

A transmediação da “tirada do nariz”: de Cyrano de Bergerac para Cyrano mon amour¹

The transmediation of Cyrano nose's tirade: from Cyrano de Bergerac to Cyrano mon amour

Melissa Marangoni Leme

Universidade Federal de São Paulo – São Paulo – Brasil

Ana Luiza Ramazzina Ghirardi

Universidade Federal de São Paulo – São Paulo – Brasil

Resumo: O artigo examina a maneira pela qual o monólogo da “tirada do nariz” de “Cyrano de Bergerac” (1895) foi transmediado para o filme “Cyrano mon amour” (2018). Sob o conceito da transmediação (ELLESTRÖM, 2017, 2021), examina-se a transposição do texto da peça de Edmond Rostand para uma adaptação que fundamenta sua lógica em diferentes artifícios modais. A resignificação do monólogo “tirada do nariz” em uma produção multimodal estimula o receptor a buscar significado a partir da relocalização espaçotemporal. Para a análise, parte-se da hipótese de que, no processo de transmediação, a cena da “tirada do nariz” foi resignificada, redimensionando seu alcance para um novo público receptor. O artigo tem como base teórica a intermedialidade, sobretudo os trabalhos do pesquisador Lars Elleström (2017, 2021).

Palavras-chave: Cyrano de Bergerac. A tirada do nariz. Edmond Rostand. Transmediação. Intermedialidade.

Abstract: The article examines how the “nose tirade” monologue from *Cyrano de Bergerac* (1895) was transmediated into the film *Cyrano, My Love* (2018). Using the concept of transmediation (ELLESTRÖM, 2017, 2021), the study explores the adaptation of a theater piece conveyed exclusively in verbal language into a version grounded in different modal techniques. The reinterpretation of the “nose tirade” monologue in a multimodal production encourages the viewer to seek meaning through spatiotemporal relocation. For the analysis, the hypothesis is that in the transmediation process, the “nose tirade” scene was reinterpreted and updated to fulfill the film’s objectives. The theoretical foundation of the article is based on intermediality, particularly the work of researcher Lars Elleström (2017, 2021).

Keywords: Cyrano de Bergerac. Cyrano’s nose tirade. Edmond Rostand. Transmediation. Intermediality.

¹ A pesquisa sobre este tema foi realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

1 Considerações iniciais

Em seu ensaio “Por que ler os clássicos” (1993), Ítalo Calvino defende que os clássicos são obras inesgotáveis, pois um clássico nunca termina “de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1993, p. 11). Para o autor, essas obras exercem uma influência particular por serem inesquecíveis ou por se ocultarem nas memórias individuais e coletivas. Nesse sentido, os clássicos permitem várias interpretações, fazendo do leitor um participante ativo na criação de sentido.

Essa particularidade dos clássicos, apontada por Calvino, ajuda a entender a atração de roteiristas e produtores em busca de material a ser adaptado visto que estão entre “romance e peças teatrais confiáveis” (HUTCHEON, 2013, p. 25), e minimizam possíveis riscos econômicos para seus realizadores. No entanto, para Hutcheon, a ordem financeira não é a única prioridade. Apoiada na visão do semiótico Christian Metz, a pesquisadora concorda que o cinema “nos conta histórias contínuas; ele ‘diz’ coisas que também poderiam ser expressas na linguagem das palavras, porém as diz de modo distinto” (METZ, 1974, p. 44 *apud* HUTCHEON, 2013, p. 23, aspas do autor), e essa seria a razão tanto para “a possibilidade quanto para a necessidade das adaptações” (*ibidem*). Portanto, tais obras se mostram valiosas não apenas por serem inesgotáveis em suas mensagens, como aponta Calvino (1993), mas também por sua maleabilidade em se aclimatar a diferentes linguagens, conforme observa Hutcheon (2013).

Como apontam Hutcheon e Metz, a adaptação de obras literárias para o cinema não é meramente uma transposição de história, mas sim um processo de recriação que se enriquece através de diferentes códigos semióticos, como a linguagem visual e sonora. O cinema conta histórias de forma distinta, utilizando-se de recursos próprios que oferecem novas formas de vivenciar a narrativa fonte. Dentro dos estudos da adaptação, Elleström (2017) observa que “a mídia cinema é analisada a partir da Semiótica e da Literatura Comparada [...] sem que haja coesão em relação à terminologia referente aos objetos e

fenômenos que ambas colocam sob suas lentes” (ELLESTRÖM, 2017, p.9). O pesquisador propõe que a adaptação seja “entendida como um fenômeno de mídia e não como um ajuste ou aclimatização de qualquer coisa” (*ibidem*, p.203). A análise no campo de estudos da intermedialidade, toma a adaptação como uma “transposição midiática”, uma “transformação de mídias”.

Levando em consideração a ideia de Calvino sobre os clássicos e a de Metz sobre “histórias contínuas”, esse artigo propõe, através das lentes da intermedialidade, a análise da adaptação da “tirada do nariz”, cena célebre da peça de teatro *Cyrano de Bergerac* (1897), de Edmond Rostand. Analisa-se o efeito da adaptação na produção cinematográfica *Cyrano mon amour* (2018), realizada por Alexis Michalik, desde o conceito de transmídiação de Lars Elleström (2017, 2021). Parte-se da hipótese de que, no processo de transmídiação, a cena da “tirada do nariz” foi resignificada e atualizada para atender a expectativa de um novo público receptor.

Além das considerações iniciais e finais, este artigo conta com três seções. Na primeira seção, a mídia-fonte *Cyrano de Bergerac* (1897) é contextualizada baseando-se na reflexão estabelecida por Victor Hugo (1988), no prefácio da peça *Cromwell* (1988 [1827]), sobre a centralidade da vida humana sob diferentes perspectivas: a espiritual, voltada para o interior; a social, voltada para o público e o confronto entre as duas que leva a uma harmonia e a uma ruptura. A segunda seção analisa a transmídiação da peça *Cyrano de Bergerac* (1897) para o filme *Cyrano mon amour* (2018), aplicando a teoria de Lars Elleström (2017, 2021), levando em consideração que a peça de teatro é basicamente simbólica, composta de textos escritos e a produção cinematográfica é composta de vários modais, entre eles a imagem, revelando diferentes signos icônicos. A terceira seção explora, em uma cena específicas do filme *Cyrano mon amour* (2018), as semelhanças e diferenças entre a mídia fonte (peça teatral) e a destino (produção cinematográfica), demonstrando como a “tirada do nariz” foi relocalizada integrando características próprias da linguagem cinematográfica.

2 As dualidades em Cyrano

A peça *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand foi publicada em 1897, após o fim do romantismo e durante o auge do realismo e naturalismo. Críticos como Clemence Caritte e Florence Naugrette (2018) apontam que, na França, ela ainda é classificada como um drama romântico, com influências diretas de Victor Hugo, a quem Rostand admirava. A crítica da época compara Cyrano a Quasimodo, de *Notre Dame de Paris* (1831), de Victor Hugo. Seja um drama romântico tardio, literatura neorromântica ou comédia heroica, *Cyrano de Bergerac* (1897) foi fortemente aclamada pela crítica quando apresentada pela primeira vez ao público em 1897, no *Théâtre de la Porte-Saint-Martin* e permanece, até hoje, como uma peça teatral de grande destaque na cultura francesa.

A história se passa em Paris, no ano de 1640. Cyrano de Bergerac nutre grande paixão por sua prima Roxana, jovem que gosta de ser cortejada com palavras inteligentes, poéticas e bem elaboradas. Apesar de ser um grande poeta, Cyrano não se vê digno deste amor, principalmente pelo fato de se achar feio por ter um nariz muito grande. Então, ele decide ajudar seu amigo Cristiano a conquistar Roxana, escrevendo cartas e declarações de amor endereçadas à moça com a assinatura de Cristiano.

Edmond Rostand baseou-se livremente em alguns aspectos parciais, desconexos e ocasionais da vida de Hercule Savinien Cyrano de Bergerac, escritor francês nascido em 1619, em Paris, e falecido em 1655, em Sannois, vítima de complicações causadas por um traumatismo craniano. Hercule Savinien já era retratado com um nariz avantajado, como pode ser visto em retratos da época. No entanto, considerava essa característica como uma virtude. Em uma passagem de seu livro *Viagem à Lua* (1657), o autor alega que o nariz seria “uma bandeira que diz: Aqui mora um homem inteligente, prudente, cortês, afável, generoso e liberal (...) um [nariz] pequeno é a rolha dos vícios opostos” (BERGERAC, 2007, n. p.).

O exagero de uma parte do corpo humano para causar algum efeito, tais como o riso e a repulsa, é recorrente em obras humorísticas, embora isto também apareça em uma certa medida em outros gêneros narrativos. Em seu estudo *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento no Contexto de François Rabelais* (1965), Bakhtin apresenta o conceito de *realismo grotesco*, isto é, um “tipo específico de imagens da cultura cômica popular em todas as suas manifestações” (BAKHTIN, 2010, p. 27). As partes do corpo usadas para trazer a comicidade eram o nariz e a boca, outras, como as orelhas e os olhos, só faziam parte do universo grotesco quando comparadas aos animais.

Ao observar a maneira pela qual Cyrano de Bergerac é destacado no centro do cartaz da divulgação da peça em 1897 (figura 1), chama a atenção o nariz avantajado do personagem apresentado de perfil, com o rosto levemente inclinado para cima. Ele ainda é representado em posição heroica, suas roupas indicam nobreza, visto que o personagem veste um chapéu de pluma e a gola-rufo, frequentemente usada pela aristocracia. A dicotomia sublime *versus* grotesco é frequente e marcadamente empregada em Cyrano. Enquanto neste quadro o único sinal do grotesco é o nariz, as imagens que o acompanham mostram um nobre personagem. Na parte superior do cartaz, há a indicação dos dois primeiros atos da peça: “O hotel de Borgonha” e “O restaurante dos poetas”. Em seguida, no canto inferior esquerdo, o terceiro ato, com a célebre cena do “Beijo da Roxana”, seguido de “A Batalha de Arras” e “A morte de Cyrano”, quarto e quinto atos, respectivamente. Interessante ressaltar que nesta *constelação de imagens*, Cyrano é retratado em posições heroicas, deixando em evidência a característica sublime do personagem.

Figura 1 - Cartaz da peça *Cyrano de Bergerac* (1897)

Fonte: METIVET, 1898.

O sucesso de Edmond Rostand ultrapassou os séculos, de modo que *Cyrano de Bergerac* (1897) se tornou uma das peças mais representadas na França. Sophie Jama (2012) indica que uma das razões para que isso tivesse ocorrido é que Edmond Rostand transformou o personagem Cyrano de Bergerac em um mito literário com diversos “símbolos próprios a uma identidade na qual os franceses são suscetíveis de se reconhecer – e graças a um contexto sociopolítico do qual ele conseguiu, querendo ou não, tirar grande vantagem [...]” (JAMA, 2012, p. 5, tradução nossa¹).

A peça *Cyrano de Bergerac* (1897), como já indicado, é dividida em 5 atos. O primeiro ato, intitulado *Uma representação no paço de Borgonha*,ⁱⁱ é dividido em cinco cenas e acontece em 1640. No início deste ato, um público extremamente variado, dentre eles burgueses, marqueses, cavaleiros, cadetes, comediantes, soldados e pessoas comuns, estão no palácio de Borgonha para assistir a uma peça de teatro, *La Clorise*, de Balthazar Baro. Os principais personagens apresentados neste momento são Roxana, a jovem prima de Cyrano que encanta muitos pretendentes devido à sua beleza; o conde de Guiche, nobre de muita influência que procura realizar o casamento de Roxana com seu colega, o marquês de Valvert, embora a moça seja totalmente contra essa união. Por fim, conhecemos Cristiano, um jovem nobre do interior que é secretamente apaixonado por Roxana.

A confusão começa quando Cyrano de Bergerac entra em cena e expulsa o ator principal

Montfleury, pois, de acordo com Cyrano, Montfleury estaria proibido de representar nos palcos por um mês devido a suas baixas qualidades de atuação, interrompendo, deste jeito, a encenação. Edmond Rostand traz a rivalidade desta carta escrita por Hector Savinien, *Contra o gordo Montfleury, ator e comediante ruim*, endereçada a Zacharie Jacob (de nome artístico Montfleury); na carta, Savinien ordena a Montfleury a se retirar dos palcos. Após a desordem causada por Cyrano, algumas pessoas começam a sair do teatro, inclusive Valvert que decide ofendê-lo apontando o tamanho de seu nariz.

O visconde: o senhor tem um nariz ...
hamm... um nariz ... muito grande.

Cyrano: Sim muito /

Valvert: Há!

Cyrano: É tudo o que queria me dizer?

Valvert: Mas...

(ROSTAND, 1976, [1897], p. 18)

Em seguida, inicia-se uma das mais famosas cenas do teatro francês: “A tirada do nariz”. Cyrano revida à ofensa de Valvert com vinte exemplos que mostram como o marquês poderia ter lhe ofendido, usando suas palavras de uma maneira mais elaborada do que dizendo somente que ele tem um nariz grande. Sarah Sauquet (2016) observa que “a tirada do nariz” se tornou um texto universal da literatura francesa. Segundo a pesquisadora, isso se dá pelo fato de ser um claro exemplo da bravura heroica do personagem: Cyrano revida a ofensa de Valvert de um modo espontâneo e improvisado em frente a um público que o observa atentamente.

Poder-se-ia dizer... mas tanta coisa, em suma!...

Variando o tom de voz... assim – dê-me atenção:

AGRESSIVO: "Senhor, tamanho narigão Fosse meu, que, sem dó, lhe apararia o topo!"

CORTÊS: "Esse nariz mergulha-vos no copo:

Usai dum canjirão para beber melhor".

DESCRITIVO: "É rochedo! É cabo! Inda é maior:

É promontório! É mais: é o Novo Continente!"

CURIOSO: "De que serve essa vasilha ingente?

Servirão de tinteiro os âmbitos nasais?"

GRACIOSO: "Tanto afeto às aves dedicais,

Que destarte busqueis, benévolo e fagueiro,
Aos dedicados pés ceder-lhes um poleiro?"

TRUCULENTO: "Senhor, se vós vos distraís

A fumar, e lançais vapores no nariz, O vizinho não crê que a chaminé vos arde?"

PREVIDENTE: "Cuidado! O crânio que se guarde:

Esse peso é capaz de dar-lhe um trambolhão!"

TERNO: "Plantai-lhe em cima um toldo, um pavilhão:

Do contrário, talvez a luz do sol empane-o"

PEDANTE: "Só o monstro, o monstro Aristofânio,

- Hipocampelefantocamelo - afinal, Teve tão volumoso o apêndice nasal"

CAVALHEIRO: "Isso é gancho ao derradeiro gosto?

Pendurai-lhe um chapéu, que ficará bem posto!"

EMPOLADO: "Que vento, exceto algum pampeiro, Poderá, ó nariz, te constipar inteiro?"

TRÁGICO: "É o Mar Vermelho o teu sangüíneo jato!"

PASMADO: "É um chamariz pra vendedor de extrato"

LÍRICO: "É a vossa concha, ó Filho de Anfitriote?"

INGENUO: "É um monumento! A entrada se permite?"

RESPEITOSO: "Deixai saudar-vos a eminência:

Vale um bem-de-raiz tamanha saliência".

LAPUZ: "Virgem Maria! Isso é nariz de sobra:

Estou que há de ser couve, ou que há de ser abóbora."

BELICOSO: "Apontar! Passa a cavalaria!"

PRÁTICO: "Se o meteis em rifa ou loteria,

Vai ser a sorte grande, a bruta, certamente"

Enfim, parodiando a Píramo? plangente: "Eis o nariz fatal, que aos traços do senhor

A harmonia desfez! E cora de pudor!"
(ROSTAND, 1976 [1897], p. 78-80)

Ao utilizar palavras comuns para criar frases de efeito, Cyrano transforma o ordinário em poético, em sublime. O uso da tirada pelo personagem acontece apenas como resposta ao insulto de Valvert; as bem elaboradas frases de Cyrano não caem no grotesco e não representam um ato de ofensa ao personagem, e aí reside o segredo dessa

“transmutação alquímica” do grotesco ao sublime, segundo Sauquet (2016).

3 A transmediação de *Cyrano de Bergerac* para *Cyrano mon amour*

Lars Elleström (2017) usa o termo *mediar*, para descrever o processo através do qual um meio técnico torna “percebível algum tipo de conteúdo de mídia” (*ibidem*, p. 188). A ideia de Rostand na criação da peça *Cyrano de Bergerac* foi mediada pela folha de papel do livro. Quando um produto é mediado por uma segunda vez, ele é *transmediado*. Elleström propõe a transmediação como “a representação repetida (embora certamente não idêntica) de características de mídias por outro tipo de mídia (Elleström, 2017, p.203).

Segundo essa acepção, é possível notar que um conjunto de características presentes na mídia fonte, *Cyrano de Bergerac*, foi transferido para a mídia destino, *Cyrano mon amour*. Importante ressaltar que nem todas as características são transmediadas, alguns “traços estão quase que universalmente presentes na paisagem midiática, mas outros podem ser apenas marginalmente transformados para se encaixarem em outras mídias (*ibidem*, p. 237).

A produção cinematográfica *Cyrano mon amour* (2018), dirigida por Alexis Michalik, se presta aqui como objeto de análise segundo a teoria de Elleström (2017, 2021). O filme transforma o autor da peça de teatro, Edmond Rostand, em um jovem escritor em dificuldades financeiras após uma série de fracassos teatrais; ele se inspira em fatos cotidianos que acontecem ao seu redor para compor uma nova peça, na tentativa de salvar sua carreira. O enredo explora o processo criativo do autor, os desafios em produzir a obra e as relações com elenco e produtores. Ao final, a obra se torna um sucesso estrondoso, estabelecendo Rostand como um grande dramaturgo.

Para investigar o modo como essa produção cinematográfica – *Cyrano mon amour* (2018) – foi realizada a partir da adaptação da peça teatral *Cyrano de Bergerac* (1897), utiliza-se aqui o conceito de transmediação (ELLESTRÖM, 2021), no campo de

pesquisa da intermedialidade. As duas obras são tomadas como mídia fonte e mídia destino e são concretizadas por um “produto de mídia”, a forma material da mídia que, segundo Elleström, representa mais “uma função do que [como] uma propriedade essencial” (ELLESTRÖM, 2021, p. 27). Em uma transmediação, há traços comuns que unem as obras, como observa Elleström (2017), o “novo produto de mídia é distintamente diferente do anterior, mas baseado em suas características; é um processo de mudança que deixa intacta a essência” (ELLESTRÖM, 2017, p. 190).

Na transmediação da peça teatral *Cyrano de Bergerac* para a produção cinematográfica *Cyrano mon amour*, os dois produtos de mídia apresentam características diferentes: enquanto a peça de teatro é majoritariamente simbólica, composta de textos escritos, o filme é composto – entre outros modais – de imagens, ou seja, signos icônicos. Porém, apesar de parecerem distintos, tais produtos de mídia também compartilham traços básicos que permitem a transmediação, entre eles a peça de teatro *Cyrano de Bergerac* (1897) ter uma linguagem poética – uma das características da poesia é a iconicidade.

No processo de transmediação, um conjunto de características presentes na mídia fonte, *Cyrano de Bergerac*, foi transferido para a mídia destino, *Cyrano mon amour*. A partir da análise das diferenças e das semelhanças entre as duas obras, é possível investigar a relevância da retomada de uma peça teatral do século XIX para discutir questões sociais em pleno século XXI. Assim, o recorte da produção cinematográfica proposto neste artigo retoma o

momento em que a Tirada do Nariz, presente na mídia fonte *Cyrano de Bergerac* (1897), é ressignificada em *Cyrano mon amour* (2018). Esta cena ocorre após o momento em que Edmond promete uma história para Coquelin através de sua colega, Sarah Bernhardt. Edmond vai a um café local e, enquanto reflete sobre o que irá escrever, observa uma discussão entre um cliente e o dono do café (essa cena será analisada na próxima seção).

A mídia destino apresenta logo no início de sua produção o tempo diegético, 1897, e o protagonista Edmond Rostand com problemas financeiros: ele não conseguiu escrever nada desde o fracasso de sua última peça, *La Princesse Loïtaine*. Ao cotejar as duas mídias a partir da caracterização do personagem, pode-se observar que essa situação difere totalmente da condição do protagonista da peça teatral *Cyrano de Bergerac*. O valente escudeiro do rei em nenhum momento passa por dificuldades financeiras e não há indícios de que busque inspiração para escrever suas cartas.

A primeira realocização da “tirada do nariz” na nova mídia acontece logo depois da visita de Sarah Bernhardt ao escritor: ela lhe propõe um encontro com Constant Coquelin que está em busca de novos projetos. Apesar de aceitar o compromisso devido à sua situação financeira e à possibilidade de obter alguma renda, o jovem poeta se mostra aflito pois encontra-se em um momento improdutivo, sem inspiração. Em busca de material para uma nova peça, Edmond Rostand vai ao restaurante “*Brasserie Chez Honoré*” e presencia uma pequena discussão entre o dono do café, Senhor Honoré, e um cliente racista.

Tabela 1 - Transcrição de cena: 8'19" até 8'48"

- | | |
|--|---|
| <p>1. Le client : Bon, alors ! Ce ballon de rouge, il vient ?
O cliente: E então! Essa taça de vinho vem ou não?</p> <p>3. Le client : Voyez-vous ça ! Un nègre qui sait parler !
O cliente: Vejam isso! Um preto que sabe falar!</p> <p>5. Monsieur Honoré : J'ai dû mal entendre. Mon oreille me joue parfois des tours.
Senhor Honoré: Eu acho que ouvi mal. Meu ouvido às vezes me engana.</p> | <p>2. Monsieur Honoré : « La patience adoucit tout mal sans remède », mon cher ami.
Senhor Honoré: “A paciência suaviza todo o mal sem remédio”, meu caro amigo.</p> <p>4. Todos os clientes olham o cliente racista.</p> <p>6. Le client : Quoi ? J'appelle un chat un chat, et un nègre un nègre.
O cliente: O quê? Eu chamo um gato de gato e um preto de preto.</p> |
|--|---|

Fonte : Michalik, 2018 ; tradução nossa.

Elleström (2017) indica que as características de mídias qualificadas – mídias que “dependem da história, cultura e propósito comunicativo [...]” suas características determinantes são formadas por convenções variáveis” (ELLESTRÖM, 2021, p.94) – também podem ser transmediadas em forma e conteúdo. O excerto que apresenta a discussão entre o senhor Honoré e o cliente faz alusão a uma típica cena de filmes do gênero *western*, filmes de faroeste. Ao tomar o filme como uma mídia qualificada, o gênero *western* identificado nesta passagem é compreendido como uma submídia qualificada, um *subtipo* do filme. Segundo Elleström (2021), “[...] um gênero é um tipo de mídia qualificada que é qualificado também dentro da estrutura de uma mídia qualificada abrangente: uma submídia” (ELLESTRÖM, 2021, p.104).

Entre as primeiras narrativas do cinema, os famosos *westerns* hollywoodianos têm como fórmula básica a tríplice *mocinha-herói-bandido* (VUGMAN, 2008). Um cenário comum em filmes de *western* são os *saloons*, típicos bares que serviam diferentes públicos. Os *saloons* são locais comuns de conflitos entre os personagens desse gênero, sendo até hoje utilizados como área para discussões em filmes contemporâneos.

As cores no cinema colaboram com a totalidade da significação do filme, utilizadas com diversos objetivos, entre eles intensificar sentimentos e mensagens. Normalmente, a paleta de cor dos filmes de *western* se aproxima à vegetação do velho oeste – verde, bege e marrom (VUGMAN, 2006) – cores que podem ser identificadas na fachada do café do senhor Honoré. Apesar da popularidade desse tipo de filme na América do Norte, o *western* não se desenvolveu bem na França (LOMBARD, s. d). Então, por que o diretor Alexis Michalik trouxe para um filme francês um cenário típico de *western*, na cidade de Paris, no século XIX? Talvez esta seja uma maneira de homenagear o próprio cinema, uma vez que ele começa a desenvolver-se nesta época com o cinematógrafo. Além disso, considerando o sucesso do gênero, que perdura após mais de cem anos, pode-se supor que ele faz parte do imaginário dos

espectadores: quando uma cena acontece em um *saloon*, espera-se uma disputa entre os personagens, em algum momento do filme. Dessa forma, criar uma alusão aos *westerns* na cena da disputa entre o senhor Honoré e o cliente racista colabora com a intensidade da ação.

Em relação ao conflito, seu ponto de partida é um comentário racista: o cliente se queixa sobre a demora em ser servido e, calmamente, Honoré reage com uma frase do filósofo grego Horácio “*la patience adoucit tout mal sans remède*”, pedindo-lhe, então, para ser paciente. Como resposta, o cliente retruca: “*Voyez-vous ça ! Un nègre qui sait parler !*” Até esse momento, a cena foi filmada em plano americano (enquadramento de câmera que mostra o personagem da cintura para cima) – vale lembrar que esse plano foi cunhado pelos filmes de *western* –, alternando entre o cliente e o dono do bar. No entanto, após a resposta do cliente, a cena passa para o plano geral (enquadramento cinematográfico que mostra o cenário em ângulo aberto em que a figura humana ocupa um espaço reduzido) no qual pode-se observar a amplitude do café; outros clientes reagem com um barulho coletivo de espanto ao comentário importuno do cliente racista, direcionando o olhar para ele.

A reação é provocada principalmente pelo significado do termo *nègre*. De acordo com o dicionário *Le Robert*, *nègre* é um termo pejorativo usado no passado para chamar os afrodescendentes. Ao ser contestado, o cliente faz uso de um dito popular francês “*j’appelle un chat un chat*”, que significa “não ter medo de chamar as coisas pelos seus próprios nomes, de uma maneira franca”. Dessa forma, ao afirmar “*j’appelle un chat un chat, un nègre, un nègre*”, ele não demonstra nenhum constrangimento, nem remorso pelo termo utilizado.

4 Ressignificando a “tirada do nariz”

A cena do cliente racista funciona como gatilho para a relação que se estabelece com a tirada do nariz, de *Cyrano de Bergerac* (1897). O conflito na peça do século XIX é iniciado por uma ofensa à aparência do protagonista, quando o visconde diz a

Cyrano que ele tem um nariz muito grande. Valvert e De Guiche riem da zombaria, enquanto Cyrano responde com desdém, “*c’est tout?*” (isso é tudo?). Se no século XIX um nariz grande poderia causar uma ofensa, no século XXI, este seria um argumento irrisório. Habilmente, na produção cinematográfica, Michalik provoca um deslocamento espaçotemporal

disparando a tirada a partir de uma ofensa racial. Além disso, há uma apropriação da tirada com o uso das mesmas palavras do início daquela da mídia fonte: o senhor Honoré retoma a pergunta de Cyrano “*C’est tout?*”.

Tabela 2 - Transcrição de cena: 8'51" até 9'10"

- | | |
|---|---|
| <p>1. Monsieur Honoré : C’est un peu court, monsieur !
 Senhor Honoré: É um pouco limitado, senhor!</p> <p>3. Monsieur Honoré : ... tel un géographe :
 Senhor Honoré: ... como um geógrafo.</p> <p>5. Monsieur Honoré : tel un peintre « marron, mélanoderme, moricaud »
 Senhor Honoré: como um pintor, “marrom, melanoderma, moreno”</p> <p>6. Monsieur Honoré : Ou tout simplement « Noir ».
 Senhor Honoré: Ou somente “negro”.</p> <p>8. Monsieur Honoré : Mais n’en ayant pas
 Senhor Honoré: Mas, como você não tem
 Monsieur Honoré : Dans l’obligation
 Senhor Honoré: na obrigação</p> | <p>2. Monsieur Honoré : Vous auriez pu dire ... voyons
 Senhor Honoré: Você poderia ter dito ... vejamos</p> <p>4. Monsieur Honoré : « africain, antillais, créole »
 Senhor Honoré: “africano, caribenho, crioulo”</p> <p>7. Monsieur Honoré : Si vous aviez eu la sobriété, l’élégance ou simplement le vocabulaire qu’un homme entrant dans mon café se doit d’avoir.
 Senhor Honoré: Se você tivesse tido a sobriedade, a elegância ou simplesmente o vocabulário que um homem no meu café deve ter.</p> <p>9. Monsieur Honoré : Je me vois par conséquent
 Senhor Honoré: Eu me vejo, portanto,
 Monsieur Honoré : De vous indiquer la porte.
 Senhor Honoré: De te indicar a porta.</p> |
|---|---|

Fonte: Michalik, 2018; nossa tradução.

Tal articulação de linguagem pode ser analisada a partir das modalidades da mídia propostas por Elleström (2017), pois elas são características básicas e essenciais para todos os produtos de mídia que constroem um complexo midiático e integram a materialidade, a percepção e a cognição (*ibidem*, p. 57-58). São elas quatro modalidades da mídia, três das quais pré-semióticas – material, sensorial, espaçotemporal – e uma semiótica.

Em relação às três modalidades pré-semióticas, a primeira apresentada é a material, definida como “a interface corpórea latente da mídia” (*ibidem*, p. 60). Há diferentes maneiras de distinguir os modos materiais, uma delas por meio dos estados da matéria (mais comuns no cotidiano). A superfície plana da tela em que *Cyrano mon amour* foi midiado representa a modalidade material (esse modo material é mais difícil de ser percebido, diferente do livro físico da peça de teatro). Já a modalidade sensorial é, portanto, definida como “atos físicos e mentais de perceber, através dos órgãos sentidos, a interface

presente da mídia” (*ibidem*, p. 62). No filme, sobretudo a visão e a audição são acionadas. Por fim, a percepção espaçotemporal é feita através de quatro dimensões, largura, altura, profundidades e tempo. O filme apresenta um tempo fixo e uma profundidade virtual.

Por sua vez, a quarta modalidade, a semiótica, está relacionada aos signos de uma mídia que ajudam o receptor a interpretar os significados. Elleström (2021) propõe três termos para classificar os processos que constroem o sentido de uma mídia: “a representação icônica [de] *ilustração*, referir a representação indicial como *indicação* e usar *descrição* para denotar o processo de representação simbólica” (*ibidem*, p. 84). A modalidade semiótica de um filme, por exemplo, é percebida principalmente através da *ilustração*, visto que é uma sequência de imagens. Tais imagens são capazes de dar significado tanto pelo enquadramento e a *mise-en-scène* quanto pela montagem.

No excerto apresentado na tabela 2, os signos icônicos do cinema são combinados à fala do senhor Honoré, texto audível, e intensificam o significado da cena. Dessa forma, entende-se também que o cinema pode ter significados simbólicos e indiciais. Jensen e Salmose (2022) argumentam que a indicialidade constitui “um importante modo semiótico no cinema, que tem o potencial de tornar as representações da ‘realidade’ mais credíveis” (JENSEN; SALMOSE, 2022, p. 32, grifos do autor, nossa traduçãoⁱⁱⁱ). Em *Cyrano mon amour* (2018) esta característica se faz presente durante todo o filme, pois todos os elementos da narrativa conduzem o receptor a tomar aquela história como verdadeira.

Os efeitos sonoros de um filme, muitas vezes, não são gravados no mesmo momento em que a cena é realizada, eles são colocados na edição. No entanto, no todo do filme eles podem construir significados, sendo eles icônicos e indiciais. As materialidades que constroem a cena contribuem para a compreensão global do receptor.

Em relação ao objetivo, ambas as tiradas buscam sugerir ao seu interlocutor melhores maneiras de ser insultado se os ofensores tivessem um repertório linguístico mais amplo e um mínimo de habilidade com as palavras. Pode-se ainda notar a semelhança estrutural através do paralelismo entre as duas tiradas (tabela 3).

Tabela 3 - Comparação das duas tiradas

Tirada do Nariz	Tirada do Senhor Honoré
De Guiche Vous.... vous avez un nez... heu... un nez... très grand. Cyrano Très Cyrano C'est tout ? Cyrano Ah ! non ! c'est un peu court, jeune homme ! On pouvait dire... Oh ! Dieu ! ... bien des choses en somme... En variant le ton, – par exemple, tenez : Agressif : « Moi, monsieur, si j'avais un tel nez, il faudrait sur-le-champ que je me l'amputasse ! »	Le client Voyez-vous ça ! Un nègre qui sait parler ! [...]
	Monsieur Honoré Nègre, C'est tout ? C'est un peu court, monsieur ! Vous auriez pu dire ... voyons... tel un géographe : « africain, antillais, créole ».
	Tel un peintre « marron, mélanoderme, moricaud ». Ou tout simplement « Noir ».

Fonte: Elaborado pelas autoras com base em Rostand, 1897; Michalik, 2018

Destacadas em vermelho, as falas do visconde De Guiche e do cliente que, apesar de serem distintas, marcam o início do duelo verbal. Seguida da repetição de um termo das frases de seus oponentes, Cyrano repete com desdém *très*, enquanto Honoré repete *nègre*. Assim, ambos revidam com certo descaso através da expressão “*c'est tout?*” Nota-se que esse é o momento em que as duas tiradas mais se aproximam (grifos verdes), diferindo apenas pelo vocativo “*jeune homme / monsieur*” (grifos amarelos).

Ainda em relação à estrutura, a fórmula criada por Cyrano permanece a mesma: uma didascália (em azul ciano) que antecede o exemplo dado (em cinza). Todavia, a primeira diferença notável está na entonação, ou seja, na tirada do nariz, há uma maior

importância na variação do tom das frases que serão ditas.

Na peça de teatro, o protagonista, Cyrano, sugere tal variação na introdução da tirada “variando o tom, por exemplo” (ROSTAND, 1897) e a cada sentença, ele insinua a mudança de tonalidade da voz, falando de maneira agressiva, amigável, curiosa, dentre outros exemplos (este indício tem a função de alertar o receptor sobre a suposta variação do tom de voz no momento da leitura do texto escrito da peça de teatro).

A tirada do senhor Honoré, além de ser mais curta (dois exemplos contra os vinte de Cyrano), baseia-se em duas profissões: geógrafo e pintor. O exemplo “geógrafo” apresenta três adjetivos: africano, caribenho e crioulo. Aqui, *africano* é o adjetivo pátrio

de uma pessoa nativa da África, continente de maior população negra do mundo; seguido do outro gentílico *caribenho*, referindo-se ao povo que mora no Caribe – pode-se depreender que esse exemplo foi inserido na fala pois há duas ilhas que foram colônias francesas: a Martinica e Guadalupe; por fim, *crioulo*, termo usado sobretudo na América para designar os nativos e os deportados africanos transformados em escravos vindos das colônias.

O segundo exemplo de Honoré é um *pintor*, com os substantivos “marrom, melanoderma, moreno”. A primeira palavra é simplesmente a cor marrom; seguida de melanoderma, termo utilizado para se referir à pele negra; seguida de moreno, também relativo à cor da pele. Dessa forma, seria preciso que o interlocutor de Honoré possuísse um repertório linguístico mais amplo sobre geografia e pintura para formular uma ofensa superior a tratá-lo apenas por “negro”.

Há uma intensificação da disputa entre o cliente e o senhor Honoré que é feita através do enquadramento da cena. Enquanto o início da situação foi filmado em plano americano, o começo da fala de Honoré já está em um plano que evidencia mais a figura do personagem, o primeiro plano. Este plano aproxima o receptor do ator e de suas feições, que por sua vez estão rígidas no momento da resposta, demonstrando seriedade e colocando o senhor Honoré em uma posição de poder. Por sua vez, quando a câmera retorna ao cliente, na mesma sequência, a cena é vista da perspectiva de Honoré, com uma inclinação, causada pelo enquadramento do *contre-plongée* (enquadramento cinematográfico em que a câmera filma de cima para baixo). Esse plano, também coloca o cliente em uma condição inferior e, à medida que o senhor Honoré se aproxima dele, ele parece ficar amedrontado e, sobretudo, surpreso com a reação.

Outro detalhe importante a se notar ocorre no momento em que o senhor Honoré está em primeiro plano, pode-se observar alguns figurantes ao fundo da imagem de maneira desfocada. Nesta cena, o cliente é apresentado em plano geral, dando mais espaço para o cenário, no qual é possível apenas perceber a

presença dos clientes do restaurante que assistem à disputa. Este subterfúgio cinematográfico remete à mídia fonte evocando a plateia que assistia à tirada do nariz de Cyrano na saída do teatro, em *Cyrano de Bergerac* (1897).

Por fim, o excerto exhibe uma típica cena de *western* na qual o “vilão” é expulso do bar, carregado pelo proprietário e jogado na calçada, enquanto o senhor Honoré bate as mãos, como se as limpasse. Antes de perceber a cena como anacrônica, ela foi atualizada com o objetivo de demonstrar um ato de bravura para receptores do século XXI. No ano da produção cinematográfica, 2018, substituir o tema de um nariz grande pelo de uma ofensa racial, realociza a tirada e ressignifica sua função como artifício cômico, mas também como elemento de conscientização social.

4 Considerações finais

A transmediação da Tirada do Nariz de *Cyrano de Bergerac* (1897) em *Cyrano Mon Amour* (2018) demonstra como um texto clássico pode ser atualizado e adaptado a novos contextos culturais e sociais. O filme utiliza elementos icônicos do cinema, como o gênero *western* e a tensão racial, para recriar a essência do duelo verbal de Cyrano, mas com temas contemporâneos que ressoam no público moderno.

A transmediação entre as duas obras mantém a essência da confrontação intelectual e da habilidade verbal de Cyrano, mas a traduz para um cenário visual e narrativo que se adequa ao universo do cinema. O uso de signos visuais e a manipulação da linguagem cinematográfica destacam a forma como diferentes mídias podem dialogar, preservando a essência enquanto adaptam conteúdo e forma para novos públicos e cenários sociais.

A análise teórica da transmediação da tirada baseada no conceito desenvolvido por Lars Elleström no campo da intermedialidade possibilita compreender como a comunicação circula através das mídias e como elas criam e recriam significados. A tirada do nariz de *Cyrano de Bergerac* (1897) é transmediada principalmente através de sua estrutura e com o

objetivo de servir de estímulo a Edmond enquanto ele está em um momento de bloqueio criativo. O cinema é uma mídia que trabalha com diversas linguagens principalmente através dos signos icônicos, e assim, nesse contexto, é possível perceber que eles intensificam o propósito do filme.

Na cena escolhida, a fórmula da tirada do nariz, *didascália-exemplo*, é retomada. Cyrano utiliza essa estrutura com uma *disdascália*, seguida de um apodo, como no caso de “agressivo: se eu tivesse tamanho narigão lhe apararia o topo” (ROSTAND, 1897). A tirada do senhor Honoré com seus dois exemplos “geógrafo” e “pintor” retoma com elegância e ironia a comicidade da peça de teatro ao se defender de uma ofensa racista.

Tal deslocamento poderia ser considerado anacrônico se fosse considerado individualmente. Contudo, ao tomar a cena como parte de um todo, o filme, é possível entender que esta foi uma maneira que o diretor Alexis Michalik encontrou para deslocar a tirada para um contexto contemporâneo, criando novos significados sem perder a sua essência.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BERGERAC, H. S. C. *Viagem à Lua*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2007. *E-book*.

CALVINO, Ítalo. Por que ler os clássicos. In: *Por que ler os clássicos?* São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 9 - 16.

CARITTE, Clemence; NAUGRETTE, Florence. Cyrano de Bergerac, drame romantique attardé ? Une légende à déconstruire. In: *Revue d'Histoire littéraire de la France*. Paris, n. 4, p. 835-844, oct.-dez., 2018.

ELLESTRÖM, Lars. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Porto Alegre: EdPUCRS, 2017. *E-book*.

ELLESTRÖM, Lars. *As modalidades das mídias II: um modelo expandido para compreender as relações intermediais*. Porto Alegre: EdPUCRS, 2021. *E-book*.

HUGO, Victor. *Do grotesco ao sublime - tradução do prefácio de Cromwell*. São Paulo: Perspectiva, 1988 [1827].

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

JAMA, S. *Cyrano de Bergerac héros d'une mythologie de la France*. - la pièce d'Edmond Rostand passée au crible de la sociocritique. Orientador: Jacques Cardinal. 2012. Dissertação (Mestrado) 132 f. Curso e Letras - Departamento de Literatura Comparada, Universidade de Montréal, Montréal, 2012. Disponível em: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/18772>. Acesso em: 28 abril 2024.

METIVET, L. Tournée Moncharmont et M. Luguët, prochainement Cyrano de Bergerac. In: *Gallica*. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9017148x/f1>. Acesso em 5 jan. 2024.

ROSTAND, E. *Cyrano de Bergerac*. Paris: Ilivre, 2014 (1897). *E-book*.

ROSTAND, E. *Cyrano de Bergerac*. Tradução de Carlos Porto Carreiro. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

VUGMAN, Fernando Simão. Western. In: MASCARELLO, F. (org.) *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006. p. 159-176.

Filmografia

EDMOND. Direção de Alexis Michalik. França, Bélgica: A2 Filmes, 2019. 1 DVD (1h53min.).

ⁱ No original: “symboles propres à une identité dans laquelle les Français sont susceptibles de se reconnaître - et grâce

aussi à un contexte sociopolitique dont il a réussi, volontairement ou pas, à tirer grand parti - qu'est attribuable le succès démesuré de la pièce”.

ⁱⁱ A versão dos títulos em português está sendo usada conforme a tradução de Carlos Porto Carreiro (cf. ROSTAND, 2007).

ⁱⁱⁱ No original: “an important semiotic mode in film, which has the potential to make depictions of ‘reality’ more credible”.