

A Intertextualidade em *Carlota/Amorosidade*

Geraldo Carlos do Nascimento

Nossa leitura de *Carlota/Amorosidade* (1) não pretende, nem de longe, ser exaustiva. Vamos investigar a obra, se assim podemos dizer, de um ponto de vista determinado, para realçar um de seus processos de construção: a intertextualidade.

Fica evidente, mesmo para quem assistiu ao filme uma única vez, que *Carlota/Amorosidade* relaciona duas obras bastante conhecidas, embora bem distanciadas no tempo, **Fragmentos de um Discurso Amoroso**, de Roland Barthes, e **Os Sofrimentos do Jovem Werther**, de Goethe. Quem leu os **Fragmentos**, de Barthes, sabe também que o autor francês vai pinçar exatamente nesta obra de Goethe boa parte do exemplário que lhe serve de *corpus* para suas reflexões e comentários. Isso quer dizer que já antes do filme Barthes havia estabelecido um vínculo relacional entre as duas obras. O filme, contudo, não se limita à visão de Barthes, embora, de certa forma, mantenha seu enfoque.

No filme, os textos de Barthes extraídos dos **Fragmentos** são proferidos pelo ator “boca” (2) e sofrem apenas algumas alterações para melhor adaptação ao discurso fílmico. Já o **Werther** de Goethe é, por assim dizer, traduzido ou representado cinematograficamente depois de devidamente transformado em seqüências temáticas — prólogo, prenúncio do suicídio, laboratório, estúdio fotográfico e assim por diante.

O filme de Adilson Ruiz nasce, assim, da intertextualidade explícita que mantém com essas duas obras, que constituem no dizer dos roteiristas, Maria Bacellar e Bráulio Mantovani, a substância do filme. Conheçê-las ou , pelo

menos, ter uma noção do que elas representam culturalmente é indispensável para uma interpretação mais abrangente do filme. Essa leitura é pressuposta ou sugerida pelo autor do texto fílmico quando aponta essas obras como seus referenciais básicos. O que não quer dizer, evidentemente, que elas sejam pré-requisito para toda e qualquer leitura do filme.

Mas se o espectador "comum" pode ficar liberado da operação intertextual em relação a essas duas obras, certamente não escapa de outras. A ausência de diálogos ou referências verbais, na maioria das seqüências, é preenchida por canções e músicas, em geral populares, que sugerem e dão a dimensão do clima emocional por que passa o personagem, e o leitor do texto fílmico se vê remetido a uma operação intertextual, ou seja, vai buscar apoio nas obras "indicadas" para interpretar o plano de expressão que lhe está sendo proposto. Se duvidássemos radicalmente do conteúdo da célebre frase de Bakhtin que afirma que "todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo o texto é a absorção e transformação de um outro texto", teríamos, frente a este texto fílmico, de abrir uma exceção, pois ele se constrói explicitamente a partir de citações. (3)

Evidentemente, a leitura do filme não se esgota no reconhecimento dos signos emprestados de outras obras. O espectador tem de convertê-los em figuras, no sentido hjelmsleviano (4), que comporão o plano de expressão do discurso fílmico para realizar novas semioses. Isso exige um apagamento ou neutralização do plano de conteúdo anterior, e outros percursos de sentido podem ser desencadeados. O espectador passa a operar, agora, no universo intratextual da obra, e dependerá de seu maior ou menor grau de competência a exploração de novas isotopias.

A rigor, o discurso fílmico só é lido quando se passa para o nível intradiscurso. Antes disso, o que a obra faz, o filme no caso, é apenas estabelecer um código ou sistema básico para sua subsequente leitura. Nesse código, estão inclusas tacitamente toda a tradição cinematográfica, como os cortes, as técnicas de montagem, os enquadramentos, a iluminação, etc., e os "empréstimos" obtidos, via mecanismo da intertextualidade, de outras semióticas.

Em *Carlota/Amarosidade* a "desqualificação" dos signos obtidos via intertextualidade começa, podemos dizer, a partir da transformação dos atores. O papel actancial de Barthes nos *Fragmentos*, por exemplo, é conservado, mas o ator que toma o seu lugar é uma "boca vermelha" de mulher, o que é confirmado pelo timbre de sua voz. O texto proferido pela "boca" é, quase

sempre, o de Barthes, mas não se refere mais ao texto do *Werther* de Goethe, e sim à sua tradução filmica. Bastaria mudar tal relação para o sentido original se alterar. Mas não é só; nesta "tradução" outras modificações foram efetuadas: o jovem e romântico pintor Werther passa a ser um fotógrafo de moda; a pacata Carlota, uma manequim descontraída. Do *Werther* de Goethe conservam-se apenas o tema fundamental — o suicídio por amor — e os lances principais dos desencontros do personagem com Carlota, sempre filtrados e tematizados pela leitura de Roland Barthes.

O filme inicia-se com o percurso terminal de Werther, instantes antes de ele cometer suicídio, num *flashback* que não ocorre no epistolar livro de Goethe. A partir daí desenvolve-se uma narrativa inusitada, articulada em função das lembranças e devaneios do personagem, com a temporalidade marcada por uma evolução sutil no relacionamento de Werther e Carlota. Os textos de Barthes, sempre proferidos pelo ator "boca", aparecem como comentários em finais de sequência ou, ao contrário, as anunciam. O espectador atento percebe que muitos dos temas musicais, desenhos e inscrições em cartelas, como as usadas no cinema mudo, têm sempre a mesma função: traduzem para um outro código o que o texto fílmico quer dizer ou insinua.

Há seqüências e cenas em cores e em preto e branco, e o preto e branco muitas vezes aparece com tratamento diferenciado. O que isso significa? Não é dado ao espectador mais do que reiterações para que ele tente vincular a esse emprego algum sentido. Uma hipótese, ancorada na distinção temporal pelo uso da cor presente no discurso cinematográfico, seria pensar num tempo "real" e num tempo "imaginário". Como a narrativa tem um espaço noológico -- tudo se passa na "cabeça" de Werther pouco antes de ele acionar o gatilho --, esse tempo "real" teria de ser o da lembrança vivida (não cor) e o "imaginário", o tempo onírico (cor), no qual ocorreriam as "perturbações" de Werther. A não cor com tratamento diferenciado revelaria um plano intermediário: o das lembranças vividas mas com alterações imaginárias. (O critério que adotamos para estabelecer tal distinção foi uma maior ou menor proximidade em relação a uma semiótica do mundo natural.)

Fica evidente o investimento tímico no uso da cor; mas, contrariando nossa expectativa, a não cor é eufórica, a cor, disfórica, notadamente a cor vermelha, que é predominante. Vermelha é a "boca"; o roupão de Carlota na única cena em que Werther se aproxima fisicamente dela; a camisa que Werther escolhe para usar no momento em que vai se matar. Vermelho é o telefone. Vermelho é o sangue -- sempre sugerido, nunca realmente visto -- que conota perigo.

O branco e o preto, constituintes da não cor, no entanto, ocupam em momentos determinados dêixis diferentes, e podem ser vistos, também, como um par de opostos -- enquanto constituintes da não cor eles são complementares. Ocorre então, no nível da manifestação, uma sobredeterminação da carga tímica. Assim, no texto fílmico, o máximo de euforia ocorre quando o branco, neutralização de todas as cores, é predominante na não cor; e o máximo de disforia acontece quando o preto, ausência total de cores, manifesta-se com o vermelho.

O exemplo mais bem acabado de tal dicotomia encontra-se na cena em que Werther toca flauta para Carlota dançar (predomínio do branco) e naquela que Werther aparece pronto para a morte, vestido todo de preto sobre um fundo vermelho. Os temas musicais *Fascinação* e a ópera *Werther*, que durante o filme pontuam momentos eufóricos e disfóricos, tornam-se determinantes para exprimir, nos termos de Werther, o embate entre vida e morte. Para ele, que transformou a vida em sonho, a morte aparece como espetáculo. No nível do parecer, vida e morte ficam com sinais trocados, e Tânatos triunfa.

NOTAS

- (1) A motivação desta leitura decorre das fecundas sugestões apresentadas pelo professor Eduardo Peñuela Cañizal no curso "*Poética da Intertextualidade Visual*", ministrado na ECA/USP, no segundo semestre de 1989. O trabalho foi apresentado no *Encontro de Semiótica Literária e Outras Artes*, realizado em Rio Preto, em 13 e 14 de outubro de 1989, após apresentação do filme *Carlota/Amorosidade* (direção de Adilson Ruiz e roteiro de Maria Bacellar e Bráulio Montovani).
- (2) Uma boca focalizada em primeiro plano, ou sua voz em off, interfere de tempos em tempos, mas sem padrão definido, no texto fílmico.
- (3) Apud Kristeva, Júlia, *Semiótica do romance*, p. 72.
- (4) *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, p.51.

- (5) A temporalidade em *Carlota/Amorosidade* é complexa. O tempo real (sem aspas) só evolui por projeções imaginárias e o "real", não atual, dado retrospectivamente pela memória, não tem padrão definido, pois sofre interferências dos desejos de Werther

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, R., *Fragmentos de um discurso amoroso*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.
- GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J., *Dicionário de semiótica*, São Paulo, Cultrix, 1982.
- GREIMAS, A. J., *et alii*, *Ensaio de semiótica poética*, São Paulo, Cultrix, 1975.
- GOETHE, J.W. Werther, São Paulo, Abril Cultural, 1973.
- HJELMSLEV, L., *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, São Paulo, Perspectiva, 1975.
- KRISTEVA, J., *Semiótica do romance*, Lisboa, Arcádia, 1978.
- LOPES, E., *Discurso, texto e significação*, São Paulo, Cultrix/Sec. da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
- LOTMAN, Y., *Estética e semiótica do cinema*, Lisboa, Estampa, 1978.
- METZ, C., *Linguagem e cinema*, São Paulo, Perspectiva, 1980.