

GABRIELA, CRAVO E CANELA DE JORGE AMADO E SUAS ADAPTAÇÕES: ANÁLISE DOS MECANISMOS INTERDISCURSIVOS.

Doutoranda Rosana Bignami Grecchi (UPM)*

RESUMO: *A obra Gabriela, Cravo e Canela de Jorge Amado foi adaptada para a televisão e para o cinema, sendo que cada uma destas adaptações apresenta diferentes linguagens e narrativas. A análise das adaptações, a partir da narrativa literária permite compreender o diálogo que se estabelece entre os textos. A leitura semiótica, por sua vez, é facilitadora no entendimento das personagens principais, individualizadas no seu espaço-tempo.*

Palavras-chave: Literatura, Semiótica, Televisão, Cinema.

Introdução

Jorge Amado é talvez o romancista brasileiro com maior número de obras conhecidas que foram transformadas em canções, poesias, peças teatrais ou adaptações para o cinema, rádio e televisão. A narrativa *Gabriela, Cravo e Canela* foi publicada em agosto de 1958, tendo sido recebida pelo público de forma muito positiva. Em menos de dois meses, a primeira edição, com 20 mil exemplares, esgotou. Este fato conduz a uma reflexão sobre o processo de recepção da crítica, sendo esta vinculada à apropriação adequada do código que lhe é inerente, da predisposição do público de apropriar-se de um sentido. Certamente, esta predisposição é relacionada ao momento histórico em que é publicado o livro. O período que vai de 1956 a 1961, ou a Era de Juscelino Kubitschek, marca um momento de profundas transformações políticas e sociais. É também uma fase que coincide com a inauguração do Cinema Novo, no Brasil, com Néelson Pereira dos Santos (Rio, 40 graus, 1955).

Na vida do autor, o período assinala também profundas mudanças. Jorge Amado escreve esta obra pouco tempo após o seu retorno ao Brasil, devido a um grande período em que esteve na Europa, na situação de exilado político. O próprio autor afirma que na época em que escreveu o romance já deixara de militar politicamente, preferindo prosseguir sua carreira como escritor. O romance, de fato, estabelece o marco da ruptura do escritor com a literatura como instrumento ideológico, representando o que se denominou de "um retorno ao ciclo do cacau", um mundo repleto de coronéis, jagunços e prostitutas que percorrem as ruas da cidadezinha de Ilhéus, então florescente município em função das fazendas cacauzeiras.

A narrativa não propõe, à luz de uma leitura atual, muitas novidades. Seu ritmo é cadenciado pela crônica da cidade¹, os diálogos são longos, os dizeres provincianos, as descrições das personagens mesclam história, caracterização psicológica e humana, que prosseguem às vezes por várias páginas. A personagem que dá o nome ao título, Gabriela, surge quase na metade do romance, ou seja, tendo-se já lido mais de cem páginas. Até este momento, o que acontece? Sucedem-se vários eventos, desde o milagre da chuva em Ilhéus à apresentação de personagens de menor importância na narrativa, desde o assassinato de dona Sinházinha e do doutor Osmundo pelo

* Universidade Presbiteriana Mackenzie – Programa de Pós-Graduação em Letras - bignami@uol.com.br

¹ Como o próprio título da obra declara: Gabriela, cravo e canela (Crônica de uma cidade do interior).

Coronel Jesuíno até a procura por uma nova cozinheira para Nacib. A trama vai sendo tecida, formada por inúmeros subtemas de importância secundária, porém centrados fundamentalmente em dois conflitos: a nova oposição à política do coronelismo, na figura de Mundinho Falcão e a relação pouco tradicional que se estabelece entre Nacib e Gabriela - se contextualizada ao ambiente (relação espaço/tempo) onde se passa a narrativa.

A apropriação de uma estética regionalista, de um lado e de outro, a ideologia do coronelismo são o fio narrativo do romance. No entanto, o tom da narrativa de Jorge Amado se mantém fiel aos pensamentos de Nacib, quando se põe a descansar, acende um charuto, toma a brisa do mar e pensa em Gabriela, pensa no bar, nos clientes e no juiz que começava a rondar Gabriela. Mesmo nos assuntos relativos à política, a narrativa é amena quando, por exemplo, há o encontro entre o Coronel Ramiro Bastos e o Coronel Altino Brandão, a respeito do progresso em Ilhéus e da oposição que representa Mundinho Falcão ao governo. A narrativa se desenrola dentro dos limites esperados: o Coronel Ramiro não aceita a oposição, o filho mais jovem, no seu íntimo, anseia pelas novidades trazidas pela política de Mundinho, o Coronel Altino sugere uma aliança, mas esta não é possível, pois o Coronel Ramiro não aceita as mudanças do tempo.

Apesar de toda esta previsibilidade, ou justamente por causa desta característica presente no romance, a obra obtém reconhecimento público. "Gabriela" recebe inúmeros prêmios e títulos, tendo sido traduzida para diversos idiomas. Se, de fato, a nova fase narrativa de Amado soube agradar e comover todos os públicos, não cabe aqui responder. No entanto, pode-se concluir que com "Gabriela" Jorge Amado passou definitivamente a fazer parte dos autores conhecidos pelo leitor médio. Embora tenha sido apontado no seu conjunto, como autor de obras pitorescas e provincianas (BOSI: 1997), não há como negar o seu valor na literatura nacional, se não pelo poder de tensão de sua narrativa, pela abrangência que esta consegue obter.

O romance *Gabriela, Cravo e Canela* tem a primeira adaptação na década de 1960, pela TV Tupi, adaptação de Zora Seijan, com Jeanete Volu no papel de Gabriela e Paulo Autran. Em 1975 foi levada ao ar pela Rede Globo uma outra versão, adaptada por Walter George Durst, e sob direção de Wálter Avancini², já com Sonia Braga³ como protagonista e Armando Bógus no papel do árabe Nacib. Foi adaptada para cinema na versão denominada *Gabriela*⁴, dirigida por Bruno Barreto, em 1983, com Sonia Braga, Marcello Mastroianni e música de Tom Jobim. Sobre o filme convém destacar o texto promocional que se encontra na contracapa do material em vídeo: "Merecidamente descrito por Playboy como *fervilhante de sensualidade, comédia de costumes e paixão selvagem*, o filme *Gabriela combina humor, romance ardente, música vibrante numa única obra*" (WARNER HOME VIDEO, 1988). A obra também foi adaptada para um espetáculo de dança, realizado pelo Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, fotonovela, na revista *Amiga*, em outubro de 1975 e história em quadrinhos, pela Editora Brasil-América, Rio de Janeiro, 1975.

A fim de examinar os mecanismos interdiscursivos entre a narrativa e suas principais adaptações, é necessário considerar que os principais componentes ficcionais do romance foram retomados nas obras em que foram transpostos, oferecendo no entanto soluções à época em que foram realizados e de acordo com o meio utilizado, diferentes na sua forma estética e na sua temática. Assim sendo, para mostrarmos esse quadro, foram selecionados os primeiros capítulos da novela levada ao ar pela Rede Globo, em 1975, que foram tomados como exemplo de discurso

² Gabriela (1975). Direção: Wálter Avancini. Série: TV (Novela). Adaptação: Wálter George Durst. Rede Globo: de 14 de abril a 24 de outubro de 1975 - 132 capítulos. Principais personagens: Paulo Gracindo, no papel de coronel Ramiro Bastos, José Wilker, como Mundinho Falcão, Fúlvio Stefanini, como Tonico Bastos, Elizabeth Savalla, como Malvina e Nívea Maria, como Jerusa, Dina Sfat, no papel de Zanolha e Milton Gonçalves, como Filó, entre outros.

³ Sonia Braga interpretaria outros papéis na obra de Jorge Amado: em 1976 estreou no cinema no filme *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto, com José Wilker e Mauro Mendonça; em 1983 fez novamente *Gabriela*, no filme homônimo, também dirigido por Bruno Barreto, com a participação de Marcello Mastroianni.

⁴ Gabriela (1983). Direção: Bruno Barreto. Série: Cinema (Filme). Roteiro: Bruno Barreto e Leopoldo Serran. Música de Antonio Carlos Jobim, interpretadas por Gal Costa.

televisivo, compostos por micro-narrativas que se desenvolvem no âmbito de capítulos e a adaptação para o cinema, de 1983, dirigida por Bruno Barreto.

Nesse sentido cabe-nos questionar que escolhas foram feitas para que a narrativa literária adquirisse um corpo imagético e quais signos do texto escrito foram transpostos para a tela, sob forma de signos visuais e de que maneira houve esta transposição. É interessante também nomear o diálogo tal como descrito por Bakhtin, bem como a sua análise de cosmovisão, uma vez que é correto afirmar que cada texto, ao estabelecer um diálogo com outro, elabora uma nova visão de mundo. Em face disto, a análise será feita a partir da apresentação das personagens principais que compõem o eixo temático relativo à relação amorosa: Nacib e Gabriela. Em que momento aparecem estas personagens, de que forma são apresentados, quais traços psicológicos são mostrados ou descritos e outros traços distintivos demarcadores da individualidade.

1 A Criação das Personagens e sua Identificação

Ilhéus, 1925, em fase de ascensão: é este o ambiente que acolhe mais de dezenas de personagens misturadas em várias sub-tramas e núcleos que ora se encontram, ora se afastam e que dão a tônica à narrativa de Jorge Amado. Já na primeira página do romance, são nomeados: o fazendeiro Jesuíno Mendonça que matara, a tiros, sua esposa, dona Sinházinha Guedes Mendonça, e seu amante, dr. Osmundo Pimentel, cirurgião-dentista, que há pouco se transferira para Ilhéus. Também são nomeados João Fulgêncio, dono da Papelaria Modelo, Mundinho Falcão, opositor político ao Coronel Ramiro Bastos, Nacib, dono do bar Vesúvio, que ficara sem cozinheira, dr. Ezequiel Prado, grande advogado, Filomena, a cozinheira que partira. A primeira parte traz o seguinte texto: "Aventuras e desventuras de um bom brasileiro (nascido na Síria) na cidade de Ilhéus, em 1925, quando florescia o cacau e imperava o progresso - com amores, assassinatos, banquetes, presépios, histórias variadas para todos os gostos" (AMADO, 1959, p.21).

Vários acontecimentos ocorrem após esta abertura. Apresenta-se o problema da seca, as "solteironas" da cidade, diante da imagem de Santa Maria Madalena, "retirada na véspera da Igreja de São Sebastião para acompanhar o andor do santo padroeiro em sua ronda pela cidade" (AMADO, 1959, p. 26), seguem o ardor religioso do padre na prece ardente para pedir a chuva. Fala-se da chuva que finalmente chega à cidade e que de tanta, acaba "transformando estradas e ruas em lamaçais". Conta-se de como um navio encalhou na barra e de como o progresso está chegando a Ilhéus; de como Nacib ficou sem sua cozinheira, que partiu para sempre para ficar com seu filho; do cabaré Bataclan de Maria Machado e de Risoleta, uma recém-chegada de Aracaju, um pouco vesga e por quem Nacib nutria certa paixão. São descritos algumas das personagens principais da trama, como o árabe Nacib, por todos apelidado de turco, numa espécie de confusão cultural a que se tende a denominar de turco todos os descendentes do oriente médio e áreas afins. Nacib é assim descrito:

Talvez assim o chamassem menos por sua ascendência levantina que pelos bigodões negros de sultão destronado a descer-lhe pelos lábios, cujas pontas ele cofiava ao conversar. Frondosos bigodes plantados num rosto gordo e bonachão, de olhos desmesurados, fazendo-se cúpidos à passagem das mulheres. Boca gulosa, grande e de riso fácil. Um enorme brasileiro, alto e gordo, cabeça chata e farta cabeleira, ventre demasiadamente crescido, "barriga de nove meses", como pilheriava o Capitão ao perder uma partida no tabuleiro de damas (AMADO, 1959, p. 57).

Mais adiante são descritos outros personagens, como Mundinho Falcão, "sujeito importante", que chega a Ilhéus de navio, com o objetivo de trazer o progresso para a cidade, através de um cargo político almejado, conquistado "sozinho": " - Quero que me respeitem, que me mandem falar em seu nome, na Câmara. Que me adiantaria se vocês me metessem numa chapa?", diz Mundinho.

A narrativa prossegue descrevendo as irmãs Dos Reis e seu presépio, que ano após ano aumentara, citando cada personagem que havia contribuído para tal empresa, para enfim chegar na "desesperada busca" por cozinheira, encabeçada por Nacib. A busca não se concretiza em um capítulo e a narrativa prossegue, para finalmente após muitos acontecimentos, dar indícios da vinda de Gabriela no capítulo "Gabriela no caminho", que aparece quando já se passaram quase dois terços do romance. Fugida da seca, com seu velho tio, Gabriela está há dias no caminho para Ilhéus. Em um certo momento os retirantes encontram outro grupo, no qual está Clemente, "rosto fechado, a harmônica no ombro, uma preocupação nos olhos". O tio, já doente, não podia mais carregar os pertences, os quais passam a ser carregados por Clemente. Nas noites, a narrativa insinua que acontece uma relação entre Gabriela e Clemente, este último procurado pela jovem: "Atacou uma melodia do sertão, estava com um nó na garganta, aflito o coração. A moça começou a cantar em surdina. A noite ia alta, a fogueira morria em brasas, quando ela deitou-se junto dele como se nada fora. Noite tão escura, quase não se viam" (AMADO, 1959, p. 114). Desde então, Clemente passa a desejar seu futuro junto a Gabriela que, no entanto, tem somente um plano: "Vou ficar na cidade, não quero mais viver no mato. Vou me contratar de cozinheira, de lavadeira ou pra arrumar casa dos outros..." (AMADO, 1959, p. 115).

Do caráter de Gabriela a narrativa nos presentia que: "parecia não sentir a caminhada", "como se não existissem as pedras", "nos cabelos já não penetrava o pedaço de pente, tanto pó se acumulara", "o corpo esguio", "o rosto sorridente", "uma certa tristeza", a voz "cariciosa, mas definitiva", "formosa", "a cabeleira solta", "o rosto fino", "as pernas altas e o busto levantado". Gabriela revela um certo desapego, no momento da despedida de Clemente: "Dizia tudo aquilo tranqüilamente, como se as noites dormidas junto não contassem, como se apenas se conhecessem". (AMADO, 1959, p. 110-116).

Depois dessa descrição, acontece o assassinato de Sinházinha e do doutor Osmundo, pelo Coronel Jesuíno. A narrativa descreve os detalhes da vida do Coronel, da Sinházinha e do doutor Osmundo, fixando-se na sutileza das "meias pretas" usadas pela Sinházinha no momento de sua relação com Osmundo, e que acabara em tragédia. Mais alguns capítulos adiante e Nacib conhece Gabriela. O encontro das duas personagens se dá devido à necessidade de Nacib de encontrar uma cozinheira para substituir Filomena, que o deixara no início da história. Nacib está no mercado, onde se encontram sertanejos, jagunços e retirantes. O encontro acontece quando Nacib, ao observar uma mulher que dá água para uma velha senhora, lhe pergunta se é sua avó. Gabriela responde que não, que está com o grupo de retirantes. Ele pergunta se ela sabe lavar roupa, cozinhar e Gabriela responde: "Já fui cozinheira até de casa rica...". Ele parece não acreditar e começa a se retirar, quando Gabriela pronuncia a frase que caracterizaria a personagem depois nas telas: "Que moço bonito!". Nacib surpreende-se e acaba levando Gabriela para sua casa.

O interesse por Gabriela logo se revela, por seus dotes de sensualidade, bem como por seus dotes culinários, como no trecho:

Engolia pedaços de cuscuz, os olhos enternecidos, a gula a prendê-lo à mesa, a curiosidade a dar-lhe pressa, era hora dos enterros. Divino aquele cuscuz, sublimes as talhadas de banana frita. Arrancou-se da mesa com esforço. Gabriela amarrara uma fita nos cabelos, devia ser bom morder-lhe o cangote moreno (AMADO, 1959, p.170).

A narrativa se expande, com a apresentação de outros subtemas, tais como: a notícia sobre "O escandaloso abandono da barra", na primeira página do "Diário", a oposição declarada de Mundinho ao Coronel, a primeira relação entre Nacib e Gabriela, que se dera quando ele, voltando para casa tarde da noite, levava ao seu quarto um pacote e ela acordara, puxando-o para si e dizendo "moço bonito", da confusão de sentimentos de Nacib que começa a contar o tempo passado com Gabriela ("três meses e dezoito dias" era o tempo em que a contratara, "três meses e dezesseis dias dormindo com ela") (AMADO, 1959, p. 212), do incêndio no "Diário de Ilhéus", da proposta da gringa, esposa de Mister Grant, diretor da Estrada de Ferro, que propôs a Gabriela de levá-la para a

Bahia e de tantos outros que começaram a cortejar Gabriela, ao longo da narrativa. Percorridos outras dezenas de páginas, Nacib, receoso de perder Gabriela para admiradores e ofertas cada vez mais ousadas para tê-la, planeja se casar. Apoiado por Tônico, decide-se. Celebra-se o casamento e a vida da personagem sofre uma mudança também na sua individualidade: Nacib contratou empregadas, cozinheira, Gabriela não poderia mais caminhar descalça, agora era uma "senhora, de posses, de representação". A tensão cresce, com fatos políticos representados na oposição aos coronéis, até que por fim, Gabriela, "menos fogosa" do que antes, é encontrada na cama, nua, com Tônico, "nu, sentado à beira do leito". Passa-se à anulação do casamento, por conselho do João Fulgêncio, o qual, baseado na lei, diz que ocorrera "erro essencial de pessoa", pois Gabriela não tinha nome de família, nem data de nascimento, portanto, tendo sido forjado todo o casamento, poderia ser anulado.

Nacib não tinha tido coragem de matar os amantes, demonstrando-se uma pessoa de bom coração, portanto esta era a única solução. O que dizer, por sua vez, do caráter de Gabriela? João Fulgêncio é quem responde: "Para que explicar? Nada desejo explicar. Explicar é limitar. É impossível limitar Gabriela, dissecar sua alma. (...) Corpo formoso, alma de passarinho" (AMADO, 1959, p. 398-399).

O romance encontra seu desfecho com dois fatos: a morte do coronel Ramiro Bastos, sobre o qual o "Diário" declamou: "Nesta hora de luto e dor cessam todas as divergências. O coronel Ramiro Bastos foi um grande homem de Ilhéus. A ele devem a cidade, o município e a região muito do que possuem" (AMADO, 1959, p. 416), e o retorno de Gabriela, que, aguardando Nacib voltar para casa, semi-nua, puxa-o para si, mesmo depois de tê-lo ouvido dizer "cachorra".

2 Estéticas em Confronto

Brito (2006, p. 146) chama a atenção para o fato de que o romance é conceitual e produz como resultado a construção de uma imagem mental, ao passo que o filme é espetáculo, no qual a imagem é seu ponto de partida, e não de chegada. À parte a questão metodológica que sugere este paradigma, gostaríamos de sugerir no presente trabalho, uma outra chave de leitura: a de que ambos, literatura e cinema, são códigos textuais, formados por composições de signos. Signo aqui é tomado no sentido que lhe foi dado por Peirce: "Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido" (2000, p. 46). Dessa forma, entendemos que tanto a literatura, quanto o cinema, são códigos signícos, os quais, trabalham no sentido de construir imagens mentais. Não há como fugir a este fato. Tanto o leitor quanto o público em uma sala de cinema, ou de frente para a tela da televisão, estão em contato com uma linguagem a qual irá lhes proporcionar a criação de imagens mentais. Assim, ao lermos, por exemplo, no romance "Gabriela" que a personagem tem o rosto fino, a cabeleira solta e as pernas altas, provavelmente na mente de 1000 pessoas irão se formar 1000 imagens, de acordo com o repertório, a experiência, a formação e outros inúmeros parâmetros. Estas 1000 imagens formadas são os signos gerados pela narrativa literária. Da mesma forma, ao vermos a atuação de Sonia Braga, na personagem de Gabriela, irão se formar na mente novas imagens relativas àquela imagem fílmica.

Certamente a imagem formada a partir de uma imagem visual tende a ser mais fiel ao seu objeto do que a imagem formada a partir do código lingüístico. Isto porque, o código lingüístico é formado fundamentalmente por símbolos e o código visual é formado na sua maior parte por índices ou ícones. O índice é o que sugere uma ligação física direta: por exemplo, ao vermos um campo molhado indica que choveu. O símbolo é determinado por uma regra, como podem ser todos os códigos lingüísticos, palavras, frases e livros. São definidos, por assim dizer, a partir de um critério estabelecido. O ícone representa um objeto através de sua similaridade, como por exemplo, uma fotografia de uma criança representa a criança, um quadro pintado por um artista, de uma

paisagem, é o ícone da paisagem. Porém, convém notar que, mesmo sendo ícone, nunca acontecerá deste ser o objeto. Umberto Eco, citando Gombrich, fornece um exemplo: ao se realizar uma fotografia em preto e branco de um parque, esta não corresponderá ao que chamamos de realidade, pois sempre haverá gradações ou escalas de tons diferentes entre si e impressões mais contrastadas ou mais veladas que distorcerão a chamada realidade. E complementa: "Se isso é verdade para a humilde atividade de um fotógrafo, tanto mais o será para o artista. De fato, nem mesmo o artista pode transcrever o que vê: só pode induzi-lo em termos próprios do meio à sua disposição" (GOMBRICH, 1965 in: ECO, 2001, p. 108). Eco conclui que pode-se dizer que um signo é icônico quando parece reproduzir algumas das propriedades do objeto que representa. Dessa forma, para reproduzirmos signos icônicos de objetos percebidos, realiza-se uma seleção de alguns aspectos pertinentes ao objeto. "As crianças de menos de quatro anos não consideram o tronco humano pertinente, e representam o homem só com cabeça e membros inferiores" (ECO, 2001, p. 112).

Certamente que, em presença de um sintagma icônico, como por exemplo, uma cena fílmica, existem relações contextuais complexas que dificultam a distinção dos traços pertinentes aos objetos que representam. Assim, ao visualizarmos um círculo, este pode ser interpretado como uma bola, se e quando inscrito num contexto de jogo entre duas crianças, por exemplo. O mesmo círculo pode ser interpretado como laranja, se estiver dentro de uma cesta de frutas e sua cor for, obviamente, alaranjada. O signo icônico tem valor, portanto, com relação a sua referência contextual. No caso da nossa análise, Sonia Braga só é interpretada como Gabriela, pois está no contexto fílmico homônimo. Sonia Braga, ou melhor, o ícone de Sonia Braga, em outro contexto, seria interpretado de forma diferente.

Muito embora a classificação de códigos dada por Eco seja extensa, a intenção deste trabalho é traçar uma relação entre os principais signos da narrativa e os signos visuais, deixando para outra sede uma análise mais extensa.

A literatura e o cinema, neste momento em que muito se discute sobre a intertextualidade, parecem ter se transformado no par ideal para as mais amplas discussões a respeito das relações interdiscursivas. A literatura, milenar, reina indiscutível e incomparável, sobre o cinema, linguagem muito mais recente na sociedade. No entanto, a relação entre a literatura e o cinema tem-se revelado como sendo muito profícua nos dois sentidos: beneficiando tanto uma forma de linguagem quanto a outra. Pode-se dizer que com o cinema, a literatura ganha novos espaços, ampliando seu leque de admiradores. Por outro lado, o cinema encontra na literatura um vasto repertório, no qual se basear para realizar seu trabalho. Muitos autores e obras passaram a ser conhecidos, ao terem sido adaptados para o cinema. Da mesma forma, o cinema ganhou espaço junto ao público devido a obras literárias significativas, sem as quais muitos roteiros nunca teriam existido. Esse ponto de intersecção entre as duas linguagens: a da literatura e a do cinema, revela-se no que se tem chamado de "adaptação". A arte da adaptação está, por assim dizer, vinculada à interpretação da linguagem literária e a sua transposição para a linguagem cinematográfica, de modo que se estabelece uma ponte entre as duas obras. Tal relação é o objeto de estudo que tem despertado a atenção de vários autores contemporâneos, os quais estão interessados em estabelecer parâmetros comuns entre as duas linguagens, a fim de desvelar a sua leitura.

Não há como negar, também, que a adaptação literária para o cinema, insere-se no âmbito do dialogismo, uma vez que se estabelece um vínculo textual (no sentido bakhtiniano do termo), por meio de alusão, citação ou paráfrase. Aparentemente, essas duas formas de expressão, a literatura e o cinema, mantêm um "enorme fosso semiótico" (BRITO, 2006, p. 131) entre si, dificultando o entendimento de suas relações. No entanto, em termos semióticos, essas duas linguagens pertencem ao mesmo nível interpretativo, distanciando-se igualmente dos objetos representados, usando porém, formas textuais distintas.

Do ponto de vista de sua gênese, o cinema nasce da fotografia que ganhou movimento e depois adquiriu som. Griffith declarou certa vez: "Quando entrei para a Biograph, [...], a projeção

de um filme não passava de uma representação teatral fotografada" (ARAÚJO, 1995, p.37). Por sua vez, a literatura nasce como "imitação da natureza", segundo Aristóteles, na "palavra narrada" (o gênero épico), na "palavra interpretada" (o gênero dramático) e na "palavra cantada" (o gênero lírico). Para Aristóteles o conceito para a compreensão da Poética é o de mimesis, termo que designa, na sua acepção mais geral, imitação. A literatura seria, dessa forma, uma imitação inspirada na realidade, sendo impossível ao homem a reprodução das coisas da natureza, a não ser pela mimesis. Na República de Platão, na qual o filósofo descreve o diálogo no qual Sócrates se dedica a definir a melhor forma de educação para uma cidade ideal, encontra-se descrita a mimesis e os seus graus de distanciamento da realidade. Deus seria o autor da primeira realidade, o artesão seria o autor da segunda realidade e o artista o da terceira realidade. Assim, um objeto criado por Deus seria real, o artesão na sua imitação faz uma cópia aproximada do objeto criado por Deus e o artista, uma cópia da cópia. Platão e Aristóteles, ao elaborar esses fundamentos filosóficos, anteciparam o que posteriormente foi adotado pelos teóricos dos estudos sobre os signos e especificamente Charles Peirce. Segundo Peirce (2000, p. 45), a lógica é o mesmo que semiótica, a teoria dos signos, conforme vimos anteriormente.

O signo se aproximaria daquilo que Aristóteles chamou de "imitação", "mimesis". A mimesis permitiria ao homem realizar uma cópia aproximativa do objeto. Desse mesmo modo, o signo representa o objeto aproximativamente. Tomemos como exemplo, uma paisagem. A paisagem real seria o objeto, composta por vários outros objetos, que podem ser montanhas, rios, nuvens, céu, árvores, casas, etc. O signo "paisagem" seria a representação do paisagem. Este signo poderia ser um signo escrito, a palavra paisagem escrita numa folha, por exemplo; ou poderia ser um signo oral, alguém pronunciando a palavra "paisagem"; também poderia ser um signo visual, tal como uma fotografia da paisagem, ou ainda, uma cena da paisagem num filme. Estes signos, por sua vez, conduzem a um outro signo, ao qual Peirce deu o nome de interpretante, e que é o signo que se forma na mente da pessoa para a qual o signo foi dirigido. Sob este aspecto, tanto a linguagem literária quanto a linguagem cinematográfica são conjuntos sógnicos que representam objetos reais. No que diz respeito às adaptações, podemos afirmar que estas são um conjunto de signos, que compõem o texto fílmico, originados em outro conjunto de signos, o texto literário.

Assim, entendemos que a análise dos mecanismos entre esses dois discursos deve necessariamente se fundamentar na análise semiótica de ambas as linguagens e principalmente, no que diz respeito aos estudos sobre as leis pelas quais um signo dá origem a outro signo.

3 Da Narrativa à Obra Televisiva: 1959-1975

As quase duas décadas que marcam o lapso temporal da publicação da obra "Gabriela" de Jorge Amado e sua adaptação, veiculada pela Rede Globo, marcam um período sem dúvida de grandes transformações para os meios de comunicação no Brasil. Com o advento da televisão, em 1951, com a inauguração da TV Tupi, o rádio deixou de ser o principal meio de comunicação de massa brasileiro. Na década de 1970 a televisão já inventara a sua linguagem e se instalara definitivamente nos lares nacionais. A novela, enquanto gênero ou técnica narrativa já havia produzido inúmeros exemplos e o consumidor já possuía o hábito de acompanhar diariamente os capítulos televisivos. Algumas novelas já haviam mostrado cenas de erotismo e sexualidade, bem como relações que dissociavam sexo e casamento. Foi, no entanto, com a novela Gabriela que se mostrou o primeiro nu feminino em novela, dentro de uma relação alheia ao tradicional casamento.

Não que este erotismo não estivesse presente na narrativa de Amado, porém, no texto literário ela é discreta, reduzindo-se a poucas palavras colhidas no texto e que insinuam um certo erotismo e sensualidade na personagem e na obra. Gabriela, na obra literária, apresenta-se nu. Mas é um "nu" e só. Não há nenhuma outra referência ao erotismo. Na adaptação de Walter George Durst, Gabriela é

sensual. O erotismo, no entanto, não está somente na personagem vivida por Sonia Braga, mas é um elemento explorado na adaptação. A primeira cena do primeiro capítulo mostra o interno do Bataclan, o local mantido por Maria Machado, com meninas provenientes de vários estados do Brasil, para encontrar clientes, entre os quais, se encontram Nacib, Tonico Bastos e o coronel Ezequiel. A estética denuncia os anos 70: cores vibrantes e altos contrastes, azul intenso, vermelho forte, perucas loiras, unhas esmaltadas de roxo, sobancelhas recobertas por intensa maquiagem. A cena faz uma releitura dos anos 20, época em que se passa a ação, proporcionando figurino adequado. Na próxima cena vemos Ilhéus, uma cidade cinematográfica totalmente ambientada em estúdio, o que se percebe claramente na imagem. Nem por isto, deixa de satisfazer aos padrões da Rede Globo da época. A próxima cena é na igreja, onde são apresentados Padre Basílio e Sinházinha, que estão planejando uma procissão para salvar os cacaueiros. Padre Basílio pronuncia: "Há dois meses que não chove. Imagina o que está acontecendo com os menos favorecidos lá em cima". Esta frase antecipa a próxima cena que apresenta o sertão. O colorido some das telas, há somente tons pastéis, marrom, cinza, branco, preto, que contrastam com um céu azul intenso, visto pela posição da câmera rebaixada. Na cena dois homens - um deles o tio de Gabriela - conversam, até que um deles diz: "Vamb'ora, menina". Entra a música tema da novela e tema de Gabriela e entra em cena Gabriela.

Gabriela, na verdade, por um truque de montagem, entra em cena quatro vezes. São realizados quatro cortes e a mesma cena se repete, com a aparição em cena, de Gabriela. Seus cabelos são longos, abaixo da cintura, soltos, encaracolados, a roupa gasta, um vestido de algodão sem cor, que mostra as pernas da personagem, que está de chinelos. Nas costas um saco de pano. Ela ri e caminha. Um plano aproximado (close) na tela mostra o segundo homem que os observa partirem. Deste primeiro capítulo até o terceiro capítulo, destacamos a caracterização das duas personagens do eixo romântico da novela: Nacib e Gabriela.

Nacib, como dissemos, aparece no Bataclan, entre prostitutas e amigos. Frequentemente o local, onde se encontra com a "zarolhinha". A relação dos dois é mostrada de forma bastante eloquente, realizando uma adição ao filme, uma vez que esta relação não tem a mesma proporção na narrativa literária. A adaptação cria um vínculo entre os dois amantes, a partir de um pedido de "zarolhinha" para que Nacib fale com o padre para que as "meninas" do Bataclan possam costurar um novo manto para Santa Madalena, da qual são devotas. A criação deste vínculo se dá na medida em que a novela deve manter a cada capítulo uma tensão a fim de trazer o público de volta no capítulo sucessivo. A relação entre Nacib e a "zarolhinha" no texto narrativo quase passa despercebida, uma vez que há outras micro-narrativas que mantêm a tensão da obra. Ao adaptar o texto para a televisão, criou-se um vínculo maior entre estas duas personagens, aumentando o caráter satírico da narrativa. Nacib (Armando Bógus) é um homem de meia idade, robusto, de bigodes. Apresenta-se, quando trabalha no bar Vesúvio, em camisas brancas, de mangas dobradas, calças e suspensórios. Há sempre um sorriso nos lábios. As cenas se alternam entre Nacib e sua amante e Gabriela que caminha na seca. A estética da seca retratada na novela recorda em muito a estética de Vidas Secas, de Graciliano Ramos, muito embora não tenha sido apresentada desta forma na narrativa de Jorge Amado, que se limita a narrar Gabriela já no caminho, quase chegando: "A paisagem mudara, a inóspita caatinga ceder lugar a terras férteis, verdes pastos, densos bosques a atravessar, rios e regatos, a chuva caindo farta" (AMADO, 1959, p. 110). Na estética da novela, a caminhada de Gabriela dura bem mais tempo: vemos a caatinga, a planície avermelhada, os retirantes caminhando o dia todo, o céu azul, as árvores secas. No segundo capítulo, Gabriela e o tio encontram dois homens no caminho, um deles viria a ser Clemente, que troca olhares correspondidos com a moça. Mais tarde, em outro capítulo, Gabriela irá tomar um banho de chuva, molhando completamente seu vestido de algodão, que irá favorecer a visão das curvas da personagem.

4 Da narrativa à obra cinematográfica: 1959-1983

Do erotismo de Gabriela somente insinuante no livro, ao erotismo da novela explicitado em cenas de nudismo, o filme dirigido por Bruno Barreto, baseado na obra de Amado, intensifica o erotismo e poderemos ver Gabriela, na mesma Sonia Braga, já mais madura, mas cuja estética consegue ser exatamente a mesma da novela, porém bem mais insinuante: há várias cenas de sexo explícito e a sensualidade de Gabriela apaga-se diante dessa nova visão. O filme apresenta Gabriela já na primeira cena, a qual mostra um grupo de retirantes que caminham e encontram água. Gabriela se atira sobre as poças, junto com crianças e adultos, lavando-se e bebendo a água de coloração marrom, que, aliás, é o tom de toda a cena. Ao banhar-se nas poças de lama, a personagem mostra ao público suas formas arredondadas. Gabriela tem os cabelos ainda longos, mas mais curtos, o vestido de algodão sem cor também é mais curto do que o da versão televisiva, está descalça e há no rosto o mesmo semblante visto na novela, um sorriso que não se apaga.

Rapidamente, o filme passa para a próxima cena, onde vemos Nacib procurando uma cozinheira. Nacib, Marcello Mastroianni, no filme, é também um homem de meia idade, embora Marcello Mastroianni demonstre mais idade do que Armando Bógus na sua representação, robusto, de bigodes. Veste-se com camisa clara e gravata, as mangas dobradas. Calças também claras, em algodão. Seu sotaque italiano é inconfundível, o que traz para o filme uma certa ambigüidade, uma vez que Nacib é "turco". Ele chega ao mercado, em busca de uma cozinheira, e logo vê Gabriela que está oferecendo água para uma velha senhora. Tal como se passa na narrativa literária (porém depois de mais de 100 páginas), se dá o diálogo entre Nacib e Gabriela. Ele lhe pergunta se ela sabe lavar e cozinhar. Gabriela responde que sim, mas ele não acredita e começa a afastar-se e então ela diz: "Moço bonito!". Dessa forma, Nacib decide levá-la para casa e fazer uma experiência. No filme tudo é muito rápido, pois logo após esta cena, acontece o assassinato de Sinházinha, Gabriela se instala na casa de Nacib. Uma noite, voltando do trabalho, Nacib encontra Gabriela deitada, seminua, de vestido curto, trocam olhares e logo após algumas cenas, os dois amantes já estão juntos, numa cena de grande erotismo e nu frontal de Gabriela.

5 A Noção Bakhtiniana de Cronotopo e as Personagens de Nacib e Gabriela

A formulação bakhtiniana de cronotopo diz respeito à representação do "tempo-espaço" no interior da narrativa, sendo relevante para a nossa análise. O cronotopo demonstra como as estruturas de espaço e de tempo limitam a narrativa, de modo que uma mudança em um implica numa mudança em outro. Temos, pois, que acrescentar que a partir da análise de determinados cronotopos da obra literária, da novela e do filme, poderemos tecer algumas comparações entre eles. Em primeiro lugar, analisando o cronotopo que se estabelece a partir da descrição da personagem de Nacib: na obra literária, Nacib é "um bom brasileiro nascido na Síria", proprietário do bar Vesúvio e freqüentador do Bataclan, um cabaré. Nacib é apresentado na narrativa literária, no seu quarto.

Nacib despertou com as repetidas pancadas na porta do quarto. Chegara de madrugada, depois de fechado o bar, andara com Tonico Bastos e Nhô-Galo pelos cabarés, acabara em casa de Maria Machado com a Risoleta, uma recém-chegada de Aracaju, um pouco vesga. [...] Buscava os chinelos com os pés, mal acordado, o pensamento em Risoleta. [...] Saía mesmo descalço para o corredor, metido no camisolão de dormir. A velha Filomena esperava na sala [...] (AMADO, 1959, p. 50).

O cronotopo aí revelado coloca Nacib no seu ambiente doméstico, tranquilo, em repouso, aos poucos preocupa-se com a perda de sua cozinheira, Filomena, que está para partir. Diferente deste espaço-temporal é a apresentação de Nacib na adaptação para a novela, onde a personagem é apresentada no Bataclan, com Risoleta (a "zarolhinha", na novela), entre seus amigos de bar. O espaço revela outro olhar e estabelece um diálogo com outras formas imaginárias: o erotismo, a pornografia, a sensualidade, não correspondentes a estabelecida pelo espaço-tempo literário. Da

mesma maneira, no filme de 1983, é-nos revelado outro cronotopo que serve de base para a ação da personagem: Nacib está no mercado, em busca de uma cozinheira. Vemos seus passos apressados, o olhar apreensivo de quem está em busca de uma pessoa que o auxilie imediatamente na cozinha. É um outro Nacib, portanto, em outra situação.

Gabriela, a personagem-título, é apresentada na narrativa literária após muitas horas de leituras, muitos capítulos e eventos, isolada, no sertão, a caminho: "Só Gabriela parecia não sentir a caminhada, seus pés como que deslizando pela picada muitas vezes aberta na hora a golpes de facão, na mata virgem. Como se não existissem as pedras, os tocos, os cipós emaranhados" (AMADO, 1959, p. 112). Na narrativa literária Gabriela é ela mesma parte do cronotopos. "Nos cabelos já não penetrava o pedaço de pente, tanto pó se acumulara". Suas vestes, sua pele, seus cabelos têm a cor da terra que ela percorre descalça. A estética da narrativa literária é marcante, tanto que se mantém na novela e no filme. Porém, uma grande alteração é realizada: na novela, Gabriela aparece no primeiro capítulo, logo após a cena da igreja, onde o padre fala sobre a seca; no filme, Gabriela abre a narrativa. Esta mudança do tempo da narrativa, aqui tomada como tempo da narrativa total, todo o romance, reflete uma escolha necessária realizada pelos adaptadores, em função da linguagem dos meios. Na verdade, seria um elemento desinteressante, uma novela em que sua personagem principal aparece na metade da narrativa. Da mesma forma, acontece no filme.

Conclusão

Ao analisarmos o romance de Jorge Amado, *Gabriela, Cravo e Canela*, procuramos estabelecer vínculos entre formas textuais diferentes (texto literário, novela e filme), as quais, estabelecem um diálogo entre si, na medida em que as adaptações que se produziram a partir da obra literária, remetem à narrativa da obra literária. Mesmo as duas obras fílmicas, a novela e o filme, produzem um diálogo na sua personagem principal, ao apresentar a mesma atriz para o papel de Gabriela, causando um impacto no que diz respeito à iconicidade da personagem. De fato, Gabriela (Sonia Braga) tornou-se um ícone no imaginário nacional.

A análise dos componentes que se relacionam à descrição das personagens de Nacib e de Gabriela foi o foco do trabalho, uma vez que eles representam um dos eixos temáticos principal do romance. A partir da compreensão dos elementos semióticos, ou seja, de como cada obra pode ser considerada uma obra sígnica, cada um de seus elementos podendo ser considerado como a representação de algo, buscou-se isolar os momentos da narrativa em que são apresentados estes dois personagens, na tentativa de individualizá-los.

Tendo sido feita a caracterização das personagens, buscou-se compreender como, no espaço-tempo da narrativa, houve uma influência na constituição destas personagens, produzindo imagens diferentes em cada caso. Na obra literária Nacib é apresentado em sua casa, no momento em que acorda e sabe da notícia da saída de sua cozinheira; na novela Nacib é retratado como um assíduo freqüentador do Bataclan e no filme, Nacib é apresentado ao público no momento em que está preocupado à procura de uma nova cozinheira e que é quando encontra Gabriela. A personagem feminina, por sua vez, é apresentada sempre da mesma forma, ela chega a fazer parte do cronotopos, Gabriela é a própria terra por onde caminha. No entanto, a novela e o filme antecipam seu ingresso no espetáculo, uma vez que a linguagem fílmica não permite longas expectativas ao seu público, encurtando os tempos e efetuando reduções significativas na narrativa literária.

Referências Bibliográficas

AMADO, Jorge. **Gabriela, Cravo e Canela**. São Paulo: Martins Editora, 1959.

ARAÚJO, Inácio. **Cinema - o mundo em movimento**. Col. "História em aberto". São Paulo:

Scipione, 1995.

BAKHTIN, Michail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BOSI, Alfredo. BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 35ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRITO, João Batista. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

COELHO NETTO, J. TEIXEIRA. **Semiótica, Informação e Comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

COUTINHO, Afrânio (Direção); COUTINHO, Eduardo de Faria (Co-direção). **A literatura no Brasil; parte II/ estilos de época: era modernista**. 5ª ed. revista. e atualizada. São Paulo: Global, 1999. v. 5.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro - os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

MARCONDES FILHO, C. **A linguagem da sedução**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.

MARCONDES FILHO, C. (org.). **Política e imaginário nos meios de comunicação de massa para o Brasil**. São Paulo: Summus, 1985.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

REIS, C. & LOPES, A. C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.