a unidade da obra” (*Op. cit.*, p. 199).

No século XVIII, quando a moderna idealização do sujeito, da razão e da vontade humanas atingem um ponto de importância máxima, surge uma interpretação do conceito de ação dramática como ação moral. Schiller defende como completa uma ação formada por uma série coerente de eventos particulares e considera o livre-arbítrio como a mola propulsora da ação dramática, pois, para o romântico alemão, o personagem deve ter a liberdade de escolha e, como resultado de sua ação moral, ele se encaminha, de forma consciente, para o desfecho trágico.

E que poderá ser mais sublime do que o heróico desespero que pisa no pó todos os bens da vida e a própria vida, pois não pode suportar nem atordoar a voz desaprovadora de seu juiz interior? Quer o homem virtuoso perca voluntariamente a sua vida, a fim de agir de acordo com a lei moral, quer o criminoso, sob a coação da consciência, destrua a sua vida com as próprias mãos, a fim de punir em si mesmo a violação daquela lei: o nosso respeito pela lei moral ascende a um mesmo e elevado grau. (*Op. cit.*, p. 25)

Sandra Luna justifica que Schiller não estava exercitando o conceito de “justiça poética” a partir de suas considerações sobre a ação moral:

Obviamente esse apelo de Schiller a uma ação moral não significa um apelo à noção de “justiça poética”. Ao contrário, ao demandar que o agente trágico tenha escolha, que seja capaz de exercitar seu livre-

arbítrio, Schiller deixa claro que contextos ou circunstâncias deterministas empobrecem a tragédia. (LUNA, *op. cit.*, p. 200)

A ênfase na caracterização do herói, como um sujeito de vontade consciente e livre-arbítrio, resulta no distanciamento moderno da noção aristotélica de “erro trágico” involuntário, pois nas antigas tragédias, nas quais a *hamartia* se revelava como erro involuntário, recaía sobre o agente do “erro” a responsabilidade sobre o ato extremado, mas não se tinha um culpado.

A base aristotélica ainda se mantém, já que Aristóteles defende o princípio de que o herói deve se encontrar em situação intermediária, classificado entre o virtuoso e o repleto de defeitos, argumento que influencia as idéias de Schiller sobre o herói trágico ideal, como veremos mais adiante.

Nesse mesmo século XVIII, Hegel associa o conceito de conflito ao de ação dramática. Ele defende a idéia de que o conflito é a essência da arte dramática:

O imbróglio que leva à ação pode ser provocado em cada um por forças morais e espirituais, pela paixão da justiça, pelo amor à pátria, dos pais, dos irmãos, ou dos filhos, mas, para que este conteúdo essencial dos sentimentos e das atividades humanas adquira um caráter dramático, é necessário que as ações realizadas por um indivíduo enfrentem obstáculos provenientes de outros indivíduos que perseguem fins opostos; donde complicações, choques e oposições que retardam e comprometem o êxito de cada um. (HEGEL, *op. cit.*, p. 283)

O conceito hegeliano de conflito se baseia no choque de vontades, em ações e reações, na idéia de que um conflito maior se processa através de conflitos menores, pois o retardamento da ação provoca o avanço rumo à catástrofe final. Hegel urde toda a estrutura da ação dramática com base na ação conflituosa: a partir do início *in medias res* ou os conflitos já estão presentes ou estão para ser deflagrados; os conflitos são desenvolvidos dialeticamente, implicando em saltos qualitativos; e os conflitos, inevitavelmente, encontram uma solução trágica:

como a ação dramática se baseia, ao mesmo tempo, num conflito determinado, o *ponto* de partida será fornecido pela situação que, embora não tendo desencadeado o conflito, constitua a condição do seu desenvolvimento ulterior. O fim, pelo contrário, será alcançado quando a solução definitiva e completa do desacordo e das complicações se cumprir em todos os seus aspectos. No meio, entre o começo e o fim, situa-se a luta dos fins opostos e dos caracteres diferentes. (...) O número de atos mais conforme à estrutura do drama é de três. O primeiro expõe o nascimento do conflito; o segundo o choque, a luta de interesses e todas as complicações que daí resultam; o terceiro mostra que levada essa luta ao paroxismo, termina pelo desfecho natural. (HEGEL, *op. cit.*, p. 291-292)

Para Hegel, a verdadeira unidade de ação resulta do movimento de todos os conflitos presentes na estrutura da trama:

A ação dramática processa-se assim essencialmente por um conjunto de conflitos, e a verdadeira unidade só pode resultar do movimento total, do movimento de todos. Isto equivale a dizer que o conflito deve encontrar a sua explicitação exaustiva nas circunstâncias em que se produz, assim como nos caracteres e nos fins das personagens e evoluir para a conciliação, graças até às circunstâncias nas quais teve origem. (*Ibidem*, p. 288)

Sandra Luna alerta para o fato de que os pressupostos da poesia dramática de Hegel, apesar da influência da categorização da *Poética*, diferem da concepção aristotélica em virtude do posicionamento filosófico de cada um deles: distanciados por suas culturas e épocas, Hegel

era um filósofo idealista, que opunha sua dialética à metafísica aristotélica. O conflito era a base de seu pensamento, daí a importância da contribuição hegeliana para a compreensão da ação dramática. Se o caráter estático da lógica aristotélica possibilitou a categorização dos componentes dramáticos da tragédia, a lógica dinâmica da dialética hegeliana transcende a categorização dos componentes dramáticos da ação trágica para acompanhar a dinâmica da interrelação desses componentes.” (LUNA, *op. cit.*, p. 201)

Elaborada por Ferdinand Brunetièrre em 1894, a “Lei do Drama” se afasta dos termos aristotélicos em sua categorização da tragédia, pois “além de localizar o elemento dramático da ação na vontade, o autor descortina o elemento trágico nos “obstáculos insuperáveis”” (*Ibidem*, p. 215).

Brunetière herda as conceituações anteriores acerca da identificação da vontade como força motriz da ação, problematizando a sua concepção na medida em que estabelece parâmetros de gradação da vontade do herói:

A vontade é, então, para Brunetière, o motivo condutor da ação dramática. E mais, é a quantidade de vontade exercida em maior ou menor intensidade que determina o grau de excelência da obra dramática. Se, na concepção de Brunetière, é a vontade que produz a força para conduzir a ação, a efetividade da ação diminui quando há uma falha ou um relaxamento da vontade. (LUNA, *op. cit.*, p. 214-215)

A “Lei do Drama” se fundamenta no princípio de que a vontade do herói é revelada através de sua luta para vencer os obstáculos que dificultam o alcance de seu objetivo. Influenciado pelo conceito de conflito hegeliano, Brunetière desenvolve uma classificação das espécies dramáticas que se fundamenta na natureza dos obstáculos. Sandra Luna diz:

obstáculos insuperáveis engendrariam uma tragédia, obstáculos sociais determinariam o drama romântico ou o drama social; dois obstáculos opostos dariam origem a uma comédia. A “Lei do Drama” foi assim definida, atendendo à proposta inicial de Brunetière de “elaborar” um princípio muito simples e muito geral. (*Ibidem*, p. 215)

No que concerne à tragédia, Brunetière argumenta o seguinte:

Esses obstáculos sejam reconhecidos como insuperáveis, ou considerados como tais, como eram, por exemplo, aos olhos dos antigos gregos os decretos do destino, ou, aos olhos dos cristãos, os decretos da providência, como são, para nós, as leis da natureza, ou as paixões que, levadas a *frenesi*, tornam-se assim a fatalidade interna de Fedra e de Roxana, de Hamlet ou de Otelo. (*apud* LUNA, *op. cit.*, p. 216)

William Archer, por sua vez, não encontra validade na “Lei” de Brunetière de que o drama é a “representação da vontade do homem em conflito com outras forças”, pois, com base na análise de *Édipo Rei*³⁹, *Otelo*⁴⁰ e *Os espectros*⁴¹, afirma que nenhum

³⁹ De autoria do tragediógrafo grego Sófocles, a tragédia *Édipo Rei* foi provavelmente escrita em torno de 430 a.C.

dos heróis dessas tragédias de excelência comprovada tinha empreendido qualquer luta no enfrentamento de seu destino trágico no decurso da ação. E, ao invés de centrar no conflito a essência do drama, em 1912, Archer determina que “o drama pode ser chamado a arte das crises” (*apud* LUNA, *op. cit.*, p. 217). De acordo com Sandra Luna, “as considerações de Archer foram importantes, não por terem desafiado a “Lei” de Brunetière, mas por descortinarem uma saída para o desenvolvimento das teorias da ação dramática” (*Op. cit.*, p. 217).

Em 1936, John Howard Lawson usa a idéia de crise de Archer e a idéia de existência de conflito de Brunetière na elaboração de uma teoria da ação dramática que estabelece como caráter essencial do drama o conflito social, formulação teórica que ficou conhecida como “Lei do Conflito”, afirmando o autor que a vontade consciente dos personagens precisa ser forte o suficiente “para conduzir o conflito a um ponto de crise”. A ação alcança o seu desfecho graças ao grau preciso de força de vontade dos personagens. Sobre o aproveitamento feito por Lawson das teorizações de Archer e Brunetière, Sandra Luna diz:

As observações de Lawson nos levam a concluir que Archer havia limitado a idéia de conflito a meros choques de vontades. Entretanto, Brunetière nunca sugeriu que uma oposição frontal fosse exigida para caracterizar um embate dramático. O que é indispensável, diz Lawson, é que um objetivo consciente e definido seja perseguido em desafio a outras pessoas ou a outras forças sociais. (*Ibidem*, p. 217)

O legado desses teorizadores dos séculos XVII, XVIII, XIX e XX resultou na amplificação do conceito de ação como ação dramática, moral, conflituosa, centrada na vontade do herói e nos obstáculos que ele enfrenta, como também na idéia de que os conflitos produzidos se consubstanciam numa crise que culmina no apaziguamento final de situação trágica.

⁴⁰ De autoria do bardo inglês William Shakespeare, a tragédia *Otelo* foi escrita por volta de 1603.

⁴¹ De autoria do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, o drama realista *Os espectros* foi escrito em 1881.

4.3. Do herói trágico

Para Hegel, a poesia dramática surge no instante em que a poesia épica vai desaparecendo. No lugar do herói epopéico, aquele que através de suas façanhas carrega a responsabilidade pelos feitos de seu povo, entra em cena o herói trágico, não representativo de sua nação, mas à frente de um gênero que alia a subjetividade independente do “eu” da poesia lírica à objetividade dependente do mundo narrado da poesia épica, pois ostenta as ações que o herói realiza movido por suas paixões.

[...] os primeiros acontecimentos e empreendimentos dos povos são, geralmente, mais de natureza épica do que de dramática: expedições coletivas, como a guerra de Tróia; a defesa do solo nacional contra os povos estrangeiros, como as guerras pérsicas; invasões de povos bárbaros, cruzadas. Só mais tarde aparecem esses heróis isolados e independentes, que por si mesmos concebem a finalidade de uma ação e realizam empreendimentos pessoais. (HEGEL, *op. cit.*, p. 280)

De acordo com os estudos de Sellier, nas antigas epopéias e tragédias, o modelo heróico define um ser que é originado por pais ilustres: possui uma origem divina, pois é filho de um deus ou deusa (Aquiles); ou é filho de um rei (Antígona), refletindo a divindade na terra. Em sua trajetória, o herói é levado por forças divinas a confrontar-se com obstáculos: vê-se separado dos pais, sendo até mesmo rejeitado por eles em função de alguma profecia (Édipo). É lançado a um longo período de ocultação e, em determinado momento, é reconhecido por seus entes queridos graças a algum tipo de sinal (a cicatriz de Ulisses) (SELLIER, 2005, p. 468-469).

Os heróis desta tradição clássica são movidos por causas grandiosas, tais como os doze trabalhos de Hércules, a punição do assassino de um rei para livrar sua cidade de uma maldição (Édipo), o retorno ao lar obstaculizado por armadilhas traçadas pelos deuses do Olimpo (Ulisses). Numa correspondência aos atos de incontestável grandeza,

o herói deixa-se consumir por um orgulho sem medidas (*hybris*), podendo até mesmo desafiar os deuses que o regem. E independentemente do alcance de sua meta nas epopéias, nas tragédias, o destino reservado ao herói é quase sempre catastrófico.

Como já o dissemos, no caso das epopéias, o herói pode ser classificado como representativo de seu povo, uma vez que todas as desgraças que se abatem sobre ele correspondem em igual medida aos infortúnios acometidos a sua comunidade. O longo período de afastamento a que é submetido Ulisses incorre em ameaças ao seu reino e a sua família.

Nas tragédias, diferentemente das epopéias, ocorre uma rasura no preceito que estabelece uma ligação entre o herói e seu povo. Édipo, sem o saber, mata o pai, desposa a mãe e com ela tem filhos, e passa a governar o reino de Tebas. Contudo, a cidade sofre em consequência do assassinato do rei e o oráculo prevê que somente a punição do assassino poupará o reino. Ao constatar que ele mesmo cometera o crime e era o responsável por todas as desgraças lançadas sobre a cidade e sua família, Édipo fura os próprios olhos e abandona a tudo e a todos. É o afastamento de Édipo que garante o retorno da tranqüilidade para seu povo, pois ele não é representativo deste.

Os modelos de herói épico e de herói trágico da cultura grega vazaram para o contexto latino, tendo se conservado a tradição nobilitada do herói, embora sua caracterização tenha conquistado certa independência no que diz respeito à ação, o que resultou numa configuração mais nítida do herói como indivíduo. Esse redimensionamento do herói confere maior aproximação do mundo ficcional ao mundo real.

A despeito do desaparecimento do gênero dramático no período medieval, a continuidade do modelo heróico nas narrativas foi garantida, ainda que se tenha de considerar as especificidades imanentes a cada gênero, como no caso do herói do

romance de cavalaria. De acordo com Bakhtin, o herói do romance de cavalaria não é representativo de um povo (assim como foram os heróis homéricos), pois não se identifica com nenhuma pátria, dada a sua condição de estrangeiro. Mas ele é representativo desse mundo maravilhoso em que está inserido (repleto de aventuras, coincidências maravilhosas, fadas e castelos encantados). Ao mesmo tempo em que é representativo desse universo romanesco, onde lugar e tempo são encantados, o herói do romance de cavalaria é individual pelo fato de ser responsável por seus próprios atos de heroísmo ou de desonra, que o glorificam ou o amaldiçoam e àqueles que compartilham o seu destino (BAKHTIN, 1998, p. 269-270).

Raymond Williams, em *Tragédia moderna*, esclarece que o drama produzido durante o Renascimento, profundamente influenciado pelo pensamento de Lutero, Erasmo de Rotterdam e Maquiavel, já começa a formar ativamente a estrutura centrada no homem individualizado e que difere sobremaneira da concepção de protagonista dos antigos gregos:

E no entanto torna-se claro agora (em um tempo em que, significativamente, a nossa própria estrutura dominante de sentimento começa a se desintegrar) que a ação trágica dos gregos não se baseava em indivíduos, ou na psicologia individual, em qualquer dos sentidos que nós a ela atribuímos. Essa tragédia fundamentava-se na história, e não numa história humana, somente. O seu ímpeto vinha não da personalidade de um indivíduo, mas do legado e das relações de um homem, num mundo que em última instância o transcendia. (2002, p. 120)

E Williams continua:

A ação se modifica analogamente. Apresenta-se repetidamente enraizada na natureza de um homem individualizado. É verdade que esse homem, esse herói, acaba por encontrar seus limites: limites trágicos, incluindo o limite absoluto da morte. Mas é também verdadeiro que, de maneira recorrente, ainda que invariavelmente, *ele procurou alcançar* esses limites: colocou toda a sua energia num percurso movido pela aspiração e pelo desejo, que no entanto, ao final, põe a descoberto os seus limites. Muito da riqueza extraordinária desse drama, além da incomparável celebração da particularidade da vida, reside precisamente na descoberta e na

exploração desses limites, que nunca são apenas a morte.
(WILLIAMS, *op. cit.*, p. 122)

A mudança de *status* do herói das tragédias burguesas do século XVIII, iniciada na Inglaterra, cujo exemplo serviu de modelo para a Alemanha e a França, leva aos palcos a vida burguesa, o que, para Williams, significa o investimento em temas que aspiram ao humanitarismo, ocasionando a ênfase sobre a compaixão (que, bem o sabemos, conduz ao melodrama). É nesse momento que a tragédia começa a se redefinir:

O crescimento de uma piedade operante se fez acompanhar de uma fé naquilo a que se deu o nome de redenção: e que era, na verdade, remorso e uma mudança de crença. Não se trata apenas de que essa estrutura de sentimento tenha dificultado a própria feitura da tragédia; tal perda seria pequena se a estrutura realmente se mantivesse. Também não se pode afirmar que a tentativa de combinar estruturas díspares produziu, por si só, uma tragédia sentimental, agora desprovida de valor. A perda importante é de dimensão e referência. Há um evidente hiato entre solidariedade privada e ordem pública. Os trágicos burgueses, movidos por piedade e compaixão, e esforçando-se por ser realistas, foram na verdade enganados por esse hiato, no qual nenhum realismo é possível, porque as fontes da tragédia não eram, mesmo na experiência desses trágicos, *somente* privadas. A peça mais conhecida desse período, *The London merchant* [O mercador de Londres] [1731], de Lillo, é explicitamente social. (*Ibidem*, p. 127)

Numa trajetória diferente da tragédia burguesa, as tragédias produzidas pelos românticos contam com o que Williams percebeu ser

a ocorrência de uma renovação e de uma revigorada afirmação da energia individual. Os desejos do homem são novamente intensos e imperativos; alongam-se, tateantes, e põem à prova o próprio universo. A sociedade é identificada como convenção, e a convenção, como inimiga do desejo. A revolta individual é humanista, num nível consciente. Prometeu e Fausto são os seus heróis característicos. Mas a condição do desejo, inconscientemente, é a de ser sempre proibido. O que então acontece é que as formas do desejo se tornam tortuosas e com frequência perversas, e aquilo que é visto como revolta é, mais apropriadamente, um desafio desesperado lançado a céu e inferno. Há um interesse correlato dirigido ao remorso: profundo, penetrante, e estendendo-se além de todas as suas causas nominais. Na tragédia romântica, o homem é culpado do definitivo e inominado crime de ser ele mesmo. (*Ibidem*, p. 128-129)

Sobre o modelo épico grego, para Sellier, a Revolução Francesa e, principalmente, o Império napoleônico são responsáveis pela revitalização do modelo heróico graças ao renascimento de “uma poderosa literatura épica” (*Op. cit.*, p. 472). Só que a concepção do herói propagada pelos românticos (os responsáveis por esta revitalização) difere radicalmente da caracterização do herói das antigas epopéias. Por um lado, o herói romântico pode ser bem-nascido, extraindo-se daí a idéia de que foi gerado por reis ou pais detentores de títulos de nobreza, ainda estabelecendo um vínculo com a idéia dos heróis da literatura épica clássica. Por outro lado, o período posterior à Revolução Francesa promove o homem comum à condição de protagonista de narrativas sérias.

Parte significativa dos protagonistas românticos se origina das classes sociais menos abastadas, distantes dos títulos de nobreza e da tradição de heróis de alta estirpe. Nada mais natural, se pensarmos que esta premissa se concatena com os ideais políticos que acabaram por promover a crença dos românticos no abandono das regras de gosto e estilo, exigidas pelo cânone, em vigência antes da Revolução. O que será preponderante para os autores deste período é o tratamento dignificante concedido a todos os heróis das representações sérias, independentemente de serem eles excluídos, marginais, transgressores ou figuras históricas de grande importância. Incontestavelmente dignificada pelo tratamento que lhe confere Mérimée, a protagonista de *Carmen* é uma cigana que rouba e se prostitui, sendo, inclusive, capaz de destruir a vida de um homem com seu poder de sedução, mas incapaz de abrir mão de seu ideal de liberdade, mesmo que por causa disso tenha de morrer.

Outro aspecto de relevância é o destino reservado aos heróis das tragédias românticas. Tal como acontecia nas tragédias antigas, eles também caminham na direção da morte, não sendo, contudo, levados ao seu encontro por um destino traçado

pelos deuses, mas possuidores de livre-arbítrio e movidos pela determinação consciente de seus atos. A vontade dos heróis românticos é o que os encaminha para um fim trágico. Por exemplo, Carmen não deseja pertencer a homem algum e, obstinadamente, luta para alcançar a sua liberdade de amar a quem queira: firme em seu propósito, ela prefere morrer a se submeter ao amor possessivo de Don José.

Considerando a natureza falha dos homens, Schiller concebe a idéia de que os heróis trágicos não devem ser muito virtuosos no conflito estabelecido entre o livre-arbítrio e as forças externas contrárias à realização do desejo do herói, pois protagonistas excessivamente dignos se distanciariam do homem comum. Sobre a configuração do herói trágico schilleriano, Rosenfeld argumenta que “a força de vontade de um criminoso pode ser mais fascinante do que a de um herói bafejado pela virtude” (1991, p. 11).

Concluimos que, em virtude das modificações ocorridas na estrutura da tragédia nos vários períodos da Modernidade, resultaram minimamente dois desdobramentos: o drama e as formas narrativo-trágicas (romances, contos, novelas), que combinaram muitos dos aspectos da tragédia à liberdade formal e estética de sua natureza literária.

Essas considerações teóricas sobre aspectos narrativos e dramáticos fundamentarão a análise crítica da novela *Carmen*, a ser apresentada a seguir.

CAPÍTULO III: DRAMATICIDADE E TRAGICIDADE EM *CARMEM DE MÉRIMÉE*

De autoria de Prosper Mérimée, a novela *Carmen* foi publicada originalmente na *Revue des Deux Mondes* em 1845. A primeira edição em livro data de 1847. Sua origem é atribuída a uma sugestão da Senhora de Montijo, que contou a Mérimée sobre a tragédia de uma cigana⁴², às influências literárias de Miguel de Cervantes (*La Gitanilla* e o quinto capítulo de *Don Quijote de la Mancha*), de Don Serafin Estébanez Calderón⁴³ (*Cenas Andaluzas*) e de Puchkine (*Zemphyra*), e às pessoas e lugares que o autor francês conheceu em suas viagens pela Espanha.

Carmen é ambientada na Sevilha de 1830, mas os seus protagonistas não compõem o universo dos nativos espanhóis daquele lugar, pois o foco de Mérimée está direcionado para personagens não-oriundos da Andaluzia – o basco Don José Navarro, como um exilado de sua terra natal, a província basca Navarra, e um anônimo francês, em viagem de fins arqueológicos pela Espanha – e para Carmen, que integra o mundo dos ciganos, um povo que há muito se instalou na Andaluzia, mas tem uma posição ambígua junto à sociedade espanhola, pois o imaginário ocidental categorizou os ciganos como um grupo de natureza nômade, sem vínculos com os lugares em que se instalam. Ferrari destaca que o cigano marca o seu lugar no imaginário ocidental não pela exclusão decorrente de sua qualidade de estrangeiro, à margem e cercado de

⁴² A família Montijo estabeleceu vínculos amicais com Mérimée desde a primeira viagem que ele fez à Espanha, em 1830, e eles voltaram a se encontrar em diversas ocasiões, inclusive na França, onde se deu o matrimônio de Eugenia Montijo, filha da Senhora de Montijo, com o imperador Napoleão III. Em duas cartas endereçadas a Senhora de Montijo, Mérimée faz referência ao fato de que ele lhe devia a existência de sua protagonista Carmen. Na primeira carta, datada de 16 de maio de 1845, diz Mérimée: “Acabei de passar oito dias isolado a escrever... uma história que a Senhora me contou, há quinze anos, e que temo ter posto a perder... Como eu estudo os ciganos com muito cuidado faz algum tempo, fiz a minha heroína cigana”. Na carta de 31 de julho de 1845, ele comenta: A Senhora se lembrará das belas histórias que me contava, em 1830, na Calle del Sordo sobre a Alhambra e o Generalife?”. MÉRIMÉE, Prosper *apud* TRAHARD, Pierre. Documents. **Nouvelles choisies et extraits**. Paris: Hachette, 1939, p. 88. (tradução nossa)

⁴³ Poeta e novelista andaluz que viveu no século XIX.

mistério, mas pela ambigüidade que o envolve em virtude de sua capacidade de deslocamento, a liberdade de suas idas e vindas, resultando num misto de sedução e temor. De maneira singular, os ciganos da Andaluzia foram absorvidos pela cultura local, integrando-se à imagem da Espanha. De acordo com Ferrari, na Espanha, “os ciganos podem ser vistos ao mesmo tempo como estrangeiros e como protótipos de uma identidade nacional” (FERRARI, 2006).

A novela *Carmen* se destaca por sua proposta experimental graças às escolhas estéticas de Mérimée. Faz-se necessário enfatizar que o autor era um profundo conhecedor das escolas literárias dos séculos anteriores ao seu e elaborou a obra *Carmen* também de posse dessas referências, revitalizando-as ao construir um texto que mescla narrativa e drama, ficção e história. A precisão do relato se deve ao fato de Mérimée ser um viajante experiente, conhecedor da língua, povo, história e literatura da Espanha. Outros autores românticos franceses tinham se entusiasmado com a terra de Cervantes e seus temas árabes e cristãos, de sensualidade oriental, fanatismo religioso, emboscadas nas estradas, heroísmo, crimes passionais: dentre outros, Chateaubriand, Vigny, Musset, Dumas, Hugo (com várias de suas obras ambientadas na Espanha). Porém, Mérimée se destacou de todos graças à fidelidade conferida através da atmosfera que cria, distanciando-se da falsa cor local registrada nas obras dos românticos franceses (GABAUDAN, *op. cit.*, p. 285-296).

Nosso estudo se baseia na apreensão da trama da novela *Carmen* a partir de seus aspectos trágicos e dramáticos. Como bem o sabemos, na condição de novela trágica, *Carmen* mescla, de acordo com a teoria da mistura de gêneros de Rosenfeld, uma estrutura narrativa derivada da Épica aos traços estilísticos do drama grave. Na condição substantiva de novela, é um subgênero que desenvolveu os seus fundamentos estilísticos após a consagração do romance e conservou características de grande similitude com o

gênero romanesco. Na condição adjetiva do tratamento trágico-dramático, *Carmen* possui uma temática passível de se adequar a uma análise baseada nos estudos sobre tragicidade desenvolvidos pela teoria do drama, o terceiro capítulo tendo sido construído por Mérimée com uma nítida estrutura de ação dramática, o que nos autoriza, nesta análise, a fazer uso de conceitos extraídos da teoria do drama.

Mérimée apresentou *Carmen* em quatro capítulos. Os dois primeiros capítulos trazem claramente uma estrutura de romance de viagens através da narração de um anônimo viajante francês que se encontra à procura de um sítio arqueológico na Andaluzia. O terceiro capítulo é narrado pelo bandido basco Don José Navarro, que está prestes a ser enforcado por ter assassinado a cigana Carmen. O último capítulo faz desaparecer de cena qualquer elemento que remeta à ficção do romance, assumindo ares de ensaio antropológico, ao descrever com riqueza de detalhes a vida dos ciganos que habitam o continente europeu.

Em sua dimensão temporal narrativa (fazendo uso do preceito genettiano de ordenação), a própria organização seqüencial dos eventos narrados torna-se significativa: o viajante francês, em suas andanças pela Andaluzia, conhece, primeiramente, o basco Don José Navarro e, na seqüência, a cigana Carmen, ambos envolvidos com o mundo do contrabando e de assaltos nas estradas da Andaluzia. O viajante francês reencontra Don José quando ele está prestes a ser enforcado, momento em que o bandido conta a sua trágica estória, expondo as razões que o levaram a uma vida de crimes. Don José havia sido militar, mas, por causa de seu envolvimento amoroso com Carmen, mata um tenente e se converte em criminoso caçado, unindo-se ao bando de contrabandistas e salteadores ciganos que tem em Carmen uma informante eficaz. Don José mata Carmen por ela se recusar a continuar com ele, na medida em que não mais corresponde ao seu amor e em que deseja ser livre para amar outros homens.

Ele se entrega às autoridades para ser enforcado por tê-la matado. O viajante francês encerra o seu relato com informações sobre a vida dos ciganos na Europa.

Na construção do enredo de *Carmen*, Mérimée faz uso das técnicas do romance picaresco e do romance de viagens – subgêneros que possuem personagens que se deslocam de um lugar a outro, não integrados aos lugares por onde passam, construindo uma visão pitoresca e deixando-se guiar pelo curso das aventuras –, assumindo a opacidade do relato na medida em que elabora a sua novela com não apenas um narrador explícito, mas dois: um narrador-testemunha e um narrador-protagonista.

O fato de ser uma narrativa tanto de viagens como biográfica nos autoriza a considerar que Mérimée concebeu uma novela com duas possibilidades de unidade de ação: a primeira unidade de ação está associada ao universo dos romances de viagens, mostrando o viajante francês como aquele que narra as suas aventuras e delimitando-se em torno de seu contato com a cultura cigana através da trágica estória de Carmen e Don José. A segunda unidade de ação está vinculada à atmosfera dramática e condensada do terceiro capítulo, referente à narração de Don José, e que diz respeito pontualmente às conseqüências devastadoras da sedução da cigana Carmen na vida do basco – uma ação inteira, composta na forma dramática, ainda que tenha sido desenvolvida no passado, como na Épica. Essa dupla possibilidade de unidade de ação não se constrói com base na contradição ou no desvio do eixo centralizador, mas se dá a partir de uma instância aglutinadora: a unidade de ação do relato do viajante francês abrange a unidade de ação do relato de Don José. Qual o efeito dessas duas possibilidades de unidade de ação? A existência de dois pontos de vista: o do **narrador-testemunha**, que dispõe de informações fragmentadas na sua condição de atestador dos acontecimentos, sendo, ao mesmo tempo, personagem central, na novela de viagens, e personagem secundária, no drama de Carmen, e o do **narrador-protagonista**, que

preenche as lacunas deixadas pelo narrador-testemunha na medida em que é agente dos acontecimentos que narra em relação a sua própria vida e ao seu envolvimento com a cigana.

Na medida em que, de início, ambos, Don José e o viajante francês, são desconhecidos, abre-se espaço para o tratamento picaresco, que se evidencia através de seu repertório de situações *trompe-l'oeil*⁴⁴ (das coisas não serem exatamente o que parecem) – Don José integra a comunidade cigana, destacando-se como contrabandista, salteador, assassino, mas, mesmo com a pele curtida pelo sol, sua tez revela o contrário; produz-se então um outro engano, pois o viajante francês cogita a possibilidade de ele ser o bandido José-Maria, por causa de sua semelhança física; a situação é esclarecida ao longo do relato de Don José, pois se descobre que ele é um fidalgo basco, cristão e ex-militar, que virou bandido –, e de situações como a do viajante francês, que se mantém anônimo durante toda a narrativa. O fato de Don José, na qualidade de degradado, ocupar o lugar vocativo de narrador-protagonista, decididamente, vincula a novela de Mérimée ao romance picaresco – que revolucionou a literatura quando concedeu a narração em primeira pessoa a um protagonista marginalizado.

Como vimos, *Carmen* tem por base um relato entrecortado, haja vista a função condutora do viajante, que, a partir de encontros casuais com os protagonistas Carmen e Don José, narra ao leitor a triste história do casal. Nos três capítulos de características ficcionais de *Carmen*, o viajante francês conhece o basco Don José (no capítulo I), depois conhece Carmen (no capítulo II), e reencontra Don José quando ele está encarcerado na prisão à espera da execução (no capítulo III). Neste momento, a

⁴⁴ Literalmente, “engana-olho”, conceito que advém da pintura: o *trompe-l'oeil* é definido como “um gênero pictural onde o cuidado do detalhe e os artifícios da perspectiva procuram criar uma ilusão da realidade”. FELICI, Lucio (org. / Itália) & LIVI, François (org. / França). *Encyclopédie de l'Art*. Trad. Béatrice Arnal et al. 5. ed. Milão ; Paris: Garzanti ; Pochothèque, 1997, p. 1335.

narração do viajante se abisma na narração de Don José, que se encarrega, ele próprio, de relatar ao viajante (e ao leitor) a sua desventura.

Os narradores em *Carmen* têm duas funções: **narrativa** (pois tanto o viajante quanto Don José contam a história) e de **atestação** (pois o viajante francês é testemunha da autenticidade da história contada, ao mesmo tempo em que as evidências do encontro com Don José e Carmen “atestam” a sua excursão por uma Espanha mítica com seus salteadores de estradas e contrabandistas). No nível narrativo da novela de viagens, o estatuto do narrador é autodiegético para o viajante francês, convertendo-se em homodiegético no nível narrativo do drama de Carmen, porque, neste caso específico, a sua função é a de testemunha dos acontecimentos. Para Don José, o estatuto do narrador é autodiegético, pois, no terceiro capítulo, ele narra na qualidade de protagonista da história.

Duas formas literárias contribuem para a legitimação do discurso do viajante francês como o narrador-testemunha: a **novela**, gênero que não se assume como ficção e procura convencer o seu leitor de que o que se narra realmente aconteceu; e as características de **romance de viagens**, por seu caráter de documentação dos acontecimentos da sua viagem exploratória pela Espanha, que evidencia a percepção da cultura cigana como diferente, exótica, contrastante, pois o olhar de um homem advindo de uma França pós-revolucionária se contrapõe ao *ethos* arcaico da cultura cigana na Sevilha do século XIX.

Como bem o sabemos, a estruturação do relato é feita pelo viajante francês na condição de condutor principal de sua narração e da narração de Don José: passaram-se quinze anos entre a ocorrência dos eventos e a escritura da novela de viagens. Em termos genettianos, a “amplitude” da novela *Carmen* corresponde a meses de desenvolvimento da estória trágica, e há um “alcance” de quinze anos de separação

entre os acontecimentos (1830) e o seu relato (1845). Podemos, inclusive, detectar anacronias narrativas de carácter “analéptico” (conceito genettiano de ordenação) que são produzidas na própria passagem do narrador-testemunha para o narrador-protagonista: do **presente**, o viajante narra às aventuras de sua viagem à Espanha, que se deu no **passado**, ou seja, a primeira analepse ocorre ainda no primeiro capítulo; neste **passado**, acontece o encontro com Don José, com Carmen, e novamente com Don José, que está prestes a ser executado e se prepara para contar a sua estória; a segunda analepse se dá no terceiro capítulo – a partir do relato de Don José, ocorre uma nova imersão ao **passado**, pois são mencionados a sua origem fidalga e os problemas que o afastaram de sua terra basca, depois em Sevilha como brigadeiro, o encontro com Carmen e a reviravolta em sua vida (de homem da lei a bandido), os encontros com o viajante; no quarto capítulo, há o retorno ao **presente**, com as conclusões do viajante sobre a cultura cigana.

Conclui-se, com base nestas informações, que a narração da novela *Carmen* é do tipo **intercalado**, pois se alterna entre uma narração **ulterior** (os fatos do passado, ocorridos em 1830) e **simultânea** (a narração ocorre no presente do viajante, em 1845).

Estamos diante de uma trama cujo núcleo se aproxima do formato de um *fait divers*: um fidalgo militar vira bandido para ficar com sua amante cigana, que será assassinada por ele. Objetivada nesses termos, a trama se torna sensacionalista, apelativa a uma interpretação que parece limitada ao próprio fato que enuncia. Como ultrapassar as idéias pré-concebidas sobre uma ocorrência dessa natureza? A estratégia fundamental adotada pelo autor é confiar o relato ao viajante francês, que reveste a trama de uma aura de legitimação conferida pelo seu próprio distanciamento dos códigos de conduta dos envolvidos na tragédia. Além de ser estrangeiro, e de não estar

implicado minimamente no crime passionai, ainda dispõe da credibilidade de homem de ciência, já que não é um viajante comum, mas um arqueólogo.

A atestação do viajante é responsável por esse salto qualitativo de interpretação dos fatos ocorridos, pois, através de seu relato, somos apresentados a Don José e a Carmen, instigados a adotar uma dupla perspectiva: podemos confiar nele e devemos desconfiar dela. O assassino, assim, antes de seu relato, já conta com a adesão do leitor, que, por sua vez, acreditará em sua versão dos fatos: Don José Lizzarrabengoa, o bandido Don José Navarro, matara Carmen por razões passionais, por entender que sua existência estava vinculada à de Carmen, já que por seu amor havia negado todos os valores morais, sociais e religiosos que possuía, e, sem o amor da cigana não teria salvação, a ela tampouco restando uma saída.

Até mesmo o ultimo capítulo, já sem Don José e Carmen, mantém a idéia de unidade de ação do relato de viagens do viajante, uma vez que continua apoiado na narração em primeira pessoa e que, apesar do tom de descrição não-ficcional, concenrente à vida dos ciganos na Europa, poderia ter sido concebido como fruto das histórias acumuladas pelo viajante durante a excursão arqueológica pela Espanha.

O efeito principal da história contada por um “narrador-testemunha” é a multiplicação dos pontos de vista, pois, no decorrer de seu relato de viagens, ele dá voz aos personagens Carmen (através de um discurso mimético na maior parte das vezes) e Don José (também através de um discurso mimético).

Há dois níveis narrativos nesse primeiro capítulo conduzido pelo narrador-testemunha, pois passamos da instância **extradieética** (a introdução do viajante francês) à instância **intradieética** (a história narrada pelo viajante).

Nos momentos de maior significação dramática da novela *Carmen*, o autor utiliza com muita propriedade uma estratégia narrativa classificada por Genette como

“cena”, ou seja, falas dialogadas que, além de permitir ao leitor “ouvir” os discursos dos próprios personagens, ainda faz coincidir o tempo da narrativa com o tempo da história, recurso bastante eficaz do ponto de vista da dramaticidade.

Assim é que, em meio às intercalações de comentários do viajante, ora em discurso transposto pronunciado, ora em discurso transposto interior, ora em discurso narrativizado, ocorre a primeira “cena” da novela, no dizer de Genette, em discurso relatado, que começa quando Don José aceita o charuto oferecido pelo viajante francês. Note-se, na citação abaixo, o investimento narrativo na descrição de gestos, movimentos corporais, reações físicas de forte eficácia cênica:

– Sim, senhor – respondeu.

Eram as primeiras palavras que dizia, e notei que não pronunciava o *s* à maneira andaluza. Concluí que era um viajante igual a mim, apenas não era arqueólogo.

– Você achará este aqui muito bom – disse a ele, e lhe entreguei uma verdadeira preciosidade de Havana.

Ele me dirigiu **uma rápida inclinação de cabeça**, acendeu seu charuto no meu, agradeceu **com outro sinal de cabeça** e se pôs a fumar com ares de quem sente um grande prazer.

– Ah! – exclamou, deixando escapar lentamente a primeira baforada pela boca e pelas narinas –, há quanto tempo eu não fumava! (MÉRIMÉE, 2007, p. 11-12, grifo nosso)⁴⁵

A narração do viajante se demarca por “pausas” eventuais, no intuito de que não se perca de vista de que se trata de um relato de viagens, enriquecendo-nos com informações acerca da cultura com que está travando contato. Muitas vezes, são pequenas informações disseminadas ao longo do relato: “Na Espanha, um charuto oferecido e aceito estabelece relações de hospitalidade, como no Oriente a partilha do pão e sal” (p. 12).

A segunda “cena” do capítulo I marca a decisão do viajante francês de seguir viagem com o bandido, a contragosto de seu guia Antônio. Diz Don José:

⁴⁵ Estamos citando neste texto a tradução de *Carmen* referenciada na bibliografia final, embora, em nosso estudo analítico, tenhamos utilizado o original francês da novela de Mérimée.

- Péssima pousada para alguém como o senhor... Vou acompanhá-lo, faremos o caminho juntos.
- Com o maior prazer – eu disse, montando a cavalo. (p. 14)

Percebe-se, inclusive, que o bandido sente simpatia pelo viajante francês e que, por esta razão, decide acompanhá-lo à pousada. De maneira curiosa, já que neste momento da trama já temos claros indícios de que se trata de um bandido, Don José representa uma proteção para o viajante: “Que me importava? Eu conhecia o suficiente do temperamento espanhol para estar seguro de que não tinha nada a temer de um homem que havia comido e fumado comigo. Sua simples presença era uma proteção contra qualquer encontro inesperado” (p. 14).

No trajeto para a pousada, há outra “cena”: na tentativa de descobrir a identidade do bandido, o viajante francês faz comentários sobre o conhecido criminoso José-Maria, que desconfia tratar-se do bandido com quem se encontra. Mas o comentário de Don José não chega a esclarecer a dúvida do viajante: “– José-Maria não passa de um fanfarrão – disse friamente o desconhecido” (p. 15).

A “cena” que se desenrola na pousada mostra que Don José não é um bandido desconhecido da região e também deixa claro que é temido, pois Don José, ao ser recebido com surpresa e respeito pela proprietária da *venta*, comporta-se de forma autoritária: “–Ah! Senhor José! – gritou” (p. 16).

Depois do jantar, desenrola-se a cena em que Don José revela alguns traços de suas origens bascas, pois é convidado pelo viajante francês a tocar o bandolim e a cantar:

- Faça a gentileza – disse a ele – e cante alguma coisa. Eu adoro a música de seu país.
- Não posso recusar nada a um senhor tão honrado e que me ofereceu charutos tão excelentes – exclamou Dom José, aparentando bom humor.

E, pedindo que lhe dessem o bandolim, cantou fazendo o acompanhamento. Sua voz era rude, mas ainda assim agradável, e, a

canção, melancólica e esquisita. Quanto à letra, não entendi uma palavra.

– Se não me engano – disse a ele –, não é uma canção espanhola que o senhor acaba de cantar. Lembra os *zorzicos*, que eu ouvia nas Provinces, e as palavras devem estar na língua basca.

– Sim – respondeu Dom José, com um ar sombrio. (p. 17)

A canção basca associada à não-pronúncia do *s* à maneira andaluza (detectada pelo viajante francês na primeira frase proferida por Don José) confirma a suspeita de que Don José não estava em sua terra natal.

As crônicas de Brantôme, o romance de Rabelais, o poema épico de Milton, a comédia de Molière: a novela *Carmen* dialoga com algumas referências literárias dos séculos XVI e XVII, o que vem a legitimar as informações acerca da erudição de Mérimée. A caracterização dos protagonistas – feita ao longo da trajetória de aventuras do viajante francês – é enriquecida a partir da menção a outras obras da literatura.

Por exemplo, nesse momento em que os personagens se encontram na pousada, o viajante se refere ao protagonista Don José Navarro como um ser errante, comparando-o com o Satan, personagem de John Milton em *Paraíso Perdido*⁴⁶:

Iluminado por um candeeiro colocado sobre a mesinha, sua figura, ao mesmo tempo nobre e selvagem, me fazia pensar no *Satan* de Milton. Do mesmo modo, talvez, meu companheiro sonhava com o lar que havia deixado, no exílio ao qual um erro o conduzira. (p. 18)

A caracterização do Satan de Milton pode ser associada à dos heróis das tragédias clássicas por sua condição de transgressor das regras do mundo em que está inserido. E o mesmo pode ser dito de Don José, que se distanciou de suas raízes por crimes cometidos: descobriremos, mais adiante, que Don José foi obrigado a deixar a sua vida de fidalgo nas Províncias Bascas por causa de uma briga e depois perdeu a chance de seguir a carreira militar por matar um oficial.

⁴⁶ Poema épico inglês datado de 1667.

A referência ao Satan de Milton também tem uma outra função: a de avanço de informação. Naquele encontro com o viajante francês, Don José é um bandido procurado, mas o leitor não o sabe, pois o viajante, na qualidade de narrador-testemunha, ainda não disponibilizou esta informação. Porém, a menção ao Satan de Milton funciona como uma “prolepse”, já que representa a antecipação de uma informação, ainda que de forma codificada, na medida em que apenas um leitor que possui referências sobre a obra de Milton pode desfrutar plenamente do sentido da alusão que associa Don José a Satan.

Momentos antes de se recolherem, o viajante francês é interpelado pelo seu guia, que o convida para ir à estrebaria. Já sabemos da desconfiança de Antônio sobre Don José, que, por sua vez, também desconfia das intenções do guia, e a “cena” se desenvolve a partir do diálogo que se estabelece entre os dois. Don José pergunta aonde o guia vai:

- À estrebaria – respondeu o guia.
- Fazer o quê? Os cavalos têm o que comer. Deite aqui, seu patrão dará licença.
- Receio que o cavalo do patrão esteja doente. Gostaria que ele o visse, talvez saiba o que é preciso fazer. (p. 18)

O viajante francês decide não acompanhar Antônio à estrebaria, temendo perder a simpatia de Don José, caso demonstrasse algum tipo de desconfiança ao se afastar com o guia. E Don José decide acompanhar Antônio à estrebaria para ajudá-lo a resolver o problema com o cavalo. Ele retorna sozinho à pousada, pois Antônio resolve passar a noite na estrebaria, cuidando do cavalo. Ao acordar no meio da noite para mudar de lugar de dormir, por sentir-se incomodado pelos percevejos, o viajante francês flagra Antônio que foge com o cavalo. A “cena” em questão se desenrola entre o viajante e seu guia:

- Onde ele está? – me perguntou Antônio em voz baixa.

– Na *venta*. Dormindo. Ele não teme percevejos. Mas por que está conduzindo esse cavalo?

Notei então que, para não fazer ruído ao sair do galpão, Antônio havia cuidadosamente envolvido as patas do animal com retalhos de um velho cobertor.

– Fale mais baixo – me disse Antônio –, em nome de Deus! Não pode imaginar quem seja aquele homem. É José Navarro, o mais notório bandido de Andaluzia. O dia inteiro lhe fiz sinais que o senhor não quis compreender.

– Bandido ou não, que me importa? – respondi. – Não nos roubou e aposto que não tem esta intenção.

– Ainda bem, mas há duzentos ducados para quem o denunciar. Conheço um posto de lanceiros a légua e meia daqui e, antes que amanheça, voltarei com alguns rapagões fortes. Teria usado seu cavalo, mas é tão agressivo que ninguém, exceto Navarro, pode se aproximar dele.

– Que o diabo te carregue! – eu disse. – Que mal te fez esse homem para que o denuncies? Além disso, você tem certeza de que é o bandido que imaginas?

– Certeza absoluta. Há pouco me seguiu na estrebaria e me disse: “Tu tens jeito de me conhecer. Se disseres a esse bom homem quem eu sou, te faço explodir os miolos”. O senhor fique ao lado dele, não tem o que temer. Enquanto o senhor estiver com ele, não desconfiará de nada.

Seguimos falando e já estávamos distantes o suficiente da *venta* para que alguém pudesse ouvir as ferraduras do cavalo. Antônio retirou num piscar de olhos os farrapos com os quais embrulhara suas patas e se preparou para montar. Tentei dissuadi-lo com súplicas e ameaças.

– Eu sou um pobre-diabo, senhor – disse ele. – Duzentos ducados não é coisa que se perca, sobretudo quando se trata de livrar a região de semelhante verme. Mas preste atenção. Se o Navarro acorda, saltará sobre seu bacamarte e, então, cuide-se! Eu já fui longe demais para recuar. O senhor se vire como puder. (p. 20-21)

Mesmo sob o estigma concernente aos crimes que, neste momento, o leitor imagina que o bandido tenha cometido, evidencia-se, por contraste – dada à ausência de dignidade de Antônio (negociando a liberdade de um homem em troca de dinheiro) –, que Don José possui qualidades, já que estabelecera um vínculo amical com o viajante francês, levando-o, inclusive a tomar o seu partido, como veremos adiante.

Mas o viajante, mesmo indo de encontro à moralidade pré-estabelecida, decide-se em favorecer o bandido e trair o seu guia, pois dessa maneira age de acordo com a sua consciência. Nesta “cena”, o viajante acorda Don José para lhe prevenir sobre a sua prisão iminente:

– Senhor – eu lhe disse –, peço perdão por acordá-lo, mas tenho uma questão a lhe apresentar: se importaria com a chegada de uma dúzia de lanceiros?

Ele saltou sobre os pés e, com uma voz terrível:

– Quem lhe disse tal coisa? – me perguntou.

– Pouco importa de onde vem o aviso, desde que tenha valia.

– Seu guia me traiu, mas ele me pagará. Onde está ele?

– Não sei... Na estrebaria, acho... Mas alguém me disse...

– Quem lhe disse?... Não pode ter sido a velha...

– Alguém que eu não conheço... Sem rodeios, o senhor tem ou não motivos para aguardar os soldados? Caso tenha, não perca tempo, caso contrário, boa noite e desculpas por ter interrompido seu sono.

– Ah! Vosso guia! Vosso guia! No início, desconfiei... mas... ele vai me pagar... Adeus, senhor. Deus vos recompense pelo que lhe devo. Não sou tão malvado quanto acredita... Sim, ainda há em mim alguma coisa que merece a piedade de um homem educado... Adeus, senhor... Só lamento uma coisa, não poder saldar minha dívida consigo.

– Como pagamento dos serviços que lhe prestei, prometa-me, Dom José, não suspeitar de ninguém, de não intentar vingança. Tome alguns charutos para vossa caminhada. Boa viagem! (p. 22-23)

A natureza agressiva de Don José se sobressai a cada manifestação de desejo de vingança. Ele é um ser dominado por um traço de caracterização muito próximo à *hybris* dos gregos, traço, aliás, freqüente nas representações dos heróis trágicos. Podemos considerar que o pedido do viajante para que não suspeite de ninguém e não queira se vingar não se destina apenas ao guia Antônio, mas se configura também como uma prolepse, pois, mais adiante, ele vai suspeitar da traição de Carmen e matá-la como vingança por todos os crimes que ela lhe fez cometer, desgraçando a sua vida.

O discurso do viajante francês é encerrado, no primeiro capítulo, com um significativo “sumário” (conceito que integra a categoria da duração de Genette):

Eu oscilava na maior incerteza quanto à moralidade de minha ação, quando vi surgir uma meia dúzia de cavaleiros com Antônio, que se mantinha prudentemente na retaguarda. Me coloquei à frente deles e adverti que o bandido havia fugido há cerca de duas horas. A velha, interrogada pelo brigadeiro, respondeu que conhecia Navarro, mas que, vivendo sozinha, jamais arriscaria sua vida denunciando-o. Ela acrescentou que, quando vinha a sua casa, tinha o hábito de partir no meio da noite. Quanto a mim, precisava ir, a algumas léguas, exibir meu passaporte e assinar uma declaração diante do alcaide, após o que me permitiriam retomar minhas pesquisas arqueológicas.

Antônio estava ressentido comigo, suspeitando que fora eu que o impedira de ganhar os duzentos ducados. Portanto, nos separamos como dois amigos, em Córdoba, quando lhe dei uma gratificação tão substancial quanto me permitiam minhas finanças. (p. 23-24)

A economia que se produz no tempo da narrativa é evidente. Este trecho está carregado de informações sobre o caráter do viajante francês, oscilante entre seus valores morais, sua simpatia pelo bandido, e sua própria condição de estrangeiro em terras andaluzas.

O segundo capítulo começa com um relato do viajante (em discurso narrativizado) no qual são mencionadas as suas pesquisas sobre a antiga Munda nos manuscritos da Biblioteca dos Dominicanos, em Córdoba. A narrativa contribui para que se saiba que houve uma significativa passagem de tempo entre a aventura de conhecer um bandido, perto de Montilla, e a retomada de suas atividades de pesquisa na cidade de Córdoba. Por outro lado, este mesmo salto no tempo, contado de forma abreviada, através do recurso à narrativa **iterativa**, produz uma economia temporal que permite avançar a ação a um ponto essencial ao desenvolvimento dramático da novela: a aparição de Carmen, através do olhar do narrador-testemunha, que assim descreve a cigana, associando-a a escuridão:

Uma noite, numa hora em que não se vê mais nada, eu fumava, apoiado sobre o parapeito do cais, quando uma mulher, subindo uma escada que conduz ao rio, veio sentar-se perto de mim. Ela trazia nos cabelos um grande buquê de jasmim, cujas pétalas exalavam um odor inebriante. Vestia-se com simplicidade, talvez pobremente, apenas de preto, como a maior parte das costureiras à noite. As mulheres de verdade não usam o negro a não ser pela manhã. À noite, se vestem à *la francesa*. (p. 26-27)

A primeira “cena” deste segundo capítulo transcorre entre o viajante e Carmen, que se aproximara ao perceber que ele era estrangeiro. Eles fumam juntos, ele a convida para tomar um sorvete. O relógio do viajante soa, chamando a atenção de Carmen:

- Que invenções existem no seu país, senhores estrangeiros! De que país é, senhor? Inglês, sem dúvida?
- Francês e seu criado. E você, senhorita, é provavelmente de Córdoba.
- Não.
- Ao menos é andaluza. Creio reconhecê-lo pelo modo doce de falar.
- Se o senhor observa tão bem o sotaque das pessoas, deveria muito bem adivinhar quem sou.
- Creio que seja do país de Jesus, a dois passos do paraíso. (Aprendera esta metáfora, que designa Andaluzia, com meu amigo Francisco Sevilla, picador muito conhecido.)
- Bah! O paraíso... O povo daqui diz que ele não é feito para nós.
- Então, você é moura, ou... – contive-me, sem ousar dizer: judia.
- Ora, vamos! Está vendo muito bem que sou cigana. Quer que eu leia sua *baji*? Ouviu falar de Carmencita? Sou eu. (p. 28)

Esse momento da novela inaugura o predomínio da voz de Carmen nas “cenas”. Note-se como, no romance de Mérimée, constrói-se a imagem da personagem Carmen através de um recurso de falseamento, pois o narrador-testemunha e o narrador-protagonista são os mediadores entre o leitor e a cigana. Como a protagonista não tem voz própria na construção da novela, o narrador-testemunha e o narrador-protagonista é que fazem falar a personagem Carmen através do uso de orações diretas, como se ela tivesse proferido tais palavras. Apenas através da voz desses narradores, o leitor terá acesso ao que viria a ser a essência de Carmen, através das supostas palavras proferidas e dos supostos atos cometidos pela cigana. Fosse esse um texto dramático em seu aspecto substantivo, Carmen teria direito à própria voz.

Voltando ao nível da narrativa, o impacto da condição de cigana de Carmen é registrado no olhar das pessoas que, como Carmen e o viajante, entraram na *neveria* para tomar sorvete. Numa situação de focalização variável, o viajante passa de focalizador de Carmen a focalizado pelas pessoas que freqüentam o lugar: “Fiquei então à vontade para examinar minha *gitana*, enquanto algumas pessoas sérias se espantavam, ao pegar seus sorvetes, vendo-me em tão boa companhia” (p. 29). Vale considerar que a literatura do século XIX delineia personagens femininas com traços ambíguos,

mesclando aspectos angelicais e diabólicos, o que resulta num efeito de crueldade e sedução. Para Booker-Mesana, “a proibição sexual e a misoginia da época contribuem para a popularidade da mulher terrível e sedutora” (2005, p. 146). Neste rol de personagens marcantes, a cigana Carmen se destaca por suas características de *femme fatale* e feiticeira.

Ao negro dominante – afinal Carmen fora criada (na qualidade de personagem de ficção) “segundo os atributos da mulher fatal”, reunindo “todos os símbolos nictomorfos segundo uma perspectiva diurna” (*Ibidem*, p. 146) –, é agregada a animalidade que lhe confere o viajante diante de sua beleza selvagem:

Duvido muito que a senhorita Carmen fosse de raça pura, era ao menos infinitamente mais bela que todas as mulheres de sua nação que eu já havia encontrado. Para que uma mulher seja bela, é preciso, dizem os espanhóis, que reúna trinta *si*, ou, se quiser, que possa defini-la por meio de dez adjetivos aplicáveis cada um a três partes de sua pessoa. Por exemplo, ela deve ter três coisas negras: os olhos, as pálpebras e as sobrancelhas. Três finas: os dedos, os lábios, os cabelos etc. Consultem Brantôme quanto ao resto. Minha cigana não poderia pretender tanta perfeição. Sua pele, embora perfeitamente lisa, se aproximava bastante do tom do cobre. Seus olhos eram oblíquos, mas admiravelmente traçados, seus lábios um pouco fortes, mas bem desenhados e deixando à mostra dentes mais brancos do que amêndoas sem a pele. Seus cabelos, talvez um pouco grossos, eram negros, com reflexos azulados como as asas de um corvo, longos e reluzentes. Para não cansá-los com uma descrição por demais prolixa, lhes diria em resumo que para cada defeito ela reunia uma qualidade que se destacava com maior força pelo contraste. Era uma beleza estranha e selvagem, uma figura que surpreendia de início, mas que não podia se esquecer. Seus olhos, em particular, tinham uma expressão ao mesmo tempo voluptuosa e selvagem, que jamais tornei a encontrar num olhar humano. Olho de cigana, olho de lobo, é um ditado espanhol que vem a calhar. Se não tendes tempo de ir ao Jardim das Plantas para estudar o olhar de um lobo, observe vosso gato quando espreita um pardal. (MÉRIMÉE, *op. cit.*, p. 29-30)

Quando o viajante se refere ao cronista francês Brantôme⁴⁷ é para recorrer, ainda que de maneira indireta, intertextual, à riqueza de suas descrições sobre os atributos femininos, na intenção de agregar a sua descrição da cigana Carmen a arte de um

⁴⁷ Cronista francês do século XVI.

escritor que se destacou por sua predileção pelas mulheres no conjunto de sua obra. Mas o que transborda dessa descrição do viajante francês é que Carmen é apresentada como uma mulher sedutora.

Na segunda “cena”, eles se encaminham para a residência de Carmen, em Córdoba, para que ela veja a sorte do viajante. Ela demonstra interesse pelo relógio do viajante francês ao pedir para que ele o faça soar novamente: “– É de ouro de verdade? – perguntou, olhando o relógio com excessiva atenção” (p. 31).

Na forma de discurso narrativizado, o viajante abrevia os acontecimentos que precedem a entrada de Don José na casa de Carmen, quando eles discutem e finalmente Don José o reconhece. Nesta “cena”, apenas o viajante e Don José dialogam, mas Carmen se encontra no mesmo ambiente. Note-se na passagem abaixo, a recorrente representação de elementos gestuais, nesse caso, as expressões faciais acentuam a dramaticidade da “cena”.

– Ah! É o Senhor! – exclamou.

Ao examiná-lo, reconheci meu amigo Dom José. Nesse momento, lamentei não ter deixado que o prendessem.

– Eh! É você, meu caro – exclamei, **rindo o menos amarelo que pude**. – Você interrompeu a senhorita quando ia me revelar coisas muito interessantes.

– Sempre a mesma! Isso terá um fim – **disse entre dentes, dirigindo a ela um olhar selvagem**. (p. 32, grifo nosso)

A “*hybris*” de Don José se contrapõe à “*hybris*”⁴⁸ de Carmen, que se enfurecera: “Ela se inflamava aos saltos. Seus olhos se injetavam de sangue e tornavam-se terríveis, seus traços se contraíam, batia os pés” (p. 33). O viajante francês os equipara às características de fera. Na frase de Don José, há uma sinistra “prolepse”, indicando que o fim está próximo, prenunciando alguma reação fatal de sua parte.

⁴⁸ Esperamos ter deixado claro que esse conceito, embora de origem grega, perpetua-se nas caracterizações heróicas dos tempos modernos como “excesso, arrogância, soberba”, embora revestido das marcas históricas dos contextos em que aparece.

O lamento do viajante francês sobre o fato de haver impedido a prisão de Don José pode ser compreendido como um vestígio da picaresca: a sua conduta moral oscila. Don José o conduz à rua, fazendo-lhe companhia, até o momento em que se despedem: “– Sempre em frente – disse ele –, e você encontrará a ponte” (p. 33).

Um fato relevante é a perda de seu relógio, aquele que atraíra a atenção de Carmen. Sabe-se, de imediato, que ela o roubara. O viajante se afasta de Córdoba por algum tempo e suas andanças depois do encontro com Carmen e Don José são sumarizadas, mas não há intensidade dramática, nesse ponto da narrativa, pois o tema em abreviação diz respeito à trajetória de suas pesquisas de arqueólogo, viajando pela Espanha. Não tem dramaticidade, em si mesmo, mas representa uma economia temporal da narrativa, permitindo-se apressar a ação em direção ao relato dos eventos dramáticos que ocorrerão na seqüência.

A “cena” seguinte coloca o viajante diante de um padre dominicano em seu retorno à Córdoba. Ele demonstra muita alegria ao rever o viajante, pois tinha certeza de que fora assassinado, afinal, o seu relógio havia sido encontrado com um criminoso.

– Louvado seja o nome de Deus! Seja bem-vindo, meu querido amigo. Nós acreditávamos que estivesse morto, e eu cheguei a recitar uma porção de padre-nossos e de ave-marias, o que não lamento, pela salvação de sua alma. Então não foi assassinado, já que roubado sabemos que foi?

– Como? – perguntei, surpreso.

– Sim, você sabe, aquele belo relógio de repetição que você fazia soar na biblioteca, quando dizíamos que era hora de ir ao coro. Pois bem! Ele foi encontrado, vou lhe entregar.

– Quer dizer – interrompi, um tanto perplexo – que eu o havia perdido...

– O trapaceiro está na prisão, e, como sabíamos que ele seria capaz de dar um tiro de fuzil num homem para roubar uma peseta, nós morremos de medo que ele o tivesse matado. Iremos ao corregedor e o senhor receberá seu relógio de volta. E depois vocês ficam dizendo que na Espanha a justiça não sabe cumprir seu papel!

– Confesso – lhe disse – que preferiria antes perder meu relógio a testemunhar na justiça para levar à prisão um pobre diabo, sobretudo porque... porque...

– Não se perturbe. Ele está bem encomendado, não se pode enforcá-lo duas vezes. Quando digo enforcar, me engano. É um

fidalgo, vosso ladrão. Será garroteado depois de amanhã, sem perdão. Considere que um roubo a mais ou a menos não alterará em nada sua situação. Quisera Deus que fosse apenas ladrão! Ocorre que cometeu diversos assassinatos, uns mais horríveis do que os outros.

– Como se chama?

– É conhecido no país como José Navarro, mas tem um outro nome basco que nem você nem eu jamais conseguiríamos pronunciar. É um homem que vale a pena conhecer, o senhor não deve perder a oportunidade de ver como na Espanha os trapaceiros se despedem do mundo. Ele está na capela. Padre Martinez vos conduzirá a ele. (p. 34-36)

O viajante, em discurso transposto pronunciado, comenta: “Meu Dominicano insistiu de tal modo para que eu assistisse aos preparativos do “belo enforcamentozinho” que não consegui me esquivar.” (p. 36)

Através do padre dominicano, temos acesso à informação de que o criminoso que vai ser executado é basco, e de que se trata de um fidalgo porque vai ser garroteado⁴⁹ – um privilégio concedido aos fidalgos, que, mesmo na condição de bandidos, podem dispor de uma execução nos moldes diferentes daqueles que não possuem títulos de nobreza. A execução é tratada pelo padre como se fosse um acontecimento exótico para o francês – Mérimée aproveita para dar uma ‘alfinetada’ na Igreja Católica, através da caracterização do dominicano. Nesse momento, o viajante faz uso da expressão “belo enforcamentozinho” – retirada da obra *Senhor de Pourceaugnac*⁵⁰, para classificar o seu desconforto diante da insistência do padre dominicano para que “assista aos preparativos” da execução do fidalgo, e nos remete à personagem Madame de Pourceaugnac, que se depara com dois suíços que lhe fazem a corte e a convidam para assistir ao famoso “belo enforcamentozinho”. Madame de Pourceaugnac declina do convite, mas o viajante francês, não. Em seguida, descobrimos que se trata de Don José Lizzarrabengoa, o bandido Don José Navarro.

⁴⁹ Enforcado, mas sem a necessidade de ser suspenso.

⁵⁰ Comédia de Molière datada de 1669.

Parte da conversa travada entre o viajante francês e Don José se dá em discurso narrativizado e em discurso transposto pronunciado. O discurso passa a ser relatado depois que Don José pede ao viajante para mandar rezar uma missa pela sua salvação. Eis a “cena”:

– Poderia – acrescentou timidamente –, poderia mandar rezar uma outra para uma pessoa que vos ofendeu?

– Certamente, meu caro –eu lhe disse –, mas ninguém, que eu saiba, me ofendeu neste país.

Ele tomou minha mão e a apertou com um ar grave. Após um momento de silêncio, disse:

– Poderia ousar ainda mais e lhe pedir um favor?... Quando o senhor retornar a seu país, talvez passe por Navarra, ao menos passará por Vitória, que não fica muito distante.

– Sim, passarei certamente por Vitória. Mas não é impossível que me desvie para ir a Pamplona, e, por sua causa, creio que tomarei com prazer esse atalho.

– Pois bem, se for a Pamplona, verá várias coisas que chamarão sua atenção... É uma bela cidade... Eu lhe darei esta medalha (me mostrou uma pequena medalha de prata que trazia no pescoço), o senhor a embrulhará num papel... – ele parou por um instante para controlar a emoção –... e a entregará ou fará entregar a uma mulher cujo endereço eu lhe darei. Dirá a ela que estou morto, mas não como morri. (p. 37)

A passagem do narrador-testemunha ao narrador-protagonista foi preparada no final do segundo capítulo – “Eu o revi no dia seguinte e passei uma parte do dia com ele. **Foi de sua boca que ouvi as tristes aventuras que iremos ler.**” (p. 37) – e no início do terceiro capítulo, a narração da novela passa a ser feita através das palavras do bandido Don José, que assume a narrativa em primeira pessoa: – “Nasci, **disse ele**, em Elizondo, no Vale de Baztan. Meu nome é José Lizzarrabengoa, e o senhor conhece suficientemente a Espanha para que meu nome lhe sugira que sou basco e cristão dos antigos” (p. 39).

Note-se, contudo, que o nível narrativo do terceiro capítulo é metadieético, pois a voz do viajante é substituída pela voz de Don José, mas o viajante francês não desaparece, pois, como vimos, os seus traços de narrador continuam na narração de Don José. A visibilidade do narrador-testemunha pontua todo o terceiro capítulo, pois o

narrador-protagonista se remete com frequência ao narrador-testemunha, neste momento, na qualidade de interlocutor passivo, provocando no leitor a sensação de continuidade de um relato que faz uso da narração em primeira pessoa e estabelecendo pequenas digressões na narrativa a partir dessas interrupções: “A gente se perde quando fala de si mesmo. Todos esses detalhes o aborrecem, sem dúvida, mas já vou concluir” (p. 83). Além do que, mesmo não tendo aparentemente o domínio do discurso, o narrador-testemunha coexiste com o narrador-protagonista não apenas porque Don José se refere durante todo o seu relato ao viajante, mas também pelo fato de sabermos que o viajante reproduz o que lhe foi confidenciado pelo próprio bandido às vésperas da execução, significando que segue narrando a partir do que seria colocado como ponto de vista do bandido – embora devamos recordar que o relato do viajante francês se dá quinze anos depois da ocorrência da execução de Don José.

No que respeita à ação dramática, temos neste terceiro capítulo de *Carmen*, referente à narrativa biográfica de Don José (marcado pela unidade de ação de seu relato), uma ação inteira, completa, alicerçada em torno da força de sua protagonista, com uma trama de personagens que agem. O terceiro capítulo da novela trágica *Carmen*, indubitavelmente, tem na caracterização da anti-heroína⁵¹ Carmen o gancho necessário para a obtenção de uma trama conflitante já que a sua natureza comporta significativas contradições: uma mulher de dupla face (anjo/demônio) que mescla atos virtuosos – tentando facilitar a libertação de Don José da prisão (com meios escusos, é bem verdade) e dedicando-se à cura de Don José quando ele se fere gravemente –, a atos cruéis, pois mente, trai, rouba, urde assassinatos. Não por acaso, Carmen vem a ocupar, no rol de personagens da literatura, um lugar de destaque no arquétipo da mulher fatal.

⁵¹ O anti-herói não é modelar, tampouco é representativo dos feitos de seu povo.

Em narrativa sumária, o início do relato de Don José se dá em discurso narrativizado, através do qual ele menciona suas origens bascas, sua fidalguia, a briga que o levou a se exilar, a sua entrada na vida militar, a sua transferência para Sevilha para trabalhar como guarda na manufatura de tabaco, o corpo de guarda com oficiais que, de serviço, dormem ou jogam cartas, enquanto ele trabalhava até nas folgas, e as mulheres da fábrica de charutos, que, no trabalho, ficam somente com as roupas de baixo por conta do calor, referindo-se ainda a seu distanciamento dessas jovens da Andaluzia, zombeteiras, que lhe metiam medo e lhe faziam recordar as comportadas camponesas de Navarra.

A forma sumarizada como Don José apresenta-se a si próprio favorece a adoção de uma estratégia dramática muito cara ao universo trágico: o início *in medias res*, que privilegia, como início da trajetória dramática, o momento em que os conflitos estão para ser deflagrados, no caso da novela de Mérimée, o instante em que os caminhos de Don José e Carmen se cruzam. Em discurso narrativizado, Don José conta sobre a primeira vez que encontrou Carmen: “Eu ergui os olhos e a vi. Era uma sexta-feira e eu não a esquecerei jamais” (p. 41):

Ela usava um saiote vermelho muito curto, que deixava à mostra meias de seda brancas com mais de um buraco, e pequenos sapatos de marroquim vermelho atados com fitas cor de fogo. Afastava sua mantilha para mostrar os ombros, e um grande buquê de cássias saía de sua camisa. Trazia uma flor de cássia no canto da boca e avançava balançando os quadris como uma potranca do haras de Córdoba. Em meu país, uma mulher nesses trajes faria com que todo mundo se benzesse. Em Sevilha, todos lhe endereçavam gracejos diante de seus volteios. Ela respondia a cada um, dirigindo olhares lânguidos, as mãos na cintura, insolente como a verdadeira cigana que era. De início, não me agradou e retornei a meu trabalho. Mas ela, seguindo o costume das mulheres e dos gatos, que não vêm quando os chamam e que vêm quando não são chamados, parou à minha frente e me dirigiu a palavra. (p. 41-42)

Já a primeira “cena” do terceiro capítulo reflete a personalidade zombeteiramente andaluza (e cigana) de Carmen:

– Compadre – disse ela à maneira andaluza –, não queres me dar tua corrente para prender as chaves de meu cofre?

– É para segurar minha agulheta – respondi.

– Tua agulheta! – exclamou, rindo. – Ah, este aqui faz renda, por isso precisa de agulhetas!

Todos que estavam em volta começaram a rir e eu senti meu rosto avermelhar. Não encontrei o que responder.

– Vamos, meu coração – insistiu ela –, me faça sete varas de renda preta para uma mantilha, agulheiro de minha vida! (p. 42)

Don José, diante do deboche de Carmen, envergonhara-se. Mas, quando ela lhe atira entre os olhos a flor de cássia que trazia na boca... ela o seduz. Esse simples gesto envolve os dois numa trama de desfecho trágico.

O primeiro conflito do terceiro capítulo corresponde ao conflito maior nos moldes da ação dramática hegeliana, que, para a trama de Mérimée, solucionar-se-á no final da novela com um desfecho catastrófico: as condições que preparam o conflito dramático se estabelecem a partir da atitude de desconforto de Don José ao modo de se vestir e de se comportar de Carmen, querendo distância, que, por sua vez, contrapõe-se à atitude debochada da cigana, que se aproxima e estabelece um diálogo. Mas a partir do momento em que Don José guarda a flor de cássia “como se fosse uma jóia”, o conflito está posto, pois este gesto indica que ele foi seduzido.

Horas mais tarde, Carmen se envolve numa briga com uma mulher da fábrica de charutos. Ele é incumbido de verificar o que está acontecendo e descobre que a “ciganinha” é o pivô da confusão. Carmen se mostra agressiva, desfigurando, sem piedade, o rosto da mulher com a faca de cortar a ponta dos charutos. Tal relato se dá ora em discurso narrativizado, ora em discurso transposto pronunciado, ora em discurso relatado. A “cena” começa quando Carmen é convidada a segui-lo para a prisão:

– Minha irmã – disse-lhe polidamente –, é necessário que me siga.

Olhou-me como se me reconhecesse e disse com um ar resignado:

– Vamos. Onde está minha mantilha? (p. 44)

A “cena” acima referida é interrompida para que, em discurso narrativizado e em discurso transposto pronunciado, Don José descreva a mudança de atitude de Carmen, que fica “doce como um carneirinho”, mas que, na primeira oportunidade, na rua da Serpente, revela-se sedutora para Don José:

- Meu oficial, aonde está me levando?
- À prisão, minha pobre criança – lhe respondi o mais docemente que pude, como um bom soldado deve falar com um prisioneiro, sobretudo tratando-se de uma mulher.
- Ai de mim! O que acontecerá comigo? Senhor oficial, tenha piedade de mim. É tão jovem, tão amável!... – E, num tom mais baixo: – Deixe-me escapar – disse ela –, eu lhe darei um pedaço do *bar lachi*, que fará com que atraia todas as mulheres. (...)
- (...) – Não estamos aqui para dizer bobagens; é preciso irmos à prisão. É a ordem e não há remédio. (p. 45)

Carmen percebera que Don José não se deixaria corromper, oferecesse o que oferecesse. Mas descobriu o seu ponto fraco: as suas origens bascas. E, com o seu conhecimento da língua *euskera* (basco), decide se passar por sua conterrânea a fim de conseguir a liberdade: “– *Laguna ene bihotsarena*, camarada de meu coração – me disse subitamente. – Você é meu compatriota?” (p. 46).

Embora a “cena” seja novamente interrompida, pois, depois de se recordar de suas origens bascas através do seu relato sobre Carmen, Don José menciona ao viajante, em discurso direto, que “gostaria de ter um confessor das províncias”, a “conversa” com Carmen continua desse ponto:

- Eu sou de Elizondo – eu lhe disse em basco, emocionado por ouvir minha língua.
- Eu sou de Etchalar – disse ela. (É um país a quatro horas do meu) – Fui levada por ciganos a Sevilha. Trabalhei numa manufatura para ganhar com o que retornar a Navarra, para junto de minha pobre mãe, que não tem senão a mim para sustentá-la e um pequeno *barratcea* com vinte macieiras. Ah! Se eu estivesse na minha terra diante da montanha branca! Insultaram-me porque não sou deste país de ladrões, mercadores de laranjas podres; e esses tratantes se voltaram contra mim porque eu lhes disse que todos os seus *jacques* de Sevilha, com suas facas, não meteriam medo a um sujeito de nosso

país com sua boina azul e seu *maquila*. Camarada, meu amigo, você não vai fazer nada por uma compatriota? (p. 46-47)

Notem-se as estratégias da cigana para a obtenção da empatia em relação a si mesma: a alusão à mãe, à pobreza, às injustiças de que foi vítima, fazendo tudo ao final convergir para um elogio ao seu “compatriota”!

Don José comenta sobre todos os indícios que tivera para não acreditar que ela era basca, mas reconhece que já não tinha condições de resistir à Carmen, pois “era como um homem embriagado”. Em seu discurso, revela ao viajante a sua impotência diante da cigana, mesmo sabendo que ela era uma mentirosa: “Ela mentia, senhor. Ela sempre mentiu. Não sei se em toda a vida essa garota disse ao menos uma vez a verdade. Mas, quando falava, eu acreditava nela: era mais forte do que eu” (p. 47).

Ocorre o desfecho da “cena”, em que Don José colabora com a fuga de Carmen:

– Se eu o empurrasse e se você caísse, meu patrício – repetiu ela em basco –, não seriam estes dois recrutas castelhanos que iriam me deter...

Palavra de honra, esqueci as ordens e tudo o mais, e lhe disse:

– Bem, minha amiga, minha compatriota, tente e que Nossa Senhora da Montanha lhe ajude. (p. 47)

Note-se como o segundo conflito do capítulo III teve início quando, revestido pela autoridade de seu cargo e movido pelas circunstâncias criadas pela própria Carmen (que ferira uma mulher), Don José é incumbido de prender a cigana. Ocorre a solução do conflito com a facilitação de sua fuga, mas essa solução apenas se configura como situação propícia ao engendramento de novos conflitos dramáticos.

Observe-se, a esse respeito, como, neste momento, ocorre a primeira *peripeteia* da trama: é o primeiro grau da queda do herói (anti-herói): por causa da mácula em sua trajetória de militar, a sua carreira deixa de ser promissora – “Era minha primeira punição desde que estava em serviço. Adeus aos galões de sargento de cavalaria que eu acreditava já serem meus” (p. 49).

Vale a pena notar que Mérimée constrói uma trama precisa nas suas relações de causalidade – como explicar a atitude de um oficial do gabarito de Don José, tão ciente de seus deveres e do que tinha a perder, ao deixar uma agressora fugir? Na ocasião, sua postura diferia da dos outros militares, pois, como basco, era mais disciplinado do que qualquer um, informação que se encontrava agregada as suas ações: “As pessoas de nossas montanhas aprendem rápido o serviço militar” (p. 39-40). Ele arriscara uma carreira promissora: “Logo me tornei brigadeiro e prometeram me fazer marechal de logística (...)” (p. 40). Por quê? Ele se deixara seduzir pela atitude debochada e pela beleza da cigana, ao ponto de ficar pensando em suas pernas enquanto passava uns quantos dias encarcerado por ter facilitado a fuga de Carmen.

Numa pequena “cena” na prisão, descobrimos duas coisas: Carmen é capaz de ser grata; e não deseja a liberdade somente para si. De acordo com os seus valores, tenta retribuir a ajuda de Don José facilitando a sua fuga da prisão. Para isso, envia um pão de Alcalá recheado com uma moeda de ouro de duas piastras e uma lima inglesa. O carcereiro entrega o pão a Don José: “– Tome – disse ele –, eis o que sua prima lhe enviou” (p. 50).

Reforçando traços de sua caracterização nobre, fidalga, Don José pondera e resolve não aceitar a oferta de fuga (em suma, não comete uma nova transgressão). Come o pão, guarda a lima inglesa e se prepara para devolver o dinheiro a Carmen: “Mas eu não queria fugir. Guardava ainda minha honra de soldado e desertar me parecia um grande crime” (p. 51).

Rebaixado de patente, Don José fica de guarda como um soldado comum à porta do coronel numa noite de festa. O relato, ora em discurso transposto interior, ora em discurso narrativizado, descreve, de maneira sucinta, como ele se sente desconfortável

diante de sua derrocada: “Acho que ser fuzilado seria o mesmo para mim. Ao menos se anda sozinho, adiante de seu pelotão. Sentimo-nos alguém, o mundo nos olha” (p. 51).

Ocorre então o reencontro entre Carmen e Don José: ele pagando pelo erro cometido, ela desfrutando da festa do coronel (um contraste que estabelece um novo conflito). Don José a descreve da seguinte maneira: “Estava enfeitada, dessa vez, como um relicário, embonecada, espalhafatosa, cheia de ouro e adereços. Um vestido de lantejoulas, sapatos azuis também com lantejoulas, com flores e fitas por toda a parte” (p. 52). Carmen se aproxima de Don José: “– *Agur laguna* – disse ela. – Meu oficial, estás de guarda como um recruta!” (p. 52).

Don José se sente humilhado... e enciumado, pois Carmen é a atração da festa e está dando atenção aos oficiais. Nesse instante, ele descobre que a ama. Carmen faz uma proposta: “– Patrício, quando gostamos de uma boa fritura, vamos comer à Triana, no Lillas Pastia” (p. 53).

Ao encontrar Carmen na casa de Lillas Pastia, o conflito que se instalara na casa do coronel começa a se resolver, pois a “ciganinha” lhe pagará com amor o favor da facilitação de sua fuga na rua da Serpente:

– Lillas – disse ela assim que me viu –, hoje não faço mais nada. Amanhã será outro dia! Vamos, patrício, vamos passear!

Ela cobriu o nariz com a mantilha e logo estávamos na rua, eu sem saber aonde iria.

– Senhorita – eu disse –, creio que devo agradecer pelo presente que me enviou quando estava na prisão. Comi o pão, e, a lima, que guardo como uma lembrança sua, me servirá para afiar minha lança. Mas o dinheiro está aqui.

– Veja só! Ele guardou o dinheiro! – gritou, explodindo numa risada. – Tanto melhor, estou sem grana. Mas que importa? Cão que caminha não morre de fome. Vamos comer tudo isso. Tu pagas. (p. 54)

Em discurso narrativizado, o narrador-protagonista nos revela que os dois foram à rua do Candilejo, onde passaram a noite, na casa de uma outra cigana.

– Tu és meu *rom*, eu sou tua *romi*.

Eu estava no meio do quarto, carregado com todas aquelas compras, não sabendo onde colocá-las. Ela jogou-as ao chão e saltou em meu pescoço, dizendo:

– Eu pago minhas dívidas, eu pago minhas dívidas! É a lei de Calés! (p. 56-57)

Interrompendo, momentaneamente, a “cena”, Don José diz ao viajante francês: “Ah, senhor, aquele dia!... Quando penso nele, me esqueço do dia de amanhã” (p. 57).

Em sumário, temos acesso ao lado divertido de Carmen: “Após comer bombons como uma criança de seis anos, enfiou um punhado deles no jarro de água da velha. “É para fazer sorvete para ela”, dizia. (...) Não houve micagem ou brincadeira que não fizesse” (p. 57).

As horas se passaram, o dia se converteu em noite, e Don José deveria retornar ao quartel. Estabelece-se um conflito entre a sua obrigação de retornar ao serviço militar e o desafio de Carmen para que não se submeta às regras.

– Preciso ir ao quartel para a chamada – eu disse.

– Ao quartel? – fez ela, com um ar de desprezo. – Tu és por acaso um negro para seres conduzido a chibatadas? És um verdadeiro canário, tanto pelo vestuário quanto pelo caráter. Vai, tens um coração de frango. (p. 57 e 58)

O conflito interior é solucionado com a sua renúncia aos deveres do quartel. Um evento não é desenvolvido no terceiro capítulo: não há informações sobre o segundo confinamento de Don José, ainda que a prisão fosse certa (p. 58): “Fiquei, aceitando antecipadamente o calabouço” (p. 58). Como o sabemos, a recorrência à elipse pode se justificar pela necessidade de supressão de eventos sem importância para o desenvolvimento da estória contada, tal escolha também deve estar vinculada ao fato de, numa narrativa ágil, o desenvolvimento de um acontecimento que se repete (a prisão de Don José) ser capaz de neutralizar o efeito obtido pela descrição do acontecimento anterior.

Um novo conflito se estabelece quando Carmen fala com Don José sobre a necessidade deles se separarem:

– Escute, Joselito – disse ela –, já te paguei? Segundo nossa lei, não te devia nada, pois és um *payllo*. Mas és um belo rapaz e és de meu agrado. Estamos quites. Bom dia.

Perguntei quando tornaria a vê-la.

– Quando fores menos ingênuo – respondeu, rindo. Depois, num tom mais sério: – Sabes, meu filho, que eu creio que te amo um pouco? Mas isso não pode durar. Cão e lobo não formam uma boa dupla por muito tempo. Talvez, caso adotasses a lei do Egito, eu gostasse de me tornar tua *romi*. Ora, isso tudo são bobagens: não pode ser. Bah, meu rapaz, creia em mim, saiu barato para ti. Encontraste o diabo, sim, o diabo. Nem sempre é negro e ele não te torceu o pescoço. Uso roupas de lã, mas não sou um carneiro. Acende um círio para tua *majari* [a Virgem Santa]; ela merece. Mais uma vez adeus. Não penses mais na Carmencita ou ela te fará casar com uma viúva com pernas de pau. (p. 58)

É a primeira vez que Carmen anuncia a Don José que se ele não desistir dela poderá ser enforcado: “Não penses mais na Carmencita ou ela te fará casar com uma viúva com pernas de pau”. Tal assertiva se repetirá ao longo da trama, funcionando como uma prolepse prenunciadora do desfecho trágico.

O conflito fora aparentemente solucionado. Eles se separaram, mas Don José não consegue parar de pensar em Carmen. Através da narrativa iterativa, sabemos que, durante dias seguidos, ele a procura por todos os lados, sem obter notícias verdadeiras, pois a “ciganinha” sumira de propósito. Semanas depois, montando guarda na rua do Candilejo, durante o dia, Don José encontra Lillas Pastia, que lhe pergunta se havia tido notícias de Carmen: “– Não – respondi. / – Bom, vai ter, compadre” (p. 59).

Cheio de expectativas para reencontrá-la, à noite, montando guarda na abertura de Sevilha, Don José a revê:

– Pare! É proibido passar!

– Não banque o malvado – disse ela, fazendo com que a reconhecesse.

– Como! És tu, Carmen!

– Sim, patrício. Falemos pouco e claro. Desejas ganhar um duro? Vão chegar pessoas com pacotes. Deixa que passem.

– Não – respondi. – Devo impedir que passem, é a ordem.
 – A ordem! A ordem! Não pensavas nela na rua do Candilejo.
 – Ah – respondi, inteiramente transtornado por aquela simples lembrança, por ela valeria a pena esquecer a ordem. – Mas eu não quero o dinheiro dos contrabandistas.
 – Vejamos. Se não queres o dinheiro, queres que a gente vá jantar na casa da velha Dorotéia?
 – Não – disse, quase estrangulado pelo esforço que fazia. – Não posso.
 – Muito bem. Se tu és tão difícil, sei a quem me dirigir. Convidarei teu oficial a ir à casa de Dorotéia. Tem jeito de ser um bom menino, e ele colocará como sentinela um espertinho que não verá senão o que é preciso ver. Adeus, canário. Darei boas risadas no dia em que a ordem for de te enforcar. (p. 60-61)

O conflito que se estabelece nesta “cena” diz respeito ao dilema de Don José, que, para passar alguns momentos de amor com Carmen, deve se tornar cúmplice de um delito como o contrabando. A solução do conflito se dá quando ele sucumbe ao desejo que sente por ela e volta atrás em sua decisão de cumprir ordens: “Tive a fraqueza de chamá-la e prometi deixar passar todos os ciganos, se fosse necessário, desde que eu tivesse a recompensa que desejava” (p. 61). Vale ressaltar a prolepse dessa “cena”, que advém da menção da morte por enforcamento e antecipa o que ocorrerá com Don José.

Em discurso narrativizado, Don José descreve a movimentação dos ciganos junto às mercadorias inglesas. Pela manhã, Carmen não atende Don José de bom humor:

– Não gosto de pessoas que se fazem de rogadas – disse ela. – Me deste uma ajuda maior na primeira vez, sem saber se ganharias alguma coisa. Ontem, negociaste comigo. Não sei por que eu vim, pois já não te amo. Toma, vai embora. Eis um duro por teu trabalho. (p. 61)

Em discurso transposto interior, a *hybris* de Don José se manifesta: “Faltou pouco para que eu atirasse a moeda em sua cabeça e fui obrigado a fazer um esforço violento para não lhe dar uma surra”. (p. 61)

Um novo conflito se instalara: as expectativas de Don José sobre o encontro amoroso com Carmen (e um possível desdobramento desse momento de amor) desfizeram-se diante de seu desprezo.

No auge da dramaticidade, em sumário, temos acesso, em discurso narrativizado, à informação de que Don José e Carmen discutiram durante uma hora, e que, desnortado, Don José vagou pela cidade e entrou numa igreja, onde chorou. Vale destacar que ele é um cristão convicto e que a igreja representa um refúgio para uma alma prestes a se perder. Carmen o encontra, dizendo-lhe, num discurso inapropriado para uma igreja:

– Lágrimas de dragão! Delas quero fazer um filtro.
Ergui os olhos. Era Carmen que estava à minha frente.
– Bem, meu patrício, ainda me quer? Devo te amar muito, pois, desde que me deixaste, não sei o que se passa comigo. Agora sou eu quem pergunta se queres vir comigo à rua do Candilejo. (p. 62)

O conflito se soluciona, mas nos seguintes moldes: nesse ponto da trama, Carmen tivera a chance de se distanciar por completo de Don José, mas comete o erro (trágico) de lhe dar uma segunda chance de reaproximação.

Depois que fizeram as pazes, Carmen faltara ao encontro marcado com Don José na casa da cigana Dorotéia, na rua do Candilejo. Ela desaparecera mais uma vez. Diz Don José ao viajante: “Mas Carmen tinha um humor instável como o tempo que faz em nosso país. A tempestade está mais próxima, em nossas montanhas, quando o sol está mais brilhante” (p. 62).

Depois de algum tempo de espera, Don José reencontra Carmen na casa de Dorotéia. O conflito é deflagrado pelo fato de Carmen estar acompanhada por um tenente:

– Caia fora, rápido – me disse ela em basco.
Fiquei estupefato, com o coração cheio de cólera.
– Que faz aqui? – me perguntou o tenente. – Levante acampamento, fora daqui! (62)

A cena passa a ser entrecortada por sumários que, de maneira dramática, produzem um efeito vertiginoso: é o assassinio cometido por Don José, são as

condições de sua fuga, as conseqüências de seu ferimento na cabeça (pois Carmen e outra cigana ajudam na sua cura), e os acontecimentos relacionados à iniciação de Don José no mundo dos salteadores e contrabandistas ciganos.

Golpes, cotoveladas, e o corpo do tenente é trespassado pela espada de Don José, que foge do local do crime em seguida. Carmen lhe segue todo o tempo sem que ele perceba.

– Grande canário tolo! – me disse –, só sabes fazer besteiras. Além disso, eu adverti que só te traria azar. Vamos, há remédio para tudo quando temos por amiga uma flamenga de Roma. Comece por colocar este lenço na cabeça e me dê este cinturão. Espere por mim nesta alameda. Voltarei dentro de dois minutos. (p. 63)

Em discurso narrativizado, Don José relata que Carmem lhe ajuda a se disfarçar como um civil valenciano e lhe conduz à casa de uma outra cigana para que seja medicado. A segunda *peripeteia* da novela *Carmen* decorre do fato de Don José ter matado o tenente: o outrora promissor oficial agora é um bandido em vias de ser caçado.

– Meu garoto – me disse Carmen –, é preciso que façam alguma coisa: agora que o rei não te dará nem arroz nem bacalhau. É preciso que penses em como ganhar tua vida. Tu és demasiado bobo para roubar à moda *pastesas*, mas és ágil e forte: se tens coragem, vai ao litoral e vira contrabandista. Não prometi que te faria enforcar? É melhor do que ser fuzilado. Ademais, se te saíres bem, viverás como um príncipe, tanto tempo quanto os *miñons*, se os guarda-costas não colocarem as mãos no teu cangote. (p. 65)

Neste ponto da trama, ele ainda possui alguns vestígios do homem honrado que fora antes de conhecer Carmen. Mas, por outro lado, tem início a degradação de Don José, porque, de uma ameaça sem fundamento – já que antes não tinha cometido nenhum delito verdadeiramente grave – a uma ameaça concreta, o enforcamento se delineia com nítidos contornos em sua trajetória: “Foi dessa maneira sedutora que aquele diabo de mulher mostrou a nova carreira destinada a mim, a única, para dizer a verdade, que me restava, agora que estava passível de pena de morte” (p. 65).

Em discurso transposto interior, Don José revela ao viajante que abraça os infortúnios do seu destino apegado à esperança de seguir ao lado de Carmen:

Parecia que através dessa vida de aventuras e rebelião eu me uniria a ela mais intimamente. A partir de então, acreditava que garantiria seu amor. Eu havia ouvido falar com frequência de contrabandistas que percorriam Andaluzia, montados num bom cavalo, o bacamarte nas mãos, a amante na garupa. Podia me imaginar cavalgando pelos montes e vales com a bela cigana junto a mim. (p. 65-66)

Don José diz, em discurso transposto pronunciado, que Carmen, ao ficar sabendo de suas ilusões sobre a vida de aventuras de um transgressor da lei acompanhado de sua amada, zomba de suas idéias, pois não lhe parece algo paradisíaco viver em condições tão precárias na medida em que eles não dispõem sequer de acomodações confortáveis no acampamento.

A “cena” que segue deixa entrever que não há garantia de controle sobre Carmen, mesmo que eles se escondam na montanha, pois a cigana não enxerga o amor da mesma maneira que ele:

– Se estiveres comigo na montanha – eu disse –, não terei dúvidas a teu respeito. Lá não há nenhum tenente que te divida comigo.
– Ah, tu és ciumento – respondeu. – Azar teu. Como podes ser tolo a esse ponto? Não vês que te amo, já que nunca te pedi dinheiro? (p. 66)

Em termos narratológicos, devemos mencionar que um dos sumários mais significativos da novela *Carmen* é introduzido por Don José da seguinte maneira: “Para resumir a história, senhor (...)” (p. 66). Neste ponto da trama, ocorre a inserção de Don José na marginalidade: o disfarce como comerciante de armarinhos, a sua aceitação no bando de contrabandistas, os negócios do Egito intermediados por Carmen, os momentos com Carmen. Porém, o relacionamento amoroso dos dois não era de conhecimento do bando, como revela Don José:

Entretanto, diante de meus camaradas, não convinha tratá-la como minha amante, e ela me fez jurar, por meio de todo tipo de juramentos, de nada lhes falar a seu respeito. Eu era tão fraco diante dessa criatura que obedeci a todos os seus caprichos. Ademais, era a primeira vez que ela se apresentava a mim com as reservas de uma mulher honesta, e eu era bastante simplório para acreditar que ela havia se corrigido de seus comportamentos anteriores. (p. 67-68)

Mas Carmen tanto mentia para a tropa de contrabandistas, ocultando o seu amante, quanto mentia para Don José, dizendo-se solteira. Nesta “cena”, Don José descobre que Carmen possui um *rom* e se dá conta de que é o seu *minchorrô*:

– Teremos um novo camarada – me disse ele. – Carmen acaba de fazer uma de suas melhores expedições. Conseguiu dar fuga a seu *rom* que estava no presídio de Tarifa.

Eu começava a entender a língua cigana, falada por quase todos os meus camaradas, e esta palavra, *rom*, me causou um choque.

– Como? Seu marido? Então ela é casada? – perguntei ao capitão.

– Claro – respondeu ele. – Com Garcia, o Caolho, um cigano tão astuto quanto ela. O pobre-diabo estava nas galés. Carmen envolveu de tal forma o cirurgião do presídio que obteve a liberdade de seu *rom*. Ah! Essa garota vale seu peso em ouro. Há dois anos ela luta para conseguir essa fuga. Não teve êxito até agora, quando foi substituído o major. Com este parece que ela encontrou rapidamente o modo de se entender. (p. 68-69)

As tradições ciganas garantem ao marido o direito pleno sobre a esposa. Por seu marido, a cigana do universo novelesco de *Carmen* é capaz de qualquer coisa: matar, morrer, roubar, prostituir-se, subornar, enganar. Mesmo transgredindo boa parte das leis que regem o comportamento de uma esposa cigana, Carmen se mantinha atada à Garcia, e Don José tinha consciência deste fato. Sob a influência de todos os sentimentos negativos vinculados ao ciúme, Don José descreve o marido de Carmen: “Logo estava diante de Garcia, o Caolho, que era o monstro mais vil que a nação cigana já produzira. Negro de pele e mais negro ainda de alma, o pior bastardo que encontrei na vida” (p. 69).

Um novo conflito se apresentara: Don José possuía um rival de significativa importância na disputa por Carmen, afinal, Garcia era o seu *rom*. Mas ela não se

mostrava apaixonada por Garcia, ao contrário, cumpria o seu papel de esposa com grande dissimulação: “Carmen chegou junto com ele e, quando o chamou de *rom* em minha frente, seria preciso observar os olhares que fez, e seus trejeitos, quando Garcia virou a cabeça” (p. 69).

O fato é que o relato de Don José continua, em discurso narrativizado e apresentado em sumário, promovendo um avanço para o conflito em que Garcia e Don José se desentendem pela primeira vez. Na ocasião, o bando de contrabandistas é surpreendido por uma dúzia de cavaleiros e Remendado (um rapaz do bando) é atingido por uma bala nos rins, sendo carregado por Don José, que, para ajudá-lo, solta o seu fardo com as mercadorias contrabandeadas. A “cena” começa deste ponto:

– Imbecil! – Garcia gritou comigo. – Que podemos fazer com uma carniça? Acaba com ele e não esqueças de pegar as meias de algodão.

– Larga-o! Larga-o! – Carmen gritou.

O cansaço me obrigou a colocá-lo, por um momento, ao abrigo de um rochedo. Garcia avançou e descarregou-lhe o bacamarte na testa.

– Precisarão de muita astúcia para reconhecê-lo agora – disse ele, olhando o rosto esmigalhado por uma dúzia de balas. (p. 70)

Neste momento, Don José deixa claro para o viajante o seu desgosto pelo caminho degenerado que trilhara: “Eis, senhor, a bela vida em que me metera” (p. 70). E chega a desejar que tivesse morrido no lugar de Remendado. Carmen se aproxima e, ao lhe abraçar, dissipa, momentaneamente, as suas dúvidas: “– Tu és o diabo – eu lhe disse. / – Sim – ela respondeu” (p. 71).

Não é a primeira vez que Carmen tem a sua imagem associada a do diabo. No segundo capítulo, o viajante francês a havia descrito como uma “serva do diabo”, por suas atribuições de feiticeira. Quando foi apresentado, por Carmen, a sua carreira de bandido, Don José a classificara de “diabo de mulher” em função de suas transgressões.

Obviamente, são conotações distintas, mas ambas as acepções constituem a caracterização de Carmen.

Em virtude de sua ocupação como espiã do bando de contrabandistas, Carmen vai para Gaucin e demora a retornar ao acampamento. O bando vai a sua procura nas proximidades da cidade. Na estrada, o bando avista uma mulher bem-vestida ao lado de uma menina e do condutor de mulas. Garcia se manifesta favorável a que façam um assalto: “– Eis duas mulas e duas mulheres que São Nicolas nos envia. Preferiria quatro mulas, mas não importa, farei minha parte!” (p. 71).

Bem na hora dos salteadores entrarem em ação... descobrem que a dama em questão era Carmen sob disfarce: “– Ah! Os *lillipendi* [imbecis] que me tomam por uma *erani* [mulher de bem]” (p. 71).

Antes de partir, Carmen se remete a Don José:

– Canarinho, a gente se reencontra antes que tu sejas enforcado. Vou a Gibraltar para os negócios do Egito. Em breve escutarás falar de mim. (p. 71-72)

Decerto, o enforcamento se aproxima e Carmen faz questão de lembrá-lo desse encontro com a “viúva com pernas de pau”.

Os dias se passam e eles ainda não tem notícias de Carmen, que se fora a Gibraltar. Dancaire se manifesta:

– É preciso que um de nós vá a Gibraltar para saber notícias. Ela deve estar preparando alguma coisa. Eu iria com prazer, mas sou muito conhecido em Gibraltar.

O Caolho disse:

– Eu também sou conhecido em Gibraltar, fiz tantas traquinagens com os camarões [oficiais ingleses] e, como tenho um olho só, é difícil me disfarçar.

– É preciso que eu vá? – disse eu por minha vez, encantado com a idéia de rever Carmen. – Vejamos, o que é preciso fazer?

Os outros me disseram:

– Basta que embarques ou passes por São Roque, como achares melhor, e, quando estiveres em Gibraltar, pergunta no porto onde fica uma vendedora de chocolate que se chama Rollona. Quando a encontrares, ela te dirá o que se passa por lá. (p. 73-74)

Neste sumário, narrado em discurso narrativizado e em discurso transposto interior, abreviam-se os eventos relacionados aos preparativos para a ida de Don José a Gibraltar, à notícia sobre a morte de Rollona, a cigana que ajudava na localização de Carmen, ao disfarce de Don José como vendedor de laranjas, à atmosfera da cosmopolita Gibraltar com pilantras de diversos bandos, à localização de Carmen co-habitando com um oficial inglês.

Carmen reconhece Don José mesmo travestido de vendedor de laranjas e chama a sua atenção: “Vendedor de laranjas!...” (p. 75). Don José a descreve: “Ela estava vestida de modo soberbo: um xale sobre os ombros, um pente de ouro, cheia de seda. E, sempre a mesma, ria espalhafatosamente” (p. 75). Como o sabemos, não é a primeira vez que Carmen muda radicalmente de aparência, pois, ao longo da trama, as vestimentas de Carmen acentuam ora o seu despudor, a sua simplicidade, a sua extravagância, mas também a possibilidade de um gosto refinado – uma diversidade de figurinos que está a serviço de sua capacidade de ludibriar, de interpretar os papéis necessários a sua sobrevivência como bandida. Carmen faz com que o oficial inglês chame Don José para que entre em casa. Ela lhe diz em basco: “– Suba, e não te assustes com nada” (p. 75).

O ambiente é cheio de requinte e Carmen se adaptara sem problemas, desenvolve-se como se estivesse na rua do Candilejo. Neste momento, descobrimos como Carmen age ao lado das vítimas que ela vai localizando para o bando, pois antes só conhecíamos a sua condição de informante sob a perspectiva dos bandidos. Ela, na qualidade de amante da vítima, tem acesso a todos os seus bens, enquanto desfruta de uma vida de luxo. Don José fica com ciúmes do inglês e se submete à brincadeira de Carmen a contragosto, mesmo sabendo que o inglês está sendo feito de bobo.

– Tu não sabes uma só palavra em espanhol e não me conheces.

Depois, virando-se para o inglês:

– Eu lhe disse, reconheci de imediato que era um basco. Você verá que língua mais engraçada. Ele tem um ar estúpido, não é? Parece um gato surpreendido num guarda-comida.

– E tu – lhe disse em minha língua – tens o ar de uma patife atrevida, e eu tenho ganas de te riscar o rosto com a navalha, na frente de teu namorado.

– Meu namorado! – disse ela –. Veja. Descobriste isso sozinho? E tens ciúmes deste imbecil? Estás ainda mais simplório do que em nossas noites na rua do Candilejo. Não vês, besta que és, que, neste momento, e da maneira mais brilhante, estou fazendo os negócios do Egito? Esta casa é minha, os guinéus do camarão serão meus, eu o conduzo pela ponta do nariz. E o levarei a um lugar de onde não sairá jamais.

– E eu, se fazes negócios do Egito desta maneira, farei com que sejam os últimos.

– Ah! naturalmente! És meu *rom* para me dar ordens? O Caolho não se importa, o que tens a ver com isso? Não deverias estar satisfeito de ser o único que poderia se dizer meu *minchorrô*?

– O que ele está dizendo? – perguntou o inglês.

– Diz que tem sede e que aceitaria com prazer um gole – respondeu Carmen.

E ela se jogou sobre um sofá, estourando de tanto rir de sua tradução. (...)

(...) Enquanto eu bebia:

– Estás vendo esse anel que ele tem no dedo? – perguntou ela. – Se quiseres, poderei te dar.

Respondi:

– Daria um dedo para ter teu ricaço nas montanhas, cada um com uma *maquila* nas mãos.

– *Maquila*? O que isto quer dizer? – perguntou o inglês.

– *Maquila* – disse Carmem rindo – é uma laranja. Não é uma palavra engraçada para uma laranja? Ele diz que gostaria de fazer com que você comesse *maquila*.

– Sim? – disse o inglês. – Bom, traga amanhã as *maquillas*.

Enquanto conversávamos, a empregada entrou e disse que o jantar estava pronto. Então o inglês se levantou, me deu uma piastra e ofereceu seu braço a Carmen, como se ela não pudesse andar sozinha. Carmen, sempre rindo, me disse:

– Meu rapaz, não posso te convidar para o jantar. Mas amanhã, assim que ouvires o tambor para o desfile, venha aqui com as laranjas. Encontrarás um quarto mais bem mobiliado que aquele da rua do Candilejo e verás que sou ainda a tua Carmencita. E depois falaremos dos negócios do Egito.

Não respondi nada e já estava na rua quando o inglês me gritou:

– Amanhã traga *maquila*! – e eu escutei as gargalhadas de Carmen. (p. 76-78)

Nesta cena, o lado zombeteiro de Carmen é intensificado, ocasionando, inclusive, uma trégua na atmosfera tensa da trama. Apesar da cólera, no dia seguinte,

Don José volta à casa do inglês, conforme Carmen havia determinado. Ele a descreve: “Nunca a vira tão linda. Vestida como uma madona, perfumada...”. E descreve também o ambiente luxuoso: “Móveis de seda, cortinas bordadas... Ah!... E eu trajado como o ladrão que era” (p. 78).

– Minchorrô! – dizia Carmen –, tenho vontade de quebrar tudo por aqui, colocar fogo na casa e fugir para a serra.

E foram carinhos!... E depois risos!... E ela dançava, rasgava seus drapeados: nunca um macaco havia dado mais pulos, feito mais caretas, diabruras. Quando voltou ao sério:

– Escute – disse ela –, trata-se do Egito. Quero que ele me leve à Ronda, onde tenho uma irmã que é religiosa... (Aqui, nova gargalhada.) Passaremos por um lugar que te direi qual é. Caiam sobre ele: pilhem sem piedade! O melhor seria matá-lo, mas – acrescentou, com o sorriso diabólico que ostentava em alguns momentos, e esse sorriso ninguém tinha vontade de imitar – sabes o que seria preciso fazer? Que o Caolho fosse o primeiro a aparecer. Fica um pouco atrás. O camarão é valente e hábil: tem boas pistolas... Compreendes?

Ela se interrompeu soltando uma nova gargalhada que me fez estremecer.

– Não – eu disse. – Eu odeio Garcia, mas é meu camarada. Um dia talvez te livre dele, mas acertaremos nossas diferenças à maneira de meu país. Eu não sou egípcio senão por acaso e, para certas coisas, serei sempre um leal navarrino, como diz o provérbio.

Ela retomou a palavra:

– Tu és uma besta, um tolo, um verdadeiro *payllo*. És como o anão que se acredita grande porque conseguiu cuspir longe. Não me amas, vá embora. (p. 78-80)

Don José não aceitara facilitar a morte de Garcia, proporcionando as condições necessárias para que o inglês desse cabo da vida dele – afinal, não era condizente com o seu código de conduta de homem com alguma dignidade –, mas encontrara uma maneira mais decente de acabar com a vida do marido de Carmem: provocaria uma briga. Assim, venceria o mais forte numa “luta justa”.

De maneira ágil, é exposta a briga dos dois, que se iniciara com uma partida de cartas, momento propício para Don José provocar Garcia com uma acusação de trapaça no jogo. A descrição da briga é precisa, em discurso narrativizado, apenas mostrando o

que acontece, com riqueza de detalhes, não poupando o leitor dos aspectos mais violentos. Na “cena” que sucede o sumário:

- O que você fez? – perguntou Dancaire.
– Escute – eu lhe disse –, não podíamos viver juntos. Eu amo Carmen e quero ser o único. Ademais, Garcia era um patife e eu não esqueço o que ele fez a Remendado. Somos apenas dois, mas somos bons sujeitos. Vejamos, me queres como amigo, tanto na vida quanto na morte?
Dancaire me estendeu a mão. Era um homem de cinquenta anos.
– Ao diabo com os namoricos! – gritou. – Se tivesse pedido Carmen a ele, a venderia por uma piastra. Somos apenas dois, como faremos amanhã?
– Deixe-me fazer tudo sozinho – respondi. – Agora eu me lixo pro mundo inteiro. (p. 81-82)

Eles enterram Garcia. De manhã, na emboscada preparada para o inglês: “– Eu cuido do inglês. Tu espantas os outros, eles não estão armados” (p. 82).

Carmen salva a vida de Don José (sim, do homem que vai matá-la). Se ela não interviesse empurrando o braço do inglês, que tinha boa pontaria, ele teria sido atingido. Ela fica sabendo que Don José matara Garcia e também ouve o relato das circunstâncias de sua morte. A sua maneira, Carmen demonstrara respeito por Garcia na sua conversa com Don José:

- Tu serás para sempre um *lillipendi*! – me disse. – Garcia devia te matar. Tua guarda navarrina não passa de uma bobagem, e ele mandou para o inferno muita gente mais hábil do que tu. É que sua hora havia chegado. A tua virá.
– E a tua – respondi –, caso não sejas para mim uma verdadeira *romi*.
– Que seja – disse ela. – Vi, na borra de café, mais de uma vez, que terminaríamos juntos. Bah! Seja o que Deus quiser! (p. 82)

O conflito que se iniciara com a descoberta do marido de Carmen encontra a sua solução com o assassinato de Garcia. Ocorre a terceira *peripeteia* da novela **Carmen**: depois de matar Garcia, Don José deixa de ser o amante de Carmem para ser o seu marido, mas isto terá como consequência o arrefecimento de seu relacionamento amoroso com a cigana. Na qualidade de amante, Don José é o pivô da transgressão do

casamento de Carmen com Garcia. Na qualidade de marido, Don José estará revestido de todos os valores que Carmen se sente autorizada a transgredir.

Outro importante momento ocorre quando Don José relata a sua vida enquanto marido de Carmen: os contrabandos continuam, os assaltos na estrada também e Carmen continua selecionando as vítimas para os novos golpes. A narrativa iterativa (*conta-se uma única vez ou numa única vez*) conduz-nos à atmosfera de atividades repetidas causa a impressão de que Don José e Carmen haviam alcançado estabilidade no relacionamento:

Durante meses me senti satisfeito com Carmen. Ela continuava a nos ser útil em nossas operações, indicando-nos os golpes que poderíamos dar. Ela ficava ora em Málaga, ora em Córdoba, ora em Granada – mas, a uma palavra minha, abandonava tudo e vinha me encontrar numa *venta* isolada ou mesmo no acampamento. (p. 83)

Ao saber que Carmen está enredando um negociante rico de Málaga, Don José viaja à Málaga e retorna com Carmen ao acampamento. Eles discutem:

– Sabes (...) que desde que és meu *rom* eu te amo menos que quando eras meu *minchorrô*? Eu não quero ser atormentada nem comandada. O que desejo é ser livre e fazer o que me agrada. Cuidado para que eu não chegue ao limite. Se me complicas a vida, arranjo alguém que faça contigo o que fizeste com o Caolho. (p. 83-84)

O último conflito da novela *Carmen* se configura: Don José não permite que ela continue a se envolver com outros homens, mas ela não aceita abrir mão de sua liberdade de amar. O relacionamento se enfraquecera como consequência direta deste conflito.

Obtemos informações importantes através de um sumário: Dancaire reconcilia o casal, o bando é surpreendido por uma tropa, que mata Dancaire e fere gravemente Don José, Carmen é responsável pela sua cura. Ela se comportara como sua esposa, estando a seu lado nas horas mais imprescindíveis e tendo por ele respeito, não necessariamente

amor: “Durante quinze dias não me deixou por um só instante. Não fechava os olhos. Tratava de mim com habilidade e carinho, como uma mulher jamais o fez pelo homem mais amado” (p. 85). Mas Don José não percebia a diferença. Depois de sua recuperação, apresenta à cigana uma proposta de mudança de vida: Carmen e ele abandonariam a vida de transgressão e encontrariam um novo lar na América. Ela retruca de forma zombeteira:

– Não fomos feitos para plantar couve – disse ela. – Nosso destino é viver às custas dos *payllos*. Veja, arranjei um negócio com Nathan Ben-Joseph, de Gibraltar. Ele tem tecidos de algodão que só esperam por ti para passar. Ele sabe que estás vivo. E conta comigo. Que diriam nossos correspondentes em Gibraltar se faltasses com tua palavra? (p. 85)

Esboça-se, na seqüência, um conflito mais grave. A natureza irrequieta de Carmen a fizera se interessar por Lucas, um hábil toureiro. Em discurso narrativizado e em discurso transposto interior, Don José relata que, mesmo de maneira não-assumida, Carmen, em suas conversas com ele, não fora capaz de ocultar seu interesse pelo toureiro. Os indícios de um possível envolvimento entre Carmen e Lucas levaram Don José a fazer perguntas sobre o picador:

– É um garoto – ela disse –, com quem poderíamos fazer um negócio. Rio que faz barulho tem água ou seixos. Ele ganhou mil e duzentos reais nas corridas. Das duas, uma: ou é preciso obter esse dinheiro, ou, como é um bom cavaleiro e um belo coração, podemos envolvê-lo em nosso bando. Fulano e Sicrano morreram, tens necessidade de substituí-los. Aceita-o no grupo.

– Não quero – respondi –, nem seu dinheiro, nem sua pessoa, e te proíbo de falar dele.

– Cuidado – ela me disse. – Quando me proibem de fazer uma coisa, ela é feita! (p. 86)

Novamente um sumário nos precipita para o desfecho da trama: Lucas deixa Málaga e é aparentemente esquecido; em Córdoba, Don José reencontra o viajante francês em companhia de Carmen, o casal discute violentamente e Don José chega a agredir Carmen fisicamente, que empalidece e chora diante da violência, ela passa três

dias com raiva de Don José, comportando-se de maneira distante, mas, inexplicavelmente, substitui a expressão emburrada por demonstrações de paixão: “Tudo estava esquecido e parecíamos recém-apaixonados” (p. 87).

Em parte deste trecho do terceiro capítulo, a narrativa é **repetitiva** (conceito genettiano), pois *conta-se n vezes aquilo que só se passou uma vez*, quando temos acesso à versão de Don José sobre o encontro dele com o viajante, em Montilla, e sobre o encontro dos três em Córdoba: “Foi por esses dias, senhor, que eu o encontrei, na primeira ocasião, perto de Montilla, e, depois, perto de Córdoba. Não falarei de nosso último encontro. O senhor sabe melhor do que eu. Carmen roubou o seu relógio.” (p. 86). Carmen viaja a Córdoba: “– Vou a uma festa em Córdoba. Quero descobrir quem sairá de lá com dinheiro. Depois te digo” (p. 87).

Um sumário diminui a sensação de passagem de tempo da narrativa, uma exposição acelerada de acontecimentos em discurso narrativizado e em discurso transposto interior: depois de refletir sobre a inverossimilhança da atitude de Carmen ao mudar de humor tão rapidamente, Don José chega à conclusão de que ela já se sentia vingada de alguma maneira, mas descobre que ela seguira o rastro das touradas. Indo a seu encalço, em Córdoba, Don José flagra a cigana na companhia de Lucas, que se apresentava na praça de touros.

Este é o momento da *anagnorisis* de Don José: “Bastou vê-la por um minuto para confirmar minhas desconfianças. Lucas, no primeiro touro, fez pose de galanteador, como eu previra” (p. 87). Não se tratava de um negócio do Egito. Ela se apaixonara por Lucas, assim como um dia estivera apaixonada por ele. O “reconhecimento” desta verdade alicerça o derradeiro conflito dramático.

A natureza selvagem de Don José já fora ressaltada em outras ocasiões e reflete o descontrole de um herói movido pela *hybris*. Neste momento, Don José e o touro

desejam o sangue de Lucas e o touro executa a ação: “O touro encarregou-se de me vingar. Lucas foi jogado para trás, com o cavalo sobre o peito, e o touro caiu sobre os dois” (p. 87-88).

Carmen deixou a praça de touros assim que Lucas foi ferido, possivelmente para cuidar de seus ferimentos, salvar a sua vida. Ela não se deu conta da presença de Don José. No dia seguinte, Carmen retorna à casa que habita em Córdoba e se surpreende ao encontrar Don José.

– Venha comigo – eu lhe disse.

– Está bem – disse ela –, vamos.

Fui pegar meu cavalo, coloquei-a na garupa, e marchamos o resto da noite sem trocar uma só palavra. Paramos quando já era dia numa *venta* isolada, próxima de um pequeno ermitério. Lá eu disse a Carmen:

– Escuta, eu esqueço tudo. Não te falarei de nada. Mas jure uma coisa para mim: que irás me seguir à América e que lá ficarás sossegada.

– Não – disse ela, num tom emburrado –, não quero ir à América. Me sinto bem aqui.

– Decerto porque estás perto de Lucas. Mas, pense bem, se ele se curar não será para morrer de velho. Ademais, por que me preocupar com ele? Estou cansado de matar teus amantes. É a ti que eu matarei.

Ela me olhou fixamente com seu olhar selvagem e disse:

– Sempre pensei que tu me matarias. A primeira vez que te vi, acabara de encontrar um padre à porta de minha casa. E, naquela noite, saindo de Córdoba, não viste nada? Uma lebre atravessou o caminho por entre as patas de teu cavalo. Está escrito.

– Carmencita – perguntei –, será que não me amas mais?

Ela não respondeu nada. Estava sentada, as pernas cruzadas sobre uma esteira e rabiscava o chão com o dedo.

– Mudemos de vida, Carmen – disse-lhe num tom suplicante.

– Vamos viver num lugar onde não nos separaremos jamais. Sabes que temos, não distante daqui, debaixo de um carvalho, cento e vinte onças enterradas... Depois, temos fundos disponíveis com o judeu Ben-Joseph.

Ela começou a sorrir e me disse:

– Eu primeiro, tu depois. Sei que isso deverá acontecer assim.

– Pense bem – retomei. – Estou no limite de minha paciência e de minha coragem. Decida-se, ou eu decidirei a meu modo. (p. 88-89)

Don José percebe que não vai conseguir solucionar nada se continuar matando os amantes de Carmen, depois de Lucas aparecerá outro, e depois outro... Ele só

coleccionaria um grande número de mortes em sua trajetória de *rom* traído. A solução para este conflito seria findar a vida de Carmen, a causadora de suas desgraças, de sua descida ao inferno (parte-se do pressuposto de que ele, como cristão, não acredita mais em sua salvação por conta das vidas que ceifou).

A *anagnorisis* de Carmen, sua intuição de que ambos teriam um fim trágico se dera através dos indícios de sua crença: o desenho que se formou na borra de café, o padre que ela encontrou à porta de sua casa... No tempo da narrativa, tanto foi prenunciado (as prolepses que se referiam ao enforcamento de Don José, por exemplo), como, neste ponto da trama, é-nos revelada de forma analéptica, ou seja, numa alusão aos eventos passados, ao fato de que ela reconhecera, logo no início, qual seria o desfecho da história dos dois.

Don José deixa Carmen na pousada e caminha pelo ermitério, onde encontra um eremita. Recorrendo à caracterização de Don José como cristão, pareceria verossímil que, para ele, no caso de matá-la, a alma de Carmen deveria ser encomendada a Deus, numa espécie de extrema-unção simbólica. Daí a recorrência à ajuda do padre:

– Meu pai, o senhor rezaria por alguém que está em grande perigo?

– Rezo por todos os aflitos – disse ele.

– O senhor poderia rezar uma missa por uma alma que talvez vá se apresentar perante o Criador?

– Sim – respondeu, olhando-me fixamente.

E, como havia em mim algo de estranho, ele quis fazer com que eu falasse:

– Parece que eu já o vi.

Coloquei uma piastra sobre seu banco.

– Quando rezará a missa? – perguntei.

– Dentro de meia hora. O filho do dono da pousada virá me auxiliar. Diga, meu jovem, não está com algo a atormentar sua consciência? Gostaria de escutar conselhos de um cristão? (p. 89-90)

A penúltima narrativa sumária da novela *Carmen* se encarrega de mostrar a culpa antecipada de Don José, que não consegue entrar na capela e assiste à missa do

lado de fora, o seu retorno à pousada com a desconfiança de que Carmen tivesse fugido, mas reencontrando-a a sua espera, e o ritual mágico que Carmen está realizando.

– Carmen – eu disse –, quer vir comigo?

Ela se levantou, jogou sua terrina e colocou a mantilha sobre a cabeça, como se estivesse prestes a partir. Trouxeram meu cavalo, ela montou na garupa e nos afastamos.

– Portanto, minha Carmen – eu disse após um trecho do caminho –, queres me seguir, não é?

– Eu te sigo na morte, sim, mas não viverei mais contigo.

Estávamos numa garganta isolada. Parei meu cavalo.

– É aqui? – perguntou ela.

E, com um salto, colocou-se no chão. Retirou sua mantilha, jogou-a a seus pés e se manteve imóvel, uma das mãos nos quadris, olhando-me fixamente.

– Queres me matar, estou vendo. Está escrito, mas não me farás ceder.

– Te peço, seja razoável. Escuta, o passado está esquecido. No entanto, tu sabes, foste tu que me puseste a perder: foi por ti que me tornei um ladrão e um assassino. Carmen! Minha Carmen! Permita que eu te salve e me salve contigo.

– José, me pedes o impossível. Já não te amo. Tu ainda me amas e é por isso que queres me matar. Eu poderia ainda mentir, mas não quero me forçar a isso. Tudo está acabado entre nós. Como meu *rom*, tens o direito de matar tua *romi*. Mas Carmen será para sempre livre. *Calli* ela nasceu, *calli* morrerá.

– Então amas Lucas? – perguntei.

– Sim, eu o amei, como a ti, por um instante, menos que a ti talvez. No momento não amo ninguém e me odeio por ter te amado.

Me joguei a seus pés, tomei suas mãos, encharquei-as com minhas lágrimas. Lembrei a ela todos os momentos de felicidade que havíamos passado juntos. Propus continuar bandido para lhe agradecer. Tudo, senhor, tudo! Ofereci-lhe tudo, desde que ela aceitasse continuar me amando!

Ela me disse:

– Continuar te amando é impossível. Viver contigo já não quero.

A cólera tomou conta de mim. Tirei minha faca. Gostaria que ela sentisse medo e me pedisse misericórdia, mas aquela mulher era um demônio.

– Pela última vez, – gritei –, queres ficar comigo?

– Não! Não! Não! – disse ela, batendo o pé.

E retirou um anel que lhe havia dado e o jogou num espinheiro. (p. 91-93)

Don José encerra o seu depoimento ao viajante descrevendo, em sumário, os acontecimentos que colaboraram para que viesse a ser condenado à execução por garrote:

Golpeei-a duas vezes. Era a faca do Caolho, pois a minha se quebrara. Ela caiu após o segundo golpe, sem gritar. Ainda vejo seu grande olho negro olhando-me fixamente. Ele se turvou e em seguida se fechou. Permaneci aniquilado durante cerca de uma hora diante desse cadáver. Depois, lembrei que Carmen me havia dito que gostaria de ser enterrada num bosque. Cavei uma cova com minha faca e a coloquei lá. Procurei muito por seu anel e finalmente o encontrei. Coloquei-o a seu lado na cova, com uma pequena cruz. Talvez eu houvesse errado. Em seguida montei em meu cavalo, galopei até Córdoba e fiz com que o primeiro corpo de guarda me reconhecesse. Disse que havia assassinado Carmen, mas não quis dizer onde estava o corpo. (p. 93)

A cólera que invade Don José, ao saber-se rejeitado, é a prova de que a *hybris* deu o impulso necessário para que cometesse o crime, do contrário, sem esse componente de seu caráter, talvez ele desistisse de matá-la, respaldado por todos os seus valores cristãos e pelo sentimento de amor que o fizera se unir a Carmen.

A quarta *peripeteia* (construída a partir das viradas na trajetória de Don José) dá-se como conseqüência da morte de Carmen, pois Don José se entrega à justiça para ser garroteado: não lhe sobrou nada, o seu declínio é total.

O trágico na novela *Carmen* se materializa, portanto, na forma do assassinio de Carmen e da execução de Don José. As marcas do trágico podem ser encontradas em certos momentos da “cena”:

Considere-se, primeiramente, que Carmen estabelece uma relação ritualística com o lugar onde será morta: assegura-se de que se trata da parada final do passeio e demarca o espaço de seu sacrifício com a mantilha. Ao mesmo tempo em que aceita o fato de que morrerá, mantém uma atitude desafiadora com a mão no quadril e o olhar fixo em seu algoz. As suas palavras corroboram o que o seu corpo já revelara. Para além da dimensão teatralizada da “cena”, com a reprodução detalhada dos gestos desafiadores da cigana, o conceito de trágico de Schelling pode ser reconhecido na postura digna de Carmen diante da morte, partindo do pressuposto de que a liberdade do herói trágico é, ao mesmo tempo, enfrentamento e aniquilação.

Schiller, ao defender que o livre-arbítrio do herói o impele ao trágico, enuncia uma proposição que é reconhecida nas atitudes de ambos. Carmen tem todas as chances de mudar a sua decisão de libertar-se do relacionamento amoroso com Don José, contudo, mesmo ciente de que o seu desejo de liberdade resultará na sua execução, ela prefere a morte a ficar aprisionada a um amor fingido. Por sua vez, a Don José também é concedida a possibilidade de escolha de deixá-la viva – o que fica claro diante da insistência dele para que ela mude de idéia e o siga, pois, para ele, matá-la é cometer um ato hediondo –, mas ele permite que a *hybris* seja a sua conselheira e a mata. A sua *hybris* se respalda em razões fortes: consciente de que o seu infortúnio foi causado por seu amor à cigana Carmen, no momento em que se vê abandonado por ela, Don José age de acordo com o código de honra de *rom* traído, tirando-lhe a vida. Ele também decide como abreviará os seus dias: incapaz de seguir a vida com a culpa de tê-la assassinado, vai à procura da guarda logo após matá-la e entrega-se, mesmo sabendo que com essa atitude também morrerá.

Goethe baseia sua concepção de trágico numa oposição irreconciliável: o envolvimento amoroso de Carmen e Don José aparentemente os une, mas Carmen não consegue dissuadir Don José de seu objetivo de seguir com ela impondo-lhe limites de conduta e exigindo-lhe fidelidade, tampouco Don José consegue fazer Carmen aceitar a sua proposta de viver com ele sob essas condições, e suas motivações destróem a ambos. Desde o início, o relacionamento de Carmen e Don José estava fadado a um desfecho trágico diante da impossibilidade de que seres tão diferentes conciliassem expectativas opostas, pois ela desejava ser livre e, contrariamente, ele desejava transformá-la na esposa de um basco católico e de formação militar: “– Sabes, meu filho, que eu creio que te amo um pouco? Mas isso não pode durar. Cão e lobo não

formam uma boa dupla por muito tempo. Talvez, caso adotasses a lei do Egito, eu gostasse de me tornar tua *romi*. Ora, tudo isso são bobagens: não pode ser” (p. 58).

De acordo com a conceituação de Sandra Luna, racionalizamos o trágico em *Carmen* na medida em que a morte da cigana se fundamenta nas suas recorrentes transgressões. Por sua vez, o espírito transgressor de Carmen é resultante de sua linhagem cigana, já que a heroína Carmen herda o estigma de um povo marginalizado, como também dos excessos de sua personalidade. A combinação da *até* com a *hybris* lhe confere uma existência de mulher que é capaz de cometer atos extremos, como o de urdir a morte de seu *rom*. Os erros cometidos de maneira voluntária, mas que são impulsionados por esse embate de forças no interior e no exterior de seu ser – apesar de toda a dignidade que Carmen porta em sua trajetória para firmar-se como um ser livre e incapaz de sustentar um amor fingido – conduzem Carmen a um desfecho trágico.

Em *Carmen*, Mérimée dotou os seus personagens principais de escolhas morais, um investimento na caracterização que nos leva a afirmar haver na trama, em consonância com as tragédias modernas, uma preponderância das características de uma “imitação de agentes”, e não de uma “imitação de ações”, pois Carmen e Don José são conscientes de suas escolhas e cometem voluntariamente os seus erros. Desde o princípio, Carmen sabe que destruirá a vida de Don José, mas ela não se detém, mesmo sabendo que pagará um alto preço por seduzi-lo. Don José se permite seduzir por Carmen e se envolve na vida de bandido conscientemente, tirando a vida de Carmen e firmando a sua própria destruição.

Na sua função de novela de viagens, a narrativa de Mérimée se alimenta do caráter excessivo de Carmen para acentuar o exótico a partir dos elementos dramáticos e trágicos que compõem a trama. Na sua dimensão de drama grave, o exotismo,

decorrente da protagonista da novela ser uma cigana, cria condições para a inserção dos elementos que propiciam o “efeito trágico”.

Lukács classifica os protagonistas dos romances como indivíduos problematizados, inconstantes, incompletos, em concordância com o lócus estilizado, o que se aplica ao universo novelesco criado por Mérimée: (1) não contamos com descrições épicas dos bascos e dos ciganos, duas civilizações díspares, apenas ficamos com a incompletude, pois sabemos que uns são valentes e os outros são enganadores; sobre o viajante francês, em momento algum, Mérimée se dispõe a vinculá-lo com detalhamento à cultura francesa, o que interessa em seu personagem é a sua condição de estrangeiro de um país ‘civilizado’, com total distanciamento de tais culturas; (2) Carmen e Don José não possuem um código de valores compatível com a cultura do lugar que habitam, pois a Espanha funciona apenas como palco da trajetória de seres excluídos, não havendo alusão ao cotidiano dos espanhóis da Andaluzia; e o viajante francês também está deslocado nessa Espanha de salteadores de estradas; (3) a trama é centrada no mundo individualizado dos protagonistas, não no mundo coletivizado – Don José se deixa destruir por uma paixão, não há uma causa nobre como libertar seu povo de algum tirano, os seus interesses são individuais, não correspondem a anseios coletivos; a causa de Carmen pode ser considerada mais nobre do que a de Don José, apesar de ser individual, pois ela morre movida por uma vontade imperiosa (o desejo de liberdade), mas os seus meios são escusos e ela se deixa conduzir por um código de valores bastante instável, pois mata, rouba, ludibria e se prostitui para alcançar o seu intento; (4) ao mesmo tempo em que eles conquistam o que desejam – Carmen morre livre, Don José não permite que ela o abandone, pois a mata, mesmo estando condenado a segui-la um pouco depois, já que será garroteado –, (b) eles também não alcançam o que desejam – Carmen sacrifica a sua vida em troca de uma liberdade que não vai gozar

no plano terreno, pois a sua alma é livre, mas o seu corpo padece; Don José não pode desfrutar com Carmen uma vida diferente na América.

Um aspecto importante do universo novelesco de *Carmen* é que dimensões ficcionais e informações históricas se entrecruzam na narrativa, sem que haja qualquer preocupação do autor em amenizar ou dissolver essa ruptura na unidade da obra, estratégia literária bem acolhida pelo inventivo gênero narrativo da novela. Escrito em primeira pessoa, o capítulo IV é um claro exemplo dessa assertiva, pois, depois do discurso ficcional dos três primeiros capítulos, deparamo-nos com um ensaio sobre a vida dos ciganos, com informações, ora de caráter científico ora de caráter pitoresco, que nos remetem ao diário de viagens do arqueólogo francês. Definitivamente, não podemos considerar este último capítulo como um texto de feitiço poético, pois se insere no grupo de textos que possuem a aridez prosaica tão combatida por Hegel.

Contudo, ainda no terceiro capítulo, no final do relato de Don José ao viajante, o infortúnio de Carmen é explicado, de acordo com o narrador-protagonista, como de responsabilidade dos ciganos: “Pobre criança! São os *Calé* que são os culpados, já que a educaram assim” (p. 91). A unidade de ação da instância narrativa da novela é retomada deste ponto, pois o narrador-testemunha tem a chance de retomar a sua voz, neste momento, para tratar desse povo misterioso capaz de produzir um ser tão fascinante como Carmen.

Mérimée, inclusive, recorre à literatura para enriquecer o seu ensaio sobre os ciganos, pois associa a imagem dos ciganos à do personagem Panurgo, da obra *Pantagruel*⁵². A narração do viajante francês reforça a caracterização dos ciganos como tipos “astuciosos, insolentes” (p. 96), agregando a sua descrição dos ciganos os valores da descrição feita por Rabelais de que Panurgo era “nocivo, trapaceiro, bebedor, ladrão

⁵² Romance escrito em 1532, por Rabelais.

de rua, andarilho, quando estava em Paris, em suma, era o melhor filho do mundo, e sempre maquinava alguma coisa contra os sargentos e contra a ronda” (RABELAIS, 1926, p. 173-174).

O quarto capítulo, de características não-ficcionais, também remete ao leitor à idéia de que o acúmulo de informações a que teve acesso o viajante poderia resultar num tratado sobre a cultura cigana. Convém esclarecer que o quarto capítulo foi acrescentado na segunda edição da novela, em 1847, e se dirigia provavelmente à crítica literária e aos confrades de Mérimée (FAGUET, 1960, p. 475).

De todos os capítulos que compõem a novela *Carmen*, apenas o terceiro, em que se sobressaem as características trágicas e dramáticas, foi ‘catapultado’ da esfera literária para o universo da ópera (*Carmen*, com o libreto de Henri Meilhac e Ludovic Halévy e as composições musicais de Bizet), em 1875, e para o cinema, a partir de 1915 com as adaptações de Cecil B. DeMille e de Charles Chaplin (que dilui o trágico na medida em que faz uso das situações graves com uma intenção cômica). Num estudo de aproximação entre as linguagens, verificaremos como a essência dramática e trágica de *Carmen* vazou para duas de suas adaptações para o cinema, *Os Amores de Carmen* (1948), de Charles Vidor, e *Carmen* (1983), de Carlos Saura.

CAPÍTULO IV: FUNDAMENTOS TEÓRICOS PARA O ESTUDO FÍLMICO

Resguardadas as diferenças semióticas e estéticas existentes entre o cinema e a literatura, queremos conceber um arcabouço teórico que privilegie as aproximações entre estes pólos artísticos, baseados no fato de que muito do que foi escrito na *Poética* de Aristóteles serve como parâmetro para as especificidades da poesia cinematográfica. Em tempo, adotaremos o argumento de que há uma poética do cinema, ou seja, a crença de que o fazer fílmico⁵³ se estruturou a partir do discurso narrativo e da ação dramática. Devemos ressaltar, no entanto, que o cinema foi concebido contemporaneamente às vanguardas da literatura, da música e das artes plásticas, ao mesmo tempo, herdando toda a tradição dessas formas artísticas, como também as rupturas (fluxo da consciência, dodecafonismo, surrealismo etc.).

1. Cinema: arte “realista”?

O tempo da imagem chegou... Todas as lendas, toda a mitologia e todos os mitos, todos os fundadores de religiões e as próprias religiões, todos os grandes vultos da História, todos os reflexos objetivos da imaginação dos povos desde milênios, todos, todos esperam sua ressurreição luminosa e os heróis se acotovelam em nossas portas para entrar. Toda a vida do sonho e todo o sonho da vida estão prestes a lançar-se na fita sensível e não é uma piada hugoana pensar que Homero teria nela imprimido a *Ilíada* ou melhor, talvez, a *Odisséia*. O tempo da imagem chegou! Explicar? Comentar? Para quê? Andamos, alguns, cavalgando corcéis de nuvens, e quando nos batemos é com a realidade, para coagi-la a converter-se em sonho! A varinha de condão se encontra em cada câmera, e o olho de Merlin, o Mágico, se transformou em objetiva. O tempo da imagem chegou!... Um grande filme? Música: pelo cristal das almas que se entrechocam ou se procuram pela harmonia dos giros visuais, pela própria qualidade dos silêncios; pintura e escultura, pela composição; arquitetura, pela construção e ordenação; poesia, pelos eflúvios de sonho que se evoluem da alma dos seres e das coisas, e dança, pelo ritmo interior que se transmite à alma e a faz libertar-se e enredar-se

⁵³ O domínio fílmico é referente à “produção da significação na tela”, diferentemente do domínio cinematográfico, que diz respeito aos “procedimentos técnicos da filmagem”. BRITO, João Batista de. O fílmico e o cinematográfico. **Imagens amadas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995, p. 183-184.

com os atores do drama. Nela tudo acontece. Um grande filme? Encruzilhada das artes, que não se reconhecem mais ao sair do crisol de luz e renegam em vão suas origens. Um grande filme? Evangelho de amanhã. Ponte de sonho, lançada de uma época a outra! Arte de alquimista: grande obra para os olhos! O tempo da imagem chegou! (GANCE *apud* AGEL, 1982, p. 21)

Neste texto de Abel Gance, tanto se encontra expressa a dualidade sonho/realidade que permeia toda a trajetória do cinema, como também se assume a herança que esta arte jovem recebeu das seis primeiras artes (música, pintura, escultura, arquitetura, poesia e dança), inspiradoras da apreensão e exibição das imagens em movimento, que se converteram também em imagens coloridas e imagens sonoras⁵⁴ graças ao empenho de ‘fazedores de filmes’ munidos com propostas estéticas arrojadas.

Inerente ao domínio fílmico, o fenômeno da “impressão de realidade” marca tanto a esfera da realidade quanto a esfera do sonho, como podemos constatar a partir do estudo fenomenológico do cinema realizado por Christian Metz e reunido na obra *A significação no cinema*:

Reencontramos aqui a impressão de realidade, fenômeno de muitas conseqüências estéticas, mas cujos fundamentos são sobretudo psicológicos. Este sentimento tão direto de credibilidade vale tanto para os filmes insólitos ou maravilhosos como para os filmes “realistas”. (METZ, 2004, p. 17)

A “impressão de realidade” vai se juntar à disposição do espectador em aderir ao que está contido na tela cinematográfica, o que Metz denomina de processo “perceptivo e afetivo de participação” que é desencadeado no espectador.

Mas especificamente o espectador adere ao quê? À “diegese” fílmica. Formulado por Étienne Souriau e defendido por Metz e outros estudiosos, o conceito de “diegese” diz respeito a “todo o universo fictício, temporal e espacialmente concebido,

⁵⁴ “A cor, como o som, existia desde a invenção do cinema, porquanto pioneiros pintavam as imagens com o auxílio de “máscaras” ou simplesmente à mão. Durante muitos anos do cinema mudo cada seqüência ou parte de seqüência era azul para a noite, amarela para o dia, havendo ainda inúmeras outras tintas que marcavam a atmosfera de diferentes “décors” e mesmo o chamado viragem, que adicionava um fundo sépia”. CAVALCANTI, Alberto. *A poesia no cinema. Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Artenova/EMBRAFILME, 1976, p. 195.

manifestado ou implícito num filme” (BRITO, 1995, p. 204), e difere do discurso atrelado à instância fílmica, que é definido por João Batista de Brito como “o grau de interferência do realizador na estruturação do filme” (*Ibidem*, p. 204), o que escapa à diegese.

Em seus ensaios reunidos na obra *O cinema*, André Bazin argumenta que “o cinema é um fenômeno idealista”, já que a “sétima arte”⁵⁵ nasce da “convergência da obsessão” de homens que se lançaram à realização de um projeto, almejando obter uma reprodução fidedigna da realidade, pois

se examinarmos minuciosamente os trabalhos e o sentido da pesquisa deles, tal como transparece nos próprios aparelhos e, ainda mais indiscutivelmente, nos escritos e comentários que os acompanham, constatamos que esses precursores eram antes de tudo profetas. Queimando etapas, sendo que a primeira delas já era para eles materialmente intransponível, a maioria deles identifica a idéia cinematográfica com uma representação total e integral da realidade; ela tem em vista, de saída, a restituição de uma ilusão perfeita do mundo exterior, com o som, a cor e o relevo. (BAZIN, 1991, p. 29)

Adotamos a idéia de que o cinema é uma arte icônica, pois representa o seu objeto por semelhança, causando uma “impressão de realidade” no espectador e possuindo uma forte inclinação para o “realismo”⁵⁶ no tocante às intenções de quem produz o conteúdo imagético, mas também reconhecemos que é detentor de um potencial poético graças à dimensão metafórica da linguagem. Queremos, a partir deste momento, evidenciar historicamente, tanto na ficção quanto no documentário, as posições antagônicas ou conciliatórias das dimensões do sonho e da realidade do signo fílmico.

O ponto de partida da ficção no cinema ocorre através de uma ação dramática simples, “um homem que experimentava chapéus diferentes e fazia caretas fixando a

⁵⁵ O cinema é denominado de “sétima arte” pelo escritor Ricciotto Canudo, pois, para ele, a arte cinematográfica se soma à arquitetura, à música, à pintura, à escultura, à poesia e à dança. Cf. AGEL, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁶ O ‘realismo’ no cinema é parcialmente alcançado graças a sua verossimilhança de tempo e espaço.

objetiva” (CAVALCANTI, 1976, p. 37), realizada por Louis Lumière, que depois filmou a comédia *O regador regado* (1895), sendo mais conhecido por ter sido responsável pela invenção do *cinematógrafo*⁵⁷ e pela origem embrionária do gênero documentário⁵⁸. Mas a esfera do sonho é explorada por Georges Méliès, que, fazendo uso de sua experiência com os recursos cênicos de ilusionismo, dirige centenas de filmes de ficção curtos, mudos e coloridos à mão, realizados nos moldes do teatro filmado: sem movimentações de câmera, em planos gerais, aludindo minimamente aos recursos da técnica de montagem, com exceção de filmes como *A viagem à lua* (1902). Diz Tulard, em seu *Dictionnaire du cinema*:

Técnico incomparável, [Méliès] inventa todas as trucagens⁵⁹: máscaras, fusões, acelerações, superposições, substituições... Ator e animador, aparece e desaparece diante de sua câmera, fragmenta-se ou se multiplica, de jovem se transforma em velho e de velho se transforma novamente em jovem, adquirindo mil identidades, o olho sempre sobre sua câmera como um desdobramento de prestidigitador. (*Op. cit.*, p. 526, tradução nossa)

Depois de seu manifesto realista⁶⁰, datado de 1911, na ocasião do lançamento da “grande série Gaumont”, cujo título era *La vie telle qu’elle est* (A vida tal como ela é), Louis Feuillade é apontado como sendo o cineasta que fundiu o “realismo” dos Lumière

⁵⁷ “A primeira representação do *Cinematógrafo Lumière* no subsolo do *Grand Café*, no Boulevard des Capucines, em Paris, marcou por seu triunfo, a estréia de uma arte e de uma indústria que, na maior parte dos países, tomaram por designação e abreviatura familiar do nome do aparelho francês: *Cinema*”. SADOUL, Georges. História do cinema mudo. **O cinema**: sua arte, sua técnica, sua economia. Trad. Alex Viany. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Ed. Casa do Estudante do Brasil, 1956, p. 21.

⁵⁸ “Para concretizar sua invenção, [Louis Lumière] filma alguns pequenos filmes, cenas da vida real, de que dará a conhecer numa primeira exibição pública em 29 de dezembro de 1895. A partir de 1896, envia operadores [de câmera] pelo mundo inteiro filmar grandes eventos como a coroação de Nicolas II [em 26 de maio de 1896, na Rússia]”. TULARD, Jean. **Dictionnaire du cinéma**: les réalisateurs. 2. ed. Paris: Robert Laffont, 1985, p. 488. (tradução nossa)

⁵⁹ A trucagem é “toda manipulação na produção de um filme que acaba mostrando na tela alguma coisa que não existiu na realidade. (...) O “trucar” pode ser realizado de muitas maneiras, desde a maquiagem de um elemento profílmico (o dublê que realiza uma cena perigosa em lugar do ator), a utilização de dispositivos de filmagens especiais, até os retoques mais meticulosos da imagem”. AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003, p. 293.

⁶⁰ *Estas cenas representam um ensaio de realismo transposto, pela primeira vez, para a tela, como ocorreu há anos na literatura, no teatro e nas artes. Estas cenas pretendem ser, e são, “tranches de vie”... Elas interditam qualquer fantasia e retratam os seres e as coisas tal como são e não como deveriam ser.* FEUILLADE, Louis apud AGEL, *op. cit.*, p. 32.

à fantasia da ficção de Méliès: os dez episódios de *Os Vampiros* (1915) podem ser descritos como o encontro fílmico da prosa com a poesia, pois o tratamento das cenas é “realista”, mas o enredo é fantástico: “Vindo depois de Lumière e de Méliès, hostil à estética grandiloqüente do filme de arte dos anos 10⁶¹, Feuillade ambiciona unir o extraordinário e o cotidiano. (...) ele superpõe precisão documentária e onirismo (...)” (GUÉGAN, *op. cit.*, p. 56-57, tradução nossa).

Nesses mesmos anos 1910, uma escrita fílmica ficcional se delineia com David Wark Griffith, nos Estados Unidos, que fica conhecido como sendo o responsável pela criação da “gramática” do cinema ao sistematizar recursos já existentes e ao inventar novos recursos: o teatro filmado cede lugar à diversificação dos valores de planos no construto fílmico, por exemplo, com detalhamentos proporcionados pelo primeiro plano; em seus filmes, são exploradas as movimentações de câmera; a montagem das cenas pode ser paralela, tanto mostrando situações que ocorrem em lugares diferentes, mas de forma simultânea, quanto mostrando um tempo/espaço que se alterna com outro tempo/espaço, assim como em *Intolerância* (1916), filme que faz um percurso por momentos-chave da civilização (o calvário de Jesus Cristo; o massacre da Noite de São Bartolomeu etc.). Tulard se refere da seguinte maneira ao cineasta:

Griffith praticamente inventou tudo: os grandes gêneros, do filme policial (*The Musketeers of Pig Alley*) ao western (*The Battle*). Mostrou a importância da montagem paralela como àquela do primeiro plano. Colocou fim à fixidez da câmera e lembrou a necessidade de um enquadramento rigoroso. Enfim, criou uma linguagem e uma gramática cinematográficas. Anuncia o fim de um cinema-teatro, o de Méliès, e dá ao realizador um lugar que será de agora em diante o primeiro. (*Op. cit.*, p. 334, tradução nossa)

⁶¹ Os conhecidos filmes de arte dos anos 10 estão vinculados à produção comercial da sociedade “Le Film d’art”, filmes escritos por membros da Academia Francesa e que tiveram como intérpretes atores da Comédia Francesa. GUÉGAN, Gérard et al. *Film d’art et art du film. L’abcedaire du cinéma français*. Paris: Flammarion, 1995, p. 57. (tradução nossa)

Propostas estéticas menos “realistas” têm lugar na Europa. Na Alemanha, o movimento expressionista vaza do teatro⁶² para o cinema, caracterizando-se “por uma deformação da realidade do mundo exterior” (BETTON, 1986, p. 19). Agel explica o expressionismo cinematográfico alemão como

um antinaturalismo: o artista deve se libertar das injunções de uma “falsa realidade”, franquear-se com violência da tirania das aparências e procurar captar a essência e o “significado eterno” dos fatos e dos objetos. É a visão interior desses fenômenos que é verdadeira, é sua interpretação resolutamente sugestiva que lhe acessará a vida. Estamos nos antípodas da atitude neo-realista (a de Vittorio de Sica em *Umberto D*), onde o artista aspira a partejar o real de sua essência, conduzindo-se tão humilde, tão transparente quanto possível no curso das coisas. A vontade de potência expressionista criará a estética mais captativa possível, para encontrar “a expressão mais expressiva”. (AGEL, *op. cit.*, p. 46)

Na França dos anos 1920, apropriando-se das experiências digressivas das outras artes, já que muitos dos que compunham a *Avant-Garde* francesa eram pintores, poetas, compositores, as vanguardas do cinema puro enxergaram o potencial estético do cinema, realizando filmes que justapunham o que havia de mais inovador em cada uma daquelas esferas artísticas. Mas muitos destes vanguardistas negavam o “realismo” inerente ao cinema, como também a necessidade da existência de um enredo, priorizando o sensorial⁶³. Sobre a quase unanimidade dos vanguardistas a respeito do caráter poético do cinema, Agel comenta:

Para os teóricos dessa época, a poesia do cinema se confundia, ao mesmo tempo, com a evocação de um mundo imaginário, de uma supra-realidade mais autêntica que a realidade cotidiana e com a orquestração dos temas abordados, segundo certos tipos de desenvolvimento sinfônico. Daí a razão por que nessa época o cinema é freqüentemente aproximado da música. (AGEL, *op. cit.*, p. 9)

⁶² “Foi, aliás, do teatro que se derivou a corrente expressionista. Durante a guerra 1914-1918, o grande diretor de teatro Max Reinhardt havia utilizado os choques mais violentos de sombra e luz e todos os recursos do claro-escuro, para intensificar o trágico”. AGEL, *op. cit.*, p. 47.

⁶³ “(...) a vanguarda entrega-se a pesquisas que pareciam extravagantes: filmes sem enredo, sem roteiro, usando metáfora como poesia e o ritmo das formas abstratas como música de sons”. SADOUL, *op. cit.*, p. 42.

A proposta do cinema puro se delineia a partir da afirmação da pureza do movimento fílmico e da negação das situações dramáticas e romanescas esquematizadas nos roteiros cinematográficos. Para Germaine Dulac, a “ação” no cinema se atrela às potencialidades da noção do “movimento puro”, avesso ao conceito de “ação” da tradição literária: “é o movimento em sua amplitude que cria o drama” (DULAC *apud* AGEL, *op. cit.*, p. 13). Por outro lado, ocorre uma aproximação entre o cinema e a música em função da expressão do movimento (que é inerente a ambos), que, para René Doumic, “por seu ritmo e seu desenvolvimento, pode sozinho criar emoção” (DOUMIC *apud* AGEL, *op. cit.*, p. 13). A outra vertente perseguida pelos estetas do cinema puro é a supra-realidade, a passagem da vigília ao estado onírico, “do sensível ao espiritual, do concreto ao imaginário” (VALENTIN *apud* AGEL, *op. cit.*, p. 23).

Alberto Cavalcanti defendia que não foram apenas as escolas de arte (o expressionismo, a *Avant-Garde*) que desenvolveram o sentido poético do cinema, pois

Méliès, com suas fantasias, Griffith, com seus dramas cinematográficos, e Flaherty, com seus documentários românticos, muito contribuíram para que o cinema, rebelando-se contra a escravidão ao teatro e ao romance, encontrasse a sua própria expressão e a sua poesia. (CAVALCANTI, *op. cit.*, p. 203)

Indo de encontro aos que rejeitavam o “realismo” na “sétima arte”, seguiam tentativas de explorar a essência ‘realista’ do cinema. Agel defende a idéia de que

veremos, até a hora presente, prosseguir paralelamente, com uma gama extremamente sutil de intervenções, a pesquisa da realidade e a busca do supra-real. Entre os marcos da “idéia realista”, devemos mencionar o *Kammerspiel*, o cinema soviético de 1920, Jean Vigo e seus seguidores, a fração do neo-realismo italiano representado por Zavattini. (*Ibidem*, p. 33)

O *Kammerspiel* (filme de “interiores”) guarda algumas semelhanças com os filmes expressionistas (escadas retorcidas, sombras projetadas etc.), mas apresenta figurinos, cenários e representação mais naturais, o hermetismo das três unidades (ação,

tempo e lugar), ausência de cartelas com a explicação das cenas (o cinema ainda é mudo), recorrendo unicamente à força das imagens, e não mais às palavras (GREGOR/PALATAS, 1976, p. 18-19).

O movimento de 1922 do cinema soviético traz a proposta radical de “realismo” do *Kino-Glass* (Cine-Olho), de autoria de Dziga Vertov, que almejava apreender a realidade ao vivo filtrada pelo olho da câmera, que seria mais objetivo do que o olho humano, rejeitando os recursos ‘não-naturais’: a iluminação, a direção de arte (cenário, figurino, maquiagem) e o ator (AGEL, *op. cit.*, p. 34).

Na França, berço das vanguardas cinematográficas, Jean Vigo se destaca com o seu “realismo” poético. Fruto de sua participação nas reuniões organizadas por Germaine Dulac, *A propos de Nice* é um documentário que lança forte crítica aos burgueses abastados que desfrutam o carnaval na cidade de Nice e que, por outro lado, apresenta o quadro de miséria profunda dos nativos, resultando numa obra profundamente influenciada pelos surrealistas. Seus dois filmes mais conhecidos enveredam pela ficção dita “realista”: *Zero de Conduta* (1932) e *Atalante* (1934) (CAVALCANTI, *op. cit.*, p. 204-205).

O neo-realismo italiano legou ao cinema a prática de realização de filmes fora de estúdios, aproveitando os cenários de uma Roma em ruínas durante a Segunda Guerra com uma temática condizente (a Itália ocupada pelos nazistas), em *Roma, Cidade Aberta* (1945), interpretados por não-atores, como os pescadores sicilianos em *A Terra Treme* (1948) etc. Todos os recursos fílmicos, como também um tratamento diferenciado dos temas (sem o artificialismo típico do que Hollywood produzia na época), a serviço do máximo de ‘realismo’ (Cf. BETTON, *op. cit.*, p. 91-93).

2. Cinema: arte narrativa?

O cinema se aproxima, em sua estruturação, do gênero literário romance, já que toma emprestado do texto narrativo elementos da narração, firmando-se através do estabelecimento de uma linguagem universal, que pode ser decodificada e perpetuada com acréscimos e modificações de seu repertório lingüístico. Metz afirma que

o cinema, que poderia ter tido usos múltiplos em realidade serve geralmente para *narrar* estórias, a ponto de que até filmes teoricamente não-narrativos (como os curtas-metragens documentários, didáticos etc.) obedecem em linha geral aos mesmos mecanismos semiológicos que os “filmes de longa metragem”. (2004, p. 167).

Louis Lumière não havia tido a intenção de desenvolver com a sua invenção (o *cinematógrafo*) uma nova linguagem artística, pois tinha como objetivo inicial transformar a sua máquina de fabricar imagens em movimento num instrumento de uso científico. Mas o cinema já nascera com a vocação de narrar. Filiado aos experimentos dos irmãos Lumière, até mesmo o gênero documentário firmou-se a partir das técnicas de ficção, explorando o potencial narrativo do cinema: os documentários de Robert Flaherty são evidências desta afirmação.

No que o cinema é devedor da imitação narrativa nos moldes das antigas conceituações de Platão e Aristóteles? Seguramente, pela presença do narrador. O cinema, na sua condição narrativa de discurso relatado (pois se alterna entre os discursos mimético e o narrativo), possui duas possibilidades de narração: através do narrador explícito, que nos apresenta a estória, por exemplo, uma voz *off* que narre os eventos que desfilam diante do espectador como se fizessem parte do passado dele ou de alguém que conheceu (que corresponderia na literatura aos narradores de *Carmen*); e através do narrador abstrato, que, na sua condição autoral, mostra o desenrolar da trama, mas direciona o olhar e constrói os sentidos, na medida em possibilita o acesso à estória

graças à disposição dos recursos fílmicos que levam o espectador a distanciamentos e aproximações, a retrocessos e avanços, a instâncias de narrativa paralela, dentre muitas outras possibilidades próprias da sua condição narrativa. Sobre as marcas do narrador na literatura e a onisciência do cinema, diz Brito:

Por mais investimento que haja na onisciência em literatura, o dito é sempre ostensivamente discurso: é sempre a voz de alguém que empreende escolhas vocabulares e combinações sintáticas, ou seja, sempre arrasta consigo uma marca do enunciador que nos conta a estória. Ao passo que, diante do mostrado, o espectador tende – pode-se dizer naturalmente – a esquecer que o que vê resulta de uma construção, e a voz por trás dessa visão se dilui, para não dizer que se anula. Se há uma construção, o espectador pensa ser ela uma construção sua. A instantaneidade do movimento e a objetividade da imagem concorrem para essa ilusão que – sabemos há muito tempo – é a razão de ser da arte cinematográfica. (BRITO, 2006, p. 162)

Isso nos leva a reforçar a prática de desenvolver o estudo da narrativa fílmica nos moldes das formas narrativas literárias e a partir dos conceitos narratológicos. Caberia tão somente transportar da literatura para o cinema algumas das categorias da narratologia para a realização de um estudo mais aprofundado acerca do discurso fílmico, o que tem sido feito, pois existem categorias do domínio narrativo que já foram incorporadas ao estudo do discurso fílmico, tais como as analepses (*flash backs*), as prolepses (*flash forwards*) as elipses, a focalização, os níveis narrativos (intradiegético, extradiegético, metadiegético) e os estatutos do narrador (autodiegético, homodiegético e heterodiegético).

O fato é que as aproximações entre essas duas linguagens, a narrativa e a fílmica, são uma constante desde que o cinema se dispôs a contar estórias. Em *A forma do filme*, Sergei Eisenstein remonta às influências literárias do “pai da linguagem cinematográfica”, David Wark Griffith, para filiar a narrativa do cinema à da literatura⁶⁴. Com os seus romances ambientados na “pacífica e patriarcal Londres

⁶⁴ Cf. BRITO, *op. cit.*, p. 136-138.

vitoriana”, Charles Dickens é a fonte inspiradora do cinema narrativo que se iniciou com Griffith, que confessou que a leitura da obra deste romancista inglês foi responsável por muitas de suas descobertas: Griffith ‘enxerga’ o primeiro plano cinematográfico em trechos da obra de Dickens, como o início do romance *The Cricket on the Hearth* (1845). Inspirado nas idas e vindas dos enredos paralelos do universo romanesco de Dickens, Griffith sugere a novidade da montagem paralela aos produtores executivos da *Biograph*: afinal, “Dickens não escreve deste modo?” (*apud* EISENSTEIN, 2002, p. 180). Diz Eisenstein:

Apesar de à primeira vista isto poder parecer surpreendente, incompatível com nossos conceitos tradicionais com relação à cinematografia, em particular com os do cinema norte-americano, esta vinculação é realmente orgânica, e a linha “genética” de descendência é bastante consistente. (*Ibidem*, p. 176)

Eisenstein também diz que Griffith foi mais perceptivo que outros leitores de Dickens – que se tornaram cineastas –, pois, exercitando a observação, ele localizou, na literatura do romancista, os recursos com que dotaria o seu fazer fílmico (*Ibidem*, p. 180-181). Eisenstein foi mais pontual em suas considerações, pois comentou sobre o incongruente discurso dos defensores da pureza da “sétima arte”:

Deixemos Dickens e toda a plêiade de antepassados, que remontam inclusive aos gregos e a Shakespeare, lhes lembrarem uma vez mais que ambos, Griffith e nosso cinema, provam que nossas origens não são apenas as de Edison e seus companheiros inventores, mas se baseiam num enorme passado cultural; cada parte deste passado em seu momento da história mundial impulsionou a grande arte da cinematografia. Que este passado seja uma reprovação às pessoas inconscientes que trataram com arrogância a literatura, que contribuiu tanto para esta arte aparentemente sem precedentes e é, em primeiro lugar, e no mais importante: a arte de observar – não apenas ver, mas observar – com ambos os significados abarcados pelo termo. (*Ibidem*, p. 203)

Analepses, prolepses, elipses... De fato, a “sétima arte” narra atrelada a “imemoriais tradições literárias” (CANUDO *apud* AGEL, *op. cit.*, p. 10), numa constante troca semiótica e estética: os escurecimentos estão a serviço de uma elipse de

longa passagem de tempo na trama do romance, o final patético de uma obra literária pode corresponder ao congelamento da última imagem de um filme para que seja fixada na retina do espectador e perdure mesmo depois de sua saída do cinema.

2.1. As adaptações

Na França, em 1908, quando Pierre Laffitte criou a sociedade *Le Film d'art*, a intenção era a de atrair o público burguês para as salas de exibição. Faz-se necessário mencionar que, nesse momento, o cinema era rejeitado pelas elites intelectuais e não possuía o *status* de arte. Um dos objetivos do empresário, portanto, era a legitimação cultural do meio cinematográfico, ainda que tal meta coexistisse com o desejo de obtenção de lucro. A solução encontrada para atrair a clientela burguesa requeria a adesão dos membros da *Académie Française*: foram escritos roteiros originais e adaptados (GEORGEL, 1995, p. 57). Diz Tulard que a sociedade “Le Film d'art teve uma enorme influência sobre a evolução do cinema não apenas na França, mas no estrangeiro: fazendo uso dos escritos de Homero, Schiller, Shakespeare e Dumas, a Antigüidade e a Revolução Francesa” (TULARD, *op. cit.*, p. 124, tradução nossa). Bazin se refere a este período como tendo sido responsável por “empréstimos retrospectivamente burlescos” atrelado ao repertório da *Comédie Française* (BAZIN, p. 83).

Na era do “teatro filmado” da empresa *Le Film d'art*, não se fazia uso das possibilidades do primeiro plano ou das movimentações de câmera, como o fez Griffith um pouco mais adiante – isto é, a linguagem cinematográfica, no período dos filmes de arte de Laffitte, ainda não havia nascido. Contudo, temos a primeira iniciativa bem-sucedida na medida em que demarcou um território a ser explorado, destacando-se em

sua produção de longas-metragens como *Le Retour d'Ulysse* (1908), *La Tour de Nesle* (1909), *Macbeth* (1909). Cavalcanti diz:

A razão primordial das adaptações de obras literárias para o cinema é a de atrair o público através do título de um romance ou de uma peça de teatro já consagrados. Só muito mais tarde se descobriu a vantagem de haver nas obras literárias escolhidas um enredo e um desenvolvimento dramático completo, de modo a facilitar a composição do argumento de um filme. (1976, p. 109)

Devemos considerar que, até hoje, a intersecção dessas duas esferas da arte, em geral, realiza-se sob a ameaça constante das insatisfações geradas pelas expectativas da transposição de uma codificação semiótica à outra. De acordo com João Batista de Brito,

Conforme é sabido, na história do cinema, o número de adaptações ultrapassa de muito a quantidade de filmes com roteiros originais, e, no entanto, este procedimento nunca foi pacífico, nem no âmbito da emissão, nem no da recepção, quanto mais junto aos literatos. O argumento geral pode ser o da traição ao original, ou da distância semiótica entre as duas linguagens, ou do desnível qualitativo supostamente inevitável, mas o fato é que as indisposições contra a adaptação são tantas que nem faria sentido tentar resumi-las. (BRITO, *op. cit.*, p. 143).

Muitos pensadores do cinema e da literatura se posicionaram favorável ou contrariamente à prática das adaptações. Do lado dos que não se opuseram às transposições, há o argumento do teórico Bela Balázs sobre o procedimento de adaptação, que se transformou numa referência para os pensadores das duas esferas artísticas: “quem adapta só pode utilizar a obra existente como matéria-prima, considerando-a sob o ângulo específico de sua própria natureza de arte, como se ela fosse a realidade bruta, e nunca se ocupar da forma já conferida a essa realidade” (*apud* BRITO, *op. cit.*, p. 145).

Em seu ensaio intitulado “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”, Bazin menciona o fato de que, algumas vezes, há cineastas que desejam aproveitar a

atmosfera, o clima poético e os personagens da obra literária a ser adaptada, enquanto, outras vezes, há cineastas que seguem minuciosamente o texto original. O primeiro caso consistiria numa adaptação que trata as obras literárias como “sinopses bem desenvolvidas”. No segundo caso, o cineasta “não se contenta em plagiar” (BAZIN, *op. cit.*, p. 82-83).

Em “O *Journal d’un curé de campagne* e a estilística de Robert Bresson”, Bazin traz à tona o exemplo perfeito de uma obra que foi adaptada com o máximo rigor de fidelidade ao texto original: o romance de Georges Bernanos, *Journal d’un curé de campagne* (1951). O cineasta Robert Bresson foi o responsável pela façanha de desnortear a todos com o resultado de um trabalho que fugia aos padrões de seu próprio estilo, já que ele pretendia reproduzir fidedignamente apenas o estilo de Bernanos. Diz Bazin:

Daí o *leitmotiv* das críticas pouco aptas para compreendê-lo, mas que, no entanto, gostam do filme: “incrível”, “paradoxal”, “êxito sem exemplo e inimitável”..., quase todas implicando uma renúncia à explicação e o alibi puro e simples de uma obra de gênio. Mas também, às vezes, naqueles cujas preferências estéticas são aparentadas às de Bresson e que poderíamos considerar de antemão seus aliados, uma decepção profunda, provavelmente, à medida que esperavam outras audácias. Constrangidos, e também irritados pela consciência daquilo que o diretor não tinha feito, perto demais dele para modificar imediatamente seus julgamentos, preocupados demais com seu estilo para encontrar a virgindade intelectual que teria dado livre campo à emoção, eles nem o compreenderam, nem o admiraram. Em suma: nas duas extremidades do leque crítico: os que estavam menos preparados para compreender o *Journal*, mas que, por isso mesmo, gostaram ainda mais dele (embora sem saber por que), e os *happy few* que, esperando outra coisa, não gostaram e entenderam mal. Foram ainda os “alheios” ao cinema, puros literatos, como um Albert Béguin ou um François Mauriac que, admirados de terem gostado tanto do filme, souberam fazer tábula rasa de seus preconceitos e discernir melhor as verdadeiras intenções de Bresson. (BAZIN, *op. cit.*, p. 105-106)

Ao concluir o seu ensaio, Bazin considera que, à parte questões como o mérito do filme caber ou não ao romancista, deve-se julgar que a obra em segundo grau (o filme) de Bresson “contém tudo o que o romance podia oferecer e, além disso, sua

refração no cinema” (*Ibidem*, p. 122). Não está em discussão a superioridade de uma ou de outra arte, mas as possibilidades do nuançamento de diferenças e similitudes que possam alçar a obra (literária ou não-literária) a um patamar de assegurada qualidade estética.

Inúmeros contos, novelas, romances, dramas, comédias foram transpostos à esfera fílmica desde os primórdios do cinema – uns com maior proximidade, outros, inclusive, distanciados da obra original, em que pesem estilos marcadamente autorais, ou não, dos agentes das adaptações. Uma coisa é certa, a busca pela equiparação entre as linguagens fílmica e literária é ilusória, o que se pode obter é o nuançamento de semelhanças e dessemelhanças entre estas linguagens. Nas palavras de Brito, “o que cabe ao cineasta fazer é encontrar os equivalentes cinematográficos ao original”, caso o cineasta almeje realizar uma adaptação de proximidade com o texto original (BRITO, *op. cit.*, p. 148).

Quais seriam os dispositivos narrativos do cinema? Para melhor compreendermos este assunto, devemos adentrar no território das especificidades da linguagem fílmica.

3. Linguagem do cinema

A arte do cinema fincou as bases de sua expressão, durante o cinema mudo, com o realismo de Louis Lumière, as técnicas ilusionistas de Georges Méliès, o realismo onírico de Louis Feuillade, a montagem paralela de David Wark Griffith, a estética da luz e das formas do expressionismo alemão, a proposta do cinema puro das vanguardas francesas... Com o advento do som, converteu-se em cinema falado, ou seja, centrado na palavra, o que promoveu um retrocesso, logo superado quando as possibilidades sonoras, não apenas faladas, passaram a fazer parte do cotidiano dos cineastas. Segundo

Cavalcanti, “só depois de ter compreendido que o drama cinematográfico reside verdadeiramente na imagem, a sua evolução pôde recomeçar no período sonoro” (CAVALCANTI, *op. cit.*, p. 195).

No que diz respeito à imagem como essência da arte do cinema, recorremos ao teórico e crítico Bazin:

Por *imagem*, entendo de modo bem geral tudo aquilo que a *representação* na tela pode acrescentar à coisa representada. Tal contribuição é complexa, mas podemos reduzi-la essencialmente a dois grupos de fatos: a plástica da imagem e os recursos da montagem (que não é outra coisa senão a organização das imagens no tempo). Na plástica, é preciso compreender o estilo do cenário e da maquiagem, de certo modo até mesmo da interpretação, aos quais se acrescentam a iluminação e, por fim, o enquadramento que fecha a composição. Quanto à montagem, oriunda principalmente, como se sabe, das obras-primas de Griffith, André Malraux dizia, em *Psicologia do cinema*, que ela constituía o nascimento do filme como arte: o que o distingue realmente da simples fotografia animada. Na realidade, em fim, uma linguagem. (BAZIN, *op. cit.*, p. 67)

Grande parte da porção plástica corresponderia às possibilidades miméticas do cinema, cabendo aos recursos da montagem a narratividade do meio fílmico. Sabendo-se narrativo, o cinema tratou de explorar os limites de seu discurso, recorrendo às potencialidades do som, às composições da imagem, à luz, ao acréscimo ou à supressão de imagens na montagem, ao ritmo interno do plano.

3.1. O plano

Pode-se dizer que o plano corresponde à primeira instância dos processos estruturais lingüísticos do cinema, o elemento primário, o seu devir artístico, pois tudo já pode estar contido nele, mas, através dos recursos da montagem, ele pode ser impregnado de outros sentidos. Realizada pelo russo Lev Koulechov, na década de 1910, a experiência denominada de “efeito Koulechov” comprovou que uma imagem precedida de outra carrega vestígios da carga semântica da imagem anterior: a imagem

do famoso ator Mosjukine, com uma expressão neutra no rosto, é precedida da imagem de um prato de sopa, o que levava o espectador a crer que ele sentia fome; a mesma imagem do ator foi associada à imagem de uma mulher morta, logo, ele parecia estar sofrendo... Em suma, comprovava-se que a associação de imagens produzia sentido. Brito diz que, com a comprovação do experimento de Koulechov, “estava criado o domínio do *fílmico* (o efeito que se vê na tela) sobre o *cinematográfico* (os procedimentos técnicos da filmagem)” (BRITO, 1995, p. 183).

Mas como definir o plano? O termo plano se deriva da própria estrutura física do suporte película, uma estrutura plana, e a película, depois de receber a luz necessária para imprimir imagens, e de ser revelada num laboratório, é ‘positivada’ (já que passa do suporte negativo para o positivo), seguindo com a mesma superfície plana, além de ser projetada numa superfície igualmente plana como o sabemos ser a tela do cinema. A denominação de plano como sendo a unidade do filme é mais condizente com as especificidades de narrar do cinema clássico americano, com planos com uma extensão nem excessivamente longa nem excessivamente curta, numa tradição que faz uso de uma média de 600 planos para um filme de 90 minutos, uma prática que se origina das implicações técnicas provenientes do uso do som. Por outro lado, como defendia Eisenstein, o plano pode ser considerado como o fragmento do filme, pois, na fase do cinema mudo, o estilo de fazer filmes dos russos não estabelecia um padrão de extensão dos planos, ao contrário, um filme de 60 minutos podia ter 1.500 planos, o que, na prática, implicava em grande dificuldade de discernir sobre o momento em que um plano era sucedido por outro, afora o uso de superposições múltiplas que impossibilitavam a percepção nítida de um só fragmento, pois vários planos se apresentavam ao mesmo tempo na tela. Por último, a palavra “plano” também pode

substituir o termo “quadro” ou “enquadramento” (AUMONT & MARIE, 2003, p. 230-231).

A dificuldade em fazer uso da tipologia do plano para o estudo comparativo entre as linguagens literária e fílmica resulta do fato de que tal categorização foi elaborada a partir da prática, isto é, concerne ao domínio cinematográfico, logo, far-se-á necessário adentrar em questões técnicas do cinema.

De início, classificaremos os tipos de planos⁶⁵ quanto à distância entre a câmera e o objeto filmado (LUNA & MARTINS, 2007, p. 2):

- **Grande Plano Geral:** permite a visualização de um amplo espaço, como uma paisagem, uma cidade, uma vista aérea, um grande conjunto de pessoas ou objetos.
- **Plano Geral:** enquadra à distância cenários, paisagens, pessoas ou objetos, mas numa proporção de menor distanciamento do que o Grande Plano Geral.
- **Plano Médio:** permite a visualização de pessoas por inteiro, ou partes de um cenário.
- **Plano Americano:** enquadra no espaço visual pessoas do joelho para cima. Quando duas pessoas aparecem juntas em Plano Americano, fala-se em *two-shot*.
- **Primeiro Plano:** permite a visualização de pessoas pela cintura.
- **Primeiríssimo Plano:** enquadra com proximidade no espaço visual rostos inteiros.
- **Superclose:** enquadra um recorte da face humana, eliminando parte da testa e do queixo.

⁶⁵ Tipologia extraída do artigo “Categorização para estudos sobre planificação”, elaborado por Sandra Luna e Shirley Martins para fins didáticos do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba.

- **Plano Detalhe:** enquadra no espaço visual pormenores de pessoas ou objetos.

Consideraremos também o ângulo de filmagem das imagens captadas (*Ibidem*, p.3):

- **Plongée:** a câmera em posição de mergulho, enquadrando o objeto de cima para baixo. Fala-se em **plongée total** ou **plongée zenital**, quando o mergulho se dá no eixo vertical.
- **Contre-plongée:** a câmera em posição inferior, enquadrando o objeto de baixo para cima. Fala-se em **contre-plongée total** ou **contre-plongée zenital** quando o enquadramento se dá no eixo vertical.
- **Plano Oblíquo/Plano Inclinado:** objeto é filmado em posição oblíqua, inclinada.

O ângulo de posicionamento pode dispor o objeto em posição frontal, de costas, de perfil, ou em escorço, isto é, ocupando uma posição de primeiro plano e assim criando uma noção de perspectiva (*Ibidem*, p. 3).

No que diz respeito aos movimentos de câmera, o mecanismo de “pulsção constante” pode neutralizar o movimento, por sua característica de acompanhamento do objeto filmado, enquanto o “progressivo” pode realçar o movimento (*Ibidem*, p. 3).

Os movimentos de câmera são denominados de físicos no eixo, quando se faz uso de um aparelho que se chama tripé, sobre o qual se coloca a câmera, e se obtém a partir de um centro fixo, que é tomado como base para a realização da movimentação de direita para a esquerda e de esquerda para a direita, de cima para baixo e de baixo para cima. Dentre os mais usados (*Ibidem*, p. 3):

- **Panorâmica Vertical:** *tilt up* – para cima; *tilt down* – para baixo.

- **Panorâmica Horizontal:** da esquerda para a direita; da direita para a esquerda. Denomina-se “**chicote**” uma panorâmica horizontal muito rápida, de varredura.

Os movimentos de câmera físicos podem também se dar com a modificação do eixo, quando se faz uso de aparelhos como carrinho, grua, *dolly*, *steadycam*, que proporcionam maior liberdade de movimentação, não restringindo os movimentos a uma única porção do espaço. Pode-se também captar imagens com a câmera sem aparelhos de sustentação. Dentre os principais, ressaltamos (*Ibidem*, p. 4):

- **Travelling horizontal:** esquerda-direita; direita-esquerda; *travelling in* e *travelling back*.
- **Travelling circular:** centrípeto (quando a câmera gira em função de um ponto do cenário) e centrífugo (quando a câmera gira em torno de si mesma)
- **Travelling com a câmera na mão**

Além dos movimentos denominados de físicos, há os movimentos ópticos, que correspondem aos recursos da própria câmera (*Ibidem*, p. 4):

- **Zoom in/zoom out:** Movimento de aproximação (*zoom in*) ou afastamento (*zoom out*) do objeto filmado.
- **Foco/fora de foco:** presença ou ausência de nitidez total ou parcial na imagem.

A duração do plano também constrói o discurso fílmico (*Ibidem*, p. 4). Logo, dizemos que o plano pode ter a característica de:

- **Plano-relâmpago:** plano que dura poucos segundos na visão do espectador (em *flashes*).
- **Plano de duração intermediária**
- **Plano longo**
- **Plano-seqüência (*long-take*):** plano excessivamente longo, que contém em si mesmo uma seqüência narrativa.

O plano em si, sem a utilização dos recursos de movimentação provenientes da técnica, pode conter movimento em seu interior, o que se denomina de **movimentação interna** e corresponde à ausência de movimento da câmera, explorando o movimento que se produz através da encenação, a movimentação dos próprios atores. Também pode acontecer o inverso: a câmera se move, mas o material filmado permanece estático, o que se denomina de **movimentação externa**⁶⁶.

As pontuações fílmicas acrescentam inúmeras possibilidades de conteúdo e forma ao plano na estrutura do filme. Podemos citar as pontuações de uso mais freqüente no cinema, que são: os escurecimentos (*fade out*), as aberturas (*fade in*), as fusões (a substituição gradual de uma imagem por outra), as superposições (a coexistência de dois ou mais planos num mesmo momento), as cortinas (uma imagem empurra a outra, substituindo-a), a marcha-ré (há inversão do movimento), os cortes, as paragens (quando há o congelamento de um fragmento da imagem), a aceleração (câmera rápida), o *ralenti* (câmera lenta)⁶⁷.

⁶⁶ LUNA, 2002, p. 505.

⁶⁷ MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p. 252.

3.2. O som

Como sabemos, o advento do som proporcionou ao cinema possibilidades de “realismo” ainda maior, na medida em que são reproduzidas vozes, ruídos, músicas. Recursos que tanto são utilizados para narrar quanto para dramatizar o que está sendo narrado. Cabe-nos destacar a tipologia da voz que foi elaborada por Serge Daney, cientes de que nosso principal interesse converge para os aspectos da narração no que respeita à adaptação de narrativas para o âmbito fílmico.

A voz integra a imagem permitindo a audibilidade do discurso falado na instância do plano que está sendo visto, ou seja, imagem e som em sincronia na tela. Mas a voz também é projetada no sentido de narrar acontecimentos, o que denominamos de **voz off**. Não bastassem essas denominações, deparamo-nos com mais três outras: a *voz in*, a *voz out*, e a *voz through*. A **voz in** corresponde a mesma qualidade de intervenção na imagem que possui a *voz off*, mas, em sentido contrário, pois duplica a instância narrativa em formato de justaposição. Na qualidade de elemento extradiegético (aplicando o conceito de Genette) interfere na diegese de uma forma explícita, brusca, exigindo resposta (*apud* CHION, 1993, p. 150, tradução nossa). A **voz out** é a que sai da boca, de acordo com Serge Daney, “a *voz out* sai do corpo filmado, que é um corpo completamente problemático, uma falsa superfície e uma falsa profundidade, um duplo fundo do que não tem fundo e que expulsa (torna visível, portanto) objetos (...)” (*Ibidem*, p. 151, tradução nossa). A **voz through** está contida na imagem, mas dissociada do “espetáculo da boca” (*Ibidem*, p. 151, tradução nossa), sendo emitida quando o personagem está de costas, de lado... Daney diz que “o estatuto da *voz through* é ambíguo, enigmático, porque a sua reprodução visual é o corpo na sua opacidade, na sua expressividade, inteiro ou em fragmentos” (*Ibidem*, p. 151, tradução nossa).

3.3. A montagem

A montagem pode ser rítmica (em ritmo rápido ou lento), ideológica (por metáforas, paralelismos etc.) ou narrativa (linear; invertida, quando faz uso de *flash-backs*, por exemplo) (Cf. MARTIN, 1990, p. 253; MEPPIEL, 1995, p. 80-82). Aludindo a sua vocação narrativa, podemos ressaltar os efeitos que a montagem pode vir a produzir: sintáticos (ao marcar uma ligação ou uma disjunção), figurais (ao estabelecer metáforas), rítmicos (acelerando ou desacelerando, por exemplo, a partir da quantidade de planos) e plásticos (por exemplo, concernente à composição das imagens, à continuidade da luz, aos aspectos cênicos) (AUMONT & MARIE, 2003, p. 196). De acordo com Aumont e Marie,

Em particular, houve, por muito tempo, tendência a aumentar a oposição entre, por um lado, um cinema de “transparência”, fundado no *raccord* mais invisível possível, e até mesmo na “interdição” da montagem (Bazin), e que deve fazer esquecer o filme em prol da diegese e da história, e, por outro, um cinema da montagem, fundado na valorização das sucessões de planos como tais. (*Ibidem*, p. 196-197)

A exigência de transparência da montagem é encampada pelo cinema clássico americano, que se esmerava em construir o espaço/tempo a partir da escolha de valores de planos que preparassem as mudanças de imagens para que tudo ocorresse da forma menos perceptível possível – de imagens mais amplas para outras um pouco mais fechadas, seguidas de outras mais fechadas etc. – na intenção de provocar no espectador uma imersão quase absoluta na diegese fílmica.

E a relação da montagem com a criação de um tempo fílmico? Para o filósofo Gilles Deleuze, a montagem se prontifica a capturar o tempo fílmico.

Os estudos referentes à obra de Henri Bergson, acerca de seu conceito sobre a relação indissociável entre imagem e movimento, motivou Deleuze a conjugar a imagem-movimento bergsoniana à imagem cinematográfica em sua obra *Cinema 1: a*

imagem-movimento. Deste estudo, referente à terceira tese de Bergson sobre o movimento – “não só o instante é um corte imóvel do movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração, isto é, do Todo ou de um todo” –, Deleuze extrai um conceito de montagem e demarca as escolas de montagem do cinema (DELEUZE, 1985, p. 17).

Para Deleuze, “através dos *raccords*, dos cortes e dos falsos *raccords*, a montagem é a determinação do Todo”, extraindo das imagens-movimento⁶⁸ “o todo, a idéia, isto é, a imagem do tempo” (*Ibidem*, p. 44). Deleuze explica que a imagem do tempo é indireta na medida em que só pode ser alcançada através das imagens-movimento e de suas relações (*Ibidem*, p. 44-45).

Deleuze define que há quatro escolas de montagem: a orgânica, de Griffith; a ideológica, dos soviéticos; a quantitativa, dos vanguardistas franceses; e a intensiva, dos expressionistas.

De forma sucinta, poderíamos dizer que o estilo de montagem dos filmes de Griffith concebe a “composição das imagens-movimento (...) como uma grande unidade orgânica”, constituída de partes diferenciadas e contrastantes (“os homens e as mulheres, os ricos e os pobres, a cidade e o campo, o Norte e o Sul, os interiores e os exteriores”), produzindo o que Deleuze chama de *montagem alternada paralela* (“a imagem de uma parte sucedendo a imagem de uma outra segundo um ritmo”) e de *montagem concorrente* ou *convergente* (“que faz alternarem os momentos de duas ações que vão se encontrar”) (DELEUZE, 1985, p. 45-47).

A escola de montagem de Eisenstein é denominada por Deleuze de ideológica –, ainda que seja orgânica como a escola de Griffith, difere desta a partir do momento em

⁶⁸ A imagem-movimento a que se refere Deleuze é o plano.

que o cineasta soviético problematiza dialeticamente as relações antagônicas que são representadas em seus filmes:

É preciso sublinhar que Eisenstein conserva a idéia griffithiana de uma composição e de um agenciamento orgânico das imagens-movimento: da situação de conjunto à situação transformada, por intermédio do desenvolvimento e da superação das oposições. Mas, justamente, Griffith não viu a natureza dialética do organismo e de sua composição. (DELEUZE, *op. cit.*, p. 48)

Assim sendo, a montagem alternada paralela, de Griffith, por exemplo, é substituída pela *montagem de oposição* (“sob a lei dialética do Um que se divide para formar a nova unidade mais elevada”), de Eisenstein (*Ibidem*, p. 50).

O estilo de montagem das vanguardas francesas do período anterior à Segunda Guerra é denominado de escola quantitativa pela razão dos expoentes do Cinema Puro se interessarem pela quantidade de movimento. A produção dos vanguardistas se dispõe em dois pólos visivelmente demarcados: o movimento relativo, que diz respeito ao rítmico, ao cadenciado, ao que se mede; e o movimento absoluto, que se ocupa do supra-real (*Ibidem*, p. 65-67).

Deleuze classifica o estilo de montagem expressionista como referente à escola intensiva, pois diz respeito à subordinação do movimento à luz – luz que se transforma em movimento e, por sua vez, atrai o mundo das trevas: “o que ele [o expressionismo] invoca não é a clara mecânica da quantidade de movimento no sólido ou no fluido, mas sim uma obscura vida pantanosa onde mergulham todas as coisas, que são ou retalhadas pelas sombras ou escondidas nas brumas” (*Ibidem*, p. 69).

4. Cinema: arte dramática?

Como já o sabemos, ao mesmo tempo em que possui grande similitude com as formas narrativas, o cinema narra mostrando, e esta característica, a da narrar por ostentação, aproxima-o da arte dramática. Queremos descobrir até que ponto as

categorias dramáticas – a ação, o tempo, o espaço, a construção de personagens – correspondem às categorias fílmicas, e também onde o cinema é capaz de nuançar as categorias do drama, intensificando o efeito dramático.

Cinema e teatro trabalham na produção de obter um sentido de realidade. Em ambos, há a necessidade de esquecer e, ao mesmo tempo, lembrar que o que se vê é uma ficção, tanto é necessário conseguir a adesão do público, quanto projetar instâncias de distanciamento, pois ambas são artes miméticas e trabalham no domínio da representação: o espectador adere, ‘como se fosse realidade’, por exemplo, ao discurso proferido pelo intérprete de Napoleão Bonaparte no filme *Napoleón*, de Abel Gance; o espectador adere, ‘como se fosse realidade’, à causa de Hamlet que deve se vingar da morte de seu pai na peça homônima de Shakespeare. Mas o filme e a peça se distanciam na medida em que o filme proporciona para o espectador – em virtude da natureza dos recursos de que dispõe – a possibilidade de uma imersão mais facilitada ao universo ficcional que cria, graças à “impressão de realidade” do cinema (LUNA, 2002, p. 498).

A ostentação implica na presentificação, isto é, em inserir a ação (dramática ou fílmica) num eterno presente. Lembremos que as formas narrativas literárias, filiadas ao gênero Épico, não se inserem no presente, mas sim, no passado, e as formas dramáticas literárias já nascem com a função de presentificar, de mostrar, por se destinarem à encenação. Esse aspecto de ostentação é fundamental ao universo fílmico, independentemente da adoção de uma estética mais narrativa ou mais dramática. O fenômeno fílmico permite que o passado seja apresentado de maneira presentificada, pois assistimos aos *flash-backs* dos personagens como se tudo também estivesse ocorrendo naquele mesmo momento – por sua vez, os recursos do cinema possibilitam que o espectador não perca a noção de que os eventos mostrados se encontram no passado. As montagens teatrais também permitem a presentificação temporal do

passado nos moldes do cinema, como em *A morte do caixeiro viajante*⁶⁹, mas isto não chega a ser considerada uma prática comum entre os dramaturgos. De qualquer forma, o cinema muito se aproxima do drama por esse caráter de ostentação.

Outros traços aproximam o cinema da arte dramática. Além do tempo da história (equivalente à organização cronológica da ação no drama) e do tempo da narrativa (equivalente ao tempo da ação no drama), como ocorre no romance ou na epopéia, existe para as artes do espetáculo um terceiro tempo: justamente o tempo do espetáculo, referente ao consumo da obra. Contudo, embora o tempo da exibição de um filme possa ser ajustado ao tempo de um espetáculo teatral – mais ou menos duas horas nos filmes clássicos e em número significativo de peças comerciais –, o tratamento do tempo na tela de cinema mostra-se bem mais complexo do que o do espetáculo teatral no que diz respeito à duração e estruturação cronológica, pois o cinema faz uso de recursos que dilatam ou contraem o tempo, como os anteriormente citados câmera lenta, câmera rápida, paragem (congelado ou *freeze*, na terminologia do cinema), inversão do movimento; além de contar com as suas especificidades temporais de caráter narrativo como as elipses, os *flash-backs* e os *flash-forwards*; recursos que podem incorporar significados outros que não estejam relacionados apenas à economia temporal (LUNA, *op. cit.*, 501). Nos últimos tempos, têm surgido filmes que são estruturados com uma inversão da cronologia, pois a primeira cena do filme corresponde à última do segmento do tempo da história. Em sua imanência, o teatro não desenvolveu, em escala significativa, experiências que possibilitem a utilização do tempo com a mesma liberdade que presenciamos no cinema.

Exatamente pela necessidade de ajuste da ação ao tempo do espetáculo, ambas as esferas artísticas – o drama e o cinema – primam pela concentração de efeitos, ou

⁶⁹ Escrita em 1949 e de autoria do dramaturgo Arthur Miller.

seja, utilizam-se de recursos facilitadores da economia temporal. Como sabemos, a dramaturgia clássica possui o recurso do início *in medias res*, que permite que a ação comece momentos antes de os conflitos serem deflagrados, o que proporciona uma significativa economia temporal na medida em que se exclui da ação o que aconteceu antes.

Porém, as informações que serão imprescindíveis para que se conheça a motivação dos personagens diante dos dilemas que se apresentam – pois o passado é imutável e determinante, carregado de dramaticidade e de tragicidade – podem ser recuperadas através de estratégias narrativas. Além de ser um recurso a serviço da economia temporal, o início *in medias res* também é uma estratégia valiosa no tratamento da espacialidade, reduzindo as necessidades de representação cênica de ações pretéritas, tudo isso contribuindo ainda para uma economia de elenco, já que põe em cena apenas os personagens que interferem na trajetória do herói a partir daquele momento de sua existência.

O cinema, por sua vez, em função de seu caráter narrativo, de seus recursos técnicos e das convenções de sua linguagem, além de poder fazer uso do início *in medias res*, é, segundo Luna, capaz de desenvolver estratégias de economia temporal mais complexas que as do teatro, pois os seus recursos são consideravelmente mais capazes de dramatizar em tela o que não pode ser dramatizado no palco (*Ibidem*, p. 500): por exemplo, a inserção da imagem de uma simples cadeira no filme *Matar ou Morrer*⁷⁰, como uma marca do discurso na diegese, está impregnada de sentidos, pois sabemos que nela foi julgado e condenado o bandido que está prestes a retornar à cidade para acertar as contas com o xerife que o colocou na prisão; no teatro, não se pode obter esse efeito a partir da simples visualização no palco de uma cadeira, mesmo com todos

⁷⁰ Western americano, dirigido por Fred Zinnemann, em 1952.

os recursos disponíveis de iluminação. Acentuando essa capacidade narrativa que compete ao cinema e que se cristaliza, dentre outras coisas, numa incontestável economia temporal, Georges Sadoul diferencia as esferas narrativa, dramática e fílmica a partir de um exemplo:

Um homem que está entrando em casa observa no passeio um magote de gente, perto do qual pára uma ambulância. Atravessa a multidão, atrás dos enfermeiros, e descobre, com estes, o cadáver de sua esposa, que acaba de saltar pela janela.

O romancista poderá descrever este episódio, que o teatro será impotente para mostrar da mesma maneira. Ao passo que a câmera poderá identificar-se com o herói num único movimento. Depois de mostrar a rua, o passeio, a ambulância e a multidão num *plano geral*, o aparelho aproxima-se do agrupamento, penetra no meio dos curiosos, debruça-se sobre o corpo, mostra-nos, enfim, em *grande plano* [primeiríssimo plano], o rosto da morta. (*Op. cit.*, p. 88)

No que diz respeito à representação cênica, teatro e cinema compartilham da apropriação artística dos gestos e movimentações dos atores, da utilização da palavra como condutora de significação, dos recursos de sonoplastia e de iluminação. O cinema pode extrair de um “plano” isolado significados contidos em sua angulação, em seu enquadramento, em sua movimentação (interna ou externa, de pulsação constante ou progressiva etc.) e do encadeamento de planos que se precedem e sucedem, através da montagem, uma amplificação do resultado da representação cênica (LUNA, *op. cit.*, 505).

Sandra Luna afirma que a espacialidade fílmica é “conceptual, imaginária, estruturada, artificial, construída” – por exemplo, parece ser tridimensional, mas é bidimensional, como a pintura –, criando “um universo imagético no qual coexistem condensações, fragmentações ou junções”. Para tal empreendimento, o cinema tem a seu dispor artifícios cênicos (figurino, cenário, objetos de cena etc.) e o posicionamento da câmera (por exemplo, ao demarcar no espaço a ser filmado um eixo de 180 graus para a captação das imagens etc.) que, juntos, promovem a continuidade do espaço ao

reforçar a verossimilhança. Luna diz que “essa “construção” espacial [fílmica] tem valor estilístico, e como tal, assume conotações dramáticas, psicológicas, simbólicas” (LUNA, *op. cit.*, p. 502). Em *O processo* (1962), de Orson Welles, o protagonista Joseph K. – que desconhece a razão de ser preso e submetido a um processo no decorrer do filme –, numa seqüência ininterrupta da trama, percorre lugares diferentes (Paris, Roma, Milão, Zagreb) como se todos os pontos percorridos compartilhassem o mesmo espaço/tempo. Este é um caso em que o espaço fílmico, que é compartilhado por essas cidades através do personagem kafkiano, ao mesmo tempo, assume conotações dramáticas (os conflitos do personagem se acentuam diante da sensação vertiginosa que advém dessa fuga por lugares desconexos), psicológicas (sabendo-se culpado por um crime que desconhece, o fato de ele ocupar uma porção ínfima do quadro imagético, contrastando com a imponência dos monumentos por onde passa, leva-o a ser diminuído pelo espaço que ocupa) e simbólicas (os monumentos mostrados estão impregnados por uma aura de imponência que representam, para o espectador, um poder contra o qual o personagem não pode lutar).

Para além de todas as aproximações já mencionadas entre cinema e drama, não se deve esquecer, contudo, que justamente por seu caráter de ostentação, o universo fílmico depende essencialmente da “ação”, compartilhando com o universo dramático inúmeros elementos que consubstanciam a “ação dramática”. Não por acaso, um dos principais gêneros fílmicos sempre foi o “drama” – categoria que se constrói lançando mão de estratégias essencialmente dramáticas e trágicas do universo teatral. Assim é que, na ação fílmica, não apenas o início *in medias res*, mas todos os elementos dramáticos e trágicos podem ser aproveitados, desde as antigas categorias aristotélicas – os traços de caracterização, os conflitos, os reconhecimentos (*anagnorisis*), as inversões da ação (*peripeteia*), os erros trágicos (*hamartia*) – até conceitos modernos, tais como

as noções de Hegel sobre os conflitos e as proposições de seus seguidores que vislumbraram nos conflitos dramáticos a noção de crise e suas implicações sociais. Com isso se quer dizer que, embora arte narrativa, o cinema compartilha com o teatro sua essência de arte “dramática”.

E mais, através de todos os recursos de que dispõe, o cinema pode acentuar a dramaticidade e a tragicidade da “ação”, pois é capaz de amplificar as categorias do drama. O seu imediatismo, as suas construções de tempo e espaço, a sua “impressão de realidade”, além de todos os recursos de sua linguagem, conduzem o espectador a uma recepção potencializada das categorias dramáticas acima mencionadas, justificando, portanto, o subtítulo que demos a este capítulo: Cinema: arte dramática.

Categorias fílmicas, narrativas e dramáticas servirão de parâmetro para nosso estudo das adaptações fílmicas da novela *Carmen: Os amores de Carmen*, de Charles Vidor, realizado em 1948, e *Carmen*, de Carlos Saura, realizado em 1983, cujas análises apresentaremos a seguir.

CAPÍTULO V: DRAMATICIDADE E TRAGICIDADE NAS ADAPTAÇÕES FÍLMICAS DE *CARMEN*

Num de seus artigos sobre adaptação, intitulado “Literatura, cinema, adaptação”, João Batista de Brito comenta que

se aquele primeiro [o cinema de arte europeu] é fragmentado, imprevisível e aberto, é porque o seu modelo genericamente falando sempre foi o das vanguardas literárias” que fizeram a cara do nosso século, ao passo que, se este segundo [o cinema clássico americano] é linear, redundante e fechado, é porque o seu modelo continuou sendo, por muito tempo e talvez até hoje, o romance estruturalmente tradicional dos séculos passados. (2006, p. 139).

Começamos esta análise crítica dos aspectos narrativos e trágico-dramáticos de duas das adaptações fílmicas da novela *Carmen*, de Prosper Mérimée – o filme hollywoodiano *Os amores de Carmen*, de Charles Vidor, e o filme espanhol *Carmen*, de Carlos Saura –, partindo dessa diferenciação sugerida pelo teórico e crítico João Batista de Brito: a herança literária que permeia a criação fílmica de Charles Vidor é a do romance, e o próprio tratamento estilístico que lhe confere o cineasta vai inserir *Os amores de Carmen* neste contexto mais narrativo; ao passo que *Carmen*, de Saura, herdou toda uma tradição das vanguardas européias, não somente da literatura, mas, como sabemos, do cinema, da música e das artes plásticas, que tiveram o seu pólo criativo na França dos anos 1920 e 1930.

A maior parte das mais de cinquenta adaptações fílmicas da novela *Carmen* teve transposto apenas o terceiro capítulo referente ao relato de Don José, dentre os quais figuram os longas-metragens de Cecil Blount DeMille (*Carmen*, 1915), Charles Chaplin (*Carmen*, 1915), Ernest Lubitsch (*Carmen*, 1918), Charles Vidor (*Os Amores de Carmen*, 1948), Otto Preminger (*Carmen Jones*, 1954), Carlos Saura (*Carmen*, 1982) e Jean-Luc Godard (*Carmen*, 1983). Uma exceção à regra é a versão de Vicente

Aranda (*Carmen*, 2003), que transpôs os três primeiros capítulos, ou seja, incluindo a personagem do viajante francês.

1. *Carmen* de Vidor

Realizado em 1948, o longa-metragem *Os amores de Carmen* (*The loves of Carmen*) foi aguardado pela indústria hollywoodiana como uma promessa de excelente bilheteria, considerando que estava sendo mantida a mesma fórmula de sucesso do filme *Gilda* (1946): o diretor era Charles Vidor e os protagonistas Glenn Ford e Rita Hayworth, a *Lady Columbia*. O trailer do filme da *Columbia Pictures* enfatizava a violência como um chamariz para os espectadores, anunciando: “Carmen, criatura de mil humores. Uma história de beleza e selvageria, esplendor e comoção. O mais violento romance em 100 anos!”. O que nos surpreende é que um filme com tal apologia à violência, atrelada à sensualidade que brotava da protagonista Carmen, conseguisse ser realizado e exibido nos cinemas ainda sob a censura do Código Hays⁷¹, que fiscalizava, principalmente, os filmes que estivessem na linha de frente dos estúdios – suspeitamos ser este o caso de *Os amores de Carmen*, pois Rita Hayworth estava no auge de sua carreira como *sex symbol* e a sua presença num filme serviria de atrativo para os seus fãs, o que, por sua vez, alçaria tal produção para um dos lugares de destaque do estúdio.

Húngaro, Charles Vidor integra a leva de técnicos e realizadores que foi parar nos Estados Unidos antes da Segunda Guerra, tendo tido como experiência anterior uma

⁷¹ Diz Sadoul: “Esse código foi redigido em 1929 por um jesuíta norte-americano, a pedido da M.P.A.A. [Motion Picture Association of America], e destina-se [destinava-se], em princípio, a salvaguardar “os bons costumes e a ordem pública”, limpando os filmes de sexualidade e criminalidade abusivas. (...) Mas o puritanismo destas últimas [os bons costumes] é grotesco: o bebê de dois dias só tem sexo no diálogo; o marido, mesmo que há muito tenha celebrado suas bodas de ouro, pode sentar-se no leito de sua mulher, porém fica proibido de meter nem que seja um joelho dentro dos lençóis; o amor fora do casamento ou dos esponsais, mesmo que fosse o de Tristão e Isolda, nunca poderá ser nem belo nem atraente; a mulher nunca pode *aparecer* grávida; as doenças venéreas e o tráfico de entorpecentes – chagas sociais amplamente difundidas nos Estados Unidos da América – não têm direito de existência para Hollywood”. SADOUL, *op. cit.*, 223-225.

passagem pela UFA, a famosa empresa alemã de cinema. De acordo com Tulard, “a sua reputação vem de *Gilda*, ápice do filme *noir*, que lança Rita Hayworth, “nova Lola-Lola⁷² da era atômica”, (...) símbolo de um novo erotismo”. Vidor realizou comédias musicais, melodramas, *thrillers*, *westerns*, adaptações, mas não chegou a se destacar como um autor de filmes, mesmo que alguns de suas obras tenham sido consideradas como filmes de excelente nível artístico (TULARD, *op. cit.*, p. 770).

O filme de Charles Vidor é ambientado na Sevilha de 1830. Em *Os amores de Carmen*, há o predomínio dos padrões da montagem clássica, respeitando a **localização** já a partir da chegada do regimento integrado por Don José num plano aberto da cidade de Sevilha, seguido de outros mais fechados, numa sucessão de planos que produz a sensação de continuidade.

O discurso do filme *Os amores de Carmen* é autoral abstrato, pois não há um narrador explícito e trabalha-se com apenas um nível narrativo, o extradiegético. A câmera oscila entre acompanhar Don José, acompanhar Carmen e os outros personagens. Na medida em que a narração autoral se disfarça tentando anular-se, cria-se o “ilusionismo” mimético, tão caro ao cinema clássico hollywoodiano e tão aproximado do caráter de “ostentação” teatral.

Vidor concentra os conflitos da ação de *Os amores de Carmen* no que decorre da relação dos ciganos com os *payllos*⁷³, na visão etnocentrista que um povo tem do outro. Tal antagonismo se evidencia na aversão que Carmen sente por casamentos *payllos*, no discurso do soldado contra os ciganos, na maneira desdenhosa com que a cidade se dirige a ela, chamando-a de cigana imunda, no fato de Garcia não compreender a razão das mulheres dos *payllos* não ajudarem os seus maridos atraindo

⁷² Lola-Lola é a protagonista do filme alemão *O anjo azul* (1930), que foi interpretada por Marlene Dietrich.

⁷³ Em *Carmen*, o viajante francês diz: “A palavra *payllo*, repetida várias vezes, era a única que eu compreendia. Sabia que os ciganos designam assim todos os homens que não sejam de sua raça”. MÉRIMÉE, *op. cit.*, p. 32.

homens para serem roubados, dentre outras coisas. O relacionamento entre Carmen e Don José amplifica o conflito já existente, porque nos apresenta um caso com detalhamento: do momento em que nasce a paixão entre os dois ao final catastrófico, em que ambos morrem, esboça-se um conflito sem solução, bem de acordo com o conceito de trágico de Goethe.

O filme faz referências à natureza inconciliável de Carmen e Don José (a loba e o cão, a indomável e o domado), às diferenças culturais dos *payllos* e dos ciganos (de acordo com Carmen, a mulher *payllo* se casa com um dote, na primeira semana de casada seu marido começa a bater nela e ela vai odiá-lo ainda que não deixe de estar em seu encalço), ao misticismo (a interpretação simbólico-pessimista – a gordura que espirra sobre o rosto da cigana, as revelações funestas das cartas, o gato preto, o colar de contas que se rompe).

Nesta versão da novela *Carmen*, apenas o terceiro capítulo foi transposto, o que implicou na eliminação do viajante francês da trama. Porém, dele se conservou um vestígio, o relógio, que passou a compor a caracterização do protagonista Don José, e que vem a ser responsável por situações engraçadas com a protagonista Carmen. Outro elemento que foi incorporado à trama são as laranjas, que compunham o disfarce de Don José na ocasião em que ele encontra Carmen na casa do oficial inglês em Gibraltar.

O ar zombeteiro de Carmen é ressaltado pelo aproveitamento das castanholas para a composição de seu personagem. Contudo, essa Carmen hollywoodiana é ruiva e destoa completamente da descrição do viajante francês no romance de Mérimée. Como veremos adiante, a caracterização de Carmen e Don José sofre mudanças perceptíveis no que respeita à adaptação de Vidor, especificamente na diluição dos aspectos de dignidade de cada um.

Há investimento em personagens secundários, o que não ocorre na novela. O coronel, por exemplo, aglutina dois personagens em um só, porque além do seu, já existente na novela, incorpora o do tenente assassinado por Don José. A cigana Dorotéia, da casa da rua do Candilejo, desaparece e, em seu lugar, é criada a “bruxa velha”, que se encontra na taverna de Lillas Pastia, e é a responsável por revelar a Carmen que ela morrerá pelas mãos de Don José. Para o filme, criou-se o personagem do soldado que se encontra com Don José e Carmen em dois momentos da trama: no início, diante da fábrica de charutos, e no final, na estrada ao ser assaltado pelo bando de Don José. Pablo, que compõe o bando de salteadores de estrada, foi criado para o filme de Vidor e é alguém movido pela inveja a Don José – o *payllo* que conquistou Carmen, o que ele não conseguira fazer –, e que propicia o encontro de Don José e Carmen com a morte. Remendado recebe uma caracterização que lhe confere uma empatia capaz de fazer com que o espectador lamente a sua morte, já que na novela de Mérimée, a sua morte tinha principalmente a função de acentuar a crueldade de Garcia, e a sua perda não chegava necessariamente a comover o leitor.

No nível da narrativa (de acordo com a teoria genettiana), os acontecimentos têm início com a chegada de Don José a Sevilha, momento em que é recebido pelo coronel do regimento, que lhe adverte sobre o regimento andaluz, mas diz que se ele tiver ambição e for um exemplo de conduta terá futuro como militar. Nas 48 horas de folga antes de se apresentar ao quartel, Don José decide conhecer a cidade, momento em que encontra Carmen e é seduzido por ela. Ele a reencontra na entrada da fábrica de charutos, momento em que ele está acompanhado por outro oficial, que também se apaixonara por Carmen e que nutre por ela sentimentos controversos: ele a rejeita por sua condição de cigana, dizendo que ela não é confiável, mas, por outro lado, está enfeitiçado por seus encantos. Ela joga a flor de cássia no rosto de Don José, e ele

esconde a flor em seu cinto. Carmen briga com uma andaluza na fonte da praça, desfigurando o seu rosto, por causa disso, sendo levada presa. Don José é incumbido de levá-la ao juiz, mas permite que ela escape. Ele é punido pelo coronel, sendo rebaixado de posto. Don José reencontra Carmen na festa do coronel, onde ele está de guarda. Eles marcam um encontro em Lillas Pastia. Don José a vê dançar, ela o conduz para seu quarto, mas, ao ter o seu colar de contas rompido (por se tratar de um mau agouro), ela se detém, e o expulsa. Ele sai, mas ela o chama de volta. O coronel, que ficara aguardando que ela fosse a sua casa, decide ir atrás da cigana e interrompe o idílio de Carmen e Don José, provocando-o para um duelo, mas Don José não quer lutar. Carmen interfere e provoca a queda do coronel sobre a espada de Don José, matando-o. Don José e Carmen se refugiam nas montanhas, onde Don José descobrirá que ela é casada com Garcia. O bando é surpreendido pela cavalaria e Remendado é ferido. Garcia mata Remendado com um tiro na face, desfigurando-o. Don José se exalta e por pouco não briga com Garcia. Carmen vai à Córdoba para encontrar uma vítima para o bando roubar e conhece Lucas. Garcia, Dancaire e Pablo aguardam notícias de Carmen, enquanto Don José permanece no acampamento. Pablo insinua que Carmen foi ao encontro de Don José no acampamento e Garcia resolve se certificar se foi o que aconteceu. Carmen tenta convencer Don José a matar Garcia, que, ao chegar no acampamento, briga com Carmen. Don José resolve defendê-la e eles lutam, ocasião em que Garcia morre. Don José agora é o *rom* de Carmen, que o enfrenta durante um assalto na estrada, diante do soldado de Sevilha que se interessara por ela, numa situação que deixa Don José desmoralizado. No acampamento, Don José tenta convencer Carmen de que eles devem partir para o Novo Mundo e começar uma nova vida no México, embora ela não queira morar no México e plantar repolhos. Por esse período, ela retoma contato com Lucas. Enquanto Don José a espera no acampamento,

Carmen se diverte com Lucas. Ela retorna bem-vestida e com notícias sobre o prêmio pela captura de Don José, que havia aumentado de valor. Ele pergunta onde ela esteve e como conseguiu o vestido, obtendo como resposta apenas a revelação de que esteve na tourada com Lucas, mas sem revelar como conseguiu vestir-se daquele jeito. Don José bate em Carmen, quase chegando a estrangulá-la, mas ela consegue escapar. Carmen volta para Lucas. No acampamento, Pablo conta a Don José onde está Carmen. Antes da tourada, Carmen beija Lucas, que se dirige para a sua apresentação. Com os soldados, Pablo prepara a armadilha para pegar Don José, que encontra Carmen e a mata. Enquanto ela desfalece, ele leva um tiro da escopeta do soldado. Carmen e Don José caem mortos abraçados.

A abertura do filme nos remete à seriedade dos eventos que serão mostrados na obra, pois, em seu contexto sonoro, desde o surgimento da cartela da *Columbia Pictures*, apresenta uma música que acentua a gravidade da atmosfera do filme. Os nomes de Rita Hayworth e Glenn Ford surgem superpostos à imagem em detalhe do que seriam as bordas de um vestido vermelho, que não se destaca do fundo, pois este também é vermelho. Tais elementos (música de tom grave e imagem em que há predomínio do vermelho) preparam-nos para a atmosfera de uma obra cujo desenlace, indubitavelmente, é trágico. Ao surgir o título do filme, *The loves of Carmen*, superposto ao fundo vermelho, a música muda de motivo condutor, remetendo-nos ao clima das canções andaluzas associado às touradas, ainda que sob o tratamento orquestral e estilizado das trilhas musicais do cinema hollywoodiano.

A primeira imagem do filme apresenta um texto sobre os ciganos sobreposto a uma imagem ampla da cidade de Sevilha, que é emoldurada pelo interior das colunas da igreja, de onde se destaca a presença do sino. A música continua aludindo às touradas, ao pitoresco da Andaluzia. Vale destacar que este tema musical, que denominaremos de

heterodiegético, visto que não compõe a realidade da diegese da estória contada, pontuará o tom dramático das cenas, pois vai indicar os momentos engraçados, graves, de amor, reforçando o estado de alma dos personagens. O texto da tela diz:

No início do século XX, os ciganos da Espanha eram um povo amargo e perseguido que vivia fora da lei... e desprezava os padrões da sociedade civilizada. Carmen era um produto dessa classe infeliz e sem lei.

Esta breve introdução nos remete à novela, precisamente ao final do depoimento de Don José quando ele diz: “Pobre criança! São os *Calé* que são os culpados, já que a educaram assim” (MÉRIMÉE, *op. cit.*, p. 93). E já define o foco do conflito, que será iniciado mais adiante.

O filme começa *in medias res*, com a chegada de uma tropa de soldados em Sevilha, conduzida pelo oficial Don José. Neste instante, a música heterodiegética se modifica, pois, sem que desapareça o tema andaluz, alude a uma marcha militar.

- Desmontar!
- Seu nome?
- José Lizzarrabengoa, o Navarrês, apresentando-se, senhor!
- O coronel vai vê-lo. Siga-me.
- Obrigado, senhor!

Na seqüência, Don José é apresentado ao coronel do regimento, que, já na sua caracterização, configura-se como um homem acostumado a abusar do poder de seu cargo, na medida em que vem a humilhar um dos soldados do regimento na frente de Don José.

- José Lizzarrabengoa, o Navarrês, apresentando-se, senhor!
- Meu dever e meu prazer, Don José. Bem-vindo ao nosso regimento.
- Obrigado, senhor!
- Ouviu falar que nesse regimento a vida é boa? Um refúgio para moços de boa família sem talento do qual se vangloriar? Somos chamados de “a polícia alegre”... (levanta-se da cadeira) porque fazemos mais do que nos dedicar algumas horas por dia e manter a paz aqui em Sevilha. O resto do tempo, ouviu dizer...
- Não, senhor.

– O resto do tempo passamos bebendo muito vinho, jogando, e fazendo amor com as moças da fábrica de cigarros. (Enquanto o coronel fala um soldado serve o seu vinho). Há quase 200 garotas e a fábrica é ao lado do quartel. Muito conveniente, uma bênção, eu diria.

– Sim, senhor. (O soldado se distrai e enquanto está servindo a taça do coronel deixa que o vinho transborde, recebendo um olhar de repreensão autoritária do oficial. Imediatamente, ele se põe a limpar a bandeja que se molhou com as gotas do vinho. Ele é esbofeteado pelo coronel. Don José se perturba diante do gesto violento que presencia).

– Você deve ter ouvido essas coisas, e tudo isso é verdade. Devo informar-lhe que alguém que quer trabalhar, manter a integridade, a sobriedade e a honra num lugar como este tem um belo futuro aqui. Precisamos de alguns como você por aqui. Sua ficha é boa. Vocês de Navarra são trabalhadores, orgulhosos. Precisamos de gente assim. Espero que seja ambicioso.

– Sim, senhor. Ouvi dizer que uma promoção aqui é um passo em direção ao governo. (O coronel derrama um pouco de vinho no chão antes de dar o primeiro gole).

– É bom se lembrar disso. Já esteve aqui? Conhece Sevilha?

– Não, senhor.

– Tem 48 horas de folga. Ande pela cidade, familiarize-se. O povo daqui é diferente dos nórdicos. Confira.

– Obrigado, senhor.

– Dispensado.

O filme dramatiza a chegada de Don José à Sevilha, o que na novela fazia parte do discurso narrativizado de Don José. O coronel é o porta-voz de informações importantes, tais como: Don José é navarrês e a fama de seu povo o precede; Sevilha é um antro de perdição com seus militares desencaminhados e sem vocação e existe uma fábrica de cigarros onde trabalham 200 garotas.

As palavras de Don José na novela de Mérimée, referenciando o desembarço das sevilhanas que tanto o assustavam, podem ser localizadas no filme de Vidor já na primeira imagem que se fixa quando Don José se depara com os habitantes da cidade: uma moça cumprimenta de modo faceiro um soldado que monta guarda diante da entrada do quartel. Logo em seguida, uma criança cigana pede dinheiro a Don José. A faceirice da sevilhana e o aparecimento do menino cigano não cruzam por acaso o caminho de Don José, pois preparam a entrada da protagonista Carmen. O tema musical heterodiegético que, neste momento, corresponde à atmosfera andaluza, modifica-se

novamente, conferindo à cena que se inicia o clima propício para um encontro de amor, que, de fato, vem a acontecer, pois Don José encontra a cigana.

Numa rua mais estreita, alguém lhe atira uma casca de laranja. Ele se volta para descobrir quem é o responsável pela travessura e se depara com Carmen, que está sentada no parapeito da janela de uma casa. Ela lhe diz:

– Nada é mais gostoso do que o que é aquecido pelo sol da Espanha. Ah?! (Don José fica sem resposta, demonstrando timidez).

– Nossa, ele não é só bonito, como produz música.

– É só um relógio. Ele toca.

– Mas que pena. Achei que tivesse capacidades maravilhosas.

– É só um relógio. (Ele retira o relógio que estava escondido sob seu cinto, mostrando-o a Carmen). Está vendo?

– Que pena, mas talvez possamos ser amigos. Quer uma mordida de laranja? (Ela se prepara para lhe entregar a laranja...).

– Obrigado. (Ele tenta pegar a laranja, mas ela recua e desiste de entregá-la).

– Pensando bem, talvez não seja apropriado. Afinal, nem fomos apresentados.

– Sou José Lizzarrabengoa. Acabo de chegar a Sevilha, senhorita.

– Senhorita? Eu? (Ela solta uma gargalhada). Acabou de chegar mesmo em Sevilha! De onde você é?

– De Navarra. (O olhar de Don José se ilumina ao pronunciar o nome do lugar onde nasceu, expressando orgulho).

– Um navarrês! Soube que os homens de lá usam boinas azuis, mentem muito e não sabem amar.

(Don José fica desconcertado e dá um sorriso amarelo).

– Sempre quis descobrir por mim mesma se só é fofoca... (Ele desliza o olhar sobre ela) ou...

Neste momento do filme, é iniciado o processo de caracterização de Carmen, com traços de leviandade e despudor, zombaria e esperteza. Tudo começa quando, num gesto que alude ao erotismo, ela passa a língua sobre os lábios, atraindo a atenção para a sua boca, e os sons que saem desta boca assumem um caráter de explicitamento, como o que é conferido pelo recurso da voz *out*. Ressalta-se, ao mesmo tempo, a sensualidade e uma certa vulgaridade, e o arremate advém de sua expressão: “Ah?!”. Esta cena foi preparada nos moldes hollywoodianos, ou seja, para que não somente o protagonista do filme estremeça diante da imagem de uma das mais importantes divas do cinema, mas

que também o espectador se desconerte diante da exuberância de apelo sexual da Carmen interpretada por Rita Hayworth. Recordemos que Rita Hayworth compunha com Elizabeth Taylor e Marilyn Monroe o trio de estrelas de Hollywood que mais causou furor entre os anos 1940 e 1950.

Num dado instante, Carmen cospe a casca de uma laranja, o que acentua a vulgaridade patente no recurso da voz *out*, na ausência de refinamento da protagonista em se tratando de boas-maneiras e no discurso que ela profere, chamando a atenção para o desempenho sexual dos homens de Navarra e para o fato de que se dispõe a checar a informação de que não são bons amantes.

Enquanto Don José e Carmen conversam, o espectador visualiza Carmen dominante (está cheia de si, no ambiente em que reina), pois ela está sentada no parapeito da casa, ao contrário de Don José, que está embaixo e tem de olhar para cima para conversar com ela (recém-chegado e sentindo-se intimidado por uma mulher tão desafiadora e bela).

Recém-casados saídos da cerimônia se aproximam, o que indica a inserção de uma primeira prolepse, indiciando o futuro relacionamento amoroso entre o basco e a cigana. O primeiro conflito da trama tem início e é um reflexo das diferenças existentes entre *payllos* e ciganos. A música que introduz o casal de recém-casados no filme é homodiegética, que invade o espaço sonoro de Carmen e Don José, causando um efeito de suspensão do momento de sedução. Por outro lado, a inserção desta situação no filme reforça a caracterização de Carmen, no que respeita a sua aversão ao casamento de *payllos* (na qualidade de focalizadora), e o repúdio que os *payllos* sentem por ela, uma cigana despudorada (na qualidade de focalizada), que é o *leitmotiv* da trama de Vidor. Carmen diz:

– Olhe só. A noiva. Gastaram a última peseta para se livrar dela. Mas valeu. A noiva! (A dona da casa do parapeito em que Carmen está sentada se aproxima, varrendo os degraus de sua escada, acompanhada de uma criança). Vai odiá-lo, mas grudará nele feito mancha. Mulher de *payllo*. E belo noivo! Numa semana, estará batendo nela. Eis um casamento *payllo*.

A dona da casa, que estava observando Carmen falar sobre os noivos, diz:

– Cale-se! Fala porque ninguém se casaria com uma cigana como você.

– Não? Posso escolher com quem casar aqui. Mas prefiro morrer, ouviu? Morrer a ser mulher acabada desses *payllos* sem alma!

– Bah! (E a mulher varre na direção de Carmen, desistindo de discutir com ela. Carmen solta uma gargalhada e se volta para provocar os noivos que desfilam diante dela).

– Lembra de mim, porquinho *payllo*? Não falei que ela te fisgaria? Seu bobinho!

A presença da criança andaluza, ao lado da mulher que discute com Carmen, indica que a ojeriza aos ciganos se transfere de uma geração para outra geração de *payllos* andaluzes.

A noiva se descontrola e tenta avançar na direção de Carmen, sem sucesso, pois o noivo a impede. Dentre os que acompanham o cortejo dos casados, alguém diz: “*Cala-te, mala mujer*”. Carmen atira uma laranja na direção dos noivos, atingindo a noiva. A cigana ri com muito deboche. Fica claro o projeto de Vidor no tocante à caracterização de uma cigana “faceira”, descompromissada, leviana.

Carmen se dá conta de que Don José presenciou tudo. Constrangido, ele acompanha o largo sorriso de Carmen com um riso contido. E a música heterodiegética recupera o clima de sedução entre Carmen e Don José. A seu pedido, ele a ajuda a descer, e eles têm seu primeiro contato físico, uma situação que embaraça o navarrês. Carmen se enrosca no pescoço de Don José e o olha diretamente nos olhos. Ele vira o rosto, sem ter coragem de fitá-la. As laranjas deslizam da saia de Carmen, espalhando-se pelo chão. Ele se prontifica a catá-las, rapidamente, sob o olhar zombeteiro de Carmen. De dentro da casa, ouve-se a voz de uma mulher que grita:

– Minhas laranjas! Ladrão! Minhas laranjas! Roubou minhas laranjas! São minhas laranjas! (Don José e Carmen desaparecem. A mulher continua a gritar). Esse ladrão roubou minhas laranjas. Peguem o ladrão! (Don José corre pelas ruas de Sevilha como se, de fato, fosse o ladrão das laranjas). Minhas laranjas! Esse ladrão roubou minhas laranjas!

O efeito da cena é cômico: Don José foge como se fosse culpado, vestido de soldado, de homem da lei, tropeçando nas laranjas, enquanto as pessoas olham para ele sem entender o que está acontecendo. A música heterodiegética reforça o caráter vertiginoso e cômico da cena. Esta cena também é proléptica, pois o destino reserva a Don José um futuro de bandido.

Esta seqüência inteira inexistente na novela *Carmen*. A sua inserção no corpo do filme prepara as condições para a deflagração do conflito principal da trama – a obsessão de Don José por Carmen, que ocasionará a destruição de ambos –, já que nela encontramos os ingredientes do conflito: a linhagem cigana de Carmen em contraponto à do basco; o aproveitamento de Don José como seu cúmplice no furto das laranjas (mais adiante, Carmen contribuirá para que ele mate um oficial da mais alta patente); ela vai se submeter, por algum tempo, a um relacionamento amoroso com um *payllo* (Don José) – quando ela menciona que os *payllos* batem nas mulheres está sendo adiantada uma informação, pois ela vai ser agredida pelo basco no momento em que a relação dos dois estiver ruindo.

A imagem da cidade vai desaparecendo por escurecimento, enquanto um plano geral da cidade, emoldurado pelas colunas da igreja e tendo o sino na composição surge do escurecimento. O uso do escurecimento (*fade*) indica que houve uma passagem de tempo mais significativa e introduz a terceira cena do filme, que corresponde ao término das 48 horas de folga de Don José. O sino toca, as moças da fábrica de cigarros saem apressadas, pois acabou o turno de trabalho. Não há música heterodiegética. Don José

está de guarda diante da fábrica de cigarros. Ele procura Carmen sob o olhar atento de um colega soldado.

- Espero que a encontre, José.
- Não estou procurando ninguém. Não entendi o que disse.
- Há dois dias que o observo. Pelo jeito parece que procura um parente perdido. Os ciganos levaram embora sua irmãzinha há muitos anos?
- Por que usou essa palavra?
- Que palavra?
- “Cigano”. Não disse “cigano”?
- Disse?
- Deve haver algum na cidade.
- Ciganos? Sim, eles estão em todo lugar. Por quê?
- Por nada. Tem alguma cigana trabalhando nessa fábrica?
- Uma. Só uma. Mas ela não é constante. Nunca se sabe (ele se interrompe). Que horas são? Don José faz menção de pegar o relógio em seu cinto, mas se detém.
- Eu perdi meu relógio há dois dias.
- Que pena. Eu estava (ele se interrompe novamente. Seu rosto se ilumina com um sorriso. Aparece Carmen olhando uns pássaros na gaiola). Carmencita! (ela o ignora). Carmencita! (Don José a reconhece). Carmen, estou a sua procura há dois dias. (A câmara se movimenta e de um plano americano se converte em primeiro plano, no momento em que Carmen se volta e reconhece Don José. Ela sorri). Há dois dias. Perguntei na fábrica, e você não estava. (Ela se dirige a Don José). Estava no Lillas Pastia? O que tem feito?
- Espairecendo.
- Tenho de trabalhar agora, mas se me esperar... (ela fica diante de Don José, mantendo o largo sorriso) podemos beber vinho no Lillas Pastia.
- Não.
- Desculpe-me, esse é meu amigo, Don José. Esta é Carmen. (Ela se inclina para cumprimentar Don José, olhando-o nos olhos e com o mesmo sorriso no rosto. Don José está desconcertado. A música heterodiegética recomeça, restabelecendo o clima de sedução do dia em que se conheceram). Com ele não adianta, Carmen. Tem coisas melhores para pensar do que mulheres.
- Coisas melhores? Que coisas melhores? (O oficial bate continência, Don José também, e aparece o coronel. A música heterodiegética assume as características da marcha militar diante da presença do coronel. Carmen chega a contorcer o corpo para trocar olhares sugestivos com o coronel. Estabelece-se um elo entre Carmen e o coronel, que será fundamental para a trama).
- Revira os olhos para todos, até um coronel?
- Um homem tão importante pode ser útil se... (Ela se interrompe). Faço o que quiser com olhos. Devo repetir? Só Carmen diz a Carmen o que fazer, ou como se comportar. (Ela olha para Don José e começa se afastar dos dois). Às oito horas, no Lillas Pastia.
- Estarei lá, Carmencita.

Vidor confere à caracterização de Carmen o ingrediente do despudor, pois, enquanto conversa com o outro oficial, ela não deixa de fitar Don José um só minuto. O oficial acredita que ela, ao marcar o encontro na taverna de Lillas Pastia, estava falando com ele, mas, neste momento, o relógio toca. Instintivamente, Don José se põe a buscá-lo e Carmen, que já estava saindo, detém-se e retorna. Ela diz: “– Pensei melhor (e retira o relógio que se encontra entre seus seios), senão não saberá quando for oito horas”. Note-se que o relógio estava guardado entre os seios de Carmen: primeiro, evidenciou-se a boca, agora, os seios recebem destaque.

Desconcertado, rapidamente, Don José guarda o relógio. Carmen, rindo dele, joga a flor de cássia em seu rosto.

– É o relógio que disse que perdeu?
– Ela deve ter achado.
– Como sabia que era seu? Já a conhecia?
– Há uns dois dias, ela esbarrou em mim...
– E o roubou de você. Os ciganos roubam tudo o que podem. Não sei por que gosto dela. Ela não vale nada. Mente com a naturalidade de quem bebe água... É mentirosa, ladra e impostora. Tem tanta educação quanto o gato da minha tia. Ela não presta. Eu venderia a alma para ouvi-la dizer que me ama. (Ele se afasta).

O dilema do oficial se funde ao gesto de Don José, que apanha a flor de cássia e a esconde no cinto de seu uniforme e fica olhando Carmen se afastar. A música heterodiegética é responsável pela pontuação deste momento. No texto de Mérimée, o momento em que Don José recolhe a flor de cássia acontece no mesmo instante em que eles se conhecem. Vidor optou por antecipar o primeiro encontro e, com isso, propiciar um reforço na caracterização de Carmen e na composição dos tipos que habitam Sevilha na ocasião do passeio de Don José. Por outro lado, o cineasta aproveitou a cena da conversa entre os oficiais para evidenciar o interesse de Don José pela cigana e apresentar o caso do oficial como sendo uma vítima dos encantos de Carmen. Na

verdade, o gesto de Don José guardar a flor de cássia apenas confirma o fato de que ele está seduzido por Carmen desde que se viram naquele passeio por Sevilha.

Há referências ao texto de Mérimée quando o oficial pergunta se os ciganos levaram embora a irmãzinha de Don José – uma menção ao falso depoimento de Carmen, na novela, de que ela tinha sido vítima dos ciganos que a afastaram de sua província basca quando era menina.

A outra referência diz respeito a sua comparação com os gatos, que é feita por Don José, na novela – “Mas ela, seguindo o costume das mulheres e dos gatos, que não vêm quando os chamam e que vêm quando não são chamados, parou à minha frente e me dirigiu a palavra.” –, e que, no filme, converte-se num comentário do oficial: “Tem tanta educação quanto o gato de minha tia”. No filme, apesar de toda a dramaticidade inerente ao meio fílmico, a comparação de Carmen com o gato é esvaziada de sua força dramática. O apelo dramático de maior força do comentário recai sobre a sua condição de integrante de um povo em que não se pode confiar: os ciganos.

Outra marca do texto de Mérimée está na composição do oficial que sabe que Carmen engana e trai, mas segue buscando-a, assim como Don José faz na novela e no filme. Distinguimos uma prolepse a partir do comentário do soldado, que diz que poderia vender a sua alma para ouvi-la dizer que o ama, afinal, Don José ‘venderá a alma’ para obter o amor de Carmen, indo muito além das palavras do soldado.

Na cena seguinte, mostra-se o confronto entre Carmen, a moça que se casou dois dias antes e a mãe dela. Aqui, desenvolve-se uma situação conflituosa inerente à questão dos ciganos e dos *payllos*, num lugar diferente do conflito da trama de Mérimée (concentrado na trajetória de Don José):

– Sua cigana imunda! É uma vergonha para a cidade.
– Riu do meu casamento e disse coisas ruins ao Manuelito.
(Carmen cospe nelas e leva um tapa no rosto da mulher que a chamou de cigana imunda. Cai o jarro com leite, que se despedaça).

- Viram o que ela fez? Olha só o que fez com o leite.
- Cuspo no seu leite. E no da sua mãe enrugada. É o que a mulher de Manuelito merece.
- Com quem ele casou? Comigo! Não com você, cigana imunda! Ninguém te quer.

A cena que na novela transcorria no interior da fábrica de charutos é substituída no filme pela briga que acontece na fonte da praça próxima à fábrica. As testemunhas não são as mulheres da fábrica de cigarros, mas as pessoas da cidade, que transitam pela praça e chegam a interferir no assunto das duas mulheres, acusando Carmen de ter sido a responsável pelo ocorrido. A briga mostra a agressividade de Carmen, que cospe, pragueja e chega à violência física ao se atracar no chão da praça com a recém-casada, numa luta que se interrompe depois de Carmen cortá-la no rosto com a sua faca. A música heterodiegética é responsável pelo prenúncio do perigo, quando pontua de forma sutil o momento em que Carmen alcança sua faca na perna, escondida sob a saia vermelha e presa pelas tiras do calçado, e marca o rosto da mulher.

Primeiro, evidenciou-se a boca, depois, a menção aos seios, agora, surgem as pernas, que são capazes de ferir – como constatamos agora, já que a faca está escondida numa das pernas de Carmen. Hollywood investe na sensualidade de Rita Hayworth ao interpretar Carmen, destacando os seus atributos físicos sempre que ela entra em cena.

Com a chegada dos soldados, a mulher esfaqueada por Carmen alega estar morrendo (como na novela) e pede a presença de um padre para a realização de sua extrema-unção. Esta, que poderia ser uma instância de tragicidade, na narrativa hollywoodiana aparece como um momento cômico na seqüência. Todos acusam Carmen e ela pragueja contra a mulher. A Don José é delegada a função de conduzi-la ao juiz. Ela pergunta:

- Aonde está me levando, Sr. Navarrês?
- Ao juiz.
- Ao juiz? Ele vai me prender. Não pode! Ciganos morrem na prisão. Não tenho dinheiro para suborno. Sem isso, apodrecerei na

prisão. Sei disso, acredite. Tenho um amigo que está na prisão. É por isso que estou em Sevilha, trabalhando. Para ter dinheiro para soltá-lo. Trabalho não me assusta, sou honesta e esforçada. Mas quem cuidará de mim se eu for presa? Ninguém se preocupa comigo. Sou sozinha no mundo. Totalmente sozinha.

Carmen se livra dos soldados que estão ao seu lado, pois alega para Don José a mentira de que eles a estão beliscando de um modo vulgar, na intenção de que somente Don José a conduza. Carmen diz:

– Olha como esta rua é boa, soldadinho. Eu te empurro, você cai... Eu fujo, e ninguém me pega. Sumo antes que percebam o que houve. Ninguém saberá, diga que fugi. Ficarei agradecida a você. Sou boa quando agradecida. Lembra? Às oito horas no Lillas Pastia? Como nos veremos se eu estiver numa cela? Será fácil. Corro muito rápido, devia me ver correndo. Tenho ótimas pernas. Veja que pernas para correr. (E Carmen mostra as suas pernas, aproveitando para empurrar Don José em cima dos outros soldados. E Don José colabora para que eles se levantem com mais dificuldade).

– Esperem um pouco. Voltem. Me ajudem. Venha cá. Acho que torci o tornozelo.

A solução do conflito deste ponto da trama corresponde à mesma da novela. Só que, diferentemente da novela, no filme de Vidor, Carmen não faz uso do conhecimento da língua basca para convencer Don José a deixá-la escapar, mas o convence pelo viés de sua necessidade de liberdade e de que ficará grata, retribuindo-lhe o favor na taverna de Lillas Pastia. Quando Carmen menciona o amigo que está na prisão, ela fala a verdade, pois se refere ao seu marido Garcia (ainda que esta informação na trama de Vidor surja depois). Quando ela menciona que está em Sevilha por causa do trabalho que serve para que consiga dinheiro para soltá-lo, em parte, é verdade, afinal, nem todos os “trabalhos” que ela realiza, como bem o sabemos, podem ser considerados como o da fábrica, lícito.

Algumas referências de importância para a novela sobre as origens bascas de Don José foram apagadas do filme: as mulheres comportadas de sua terra de que sente saudade, a língua basca que, sendo falada por Carmen, vincula-os, mesmo que tudo não

tenha passado de uma estória criada por ela. Até o presente momento, não identificamos, no filme, o protagonista Don José como um basco saudoso de sua terra.

Na novela de Mérimée, Carmen domina o *euskera* (a língua basca) e estabelece um vínculo de proximidade indissolúvel com Don José, que se estende ao longo da trama novelesca, apesar de todas as diferenças já elencadas entre as culturas de ambos. Afinal, o *euskera* é um idioma compartilhado, nativo de um dos dois, que difere do castelhano – o idioma utilizado por todos os espanhóis, que não aceitam a cigana e tampouco o bandido basco. No filme de Vidor, este vínculo de falarem um idioma comum, que não seja o castelhano, não existe, o que provoca um efeito de distanciamento maior entre os dois, mas que cabe na proposta do cineasta de evidenciar o estranhamento de costumes tanto de um quanto do outro, ou seja, ressalta a incomunicabilidade entre ciganos e *payllos*.

No filme de Vidor, mantiveram-se as oscilações de humor, a agressividade e o poder de convencimento de Carmen junto a Don José. Mas houve uma mudança substancial na sua caracterização no que respeita a fetichização da protagonista. O aproveitamento das pernas de Carmen para a sua fuga, nesta seqüência, remete à informação que se encontra na novela, em narrativa sumária, do período em que Don José fica confinado à prisão e se lembra das pernas de Carmen. No filme de Vidor, trata-se de uma estratégia diegética para fins de sedução também do público devoto da bela atriz. Mérimée não explora o fetiche em sua novela ao caracterizar Carmen, diferentemente do aproveitamento que é feito por Vidor: as pernas, como também a boca e os seios, são de Carmen, mas para Hollywood são de Rita Hayworth. As pernas são usadas como seu elemento de sedução na medida em que podem até levar homens à morte, como veremos mais adiante. Como resultado dessa acentuação dos atributos

físicos e também da vulgaridade da protagonista, a Carmen de Vidor torna-se mais leviana do que a Carmen de Mérimée.

Na ocasião em que ela mostra o belo par de pernas a Don José, Carmen está usando uma saia vermelha. Um vermelho que se associa, ao mesmo tempo, ao ato de agredir à andaluza, à promessa dos momentos de paixão que eles poderão ter e ao desfecho de sangue do filme de Vidor.

Na seqüência da sala do coronel, os soldados estão dando o seu depoimento sobre a atitude suspeita de Don José como facilitador da fuga de uma criminosa e tendo sido capaz de fingir que torcera o tornozelo. O coronel lamenta que ele tenha jogado fora meses de bom comportamento, aconselhando-o a evitar a cigana. Nesta cena, evidencia-se o interesse do coronel por Carmen, que, em sua opinião, representa um desastre para Don José, porém, “para um homem mais velho, que nada tem a perder... e tem tempo para uma loucura... talvez o caso seja outro”. A punição do coronel não consiste em que Don José vá preso, como ocorre na novela de Mérimée, mas que fique montando guarda extra, ficando no quartel por 30 dias, ou seja, sem dispensa para sair. Ocorre, então, a primeira *peripeteia*, similar à da novela de Mérimée, quando Don José é rebaixado de patente e começa a se distanciar da possibilidade de ascensão na carreira militar.

Don José não chega a ser preso no filme, logo, Carmen não tentará ajudá-lo a sair da prisão, não lhe dará dinheiro, lima e pão de Alcalá, não estabelecerá com ele o vínculo de gratidão e solidariedade em função da perda de liberdade, conotação tão cara ao Romantismo que contextualiza a obra de Mérimée. Diferentemente da novela, o filme revela que Don José atravessa os percalços dessa fase completamente só: imagens suas de ele montando guarda em lugares diferentes se sucedem, implicando no tempo que passa. Enquanto isso, Don José é vítima da zombaria de outros soldados: “– Qual é

a senha, sentinela? / – Carmen! Carmen é a senha. Diga isso e o caminho se abre como um milagre”. A desolação de Don José é acentuada pela música heterodiegética.

Chega o dia em que Don José fica de guarda na festa do coronel. Compartilhando da entrada com ele, há um cigano em mendicância (que finge estar em miséria). Carmen chega de carruagem, vestida para se apresentar na festa. Zombeteira, ela olha para Don José, que não entende a sua presença na casa do coronel. Don José pergunta ao cigano o que os ciganos estão fazendo ali. Ele diz: “– São a diversão da festa. O coronel mandou sua carruagem buscá-los. Quando ele dá festas, faz tudo com elegância. Ninguém pode negar”.

Nesta cena, o conflito se deflagra em função de Don José se aturdir ao reencontrar a cigana na casa do coronel como atração da festa, sabendo que Carmen é uma foragida da justiça e que ele está sendo penalizado pela incoerência dela.

Em câmera subjetiva, temos acesso ao que Don José enxerga pelo lado de fora da festa: Carmen dança com as castanholas. Vidor evidencia o brilho de sua roupa e a luz de seus cabelos ruivos enquanto ela se movimenta com desenvoltura, acentuando cada elemento que possa vir a favorecer ainda mais a sensualidade de Carmen na composição da cena. O coronel se destaca dentre os que acompanham os movimentos de Carmen, pois, na condição de focalizador de Carmen, reflete em sua expressão facial a luxúria que o domina. Don José pergunta ao cigano:

– A garota que está dançando. Como tem coragem de vir a festas do coronel? Está foragida da polícia.

– É Carmen. E o coronel é homem. Como qualquer outro, acho. Mas não vai durar. Ela se cansa rápido de todos.

Depois de bailar, Carmen vai à procura de Don José. Ela chama sua atenção com o som das castanholas. O fato de a conversa entre os dois transcorrer enquanto a grade os separa poderia ser uma alusão aos dias de prisão vividos pelo Don José de Mérimée, em que Carmen lhe enviara o pão de Alcalá? Recordemos que, no decorrer do filme,

Vidor diluiu alguns elementos que integram as cenas da novela que ele optou por suprimir. Don José desabafa:

– O que faz aqui? (Ela responde com o barulho das castanhas). Está livre para ir e vir e flertar com todos os homens enquanto monto guarda por sua causa? É assim? (Novamente, ela responde com as castanhas). Diga-me como, ou juro por Deus... Como conseguiu?

– Ora, ora! É a primeira vez que te ouço falar. Fica bem assim, enraivecido. Parece um touro lutador.

– Responda.

– É muito simples neste caso. O bom e gentil coronel me perdoou, porque sou inocente.

– Inocente.

– Não me deixou fugir por isso? Por eu ser inocente? O que eu podia fazer? Esperei por você! Se preferiu andar sozinho, a culpa é minha?

– Mas por que eu andava? Eu andava porque fui punido por deixá-la escapar.

– Tudo isso por mim! Imagine. Parece que te devo muito. Quanto mais ficará aí?

– Que importância isso tem? (Ela toca as castanhas e faz menção de ir embora). Só mais uma hora, e posso sair. Estou confinado no quartel, mas sairei, juro.

– Acho que estou ficando entediada com a festa. Acho que vou fugir e vou a Lillas Pastia. Daqui a uma hora. A mesma hora de que te falava, priminho. (E Carmen sai tocando as castanhas).

Nesta seqüência, aglutinam-se duas cenas da novela: a cena correspondente à festa do coronel e a cena em que Don José monta guarda na entrada de Sevilha e é convencido por Carmen a facilitar o contrabando dos ciganos, quando ele, de início, resiste, mas logo propõe a troca de favores para poder passar um momento de amor com Carmen.

Na taverna de Lillas Pastia, o ponto de vista do filme se desloca para os ciganos. Na cozinha da taverna, a cigana que é chamada de “bruxa velha” observa que a gordura está espirrando, indício de que vai acontecer alguma coisa. Neste momento, surgem na trama Pablo, Remendado e Dancaire, que apresenta Pablo como o cigano apegado ao dinheiro, apresenta-se como o que não tem sentimentos e Remendado como o cigano fatalista. O filme de Vidor toma liberdades com o texto de Mérimée, pois apresenta

Remendado como um tipo feio, enquanto que a única informação que consta sobre ele na novela é que é “um belo rapaz de Ecija”. O personagem Dancaire questiona a “bruxa velha” sobre o que vai acontecer pelo fato de a gordura espirrar e ela responde dizendo “que as emoções ficarão quentes demais, até explodirem”. Descartando a possibilidade de que ele, Remendado e Pablo sejam pegos pelas emoções, Dancaire pergunta: “Em quem acha que a gordura vai espirrar hoje?”. Neste justo instante, chega Carmen, que desfaz seu sorriso quando percebe que os três estão na taverna de Lillas Pastia. Tomamos conhecimento da existência de Garcia, marido de Carmen, e de que a cigana colabora para libertá-lo com o dinheiro que consegue através dos furtos que realiza. Ela é obrigada a entregar todo o dinheiro que reuniu na festa para colaborar com o suborno que possibilitará a fuga de Garcia da prisão, e fica furiosa e cospe no bando – novamente a voz *out* explicita, revela, apresentando-a nas mesmas condições de quando ela cuspiu a casca de laranja, ou cuspiu nas pessoas da cidade na ocasião da briga na fonte da praça. Ela teme o que Garcia poderá fazer com ela se ela se recusar a ajudar. Na ocasião, descobrimos que Carmen está envolvida não somente com o coronel, que a aguarda em sua casa, mas também com um outro homem, que se chama Andrés. Ao envolvê-la com quatro homens distintos na mesma cena – Don José, o coronel, Andrés (de quem ela sequer recorda) e Garcia –, Vidor reforça a leviandade do caráter de Carmen.

Ao vermos Don José escapar do quartel, instala-se a expectativa de seu encontro com Carmen na taverna de Lillas Pastia. E ele pratica um ato de transgressão que permite que a cena do encontro se converta em algo proibido, pois vai de encontro as suas obrigações no quartel para ficar ao lado dela.

A imagem que revela Carmen no momento em a cigana lê nas cartas que há muito amor e muito dinheiro para ela é a das pernas de Rita Hayworth, pernas que são evidenciadas também ao longo da cena, sempre que ela se movimenta. A cigana diz:

- Talvez Garcia saia da prisão afinal... E enriqueça.
- Talvez. Talvez o enforcem. Vê um belo enforcamento aí?
- Não. Nenhum enforcamento.
- Que pena.

O “belo enforcamento” alude à novela, com a diferença de que, na novela de Mérimée, há enforcamento em todas as sinistras prolepses de Carmen, referindo-se a Don José.

Inclusive, a “bruxa velha” vê nas cartas um amor que se destaca de todos os outros da vida de Carmen. Diz Carmen:

- Que bobagem, bruxa velha. Não existe um único amor para Carmen. Um de cada vez. Um de cada vez.
- Nada impedirá isto. Está predestinado. Está escrito aqui. Você está provocando. Está atraindo-o para você com fios obscuros e invisíveis, que são fortes, Carmen. Fortes como a própria vida. Fortes como a morte.

Neste momento, a “bruxa velha” vê algo que a deixa emudecida, assustando Carmen e levando-a a procurar nas cartas a resposta. No momento em que se dá conta da revelação sinistra, a imagem da “bruxa velha” recebe um tratamento diferenciado de luz, fazendo com que ganhe contornos sobrenaturais. A música heterodiegética pontua o momento da revelação, destacando o impacto que é sentido por Carmen ao descobrir que a sua vida está em perigo. Carmen não quer aceitar a revelação das cartas:

- Não é a minha sorte.
- A gordura no fogo estava certa.
- Já disse que não é a minha sorte. Não cortei as cartas. Nunca acreditei em cartas. Como se pudesse ver nessas cartas idiotas... (a câmera vai se aproximando para ficar com um primeiro plano de Carmen) que a morte está se aproximando.

Aqui temos acesso ao mundo místico de Carmen, que, na novela, sobressai-se do que ela diz e de suas atitudes de feiticeira. Contudo, a protagonista de Vidor não recebeu a mesma força da caracterização de feiticeira que a Carmen de Mérimée. Ao contrário, a Carmen de Vidor “dessacraliza” os mitos ciganos. A força da protagonista de Vidor se materializa no seu devastador poder de sedução, evidenciado a cada momento pelo tratamento imagético conferido pelo cineasta, que agrega o aspecto da leviandade da cigana a sua sedução, resultando na configuração de um quadro propício para acontecimentos trágicos (a morte do coronel, a morte de Garcia, a sua própria morte e a de seu algoz).

A música heterodiegética, que se instalara no ambiente de Carmen, perdura nas imagens de Don José que se aproxima cada vez mais. Ele passa ao lado de uma pedra com velas acesas em oferenda a uma santa. Ainda que não seja para acentuar a sua própria crença na religião católica, tal imagem reforça o conflito representado pelas diferenças entre Don José e Carmen, sua aparição reforçando o lado místico das cenas que se alternam (os ciganos, em Lillas Pastia, e ele que se aproxima, confirmando que as cartas não mentem).

Voltamos ao quarto da taverna, em que Carmen diz à “bruxa velha”: “– Todos temos de morrer. Não sei de jeito melhor de que ser morta por amor”.

Na festa cigana que acontece no exterior da taverna de Lillas Pastia, Carmen é convidada a dançar. Ela se depara com Don José observando a sua performance e passa a dançar especialmente para ele. A música, que é homodiegética, marca a chegada de Don José com uma parada, ou seja, no momento em que a música (homodiegética) é silenciada evidencia-se a presença de Don José. É o momento de convergência das diversas cenas que compuseram a realização de seu encontro amoroso com Carmen, em outras palavras, e fazendo uso da terminologia fílmica, finaliza-se a montagem

convergente (nos moldes griffithianos) que alternou as cenas dos ciganos com as cenas de Don José, precipitando o encontro de Don José com Carmen na festa dos ciganos.

Na festa do coronel, já tínhamos visto o desempenho de Carmen/Rita Hayworth como bailarina, mas sob uma perspectiva mais limitada, imagetivamente falando, pois se tratava da câmera subjetiva de Don José, de um ângulo não privilegiado, porque sequer permitia que se visualizassem as famosas pernas da protagonista/intérprete. Neste momento, na festa dos ciganos, Vidor realizou uma cena com ângulos favorecedores do acompanhamento dos movimentos da dança de Carmen.

Carmen conduz Don José para dentro da taverna de Lillas Pastia, onde escolhe o que vão comer: frutas cristalizadas, doces, lingüiças etc. A cigana diz que “um dia ela comerá a coisa errada e uivará de dor como se nunca tivesse sido avisada” (menção às punhaladas – o que funciona como uma outra prolepse). O som de um lobo que uiva faz com que Carmen se sobressalte, mas ela contorna a situação com uma frase de igual duplo sentido à da velha cigana: “Como perderam o apetite, odeiam ver os outros comendo”.

Em seu quarto na penumbra, em meio às apaixonadas carícias que trocam, o colar de contas de Carmen se rompe: ela fala para Don José sobre as cartas e também sobre um gato preto que viu de manhã. Don José tenta convencê-la de que são apenas superstições, não significando nada. Em consequência disto, Carmen manda Don José embora, justificando que ele é um bom rapaz, mas que não o ama. Ela o afasta, alegando que não ama e nunca amou ninguém na vida e de que ele faz o tipo bobo, que se apaixonou por um beijo e depois fica incomodando. Quando Don José indaga por que ela o está mandando embora, ela diz que é porque tem medo de que um dia ele venha a ser muito cruel. Ela adianta que jamais quer voltar a ver a cara dele de assassino. Ele é colocado para fora. Depois, ela atira as coisas dele pela janela. Ao se aproximar da

janela para jogar o casaco de Don José, ela se depara com ele recolhendo suas coisas. Não resistindo, Carmen pede para que espere e volte. Nós temos a imagem da cigana em *contre-plongée*, pois ela olha para baixo, e a imagem de Don José em *plongée*, já que ele está recolhendo os objetos que ela jogou pela janela e ele se encontra embaixo da habitação de Carmen. Podemos entender este jogo de ângulos da seguinte maneira: considerando Carmen como a que domina e Don José como o ser dominado – já que ela decide se ele deve ir embora ou não, pois ele não se impõe e depende de que ela se arrependa e o chame de volta.

A cena de rejeição e reconciliação é acompanhada na íntegra por dois homens que tocam uma canção romântica em seus violões e que se empolgam assumindo a trilha sonora da serenata para os amantes (a música é homodiegética, pois faz parte da diegese fílmica). Os músicos têm, inclusive, a função de alertar sobre a chegada do coronel à procura de Carmen, quando um deles chama a atenção do outro, que se detém na execução da música – em suma, o coronel se faz anunciar ao espectador através do ponto de vista dos músicos. Devemos mencionar que, uma vez encerrada bruscamente a performance dos músicos, tem lugar a música heterodiegética, de tom ameaçador, que surge no momento em que o coronel entra no quarto de Carmen.

Já se instalara um conflito entre Don José e Carmen, que se solucionara. Neste momento, ocorre um conflito de maiores proporções, pois o coronel os flagra juntos, ordenando a Don José que saia. Carmen se pronuncia enfrentando o coronel e mandando que ele saia de seu quarto (na novela, Carmen pede que Don José vá embora, encontrando-se na companhia do tenente de bom grado). O coronel determina o julgamento de Don José de manhã, entregando-lhe sua baioneta numa atitude de incitação ao duelo. O coronel, em posição de ataque, e Don José, na defensiva. Vidor, neste momento, constrói esta cena de duelo baseada na focalização de Carmen, que

acompanha cada movimento feito pelos duelistas, ao ponto de ela saber exatamente onde interferir para garantir a vida de seu amado. Carmen coloca sua perna (novamente a perna!) para que o coronel tropece, o que vem a acontecer. Conseqüentemente, ele tomba sobre a espada de Don José. Mas não há violência explícita, no sentido de que não vemos o corpo ensangüentado ou a expressão do seu rosto ao morrer, pois a imagem da perfuração de seu corpo pela espada não existe: a solução encontrada por Vidor para retratar o assassinato foi a de filmar um detalhe de Don José segurando a espada no momento em que perfura o corpo do coronel. Lembremos que, nessa época, a indústria de Hollywood seguia à risca as regras do Código Hays.

Na trama fílmica, a morte do coronel foi acidental, pois Don José não tinha nenhuma intenção de matá-lo. Por outro lado, Carmen contribuiu para a morte do coronel de maneira intencional. A caracterização de Don José, no filme, difere da do protagonista da novela, onde Don José é verdadeiramente culpado de assassinato.

Quatro cenas foram condensadas: a primeira cena de amor dos dois, a cena em que ela o rejeita depois de ele ter ajudado a facilitar o contrabando, a cena em que ele se refugia na igreja e ela o segue, havendo a reconciliação. Com a supressão da cena da igreja, perdemos a informação de que ele é um cristão convicto e de que, nas horas de maior aflição, vai em busca de Deus. Don José não se feriu na luta com o coronel, conseqüentemente, no filme, não será curado pelas ciganas, e não haverá a inserção quase ritualística de Don José na vida de bandidos como na novela, uma vida que é apresentada pela Carmen de Mérimée nos seguintes termos:

– Meu garoto – me disse Carmen –, é preciso que faças alguma coisa: agora que o rei não te dará nem arroz nem bacalhau. É preciso que penses em como ganhar tua vida. Tu és demasiado bobo para roubar à moda *pastesas*, mas és ágil e forte: se tens coragem, vai ao litoral e vira contrabandista. Não prometi que te faria enforcar? É melhor do que ser fuzilado. Ademais, se te saíres bem, viverás como um príncipe, tanto tempo quanto os *miñons*, se os guarda-costas não colocarem as mãos no teu cangote. (MÉRIMÉE, *op. cit.*, p. 65)

A cena seguinte introduz a nova fase da vida de Don José, resultante de uma *peripeteia*: de oficial a bandido. Por marcar uma mudança significativa na trajetória do herói, utiliza-se o escurecimento para a troca de imagens: do quarto de Carmen às montanhas, onde o casal se refugiou, em grande plano geral.

No acampamento, Carmen canta enquanto prepara a comida (a música é novamente homodiegética). Neste momento, Vidor apresenta o talento de Carmen/Rita Hayworth como cantora, sempre na perspectiva de seduzir Don José e de seduzir o espectador. Quando ela pára de cantar, uma das variações do tema de amor preenche o ambiente sonoro e evidencia os sentimentos do casal. Ela diz a Don José:

– Os outros devem estar a caminho. Gostaria que não viessem. Gostaria que nunca viessem. Não sobreviveríamos sem eles. Não temos uma peseta. Um foragido como você precisa de amigos... que ganhem dinheiro.

– Não sei o que houve comigo. Cá estou eu, um desertor do Exército... Assassino do meu próprio coronel. Nem sei como isso aconteceu. Achei que ele fosse me matar, e logo depois... Minha espada.

– Não pense nisso. Você e eu estamos juntos. É o suficiente. Pense assim. Apenas Carmen e José. Toda minha. Toda sua.

Com a chegada de Pablo e Remendado, Don José descobre que Garcia é o líder do bando e que está preso por ter matado um guarda da fronteira, a sua oitava vítima. Carmen coloca Don José a par dos negócios do bando: contrabandos, assaltos nas estradas e em armazéns. Remendado fala sobre os talentos de Carmen como espiã e como a integrante do bando que atrai as vítimas com as suas estratégias de sedução.

Ao perceber que Garcia está chegando, Carmen pede segredo sobre tudo o que eles viveram para Don José: “Me escuta, haja o que houver, não diga nada, entendeu? Por mim, Joseito, não diga nada”. Ela retira de seus ombros a capa de Don José e, logo em seguida, chegam Garcia e Dancaire. Neste momento da cena, Don José toma conhecimento de Garcia como sendo alguém que tem direitos sobre Carmen: temos um

novo conflito de grandes proporções, similar ao que ocorreu com o coronel e que obstaculiza os planos de Don José de ficar com a cigana. Garcia, ao cumprimentar Carmen, toca nas pernas de Carmen/Rita Hayworth, o que obviamente insufla ainda mais o ódio de Don José e do espectador que endeusa Rita. Pablo se ocupa de apresentar Don José a Garcia, dizendo que ele é um herói (porque matou um oficial) e um fidalgo. Garcia lhe dirige a palavra, mas o basco não diz nada. O marido de Carmen fica intrigado com esta atitude e pergunta a Pablo o que Don José tem, descobrindo que ele se envolveu amorosamente com Carmen. Garcia zomba da cigana, que o esbofeteia, mas ele continua a rir. Dancaire, que está chegando, cumprimenta Carmen, mas ela cospe nele, ainda sob o efeito da raiva que está sentindo de Garcia. Dancaire se depara com Don José:

– O navarrês! Meus cumprimentos! Todo mundo só falava em você hoje lá na cidade. (Ele é interrompido por Don José).

– Quem é ele? Quem é o cara?

– Garcia. Nosso líder. Estou avisando, fique longe dele. É um bom líder, mas não tem escrúpulos para matar. É o marido dela, navarrês.

– Marido? (A música heterodiegética reaparece para reforçar a carga dramática da descoberta de Don José).

– Isso mesmo.

Diferentemente do filme, a novela traz a informação do marido de Carmen, ao mesmo tempo, para o leitor e para Don José – depois que ele comete o assassinio do oficial e seus primeiros delitos como contrabandista. Por outro lado, o filme de Vidor antecipa para o espectador tal informação, na cena da taverna de Lillas Pastia, e deixa Don José tomar conhecimento sobre o assunto apenas nas montanhas, como fez Mérimée em sua novela. Vidor compõe a imagem de Don José em primeiro plano, com uma faixa vermelha na cintura, tendo, ao fundo, Carmen, que se afastara do bando por conta dos comentários maldosos de Garcia.

A música heterodiegética antecede o momento em que Carmen procura os carinhos de Don José, à noite, que a rejeita. Diante da recusa, ela se enfurece, dizendo que é melhor assim, pois viverá mais, comentário que nos leva a crer que ela acredita na previsão das cartas. A atitude de rejeição dos carinhos de Carmen nos leva a afirmar que existe uma correspondência entre o posicionamento de Don José, no filme, e a caracterização do protagonista de Mérimée, porque, assim que Don José, na novela, descobre que Carmen é casada com Garcia, ele se retrai, rejeitando-a momentaneamente. O trecho da novela que nos autoriza a considerar a cena do filme equivalente à cena da novela diz respeito ao que Don José revela ao viajante francês sobre o impacto da descoberta: “Eu estava indignado e não falei com ela naquela noite” (p. 69). O Don José de Mérimée chega a se relacionar com Carmen na qualidade de amante depois de saber da existência de Garcia – o que acontece em Gibraltar, na casa do oficial inglês –, mas isto não ocorre logo depois da revelação de que ela é casada.

A passagem das seqüências acontece através do efeito de escurecimento: sai a imagem de Don José, no acampamento nas montanhas, e entra a imagem do cartaz em que se oferece um prêmio pela sua captura como desertor e assassino – através de um recurso de passagem de tempo que é denominado de “imagem emblemática” e que vai trazer à tona a ameaça que paira sobre a existência de Don José na qualidade de bandido caçado.

Em um plano geral, temos a imagem do bando, que viaja junto. Carmen, que está na garupa de Garcia, provoca Don José com seus olhares. A música desta seqüência é heterodiegética e amplifica a sedução implícita na troca de olhares dos dois. Dancaire se comunica com Don José:

– Está gostando desta vida? Boa, não é? Come-se melhor no Exército e o salário também é melhor. Já nota-se isso. Garcia tem dois mil duros para dividir entre nós só para entregar um tabaco a um fabricante desonesto. Tem coisa mais fácil?

- Fique com minha parte.
- De quê?
- Do dinheiro.
- Eu não tinha entendido direito. (Dancaire se afasta).
- Remendado se aproxima de Don José e lhe dirige a palavra:
- José, viu os cartazes em Córdoba oferecendo uma recompensa por sua captura?
- Tem sorte de seus amigos terem caráter tão nobre. Mas não confie no Pablo. Ele não tem sensibilidade para essas coisas.

O indício de que Remendado é um bom homem fará com que a morte dele seja sentida pelo espectador, por conta desse investimento mínimo na caracterização do personagem, algo que Mérimée não faz na novela, mas que é autorizado pela atmosfera de sua obra.

Subitamente, Garcia percebe que eles estão sendo seguidos e começa o confronto entre o bando e a cavalaria. Garcia provoca Don José:

- Sabe usar uma arma, cavalheiro?
- Eu era soldado.
- Eu sei, mas sabe atirar?
- Faço tudo que você faz.
- Carmen disse isso? Se disse, aquela bruxa mentiu!

Remendado é ferido. Carmen se aproxima de Don José em meio ao tiroteio:

- Joseito!
- Abaixese, sua boba!
- Não tenho medo. Não será um estranho que me matará. Isso eu sei. Escute, Joseito. Podíamos fugir sem que ninguém notasse. Se Garcia fosse morto, não poderíamos ajudar, não é? Os soldados têm boas armas e atiram bem.
- Eu o odeio, mas ele é um companheiro.
- É um *payllo* de verdade. Sempre com medo de ser desonesto. Como o anão que se achava alto porque cuspiu longe. Você não me ama. (Ela se afasta de Don José).

Esse trecho da cena foi acrescentado com as informações que constavam da cena com o oficial inglês, em Gibraltar: precisamente, é o momento em que Carmen trama a morte de Garcia sugerindo que esta seja facilitada por Don José.

As pernas de Carmen atraem o sargento da cavalaria; aproveitando-se da distração do sargento, Garcia o mata (é um toque cômico com um desfecho trágico).

Sem o sargento, a tropa bate em retirada, em busca de reforço. Garcia ordena que o bando fuja do local rapidamente. Don José encontra Remendado ainda vivo. Garcia executa Remendado, atirando em seu rosto, na intenção de deixá-lo irreconhecível para que ele não seja vinculado ao grupo. Este assassinato acontece nos moldes da morte do coronel, sem explicitação de violência. Novamente, a imagem de Don José é a condutora da informação de que houve um assassinato, pois estamos com um primeiro plano de Don José, quando ele vê, na condição de focalizador, Remendado ser morto por Garcia. Nós apenas ouvimos o disparo e acompanhamos, na condição de *voz-out*, a imagem de Don José que explicita o crime de Garcia ao gritar o seu nome, o que significa que, direta ou indiretamente implicado nos crimes, como testemunha ou carrasco, no filme de Vidor, Don José oferece a sua imagem para veicular o trágico. A cena é reforçada pela música heterodiegética, amplificando o efeito da cena através do uso da variação musical que corresponde à existência de ameaça, de perigo. Num impulso, ele ameaça atirar em Garcia, mas não o faz. Garcia não chega a perceber o movimento ameaçador de Don José.

No acampamento, é estabelecido um clima de disputa entre Garcia e Don José:

– Garota louca! Tomando banho nessa água gelada. Escutem só! Não mandei olhar, *payllo*. Mande escutar.

– Não posso vê-la daqui.

– Mas pode vê-la na sua imaginação, não? É o que está fazendo, vendo-a em sua mente. Dá pra dizer pela sua cara. Terá de se contentar em dividir comigo só o dinheiro.

Garcia aproxima o dinheiro do rosto de Don José, que se levanta, enfurecido.

– Não quero dividir nada com você. Fique com seu dinheiro imundo. (Don José atira o dinheiro para longe).

– Ele não quer meu dinheiro. O que exatamente está querendo como pagamento por seu trabalho? Há outra coisa que me pertence na qual está pensando?

– O que te pertence é sujo como você. Eu não ia querer.

Garcia começa a gargalhar.

– Eu vou dizer a ela, *payllo*. Eu vou dizer a ela. Mas é melhor se cuidar. Ela talvez me sirva seu fígado para comer.

– É tão covarde que sua mulher tem de fazer o serviço por você?

– Covarde?
– Sim, covarde!
Dancaire se pronuncia:
– Esqueceu que já perdemos um homem hoje, Garcia?
– Perdemos mesmo. Perdemos mesmo. Terei de deixar esse tonto viver até achar um homem para substituí-lo. (Don José parte para cima de Garcia, mas é obrigado a se deter). Estou desarmado, *payllo*, como pode ver. Um cavalheiro honrado como você não ataca um homem desarmado, ataca? Ataca, Don José? (Don José guarda o seu canivete).
Pablo se aproxima de Garcia e diz:
– Seria uma pena matá-lo e desperdiçar a recompensa por sua captura.

O escurecimento marca uma passagem de tempo: do acampamento, à noite, a um plano aberto da estrada, durante o dia. Carmen aparece montada numa mula indo para Córdoba. Diz Carmen para a mula: “– Algum tonto apaixonado cairá na minha armadilha. Aí teremos dinheiro e você ganhará uma cenoura fresca”.

Garcia, Dancaire e Pablo aguardam Carmen nas proximidades de Córdoba. Eles comentam que Don José está doente por saber que Carmen está trabalhando. Muito natural, Garcia pergunta a Dancaire se as mulheres *payllo* não contribuem enganando homens para seus maridos os roubarem. Dancaire diz que Don José não pode pensar como um cigano. Dancaire não é cigano, mas diz que é um observador, que se diverte, mas sem sentir nada, e que, por outro lado, um navarrês sente bastante, o que o mata. Pablo adianta as informações a que teremos acesso na cena seguinte: há touradas em Córdoba e Carmen poderá encontrar uma vítima para ser pilhada.

Carmen surgiu de um lugar alto para Don José e, nesta cena, na praça de touros, faz o mesmo com Lucas, que, ao levantar a cabeça para vê-la, é invadido pelo calor de sua imagem, pois a cigana aparece vestida com uma saia vermelha, acessórios vermelhos, e com a luz que evidencia o reflexo de seus cabelos ruivos. A praça de touros é o lugar onde vai ser assassinada por Don José, o que pode justificar também a opção de Vidor pelo predomínio do vermelho na apresentação de Carmen a Lucas. A música heterodiegética acentua o seu poder de sedução e só aparece depois de Carmen

surgir em cena. Ela também faz uso de seu “Ah?!” com Lucas, e Vidor recorre novamente ao recurso da voz *out*, mas, ao contrário de Don José, que ficou sem reação, Lucas imita o seu “Ah?!” em voz *out*. A disposição de ambos na cena é similar a do encontro de Don José e Carmen, especialmente no momento em que Lucas ajuda Carmen a descer dos degraus da escadaria – ela se envolve em torno do pescoço dele da mesma forma que fez com Don José, com a diferença de que Lucas não se desvia. Ela tenta convencê-lo a ler a sorte num lugar fora da cidade, mas ele revida e sugere que o lugar seja a sua casa na cidade. Ela o segue a sua casa. Lucas surge para assumir o lugar de amante que era de Don José, pois a sua apresentação está impregnada de indícios de que ele é o substituto do basco no coração de Carmen.

O bando continua aguardando Carmen no lugar marcado. Como ela não aparece, Pablo insinua para Garcia que a cigana talvez não tenha ido à Córdoba, optando por ficar no esconderijo com Don José, que fingira estar doente para se encontrar com ela. Garcia decide checar esta possibilidade, voltando ao esconderijo. O que o move não é o ciúme, mas a indignação diante do descuido de Carmen no cumprimento de uma tarefa que ele, seu *rom*, havia lhe incumbido de realizar. Na ocasião, Dancaire descobre que Pablo tem raiva do navarrês porque também deseja a cigana, concluindo que o encanto de Carmen só servirá para destruí-la.

No acampamento, o tema da canção de amor de Carmen e Don José ainda não começou, em seu lugar, há uma música triste, em consonância com o estado de espírito do basco. Carmen chega ao acampamento portando a mesma roupa com que se encontrara com Lucas, ou seja, em que predomina a cor vermelha, o que, neste momento, prepara-nos para o desenrolar de uma cena violenta. Diz Carmen:

- Joseito! Não foi com eles?
- Não. (Ela se serve de um pedaço de frango). Não levou ninguém até eles? Para eles roubarem.
- Não.

- Por que não?
- Talvez porque... Talvez porque senti que você não quer que eu faça mais isso. (Ela dissimula, fazendo uso do mesmo olhar de quem ludibria). Você não acreditou em mim. Que pena. Não quer comer nada?
- Não.
- Não está com fome?
- Não.
- Eu estou. Estou sempre com fome. Você nunca tem fome.
- Como poderia se quero vomitar a cada minuto do dia? O que está acontecendo comigo? Por que não sumo daqui? Está me enlouquecendo vê-la e saber que é casada. Por que não fujo para não ver?
- Eu não estaria casada com outro homem se você tivesse usado a cabeça ontem. Certo?
- Garcia chega.
- Então, amiguinha, brincando com Garcia? Tínhamos um encontro ao pôr-do-sol. Não é? Será que nos desencontramos? Ou não estava a fim de trabalhar hoje?
- Não. Não nos desencontramos. Eu tinha coisas melhores para fazer. Não é, soldadinho? (Carmen dá as costas para Garcia).
- Garcia puxa o braço de Carmen com violência para que ela olhe nos seus olhos.
- Prostituta imunda. Escolha suas diversões, mas quando eu mandar, trabalhe!
- Ninguém manda em mim, seu bode velho! Sou Carmen, trabalho quando quiser.
- Garcia estapeia os dois lados do rosto de Carmen. Don José tira Garcia de cima de Carmen, empurrando-o. Ele cai no chão, próximo de uma rocha, e diz:
- Então, fedelho, quer brincar com Garcia também?

Eles abrem os seus canivetes e começam a lutar. Don José chega a ficar em desvantagem por algum momento, mas se recupera. O fato de Carmen acompanhar a luta de Don José e Garcia amplifica a dramaticidade da cena, pois ela assume a mesma condição de focalizadora que marcou a sua participação na morte do coronel. O olhar intenso, um misto de medo e cálculo, que Carmen sustenta, incita Don José a ganhar a disputa, a lutar pela vida. Neste momento decisivo da luta, ele chega a procurar espontaneamente o olhar de Carmen para pedir que o estimule a vencer, como se ela estivesse controlando a situação apenas ao fitá-lo. Carmen segue cada detalhe da luta, mantendo a mesma intensidade do olhar. O marido da cigana não luta de uma maneira justa, o que se evidencia nos seus atos de atirar pedras em Don José e jogar areia em seus olhos. Neste momento, mesmo sem enxergar direito, Don José consegue esfaqueá-

lo. A imagem do crime sendo cometido é mais ousada do que as anteriores, pois mostra o confronto não apenas a partir da imagem de Don José, mas do embate dos dois, corpo contra corpo. Não vemos, porém, uma gota de sangue. O que evidencia o tom grave da cena de morte é o fato de que Garcia é atirado por Don José, já sem vida, em cima da fogueira, e o efeito na tela é de grande impacto, como se um demônio estivesse sendo devolvido ao inferno. Carmen e Don José se olham. A imagem de encerramento desta cena é um primeiríssimo plano de Carmen, que mostra o seu olhar de satisfação para Don José. Desta vez, Carmen não precisou usar as pernas para matar, foi o seu olhar que deu cabo da vida de seu marido e também o fato de que, ao provocar Garcia, ela precipitou os acontecimentos funestos. O texto de Mérimée, por outro lado, conta com riqueza de detalhes o momento em que Don José mata Garcia: “Atingi-o na garganta e a faca entrou tão fundo que minha mão foi parar abaixo de seu queixo. Girei a lâmina com tanta força que ela se quebrou. Era o fim. A lâmina saltou da ferida, expulsa por um jorro de sangue grosso como um braço. Ele caiu no chão, duro como uma estaca” (p. 81).

Dancaire e Don José enterram Garcia. Ele indaga a Don José porque preferiu matar Garcia quando poderia ter comprado Carmen. Descobrimos, nesta cena, que Carmen se casara com Garcia aos doze anos, tendo sido comprada por ele. Dancaire comenta que farão um belo par: “*payllo* e cigana, domado e indomável, cão e lobo” (recuperando o comentário de Carmen da novela). O casal dos contrastes, sem chances de viver juntos.

Chega ao fim a montagem paralela que alternou as cenas de Carmen indo à Córdoba, os ciganos a sua espera, o encontro de Carmen com Lucas, novamente o bando de Garcia, concluindo-se no acampamento, com a chegada de Carmen e, depois, com a chegada de Garcia e sua morte.

O conflito da trama relacionado à existência de Garcia como obstáculo para o amor de Carmen e Don José é solucionado. Ocorre a terceira *peripeteia*, pois, de amante, Don José se transformou em marido de Carmen. Enquanto, Lucas vai assumir, como veremos mais adiante, o lugar de amante. Don José herda de Garcia não somente a *romi*, mas a violência dos assaltos, das agressões.

Como um casal, Carmen e Don José vão juntos para o acampamento de inverno em Granada. Ela não consegue pronunciar o sobrenome dele, indício de que não sabe falar basco. Novamente, reforça-se a idéia de que eles não dispõem de algo, além do desejo, que os vincule, não chegando a entrar em acordo sobre as coisas mais elementares.

Na novela de Mérimée, Don José, ao se transformar em líder do bando, age de forma diversa, tentando não agredir os assaltados, como podemos constatar neste trecho da narrativa conduzida por ele: “Aliás, não maltratávamos os viajantes; nos limitávamos a tomar o seu dinheiro” (p. 83). No filme, por outro lado, Vidor aproveita o fato de ele ter matado Garcia para potencializar a violência dos atos do basco. O efeito de escurecimento (para o vermelho) é usado para inserir, em sua abertura, um novo cartaz de recompensa pela captura de Don José, que teve o prêmio aumentado para 1.500 *duros*. A música heterodiegética também contribui para a imersão do espectador nesta vertiginosa (em função da profusão de imagens) e grave cena, pois este momento marca também a fase mais agressiva de Don José, a sua inserção total no mundo dos assassinatos e dos assaltos nas estradas da Andaluzia. Uma sucessão de fusões de imagens mostra que o bando assalta carruagens e agride passageiros. Há um *superclose* de Don José, ilustrando o seu lado perigoso, pois ele está cometendo algum crime, agredindo alguém, o que nos conduz à explicitação da voz *out*, mesmo sem a emissão de um som da voz de Don José, mas pelo fato de que, ao abrir a boca, a música

heterodiegética faz uma espécie de dublagem, pontuando este momento específico da imagem. As transformações de Don José fazem-nos recordar da sua porção selvagem que vem à tona, dominando-o por completo. A imagem emblemática reaparece, pois o valor aumenta para 2.000 *duros*. Mais furtos e violência. Agora, a imagem emblemática evidencia que o valor é de 3.000 *duros*. Eles enfrentam a cavalaria. Ele mata soldados. Outra imagem emblemática: o valor aumenta para 4.000 *duros*. Num assalto a uma carruagem, Don José reconhece o soldado que estava enfeitiçado por Carmen. Ela aparece e é agarrada pelo braço por Don José. Eles discutem:

- O que faz aqui? Mandei ficar longe disso.
- Estava entediada. Não vou sentar e esperar por você como a mulher de um *payllo*, fazendo ensopado. Sou cigana há muito tempo, meu amigo.
- Já disse que é coisa minha. Não quero mais isso.
- Você disse que não queria. Não sou sua escrava, sou Carmen. E ninguém me dá ordens. Faço o que quero. Se tem vergonha, procure outra. Arrume uma *payllo* para você. Você e sua honra de *payllo*! Cuspo nela!
- Volte para o acampamento.
- Sempre acompanhei Garcia.
- Não sou Garcia.
- Não, não é. Em muitas coisas, não é.

A discussão é mostrada por Vidor numa troca de angulação de planos e contra-planos (saindo do que ela diz para o que ele diz e vice-versa), com um valor mais fechado das imagens, em primeiro plano, o que vem a intensificar a dramaticidade por nos aproximar da briga, por evidenciar as nuances de expressão do olhar e também por explorar a *voz-out*, o que nos leva ao efeito resultante da agressividade de palavras que são lançadas com violência para fora.

O soldado zomba dele, de sua ausência de tenacidade com a própria mulher. Ele diz a Pablo: “– Seu líder é corajoso em todo lugar, menos em casa”. Pablo gargalha e leva um tapa na cara que lhe é dado por Don José.

Na novela, Don José não é desacreditado, ridicularizado, perante o bando e perante os assaltados, o que implica numa mudança de sua caracterização. E temos aqui o conflito que se solucionará apenas no final da trama e de uma forma catástrofica: o relacionamento do casal é estremecido por serem diferentes, *payllo* e cigana, cão e lobo.

Carmen está no acampamento e exhibe as suas pernas, balançando-as, um espetáculo, de início, apenas para o espectador. Com o retorno do bando ao acampamento, Don José pede para que eles saiam desta vida. E sugere que eles fujam para o Novo Mundo, para o México. Don José diz que às vezes pensa em sua casa no Norte. Ele insiste para que eles partam para o México:

- Não seria um lar, mas viveríamos normalmente.
- Não nasci para plantar repolho. Sabia disso desde o começo quando escolheu ter esta vida comigo.
- Não escolhi.
- Então a culpa é minha? Fui eu quem te trouxe pela orelha, foi?
- Você matou o coronel, não eu.

Dancaire e Pablo os observam. Dancaire diz: “Cão e lobo. Está começando como falei. Cão e lobo”.

Carmen diz a Don José:

- Sabia que você só atrapalharia. Você e seus arrependimentos! Pegue sua consciência de *payllo* e presenteie outra mulher! Eu estou cheia! Devia usar minha consciência já que não tem nenhuma. (Subitamente, ela muda de atitude e faz um tipo sedutor).
- Não me amaria tanto se eu tivesse consciência.
- Que desculpa maravilhosa! Ser cigana não é saber o certo do errado.
- Não sei, Joseito, me diga. O que é certo? O que é errado? (Ela o beija). Isso é errado, soldadinho? (Eles se beijam).

A Carmen de Vidor não assume a sua culpa pela degeneração de Don José e difere, neste aspecto, da Carmen de Mérimée que, desde que tem início o envolvimento amoroso com Don José, pontua que ela o fará se casar com “a viúva com as pernas de pau” (a força). A contribuição de Carmen para a degeneração de Don José, no filme de

Vidor, é ainda maior do que na novela de Mérimée, tendo em vista que ela foi co-autora dos assassinatos a partir do momento em que interferiu na morte do coronel e incitou a briga com Garcia.

O escurecimento marca a passagem de tempo: sai a imagem do beijo de Carmen e Don José e abre para a imagem de Carmen na estrada para Córdoba. Uma carruagem atravessa o seu caminho. É Lucas. Eles vão juntos a Córdoba.

Don José espera Carmen no acampamento. Pablo o provoca com insinuações sobre Carmen e é agredido novamente por Don José, que está muito violento.

Em Córdoba, Carmen canta e baila para Lucas, vestida luxuosamente, compondo com o vermelho da flor de cássia o toque de sedução da cena. Vidor aproveita a ocasião para exibir os dotes de cantora e bailarina de Carmen/Rita Hayworth, que marca os momentos finais da vivacidade de Carmen, para a trama, e consiste no último presente para os fãs da atriz. Está lançada a base para o conflito final, que culminará com a sua destruição, na medida em que ela, no acampamento, exhibirá o vestido diante de Don José e revelará a existência de Lucas.

No acampamento, Dancaire afirma que Don José não gosta deles porque eles simbolizam a sua degradação. Carmen retorna, elegantemente vestida, e expõe a flor de cássia no decote do vestido. A cena se demarca pelos planos mais fechados, bem de acordo com a dramaticidade da ação que se desenrola, afinal, Don José chega muito perto de matá-la. Don José começa a fazer perguntas:

– Onde esteve? (Pablo e Dancaire, que assistem a cena, zombam da situação enquanto jogam cartas com Dancaire).

– Responda! Onde esteve? Vou lhe dar uma surra se não me responder.

– Estava em Córdoba, preocupada com você. Chegou mais um regimento hoje. Vi um cartaz oferecendo cinco mil duros por sua captura. (Pablo presta atenção a essa informação). Se for esperto, saia daqui. Tem gente que acha cinco mil duros um bom dinheiro. Conheço um lugar em Gibraltar para você ficar. Produtos de algodão vão chegar da Inglaterra. Pegue alguns e venda a Rodrigo. Ele está

em Gibraltar. (Ela se levanta do chão e pede para que a ajude com os botões da roupa). Me ajude.

– Onde esteve?

– Fui à tourada ontem e vi um ótimo toureiro chamado Lucas. (Don José se exalta e ameaça bater nela). Dizem que seu colete bordado custou três mil duros. Imagine! Um colete de três mil duros!

– Onde arranjou esse vestido?

– Isso é assunto meu.

– Onde arranjou esse vestido? Juro por Deus que mato você se não me contar.

– Joseito, meu soldadinho.

– Quem é ele? Quem te deu o vestido?

– Veja, Joseito. Veja como Carmen te ama, veja!

– Conheço você, sei quem você é. Quem é ele agora? Quem é ele agora? Quem é agora? (Ele coloca as mãos em seu pescoço para estrangulá-la e Carmen grita).

Carmen foge. Ficamos com a imagem de Don José com a sua sombra projetada, o que implica numa alusão ao expressionismo alemão, escola à qual pertenceu Vidor. A sombra de Don José exterioriza as suas emoções conturbadas, revela-nos o seu lado obscuro, que está sendo instigado para matar Carmen.

Vestida de vermelho, Carmen lê as cartas para Lucas e lhe diz que elas nunca mentem a um cigano. Ela informa a Lucas que o que esperava está se aproximando (a sua morte). Escondido, Pablo encontra Carmen na casa de Lucas. Ela diz para o toureiro que ele não é o único que tem a morte em seu encalço: “– A morte está comigo também. Na forma do homem que me ama. As cartas sempre disseram isso, Lucas. Que esse homem me matará. E eu conheço esse homem”.

Vidor rima a frase de Carmen com a imagem de Don José se olhando no espelho. Diz Dancaire:

– Sim, você mudou.

– Nós nos tornamos o que fazemos... Don José. Todos esses meses, tenho dito a mim mesmo que não sou José, o Navarrês. Não sou desertor, não sou assaltante, não sou ladrão. Eu sou Don José Lizzarrabengoa, um jovem bem-nascido, com um futuro brilhante, que neste momento está brincando de ser nômade porque ama Carmen. Mas essa não é a verdade. Não sou mais Don José porque nos tornamos o que fazemos. Sou José, o Navarrês, tão cruel, feio e violento quanto Garcia era.

– Não, você é pior. Porque tem consciência. Os homens realmente perversos que conheci começaram como idealistas. A corrupção se alimenta de ilusões, idealismos e amor... que dá errado.

Este momento marca o reconhecimento de Don José sobre a sua degradação sem chance de retorno ao homem que um dia fora e que se deixou destruir pela dependência do amor de Carmen.

Pablo chega com suprimentos e novidades sobre Carmen. Ele informa onde e com quem Carmen está, incitando-o a ir buscá-la. Dancaire tenta dissuadir Don José de ir atrás de Carmen, comentando que pode ser morto e sugerindo que a solução para ter Carmen novamente é ter paciência, pois um dia ela vai voltar. Pablo sai às escondidas.

Da praça de touros, todos se encaminham para as touradas. Carmen e Lucas se beijam. Ela lhe atira uma flor. Pablo prepara a armadilha com os soldados. Um gato preto cruza o caminho de Carmen, que se detém. Ela ouve o barulho da platéia e se alegra novamente, mas se detém, pois encontra Don José.

Don José se aproxima de Carmen. Ela lhe pergunta:

– Está louco de mostrar sua cara em Córdoba?
– Carmen.
– Viu aquele gato preto? Gato preto é azar! Significa sempre um problema grave. Se tivesse cérebro, você... (Ele a interrompe).
– Carmen, vamos para casa.
– Não.
– Por favor, Carmen. Não agüento mais esta espera. Por favor.
– Talvez amanhã, José. Talvez eu volte amanhã.
– Foi porque eu te bati, não foi? Não teria me deixado se não fosse isso. Não sei por que fiz isso. Nunca mais farei isso. Prometo ser um bom marido. Por favor, Carmencita. Venha para casa comigo.
– Não.
– Fará o que eu mandar.
– Farei o que eu quiser. Sempre fiz e sempre farei. Agora quero ver a tourada.
– É Lucas, o Matador, não é?
– Que diferença faz?
– Responda.
– Sim! Sim! Satisfeito agora? E por que não? Gosto de rir às vezes. E o que tive com você? Só lágrimas, sermões e carrancas. Não vou viver presa numa gaiola. Estou cheia, não entende? Estou cheia de você! Agora suma e deixe-me em paz.

– Carmen, não me deixe, por favor. Te amo tanto. Veja como te amo. É tudo que tenho no mundo, Carmen. Deixei tudo, perdi tudo. Tudo por você, mas não ligo. Não me importo. Por favor, não me deixe.

– Como um verme: corta-o pela metade, e ele ainda rasteja. (Ao ouvir isto, algo muda dentro de Don José. Ouve-se o barulho da tourada que se inicia) Escute! Acabam de soltar o touro. Está me impedindo de ver a tourada.

– Não vai escapar, Carmen. Não desta vez. Vou matá-lo, está ouvindo?

– E o que adiantaria? Matou dois homens que me amavam. E para quê?

– Então mato você, bruxa sem coração. Mato você!

– Achei que faria isso, mas não acho mais. Não é homem para isso. Saia da minha frente.

– Pela última vez, voltará comigo?

– Não me segure. Não suporto que me segurem!

– Responda! (Ele está com o punhal apontado para ela).

– Não, não, não, não! (Ela cospe em Don José).

Há uma inversão de posições. Agora, ele domina e está em *contre-plongée*, por sua vez, ela é dominada e está em *plongée*. Ele a esfaqueia e, quase ao mesmo tempo, o soldado atira nas costas de Don José. Eles caem juntos, abraçados, nos degraus da escadaria. A quarta *peripeteia* corresponde ao desfecho trágico da trama.

Na última imagem do filme, o gato preto reaparece.

A roteirista Helen Deutsch do filme *Os amores de Carmen* priorizou em sua adaptação de *Carmem* o antagonismo entre ciganos e *payllos*. Evidenciando o exotismo dos ciganos, suprimiu quase todas as referências à cultura basca, acentuou o lado místico da trama ao dramatizar os indícios da crença dos ciganos, eliminou as referências ao catolicismo de Don José, e fez modificações bastante significativas na caracterização de Carmen e Don José. Don José não é excessivo, descomedido, mas Carmen, sim. Em virtude de Carmen ajudar Don José a matar o coronel e de Don José não esboçar reação diante da ameaça de ser morto pelo coronel, ficando apenas na defensiva, a caracterização de Don José o configura como uma vítima, diferentemente do que acontece com o Don José de Mérimée. A morte de Garcia também sofre interferência de Carmen, pois ela provoca uma reação violenta de Garcia para que ele a

agrida, o que leva Don José a lutar contra ele. Com a diminuição da culpabilidade de Don José, aumenta a responsabilidade de Carmen. No filme de Vidor, ainda que Don José se transforme num bandido comprovadamente perigoso, a influência de Carmen sobre os seus atos é maior, pois ela realmente o conduz à criminalidade, ainda que não admita o fato. Carmen tem responsabilidade, inclusive, sobre o que o destino lhe reserva, e a sua responsabilidade é potencializada na atitude dela ao diminuir Don José, comparando-o a um verme na última cena.

A morte de Carmen, no filme, não possui o mesmo tom de dignidade da morte de Carmen na novela de Mérimée. Afinal, ela não acredita que Don José será capaz de matá-la de fato, em outras palavras, ela não acredita que vai morrer naquele momento, pois quando Don José diz que vai matá-la, Carmen retruca, um pouco antes de morrer apunhalada: “– Achei que faria isso, mas não acho mais. Não é homem para isso. Saia da minha frente”. A conciliação do casal, das duas culturas (*payllo* e cigana), das duas naturezas (cão e lobo), pode ser traduzida pela imagem final: eles morrem abraçados.

Ainda que Vidor não tenha feito uma adaptação fílmica fiel à novela de Mérimée, afora a atmosfera exótica que se mantém no filme de Vidor na medida em que se retrata a vida dos ciganos, encontramos dessemelhanças na caracterização de Carmen, quando, por exemplo, Vidor lhe agrega a leviandade, dedicando-se, inclusive, a ‘fetichizar’ a caracterização da cigana. Don José é desprovido em grande parte das suas características de basco, por exemplo, no tocante à religião, a língua, talvez em função da exploração do universo dos ciganos ser potencializada. A condensação de muitas cenas da novela de Mérimée, na sua transposição para o universo fílmico, resultou na abreviação dos fatos – através da junção e também da supressão de cenas – opção estética que, por conseguinte, amplificou a dramatização da novela, o que também ocorreu em função da própria dramatização inerente ao meio fílmico.

2. *Carmen* de Saura

Realizado em 1983, na Espanha, o longa-metragem *Carmen* é um musical e integra a trilogia do flamenco de Carlos Saura, em que constam também os filmes *Bodas de Sangue* (1981) e *Amor Brujo* (1986). Em 1984, *Carmen* foi indicado ao prêmio Oscar (EUA), na categoria de Melhor Filme Estrangeiro, e recebeu dois prêmios no Festival de Cannes (França), como Melhor Contribuição Artística e Grande Prêmio Técnico. O cineasta contou com a participação de personalidades da cultura flamenca para a realização deste filme: o bailarino Antonio Gades, o compositor e guitarrista flamenco Paco de Lucia, a bailarina Cristina Hoyos.

No filme, Antonio, Paco e Cristina mantiveram os seus verdadeiros nomes. Apenas a atriz Laura del Sol assumiu a identidade da protagonista Carmen, não adotando o seu próprio nome para a caracterização da personagem. Tais escolhas para a composição dos nomes dos personagens implicam na demarcação dos temas caros ao filme – a cultura flamenca (legitimada a partir da presença de artistas de renome como Antonio, Paco e Cristina), a novela *Carmen*, de Mérimée, e a ópera *Carmen*, de Bizet –, que dialogam com o enredo do filme de Saura centrado no envolvimento amoroso de Antonio, um coreógrafo, e Carmen, uma dançarina, durante a montagem de um espetáculo de flamenco inspirado na obra *Carmen*, de Mérimée. Trata-se de uma adaptação livre do texto original, mas profundamente comprometida com a atmosfera da trama de *Carmen* (na novela e na ópera) e com a cultura flamenca.

Carlos Saura começou a fazer cinema ainda no período franquista⁷⁴, nos anos 1950, mas só obteve destaque internacional com *Cria Cuervos* (1976), um filme de “atmosfera banhada pela morte” e que faz uma crítica feroz à sociedade espanhola. De acordo com Tulard: “Depois da morte de Franco, Saura abandona esta inspiração

⁷⁴ O regime ditatorial de Francisco Franco se estendeu de 1936 a 1975, na Espanha.

mórbida por filmes mais abertos, quando não mais calorosos como *Mamãe faz Cem Anos* [1979] ou esse retorno à juventude desocupada e delinqüente que é *Deprisa, Deprisa* [1980]” (*Op. cit.*, p. 670, tradução nossa).

Saura integra uma geração de cineastas espanhóis que foi profundamente influenciada pelo cinema do surrealista Luis Buñuel⁷⁵, tanto pelo viés das rupturas estéticas, quanto pelo posicionamento anti-franquista, que o levou a abandonar a Espanha e a se exilar em países como Estados Unidos, México e França.

A ação fílmica de *Carmen* é desenvolvida em dois planos que se entrecruzam, pois ocorre a fusão do enredo da novela com o enredo do filme, ambos desenvolvendo-se de forma paralela: as paixões da novela são representadas nas encenações do espetáculo que, por sua vez, estão se reproduzindo nas paixões suscitadas pelo envolvimento amoroso de Antonio e Carmen.

A estética fílmica de *Carmen* se permite transitar entre a instância narrativa do enredo de Saura e as instâncias do texto de Mérimée e das árias de Bizet. Estabelecendo parâmetros de diálogo entre os universos ficcionais do filme e do livro de Mérimée, podemos considerar que o enredo fílmico de Saura dialoga com o texto de Mérimée num nível metadieético – quando Antonio, na qualidade de protagonista e de personagem duplicado de Don José, reproduz as palavras tanto de Don José quanto do viajante francês.

No que concerne ao universo sonoro do filme, as músicas flamencas dialogam com as árias de Bizet, relacionando-se também num nível metadieético. Quanto à inserção da ópera de Bizet na diegese do filme de Saura, as árias, em alguns momentos, são homodieéticas (integrantes da diegese), e, em outros momentos, heterodieéticas

⁷⁵ Realizador dos famosos *Um Cão Andaluz* (1928) e *A Idade do Ouro* (1930), filmes que integram a produção das vanguardas francesas de 1920-30, e do documentário social *Las Hurdes – Terra sem Pão* (1932), usado como bandeira de denúncia pelos republicanos durante a Guerra Civil espanhola (1936-39).

(fora da diegese). Ambos os casos produzem efeitos dramáticos, pontuando ou amplificando aspectos essenciais aos conflitos da trama.

O tempo fílmico de *Carmen* é marcado por elipses, por exemplo, quando passamos do encontro com a bailarina Carmen, em seus primeiros ensaios, ao momento em que já estão realizando o ensaio geral das cenas do espetáculo.

A composição do cenário e o aproveitamento dos enquadramentos do espaço contribuem para que se estabeleça uma atmosfera quase claustrofóbica, sem a exploração da cidade em que está localizado o estúdio de Antonio. Em grande parte do filme, um número significativo de personagens se aglutina no local dos ensaios. Não se pode esquecer como o confinamento espacial é elemento dramático entendido como categoria essencial à tragédia antiga, apreendido pelos neoclássicos através do conceito de “unidade de lugar”.

Há muitos planos de longa duração, que não chegam a se configurar como planos-sequência, na medida em que não contêm uma diversidade de valores e ângulos em seu interior, mas que contêm movimentação e correspondem à essência rítmica das coreografias encenadas. Note-se o contraste com *Os amores de Carmen*, que, inserido no contexto da indústria hollywoodiana, narra dissipando as marcas do autor. O universo fílmico criado por Saura enfatiza o seu discurso autoral na composição de planos que se assumem artificiais, distanciando-se da idéia de explorar o potencial de “impressão de realidade” que o cinema possui ao exercitar os recursos de suas dimensões narrativa e dramática. O resultado da proposta estética de Saura é o estabelecimento de um clima tenso, que reforça a dramaticidade do que reproduz imagetivamente.

A montagem do filme de Saura não adota as pontuações tão caras ao filme de Vidor (escurecimentos e fusões), preferindo fazer uso do ‘corte seco’, sem suavizar as

passagens dos planos e das seqüências fílmicas. No que diz respeito à utilização dos valores de planos para a proposta de Saura, adota-se a ruptura da transparência que se produz com a hierarquização dos planos, pois o cineasta espanhol não faz uso do princípio de que, depois de um plano geral, tem-se um plano médio, que será seguido de um plano americano para alcançar a imagem do protagonista em primeiro plano. No seu aproveitamento dramático das cenas, ele insere primeiros planos ao lado de planos gerais dos ambientes, o que amplifica o efeito dramático pela mudança brusca, preparada para evidenciar o que for de relevância para o construto fílmico.

O enredo do filme *Carmen*, de acordo com o tempo da narrativa de Genette, mostra o protagonista Antonio à procura de uma bailarina de flamenco para interpretar o papel de Carmen em seu espetáculo baseado na novela de Mérimée e nas árias de Bizet. Numa das buscas feitas em escolas de dança de flamenco, Antonio encontra Carmen, uma iniciante como bailarina de flamenco, que vem a ser preparada por Cristina, dançarina e professora do grupo, para fazer jus ao papel da cigana de Mérimée. Coreógrafo e diretor do espetáculo, Antonio insistira na escolha de Carmen para interpretar, no espetáculo de flamenco, a protagonista, mesmo diante de todas as dificuldades em transformar uma iniciante, de um dia para outro, na estrela do espetáculo. Durante a sua preparação, Carmen vem a ser pressionada por Antonio, que lhe exige mais desempenho, alegando que a bailarina Cristina lhe está dispensando uma enorme atenção, quando deveria acontecer o contrário. Os ensaios do espetáculo começam: são realizadas as cenas referentes à briga na fábrica de charutos e ao encontro amoroso de Carmen e Don José, que compõem a novela de Mérimée. Na seqüência, Antonio e Carmen se tornam amantes. Similarmente à Carmen de Mérimée, a Carmen de Saura é casada com um homem que acabou de sair da prisão, mas que sai de cena logo depois de receber dinheiro de Antonio – solução do conflito que difere da que

encontramos na novela de Mérimée. Logo após o ensaio da cena da novela em que ocorre a disputa entre Don José e Garcia, Antonio flagra Carmen que o trai com um dos bailarinos da companhia. Eles discutem, mas acabam se reconciliando. No ensaio para a cena em que a cigana de Mérimée se deixa atrair por Lucas e que tem como conseqüência a disputa entre Don José e o toureiro, a Carmen de Saura abandona Antonio, que mata Carmen com três perfurações de canivete.

A primeira imagem do filme é composta por bailarinas de flamenco que dançam sem música. O protagonista Antonio é apresentado, em primeiríssimo plano, logo no início do filme de Saura, no momento em que está dirigindo o teste para a seleção das bailarinas de flamenco para o espetáculo, mas a urgência de sua procura, especificamente, gira em torno da bailarina que interpretará Carmen. Ele testa uma a uma: elas são morenas, loiras... Paco e outros integrantes do espetáculo estão no mesmo ambiente. Antonio vai ao encontro deles, deixando Cristina monitorar as bailarinas. Ele pergunta a Paco:

- Paco, quando você vai a Sevilha?
- Eu queria ir amanhã cedo. No avião das oito ou das nove horas.
- Faça-me um favor: passe na academia do Enrique “el Cojo” ou do “Caracolillo”. E veja se acha alguma garota que possa fazer Carmen.
- O que foi? Não gostou de nenhuma delas?
- Uma delas está bem, mas ainda não está pronta para fazer Carmen.

Já neste primeiro momento, que denominaremos de prólogo do filme (porque antecede a abertura do filme, em que se apresentam os créditos iniciais), somos inseridos na atmosfera da cultura flamenca, com o seu figurino, musicalidade, movimentos de dança de grande impacto rítmico. A atenção dispensada por Antonio a cada movimento realizado pelas bailarinas fica patente em sua expressão facial, aproveitada em cada detalhe dos primeiríssimos planos que o retratam. O vermelho do

figurino das bailarinas que fazem o teste, como também da roupa de Cristina, compõe a cena, estabelecendo uma unidade na plasticidade do filme de Saura. O uso do vermelho se dará na composição de quase todas as cenas do filme.

A sensação de clausura é destacada já a partir deste primeiro momento do filme, que – na comparação com as produções hollywoodianas, que seguem o ‘academicismo’ da localização na abertura dos filmes – não se preocupa em apresentar primeiramente o lugar onde está localizado o prédio em que estão ensaiando para, através das regras de aproximação adotadas pelo cinema americano, ir chegando aos personagens que compõem a cena. Saura vai diretamente ao ponto: os anônimos e os conhecidos (Antonio Gades, Paco de Lucia e Cristina Hoyos) que constituem o universo da cultura flamenca.

Na abertura do filme, somos invadidos pelo impacto dos elementos que compõem a novela *Carmen* de Mérimée, através da reprodução para o meio fílmico de ilustrações referentes a momentos da trama e do ambiente sonoro que é composto pelo trecho da ópera de Bizet, correspondente ao momento em que os soldados entram na fábrica de charutos para prender Carmen.

O artificialismo da composição da primeira cena do filme reforça a intenção do autor em compor um ambiente que seja fiel à proposta de documentar os ensaios, o que se evidencia através da movimentação da câmera que revela o trabalho dos bailarinos, dos músicos, dos técnicos do espetáculo: dança-se flamenco, castanholas são tocadas, o flamenco é tocado e cantado. O plano sonoro acompanha o movimento da câmera: ouvimos a marcação dos passos, que se diluem no som das castanholas e depois na voz da *cantaora* e no som da guitarra flamenca. Antonio se prepara para ouvir a ópera de Bizet. Os guitarristas e a *cantaora* continuam o seu ensaio. Nesse momento, a ária *La Séguedille* compartilha o mesmo ambiente sonoro que o da música flamenca. Diz Paco:

- Essa melodia é muito bonita.
- Vejamos com esse acorde.
- Muito bem.
- Bonita *bulería*!
- Muito bem. Foi muito bem.
- É bom para Antonio. Acho que ele vai se sentir à vontade com esse ritmo. Acredito que bem mais do que com a orquestra. Vou perguntar ao Antonio para ver o que ele acha. (Paco vai ao encontro de Antonio). Antonio, veja, estava ouvindo essa melodia e acho que isso não vai ficar legal para você dançar. A orquestra faz uma série de arpejos acompanhando a voz. E não vai ser muito confortável para você ficar pendurado como uma cegonha. (Todos riem). Deveria ter um ritmo mais uniforme, como o andaluz, como a *bulería*, por exemplo. Ouça isso. (Paco começa a tocar).

Paco elabora uma mistura da ária de Bizet com o ritmo da *bulería*. A proposta estética do filme de Saura é revelada a partir desse encontro de ritmos: a fusão da ópera com a cultura flamenca representa a junção dos dois universos narrativos do filme. Em suma: os elementos da trama de Mérimée, metamorfoseada nas árias da ópera de Bizet, e a sua correspondência junto à trama do filme de Saura.

- Bem, Paco, gostei muito. Mas gostaria que fosse um pouquinho mais sossegado, mais tranquilo, quase como o ritmo original.
- Está mais à vontade?
- Com certeza. Cristina, você me segue quando começar a melodia.

Cristina e Antonio bailam juntos. Ao final, diz Antonio para Paco:

- Muito bem, está ótimo. (Antonio se dirige a Cristina novamente). Ouça, faça o seguinte...
- Bem animado, não é?
- Coloque as meninas para fazer a dança, só que valorizando os braços e a postura.
- Tudo bem, certo.
- Paco, ficou ótimo. Continue trabalhando nessa linha.

Cristina libera o espaço que está cheio de bailarinos executando exercícios diferentes e reúne as meninas para o ensaio:

- Vamos executar uns passos. Quique, saia! Vamos executar uns passos andaluzes (de *bulería*) usando o ritmo que estávamos ouvindo. (...) Isso mesmo. (Antonio acompanha o ensaio). As mãos devagar. Isso mesmo. (Ele observa as moças e os movimentos que elas fazem).

Antonio observa o ensaio através do espelho. O vermelho integra o espaço da cena através da roupa de uma das bailarinas. Neste momento, o cineasta espanhol optou por introduzir a voz *off* de Antonio que recita trechos do texto de Mérimée, como se tais fragmentos compusessem os seus pensamentos. Ouvimos, então, a descrição de Carmen feita pelo viajante francês como um pensamento de Antonio: “Carmen era uma beleza estranha e selvagem, seus lábios um pouco fortes, mas bem desenhados e deixando à mostra dentes mais brancos do que amêndoas sem a pele” (MÉRIMÉE, *op. cit.*, p. 30). Ao reproduzir mentalmente o texto de Mérimée, Antonio parece obsessivo, à cata da mulher que poderá incorporar o arquétipo de Carmen. Nenhuma daquelas moças corresponde ao que ele idealizou para a sua Carmen. Antonio diz às bailarinas: “– Por favor, olhem como ela dança. Não é só questão de aprender o passo! Olhem como ela dança!”.

Novamente, ouvimos a voz *off* de Antonio que continua a reproduzir a descrição de Carmen feita pelo viajante francês:

Seus cabelos, talvez um pouco grossos, eram negros, com reflexos azulados como as asas de um corvo, longos e reluzentes. Seus olhos, em particular, tinham uma expressão ao mesmo tempo voluptuosa e selvagem, que jamais tornei a encontrar num olhar humano. Olho de cigana, olho de lobo, é um ditado espanhol que vem a calhar. (*Ibidem*, p. 30)

Através da descrição do viajante francês, o espectador já sabe o que Antonio deseja encontrar na sua Carmen, o que é evidenciado pelo fato de a ária *La Séguedille* voltar a ocupar o ambiente sonoro numa dimensão heterodiegética, em que se funde o texto de Mérimée à ária de Bizet e às bailarinas que dançam, reforçando o impacto da descrição de Carmen. Aqui nos preparamos para encontrar a mulher que corresponderá às expectativas de Antonio para representar a sua Carmen.

Na cena seguinte, Paco e Antonio vão à aula de castanholas de Maria Madalena. No estúdio, localizamos o vermelho das roupas e de alguns outros elementos em cena.

Travellings revelam pormenores da aula: os movimentos dos bailarinos, as suas expressões faciais, as castanholas exercendo a pontuação rítmica da cena. Por um instante, a câmara se direciona para a porta da sala que está fechada, à espera da entrada de Carmen, que chega atrasada, chamando a atenção de Antonio. Ao ser questionada pela professora Maria Madalena sobre os seus constantes atrasos, ouve-se a pronúncia de seu nome: “– Carmen!”. Saura introduz, de imediato, a imagem de Antonio/Don José num primeiríssimo plano, observando-a com grande interesse: ela teria todos os atributos que o viajante francês encontrara na Carmen da novela? Ela não está vestida de vermelho, a sua malha é alaranjada, porém, um pouco atrás, o vermelho compõe o espaço que ela ocupa através da roupa de outra bailarina. Os movimentos da dança com as castanholas são vigorosos e, em câmara subjetiva, temos acesso ao que Antonio vê. Uma mulher que poderia ser descrita como a dona de um olhar intenso, de expressão selvagem, aludindo à voluptuosidade. Novamente, o texto de Mérimée surge através dos pensamentos de Antonio, que observa Carmen, e as palavras foram proferidas por Don José no momento em que encontrou a cigana pela primeira vez:

Eu ergui os olhos e a vi. Era uma sexta-feira e eu não a esquecerei jamais. De início, não me agradou e retornei a meu trabalho. Mas ela, seguindo o costume das mulheres e dos gatos, que não vêm quando os chamam e que vêm quando não são chamados, parou à minha frente e me dirigiu a palavra. (*Ibidem*, p. 41-42)

Uma elipse de lugar e de tempo funde as duas seqüências: a aula de Maria Madalena e o momento em que Carmen comparece ao teste, no estúdio de Antonio, para fazer o papel da Carmen de Mérimée, com seu empresário. Antonio e Carmen começam a dançar sem música. O fato de ela usar botas vermelhas, que se destacam nos planos abertos com que foi concebida a cena do filme, representa uma identificação com o universo da protagonista de Mérimée, além de nos remeter à sedução que brotará dos movimentos compartilhados por Carmen e Antonio na dança.

– Vamos fazer o mesmo passo só que em semicírculos. Vamos. Não, não volte. Por favor, relaxe. Convença-te do que está fazendo. Olhe para mim. Olhe nos meus olhos! Olhe nos meus olhos! Isso mesmo! Não desvie o olhar. Vamos, olhe para mim! Assim! Não, olhe para mim! Sem piscar. Certo. Gire devagar. Assim.

O empresário de Carmen e Paco assistem ao teste. O empresário diz:

– Formam um bom casal, não é?

– Estão ótimos.

Carmem e Antonio se movem juntos. Ele diz:

– Para trás. Atrás. Não, agarre. Abrace-me, como se estivesse colada, assim. Agora, gire. Gire o corpo. Isso mesmo. Devagar, devagar. Vai girando devagar. Bem devagar. Acompanhe o movimento. Imita o gesto do meu braço. Assim. Continue, isso. Mas... acaricie-me! Assim. Muito bem!

Eles se olham nos olhos. Antonio diz:

– Muito bem. Muito bem.

– Acabou?

– Sim, por enquanto.

Supercloses de Carmen e Antonio finalizam a cena, mostrando com riqueza de detalhes a expressão sedutora de Carmen e a de seduzido de Antonio.

No restaurante em que Carmen baila, Antonio vai ao seu encontro. Da imagem em plano geral do interior do restaurante – onde encontramos o vermelho das roupas das bailarinas e nos inserimos na continuidade do clima de sedução que se estabeleceu na cena anterior –, corta-se para a imagem de Carmen em *superclose*, com a boca pintada de vermelho, um vermelho que favorece a percepção de seus lábios carnudos (como na descrição do viajante francês). Os olhos oblíquos, como os da Carmen de Mérimée, também podem ser conferidos. Saura opta por manter a focalização sobre Carmen: Antonio precisa conhecê-la, saber o que pensa, como se comporta – enquanto o espectador identifica todas as semelhanças físicas entre as protagonistas de Saura e de Mérimée. Descobrimos que a Carmen de Saura sonha em se tornar uma bailarina profissional.

– Quando você começou a dançar?

– Comecei com 15 anos. Sempre assistia a minha mãe dançar e cantar nas festas. É claro que eu a assistia quando eu era criança.

– Teus pais são artistas mesmo?

– Que nada!

- E como você começou? Num salão de baile, onde?
- Aqui, no tablado. Faz uns três meses. Minha estréia foi em novembro.
- Você canta?
- Um pouco. Na verdade, o que me interessa é a dança. Ensaio todo dia com Maria Madalena, Írio, Alberto Lorca.
- Pegue – Antonio entrega a Carmen a novela de Mérimée.
- Tenho que ler?
- Não é uma obrigação, mas pode ser útil para você.
- Estou avisando: quando quero uma coisa, eu consigo. O empresário chega.
- Sou mais forte do que pareço.
- E aí, Antonio, o que você achou?
- Espero você amanhã, lá dentro. Até logo, Girón.
- Que cara idiota, quem pensa que é? É um imbecil.
- Eu vou fazer esse papel.
- Isso nós veremos.

Na cena que introduz Carmen ao ritmo da fase de preparação para o espetáculo – onde localizamos a presença da cor vermelha na saia de uma das bailarinas –, Cristina resiste à idéia da participação da bailarina Carmen como protagonista, apoiada no discurso de que ela é uma principiante e de que lhe falta muito trabalho para alcançar o protagonismo, pois, de sua interpretação na dança, em termos de qualidade e personalidade, muito se exigirá da heroína Carmen para o espetáculo de flamenco. O mau-humor de Cristina corresponde ao fato de ela enxergar a iniciante como uma ameaça, apesar de seu evidente despreparo técnico, através da sedução e da juventude de Carmen. Cristina a orienta para que siga seus passos:

- Você prestou atenção? Então, vai! Vamos ver! Erga os ombros! A cintura para cima! Vamos elevar esse corpo! Essas mãos precisam de mais graça! (Alguém a interrompe). O que foi?
- Antonio chamou você no escritório. Ele quer conversar.
- Vamos, continuem com a aula. Vamos lá.

Este é o primeiro conflito do filme, pois sabemos que Carmen vai estrear um espetáculo profissional e lhe fazem falta a técnica e a autoconfiança. Cristina, por outro lado, é indispensável, e Antonio não pode prescindir de sua colaboração como professora, logo, para resolver o impasse, ele deve convencer Cristina a extrair de Carmen o potencial que ele conseguiu enxergar nela. Cristina entra na sala de Antonio,

que assistia ao ensaio de sua sala, como um *voyeur*, espionando através do espelho falso.

- Você quer falar comigo?
- Sim, sente-se. Cristina, por favor, preciso de sua ajuda.
- Ajuda? Não posso fazer mais do que faço.
- Por favor.
- Não sou eu, é ela que tem que trabalhar e ensaiar.
- Tenho certeza de que ela fará tudo o que pedirmos, mas, antes, temos que ajudá-la.
- Não sei de onde você a tirou. Há 40 melhores do que ela.
- Isso é assunto meu. Ela serve para aquilo que eu quero. Tem alguma coisa, não sei. (Carmen se olha no espelho falso).
- Sim, ela é jovem.
- Vamos deixar as coisas claras, Cristina. Você é a melhor dançarina, mas não fará Carmen. Preciso de uma mulher diferente e mais jovem, ficou claro? Cristina, não percebe que sempre contei com você para tudo? Eu preciso de você, droga! Vou pedir a você um favor pessoal.
- Qual é?
- Ajude Carmen. Trabalhe com ela. Faça-a aprender.
- Tudo bem. Vou fazer o que for possível.

Convencida por Antonio a transformar Carmen numa bailarina de verdade, Cristina dá início à preparação da estrela do espetáculo. Num primeiríssimo plano de Carmen, vemos que ela se comove ao perceber que aprendeu os primeiros movimentos ensinados por Cristina, o que significa, para ela, que poderá alcançar o objetivo de dançar profissionalmente.

Na seqüência seguinte, Carmen e Antonio bailam juntos. Ele a critica, ele a instiga, pois precisa fazer com que ela acredite que é Carmen, objetivando que ela descubra a essência da Carmen de Mérimée dentro dela. Antonio sabe que o êxito do espetáculo vai depender de sua determinação e desempenho, que vai além da técnica, pois depende de suas emoções e atitudes. Ela porta uma mantilha vermelha. Antonio a provoca:

- Você está marcando, está dançando ou o quê?
- Estou tentando.
- Está tentando? Está fazendo tudo igual, seu passo não tem graça! Separe menos tempos! Um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete,

oito, nove e dez! (E Antonio avança na direção do espelho). O que há com você? O que há com você? Não está concentrada. Cristina está acabando com você em todos os ensaios. E é você quem deveria acabar com ela! Entendeu? Vamos! (A música começa). Vamos! Acabe comigo! Isso mesmo, vai! Não perca meus olhos, assim, vai! Vai! (Ele a detém). Melhorou! Melhorou! Não consegui comigo?

– É claro que sim.

– E por que não faz sempre do mesmo jeito? Eu tenho que acabar comigo. Eu. E depois, você. Você é a Carmen! Você é a Carmen! Acredite! Se você não acreditar, quem vai acreditar?

– Fique tranqüilo.

– Eu estou tranqüilo. Eu estou tranqüilo.

– Eu vou fazer.

– Sim, vai fazer! É claro que vai! Vai fazer isso, mas vai ser agora! (Antonio olha para o guitarrista). Vamos, compadre! Você sozinha, vamos! Vamos! Vamos! Mais! Isso mesmo! Mais! Vamos! Isso mesmo! Muito bem, isso mesmo! Muito bem.

A equipe do espetáculo é mostrada: alguns homens com as *maquillas*, a capa do toureiro nas mãos de Antonio, o costureiro, bailarinas arrumando as tranças de seus cabelos, o ensaio dos passos dos bailarinos, de suas palmas, a concentração de alguns, e Carmen ensaiando alguns passos. Por um momento, as imagens das pessoas são mostradas com um tratamento estilístico bastante aproximado de algumas vertentes do gênero documentário – o cinema-verdade, por exemplo. Antonio interrompe a todos e se pronuncia:

– Senhores, por favor, fiquem mais perto. Fiquem mais perto. Vamos ensaiar na tabacaria. Segundo conta Mérimée, ocorreu em Sevilha, por volta de 1830, na fábrica de tabaco. É um dia muito quente e, como só tem mulheres, estão à vontade. Vestem pouca roupa. Vou pedir um favor a vocês: sintam o calor! Sintam o lugar... e façam com que eu também sinta, senão ninguém vai acreditar!

Uma mulher grita:

– Eu tenho fogo! Serve o meu?

– Está bem.

Antonio organiza o espaço para o ensaio, deixando no tablado apenas as bailarinas e colocando as *cantaoras* do outro lado. E Cristina é convocada para arrumar os lugares.

O ensaio começa. As mulheres usam as mesas como percussão e as *cantaoras* começam a cantar. As mulheres da fábrica de charutos também começam a cantar com

as *cantaoras*. E Cristina começa a bailar, fazendo um solo. Provoca Carmen, que vai ao seu encontro, revidando a provocação. As duas bailam juntas, enfrentando-se. O bando de Carmen duela com o bando de Cristina. A força dos olhares. A força da música. A força da dança. Em detalhe, vemos a faca, que fica sob o poder de Carmen. Ela corta o pescoço de Cristina. A música pára. A mulher ferida é levada pelas amigas. A cena é reproduzida da maneira mais grave possível, não há vestígio de comicidade, como no filme *Os amores de Carmen* – a proposta de Vidor é a de transformar a briga das mulheres num momento leve da trama, aludindo ao pitoresco, à esperteza dos *payllos* andaluzes, o que fica representado na atitude exagerada da mulher, pedindo um padre para a sua extrema-unção. Na cena de Saura, chegam os soldados, liderados por Antonio – uma marcha compõe o ambiente sonoro. Carmen é apontada como a culpada pelo acontecido. Don José (em primeiríssimo plano) e Carmen (em primeiro plano) olham-se. Ela se livra da faca e os soldados a seguram pelos braços. Ela se livra dos soldados e Don José a rodeia, observando-a. A música de Bizet começa (em nível homodiegético). Don José leva Carmen. Ela o enreda, e ele a deixa escapar.

Carmen está vestida de vermelho, dentre outras bailarinas que também estão vestidas com roupas vermelhas. Nesta cena, a multiplicação do vermelho vem a confirmar que, no filme de Saura, a referência imagética mais direta à protagonista Carmen de Mérimée é, sem dúvida, o vermelho, que vai além da composição do figurino das bailarinas, pois integra o espaço fílmico.

Antonio dá por encerrada a cena. Todos relaxam. Novamente, imagens captadas de uma forma documental retratam as expressões dos artistas anônimos que compõem o espetáculo de Saura. A ‘máscara’ do espetáculo cai, Antonio volta a ser ele mesmo, distanciando-se do personagem de Mérimée. A música de Bizet continua ecoando na sala (com os acordes da guitarra flamenca, em nível homodiegético).

A cultura flamenca, que, no filme, corresponderia à dança e à música (com as vozes, as guitarras e as percussões diversas), consegue potencializar a dramaticidade da cena criada por Mérimée, resultando num efeito ainda mais grave e patético. Recordemos que esta cena marca um momento decisivo para a trama de Mérimée: a briga das mulheres é seguida da facilitação da fuga de Carmen por Don José, que, por sua vez, resultará na primeira *peripeteia* de sua trajetória, pois passa de oficial promissor a soldado em penitência.

Na cena seguinte, que se inicia com a imagem de uma bailarina vestida de vermelho, a equipe ensaia: músicos, bailarinos, cenógrafos... Carmen chega com atraso e pede desculpas a todos. Antonio não demonstra satisfação diante do atraso dela – a Carmen de Saura não rouba, mas se atrasa para cumprir os compromissos, transgredindo em pequenas coisas do cotidiano. Antonio pede a atenção de todos:

– Ouçam. Ouçam. Ouçam todos, só um segundo. Lembrem-se de que no final da luta na tabacaria José leva Carmem para a cadeia, mas depois a deixa fugir. Então, ele é punido. E depois vai para a cadeia. E diz: “Quando olhei para a rua pelas grades da prisão e vi passar as mulheres nenhuma delas se comparava àquela garota do demônio”. (Carmen e Antonio se olham). E há uma frase na narrativa que achei muito importante porque esclarece fatos da relação entre Carmen e José. A frase diz: “Ela mentia, senhor. Ela sempre mentiu. Não sei se em toda a vida essa garota disse ao menos uma vez a verdade. (Eles se olham e ela esboça um sorriso misterioso). Mas, quando falava, eu acreditava nela: era mais forte do que eu”. E agora vamos preparar a cena seguinte.

O texto de Mérimée prepara a equipe para o ensaio, mas também prepara as condições para que Antonio e Carmen venham a ficar juntos um pouco mais adiante: o que se explicita, inclusive, na troca de olhares entre Carmen e ele e nos primeiríssimos planos dela, seduzindo-o com a beleza de seus olhos oblíquos e de sua expressão ligeiramente zombeteira.

Antonio novamente se remete à trama de Mérimée para situar a todos, dizendo que a cena em questão é quando Carmen leva Don José à casa da cigana Celestina

[Dorotéia]. Ele explica a cena e pede que todos imaginem o lugar e vai contando como será mobiliado o quarto. Carmen ensaia com outro bailarino a cena que fará com Antonio. Antonio cantarola a canção e corrige os movimentos dela. A ária da cena é a *Havanaise*. Ele mostra a Carmen como os movimentos devem ser feitos. Carmen põe o figurino para a cena, com os sapatos adequados, a mantilha.

E o ensaio começa com apenas os dois em cena e a música de Bizet (homodiegética). Don José, de início, está sentado numa cadeira e Carmen dança para ele. Depois, ele retribui o gesto de amor, dançando para ela. Por fim, eles dançam juntos, equivalendo ao instante em que os personagens de Mérimée fazem amor. Nesta cena, Antonio e Carmen têm a imagem duplicada por um espelho que compõe o cenário, o que já havia acontecido no ensaio da tabacaria, quando a Carmen de Mérimée seduz Don José para escapar de ser levada à prisão. O espelho revela que, em alguma medida, eles são os duplos dos protagonistas de Mérimée.

O clima de sedução, que se estabelecera entre eles durante o dia, contribui para que Carmen vá à procura de Antonio à noite. Neste território da sedução, ela é a dominante, o que fica evidente no desenrolar da cena. A música de Bizet aparece em nível heterodiegético para acentuar o primeiro encontro de amor dos dois. Saura revela em detalhes as pernas de Carmen enquanto eles bebem juntos. O cineasta se permite fazer uso do fetiche para evidenciar a sensualidade de beleza de Carmen, obviamente guardado o devido distanciamento da proposta de Vidor, muito mais arrojada, ao expor os atributos físicos de uma das atrizes mais desejadas de todos os tempos na história do cinema americano.

– Quando eu saí do carro, você estava dançando. O que era? Estava inventando um passo novo para chatear amanhã?

– Não, era um ensaio da *farruca*. Olhe, Carmen... Desde os 15 anos, dancei todo tipo de dança. Mas a *farruca* me fez compreender tudo isso. E fico agradecido por isso. Tem horas que começo a dançá-la, não sei porque, mas eu preciso.

- Você nunca a dançou por amor?
- Não.
- Não vai achar uma hora melhor do que essa. Dance para mim.
- Agora?
- Dance para mim, Antonio.

Enquanto ele dança, ela o observa. Ela se junta a ele, conduzindo, ordenando. Logo depois, eles se beijam, mas suprime-se o momento em que eles fazem amor.

Carmen se veste para ir embora. Ao ficar sozinho, Antonio vai bailar. Ele está angustiado: “– Não sei. Como posso fazer?”. Olhando-se no espelho, diz: “– Com o leque, um pente. A flor, o xale. Vem com tudo. Utópico. Tanto faz. Tanto faz...”. Ele consegue ver a Carmen que idealiza. A sua Carmen aparece vestida da Carmen de Mérimée e se ouve *La Séguedille*, em nível heterodiegético. A Carmen de Mérimée rodeia Antonio e pára diante dele. Ele se afasta dela. A música invade o ambiente. Antonio abre as cortinas que revelam o dia amanhecendo. O *superclose* no rosto de Antonio marca um importante momento de transição na trama de Saura.

Nesta cena do filme, estabelece-se uma *peripeteia* na medida em que Antonio funde o sentimento que nutre pela Carmen de Saura ao sentimento que nutre pela Carmen de Mérimée (como objeto de idealização), que vem a se materializar na Carmen de Saura através de sua projeção. A partir desse momento, as cenas da trama de Mérimée que farão parte do espetáculo de flamenco vão sofrer uma modificação sutil, pois conterão alguns elementos da vida dos protagonistas Antonio e Carmen ao ponto de provocar dúvidas no espectador sobre determinadas cenas, que não nos permitem saber ao certo se estão acontecendo na realidade da trama dos personagens de Saura ou apenas no nível do espetáculo que esse personagens estão ensaiando.

Pela primeira vez, a câmera se distancia por completo de Antonio e fica somente com Carmen. Ela chega ao presídio para visitar seu marido.

Os músicos, os *cantaores*, bailarinas e bailarinos, costureiras, reúnem-se para festejar o aniversário de Juanito, numa cena em que o vermelho está por todos os lados no figurino dos artistas do espetáculo. Antonio e Paco conversam:

- O que você sabe de Carmen?
- Antonio, o que todo mundo sabe.
- Você sabe mais do que eu. Noto no seu olhar, nas indiretas. Diga o que sabe.
- Ela é casada com um cara que pegaram traficando droga e está na cadeia.
- Isso eu já sabia.
- Ela contou pra você?
- Paco, você sabe se ela mora com alguém? Vou ser o último a saber? Por favor, me conte.
- Eu sei que ficava com um cara, mas não sei com quem anda hoje. Não sei de nada. O que está acontecendo entre você e essa mulher? Droga, tem umas vinte mulheres melhores que ela. Não perca a cabeça!

Enquanto a equipe do espetáculo de flamenco festeja, chega o marido de Carmen com o seu empresário. Ela apresenta seu marido a Antonio. Em primeiríssimo plano, revela-se a expressão amargurada do coreógrafo.

Em função da existência do marido de Carmen, na cena seguinte, Antonio demonstra irritação e faz um ensaio puxado. A imagem revela as pernas dos bailarinos que se movimentam de um lado para outro, o par de pernas feminino que se encontra em primeiro plano (mais próximo à câmera) usa meias vermelhas. Todos, ao final, estão exaustos. Um dos bailarinos chama a atenção de Carmen; mais tarde, descobriremos que Carmen vai trair Antonio com ele. Carmen vai ao encontro de Antonio.

- O que você quer?
- O que aconteceu? Você quase nos matou.
- O que você quer?
- Nada, se você fica tão mal...
- Como você quer que eu fique? Vá embora com seu marido e me deixe em paz.
- Eu não o quero mais. Muita coisa aconteceu, não é? Só quero você. (A música de Bizet começa a tocar em nível heterodiegético).
- Está bem.

– Eu queria falar com você sobre isso. Ele quer ir para o Sul, quer mudar de vida. A única coisa que ele quer é dinheiro. Eu já contei sobre o nosso caso. Ele não se importa. A única coisa que ele quer é ir embora.

Antonio e Carmen estão na cama. A música de Bizet, em nível heterodiegético, continua a embalar o casal como seu tema de amor. Ele consegue dinheiro para o marido dela, solucionando o impasse ao comprar a liberdade da Carmen de Saura, como Don José poderia ter feito com a Carmen de Mérimée.

– O que você está pensando? (Antonio pega dinheiro e entrega a Carmen).

– Espero que isso seja suficiente. Fale para ele não incomodá-la mais. (Eles se beijam). Por que não vem morar comigo para sempre?

– Mas desse jeito está ótimo, não está?

– Tenho medo de te perder.

– Não seja bobo. Você é o único que eu quero.

Esta cena reflete a fusão do mundo ficcional da novela de Mérimée com a realidade dos personagens do filme de Saura. A música de Bizet (aparentemente em nível homodiegético) embala o início dessa sequência em que Antonio e o marido de Carmen (supostamente José Fernandez Montoya) jogam cartas e conversam, enquanto Carmen assiste à partida. Ela percebe que o marido está roubando e avisa a Antonio com a cabeça. Antonio o impede de seguir recolhendo o dinheiro. O filme assume, nesse momento, uma proposta estética explicitamente não-realista, já que os níveis entre a “realidade” dos bailarinos, do coreógrafo, enfim, do elenco, confunde-se com o próprio espetáculo que encenam. Antonio e o marido de Carmen começam a duelar com as *maquillas* e a dança. Somente no instante em que começam a bailar sentimos que estamos diante de uma das cenas do espetáculo, e que se tratou de um *trompe-l’oeil*. Não há música neste momento, apenas o som dos passos, das *maquillas* e uma marcação rítmica (produzida pelas outras *maquillas*) embalam a cena. Garcia é morto, e o som das *maquillas* pára, acentuando a dramaticidade da cena de Mérimée. Carmen se aproxima,

olha seu marido morto, joga sua aliança e fica a lado de Don José. Diante do olhar de todos, eles são obrigados a recuar. Neste momento, a cena acaba e Antonio e Carmen se abraçam. O bailarino, que se disfarçara do marido da Carmen de Saura, tira a peruca.

- Ficou ótimo.
- Não tem jeito, Paco. Já é o suficiente. Estou exausto.
- Eu disse, dá pra ver. Você estava ótimo.
- No ano que vem, vou parar de dançar. Para mim, já deu.
- Há quinze anos diz a mesma coisa. E dança cada vez melhor.
- Está bem, mas os anos não perdoam, Paco.
- Você está dançando como nunca tinha visto. Muito bom. Vou embora. Quer alguma coisa?
- Não, mais tarde a gente se vê. Ou talvez amanhã.
- Ótimo, Antonito.
- Obrigado, Paco.
- Até logo.

Recordemos que na trama de Mérimée, ao matar Garcia, Don José passa a ser o *rom* (marido) de Carmen e deixa de ser o seu *minchorrô* (amante). Neste instante, Carmen se sente autorizada pela sua natureza transgressora a escapar das amarras do compromisso com Don José. A mesma situação se aplica à Carmen de Saura.

Com o término do ensaio, Antonio praticamente fica sozinho no estúdio. Ouvimos a música de Bizet que, neste momento, é heterodiegética, porém, não sendo utilizada com a mesma intenção das vezes anteriores, ou seja, como tema de amor de Antonio e Carmen, mas sim como uma alusão à natureza de Carmen que a impele à transgressão. Ao procurar Carmen, ele se depara com o dançarino que interpretou o marido de Carmen no ensaio. Seria um indício para nos preparar para um novo conflito? Ele continua procurando por ela, mas Carmen está com um dos bailarinos e Antonio os flagra juntos, expulsando-o em seguida:

- Muito bem, fora daqui! Não quero te ver nunca mais. Vá!
- Antonio, não fique assim.
- Chega, não quero saber de nada. Saia daqui!

Carmen, já vestida, aproxima-se de Antonio com um olhar desafiador e zombeteiro. Ele a agarra novamente pelo braço, mas ela se livra dele.

– Está me machucando! (Ele a agarra pelo braço mais uma vez, e ela se solta, furiosa. Os dois estão em primeiríssimo plano).

– Tudo bem. Tudo bem. Não tenho o direito de pedir nada a você. Mas eu não posso viver assim, Carmen!

– Não quero que ninguém me chateie, muito menos que me vigiem! Quero ser livre e poder fazer o que quiser, certo?

– Por que você me enganou com o primeiro imbecil que apareceu? O que eles têm que eu não possa te dar?

– Eu nunca prometi nada. Você não tem o direito de exigir nada. A gente se gosta, não é? Ótimo. Não sou nenhuma pacata dama da corte. (A música de Bizet retorna, o mesmo tema de amor, em nível heterodiegético).

– Gostaria de ficar sempre com você. Sou ciumento e possessivo, sei disso. Fazer o quê? Mas não quero dividir você com ninguém.

– Certo. Você é um bobo. Não entende que eu gosto de você? (Eles se abraçam).

A Carmen de Saura não quer um homem que seja possessivo, que a sufoque. Ela sempre desejou desfrutar de sua liberdade, por esta razão se negou a morar com Antonio, evitando que ele a controlasse.

Neste momento do filme, a imbricação da cena do espetáculo de flamenco com o conflito dos personagens de Saura atinge o seu auge, pois já não conseguimos distinguir se é apenas Don José que está em cena ou se é Antonio que está se pronunciando. A primeira imagem de que dispomos é a do toureiro, que se prepara para a sua apresentação. Os bailarinos, *cantaores*, guitarristas, todos entram para dançar na cena do baile que, supostamente, integra o espetáculo de flamenco. Don José e Carmen estão dançando, mas são interrompidos pelo toureiro que a tira para dançar. Porém, Don José os impede de continuar dançando. A música pára, mas os homens que acompanham o toureiro estalam os dedos, o que vem a formar uma base rítmica para o ambiente sonoro. O toureiro se afasta, seguido pelos seus, que bailam com ele, batendo palmas, pés. Antonio puxa Carmen, que continua olhando o toureiro. Eles discutem. A música

cantada se refere “aos amores que são terríveis e os ciúmes traiçoeiros”. Ela se separa de Antonio e se encaminha para comemorar junto com o toureiro e seus amigos. Mas Antonio se aproxima, ameaçador, retirando Carmen de perto do toureiro. Os amigos do toureiro ameaçam Antonio com seus canivetes. O toureiro faz um gesto para que os canivetes sejam guardados. Enquanto Carmen os observa, eles duelam dançando: primeiro, o toureiro se exhibe, depois, Antonio. Mas Carmen se afasta assim que Antonio começa a dançar. A música de Bizet passa a compor o ambiente sonoro (poderíamos assegurar que o nível é heterodiegético?). Antonio a segue. Ele a puxa pelo braço:

- Você já ganhou? Então chega.
- O que você tem?
- Cansei de você.
- Não entende que eu quero você?
- Não quero mais você. Acabou, terminou. Não me interessa mais.
- Carmen, não me abandone.
- Não me segure.
- Eu amo você, Carmen!
- Não posso fazer nada. Antonio, pare. Pare! Pare!
- Eu amo você. Não consigo mais me segurar.
- Não.

Ele tenta beijá-la, mas ela o rejeita. Ele a abraça e tira o canivete do bolso traseiro da calça e a esfaqueia com três golpes, ao som da música de Bizet. Ela cai aos seus pés. A câmera se afasta, revelando que todos estão alheios, sentados, conversando.

A segunda e última *peripeteia* do filme de Saura é a morte de Carmen. A última cena é ambígua, pois não sabemos até que ponto se trata de uma cena do espetáculo que ensaiam ou se diz respeito ao drama “real” de Antonio, o coreógrafo, e Carmen, a dançarina. Porém, temos indícios de que tal cena acontece para Antonio e Carmen, na medida em que ela chega a pronunciar o nome de Antonio quando eles brigam e parece que a cena com o toureiro se conclui quando Antonio/Don José não permite que o toureiro continue bailando com Carmen, o que nos leva a crer que a continuidade da cena corresponde não mais à trama de Mérimée, mas à de Saura. Somos autorizados a

interpretar que Antonio não conseguiu se distanciar de Don José e assumiu-se como o seu duplo, caso em que Saura nos teria dado a ver como a vida imita a arte.

A Carmen de Saura não nos compadece com um discurso comovente, e, tampouco, demonstra possuir a mesma postura digna da Carmen de Mérimée, afinal, ela é apenas a substituta de uma personagem ímpar, não podendo ser exigido dela uma grandiosidade que não lhe é inerente. Por outro lado, não apresenta a leviandade da Carmen de Vidor na sua caracterização.

O filme de Saura é, sobretudo, máscara, música, dança, encenação. Sua aposta é excessivamente mais voltada para a dimensão das performances artísticas do que para o apelo emocional do espetáculo dramático ou trágico. Trata-se muito mais de um filme para os olhos e para os ouvidos do que para o “coração”. Não há investimento aprofundado nas caracterizações, não se alimenta a empatia em relação a Carmen, uma personagem que só se realça aos olhos de Antonio – nenhum dos outros membros da equipe a valorizam ou enxergam atributos especiais na dançarina, ao contrário do que ocorre com a cigana de Mérimée e a própria Carmen de Vidor, centro de todas as atenções.

As transgressões da Carmen de Saura não decorrem de um apego desmedido à liberdade, é consequência de um comportamento “normal” de moça do seu tempo. A idealização dessa personagem, como afirmamos, decorre apenas do olhar que sobre ela projeta Antonio, o coreógrafo. Esse, sim, assume traços mais nítidos de caracterização, permitindo-nos acompanhar seu idealismo, a excelência de sua dança, a paixão que vive por Carmen, seu esforço para fazer dela a heroína de Mérimée. Antonio é, então, o “herói” do filme – sobre ele estão projetadas as instâncias de maior dramaticidade e tragicidade, sobre ele recaem a empatia e o *pathos*, sobre ele permanece a dignidade

fidalga de Don José, ainda que toda essa dimensão dramática do texto de Mérimée seja, no filme de Saura, apenas coadjuvante na representação final de seu belo espetáculo.

CONCLUSÃO

Na dissertação que realizamos, descobrimos que, na medida em que *Carmen* é uma novela dramática, é possível identificar na narrativa vários elementos constitutivos da ação trágica teorizados ao longo dos séculos pela tradição de pensadores do drama. Em função de a trama de Mérimée se desenvolver a partir de um eixo central unificador da ação trágica, esses elementos, recolhidos de vários momentos da teoria do drama, deixam-se flagrar na novela, submetendo-se, obviamente, às estratégias de narratividade próprias de um texto novelesco.

De posse de conceitos das teorias do texto narrativo e das teorias do drama, pudemos elaborar um quadro teórico-conceitual que se estabeleceu a partir da categorização dos gêneros, alicerçado em parâmetros de comparação entre a epopéia e a tragédia. Da Antigüidade, fizemos uso de conceitos de Platão e Aristóteles, considerando a importância e o alcance de suas formulações para as teorias sobre o literário. Hegel, por outro lado, forneceu-nos conceitos elaborados à luz da Modernidade, levando-nos a refletir sobre a dimensão histórica dos gêneros. No que diz respeito à historicidade dos gêneros, notamos como os românticos, dentre os quais, Mérimée, adotaram a fusão dos gêneros como a estratégia de renovação do universo literário. Nesse contexto inovador, o gênero “romance” se configura como a forma artística que melhor traduz as inspirações do artista deste período. Anatol Rosenfeld, por sua vez, através de sua teoria da mistura dos gêneros, propiciou-nos denominar a obra literária *Carmen* de narrativa dramática.

Em função da condição substantiva de *Carmen* estar relacionada ao subgênero novela de viagens, nosso percurso teórico foi iniciado com os estudos concernentes à narratividade. Logo, não se pôde deixar de recorrer aos estudos de orientação marxista

de teorizadores da narrativa literária como Mikhail Bakhtin e Georg Lukács, na medida em que suas reflexões consideram o romance em relação às transformações estético-representacionais das formas literárias como decorrência do estabelecimento de uma ordem social que, no final do século XVIII, permitiu o declínio da aristocracia e a ascensão da burguesia. No que concerne especificamente às perspectivas formais, os estudos narratológicos de Gérard Genette representaram uma grande contribuição por terem favorecido a realização da análise comparativa semiótico-estética entre a novela e suas adaptações fílmicas, apesar de sabermos que as teorias estruturalistas comumente oferecem resultados redutores, quando aplicadas sem a combinação com outras vertentes teóricas.

Em função da dimensão adjetiva de *Carmen* estar relacionada à dramaturgia trágica, fizemos uso das teorizações formais de Aristóteles sobre a estruturação artística da tragédia, conceitos elaborados em sua *Poética*. As teorias do drama que se seguiram à de Aristóteles, relacionadas, principalmente, à ação dramática, também foram úteis para fins de reconhecimento dos elementos estruturais do gênero grave em *Carmen*, visto que dispúnhamos de uma novela com evidentes marcas de dramaticidade e tragicidade. Na estrutura de *Carmen*, foram localizadas diversas estratégias de presentificação dos eventos, confirmadas, principalmente, através da preferência estilística de Mérimée pelo “discurso relatado” em três de seus quatro capítulos – que é potencializada no terceiro capítulo da novela, sobretudo no que diz respeito à “ação” conduzida por Carmen. No que concerne especificamente à tragicidade da trama de *Carmen*, recorreremos aos teorizadores alemães da filosofia do trágico, Schelling, Schiller e Goethe, para compreendermos a dimensão insolúvel do conflito trágico. As interpretações de Peter Szondi, assim como a teorização sobre a dimensão formal da tragédia como racionalização do trágico, formulada por Sandra Luna, permitiram-nos

enxergar nuances da tragicidade inerente à novela criada por Mérimée. Na detecção do trágico na novela, a caracterização dos protagonistas revelou-se aspecto fundamental. Movidos pelo impulso de suas paixões e por causas utópicas – como a obtenção da liberdade –, os protagonistas se encaminham para um desfecho catastrófico de forma consciente e voluntária.

Note-se que levantamos como hipóteses que os elementos conceituais utilizados para o estudo da ação trágica, com as devidas adequações, podiam ser utilizados para o estudo do trágico e do dramático na novela, e que os elementos conceituais utilizados para o estudo de um enredo narrativo-trágico na literatura se prestariam a uma aproximação para o estudo de um enredo narrativo-trágico no cinema, com as adequações sugeridas para a linguagem cinematográfica. Não nos decepcionamos com a trilha percorrida, pois pudemos confirmar as nossas hipóteses.

Ao dotar *Carmen* de uma forma híbrida, estruturando-a como um misto de narrativa e drama de tom grave, Mérimée facilitou, inclusive, o trabalho de cada artista que se debruçou sobre a sua obra para vivificá-la através de meios artísticos diversos. Não por acaso, Bizet, em função da dramaticidade e tragicidade inerentes à narrativa *Carmen*, conferiu-lhe, através da ópera, a visibilidade necessária para que transpusesse a barreira do tempo.

As especificidades da linguagem cinematográfica proporcionaram à novela trágica *Carmen* a chance de transmutação do meio literário para o fílmico, salvaguardando a sua atmosfera de exotismo e seus elementos dramáticos e trágicos. Devemos ressaltar que, para fins de análise interdisciplinar, foram considerados parâmetros estéticos e semióticos, o que nos garantiu a aproximação entre as esferas artísticas e comunicacionais, no que diz respeito ao discurso de ambas as linguagens. Por um lado, exploramos a condição narrativa do cinema e sua capacidade de adaptar

obras artísticas da literatura com maior ou menor grau de fidelidade ao texto original. Por outro, esboçamos aproximações e distanciamentos entre o drama e o cinema para que se conseguisse obter respostas quanto à amplificação dos aspectos dramáticos no meio fílmico, na medida em que o cinema possui recursos técnicos e narrativos que se dispõem a potencializar as significações das obras.

O *corpus* que elegemos para fins de análise crítica – os filmes *Os amores de Carmen*, de Charles Vidor, e *Carmen*, de Carlos Saura – reúne duas percepções bem distintas da novela de Mérimée. Contudo, independentemente dos estilos de Charles Vidor e Carlos Saura serem completamente díspares, os cineastas mantiveram os traços de identificação da obra que estão vinculados aos elementos exóticos – autorizados pelo olhar do viajante francês – e aos aspectos dramáticos e trágicos – presentes nos conflitos do terceiro capítulo ensejados pelo discurso do protagonista Don José e pelo magnetismo da caracterização da protagonista Carmen. Em suma, através de sua narratividade e iconicidade, o cinema se dispôs a amplificar a dramaticidade da obra de Mérimée ao produzir efeitos bastante significativos inerentes às suas possibilidades plásticas e de narração.

A cor vermelha predomina nas duas versões fílmicas nas cenas de violência e nas de sedução. Ambas as versões incorporam a música tanto no nível homodiegético quanto no nível heterodiegético. A versão de Vidor se insere nos moldes do cinema clássico americano com seu “ilusionismo” mimético e o seu significativo grau de fetichização, que fica patente na caracterização da cigana Carmen a partir dos atributos físicos de Rita Hayworth. Diferentemente da versão de Saura, que realiza uma homenagem à cultura cigana a partir da adaptação livre da novela de Mérimée e das árias da ópera de Bizet, caracterizando a sua Carmen como uma duplicação da Carmen de Mérimée, resultante da projeção do protagonista Antonio sob o feitiço do arquétipo

da mulher fatal. Do ponto de vista da dramaticidade e da tragicidade, nenhum dos filmes chega a produzir com profundidade a intensidade do Romantismo da novela de Mérimée.

Encerrando esta conclusão, pode-se pensar como, prefaciando uma das coletâneas da obra de Mérimée, o escritor e historiador Jean Mistler, um dos imortais da *Académie Française*, questionava-se sobre até que ponto o fenômeno das adaptações foram responsáveis pela sobrevivência da novela *Carmen*. Mistler argumentava que tal destino para a sua criação não entristeceria Mérimée, pois em função de sua pouca crença na imortalidade humana, Mérimée ficaria feliz se pudesse reviver através de sua arte. Sob essa perspectiva, vale a pena pensar como *Carmen* immortalizou Mérimée – e mais, que as diversas releituras da obra, apesar de metamorfosearem o original, permitiram que a imagem da cigana se perpetuasse. Afinal de contas, a tão apregoada liberdade dos românticos continua assegurada nessa Carmen que se transmuda através dos tempos.

Referências

- ABRAHAM, Pierre & DESNE, Roland (Dir.). **Manuel d'Histoire Littéraire de la France**. Tomo IV: 1789 - 1848. Volume 2. Paris: Editions Sociales, 1973.
- AGEL, Henry. **Estética do Cinema**. São Paulo: Cultrix, 1982.
- ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema**. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- ANGELET, C. & HERMAN, J. Narratologie. In : DELCROIX, Maurice e HALLYN, Fernand (dir.). **Introduction aux études littéraires: méthodes du texte**. Paris-Gembloux: Duculot, 1987.
- ARISTÓTELES; HORACIO; LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2002.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1998.
- BARBARO, Umberto. **Elementos de estética cinematográfica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- BARTHES, Roland. Structure du fait divers. **Essais critiques**. Paris: Éditions du Seuil, 1964.
- BAZIN, André. **O cinema**. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BETTON, Gérard. **História do cinema: das origens até 1986**. Trad. Maria Gabriela de Bragança. Mira-Sintra; Mem Martins: Europa-América, 1986.
- BOOKER-MESANA, Corinne. Carmen. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- BORNHEIM, GERD. Filosofia do romantismo. In: GUINSBURG. J (org.). **O romantismo**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.
- _____. **Imagens amadas: ensaios de crítica e teoria do cinema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- BRÜSEKE, Franz Josef. **Romantismo, mística e escatologia política**. Lua Nova: Revista de Cultura e Política, 2004, vol., n. 62, ISSN 0102-6445. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>>. Acesso em: março/2008.
- CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CAVALCANTI, Alberto. **Filme e realidade**. Rio de Janeiro: Artenova Embrafilme, 1976.
- CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Trad. Mary Del Priori. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- CHION, Michel. **O roteiro de cinema**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CITELLI, Adilson. **Romantismo**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1990.
- ECKERMANN, Johann Peter. **Conversações com Goethe**. Trad. Marina Leivas Bastian Pinto. Belo Horizonte: Itatiaia Editora, 2004.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

- _____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- EURÍPEDES. **Alceste, Electra, Hipólito**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- FAGUET, Émile. Prosper Mérimée. Trad. Elza Lima Ribeiro. In: MÉRIMÉE, Prosper. **Novelas completas**. Trad. Mário Quintana. Porto Alegre: Globo, 1960.
- FELICI, Lucio (org. / Itália) & LIVI, François (org. / França). **Encyclopédie de l'Art**. Trad. Béatrice Arnal et al. 5. ed. Milão ; Paris: Garzanti ; Pochothèque, 1997.
- FERRARI, FLORENCIA. **Ciganos nacionais**. *Acta lit.* 2006, no.32, ISSN 0717-6848, Disponível em: <<http://www.scielo.cl/scielo.php>>. Acesso em: março/2008.
- FONYI, Antonia. Introduction. In: MÉRIMÉE, Prosper. **La Vénus d'Ille et autres nouvelles**. Paris: Flammarion, 1982.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Seção Arquivo, nº. 53, p. 166-182, mar.-mai./2002. Arquivo doc.
- GABAUDAN, Paulette. **El romanticismo en Francia: 1800-1850**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1979.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega Editora, 1995.
- GEORGEL, Chantal. Le film d'art. In: GUÉGAN, Gérard et al. **Film d'art et art du film. L'abcaire du cinéma français**. Paris: Flammarion, 1995.
- GONZÁLEZ, Mario. **A saga do anti-herói**: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- GREGOR/PALATAS. Ao filme de interiores. In: SCHAFFNER, Roland (org.). **História do cinema alemão**. Salvador: Instituto Goethe, 1976.
- GUÉGAN, Gérard et al. **Film d'art et art du film. L'abcaire du cinéma français**. Paris: Flammarion, 1995.
- GUINSBURG, J (org.). **O romantismo**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HEGEL. **Estética: poesia**. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimaraes Editores, 1964.
- LAGARDE, André & MICHARD, Laurent. Le théâtre romantique. **XIXeme siècle: les grands auteurs français du programme**. Volume 5. Paris: Éditions Bordas, 1960.
- LESSING, G. E. **Hamburg dramaturgy**. Trans. Helen Zimmern. New York: Dover Publications, 1962.
- LOBO, Luíza. **Teorias poéticas do Romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- LUNA, Sandra. **Arqueologia da ação trágica: o legado grego**. João Pessoa: Idéia, 2005.
- _____. **A tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno**. João Pessoa: Idéia, 2008.
- _____. Literatura, cinema, ação! A dramatização do trágico em *Um Bonde Chamado Desejo*. **Para uma arqueologia da ação trágica**: a dramatização do trágico no teatro do tempo. Tese de Doutorado. UNICAMP, 2002, p. 482.
- LUNA, Sandra & MARTINS, Shirley. **Categorização para estudos sobre planificação**. João Pessoa: 2007. Inédito.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MADJAROF, Rosana. **O idealismo pós-kantiano**. Mundo dos filósofos. 1997-2008. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/~filopuc/verbete/schellin.htm>>. Acesso em: setembro/2007.

- MALBLANC, Alfred. Introduction. In: MÉRIMÉE, Prosper. **Colomba**. Paris: Didier, 1961.
- MALLION, J. Mérimée. In: ABRAHAM, Pierre & DESNE, Roland (dir.). **Manuel d'Histoire Littéraire de la France**. Tomo IV: 1789 - 1848. Volume 2. Paris: Editions Sociales, 1973.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- MEILHAC, Henri & HALÉVY, Ludovic. **Libreto da ópera Carmen**. Disponível em: <<http://www.geocities.com/Vienna/Choir/7652/carmen/carmen.htm>>. Traduzido e digitalizado por Maximiliano Ariel Acevedo, 2000. Acesso em: fev. 2006.
- MEPPIEL, Jacqueline. **Practica del montaje cinematográfico**. [Cuba] Escuela Internacional de Cine y TV, 1995. Mimeografado.
- MERIMEE, Prosper. **Carmen**. Trad. Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- _____. **Carmen: texto integral**. Trad. Francisco Balthar Peixoto. São Paulo: FTD, 1989.
- _____. **Carmen**. Paris: Mille et Une Nuits, 1994.
- _____. **Colomba**. Paris: Didier, 1961.
- _____. **La Vénus d'Ille et autres nouvelles**. Paris: Flammarion, 1982.
- _____. **Novelas completas**. Trad. Mário Quintana. Porto Alegre: Globo, 1960.
- _____. **Romans et Nouvelles**. Tomo II. Paris: Librairie Générale Française, 1973.
- _____. **Nouvelles choisies et extraits**. Paris: Librairie Hachette, 1939.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MOREL, Jacques (org.). Le triomphe de l'esthétique racinienne **La tragédie**. Paris: Librairie Armand Colin, 1964.
- PLATAO. **A república: parte I**. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, 2006.
- RABELAIS, François. Pantagruel. **Gargantua et Pantagruel**. Tomo I. Paris: Bibliothèque Larousse.
- RACCAH-NEEFS, Héloïse. Champs de lectures. In: MÉRIMÉE, Prosper. **La Vénus d'Ille et autres nouvelles**. Paris: Flammarion, 1982.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- ROBESPIERRE, Maximilien apud CAMPAGNE, Fabián (coord.). **Roger Chartier y los orígenes culturales de 1789**. Nueva Alejandria, 2000. Fonte: <<http://www.nuevaalejandria.com/archivos-curriculares/sociales>>. Acesso em: junho/2007.
- RODRIGUEZ, Marcel. Gilles Deleuze: temps et mouvement. In: HENNEBELLE, Guy. **Les conceptions du montage**. Revista Cinémaction. Conde-sur-Noireau: Corlet;Télérama, 1994.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. Introdução. In: SCHILLER, Friedrich. **Teoria da Tragédia**. Trad. Flavio Meurer. 2. ed. São Paulo: EPU, 1991.
- ROSENFELD, Anatol & GUINSBURG, J. Romantismo e classicismo. In: GUINSBURG, J (org.). **O romantismo**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SADOUL, Georges. **O cinema: sua arte, sua técnica, sua economia**. Trad. Alex Viany. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Ed. Casa do Estudante do Brasil, 1956.
- SAULNIER, V.-L. **La littérature française du siècle romantique**. 4. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1955.
- SCHELLING, F. W. J. **Cartas sobre dogmatismo y criticismo**. Madri: Editorial Tecnos, 1993.

- SCHILLER, Friedrich. **Maria Stuart**. Trad. Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.
- _____. **Teoria da tragédia**. Trad. Flavio Meurer. 2. ed. São Paulo: EPU, 1991.
- SCHLEGEL, Friedrich. Fragmentos do Athenaeum. In: LOBO, Luíza. **Teorias poéticas do Romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- SEIXO, Maria Alzira. A narrativa e o seu discurso. In: GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega Editora, 1995.
- SELLIER, Philippe. Heroísmo (o modelo – da imaginação). In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind et al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- STAËL, Madame de. Da literatura. In: LOBO, Luíza. **Teorias poéticas do Romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2003.
- STEINER, George. Cap. V. **La mort de la tragédie**. Trad. Rose Celli. Paris: Editions du Seuil, 1965.
- SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- TRAHARD, Pierre. Documents. **Nouvelles choisies et extraits**. Paris: Hachette, 1939.
- TULARD, Jean. **Dictionnaire du cinéma: les réalisateurs**. Paris: Robert Laffond, 1982.
- WATT, Ian. O público leitor e o surgimento do romance. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WHITE, Hayden. As ficções da representação factual. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- WOLFF, Fausto. Notícia sobre o autor. In: SCHILLER, Friedrich. **Maria Stuart**. Trad. Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

Filmes

- CARMEN. Direção: Carlos Saura. Produção: Emiliano Piedra. Roteiro e coreografia: Carlos Saura e Antonio Gades. Fotografia: Teo Escamilla. Intérpretes: Antonio Gades, Laura del Sol, Paco de Lucia, Cristina Hoyos. Música: paco de Lucia e a ópera Carmen, de Bizet. Madrid: com a colaboração da Televisón Española, 1982. Em DVD (102 min).
- OS AMORES DE CARMEN (The loves of Carmen). Direção e produção: Charles Vidor. Roteiro: Helen Deutsch. Fotografia: William Snyder. Intérpretes: Rita Hayworth, Glenn Ford, Ron Randell, Victor Jory, Luther Adler, Arnold Moss, Joseph Bulloff, Margaret Wycherly. Hollywood: Columbia Pictures Industries, Inc., 1948. Em DVD (97 min).

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)