



**LITERATURA, TEATRO E CINEMA EM *CYRANO DE BERGERAC*: UM
DIÁLOGO INTERARTÍSTICO**

**LITERATURE, THEATER AND CINEMA *CYRANO DE BERGERAC*: A
DIALOGUE INTERARTISTIC**

Helciclever Barros da Silva Vitoriano¹

RESUMO: O presente artigo objetiva analisar a obra *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand sob a tríade interartística Literatura-Teatro-Cinema tendo em vista o diálogo estabelecido entre o referido texto literário-teatral com a sétima arte.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro; Cinema; Interartes; Dialogismo; Carnavalização

ABSTRACT: This article aims at analyzing the work *Cyrano de Bergerac*, Edmond Rostand in the triad interartistic Literature Cinema-Theater-in view of the dialogue established between the literary and theatrical text above with the seventh art

KEYWORDS: Theater; Cinema; Interarts; Dialogism; Carnivalization



¹ Mestrando em Literatura e práticas sociais pela Universidade de Brasília-UnB, e-mail: helciclever@gmail.com.



O presente artigo objetiva analisar a obra *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand sob a tríade interartística Literatura-Teatro-Cinema tendo em vista o diálogo estabelecido entre o referido texto literário-teatral com a sétima arte, em especial com os filmes homônimos dirigidos por Michael Gordon (1950) e Jean-Paul Rappeneau (1990).

O embasamento teórico dos conceitos e discussões aqui apresentados advém da abordagem *interartes* e dos conceitos bakhtinianos de *carnavalização*, *dialogismo* e *polifonia*, localizando estes pressupostos nas referidas expressões artísticas, dando especial destaque às referidas linguagens e seus elementos constitutivos, tendo como elemento condutor da análise a relação riso-melancolia presente no texto literário-teatral e nas obras fílmicas citadas.

Hector Savinien de Cyrano de Bergerac ou simplesmente Cyrano de Bergerac, nasceu em 1619 na cidade de Paris, e faleceu no ano de 1655, em Sannois. Uma figura excêntrica de seu tempo, escreveu e participou de muitos duelos, contudo, foi imortalizado pelas diversas histórias ficcionais de sua biografia. Nessas histórias, ele é sempre desenhado com um grande nariz, especialmente na peça de Edmond Rostand que pinta os traços mais conhecidos desta figura inusitada francesa.

Personagem histórica envolvente, Cyrano de Bergerac escreveu uma Literatura pouco conhecida, ou pelo menos pouco estudada no Brasil, mas que influenciou obras do quilate de *As Viagens de Gulliver*, de Swift e *Micrômegas*, de Voltaire¹. Podem-se destacar como suas obras centrais: *Le Pédant Joué* (“O pedante enganado”) – 1637, *Les Mazarinades* (1649), *La Mort d’Agrippine* (“A morte de Agripina”) – 1654, *Lettres* (1654), *Histoire comique des Etats et empires de la Lune* (“História cômica dos estados e impérios da Lua”) - escrito entre 1642 e 1655. Editado em 1657, *Histoire comique des Etats et empires du Soleil* (“História cômica dos estados e impérios do Sol”) - escrito entre 1642 e 1655. Editado em 1662, *Le Fragment de Physique* (1662).

A importância de Bergerac para a cultura francesa é *sui generis*, pois suas obras literárias não têm o mesmo peso de outros ilustres compatriotas, entretanto, sua história notabilizou Edmond Rostand, que só fincou sua bandeira no Cânone Literário em razão da peça *Cyrano de Bergerac*.

Ao que parece, a vida e os aspectos físicos e psicológicos do escritor do século XVII eram/são mais atraentes, para as massas leitoras, que seus escritos, até mesmo



porque sua caracterização eterniza um tipo muito específico do mundo francês daquele período: o gascão, o fanfarrão que desconstrói as muralhas da Tradição, aliás, este é um dos pontos que liga a peça de Rostand ao Teatro Romântico, mesmo que não se possa afirmar categoricamente que se trata de obra romântica genuínaⁱⁱ.

Entender como este personagem se coloca e como foi colocado no universo cultural e literário, principalmente por meio da obra teatral de Rostand pressupõe considerar a história biográfica, os meios ficcionais utilizados por Rostand e os elementos teatralizantes da figura histórica de Cyrano de Bergerac (o nariz, a singularidade cômica, aptidão para o duelo, a eloquência, o caráter incisivo e a ternura, estes dois últimos depreendidos da peça teatral).

Interartes e alguns conceitos de Bakhtin

A relação de Literatura com as outras Artes, do ponto de vista da crítica literária de meados do século XX, sobretudo as concepções calcadas em Wellek e Kayserⁱⁱⁱ, foi considerada com um erro metodológico ao qual a “boa” análise literária deveria se afastar,

O Estudo das relações entre literatura e biografia, psicologia, sociedade, história política e econômica foi declarado “extrínseco” às preocupações genuínas de um estudo de literatura. Igualmente extrínseco e, logo, de valor questionável para o *literaturwissenschaftler*, era segundo Wellek, o estudo das relações entre literatura e as outras artes. (CLÜVER, Claus. “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos” em *Revista Literatura e Sociedade – Revista de teoria Literária e literatura comparada*. São Paulo: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. N° 2, p. 38, 1997).

O conceito de *interartes* ainda em maturação é uma abordagem em expansão, mas que, segundo Clüver (1997) estão a adquirir identidade própria, a despeito de ser uma área de pesquisa muito vasta e com diversas *nuances*,

Ainda estamos ocupados em desenvolver uma base comum para nosso trabalho, com preocupações, conceitos e objetivos comuns, com uma terminologia viável e com métodos apropriados. Os métodos dependerão, em boa medida, das questões que formularmos e das metas que seguiremos; tal como a literatura



comparada, os estudos interartes não possuem metodologia própria. (CLÜVER: 1997, p. 53).

Ainda de acordo com Clüver (1997), o ponto de convergência para resolver os difíceis aspectos de correspondência entre as artes em seus diversos prismas seria por meio de uma semiótica das artes, evitando proeminência da perspectiva linguística. Isso significa a não-preponderância da linguagem literária sobre as demais artes,

De um modo geral, as questões de correspondência continuam embaraçosas: a linha na pintura corresponde à melodia, cor corresponde ao timbre? A que correspondem estes elementos nos textos verbais? Faz sentido de falar de metáforas pictoriais ou musicais? Uma personagem é igual na ficção narrativa, no teatro, na ópera, no cinema e na pintura? Se quisermos fazer comparações, teremos que resolver essas questões – e talvez só possamos fazê-lo por meio de uma semiótica das artes, e de preferência, uma que não privilegie a dimensão linguística para fornecer a base comum. (CLÜVER: 1997, pp. 53-54).

A proposta de Clüver (1997) parece ser razoável, mas do ponto de vista de crítica literária, fica difícil não destacar a literatura durante a abordagem, sobretudo porque tal código linguístico acaba servindo como esteio às demais artes, e, também porque a quase totalidade dos eventos estéticos ocidentais ou nasceram ou foram testados e levados a cabo no seio literário.

Isto se torna mais contundente quando se fala das artes modernas e contemporâneas, tais como a fotografia e cinema. Com isso não se quer dizer que a Literatura tenha uma prevalência valorativa em relação às demais expressões; o que ela tem inegavelmente é mais história, portanto influenciou mais do que foi influenciada, mesmo em dias atuais – a cultura de massa, especialmente a cinematográfica, é exemplo disso: os livros literários “inspiram” mais as obras fílmicas do que estas a produção literária. Além disso, a Literatura é, por óbvio, a arte de interesse do estudo literário.

De toda sorte, o intento deste artigo não é fazer apologia à empresa literária em detrimento das demais, e sim perscrutar elementos de análise em comum para melhor compreensão de ambas as feições artísticas.



Em concordância com Clüver (1997:53), constata-se que o atual horizonte analítico das convergências e divergências entre as artes, autoriza-nos a ensaiar perspectivas de estudo inovadoras que busquem, entre o velho e o novo, a medida adequada de compreensão do fenômeno que é tão antigo quanto moderno: a ligação entre as artes.

Desta constatação, advoga-se que o pensamento de Bakhtin (1970, 1988, 1993, 2006) pode conduzir a um esclarecimento da obra *Cyrano de Bergerac* dentro da tríade literatura, cinema e teatro, dada a abrangência e eficiência bakhtiniana em estudos culturais dos mais diferentes matizes, especialmente os conceitos de *carnevalização*, *dialogismo* e *polifonia*.

As inversões da seriedade social, dos papéis sociais, da respeitabilidade incontestável dos clérigos, senhores feudais e reis, vem abaixo com instituto da *carnevalização*, no que, segundo Bakhtin (1993:4-11), todos os festejos e celebrações medievais estavam calcados no carnaval, expressão maior da cultura popular, em que a comicidade funcionava como uma espécie de cimento social, capaz de aglutinar grupos, congregar adeptos religiosos, animar coroações, divertir festas de colheitas agrícolas, criando assim, uma espécie de *segundo mundo*, virtualmente às avessas do *oficialismo* das instituições civis e religiosas medievais e trazendo à lume a fala familiar para a praça pública; as relações sociais privadas e sexuais, inclusive a escatologia normalmente escondida da hasta comunitária: as fezes, as flatulências, o arrotos, a urina, o vômito, o exagero das formas e proporções humanas, o bizarro e o grotesco, o bufão e bobo.

Ainda segundo Bakhtin (1993:6), as formas de expressão carnavalescas fizeram par ideal com as manifestações artísticas calcadas no espetáculo, na imagem, de maneira que este aspecto é de notória importância para o nosso estudo,

Por seu caráter concreto e sensível e graças a um poderoso elemento de jogo, elas [formas carnavalescas] estão mais relacionadas às formas artísticas e animadas por imagem, ou seja, às formas do espetáculo teatral. E é verdade que as formas do espetáculo teatral na idade média se aproximavam na essência dos carnavais populares, dos quais constituíam até certo ponto uma parte. (BAKHTIN: 1993, p. 6).

Outro conceito de igual importância na obra bakhtiniana é o de *dialogismo*, termo polissêmico e que vem servindo como amparo aos estudos culturais, lingüísticos e



literários nas últimas quatro décadas, mas que apenas timidamente foi utilizado nos estudos de cinema.^{iv}

Por *dialogismo*, entende Stam (2000:72) como uma relação necessária entre um enunciado e outro enunciado, sendo que este pode ser oral, escrito, simples, complexo e que, por extensão, pode ligar culturas espacial e temporalmente diferentes, pode conectar artes, entendidas como discurso, sob diversos enfoques: históricos, políticos, estéticos, temporais, espaciais, sempre tendo em mira o outro, a alteridade.

Para Bakhtin (2006: 261) enunciados são concretos, únicos e proferidos por membros de qualquer comunidade humana, refletindo os diferentes campos da atividade antrópica por meio de conteúdo temático, estilo de linguagem e por uma específica construção composicional, de modo que o enunciado particular é individual, mas cada campo utilizador da língua estabiliza certos de tipos de enunciado, que culminam em *gêneros do discurso*, e estes, abrem um grande leque analítico aos estudos de cinema, teatro e não apenas de literatura.

Retomando a proposta de Stam (2000), considera-se possível e conveniente estudar não só a literatura, mas também o cinema e o teatro à luz das ideias de Bakhtin. Aquele pesquisador americano assevera que “essa influência [a influência de Bakhtin] ainda precisa revelar sua fecundidade potencial na área dos estudos de cinema” (STAM: 2000, 58).

Para Stam (2000:59-60), a *carnavalização* no cinema ocorre tematicamente em uma vasta gama de textos: “filmes que tematizam explicitamente o carnaval em sua denotação literal”; “filmes que adaptam textos literários carnavalescos”; “filmes que anarquizam as hierarquias institucionais” e “filmes que desenvolvem uma visão carnavalesca do corpo”.

Em *Cyrano de Bergerac*, seja no texto literário-teatral, seja nos filmes, fica clara a carnavalização do corpo do herói romântico, dada a importância capital de seu nariz hiperbólico para o destino da personagem e para o desenlace da trama, sendo uma recorrência, um *leitmotiv* durante toda a história. E de igual modo, há notória tentativa de anarquizar as instituições e seus representantes.

Segundo Bakhtin (1993:265-322), é no riso que se deve buscar a chave interpretativa da Idade Média e do Renascimento em Rabelais; o mesmo ocorre, como



veremos a seguir, na obra de Edmond Rostand, de Michael Gordon e de Jean-Paul Rappeneau. É do cômico que nascerá o dramático.

Linguagem teatral e cinematográfica e seus respectivos atores

Para melhor entendimento, requer-se que se proceda a alguns esclarecimentos acerca das similaridades e diferenças entre os elementos da linguagem teatral e os elementos da linguagem cinematográfica e, por consequência, entre o ator de teatro e o ator de cinema.

Em se tratando de texto teatral, segundo Ryngaert (1996: 3-31), há uma dificuldade atual em se vislumbrar o lugar do texto de teatro na conjuntura total do espetáculo cênico, pois ou há uma supervalorização do texto (tradição aristotélica) ou há um alijamento deste, privilegiando outras dimensões tais como corporeidade e movimento (ARTAUD. Antonin. *Le théâtre et son Double*). Em outros momentos questiona-se ou propugna-se uma complementaridade entre texto e representação, sendo que, para aquele estudioso, trata-se de perspectivas sim, complementares, mas não apenas, existindo luz própria num e noutro.

Como demais aspectos da linguagem teatral, pode-se considerar: o ator, a cena, a encenação, personagem, espectador, som, iluminação, palco, indumentária e figurino, entre outros, de modo que o ator, o texto e o espectador têm lugar destacado no conjunto.

Dentro do horizonte cinematográfico, pode-se concluir que o cinema se apropriou das diversas linguagens artísticas: a pintura, a música, a literatura, a fotografia – sua irmã mais velha – e também se amparou na linguagem teatral, remodelando e redefinindo a posição do ator que deve manter-se imune à presença da câmera, agindo com realismo e nunca a mirando diretamente; a transposição do texto teatral para as telas pressupõe uma maior expressão imagética das ações, das paisagens, é a apoteose da imagem, reduzindo assim, o relevo do ator, que em geral é a chave do sucesso de uma peça teatral.

Tal evento para o ator de cinema leva a sua grande perda aurática (BENJAMIN: 169-183), pois não representa diante de um público, mas para a câmera e para “especialistas”, que sempre podem interromper sua atuação e montá-la dentro do contexto geral do filme. Assim, ele representa a si mesmo “o ator cinematográfico típico só



representa a si mesmo” (p.182) e de acordo com o estudo da reprodutibilidade técnica de Benjamin, não lhe cabe mais “entrar no interior de um papel” (p. 181), Este novo ator é mais uma engrenagem da imensa indústria cinematográfica com todas as implicações políticas e econômicas que se refletem em sua arte.

Como testemunho deste choque e fragmentação a que foi submetido o ator quando da explosão cinematográfica, registre as palavras de Aslan (2007: 212),

Para os atores franceses enraizados em seu artesanato, o *métier* cinematográfico afigurou-se desprezível. Reconheceu-se que Hollywood “manteve durante anos atores que não sabiam representar, não por caridade, mas porque eles contavam com um vasto público”. Essa confissão lança um descrédito suplementar sobre o ator de cinema. (ASLAN: 2007, p. 212).

Em consonância ao supracitado, tem-se a situação do comediante de cinema; este ator também passa um por um processo de alienação de sua própria arte devido às novas exigências que lhe são impostas,

O ator trabalha às cegas, só “vê” o que faz *a posteriori*, quando assiste ao copião. Conhece o roteiro por alto, não sabe exatamente que personagem o diretor quer obter. Este, às vezes, lhe dá motivações fictícias para chegar a um resultado que ignora. Personagem-*malgré lui* [a despeito de si mesmo], o ator de cinema não deve compreender. “Suas reflexões sobre a personagem [...] acabam por atrapalhar seu trabalho e lhe tiram a naturalidade”, diz Antonioni, que não deixa seus intérpretes prepararem um trabalho psicológico. Ele quer “estimular possibilidades que estão neles e cuja existência eles mesmos ignoram; excitar, não sua inteligência, porém seu instinto” (ASLAN: 2007, p. 216).

Dentro deste panorama, fica a indagação: como se processa esta problemática do ator de cinema em filmes baseados em obras literárias, e mais: em obras literárias e teatrais como é o caso da obra *Cyrano de Bergerac*. Como se deu a relação de atores do porte de Gerard Dépardieu e José Ferrer. Pensamos não ser possível colocar tais ícones da atuação na esteira dos alienados e que não participaram ativamente da construção/transposição do personagem em questão, sobretudo porque há o suporte do texto literário sobejamente conhecido por eles.

A despeito das ponderações feitas até aqui, é preciso destacar que o teatro, a literatura, a fotografia e a pintura foram as artes que deram um grande impulso ao cinema, inclusive no plano da “evolução” paralela dos movimentos artísticos e estéticos, como



corroborar as palavras de Aslan (2007): “O cinema seguiu a evolução paralela à do teatro e da literatura. Após o melodrama e o burlesco, conheceu o realismo, o expressionismo, o futurismo, o surrealismo e o neo-realismo etc.” (p. 211).

Neste sentido, grosso modo, o teatro “emprestou” a representação como prática, a literatura, o texto e a linguagem representável e a pintura, junto com sua irmã mais nova – a fotografia – ofereceram a imagem.

Deste modo ficou patente que os procedimentos do cinema ressignificaram os das artes precedentes, inclusive o teatro e a literatura, de modo que se construiu “um mesmo código em várias linguagens e vários códigos em uma única linguagem” (Metz, 1980, p. 31-42).

Este autor ligado à *semiologia do cinema* propôs uma diferenciação entre o cinematográfico e o fílmico (discurso significante) para melhor entender as particularidades da sétima arte. Essa é uma investigação fascinante, pois a história do cinema não existiria sem as demais expressões artísticas, mas é preciso localizar o que lhe é próprio,

A diferença deve-se ao fato de que o filme é uma mensagem, ao passo que o que o cinema tem de próprio é um conjunto de códigos. A análise não deve estabelecer o teor literal do fílmico, deve, ao contrário, construir peça por peça o cinematográfico, para o semiólogo, a mensagem é um ponto de partida, o código um ponto de chegada. (METZ: 1980, p.55).

Eisenstein (2002), em lição primordial, pontifica que a peculiaridade do cinema é a intensificação dos elementos constitutivos,

Gostaríamos de encontrar neste processo duplo (fragmentos e suas relações) uma indicação das especificidades cinematográficas. Mas não podemos negar que este processo pode ser encontrado em outros meios artísticos, sejam ou não próximos do cinema (e que arte não está próxima do cinema?). Porém, é possível insistir em que estes aspectos são específicos do cinema, porque o específico do cinema reside não no processo em si, mas no grau em que estes processos são intensificados. (EISENSTEIN: 2002, p. 16).

Chaves García (2004)^v, em artigo instigante, que servirá de apoio a este trabalho, analisa e resume com muita propriedade as características comuns e distintivas entre a obra



teatral *Cyrano de Bergerac* e as obras fílmicas de *Michael Gordon* e *Jean-Paul Rappeneau* (p. 80-82), do ponto de vista da *adaptabilidade* (sem o viés valorativo de uma em detrimento da outra) das diferentes linguagens artísticas, conforme ilustrado no quadro em anexo.

Igualmente importante, são as considerações que a autora faz acerca da já estabelecida e consagrada ligação entre a obra literária e o cinema, e como este tem servido para divulgação daquela, em especial a Literatura Francesa, sobretudo nos meios estudantis, com as devidas vênias referentes às particularidades desta relação,

En el caso de la literatura francesa, son numerosas las obras de grandes autores que han sido llevadas a la pantalla, y no una vez, sino repetidas veces. Recordemos las diferentes versiones que existen de *Madame Bovary*, de *Germinal*, de *La masque dufer*, de *Les Miserables*, de *Notre Dame de París*, etc. El cine no sólo ha hecho posible la difusión de una parte del canon literario francés entre un público más amplio, sino que ha dado a conocer obras que no integraban dicho canon, contribuyendo en cierto modo a "canonizarlas", a popularizarlas, a restituir su valor perdido o quizá el valor que nunca tuvieron. Lo que es indudable es que el cine contribuye a difundir y a actualizar el significado y el valor de la literatura, a lo largo del tiempo, a través de la mirada de los diferentes cineastas. (CHAVES GARCÍA: 2005, p. 72).

Outro ponto fundamental do trabalho de *Chaves García (2004)* é ponderar as peculiaridades da adaptação do texto teatral para a obra fílmica sem entrar, contudo em questões ultrapassadas de fidelidade ao original, pontuando que esta transfiguração ou transposição ocorre mais facilmente devido às características insertas na obra de teatro, esmiuçando, para comprovação, a obra *Cyrano de Bergerac*,

Otro elemento a tener en cuenta a la hora de hacer nuestro análisis es el hecho de que la obra de partida es una obra de teatro y no una novela. Ello va a tener evidentemente unas consecuencias en el proceso de adaptación y, por tanto, en el resultado final. Quizá las obras literarias que más se prestan a la adaptación son las obras teatrales, porque están construidas de un modo en el que es más fácil hacer la transposición. En principio, a la hora de ser trasladado a la pantalla, la ventaja inicial del teatro con respecto a la novela es evidente ya que, como señala J. L. Sánchez Noriega (2000: 58), "cine y teatro convergen en la duración y en el carácter de representación, aunque para ello, cada uno utilice su propio dispositivo." (CHAVES GARCÍA: 2005, p. 77).



O Cyrano de Edmond Rostand (1897)

Trata-se da peça que notabilizou o dramaturgo Rostand. É uma peça autodenominada “Comédia Heróica em cinco atos”, com 38 cenas e que leva o Romantismo para além de seu tempo enquanto movimento estético predominante.^{vi}

Rostand faz uma releitura da figura histórica, ficcionalizando a biografia, de modo que coexistem elementos reais e outros de índole ficcional, tais como o amor platônico de Cyrano por sua prima, um dos aspectos que tornou possível a construção de uma obra de natureza romântica.

A figura de Cyrano é a materialização do grotesco e do sublime hugoano^{vii}; representa o rir e o chorar, o trágico e o cômico, a verve e a sensibilidade romântica, um indivíduo que não se submete às imposições, é fisicamente horrível, mas é belo “por dentro” diferentemente de Cristiano, seu rival pelo coração de Roxana, sua prima, que tem feições irretorquíveis, mas é um imbecil, um sujeito vazio, sem brio,

CRISTIANO

Ah! Se eu me revelar, esvai-se-me o feitiço.

CYRANO

Como?

CRISTIANO

Pesa-me ter tão pouca inteligência.

CYRANO

Não parece: uma vez que disse tens consciência.

Demais tua agressão mostrou-me um certo chiste.

CRISTIANO

Ora! É fácil falar, tendo-se o verbo em riste:

Possuo algum talento, audaz e militar;

Com mulheres, porém, não sei como falar.

Quando eu passo – elas têm nos olhos um carinho!

CYRANO

E... não nos corações – se ficas no caminho?

CRISTIANO

Nunca porque sou tal, que tremo e balucio

Se vou falar de amor.

(ROSTAND, 1976: 142-143).

A teoria do drama romântico de Hugo (2007) se amolda perfeitamente a Cyrano e Cristiano, visto que a feiúra daquele contrasta com a beleza deste. Contudo, o sublime e o grotesco estão presentes nas duas personagens, dependendo do ponto de vista,



CYRANO (olhando para Cristiano)
 É pena! Se eu tivesse
 Por intérprete meu todo esse belo gesto...
 CRISTIANO (com desespero)
 Se eu tivesse eloquência e frases...
 CYRANO (num arranque)
 Eu te empresto!
 Empréstame também tua figura bela:
 E formemos os dois o herói duma novela!
 (ROSTAND, 1976: 143).

Cyrano é cômico, lírico e dramático com diferentes ênfases destas perspectivas ao longo da peça e, dentro deste contexto, falta a Cristiano justamente o lirismo para arrebatá-la sua amada.

Por este viés, a relação entre o herói e seu rival irá se processar pela ambiguidade mútua de admiração e concorrência passional, sendo que ambos irão se beneficiar e se prejudicar da referida simbiose. Roxana ama a eloquência de Cyrano, ao mesmo tempo em que ama a beleza física e a suposta poesia de Cristiano, que na realidade pertence ao platônico narigudo.

O Cyrano de Michael Gordon e José Ferrer (1950)

Esta produção é norte-americana, dirigida por Michael Gordon, tendo José Ferrer como intérprete Cyrano de Bergerac. O texto de base para o filme foi traduzido em 1923 pelo poeta Bryan Hooker em versos brancos, diferentemente dos alexandrinos da peça de Rostand, aspecto que, por si só, proporciona uma análise diferenciada desta obra fílmica.

Como foi mencionado acima, o texto teatral proporciona uma profícua incursão para o cinema. As rubricas teatrais parecem ser um excelente ponto inicial para tais transposições, pois indicam lugares e ações das personagens, suscitam imagens, oferecendo suporte inquestionável para os roteiros cinematográficos.

Nesta versão para o cinema, Michael Gordon retirou 13 cenas do texto original, comprimindo o tempo, e, além disso, Cyrano morre, diversamente da obra teatral, por um acidente (atropelado por um coche), ou seja, Gordon faz uma leitura pessoal da obra, singularizando seu trabalho como cineasta, do mesmo modo que Hooker ressemiotiza o texto original.



No mesmo sentido, Cyrano surge sem muito mistério, marcando desde logo sua presença enfática e zombeteira, modo diferente do original e do outro filme em comento de Rappeneau (1990), nos quais ele se apresenta logo após uma série de quadros (filme) e diálogos (filme e peça).

José Ferrer atuou brilhantemente e, talvez por isso, foi paradigma por décadas para quem quisesse se aventurar nesta personagem fascinante.

No intento de analisar a obra à luz dos conceitos bakhtinianos de *dialogismo* e *polifonia* (Stam, 2000:72), observa-se no filme de Michael Gordon que há justamente uma complementaridade de vozes trazidas pelo texto primordial de Rostand com o texto traduzido e adaptado de Hooker. É importante destacar que o trabalho de Hooker foi bem sucedido na medida em que proporcionou ao cinema Hollywoodiano de Gordon uma acentuação das ações, imprimindo um ritmo mais moderno aos diálogos e realçando os momentos de “agitação cênica”, em que há lutas, tiroteios, tais como o “cerco de Arras”, igualmente caro aos moldes do cinema norte-americano^{viii}.

Cyrano, Cristiano e Roxanne morreram duplamente, pois os dois primeiros morreram física e sentimentalmente e a última morreu duas vezes em vida, em função dos desencontros amorosos com aqueles. Este aspecto e estes transbordamentos em tom quase melodramático são marcantes, tanto neste quanto no filme de Rappeneau.

Uma personagem que cresce em importância sob a ótica e câmera de Gordon é De Guiche, opositor de Cyrano e de Cristiano pelo amor de Roxanne. Em contraposição a isto, a cena em que Valvert é provocado por Cyrano, cena memorável, em que Cyrano faz descrições magníficas de seu próprio nariz em tom irônico não tem a mesma pujança que tem no texto de Rostand, algo que será posto em evidência no filme posterior de Jean-Paul Rappeneau (1990). É preciso mencionar novamente que a opção de Gordon na cena de Valvert se concentra novamente no aspecto da luta travada por este e o herói narigudo, pelos motivos supramencionados.

O Cyrano de Jean-Paul Rappeneau e de Gérard Dépardieu (1990)



Esta produção é francesa, dirigida por Jean-Paul Rappeneau e estrelada por Gerard Dépardieu. Em correspondência com a obra original, o diretor manteve a quase totalidade das cenas, suprimindo apenas uma, e que foi substituída por outra, *alienígena* ao texto primordial, inventada por Rappeneau. Aliás, há quase uma sincronia entre as cenas da peça e da obra fílmica em questão.

O diretor também preservou o texto original, inclusive os alexandrinos, denotando que mesmo na contemporaneidade é possível manter a estrutura do ritmo e da versificação do século XVII. Como se observa, as opções estéticas dos diretores Gordon e Rappeneau provieram provavelmente de motivações pessoais, nacionalistas e ideológicas bastante sofisticadas.

Tomando como ponto de partida analítico deste filme, temos a cena inicial (cena I a III, Ato I da peça) que ocorre no *Teatro do Paço de Borgonha* em 1640 (é importante ressaltar que o Teatro é o espaço de encontro social do século XVII, sendo a arte francesa proeminente do período). Trata-se de uma representação da peça *A Clorisa*, de Balthazar Baro em que o personagem Montfleury protagoniza. Ocorre que Cyrano já o havia advertido para não atuar. É uma cena do filme que retrata a execução de uma peça teatral, portanto temos uma visualização do teatro por meio do cinema. Cyrano Também satiriza o autor da peça Balthazar Baro, sendo também um dos motivos para não-apresentação daquele espetáculo.

As indicações cênicas, tais como as rubricas, permitem, tomando-as como ponto de partida, ao Diretor construir esteticamente a sua versão fílmica do episódio com riqueza de detalhes. Se no texto e representação teatral poderíamos chamar este momento de meta-teatral, aqui temos uma passagem cinema-teatral. São importantes as críticas e comentários de Cyrano durante a cena, pois denotam sua inclinação para a apreciação do fazer teatral de qualidade, não aceitando a mediocridade de Montfleury, a sua falta de eloquência e vivacidade. Há uma tensão no público pela interrupção da apresentação de Montfleury e um burburinho quando do surgimento de Cyrano despachando o ator para fora dali,

CYRANO (surgindo da platéia, em pé numa cadeira, braços cruzados, chapéu para trás, bigode hirsuto, nariz terrível)

Ah! Que me vou zangar!

(Sensação.)

CENA IV (1º ATO)



O verbo alado – o verso – e o torna prisioneiro;
 Secundo: isso é comigo.
 (ROSTAND, 1976: 47).

A má interpretação teatral de Montfleury advém, segundo o discurso de Cyrano, de uma combinação de fatores que envolvem tanto aquele ator, quanto o texto *A Clorisa*. Esta apreensão pode ser visualizada na obra de Rappeneau.

Conclui-se que o texto teatral Cyrano de Bergerac oferece uma notável gama de análises comparativas com as respectivas obras fílmicas, como se tentou ilustrar na abordagem supra. A perspectiva interartes como ângulo de estudo recente nos propicia um olhar generalista e pontual ao mesmo tempo, tendo a vantagem de não sobrepor as diferentes contruções estéticas, ou seja, faz-se um estudo capaz de superar as antigas visões de adaptação do texto literário para cinema. Todas as expressões artísticas aqui envolvidas comunicam-se e interpenetram-se, refazendo-se constantemente a partir deste diálogo, que, afinal, reflete as modificações sociais, econômicas, políticas e culturais dos contemporâneos séculos XX e XXI. As idéias de Bakhtin são muito fecundas para tal investigação como demonstra (STAM: 2000).

Notas

ⁱ BERGERAC. Cyrano de. *Viagem à lua*. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto, Posfácio de Jacyntho Lins Brandão. São Paulo. Ed. Globo, 2007, p. 11-14.

ⁱⁱ Victor Hugo considera em seu prefácio de Cromwell Cyrano como o arquétipo do herói romântico. Cf. HUGO, Victor. Préface à Cromwell. In: ACADEMIE de Rouen. Disponível em <http://www.ac-rouen.fr/pedagogie/equipes/lettres/romantik/ruy-blas/cromwell.html>. Acessado em: 05/07/2010 às 10:03.

ⁱⁱⁱ Cf. WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Lisboa: EuropaAmérica, 1971. E KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Armênio Amado, 1958.

^{iv} Excelente proposta em direção contrária ao afirmado aqui é o apregoado na obra Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa, de Robert Stam, publicado pela Editora Ática, 2000. Não se trata de haver um método bakhtiniano para o cinema, mas postular sua utilização como ponto inicial de reflexão.

^v CHAVES GARCÍA. Maria José. *Del texto teatral al texto fílmico: dos versiones cinematográficas de Cyrano de Bergerac*. In: CAUCE, *Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, n° 28, 20051'págs. 71-87. Recibido: Nov. 2004. Aceptado: Feb. 2005.

^{vi} Se trata de una obra de cinco actos ambientada en el siglo XVII. Es una obra romántica y sentimental, a medio camino entre el retrato histórico (Francia del s. XVII) y el melodrama (trata de un sacrificio amoroso), en la que se recogió la tradición iniciada por Victor Hugo creando un personaje ficticio, grotesco, con una enorme nariz, pero espiritualmente apuesto y heroico, que encarnaba las cualidades y defectos del pueblo francés. De ese modo, ese personaje se convirtió en un héroe romántico debido a las aventuras que vivió y a los duelos en los que participó, derivados de los múltiples y numerosos insultos que recibía por su larga nariz. (CHAVES GARCÍA. Maria José. *Del texto teatral al texto fílmico: dos versiones cinematográficas de Cyrano de Bergerac*. In: CAUCE, *Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, n° 28, 2005. p. 76. Recibido: Nov. 2004. Aceptado: Feb. 2005).



^{vii} Victor Hugo é quem dá as bases para uma teoria do drama moderno “No pensamento dos modernos, ao contrário o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda parte; de um lado cria o disforme e o horrível; do outro, cômico e o bufo. [...] Somente diremos aqui que, como objetivo junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir a arte. [...] O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste e, tem-se necessidade descansar de tudo, até do belo. Parece ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada” (HUGO: 2007, p. 30-31; p. 33).

^{viii} É mister destacar que os conflitos se processam tanto do ponto de vista da Guerra externa (cerco de Arras), quanto do horizonte interno – amor de Cyrano e Cristiano por Roxanne e o amor de Roxanne pelos dois em momentos e situações distintos ao longo da obra.

ANEXOS (IMAGENS DOS FILMES)

Gérard Depardieu como Cyrano



Início de duelo com Valvert, sujeito que zomba do nariz de Cyrano.



Um dos momentos célebres da peça e do filme: durante o duelo com o Valvert, Cyrano compõe uma balada com refrão “E, ao fim da quadra, vos toco”.



Cyrano e Roxanne: ela confessa seu amor por Neuvillette



Cyrano e os cadetes gascões: o herói relembra a batalha contra cem espadachins.



José Ferrer como Cyrano



Cyrano enamorado de Roxanne



Cyrano e os cadetes gascões: o herói relembra a batalha contra cem espadachins, na versão de Michael Gordon (1950) que ocorre em uma taverna.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 1993.
- _____. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- _____. *La poétique de Dostoïevski*. Paris. Éditions Du Seuil, 1970.
- _____. *Questões de literatura e estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. A teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*, v. I, Magia e técnica, arte e política, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985.



- BERGERAC, *Cyrano de. Viagem à Lua*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Globo, 2007.
- CHAVES GARCÍA, Maria José. *Del texto teatral al texto fílmico: dos versiones cinematográficas de Cyrano de Bergerac*. In: CAUCE, *Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, nº 28, 2005 p. 71-87. Recibido: Nov. 2004. Aceptado: Feb. 2005.
- CLÜVER, Claus. “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos” em *Revista Literatura e Sociedade – Revista de teoria Literária e literatura comparada*. . São Paulo: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Nº 2, p. 37 -55, 1997.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002
- GINSBURG, Jacob (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. *Semiologia do Teatro*. São Paulo. Perspectiva, 1978.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. Tradução e notas de Célia Berrettinni. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *Préface à Cromwell*. In: ACADÉMIE de Rouen. <<http://www.ac-rouen.fr/pedagogie/equipes/lettres/romantik/ruy-blas/cromwell.html>>. Acesso em: 05/07/2010 às 10:03.
- METZ, Cristiano. *Linguagem e cinema*. Ed. Perspectiva, São Paulo: 1980.
- MINOIS, Georges. *História do Riso e Escárnio* Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1999.
- OLIVEIRA, Valdivino Soares de. *Poesia e Pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.
- PALLOTTINI, R. *Dramaturgia. A construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Tradução David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo. Martins Fontes, 1996.
- ROSTAND, Edmond. *Cyrano de Bergerac*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SAMÓSATA, Luciano. *Diálogo dos mortos*. Brasília: Editora UnB, 1998. Tradução de Américo da Costa Ramalho.
- _____. *Diálogo dos mortos*. São Paulo: Edusp, 1999. Tradução de Henrique G. Murachco.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1984. [Primeiros Passos].
- VÁRIOS AUTORES (1985), *Cyrano de Bergerac*, São Paulo: Editora Teatral. ISBN Programa lançado por ocasião da estréia da peça *Cyrano de Bergerac* no Teatro Cultura Artística (SP - Brasil), dir: Flávio Rangel.

FILMOGRAFIA

Cyrano de Bergerac. 1950. 112min. EUA. Direção de Michael Gordon

Cyrano de Bergerac. 1990. 137min. França. Direção de Jean-Paul Rappeneau