



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

PHILIO GENERINO TERZAKIS

***AS LIGAÇÕES PERIGOSAS*
NA LITERATURA E NO CINEMA:
PONTO DE VISTA E CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS**

João Pessoa - 2013

PHILIO GENERINO TERZAKIS

***AS LIGAÇÕES PERIGOSAS*
NA LITERATURA E NO CINEMA:
PONTO DE VISTA E CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, na área de concentração Literatura e Cultura, na linha de pesquisa Estudos Comparados, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: professora doutora Genilda Azerêdo

João Pessoa – 2013

PHILIO GENERINO TERZAKIS

***AS LIGAÇÕES PERIGOSAS*
NA LITERATURA E NO CINEMA:
PONTO DE VISTA E CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, na área de concentração Literatura e Cultura, na linha de pesquisa Estudos Comparados, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em: _____

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Genilda Azêredo – UFPB – orientadora

Professora Doutora Íris Helena de Vasconcelos – UFCG – examinadora

Professor Doutor Luiz Antonio Mousinho – UFPB – examinador

Professora Doutora Marta Pragana – UFPB - examinadora

Professora Doutora Sandra Erickson – UFRN – examinadora

Professora Doutora Ana Cristina Marinho Lúcio – UFPB - suplente

**Aos seres humanos que,
em todos os centros de ensino/estudo deste planeta,
se dedicam à busca do conhecimento.
Que nosso conhecimento se transforme em amor;
e que nosso amor se transforme em serviço.**

**Agradeço a Deus e, por meio Dele,
a todas as pessoas que,
direta ou indiretamente,
me ajudaram a realizar este trabalho.**

“A história depende de quem a conta.”

(dito popular)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apresentar os resultados da nossa pesquisa sobre o ponto de vista e a criação de sentidos no romance *As ligações perigosas*, de Choderlos de Laclos, e em duas de suas adaptações fílmicas: *Ligações amorosas 1960* (1959), de Roger Vadim, e *Ligações perigosas* (1988), de Stephen Frears. Nele, tentamos realizar uma análise comparativa entre o hipotexto e seus dois hipertextos, tendo como foco de atenção a questão da perspectiva narrativa e os significados por ela criados. Nosso ponto de partida foi a discussão sobre a adaptação para o cinema de obras literárias, durante a qual procuramos confirmar que a questão da fidelidade de transposição está há muito superada e já foi substituída pelo debate mais coerente e necessário sobre a sociologia da adaptação – ou seja, sobre o contexto em que são realizadas as adaptações. A partir daí, procuramos apresentar um conceito e uma classificação da categoria do ponto de vista que nos permitisse realizar a análise das obras narrativas em questão. A base teórica construída foi utilizada na análise do romance de Laclos e das obras de Vadim e de Frears. Partimos da hipótese de que o ponto de vista é o maior responsável pela elaboração, em cada obra, de sentidos diferentes de mal. Levando-se em consideração a importância considerável das narrativas em nossa vida cotidiana, entendemos como é fundamental a análise crítica dos valores transmitidos por essas histórias, de onde a relevância de nossa pesquisa. Esperamos com ela não apenas realizar as análises propostas, mas ainda oferecer uma contribuição para a leitura cada vez mais crítica das narrativas que fazem parte de nosso dia-a-dia.

Palavras-chave: Ponto de vista. Cinema. Adaptação. *As ligações perigosas*. Romance epistolar.

RÉSUMÉ

Ce travail a l'objectif de présenter les résultats de notre recherche sur le point de vue et la construction de sens dans le roman *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos, et dans deux de ses adaptations cinématographiques, *Les liaisons dangereuses 1960* (1959), de Roger Vadim, et *Les liaisons dangereuses*, de Stephen Frears. Nous avons essayé de réaliser une analyse comparative entre les deux œuvres, en ayant comme focus la question de la perspective narrative et les signifiés créés. Notre point de départ a été la discussion sur l'adaptation pour le cinéma d'œuvres littéraires, pendant laquelle nous avons cherché à confirmer que la question de la fidélité des transpositions a été surmontée depuis beaucoup de temps et a été remplacée par le débat, plus cohérent et nécessaire, sur la sociologie de l'adaptation – c'est-à-dire sur le contexte dans lequel sont réalisés les adaptations. Ensuite nous avons cherché à présenter une définition et une classification de la catégorie du point de vue que nous permette de réaliser l'analyse des œuvres narratives choisies. La base théorique construite a été utilisée pour l'analyse du roman de Laclos et des œuvres de Vadim et de Frears. Nous sommes partis de l'hypothèse selon laquelle le point de vue est le plus grand responsable pour l'élaboration, dans chaque œuvre, de sens différents de mal. En prenant en compte la grande importance des récits dans notre vie de tous les jours, nous comprenons l'importance de l'analyse critique des valeurs transmises par ces histoires. D'où l'importance de notre recherche, pendant laquelle nous espérons non seulement avoir réalisé les analyses proposées, mais aussi avoir offert une contribution pour la lecture de plus en plus critique des récits qui font partie de notre quotidien.

Mots-clés: Point de vue. Cinéma. Adaptation. *Les liaisons dangereuses*. Roman épistolaire.

ABSTRACT

This work aims at presenting the results of our research on point of view and the creation of meanings in the novel *Dangerous liaisons*, by Choderlos de Laclos, and in two of its film adaptations: *Dangerous liaisons 1960* (1959), by Roger Vadim, and *Dangerous liaisons* (1988), by Stephen Frears. Throughout the work, we try to carry out a comparative analysis between the source text and its two hypertexts, focusing on the question of narrative perspective and the meanings this category produces. We started with a discussion of film adaptation of literary works, so as to confirm that the question of fidelity has long been overcome, having been replaced by a rather more coherent and necessary debate – that concerning the sociology of adaptation, that is, the context in which the adaptations are materialized. From this point we try to present a concept and a classification of point of view that enabled us to analyze the selected narratives. The constructed theoretical support was used in the investigation of both the novel by Laclos and the adaptations by Vadim and Frears. Our initial hypothesis is that point of view is the most responsible element, in each work, for the elaboration of different meanings of evil. Taking into account the considerable relevance of narratives in our everyday life, we understand the fundamental role of critical analysis of values conveyed by such stories, from which derives the significance of our research. We hope the research transcends the proposed analysis so as also to contribute with further critical readings of narratives that inhabit our everyday life.

Keywords: Point of view. Cinema. Adaptation. *Dangerous liaisons*. Epistolary novel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
A ESCOLHA DO <i>CORPUS</i>	13
A ESCOLHA DA CATEGORIA ANALÍTICA	15
COMO SE DIVIDE ESTE TRABALHO	17
1 ADAPTAÇÃO FÍLMICA	20
1.1 UM CONCEITO DE ADAPTAÇÃO	20
1.2 A ADAPTAÇÃO NO CINEMA	21
1.3 ADAPTAÇÃO: CRÍTICAS E ESTUDOS	24
1.4 LITERATURA E CINEMA: SIMILITUDES E DIFERENÇAS	28
1.5 AS ADAPTAÇÕES E SEUS PROCEDIMENTOS	33
1.5.1 As transformações formais	35
1.5.2 As transformações temáticas	39
2 PONTO DE VISTA	43
2.1 O QUE É PONTO DE VISTA	43
2.2 ALGUMAS TEORIAS DO PONTO DE VISTA	45
2.2.1 O movimento vertical	46
2.2.2 O movimento horizontal	47
2.3 O NARRADOR FÍLMICO	49
2.4 O AUTOR IMPLÍCITO	54
2.5 GÉRARD GENETTE: MODO E VOZ	57
2.6 CHATMAN: FUNÇÕES NARRATIVAS E OS PONTOS DE VISTA	59
2.7 PONTO DE VISTA E LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA	60
2.7.1 O ponto de vista literal	61
2.7.2 O ponto de vista conceptual	62
2.7.3 O ponto de vista transferido	63
2.8 DENOTAÇÃO E CONOTAÇÃO DAS IMAGENS	64
2.9 CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS	66
2.10 O TEMPO DE TELA	67
2.11 PONTO DE ESCUTA OU PONTO DE VISTA SONORO	69
3 CHODERLOS DE LACLOS E AS <i>LIGAÇÕES PERIGOSAS</i>	73
3.1 AS <i>LIGAÇÕES</i> E O SÉCULO DAS LUZES	73
3.1.1 As <i>ligações</i>: romance feminista?	76
3.2 CHODERLOS DE LACLOS: ESCRITOR DE UMA SÓ OBRA	78
3.3 A HISTÓRIA CONTADA POR LACLOS	79
3.4 DEFINIÇÃO E TIPOLOGIA DO ROMANCE EPISTOLAR	82
3.5 CARACTERÍSTICAS DO ROMANCE EPISTOLAR	84
3.6 AS <i>LIGAÇÕES</i> E SEUS PONTOS DE VISTA	88
3.7 AS <i>LIGAÇÕES</i> : EFEITOS DE SENTIDO DOS PONTOS DE VISTA	92
3.8 OS PREFÁCIOS DE AS <i>LIGAÇÕES</i>	97

4 ROGER VADIM E AS <i>LIGAÇÕES AMOROSAS</i>	102
4.1 AS <i>LIGAÇÕES AMOROSAS</i> E A NOUVELLE VAGUE	102
4.2 A HISTÓRIA CONTADA POR VADIM	105
4.3 AS TRANSFORMAÇÕES FORMAIS E TEMÁTICAS	107
4.4 O LUGAR DA CARTA EM AS <i>LIGAÇÕES AMOROSAS</i>	110
4.5 AS <i>LIGAÇÕES AMOROSAS</i> E SEUS PONTOS DE VISTA	112
4.5.1 A <i>sedução de Tourvel</i>	112
4.5.2 O <i>duelo</i>	113
4.5.3 O <i>desfecho</i>	115
4.5.4 O <i>tempo de tela e os personagens</i>	116
5 STEPHEN FREARS E <i>LIGAÇÕES PERIGOSAS</i>	121
5.1 <i>LIGAÇÕES PERIGOSAS</i> E A NARRATIVA DE HOLLYWOOD	121
5.2 A HISTÓRIA CONTADA POR FREARS	125
5.3 AS TRANSFORMAÇÕES FORMAIS E TEMÁTICAS	128
5.4 O LUGAR DA CARTA EM <i>LIGAÇÕES PERIGOSAS</i>	130
5.5 <i>LIGAÇÕES PERIGOSAS</i> E SEUS PONTOS DE VISTA	132
5.5.1 A <i>sedução de Tourvel</i>	132
5.5.2 O <i>duelo</i>	133
5.5.3 O <i>desfecho</i>	135
5.5.4 O <i>tempo de tela e os personagens</i>	135
5.6 O PONTO DE VISTA SONORO	139
5.7 VALMONT OU QUANDO A INFIDELIDADE NÃO COMPENSA	142
5.7.1 Os <i>equivocos de Valmont</i>	142
5.7.2 Um <i>chute na transtextualidade</i>	145
6 PONTO DE VISTA E IDEOLOGIA	148
6.1 RETÓRICA, LITERATURA E CINEMA	148
6.2 RETÓRICA E PONTO DE VISTA	150
6.3 VADIM E FREARS: CONCEITO DE MAL	152
CONSIDERAÇÕES FINAIS	158
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	163

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta o resultado de quatro anos de estudos dedicados à adaptação fílmica e à categoria narrativa do ponto de vista. Quando se nos apresentaram a vontade e a possibilidade de realizar um doutorado, a escolha do *corpus* da pesquisa recaiu facilmente na área dos estudos de adaptação, que nos possibilitou unir duas paixões de toda uma vida: a literatura e o cinema. A escolha pelo foco narrativo, como categoria analítica, também surgiu da vivência cotidiana: a perspectiva narrativa há muito se mostrava como uma chance de unir elementos de forma/conteúdo e éticos em uma mesma investigação, dada a forte relação entre ponto de vista e ideologia¹. Muitas vezes, a empolgação inicial teve de ceder lugar a sentimentos menos positivos, despertados pelos obstáculos ao conhecimento que buscávamos: particularmente as dificuldades em se trabalhar com duas mídias simultaneamente, e a construção de uma base teórica que possibilitasse a análise que desejávamos fazer.

Hoje, quatro anos depois do início da pesquisa, acreditamos que desempenhamos a missão a contento, embora este trabalho esteja evidentemente longe de esgotar o assunto ou de apresentar a última palavra sobre o que quer que seja. Consideraremos-nos satisfeitos com a simples fomentação de uma discussão na área e com a apresentação de uma leitura das obras estudadas, tendo, como foco de atenção, a questão do ponto de vista narrativo. Mas gostaríamos que nossa investigação pudesse também inspirar análises cada vez mais aprofundadas do ponto de vista fílmico, que levem em conta os macro e os microelementos passíveis de construção da perspectiva narrativa, como veremos nas próximas páginas. Acreditamos haver pelo menos demonstrado a complexidade que exigem os estudos de foco narrativo, e sua relação com a proposta ideológica das instâncias produtoras da mensagem. Hoje, mais do que nunca, acreditamos que uma melhor compreensão das narrativas pode nos ajudar a viver melhor individual e coletivamente, uma vez que sempre contamos – e gostamos de ouvir – histórias sobre os outros e sobre nós mesmos. Quatro anos são bastante tempo. Obviamente não os passamos todos debruçados sobre livros ou sentados diante de um computador. Felizmente. Ao perceber como o dia-a-dia influenciava a pesquisa – e vice-versa – pudemos comprovar esta nossa premissa: a de que, ao estudar narrativa, estamos estudando a própria vida.

¹ Nos próximos capítulos, trataremos de definir o que entendemos por *ética* e *ideologia* no âmbito de nossa pesquisa.

Nesta introdução, vamos de início fazer um pequeno resumo sobre o que nos levou a escolher o *corpus* da pesquisa e a categoria analítica. Em seguida, para facilitar a leitura, vamos explicar como foi dividido o presente trabalho.

A ESCOLHA DO *CORPUS*

É difícil saber se a minha escolha do ponto de vista como categoria analítica veio antes ou depois da decisão de estudar o romance *As ligações perigosas* (*Les liaisons dangereuses*, Choderlos de Laclos, 1782) e algumas de suas adaptações fílmicas. Entretanto, o que certamente surgiu primeiro foi a ideia de realizar uma pesquisa na linha adotada pela professora Genilda Azerêdo (2009), minha orientadora, na sua tese de doutorado. Durante sua pesquisa, ela analisou a ironia no romance *Emma* (*Emma*, Jane Austen, 1816) e em três de suas adaptações fílmicas. A possibilidade de analisar as relações entre o hipotexto e vários de seus hipertextos – e também dos hipertextos entre eles – me pareceu um terreno fértil para o estudo que pretendíamos realizar. Afinal, a construção de diferentes hipertextos, em diferentes momentos históricos, coloca necessariamente em destaque as diferentes propostas ideológicas de cada obra cinematográfica. Apresentou-se, assim, um ponto de partida ideal para o estudo da perspectiva narrativa do hipotexto, dos hipertextos e das relações entre eles.

O passo seguinte foi a escolha de um *corpus* para a pesquisa. Se a escolha recaiu sobre *As ligações perigosas* e algumas de suas versões cinematográficas, foi por duas razões principais. A primeira: o fato de esse romance epistolar pertencer ao domínio da literatura em língua francesa; pareceu-me, assim, coerente dar continuidade a minha formação na área do francês, que já estava em curso na graduação da Universidade Federal da Paraíba. A segunda foi a existência de várias de suas versões fílmicas, o que pode ser facilmente atestado, por exemplo, no site *The Internet Movie Database* (IMDB)². Assim, eu poderia estabelecer a relação entre vários hipertextos e o hipotexto, como era minha intenção, seguindo a proposta apresentada pelos estudos de Genilda Azerêdo.

Mas três outras razões menores também colaboraram para minha escolha final. Em primeiro lugar, pareceu-nos que as adaptações para o cinema da obra de Laclos são menos estudadas que as versões de, por exemplo, *Madame Bovary* (*Madame Bovary*, Gustave

² O site IMDB é uma das principais fontes de informação *on-line* sobre cinema, televisão, música, etc.

Flaubert, 1857). Consideramos, assim, estimulante e enriquecedor empreender a pesquisa em um campo relativamente menos explorado. Em segundo lugar, o fato de tratar-se de um romance epistolar, cujo estudo do ponto de vista parecia desafiador: afinal, a transposição de *As ligações* para o cinema pode ser uma questão atraente quando se trata de analisar a perspectiva narrativa. Isso porque a transformação da visão pluriocular do livro na visão onisciente do narrador cinemático apresenta efeitos importantes na construção de sentidos do filme. Apenas em último lugar veio minha admiração por *As ligações*, romance que havia lido pela primeira vez, durante minha estadia na França, entre os anos de 1999 e 2004. O mais interessante é que, ao longo dos últimos três anos, minha última razão acabou se tornando a primeira, pois, na medida em que aprofundava a pesquisa, a obra de Laclos se impunha em toda a sua harmonia e precisão, como um retrato nítido e perspicaz da alma humana. Hoje, posso dizer que foi, acima de tudo, minha profunda paixão por esse romance que guiou meus estudos.

Paradoxalmente, uma das razões que me levaram a escolher a obra de Laclos como parte do *corpus* de pesquisa acabou se tornando um obstáculo, que obrigou a investigação a seguir um outro caminho. Espera-se geralmente que a transposição de um romance epistolar para a tela apresente dificuldades maiores ou características outras que as normalmente apresentadas nas adaptações de outros romances – eu me pergunto que *dificuldades* ou *características* seriam essas. A pergunta mais comum é: “Mas como conseguiram transformar um romance por cartas em filme?”. Confesso que, inicialmente, até esperava encontrar tais diferenças, mas a realidade da pesquisa se revelou de outra maneira. Na verdade, essa expectativa foi bastante decepcionante, uma vez que um romance epistolar pode ser até mais facilmente transposto para o cinema do que outras obras literárias; e isso por várias razões. A principal delas é que as adaptações de qualquer texto literário costumam privilegiar a transposição da fábula, ou seja, da história contada. Então, por que essa adaptação seria mais *difícil* do que qualquer outra? Chega a ser uma questão *naïve*. No caso de *As ligações*, ainda há outras facilidades: a proximidade da narrativa por cartas do texto dramático, que faz com que boa parte dos diálogos do filme possa ser diretamente aproveitada do hipotexto; a simplicidade da fábula; a identificação imediata dos elementos de tempo e espaço; e a objetividade do relato, que tem poucas digressões. Quanto à transposição de elementos da forma do texto literário, *qualquer* adaptação filmica pode apresentar peculiaridades dignas de análise. A peculiaridade não está necessariamente no hipotexto, mas na performance do

diretor e nos olhos do pesquisador. Traduzir palavras – estando ou não em cartas – em imagens e sons é, por si só, um grande desafio.

Isso me levou a concluir que a transposição para o cinema de uma narrativa por cartas não é necessariamente mais complicada ou diferente de qualquer outra transposição, a ponto de merecer mais atenção que a concedida às adaptações fílmicas de modo geral. Um romance do século XX, como *Ulisses* (*Ulysses*, James Joyce, 1922), poderia apresentar particularidades muito mais interessantes, em virtude da forma em que foi escrito – e isso a depender de vários fatores, como: a categoria analítica escolhida, a abordagem teórica, os objetivos da pesquisa, etc. O que podemos dizer é que, efetivamente, o uso da carta no romance de Laclos despertou reflexões promissoras em relação à categoria analítica do ponto de vista, estudada neste trabalho, fomentando questões sobre a transposição fílmica de elementos da forma e do conteúdo do hipotexto, bem como sobre o nível ético das obras estudadas. Mas isso não se deu simplesmente por se tratar de versões cinematográficas de um romance epistolar, e sim pelas características inerentes a esse romance epistolar e a suas versões fílmicas, bem como aos objetivos desta pesquisa. Uma outra narrativa por cartas talvez não oferecesse o mesmo material de análise para a investigação que tentamos realizar. Por outro lado, uma pesquisa diferente sobre o romance de Laclos talvez tornasse desnecessária a ênfase por nós colocada na relação entre as cartas e o ponto de vista narrativo.

A ESCOLHA DA CATEGORIA ANALÍTICA

Como foi dito acima, a construção do ponto de vista nas versões fílmicas escolhidas como *corpus* de nossa pesquisa foi algo que se destacou às primeiras observações. De imediato, era possível perceber que as diferentes perspectivas adotadas eram responsáveis, em grande medida, pela construção de sentidos do romance e dos filmes, criando a ponte desejada entre os aspectos de forma/conteúdo e ético das obras. O contraste entre a visão múltipla do romance e a visão unívoca dos filmes criava disparidades dignas de atenção até mesmo quando a fábula de Laclos era respeitada. Por essa razão, essa categoria analítica foi quase que imediatamente eleita para nortear esta pesquisa. A partir desse momento, começou o desafio maior de encontrar o fio da meada (ou um dos inúmeros fios) que pudesse servir de guia nos tortuosos – e, por vezes, obscuros – caminhos das teorias do ponto de vista.

Até então, a maior parte das discussões acadêmicas sobre o ponto de vista das quais havia participado praticamente se limitara às reflexões teóricas de Norman Friedman e de Gérard Genette. Entretanto, os primeiros momentos da pesquisa já nos mostraram que a definição de perspectiva narrativa ultrapassa em muito a questão do relato na primeira ou na terceira pessoa. Igualmente limitada era a discussão sobre a origem do ponto de vista: o narrador ou o personagem. Mesmo em se tratando da tradicional teoria do foco narrativo, podia-se observar um desprezo considerável em relação a estudos pioneiros, como os de Edward Morgan e Percy Lubbock, sem falar no mestre Henry James, que deu início à teoria do ponto de vista, no início do século XX. Todos esses autores, no entanto, apresentam contribuições consideráveis para a reflexão sobre a narrativa como um todo, ainda que tenham se dedicado sobretudo à literatura. Nesse grupo, um exemplo notável é o de Wayne Booth, quase que tão somente lembrado pela criação da categoria do autor implícito. Seu livro *A retórica da ficção* é um tesouro de questões atuais e pertinentes no campo da narrativa, aplicáveis à literatura, ao cinema, à televisão e aonde mais se decidir contar histórias.

Assim, para construir uma base teórica que desse conta dos objetivos deste trabalho, foi preciso retroceder até os inícios da teoria do ponto de vista, que tem como marco as reflexões de James sobre sua própria obra, mas que também inclui nomes como Edward Morgan Forster, Percy Lubbock, Wayne Booth, Norman Friedman e outros. Ao final desse percurso, encontra-se outro marco teórico na figura de Gérard Genette. São, por sinal, as reflexões deste último que parecem fazer uma ponte teórica entre o ponto de vista na literatura e no cinema, onde uma das posições mais convincentes é certamente a de Seymour Chatman, que oferece um vasto material para reflexão na área. Outros, menos comentados no Brasil, como Boris Uspensky, podem ajudar a ampliar nossa visão da categoria escolhida, permitindo apreender melhor a perspectiva no fenômeno fílmico e ajudar a formar um espectador mais crítico diante das narrativas cinematográficas.

Ainda na área da teoria, outros obstáculos enfrentados – dessa vez, práticos – foram a obtenção dos livros necessários e a ausência da tradução em português de obras fundamentais da bibliografia. A sua utilização exigiu uma tradução pessoal das línguas inglesa, francesa e espanhola – as referências indicam os momentos em que isso aconteceu. Mas o problema permanece: há obras essenciais para o estudo do cinema que, infelizmente, ainda não possuem versões em nossa língua. É o caso do incontornável livro de Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, e também da obra seminal de Albert Laffay, *Logique du cinéma*.

Esperemos que, em breve, com o crescimento dos estudos de cinema, os tradutores se dediquem a essa empresa. Passemos agora à apresentação deste trabalho.

COMO SE DIVIDE ESTE TRABALHO

A nosso ver, um trabalho sobre adaptação fílmica não poderia prescindir de uma reflexão sobre esse fenômeno e sobre o fenômeno da adaptação de modo geral. Esse é o objetivo do primeiro capítulo. Tendo como base as contribuições teóricas de Gérard Genette no campo da transtextualidade, nós procuramos definir o fenômeno da adaptação, apresentar seus processos de realização, sua presença no cinema e o contexto em que ela passou a ser estudada na academia. Aproveitamos ainda para apresentar uma discussão sobre as diferenças e similitudes entre a literatura e o cinema, que são as duas mídias que concentram nossa atenção nesta pesquisa. A classificação e a identificação dos procedimentos de adaptação são essenciais para o trabalho de análise das versões fílmicas de obras literárias, como veremos mais adiante. Para entender as mudanças ocorridas da passagem do livro para a tela, é preciso, antes de tudo, saber o que mudou e como mudou.

O capítulo seguinte, o segundo, é dedicado à questão do ponto de vista. É mais um capítulo teórico no qual são apresentadas as reflexões que irão nortear nossa análise. Ele representa ainda um tipo de afunilamento em relação ao capítulo anterior, pois, no campo mais amplo da adaptação fílmica, escolhe a categoria analítica do ponto de vista como centro da discussão. Nele apresentamos os seguintes pontos: uma definição de foco narrativo, além de um pequeno histórico de algumas de suas principais teorias; a discussão essencial sobre o narrador no cinema; a polêmica do autor implícito; a importante distinção entre modo e voz narrativa, de autoria de Gérard Genette; e a teoria do ponto de vista de Seymour Chatman, que vai oferecer um tipo de síntese das nossas abordagens teóricas na área. Também reservamos um espaço para a discussão sobre o ponto de vista sonoro. Embora o som seja uma categoria ainda bastante desprezada nos estudos de cinema, consideramos que nosso trabalho teria uma grande falha se não contemplasse o assunto, ainda que superficialmente.

O terceiro, o quarto e o quinto capítulos foram dedicados às análises literária e fílmica do *corpus* da pesquisa. No terceiro capítulo, nos concentramos em uma análise do romance *As ligações perigosas*, tendo como base alguns dos principais estudos sobre o tema. É importante

destacar que a obra de Laclos tem sido alvo de uma quantidade exaustiva de estudos, principalmente a partir de meados do século XX, uma vez que o tema da obra havia banido o romance dos bancos acadêmicos, por questões de moralidade. Pesquisadores como Laurent Versini, Jean-Luc Seylaz e Roger Vailland têm dedicado, ao longo dos anos, uma quantidade considerável de esforço na análise do que é provavelmente o romance epistolar mais famoso da literatura mundial. Não é nem poderia ser nosso objetivo neste trabalho fornecer um resumo da totalidade desses trabalhos³. Além de ser uma missão impossível, ela fugiria dos escopos de nossa pesquisa. Tentamos, assim, dar um destaque às obras que seguem a linha de nossa interpretação de *As ligações*, e que fornecem uma base para a análise não apenas do livro, mas das versões fílmicas em questão. Nesse sentido, destacam-se as leituras de Jean-Luc Seylaz e de André Malraux, que sublinham a importância do conceito de mal no estudo da famosa história do Visconde de Valmont e da Marquesa de Merteuil.

O quarto e o quinto capítulos foram inteiramente destinados às análises do ponto de vista nos filmes *Ligações amorosas* (*Les liaisons dangereuses* 1960, Roger Vadim, 1959) e *Ligações perigosas* (*Dangerous liaisons*, Stephen Frears, 1988). Ambos possuem quase a mesma estrutura: começamos apresentando o contexto de produção da obra, seguido de um resumo da história em questão; em seguida, apresentamos as modificações apresentadas pela versão fílmica em relação à obra primeira e o lugar ocupado pela carta na adaptação cinematográfica – como *As ligações perigosas* é um romance epistolar, tornou-se imprescindível analisar a presença ou ausência das cartas na tela do cinema, em virtude da forte relação que acreditamos existir entre a forma da obra e o foco narrativo, como já dissemos anteriormente; por fim, nos dedicamos à análise do ponto de vista propriamente dita. O capítulo que trata do filme de Frears ganhou uma seção a mais sobre o ponto de vista sonoro, que demonstrou ser um elemento fundamental de construção do ponto de vista da obra. Como não conseguimos identificar o mesmo rendimento da questão na obra de Vadim, nós preferimos nos abster de realizar uma análise semelhante no quarto capítulo. Do quinto capítulo, também faz parte um breve comentário sobre o filme *Valmont* (*Valmont*, Milos Forman, 1989) que, embora não faça parte do *corpus* de nossa pesquisa, oferece um contraponto interessante em relação à obra de Frears e um ponto de partida promissor para a discussão geral sobre a adaptação e a questão da fidelidade.

³ Da mesma forma, também fomos obrigados a deixar de lado os trabalhos de pesquisadores (mestrando e graduando) que, como nós, se dedicaram à análise do romance de Laclos no cinema. Apesar de sua importância evidente, as limitações de tempo e espaço de nossa pesquisa nos obrigaram a fazer escolhas rigorosas na seleção dessa fortuna crítica, beneficiando autores consagrados na área.

No sexto e último capítulo, tentamos apresentar alguns comentários sobre os sentidos veiculados pelas três obras, a partir da questão do ponto de vista, particularmente no que diz respeito ao conceito do mal em cada uma das narrativas. No centro dessa discussão, estão os conceitos de retórica e de ideologia. A ideia dessa última parte do trabalho é justamente a de fazer o debate transcender as questões puramente formais das obras analisadas e partir para um debate ético sobre os valores transmitidos por cada uma delas. Em se tratando da categoria do ponto de vista, que tem uma forte relação com a ideologia, essa parte do trabalho nos pareceu inevitável: isso porque, a nosso ver, não basta dizer de *quem* é a perspectiva narrativa, mas também *como* ela foi construída, e *o que* ela construiu em termos de sentidos e ideologia. Esse nos pareceu, na maior parte das vezes, um aspecto um tanto quanto desprezado em discussões e trabalhos acadêmicos por nós observados, particularmente no que diz respeito à área de estudos das adaptações fílmicas da literatura. Esperamos que esse último capítulo, apesar de curto, possa servir de inspiração para aqueles que, como nós, se interessam pelos valores transmitidos pelas narrativas. Na última parte desta tese, passamos a tecer as últimas considerações sobre a pesquisa realizada, esperando que cada parte dela possa contribuir com aqueles que se interessam por contar/ouvir/ler/ver histórias, seja de que forma for.

CAPÍTULO 1 ADAPTAÇÃO FÍLMICA

1.1 UM CONCEITO DE ADAPTAÇÃO

A adaptação não é uma prática cultural recente. Quando, na Grécia Antiga, narrativas orais foram transformadas em textos épicos, ou relatos mitológicos serviram de inspiração para peças teatrais, os autores já estavam realizando um tipo de adaptação. Esse procedimento, portanto, faz parte da cultura humana desde há muito e foi incorporado também pelo cinema, desde seu início, no final do século XIX.

A adaptação é um tipo de *hipertextualidade*, que Gérard Genette (1992) define como toda relação unindo um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto). O hipertexto (adaptação) pressupõe, assim, a existência de um ou vários hipotextos. A hipertextualidade, por sua vez, é um dos cinco tipos⁴ de *transtextualidade* ou *transcendência textual*, que, segundo Genette, é tudo o que coloca um texto em relação explícita ou implícita com outros textos. É o que Robert Stam (2006, p. 226) define como um tipo de *promiscuidade textual*: “[...] qualquer texto que tenha dormido com outro texto, dormiu também, necessariamente, com todos os outros textos com os quais este tenha dormido”. É, por fim, a qualidade que faz com que seja impossível falar em originalidade absoluta de um texto.

Ainda de acordo com Genette, o hipotexto passa por uma transformação para chegar ao hipertexto. Essa transformação pode ou não ter intenções cômicas (transformação lúdica e satírica); caso não tenha, é considerada uma transformação *séria*, embora essas fronteiras não sejam estanques. A transformação séria é preponderante e a ela pertence a transposição⁵, inclusive a cinematográfica, porque, em geral, as adaptações fílmicas não costumam ter intenção cômica em relação ao hipotexto – o que não significa que o hipertexto seja necessariamente isento de humor. Por exemplo, *O gatão de meia idade* (Antônio Carlos da Fontoura, 2006) é uma comédia adaptada dos quadrinhos cômicos de Miguel Paiva; o hipertexto é humorístico, mas não tem intenções cômicas. Já o filme *Cliente morto não paga* (*Dead men don't wear plaid*, Carl Reiner, 1982), além de ser uma comédia, é um tipo de

⁴As outras quatro modalidades de transtextualidade definidas por Genette são: a intertextualidade, a metatextualidade, a paratextualidade e a arquitextualidade, que não serão abordadas em nosso estudo, embora também possam ser estudadas no domínio do cinema.

⁵ Por uma questão de conforto linguístico, vamos utilizar como sinônimos os termos *adaptação* e *transposição*, a não ser em casos específicos que deixaremos claros ao longo deste trabalho.

paródia de filme *noir*, chegando a usar cenas originais de produções das décadas de 40 e 50; ou seja, é um hipertexto com intenções cômicas.

Os hipertextos podem ou não ser explícitos, ou seja, podem ou não indicar o(s) hipotexto(s) do(s) qual(is) se originaram. Estes, por sua vez, não são necessariamente textos literários ou quaisquer outros determinados (histórias em quadrinhos, músicas, jogos, etc.); podem ser também *retalhos* de uma cultura, como: estereótipos, ditados, imagens conhecidas, etc. O cineasta francês Éric Rohmer, por exemplo, realizou, na década de 80, a série de filmes “Comédias e provérbios”, que tinham, como ponto de partida, ditos populares. O mais comum é que um hipertexto apresente a transformação e a combinação de vários hipotextos, embora apenas um (ou poucos) seja(m) apontado(s) como fonte *original* – como no caso das adaptações fílmicas explícitas, que indicam já na abertura a obra na qual se basearam. É por essa razão que Dudley Andrew (2000) faz a diferença entre o sentido geral e o específico de adaptação fílmica. O primeiro caso englobaria todos os filmes, uma vez que estes sempre apresentam interpretações de algum aspecto da realidade. No segundo caso, estariam os filmes que se reconhecem e se anunciam como versões de um modelo específico, ou seja, as adaptações propriamente ditas, sem um roteiro original. Ele afirma:

Embora todo filme representacional funcione dessa maneira (como interpretações de pessoa, lugar, situação, evento, etc.), nós reservamos um lugar especial para aqueles filmes que colocam essa relação em primeiro lugar, anunciando a si mesmos como versões de algo determinado. Esse algo só pode ser um texto. Sua versão é uma adaptação em um sentido específico (p. 29).

1.2. A ADAPTAÇÃO NO CINEMA

Assim, não é possível falar em originalidade absoluta no cinema, nem mesmo antes de a literatura transformar-se em um dos seus principais hipotextos: a adaptação, explícita ou implícita, sempre fez parte de sua história. Como afirma Flávia Cesarino Costa (2008), embora tenha inaugurado uma era de imagens, o cinema é uma etapa na tradição de projeção de imagens, divertimentos populares e instrumentos óticos. Quando do seu surgimento, por volta de 1895, sem código próprio, ele se misturava com outras formas culturais, como: a lanterna mágica, o teatro popular e os cartões postais, dos quais tomava emprestados a forma e o conteúdo. Nem mesmo sua criação pode ser creditada a um único descobridor ou a um único país, ainda que se considere a primeira exibição pública e paga, realizada pelos irmãos

Lumière, na França, em 1895, como sua data de nascimento oficial. Aqui é importante destacar que, embora o cinema seja tributário de várias invenções técnicas, sua base artística é bem mais antiga e encontra-se na tradicional divisão entre signos convencionais (palavra) e signos figurativos (desenho) (LOTMAN, 1978, p. 23): “Não se trata da associação mecânica de dois tipos de signos, mas da sua síntese, que está na base das diferentes formas de narrativa por imagens desde as pinturas rupestres [...]”.

De acordo com Costa, o conteúdo do que ela chama de “cinema de atrações”, que vai de 1894 a 1906/7, era bastante variado e incluía: atualidades (não ficcionais ou reconstituídas), *gags*⁶, espetáculos populares (acrobacias, danças, truques de magia), narrativas fragmentadas, etc. Ele não tinha ainda, entretanto, uma linguagem própria – desde os anos 70, pesquisadores, rejeitando a teoria evolutiva do código cinematográfico, se questionam se o cinema dos primeiros tempos era primitivo ou apenas diferente do atual. É nessa época que se destacam os irmãos Lumière, com suas atualidades e cenas do cotidiano, e George Méliès, com seus truques de magia adaptados para a tela. Entretanto, como sabemos, o cinema vai se voltar cada vez mais para a narrativa de ficção. Segundo André Gaudreault (1999, p. 48, tradução nossa⁷), isso acontece por ser o cinema essencialmente narrativo: “[...] o enunciado cinematográfico, a não ser que ele se negue, só pode muito dificilmente, e de forma completamente excepcional, se subtrair à ordem do narrativo”.

Efetivamente, a partir de 1907 e até 1913/5, os filmes chegam a 15 minutos e contam histórias mais complexas, graças à criação de convenções narrativas, ainda de acordo com Costa. Os primeiros longas-metragens (com mais de uma hora) já existem, mas só vão se generalizar depois da Primeira Guerra Mundial. O cinema se organiza de forma industrial, as salas começam a ficar em locais permanentes, e a indústria vai se especializando. Vão também se estabelecendo processos de autocensura e moralização. As empresas europeias, lideradas pela França, dominavam o mercado internacional e só seriam substituídas pelas empresas norte-americanas depois da Primeira Guerra. Nesse período, o cinema também buscou mais respeitabilidade para atrair a elite, e não apenas o povo.

De acordo com Jean Mitry (2001), no início do século, o cinema ainda era um espetáculo muito popular e sem pretensões estéticas, apesar de imitar a forma teatral: ele estava nos mercados, nas feiras, nos cafés, onde quer que estivesse a multidão. O povo gostava das exhibições, mas o cinema era desprezado pelas classes mais altas, para as quais o

⁶ A *gag* é a mais antiga forma de narrativa completa no cinema, apresentando uma breve piada visual, com duas fases: preparação e desfecho inesperado (COSTA, 2008).

⁷ São nossas todas as traduções de citações de obras em língua inglesa, francesa e espanhola, constantes nas referências bibliográficas deste trabalho.

único espetáculo sério e digno de atenção era o teatro. O cinema era considerado uma brincadeira, pois, além de atacar a cultura tradicional, seu conteúdo era considerado medíocre e ele assustava muitas pessoas, conforme conta Mitry (p. 381):

[...] como ele apresenta um “duplo” da realidade viva, o cinema tem algo de inquietante, de misterioso, de diabólico: ele atrai, ele deslumbra, mas ele assusta ao mesmo tempo. Além disso, ele acontece na obscuridade e a sombra é o símbolo de todas as cumplicidades, de todos os malefícios; ele desperta na mentalidade burguesa um vago sentimento de culpa, de angústia, de erotismo mesmo, o qual convém evitar.

Entretanto, lembra Mitry, a nova indústria logo encontrou uma maneira de atrair o público: unir-se ao seu *inimigo*, o teatro. É então que surge o *filme de arte*, que vai adaptar peças teatrais ou utilizar roteiros criados como peças. O primeiro deles foi *O assassinato do duque de Guise* (*L’assassinat du duc de Guise*, Calmette e Le Bargy, 1908), que marcou a transformação do cinema em arte, embora uma arte considerada menor. Pela primeira vez, o cinema *imitava* uma arte *séria*, e não espetáculos populares e o cotidiano. Essa mudança atraiu a elite: ela não precisava mais ter vergonha de ir ao cinema, agora que ele tinha o aval do teatro. No entanto, esse público mais exigente logo se cansou daquela imitação silenciosa de peças teatrais e se afastou novamente. O cinema, por sua vez, abandonou as peças clássicas em prol das comédias de *boulevard*, mais populares entre seu público principal: o povo. Os filmes continuaram a se inspirar na literatura, mas a elite seria um cliente secundário até por volta de 1913, quando o cinema ganha respeitabilidade.

De acordo com Costa, em 1917, a situação já estava quase estabilizada. A maioria dos estúdios já estava em Hollywood, e a duração dos filmes havia chegado a 60 e até a 90 minutos: eram os longas-metragens. As convenções formais já haviam sido dominadas, e a estrutura narrativa antiga foi se alterando, com a introdução de mais personagens e de mais acontecimentos. Afirmo Costa (p. 50): “Em 1917, o cinema estava livre da dependência de outras mídias. Aliás, agora o cinema era a mídia mais importante do século XX. E o cinema hollywoodiano estava chegando”. Esse contexto favoreceu a adaptação de romances para o cinema, segundo Mitry (p. 441):

A flexibilidade das técnicas e meios de expressão visuais, a adição da fala, o desenvolvimento do tempo do espetáculo (passando sucessivamente de 60 a 90, e depois a 120 minutos e além) permitiram ao cinema se liberar das estruturas teatrais e se orientar progressivamente na direção de uma certa experiência da duração.

Nesse sentido, um marco do cinema foi o filme *Ouro e maldição* (*Greed*, Eric Von Stroheim, 1924), adaptado do romance de Frank Norris. A duração da película (a versão original tinha oito horas e foi perdida; a mais conhecida tem três horas e 20 minutos) permitiu uma trama psicológica mais elaborada, graças à possibilidade de evoluir no tempo. Já na obra de Stroheim, encontramos a conhecida estratégia de apresentar, em sua abertura, o livro-fonte que se abre e dá início à narrativa. O cinema foi, portanto, se afastando do teatro e buscando as estruturas romanescas, embora a chegada do som, em 1929, tenha mais uma vez aproximado o cinema do palco; dessa vez, a fonte de inspiração seriam os diálogos. Hoje, sabe-se que mais da metade dos filmes de ficção da história do cinema são adaptações. A literatura é a principal fonte, mas existem inúmeras outras, como: histórias em quadrinhos, outros filmes, jogos de videogame, etc. Podemos até citar o caso peculiar dos filmes da série *Piratas do Caribe* (*Pirates of Caribbean*, Gore Verbinski, 2003, 2006, 2007; Rob Marshall, 2011), que surgiram a partir de um brinquedo da Disneylândia. Já o filme *Os sete suspeitos* (*Clue*, Jonathan Lynn, 1985), foi baseado no jogo de tabuleiro *Detetive*. Por outro lado, a linguagem cinematográfica também tem influenciado a literatura contemporânea, e encontramos ainda livros que são escritos a partir de filmes. Marcel Pagnol, por exemplo, realizou o filme *A vingança de Manon* (*Manon des sources*) em 1952 e, só em 1963, publicou o romance *A água das colinas* (*L'eau des collines*), escrito a partir do filme.

1.3 ADAPTAÇÃO: CRÍTICAS E ESTUDOS

As adaptações fílmicas de textos literários são, portanto, quase tão antigas quanto o próprio cinema. As críticas às práticas de transposição também não tardaram. Elas apresentam em seu principal eixo de discussão os conceitos de originalidade e fidelidade e dividem os críticos em dois grupos principais: os defensores do processo de adaptação e os avessos a ele. A noção de originalidade que chegou ao século XX teve suas origens provavelmente com o fim da Idade Média. Para Roland Barthes (2004), o autor é uma personagem moderna, surgida graças às ideias do empirismo inglês, do racionalismo francês e da Reforma, que realçaram a importância do indivíduo. A valorização da figura do autor teria levado consequentemente a um maior prestígio de suas obras. Já no século XVIII, o movimento pré-romântico alemão *Sturm und Drang* privilegiava, entre outras coisas, a ideia do artista como gênio e a

singularidade das grandes obras literárias (SILVA, 1988). Dessa forma, é compreensível a resistência à adaptação fílmica da literatura, sobretudo em um meio que demorou a reconhecer o cinema como uma forma de arte.

A questão da originalidade leva, portanto, à exigência da fidelidade das adaptações. Se uma obra literária representa uma unidade *sacralizada*, o processo de transposição só pode ser considerado destrutivo, pois o cinema, com suas peculiaridades semióticas, é incapaz de traduzir literalmente esse texto. Essa foi, durante certo tempo, a posição tradicional de departamentos de literatura na análise do fenômeno de adaptação fílmica (NAREMORE, 2000). É por essa razão que Stam (2000, p. 54) afirma: “A linguagem da crítica que lida com a adaptação de romances tem sido com frequência profundamente moralista, cheia de termos como *infidelidade*, *traição*, *deformação*, *violação*, *vulgarização* e *profanação*, cada acusação carregando sua carga específica de negatividade ultrajada”. Foi preciso o desenvolvimento dos estudos intertextuais (ou transtextuais⁸), entre outros, para minar a noção de originalidade dos textos e, conseqüentemente, a noção de fidelidade. A intertextualidade, um dos temas centrais da teoria literária contemporânea, defende que qualquer texto não tem significado independente; seu significado é algo que existe entre ele e todos os textos com os quais se relaciona de modo explícito ou implícito. Essa teoria tem origem no século XX, e engloba as reflexões de autores como: Ferdinand de Saussure, Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Roland Barthes, Gérard Genette e Michael Riffaterre (ALLEN, 2000). Dessa forma, uma adaptação fílmica de um texto literário não está profanando um texto original, mas construindo outra rede intertextual, a partir de um texto, ele mesmo repleto de intertextualidade. Os resultados dessa adaptação podem, evidentemente, ser alvo de uma crítica de valor ou ter sua qualidade estética contestada. Mas essa é outra discussão.

Superado o problema da fidelidade absoluta, a própria teoria intertextual coloca uma nova questão aos estudos da adaptação: de que maneira o hipertexto cinematográfico transpõe para a tela os hipotextos de que se apropria? Essa já era uma preocupação de Virginia Woolf (1978, p. 182) em 1926, quando ela questiona a qualidade das adaptações fílmicas da literatura, comentando sobre uma versão cinematográfica do romance *Anna Karenina* (Léon Tolstoi, 1873-1877):

⁸ A maioria dos teóricos utiliza o termo intertextualidade, enquanto Gérard Genette (1992), por exemplo, utiliza a palavra *transtextualidade*, para o mesmo fenômeno.

O olho diz: “Eis Anna Karenina”. Uma mulher voluptuosa vestida de veludo negro e usando pérolas aparece diante de nós. Mas o cérebro diz: “Pode ser tanto Anna Karenina quanto a Rainha Vitória”. Pois o cérebro conhece Anna quase inteiramente por dentro de seu pensamento – seu charme, sua paixão, seu desespero. Toda a ênfase é dada no cinema a seus dentes, suas pérolas e seu veludo [...] Então nós oscilamos e nos movemos desajeitadamente através do mais famoso romance do mundo. Então nós o soletramos em palavras de uma sílaba, escritas também nos rabiscos de um garoto de escola iletrado. Um beijo é amor. Uma xícara quebrada é ciúme. Um riso forçado é felicidade. Morte é um carro funerário.

No mesmo parágrafo, Woolf (p. 183) continua:

Nada disso tem a menor conexão com o romance que Tolstoi escreveu, e é apenas quando nós desistimos de tentar conectar as figuras com o livro, que nós adivinhamos a partir de alguma cena acidental – como a do jardineiro aparando o gramado – o que o cinema pode fazer se usar seus próprios recursos.

Ou seja, o que ela parece criticar não é a *infidelidade* do filme em questão, mas a maneira pela qual o cinema pretendia *traduzir* grandes obras literárias. A escritora inglesa propõe que o cinema busque sua linguagem, independentemente de se inspirar em outros textos artísticos. Woolf se preocupa com um tipo de equivalência que ela acredita ser possível, assim como André Bazin que, em 1948, também refletiu sobre o assunto. Bazin (2000, p. 20) acredita que o romance é uma síntese, cujo equilíbrio pode ser prejudicado caso sua forma seja alterada, mas afirma que o problema da adaptação pode ser resolvido: “Basta que os diretores tenham suficiente imaginação visual para criar o equivalente cinematográfico do estilo do original, e que os críticos tenham olhos para ver isso”. Para ele, o que importa é “a equivalência em significado das formas”, porque o estilo está a serviço da narrativa, como um reflexo, como o corpo, não como a alma, e essa alma pode se manifestar em outra *encarnação*. Ao final, essas várias encarnações podem mesmo ser consideradas uma única obra de arte. Ao contrário dos representantes da *Nouvelle Vague*, Bazin era, portanto, a favor da adaptação cinematográfica de obras literárias.

A adaptação também é discutida por Jean Mitry, no início da década de 60, quando seus estudos dão início à teoria do cinema contemporâneo. Para o teórico francês, uma adaptação fiel é algo impossível, e as adaptações costumam ter objetivos puramente comerciais, além de apresentar um resultado quase sempre medíocre. De qualquer modo, ele não é contra sua realização, uma vez que é perfeitamente possível a um filme se inspirar em uma peça ou romance, embora prefira as recriações – uma postura coerente com a atual teoria da adaptação. O que Mitry (2001, p. 445) não aceita são os títulos homônimos, uma vez que o filme nunca pode ser fiel ao texto anterior: “[...] se ele [o cineasta] transforma completamente

a obra original, a honestidade mais elementar exige que ele não se abrigue mais atrás de seu título para se cobrir de sua notoriedade”. Quanto à impossibilidade de uma adaptação fílmica satisfatória, Mitry (p. 442) comenta:

Efetivamente, que ela seja teatral ou romanesca, a adaptação parte do princípio absurdo que os valores significados existem independentemente da expressão que os possibilita ver ou ouvir. No interior de um mesmo sistema de signos (mesma língua ou mesma linguagem), isso pode ser verdade. Mas quando a gente passa de um sistema a outro, os valores mudam. As significações sendo consequência do sistema adotado, os mesmos elementos tomam um sentido completamente diferente e as coisas significadas são de uma natureza completamente diferente.

As questões discutidas por Woolf, Bazin e Mitry ainda contribuem para uma reflexão atual sobre adaptação e estudos fílmicos. A adaptação será, por sinal, um dos tópicos da teoria moderna do cinema que tem início nos anos 60. Nessa década, lembra David Bordwell (2005), as universidades começaram a criar seus primeiros cursos de cinema. A iniciativa partiu dos Estados Unidos e do Canadá e se estendeu para a Grã-Bretanha, a Escandinávia, a França e a Alemanha, surgindo o que chamamos hoje de *estudos de cinema*. Os primeiros trabalhos acadêmicos que se dedicaram ao tema da adaptação foram provavelmente: *Novels into films: the metamorphosis of fiction into cinema*, publicado por George Bluestone, em 1968; e *Literature and films*, de autoria de Robert Richardson, lançado no ano seguinte (RAY, 2000). Apesar disso, os estudos de adaptação sempre ocuparam um lugar secundário nos estudos de cinema, como afirma James Naremore (2000), que chega a considerá-los medíocres, por terem sido levados a cabo por departamentos de literatura, mais preocupados em provar a supremacia da arte literária sobre o cinema.

Atualmente, teóricos e críticos da área tentam redimir as adaptações fílmicas, desvinculando-as das comparações valorativas com a literatura, e tentando garantir para os filmes um *status* de obra autônoma e repleta de significados próprios, mas sempre mantendo o diálogo entre o hipo e o hipertexto. Esse diálogo é, por sinal, o objetivo precípuo da chamada sociologia da adaptação, abordagem sugerida por Dudley Andrew (2000, p. 35), que destaca a importância de se estudar as funções das transposições: “É tempo de os estudos de adaptação tomarem um rumo sociológico. Como a adaptação serve o cinema?”. Ou seja, não basta fazer um estudo comparativo da forma/conteúdo do hipo e do hipertexto, mas deve-se avançar na análise e partir para um estudo ético⁹ das funções dessa adaptação no cinema e na sociedade. No dizer de Andrew (p. 37): “Cinema, em outras palavras, é sempre um evento no qual um

⁹ Ética é a ciência da conduta, de acordo com a concepção da *ética do móvel*, ou seja, a concepção que “[...] fala dos ‘motivos’ ou ‘causas’ da conduta humana, ou das ‘forças’ que a determinam, pretendendo ater-se ao conhecimento dos fatos” (ABBAGNANO, p. 442).

sistema é usado e alterado em discurso. Adaptação é uma forma peculiar de discurso [...] Nós precisamos estudar os filmes eles mesmos como atos de discurso”.

É por essa razão que a teoria da adaptação tem criticado, ao longo dos anos, a exigência da fidelidade ao hipotexto – algo não apenas impossível (como vimos), mas indesejável, no dizer de Robert Stam (2000)¹⁰. A questão é: até que ponto a cópia perfeita de um hipotexto – se é que isso é possível – criaria uma obra de arte com qualidade estética e ética? É uma questão de difícil resposta ou de respostas pontuais – ou ainda de respostas que podem não ter tanta importância assim.

1.4 LITERATURA E CINEMA: SIMILITUDES E DIFERENÇAS

Eis uma discussão que pode ser tão polêmica quanto aquela sobre a fidelidade das adaptações fílmicas – até porque as duas questões estão relacionadas. Nesse, como no outro debate, a melhor solução parece ser evitar os extremos. Afirmar que o cinema fez pouca coisa além de imitar os feitos da linguagem verbal e da literatura nos parece tão pernicioso quanto acreditar que o cinema é uma mídia tão específica que não pode dialogar com a literatura – ou mesmo defender uma suposta hierarquia entre as duas mídias, baseando-se em uma pretensa superioridade cinematográfica, advinda das técnicas utilizadas. Ambas nos parecem posições equivocadas e ingênuas.

Vamos partir da observação óbvia de que a literatura é um meio predominantemente verbal; eventualmente, ela pode utilizar imagens em maior ou menor quantidade e até mesmo alguns sons (ver a literatura infantil). Já o cinema é um meio audiovisual, que transmite suas mensagens por meio de imagens em movimento, diálogos, palavra escrita, música e ruídos. Se o cinema é complexo, a literatura também o é. Afirma George Bluestone (2003, p. 7-8): “Se o filme é proteico porque assimilou fotografia, música, diálogo e dança, o romance é proteico porque assimilou ensaios, cartas, memórias, histórias, tratados religiosos e manifestos. Não existe algo chamado o romance”. A própria existência patente de grandes obras literárias ao lado de desastres cinematográficos derruba uma suposta hierarquia entre as duas mídias, tendo por base a pretensa complexidade técnica do cinema.

¹⁰ Essa observação de Stam nos parece uma referência (consciente ou não, pois não vemos comprovação nas suas notas) a um comentário de Jean Mitry (2001, p. 447), de acordo com o qual o teórico francês afirma que é “possível” e “desejável” adaptar uma obra, desde que o sentido e suas significações sejam preservados. Do contrário, o resultado não pode ser chamado de “adaptação”.

Então, como comparar os dois meios sem injustiças ou ingenuidade? Talvez recorrendo à noção de signo de Louis Hjelmslev (1975). Ele introduziu, na década de 60, uma subdivisão em cada uma das duas faces do signo (significado e significante), conforme este havia sido definido por Ferdinand de Saussure, no começo do século XX. Tanto o significante (plano da expressão) como o significado (plano do conteúdo) teriam duas camadas: a *forma* e a *substância*. Linguisticamente falando, a substância do plano da expressão seriam os fonemas e monemas, enquanto sua forma seria sua combinação (fônica ou gráfica); já a substância do conteúdo seria o significado propriamente dito da mensagem, enquanto sua forma seria a organização semântica dessa mensagem. Em um romance, temos os monemas como substância da expressão, o texto concreto como forma da expressão, a ação como forma do conteúdo e o sentido (geralmente implícito) da obra como substância do conteúdo. Vejamos estas informações no quadro abaixo:

Signo linguístico		
Plano da expressão (significante)	Substância	Fonemas e monemas
	Forma	Combinação fônica ou gráfica dos fonemas e monemas
Plano do conteúdo (significado)	Substância	Significado da mensagem
	Forma	Organização semântica da mensagem

Poucos anos depois, Roland Barthes (2006) traz para a semiologia essa distinção que pode igualmente ser aplicada aos estudos de cinema, guardadas as diferenças entre a linguagem verbal e a linguagem cinematográfica. No caso do cinema, a substância da expressão pode ser as imagens do real. Essas imagens adquirem uma forma da expressão por meio da filmagem e da montagem. Essa forma constitui, no caso do cinema que conta histórias, uma narrativa (forma do conteúdo). Essa história apresenta sentidos implícitos que podem ou não ser reconstruídos pelo espectador. Vejamos no quadro abaixo a aplicação da teoria de Hjelmslev ao cinema:

Mensagem cinematográfica¹¹		
Plano da expressão (significante)	Substância	Imagens do real
	Forma	Filmagem e montagem (elementos audiovisuais)
Plano do conteúdo (significado)	Substância	Significado da mensagem
	Forma	Organização semântica da mensagem, narrativa

Leitor de Hjelmslev e de Barthes, Jean Mitry (2001), ainda na década de 60, apresenta, com outras palavras, essa relação entre forma e conteúdo. Para ele, o conteúdo de um filme é a intriga mais o seu conteúdo latente (tema), que podem corresponder aproximadamente à forma e à substância do conteúdo. A intriga é a ligação lógica e cronológica dos acontecimentos passíveis de ter um sentido. O tema é o que deriva desses acontecimentos, “[...] é o que é significado ao longo da obra sem ser nunca explicitado nem mesmo explícito e que se desprende pouco a pouco na consciência do espectador” (p. 456). A analogia com a teoria de Hjelmslev fica um pouco mais difícil quando se trata do plano da expressão, uma vez que Mitry encontra aí dois elementos: a forma e o estilo. Para ele, a forma é o suporte: “[...] é a estrutura dada ao encadeamento desses fatos em prol de exprimir o que eles não poderiam exprimir sem seu intermédio; é o que daria a esses mesmos fatos um sentido completamente diferente se eles estivessem formalizados de outra maneira” (p. 456). Já o estilo seria a maneira de constituir essa forma em prol do que ela tem por missão significar. Na verdade, Mitry não apresenta nada que possa equivaler à substância da expressão de Hjelmslev (talvez a imagem fílmica propriamente dita) e, ao mesmo tempo, apresenta dois elementos como forma dessa expressão, sem apresentar, a nosso ver, uma clara distinção entre ambos. Vejamos a sua relação com a teoria de Hjelmslev:

¹¹ Um filme é uma mensagem, construída a partir de uma linguagem, pertencente a um sistema de comunicação (LOTMAN, 1978, p. 13): “O cineasta, os actores, os argumentistas, todos aqueles que criam um filme querem dizer-nos algo com a sua obra. Ela é como uma carta, uma mensagem dirigida aos espectadores”.

Mensagem cinematográfica (Hjelmslev/Mitry)		
Plano da expressão (significante)	Substância	Imagens do real
	Forma	Filmagem e montagem (elementos audiovisuais) ou forma e estilo
Plano do conteúdo (significado)	Substância	Significado da mensagem ou conteúdo latente
	Forma	Organização semântica da mensagem, narrativa ou intriga

Os três teóricos ressaltam a indissociabilidade dos dois planos. Para Hjelmslev (p. 54), os planos do conteúdo e da expressão (bem como suas camadas internas) são indissociáveis e constituem a função semiótica: “A função semiótica é, em si mesma, uma solidariedade: expressão e conteúdo são solidários e um pressupõe necessariamente o outro”. E acrescenta: “[...] a substância depende exclusivamente da forma e [...] não se pode, em sentido algum, atribuir-lhe uma existência independente” (p. 55). Em relação à forma e ao conteúdo, Mitry (p. 456) afirma: “Um só existe por meio do outro”.

Quando falamos de fidelidade na adaptação ou das semelhanças e diferenças entre literatura e cinema, devemos ter em mente qual plano e qual subdivisão de cada plano estão em questão. A aproximação entre a substância da expressão das duas mídias nos parece impossível: uma trabalha com fonemas e monemas, a outra com imagens do real. É claro que o cinema também contém linguagem verbal, mas esta se encontra de tal modo imbricada nas imagens, que dificilmente poderia ser analisada isoladamente – a não ser na forma de roteiro. Na forma da expressão, as comparações ficam mais acessíveis, embora o cinema não possua uma gramática e dependa dos significados construídos pela montagem, pelos diálogos, pelos sons, etc. – estes podem até corresponder a uma tradição de linguagem cinematográfica, mas é impossível falar de uma gramática do cinema (MITRY, 2001).

É ainda no nível da forma da expressão que Christian Metz (1973, p. 12-3) reivindica uma estreita relação entre a linguagem verbal e o cinema, não apenas no plano do conteúdo, mas na adoção de estruturas linguísticas na organização das imagens:

Não é apenas *do exterior* que a mensagem visual é parcialmente investida pela língua (papel da legenda que acompanha a fotografia de imprensa, das palavras no cinema, dos comentários na televisão, etc.), mas também do interior e em sua própria visualidade, que apenas são inteligíveis porque suas estruturas são parcialmente não visuais.

Robert Richardson (1969) dá um exemplo dessa influência da linguagem verbal na mensagem fílmica. Ele lembra que todos já viram um filme que começa com a imagem do planeta Terra e, aos poucos, chega ao prédio específico onde começará a história, depois de passar pelo continente, por rios e montanhas, por uma cidade e por seus telhados e ruas. Ele afirma: “Essa maneira de localizar um assunto como uma pequena parte de algo muito maior pode ser encontrado tão cedo quanto em Chaucer [...]” (p. 54). Para Jean Mitry (p. 37), semelhanças do tipo têm a ver com o fato de todas as linguagens serem expressões de duas tendências do espírito humano – a razão e a emoção:

Todo pensamento se forma na medida em que ele se formula. Como a linguagem é a expressão mais direta do pensamento, pode-se dizer que ela se forma geralmente nas palavras. Mas a linguagem é uma reação objetiva cuja natureza não difere essencialmente da maior parte das reações que constituem o comportamento humano e às quais ela pode substituir. O pensamento não formulado, reduzido a estados de consciência, é ao mesmo tempo anterior e exterior à linguagem e pode ser traduzido – ou pelo menos se manifestar – de outra maneira.

É no plano do conteúdo que a aproximação entre literatura e cinema torna-se mais evidente. Brian McFarlane (1996) faz uma diferença entre *transferência* e *adaptação*: a primeira estaria relacionada à migração de elementos da forma do conteúdo, enquanto a segunda diria respeito a uma preservação dos significados relativos à substância do conteúdo. Nas palavras de Mitry, trata-se de fidelidade à *letra* e ao *espírito* do texto literário respectivamente. Entretanto, para o teórico francês, as duas fidelidades caminham juntas: “Trair a letra é trair o espírito, pois o espírito só se encontra na letra” (p. 443). Já Brian McFarlane (1996, p. 11-2) aponta a narrativa como o principal elemento compartilhado nas transposições literárias para o cinema:

Quanto mais alguém considera o fenômeno da adaptação de um romance em filme [...] mais é levado a considerar a importância central da narrativa para ambos [...] sua [do filme] grande e durável popularidade é devida ao que ele mais obviamente compartilha com o romance. Isto é, sua capacidade para a narrativa.

É justamente essa *facilidade* que faz com que a teoria narrativa possa ser utilizada tanto para a análise de obras literárias quanto de obras cinematográficas, como lembra Ismail Xavier (2003). Segundo ele, para se examinar a narrativa de um modo geral, não é necessário considerar as especificidades de cada suporte, pois todos compartilham elementos como:

personagem, ação, tempo, espaço e ponto de vista. Pode-se ter uma mesma fábula¹² e várias tramas, uma vez que a trama é a fábula transformada em discurso. A partir da trama, o leitor/espectador deduz a fábula. Xavier (p. 66) afirma: “Narrar é tramar, tecer. E há muitos modos de fazê-lo, em conexão com a mesma fábula. Isso implica propor muitos sentidos diferentes, muitas interpretações diferentes a partir do mesmo material bruto extraído de uma sucessão de fatos, de um percurso de vida”.

É bem verdade que uma adaptação fílmica de qualquer hipotexto pode ser estudada como obra autônoma, sem necessidade de referências ao texto que lhe serviu, de algum modo, como ponto de partida. E deve ser igualmente verdade que estudos do tipo resultem em análises interessantes e saborosas – e, então, todas essas comparações tornam-se em certa medida desnecessárias. No entanto, o estudo relacional entre o hipo e o hipertexto tem a vantagem de nos oferecer uma leitura palimpséstica dos textos, como afirma Genette (1992, p. 556): “Essa duplicidade do objeto, na ordem das relações textuais, pode se figurar pela velha imagem do *palimpsesto*, onde se vê, sobre o mesmo pergaminho, um texto se sobrepor a um outro que ele não dissimula completamente, mas que deixa ver pela transparência”. Assim, o “jogo” proporcionado pelo hipertexto, do qual fala Genette, é porta de entrada para descobertas sobre o mundo dos textos e, de modo geral, da cultura humana, desafiando o estudo das adaptações como obras autônomas.

1.5 AS ADAPTAÇÕES E SEUS PROCEDIMENTOS

Embora tenda a ser desprezada, nos estudos recentes, como categoria de análise, a fidelidade está curiosamente na base de pelo menos três classificações das transposições fílmicas, como indica Brian McFarlane (1996). Assim, os filmes costumam ser classificados segundo seu grau de fidelidade ao hipotexto, do menos ao mais *fiel* – geralmente a elementos de conteúdo, como a fábula e o tema. É o caso da classificação elaborada por Geoffrey Wagner (1975, apud MCFARLANE, 1996). Para Wagner, podemos dividir as adaptações em três tipos: *transposição*, *comentário* e *analogia*. Na *transposição*, um romance é apresentado diretamente na tela, com aparentemente um mínimo de interferência; é o caso de *Os inocentes* (*The innocents*, Jack Clayton, 1961), baseado na novela *A volta do paraíso* (*The turn of the*

¹² Fábula é “o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra” (TOMACHEVSKY, 1973, p. 173).

screw, Henry James, 1898). No *comentário*, um original é alterado, conscientemente ou não, em algum aspecto; o filme *O palácio das ilusões* (*Mansfield Park*, 1999, Patricia Rozema), baseado no livro homônimo de Jane Austen (1814), traz uma alteração importante, apesar de sua fidelidade geral à fábula da obra da escritora inglesa: as alusões aos abusos sexuais realizados por seu tio, Sir Thomas Bertram, contra seus escravos – algo inexistente na obra de Austen. Por fim, na *analogia*, o hipotexto serve de ponto de partida para um trabalho diferente; é o que acontece no filme *Os outros* (*The others*, Alejandro Amenábar, 2001), também inspirado na já citada novela de Henry James, que apenas lhe serviu de mote e rendeu uma obra peculiar. Ainda que essas tipologias nos pareçam precárias, elas podem ser úteis para fins de análise, uma vez que esta exige a determinação de quais elementos de forma e conteúdo do texto anterior estão presentes ou ausentes na adaptação, e de que maneira. Sua precariedade vem, sobretudo, do fato de que os graus de fidelidade são provavelmente bem mais numerosos tanto em quantidade como em qualidade. Podemos resumir a classificação de McFarlane no quadro seguinte:

Tipologia da adaptação (McFarlane)	
Transposição	O hipotexto é apresentado na tela, com um mínimo de interferência.
Comentário	A obra de origem é alterada, conscientemente ou não, em algum aspecto.
Analogia	O hipotexto é ponto de partida para trabalho diferente.

Mas a determinação dos graus de fidelidade de uma adaptação – e, logo, de sua classificação – exige uma etapa anterior: conhecer os procedimentos da transposição, tanto no nível da forma quanto no do conteúdo. Só depois podemos determinar o tipo de adaptação e, em seguida, proceder a uma análise relacional entre o hipo e o hipertexto, onde também estejam presentes reflexões de ordem ideológica. Afinal, é o jogo entre a ausência/presença de elementos, bem como de sua transferência ou adaptação (de acordo com a terminologia de McFarlane) que oferece pistas sobre o contexto ideológico de sua produção. Essa metodologia também permitirá a identificação de hipotextos implícitos que tenham igualmente servido de base para o hipertexto. Tal abordagem, de acordo com McFarlane, valoriza as ressonâncias intertextuais do texto fílmico, que procuramos privilegiar em nossa pesquisa.

Gérard Genette (1992) divide os procedimentos de adaptação em duas categorias: formais (sem intenção de alterar o sentido do hipotexto, embora isso aconteça) e temáticos (quando há intenção de alterar esse sentido). A quantidade de procedimentos utilizados e o

grau de sua utilização vão depender de cada transposição. É importante também observar que esses procedimentos não são estanques: eles podem se cruzar e estar contidos uns nos outros. O estudo de Genette se concentra, sobretudo, em obras literárias – embora o cinema aflore em muitos pontos de sua reflexão. Ainda assim, várias das categorias elaboradas pelo autor podem ser usadas para a análise da adaptação fílmica.

1.5.1 As transformações formais

Genette (1992) lista oito procedimentos formais, mas vamos nos concentrar nas alterações conhecidas como: redução, aumento e transmodalização¹³, que são as mais relevantes nos casos de adaptações fílmicas, embora as outras também sejam utilizadas – a adaptação de um romance estrangeiro exige a prática da *tradução*; uma versão cinematográfica da *Ilíada*, de Homero, pede um trabalho de *prosificação*; e assim por diante. A redução e o aumento são transformações quantitativas, mas, obviamente, não podem ser realizadas sem provocar alterações na estrutura e no conteúdo de um texto. Afirma Genette (p. 322): “Reduzir ou aumentar um texto é produzir, a partir dele, um outro texto, mais breve ou mais longo, que deriva dele, mas não sem *alterá-lo* de diversas maneiras [...]”.

Para Genette, existem três tipos de redução: *supressão* (*excisão*), *concisão* e *condensação*¹⁴. No caso da supressão, a redução pode acontecer de três formas: por *amputação*, por *podagem* (*recorte*) e por *expurgação*. No primeiro caso, grandes segmentos do texto são extirpados de modo massivo; é o que acontece em um filme como *A história sem fim* (*The neverending story*, Wolfgang Petersen, 1984), na qual a segunda metade do romance *A história sem fim* (*Die Unendliche Geschichte*, Michael Ende, 1979), que lhe serviu de ponto de partida, foi completamente excluída. Já a podagem apresenta uma série de reduções ao longo do texto, por motivos diversos. É o que se passa, de modo geral, com adaptações fílmicas de obras literárias que, por diversas razões (limitação de tempo, estilo do diretor, etc.), sempre apresentam diminuições ao longo de todo o texto, muitas vezes excluindo passagens tematicamente fundamentais. Já a expurgação se assemelha à podagem, mas

¹³ Os outros são: tradução, versificação, prosificação, transmetrização e transtilação. A tradução é a passagem de uma língua para outra; a versificação é a transformação em versos de um texto em prosa; a prosificação é o processo contrário; e a transtilação é a alteração do estilo da obra.

¹⁴ A condensação não vai nos ocupar neste trabalho, pois diz respeito à elaboração de textos metaliterários, como o resumo, não propriamente à elaboração de outras obras de arte.

acontece por razões moralizantes ou edificantes; por exemplo, o interesse sexual de Frollo por Esmeralda, no romance *O corcunda de Notre-Dame* (*Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo, 1831) desaparece por completo no filme infantil homônimo da Disney (*The hunchback of Notre Dame*, Gary Trousdale; Kirk Wise, 1996).

O segundo tipo de redução é a concisão, que consiste em reduzir um texto sem suprimir nenhuma parte tematicamente significativa, reescrevendo-se a obra de modo mais conciso. Podem-se encaixar nessa categoria as adaptações que preservam o encadeamento das principais ações do texto literário e que costumam ser consideradas *fiéis* ao hipotexto. É o caso de *Os inocentes*, que já citamos acima.

Assim como a redução, o aumento também pode ser dividido em três tipos: *extensão*, *expansão* e *amplificação*. A extensão (antítese da supressão) é o aumento por adição massiva de segmentos de texto – comum na adaptação de contos para longas-metragens. É o caso do filme *Estômago* (Marcos Jorge, 2007), realizado a partir do conto *Presos pelo estômago* (Lusa Silvestre, 2005), ao qual o roteirista acrescentou uma grande quantidade de texto (conflitos, ramificações temáticas, etc.), inexistente no hipotexto. A *contaminação* é outro caso de extensão, e é verificada quando são utilizados dois ou mais hipotextos (literários ou não) para a criação do hipertexto, como acontece em *A regra do jogo* (*La règle du jeu*, Jean Renoir, 1939), que toma como ponto de partida as peças *Os caprichos de Mariana* (*Les caprices de Marianne*, Alfred de Musset, 1833) e *O jogo do amor e do acaso* (*Le jeu de l'amour et du hasard*, Marivaux, 1730).

O segundo tipo de aumento, a expansão, é a antítese da concisão e ocorre por dilatação estilística, que é uma maneira no *modo de contar*. Pode-se contar com mais ou menos detalhes, ou seja, de um modo mais ou menos resumido. Na adaptação fílmica, isso geralmente ocorre em sequências específicas, quando o diretor decide acentuar determinados acontecimentos do texto literário. A ação não é necessariamente inventada, mas desenvolvida. É o que acontece no filme *Orgulho e preconceito* (*Pride and prejudice*, Joe Right, 2005), quando Lizzie e Darcy dançam juntos, no baile em Netherfield; além de reproduzir o fato em si e parte do diálogo, o diretor acentuou o envolvimento emocional entre os dois personagens. Para isso, ele chega a excluir metaforicamente todos os outros convidados, fazendo com que o casal dance aparentemente sozinho no salão. No romance homônimo (Jane Austen, 1813), nós sentimos evidentemente que esse envolvimento está acontecendo, mas ele não é apresentado de modo tão explícito.

O terceiro e último caso de aumento é a amplificação, que é uma mistura da extensão temática com a expansão estilística, que, segundo Genette, costumam coexistir e cooperar ou se alternar. Talvez porque seja difícil realizar uma expansão estilística sem acrescentar segmentos de textos que alterem tematicamente o hipotexto. Trata-se, pois, de amplificação a conversa de Lady Catherine de Bourgh e de Mr. Darcy depois da visita que ela faz a Lizzie, no final do filme *Orgulho e preconceito* (*Pride and prejudice*, Robert Z. Leonard, 1940), mostrando que sua conversa agressiva com Elizabeth era apenas uma maneira de avaliar os sentimentos da moça pelo seu sobrinho. No romance, existe apenas a cena do diálogo entre as duas, e a intenção da aristocrata era realmente separar o casal.

O último tipo de transformação formal que gostaríamos de apresentar é a transmodalização, que é a modificação feita no modo de representação (narrativo ou dramático) do hipotexto. Ela pode ser de dois tipos: intermodal (de um modo a outro) e intramodal (no funcionamento interno do modo). Temos assim quatro tipos de transmodalização: narrativização, dramatização, e variações do modo narrativo e do modo dramático. A dramatização é a transformação de uma narrativa em drama e é um processo bastante usado na adaptação fílmica. Todo filme baseado em um romance, por exemplo, precisa ser dramatizado para chegar às telas: diálogos devem ser refeitos ou completamente inventados, descrições devem ser transformadas em imagens, digressões se perdem, etc. O processo contrário, a narrativização, é mais comum na passagem do filme para a literatura e tem se tornado bastante comum, particularmente para o público infantil. Recentemente, a animação infantil *Rio* (*Rio*, Carlos Saldanha, 2011) deu origem ao livro homônimo (Lexa Hillyer, 2011), uma adaptação em prosa.

Já as transformações intramodais podem ser: temporais, de duração, de frequência, de modo-distância e de modo-perspectiva. Na ordem temporal, o hipertexto pode introduzir anacronias (analepses¹⁵ e prolepses¹⁶) ou eliminá-las. É o caso do filme *As esposas de Stepford* (*The Stepford wives*, Bryan Forbes, 1975), que coloca na ordem cronológica as analepses do romance *As possuídas* (*The Stepford wives*, Ira Levin, 1972), que mostram a vida da família Eberhart antes de sua mudança para a estranha cidade.

A duração e a frequência, por sua vez, podem ser alteradas por meio de mudanças que têm um efeito na velocidade da narrativa. Quanto à duração, pode haver: transformação de

¹⁵ Analepse ou *flashback* é “[...] todo o movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, em alguns casos, anteriores ao seu início” (REIS; LOPES, 1988. p. 230).

¹⁶ Prolepse ou *flashforward* é “[...] todo o movimento de antecipação, pelo discurso, de eventos cuja ocorrência, na história, é posterior ao presente da ação” (REIS; LOPES, 1988, p. 283).

cenas em sumários e vice-versa, preenchimento de elipses ou paralipses¹⁷, supressão de segmentos, etc. No início do filme *Orgulho e preconceito* de 1940, nós temos um sumário em forma de legenda, que informa o espectador a respeito dos personagens da história e de sua localização geográfica – informações às quais o leitor do romance de Jane Austen só tem acesso ao longo do texto. Já na versão do romance de 2005, nós verificamos uma alteração de frequência que transforma o sentido da história. Ora, no livro, nós sabemos que Darcy e Lizzie se tornam cada vez mais próximos durante a visita de ambos à residência de Lady de Bourgh, e uma das razões são as longas conversas que eles entretêm em repetidos passeios pelos jardins da propriedade. Compreende-se assim a estima progressiva entre os dois. A redução do número dessas conversas e, portanto, da sua proximidade, torna esse sentimento crescente do casal um tanto quanto gratuito.

As transformações de modo-distância são obtidas por meio da inversão da relação entre discurso direto e indireto. Ainda nas versões fílmicas de *Orgulho e preconceito*, vemos muitas vezes a voz do narrador literário sendo substituída por diálogos entre os personagens. Explica-se: muitas conversas importantes no romance são transmitidas de modo indireto pelo narrador. Ver, por exemplo, a conversa em que Darcy e Lizzie finalmente se entendem; os sentimentos intensos dos personagens são, por vezes, transmitidos de modo contido pelo narrador. Na tela, essas palavras são colocadas na boca dos personagens, não apenas pela tradição da narração cinematográfica *invisível*¹⁸, mas pelo próprio costume do cinema de *mostrar* os acontecimentos e não apenas de *contá-los* – o que, muitas vezes, não passa da saída mais fácil encontrada pelo diretor.

As mudanças no modo-perspectiva incluem modificações do ponto de vista (focalização). Pode-se focalizar, desfocalizar ou transfocalizar uma narrativa¹⁹. Ou seja, ela pode passar da terceira para a primeira pessoa (ou concentrar-se em apenas um personagem), pode fazer o movimento inverso, e também passar de um personagem focalizado para outro. As limitações do cinema para a narração em primeira pessoa tornam a desfocalização um procedimento comum na adaptação fílmica. O romance *Rebecca* (Daphne du Maurier, 1938) é todo escrito em primeira pessoa; já sua adaptação fílmica, *Rebecca, a mulher inesquecível* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940) apresenta uma narração inicial em primeira pessoa e em

¹⁷ A paralipse “[...] consiste em facultar menos informação do que a normalmente permitida pela focalização instituída” (REIS; LOPES, 1988, P. 271), ou seja, o narrador relata menos do que sabe ou deveria saber, como nos romances policiais.

¹⁸ Utilizamos aqui o termo *invisível* com alguma reserva. Com ele, não queremos dizer que o narrador cinematográfico não deixe suas marcas na história e no discurso cinematográficos. Queremos apenas significar que ele não tem uma voz, como a do narrador onisciente da literatura.

¹⁹ No próximo capítulo, trataremos mais detalhes sobre a *focalização*, um conceito de Gérard Genette (2007).

voz *over* e, logo depois, a narrativa é desfocalizada e passa a ser realizada pelo narrador cinemático invisível. Entende-se que as especificidades – e a tradição – da linguagem do cinema impeçam normalmente a realização de um filme todo narrado na primeira pessoa. O quadro abaixo resume as alterações formais propostas por Genette:

Transformações formais			
Redução	Supressão (excisão)	Amputação	
		Podagem (recorte)	
		Expurgação	
	Concisão	----	
Aumento	Extensão	Contaminação (tipo de extensão)	
	Expansão	Por dilatação estilística	
	Amplificação	Misto de extensão temática e expansão estilística	
Transmodalização	Intermodal	Narrativização	
		Dramatização	
	intramodal	Variações do modo narrativo	Temporais, de duração, de frequência, de modo-distância e de modo-perspectiva
		Variações do modo dramático	

1.5.2 As transformações temáticas

Entre as transformações temáticas, encontram-se: a transposição diegética (mudança de diegese), a transformação pragmática (modificação da ação), as mudanças de motivo e as mudanças de valor. Nesse contexto, Genette (1992) descreve diegese como o quadro histórico-geográfico ao qual pertence a ação. Essa categoria inclui também mudanças na identificação dos personagens (idade, nacionalidade, profissão, etc.), pois eles se encontram inscritos no quadro diegético. Já a transformação pragmática diz respeito ao encadeamento de acontecimentos da narrativa (as ações). Dessa forma, o nível pragmático está incluído no nível diegético. É o que acontece no caso da *modernização diegética* do filme *As patricinhas de Beverly Hills* (*Clueless*, Amy Heckerling, 1995), que traz para o mundo de hoje parte da intriga do romance *Emma* (*Emma*, Jane Austen, 1815). Nem é preciso dizer que a transposição diegética quase sempre implica em uma transformação pragmática, pois é

praticamente impossível alterar o quadro histórico-geográfico de uma narrativa, sem provocar mudanças nos acontecimentos diegéticos.

Podemos encaixar as noções de transposição diegética e transformação pragmática nas noções de função narrativa que Brian McFarlane (1996) toma emprestado de Roland Barthes e aplica às adaptações fílmicas. Segundo essa abordagem, a narrativa é feita de funções e, em diferentes graus, tudo significa. Há dois grupos de funções narrativas: distribucional e integracional. As distribucionais se referem a ações e eventos, são horizontais e se encadeiam linearmente. Têm a ver com o fazer. Já as integracionais têm a ver com a informação psicológica sobre os personagens, sua identidade, a atmosfera e representações de lugar, etc. São verticais e não lineares, relacionando-se com o ser. Assim, a transformação pragmática opera sobre as funções distribucionais, enquanto a transposição diegética altera as funções integracionais.

As funções distribucionais se dividem em: cardinais e catalisadoras. As cardinais são pontos de bifurcação na narrativa, são ações que abrem alternativas com consequências para a história. A ligação entre duas funções cardinais tem uma funcionalidade cronológica e lógica. São transferíveis para o cinema. A mudança de Mr. Bingley para Netherfield, logo no início de *Orgulho e preconceito*, é uma ação crucial na narrativa, pois, é graças a ela que os Bingley e Mr. Darcy travam conhecimento com os Bennets. Trata-se de uma ação cardinal que costuma ser preservada nas adaptações fílmicas do romance. A alteração das funções cardinais costuma provocar reclamações por parte dos espectadores, pois ela pode alterar drasticamente a história conhecida. Já as funções catalisadoras são complementares e sustentam as primeiras. Elas denotam pequenas ações e minúcias da narrativa, enraizando as funções cardinais em um tipo de realidade; dessa forma, podem variar, sem alterar a lógica e a cronologia da narrativa. Na versão de 1940, Mrs. Bennet sabe da chegada de Mr. Bingley, no armazém da cidade; enquanto na adaptação de 2005, já a encontramos em casa, transmitindo a notícia para Mr. Bennet.

As funções integracionais, por sua vez, se dividem em índices e informantes. As primeiras se referem ao caráter dos personagens e à atmosfera da história; são conceitos mais difusos e, portanto, mais abertos à adaptação que à transferência. Já as informantes têm significação imediata, como: nomes, idades, profissões e detalhes físicos; por essa razão, podem ser diretamente transferidas. Compreende-se que transferir a idade de um personagem de um romance para um filme seja tarefa mais acessível que definir sua personalidade, o que deve ser demonstrado por meio de ações. A tolice de Mr. Collins, o primo das Bennets, ganha

imagens nas adaptações fílmicas, em que ele é retratado em toda a sua superficialidade, pretensão e deselegância, por meio de expressões faciais, da entonação da voz e de movimentos do corpo – descrição que vai além daquela oferecida pelo livro. Existe uma adaptação da personalidade do personagem de acordo com um modelo cultural que varia segundo o momento de cada adaptação. Na versão de 2005, por exemplo, a baixa estatura de Mr. Collins é um dos signos de sua insignificância moral, com a câmera explorando comicamente os 1,65 m do ator Tom Holland. No entanto, o Mr. Collins do romance é descrito como um rapaz alto e encorpado, de 25 anos. Assim, um detalhe físico (função informante) é alterado e colocado a serviço de um índice.

Ainda de acordo com Genette, o terceiro tipo de transformação temática diz respeito às alterações de motivos e pode ser de três tipos: motivação, desmotivação e transmotivação. A motivação é a atribuição de um motivo para a atitude de um personagem, e isso tem um forte aspecto psicológico. A desmotivação é o processo contrário e, com ela, o personagem perde o motivo para sua ação ou ele não fica claro. A transmotivação é a substituição de um motivo por outro. Nós temos uma alteração de motivo na já citada visita de Lady Catherine de Bourgh a Lizzie, no final do romance. No livro, sua intenção é pedir a Lizzie que se afaste de Mr. Darcy, enquanto no filme a razão de sua visita é exatamente o contrário. A alteração de motivo não apenas transforma o caráter da tia de Darcy, como reduz a tensão da narrativa, imprimindo, no filme, um humor inexistente naquele trecho do romance.

A quarta e última transformação temática apresentada por Genette (p. 483) tem a ver com o valor dado às ações dos personagens, e ele a define como “[...] toda operação de ordem axiológica, apoiando-se sobre o valor explicitamente ou implicitamente atribuído a uma ação ou a um conjunto de ações”. Dessa forma, o personagem (principal ou secundário) pode ser valorizado, desvalorizado ou transvalorizado (quando há alteração nas razões pelas quais ele é valorizado ou desvalorizado). Existem várias maneiras de alterar o valor de um personagem, como: contar ou não a história de seu ponto de vista; oferecer ou não motivos para suas piores ações; realizar alterações pragmáticas, incluindo ou excluindo eventos que possam ter um efeito axiológico na construção do personagem; etc. O filme *Os amores de Carmem* (*The loves of Carmen*, Charles Vidor, 1948), por exemplo, nos traz uma cigana muito mais açucarada do que o personagem completamente criminoso e amoral de Prosper Mérimée, no romance *Carmem* (*Carmen*, 1845) – vale lembrar que o filme foi realizado durante a vigência do Código Hays (1934-1967), o que pode explicar o moralismo das produções cinematográficas realizadas durante esse período.

É importante ressaltar, mais uma vez, que as transformações formais e temáticas do hipertexto, citadas por Genette, não são estanques. Elas costumam acontecer de modo simultâneo e se influenciar mutuamente. Esses procedimentos desempenham evidentemente um papel primordial na construção do ponto de vista da narrativa. Vejamos abaixo um quadro com o resumo das teorias de Genette e McFarlane:

Transformações temáticas (Genette/McFarlane)		
Transposição diegética	Funções distribucionais	Cardinais
		Catalisadoras
Transformação pragmática	Funções integracionais	Índices
		Informantes
Mudanças de motivo	Motivação	----
	Desmotivação	
	Transmotivação	
Mudanças de valor	Valorização	----
	Desvalorização	
	Transvalorização	

CAPÍTULO 2

PONTO DE VISTA

2.1 O QUE É PONTO DE VISTA

Definir o que é ponto de vista de uma narrativa é uma tarefa mais complicada do que parece, a começar por todos os termos que são usados para designá-lo: visão, foco narrativo, focalização, perspectiva e outros que, além de dependerem da abordagem teórica, nem sempre podem ser utilizados como sinônimos. Um segundo problema é que os estudiosos costumam concentrar suas reflexões na regulação da informação narrativa feita por quem conta a história (seja ou não personagem), o que Gérard Genette (2007) chama de *perspectiva narrativa*, e Boris Uspensky (1983) de *ponto de vista psicológico*. É como se bastasse indicar se a narrativa está na primeira ou na terceira pessoa para conhecer o ponto de vista da obra²⁰. Ora, o próprio Genette mostrou a importância de se fazer a diferença entre voz (quem fala na narrativa) e modo (quem vê), como veremos mais adiante. Já Uspensky introduziu outros pontos de vista tão importantes quanto o psicológico: o fraseológico, o ideológico, o espacial e o temporal. Isso já mostra a complexidade do tema.

Um terceiro problema são as formas de manifestação da perspectiva, principalmente no caso do cinema que, como já sabemos, apresenta um modo de expressão audiovisual. Com isso, queremos dizer que, além de identificar a voz que narra a história e o(s) personagem(ns) que a vê(em), ou seja, o modo e a voz, ainda é necessário determinar *como* isso está sendo feito, porque o ponto de vista tende a usar as outras categorias (personagem, ação, espaço e tempo) para se construir – obviamente o mesmo pode ser observado em todos os tipos de narrativa, não estando restrito ao cinema. Isso não quer dizer que tudo em uma narrativa seja ponto de vista, mas que tudo em uma narrativa pode ser utilizado para construí-lo. É compreensível, portanto, que a perspectiva tenha sido a categoria narrativa mais estudada desde o final do século XIX (GENETTE, 2007), podendo até mesmo ser considerada a mais importante dentre elas (MOISÉS, 1985). Importante também porque ela é o *locus* por excelência da ideologia da obra, e está ligada diretamente à instância do autor implícito – cujo conceito retomaremos mais à frente. Como diz Massaud Moisés (p. 408):

²⁰ Essa é uma observação realizada por Gérard Genette (2007, p. 190) com a qual tendemos a concordar. Como exemplo, ele cita Percy Lubbock e Georges Blin.

[...] o ponto de vista, além de condicionar a avaliação de um romance, articula-se intimamente com o modo como o autor ou/e narrador vê as coisas e o mundo: em grande parte, a cosmovisão de um escritor se manifesta por meio do ponto de vista, sobretudo na medida em que o ângulo visual determina, deforma ou informa, tudo o mais que se contém num texto narrativo. Exprime, assim, não só uma opção estética como também, e notadamente, ética: a obra literária como expressão dos últimos fins do Homem se evidencia na escolha do foco narrativo; conforme sejam vastas ou estreitas as concepções éticas dum autor, assim será o ponto de vista empregado nas suas obras.

Um quarto e último problema (deve haver outros, mas esses nos bastam) seria a pluralidade do ponto de vista em cada obra. Ou seja, o melhor seria falarmos sempre de *pontos* de vista, no plural, e não apenas de um, porque dificilmente uma narrativa conteria uma única visão. Para começar, o autor real²¹, o autor implícito e o narrador são responsáveis cada um por uma perspectiva que pode ou não coincidir. No caso de haver mais de um narrador, a quantidade de perspectivas aumenta. Por fim, levando-se em consideração o ponto de vista de cada personagem, compreende-se a complexidade dessa categoria. Essas visões podem ou não coincidir e, por sua vez, serão dominadas pelo ponto de vista do autor implícito. Assim, deve-se sempre determinar *qual* ponto de vista da obra está sendo analisado e ter em vista as relações que eles mantêm entre si.

Diante do que foi dito, ficam evidentes as dificuldades na definição do termo *ponto de vista*, e mesmo a inutilidade da substituição dessa denominação por outras, como bem observa Seymour Chatman (1990). Concordamos com Chatman e acreditamos que existe ainda uma segunda necessidade: determinar de que modo o ponto de vista está sendo manifestado tanto no plano da expressão, como no plano do conteúdo (o próprio Chatman apresenta um quadro, que será apresentado mais adiante, no qual demonstra de que maneira o narrador fílmico pode se manifestar e que, a nosso ver, também pode ser utilizado no caso da perspectiva dos personagens). Entretanto, antes de passarmos a essa discussão e à definição de ponto de vista, é importante fazer um pequeno histórico das principais teorias do ponto de vista, para entendermos a trajetória do conceito até os dias de hoje. Em seguida, vamos refletir sobre duas categorias polêmicas na narrativa fílmica: narrador e autor implícito (esta última também está longe de representar uma unanimidade nos estudos literários).

²¹ O autor real não é, evidentemente, estudado pela teoria da narrativa.

2.2 ALGUMAS TEORIAS DO PONTO DE VISTA

A moderna teoria do ponto de vista tem início entre os séculos XIX e XX, mas a discussão sobre modos de narrar é bem mais antiga e remonta às reflexões de Platão e Aristóteles sobre a arte. Ambos se preocuparam em diferenciar as histórias contadas pelo próprio poeta, por um personagem, pelos dois ao mesmo tempo e ainda as histórias que se contavam *sozinhas*, por meio da ação dos personagens, como no teatro. Essa diferenciação está na base dos conceitos de *mimesis* e *diegesis*, elaborados pelos dois pensadores gregos e que chegaram até nós, por meio da diferenciação entre *mostrar* (*showing*) e *contar* (*telling*) (CHIAPPINI, 1987).

Mas é apenas na virada do século XX que começam a tomar forma os estudos que hoje são conhecidos como a teoria do foco narrativo. Desde então, inúmeros estudiosos se dedicaram ao assunto, garantindo até hoje sua importância nas pesquisas de teoria literária e da narrativa. O contexto que possibilitou a multiplicação desses estudos inclui fatores tão diversos quanto:

[...] a consagração das ideologias como pluralidade [...]; a crise do paradigma positivista, arrastando a desvalorização de critérios objetivos e científicos de análise; os investimentos subjetivos próprios de correntes artísticas como o impressionismo e o simbolismo; a formulação, por Einstein, da teoria da relatividade geral, no mesmo ano (1916) em que Ortega y Gasset publicava *Verdad y perspectiva*; a constituição de disciplinas científicas como a psicologia e a psicanálise [...]; o amadurecimento do cinema [...]; a divulgação de correntes filosóficas como a fenomenologia e o existencialismo (REIS; LOPES, 1988, p. 278-9).

Na medida em que as teorias se sucedem, podemos observar dois movimentos nesses estudos: um vertical e outro horizontal. O vertical diz respeito ao reconhecimento das diversas instâncias responsáveis pela construção do foco narrativo (narrador, autor implícito, personagem focal, leitor/espectador, etc.). O horizontal tem a ver com a multiplicação dos tipos de narrador (e, em seguida, também dos tipos de focalização). Pode-se, então, dividir esses teóricos em dois grupos: aqueles que contribuíram expandindo a categoria, e os que ajudaram a aprofundá-la. É importante lembrar que essa divisão, além de precária, é apenas didática, e que, de modo geral, os estudiosos apresentam contribuições nos dois sentidos. Mas ela pode ajudar-nos a compreender melhor o grande número de estudos sobre o assunto²².

²² Não é objetivo do nosso trabalho – nem poderia ser – apresentar uma lista exaustiva das teorias de ponto de vista desenvolvidas desde a virada do século XX. Pela mesma razão, não vamos nos aprofundar nos conceitos

2.2.1 O movimento vertical

Henry James inaugura a moderna teoria do foco narrativo de modo vertical, por meio dos prefácios que escreveu para sua própria obra, entre 1906 e 1908, nos quais o escritor norte-americano faz uma reflexão sobre sua produção e a arte narrativa em geral. James elabora o conceito de *personagem refletor*, que assume parte da tarefa antes considerada apenas do narrador: é através de sua consciência que a história é apresentada ao leitor. Ou seja, o escritor apresenta uma outra instância narrativa, ou antes, um tipo de intermediário entre o narrador e a narrativa. Essa foi a solução encontrada para evitar a *interferência* do autor, bem como a utilização da primeira pessoa em textos extensos (CARVALHO, 1981²³). Tudo em nome da verossimilhança, como destaca Chiappini (1987, p. 13):

O ideal, para James, é que passa a ser o ideal para muitos teóricos a partir dele, é a presença discreta de um narrador que, por meio do contar e do mostrar equilibrados, possa dar a impressão ao leitor de que a história se conta a si própria, de preferência alojando-se na mente de uma personagem que faça o papel de REFLETOR de suas ideias.

Assim, para James, o assunto de uma obra não seria o que o autor observa, e sim um personagem observando. Ele usou vários termos para designá-lo: *centro*, *registrador*, *refletor*, *sujeito consciente* ou *sensível*, *percebedor*, *vaso de consciência*, *espelho*, *luz central* (CARVALHO, p. 24). Mas o refletor não podia ser qualquer personagem: ele devia apresentar consciência e sensibilidade. Pode-se verificar certa semelhança entre o *refletor* de James e o *personagem focal* de Gérard Genette, como veremos mais adiante. Em 1925, apenas alguns anos depois do *Velho Mestre*, Boris Tomachevski também falou sobre a possibilidade de apresentar os fatos por meio da mente de um personagem, de modo a fornecer ao texto a *singularização* necessária, garantindo-lhe o *status* de obra literária. Afirma Carvalho (p. 34): “O crítico russo aponta como um dos processos possíveis para a consecução desse objetivo a ‘refração’ dos fatos na mente de um personagem”.

elaborados pelos teóricos apresentados. Contentar-nos-emos em apresentar um panorama geral da teoria do foco narrativo nos séculos XX e XXI, fornecendo a evolução de alguns estudos que se relacionam direta ou indiretamente com as teorias adotadas em nossa pesquisa. Por essa razão, ficaram de fora textos importantes tais como “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de Walter Benjamin (1994), e “Narrar ou descrever?”, de Georg Lukács (1965).

²³ Utilizando diversas fontes (originais ou não), Alfredo Leme Coelho de Carvalho (1981) oferece ao leitor um panorama bastante variado das teorias de ponto de vista, que tomamos a liberdade de reproduzir parcialmente neste trabalho.

Em 1955, um artigo de Wolfgang Kayser traz outra verticalização importante: ele é um dos estudiosos que chamam a atenção para a diferença entre o autor e o narrador – duas instâncias que costumavam ser confundidas. Ainda diversificando as instâncias da perspectiva, Kayser apresenta o conceito de *narrador secundário*, existente nas narrativas que ele chama de *enquadradas*, como no caso dos romances epistolares, em que as cartas são apresentadas por um personagem extradiegético, que assume o papel de narrador, juntamente com os personagens intradieгéticos. Ele destaca também a figura do narratário, ou seja, o leitor ficcional, outra instância que, posteriormente, ganhará importância nas reflexões sobre o ponto de vista, assim como o leitor real (CARVALHO, 1981).

Em 1961, mais um aprofundamento na categoria: Wayne Booth publica *A retórica da ficção* (*The rhetoric of fiction*), apresentando o célebre conceito de *autor implícito*, instância existente entre o autor e o narrador. Em 1972, é a vez de Gérard Genette²⁴ introduzir outra diferenciação vertical, a que separa a narração da focalização, ou seja, quem conta e quem vê a história. Verticalmente, temos, portanto, três instâncias de ponto de vista a considerar em uma narrativa: autor implícito, narrador e personagem.

2.2.2 O movimento horizontal

Além de divulgar as idéias de Henry James, em seu livro *A técnica da ficção* (*The craft of fiction*, 1921), Percy Lubbock elaborou os famosos conceitos de *cena* e *sumário* (CARVALHO, 1981). A cena é o tratamento dramático da narrativa, que utiliza predominantemente o discurso direto e tem a ver com o *mostrar* (*showing*). Já o sumário representa o tratamento pictórico, apoiando-se fundamentalmente no discurso indireto e no *contar* (*telling*). Pode haver uma mistura de ambos no estilo indireto livre. Apesar de suas ideias dogmáticas (Lubbock preconizava a superioridade do *mostrar* sobre o *contar*²⁵), a distinção cena/sumário servirá como ponto de partida para classificações posteriores do narrador, contribuindo, assim, para a expansão horizontal do conceito.

²⁴ Aprofundaremos mais adiante a discussão sobre o autor implícito de Wayne Booth e a focalização de Gérard Genette.

²⁵ Suas idéias serão alvo da crítica de Edward Morgan Forster e Edward Muir, respectivamente nas obras *Aspectos do romance* (*Aspects of novel*, 1927) e *Estrutura do romance* (*The structure of the novel*, 1928). É nessa obra que Forster apresenta o famoso conceito de personagens planas e redondas.

Ainda segundo Carvalho, em 1943, no livro *Understanding fiction*, Cleanth Brooks e R. P. Warren apresentam uma classificação com quatro tipos de narrador: o personagem principal que conta sua própria história, o personagem-observador que participa da história, o autor-observador e o autor onisciente ou analítico (os dois primeiros na primeira pessoa, e os dois últimos na terceira). Essa classificação nos lembra o famoso trabalho de Norman Friedman, que veremos logo abaixo. Três anos depois, Jean Pouillon, em seu livro *O tempo no romance (Temps et roman)*, vai introduzir a célebre classificação da *visão com*, *visão por trás* e *visão de fora* – na qual *visão* é sinônimo de ponto de vista.

Em 1955, Norman Friedman publica o que seria um marco na teoria do ponto de vista: sua classificação do foco narrativo, no conhecido artigo *O ponto de vista na ficção (Point of view in fiction)*. Friedman amplia ainda mais o eixo horizontal, classificando o narrador a partir da distinção entre *contar* (sumário) e *mostrar* (cena): onisciência interpretativa, onisciência neutra, eu como testemunha, eu como protagonista, onisciência seletiva múltipla, onisciência seletiva, método dramático e câmera.

Em 1970, Bóris Uspenski publica um livro no qual expande o conceito de ponto de vista. Para ele, pode haver vários tipos de perspectiva narrativa, que ele chama de *planos*: ideológico, fraseológico, temporal, espacial e psicológico. Geralmente, os autores se dedicam a estudar o plano psicológico (primeira ou terceira pessoa). O ideológico tem a ver com as ideias transmitidas. O fraseológico, com a transmissão da perspectiva por meio das frases. O plano espacial, com a localização do narrador em relação aos personagens (fio condutor da narração). E o plano temporal, com o tempo adotado para a narrativa. A tipologia de Uspenski reforça o fato de que o ponto de vista extrapola a simples questão do relato realizado na primeira ou na terceira pessoa.

Partindo das reflexões de Genette, Seymour Chatman (1990), cujas reflexões aprofundaremos mais adiante, apresenta algo parecido com o ponto de vista espacial de Uspenski quando elabora o conceito de *foco de interesse* – uma das quatro funções narrativas que, segundo ele, manifestam ponto de vista; as outras três são: o ponto de vista do narrador, o filtro e o centro (essas duas relativas aos personagens).

Dessa forma, se na posição vertical, temos três instâncias de ponto de vista (autor implícito, narrador e personagem), na posição horizontal vemos que o narrador e o personagem podem ser classificados de várias maneiras quanto à perspectiva narrativa adotada. Por essa razão, para analisar o ponto de vista de uma obra, é necessário determinar de qual visão estamos falando e saber que todas elas sintetizam a *ótica*, que é a perspectiva do

autor implícito (DAL FARRA, 1978). O ponto de vista relevante para cada estudo vai depender dos objetivos de cada análise e do *corpus* da pesquisa.

Gostaríamos aqui de introduzir o conceito de ponto de vista, elaborado por Seymour Chatman (1980, p. 153), que norteia nossos estudos: foco narrativo seria, portanto, “[...] o lugar físico ou a situação ideológica ou a orientação de vida prática com os quais os eventos da narrativa se mantêm em relação”. Já a voz (narração) faria referência à fala ou outros meios através dos quais os eventos e existentes são comunicados para a audiência. O ponto de vista não é a expressão, mas a perspectiva por meio da qual a expressão é realizada.

2.3 O NARRADOR FÍLMICO

A tradição cinematográfica e a própria linguagem fílmica fizeram com que predominasse, ao longo da história, um tipo de narrador invisível, que é constantemente comparado com o narrador onisciente em terceira pessoa das narrativas verbais. Talvez por ter sido encontrada essa equivalência – e apesar da *invisibilidade* do narrador fílmico – a teoria narratológica do cinema sempre aceitou a existência do narrador, instância responsável pela narração. Ou seja, a maior parte dos teóricos concorda que toda narrativa fílmica apresenta um narrador, ainda que este não se expresse verbalmente, como na literatura. Entretanto, esse consenso foi quebrado por pelo menos uma voz discordante, a de David Bordwell. Gaudreault e Jost (2009, p. 79) afirmam ter sido ele o único teórico a “[...] contestar a necessidade que haveria, para a teoria do cinema, de reconhecer a existência de uma fonte ilocucionária dos enunciados narrativos: o narrador”.

Para Bordwell (1985), o único narrador cinematográfico permitido se identifica com a voz humana: é o personagem intra ou extradiegético que realiza eventualmente a narração por meio da voz *over*²⁶ – lembrando que, para o autor, o processo maior de narração não dependeria desses narradores pontuais. Assim, como raramente existe uma instância narradora fílmica que se pareça com um ser humano, o americano conclui que não há narrador no cinema narrativo. Bordwell (p. 62) elabora, então, sua própria definição de narração fílmica: “[...] um conjunto de deixas para a construção de uma história”. Para ele, essas *deixas* podem ou não sugerir a presença de um narrador, cuja construção é de responsabilidade do

²⁶ Em um filme, a voz *over* acontece quando enunciados orais relatam parte da narrativa e pertencem a um locutor invisível, em um espaço e tempo diferentes dos da diegese (GAUDREULT, JOST, 2009).

espectador, assim como a construção de sentidos de toda a obra. Assim, é a narração que possibilitaria o surgimento do narrador, e não o contrário. Segundo ele, o filme narrativo é um processo comunicativo que pressupõe um receptor, mas não um emissor; e, se este parece existir, é apenas porque o processo mimetiza a situação de comunicação. Tal narrador teria sentido na literatura, mas não no cinema.

O teórico recusa igualmente a categoria do autor implícito como fonte da narração, embora aceite sua existência. Para ele, este só pode ser a figura artística onipotente por trás do trabalho. De qualquer modo, Bordwell (p. 62) acredita que tanto o narrador quanto o autor implícito são desnecessários para os estudos de cinema: “Partindo do princípio de que nós não devemos proliferar entidades teóricas sem necessidade, não há razão em apresentar a comunicação como o processo fundamental de toda narração, apenas para afirmar que a maioria dos filmes ‘apaga’ ou ‘esconde’ esse processo”.

Seymour Chatman (1990) reage às ideias de Bordwell sobre o narrador, discordando em dois pontos principais: a existência do narrador fílmico e a importância da categoria do autor implícito e do narrador para os estudos cinematográficos. Ele aceita a existência do narrador porque, diferentemente de Bordwell, acredita que ele não precisa ser um ser humano e afirma não poder haver uma comunicação sem um comunicador. Quanto ao autor implícito, Chatman o considera como a instância criadora de toda a narrativa, inclusive do narrador, que seria responsável pela transmissão da informação, e não por sua criação. É ele que sabe, que inventou tudo. Discorda igualmente de que a obra seria construída pelo espectador: ela seria antes *reconstruída* por ele. Afirma Chatman (p. 133):

Em resumo, para filmes como para romances, nós faríamos bem em distinguir entre um *apresentador* da história, o narrador (que é um componente do discurso), e o *inventor* da história e do discurso (incluindo o narrador): isto é, o autor implícito – não como a causa original, a pessoa biográfica original, mas antes como o princípio dentro do texto para o qual nós designamos as tarefas da invenção.

Outros a defender a existência do narrador no cinema são André Gaudreault e François Jost (2009, p. 80): “Quer se trate de cinema ou de qualquer outra forma de manifestação narrativa, não saberíamos, segundo o que pensamos, sem correr riscos que nos parecem inúteis, fazer economia da noção de ‘narrador’”. Na verdade, a defesa da existência do narrador fílmico é ainda mais antiga. Albert Laffay (1966) já apontava a presença de um “mostrador de imagens”, um “senhor do jogo”, um “olho de ninguém” nas narrativas do cinema. Ele não confunde o narrador cinemático com a câmera subjetiva ou com a narração feita por personagens, ressaltando que esse tipo de narração geralmente não dura muito

tempo, enquanto que a presença do “mostrador de imagens” é predominante. Efetivamente, dada a qualidade do cinema de *mostrar* muito mais do que *dizer*, dificilmente haveria um filme onde predominasse a voz *over* como forma principal de narração. Laffay (p. 83) define seu “mostrador de imagens” da maneira seguinte:

[...] uma presença virtual oculta por trás de todos os filmes, a de uma espécie de mestre de cerimônias, o grande imageiro que, para nós, dá aos fotogramas o sentido, o ritmo e a duração. Não é, propriamente falando, o diretor da cena ou qualquer dos operários do filme, e sim um personagem fictício e invisível a quem sua obra comum fez nascer e quem, às nossas costas, vira as páginas do álbum, dirige nossa atenção com um índice discreto sobre tal ou qual detalhe, nos proporciona no momento oportuno a informação necessária e sobretudo ordena o desfile das imagens.

Apesar da importância dessas reflexões, a polêmica sobre o assunto gira muito mais em torno da definição dessa instância do que de sua existência. Ou seja, o que seria esse narrador fílmico? Na literatura, ele se manifesta por meio da linguagem verbal. Qual seria seu equivalente no cinema? Para Gaudreault, (é preciso, antes de tudo, fazer a diferença entre os narradores fílmicos implícitos e explícitos. Estes últimos podem se manifestar de pelo menos três maneiras: voz *off*²⁷, voz *over* e olhar-câmera²⁸ com narração. Mas a presença de um ou mais narradores explícitos não prescinde de um narrador *implícito*, localizado entre o autor real e as instâncias intratextuais, que não tem nome nem pode ser identificado com o autor. Gaudreault (1999, p. 85) explica:

É preciso pois, por um lado, imputar a responsabilidade primeira de todo o conteúdo da narrativa a essa instância implícita que chamaremos, a partir de agora o ‘narrador fundamental’ e, por outro lado, decretar que toda narrativa, mesmo aquela que parece ser feita apenas por *narradores delegados* [...] se mantém sob a responsabilidade dessa instância primeira que nomeamos ‘narrador fundamental’.

Ele sugere, então, o termo *mostração* “[...] para caracterizar e identificar esse modo de comunicação de uma história que consiste em *mostrar* personagens que *agem*, e não de *dizer* as peripécias que eles vivem” (p. 87). O *narrador fundamental* pode, assim, ser chamado de *mostrador*, no caso das narrativas cênica e fílmica. Para Chatman, esse narrador fundamental ou mostrador, que ele chama de *narrador cinematográfico*, é composto por uma grande e complexa variedade de aparelhos audiovisuais de comunicação. Vejamos abaixo a definição de

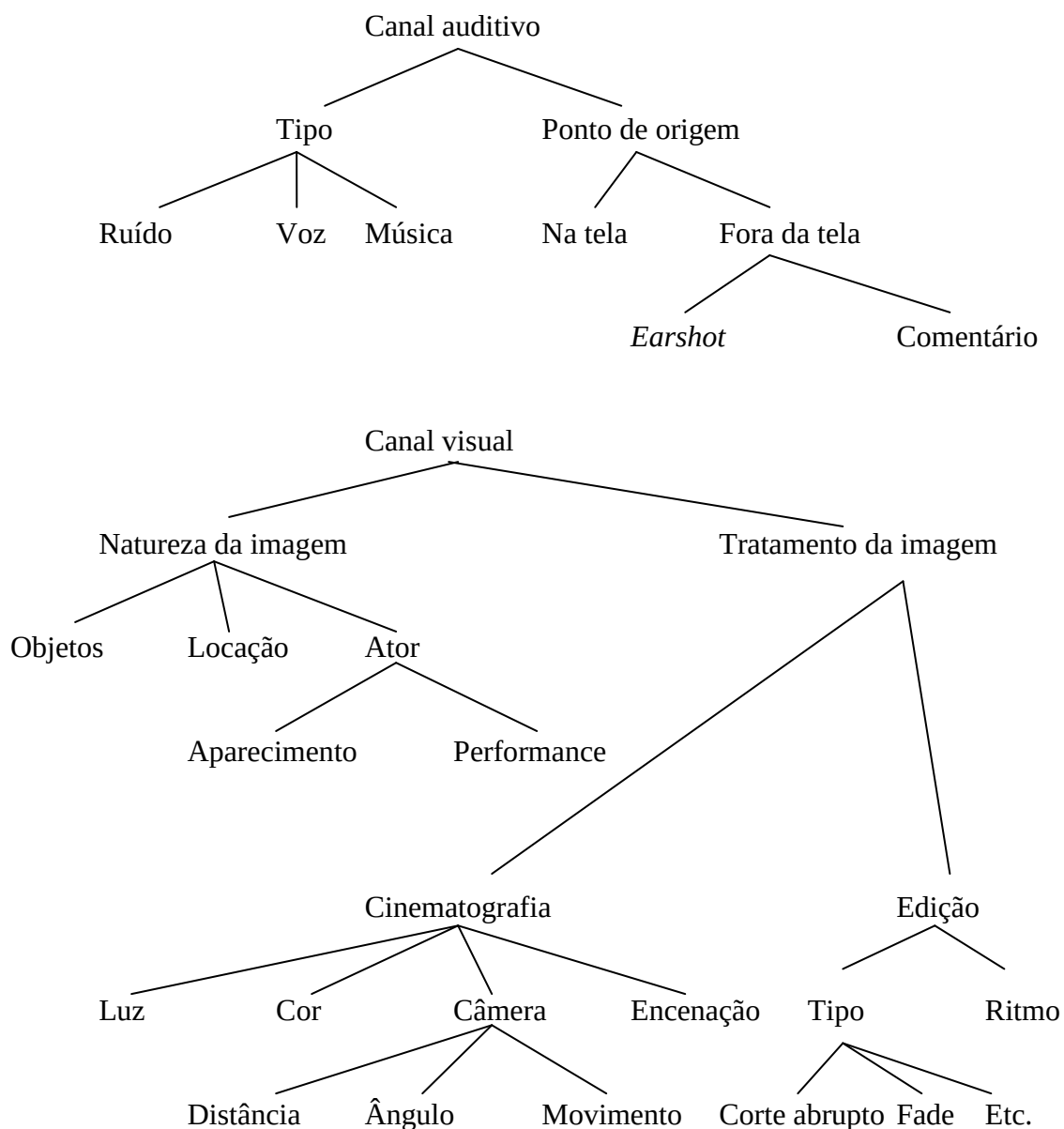
²⁷ A voz *off* designa “[...] a voz de um personagem fora do quadro, ainda que em um espaço contíguo (como em campo e contracampo)” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 96).

²⁸ O olhar-câmera acontece quando o personagem olha diretamente para a câmera e, por conseguinte, para o espectador, com efeito metalinguístico (JULLIER; MARIE, 2009).

Chatman para o narrador cinematográfico e, na próxima página, o esquema utilizado para representá-lo:

O narrador cinematográfico é o composto de todas essas e mais outras variáveis. Sua síntese como o narrador, evidentemente, é alcançada pelo processo semiótico realizado pelo espectador [...] Esse processo vai além do perceptual; por exemplo, o entrelaçamento de duas mãos direitas é percebido por todos os espectadores, mas é interpretado como um ‘aperto de mãos’ ou uma ‘queda de braço’ apenas por aqueles que conhecem as regras de uma linguagem e uma cultura que incluem esses significados (p. 135).

O narrador cinematográfico de Chatman²⁹



²⁹ Chatman (1990, p. 135) destina esse diagrama ao conceito do narrador cinematográfico. Já nós acreditamos que ele pode ser aplicado a todas as instâncias que apresentam ponto de vista.

2.4 O AUTOR IMPLÍCITO

Proposta por Wayne Booth, a noção de autor implícito provoca polêmica já a partir da tradução do termo (em inglês, *implied author*). A expressão foi traduzida para o francês como *auteur implicite*, e para o português como *autor implícito*. Entretanto, Gérard Genette (2007) questionou essa tradução e propôs o termo *auteur impliqué* (*autor implicado*), mesmo reconhecendo que Booth utiliza eventualmente o termo *implicit author*. Para Genette, a tradução transforma o particípio (*implied*) em adjetivo (*implícito*), alterando o sentido da expressão. Além da falta de consenso sobre a tradução, a noção de autor implícito tem sido alvo de diversas interpretações, nem sempre em harmonia com o conceito original: Seymour Chatman, Shlomith Rimmon-Kenan e Jaap Lintvelt são alguns dos teóricos que se dedicaram a repensá-lo (REIS; LOPES, 1988).

Wayne Booth (1980) introduz a noção de autor implícito dentro da discussão sobre a objetividade na literatura, da qual ele apresenta três qualidades: neutralidade, imparcialidade e impassibilidade. A neutralidade seria a capacidade de fazer relatos sem tomar partido – algo que Booth (p. 88) considera impossível e indesejável, a não ser no seguinte caso: “[...] o argumento em favor da neutralidade é útil na medida em que avisa o romancista de que é raro poder dar-se ao luxo de verter os seus preconceitos em bruto para a obra”. Assim, para ele, o autor não pode criar um “homem em geral”, “impessoal” e “ideal”, e sim uma “versão implícita de ‘si próprio’”; o autor implícito é “[...] a imagem implícita de um autor nos bastidores, seja ele diretor de cena, operador de marionetas ou Deus indiferente que lima, silenciosamente, as unhas” (p. 167). Booth (p. 91) define:

O sentido que temos do autor implícito inclui não só os significados que podem ser extraídos, como também o conteúdo emocional ou moral de cada parcela de ação e sofrimento de todos os personagens. Inclui, em poucas palavras, a percepção intuitiva de um todo artístico completo; o principal valor para com o qual *este* autor implícito se comprometeu, independentemente do partido a que pertence na vida real – isto é, o que a forma total exprime.

Ele afirma que o autor implícito também pode ser chamado de “escriva oficial” ou “alter ego” do escritor, e sua presença aponta os “efeitos mais importantes do autor” (p. 88-9). O leitor constrói uma imagem do escriba oficial, que nunca será neutro em relação a todos os valores. Sua reação aos compromissos do autor implícito será sua resposta à obra. Ela independe da sinceridade e da seriedade do autor real, e não será a mesma em cada uma de

suas obras. Booth (p. 89) afirma: “[...] o escritor assume ares diferentes, dependendo das necessidades de cada obra”. Por outro lado, diferentes autores implícitos, de diferentes escritores, em um mesmo contexto histórico, podem apresentar semelhanças. Booth (p. 92) especifica: “O ‘autor implícito’ escolhe, consciente ou inconscientemente, aquilo que lemos; inferimo-lo como versão criada, literária, ideal dum homem real – ele é a soma das opções deste homem”.

O único aspecto problemático do conceito parece ser a confusão que, em alguns momentos, o teórico faz entre as instâncias do autor implícito e do narrador. Ele afirma que o primeiro pode se confundir com o narrador não dramatizado implícito – ou narrador onisciente. Essa afirmação nos parece contraditória com sua asserção de que o orador da obra (ou narrador), seja ele qual for, é apenas um dos elementos criados pelo autor implícito: “‘Narrador’ é geralmente aceite como o ‘eu’ da obra, mas o ‘eu’ raramente, ou mesmo nunca, é idêntico à imagem implícita do artista” (p. 90). Vamos ver mais à frente que Chatman faz uma separação total entre as instâncias do narrador e do autor implícito.

Gérard Genette é, sem sombra de dúvida, um dos maiores críticos da noção de autor implícito. Para ele, essa instância não deve ser responsabilidade da narratologia, pois ela ultrapassa a instância narrativa. Ela estaria mais de acordo com os estudos da poética. Para Genette (2007, p. 408), adicionar o autor implícito ao narrador e ao autor real é colocar “[...] muita gente em uma única narrativa”. Ele se pergunta se a instância do autor implícito é necessária e válida e responde em seguida:

Como instância efetiva, evidentemente não: uma narrativa de ficção é de maneira fictícia produzida por seu narrador, e efetivamente por seu autor (real); entre eles, ninguém trabalha, e toda espécie de performance textual só pode ser atribuída a um ou a outro, segundo o plano adotado.

Para esse teórico, não há, portanto, lugar para a atividade de um terceiro homem, nem razão para retirar as responsabilidades ideológicas, estilísticas, técnicas e outras do autor real, tornando-o menos material do que ele realmente é. Ele propõe a definição de autor implícito (ou implicado, como chama), como imagem do autor no texto. Conclui, então, que o autor implícito é uma “instância fantasma”, uma vez que ele não é nem o narrador nem o autor real, e que não haveria lugar para uma terceira instância. Por outro lado, aceita a instância do autor implícito se ela quer dizer que, além do narrador, o texto narrativo induz a uma certa ideia do autor. Assim, Genette (p. 416) define:

O autor implicado é tudo o que o texto nos dá a conhecer sobre o autor, e, assim como qualquer outro leitor, o estudioso de poética não deve negligenciar isso. Mas se queremos erigir essa ideia do autor em 'instância narrativa', eu não concordo mais, fiel sempre à ideia de que não se deve multiplicar essas instâncias infinitamente.

O problema com a visão de Genette é que ele associa o autor implícito a uma pessoa, e não a uma instância narrativa. Dessa forma, fica mesmo difícil acreditar em sua existência e utilizar a categoria nas análises, pois esta se encontra efetivamente além dos limites da narratologia, no que poderíamos chamar de uma abordagem sociológica ou ideológica ou estilística da narração, pois embora seja apreendida por meio do texto, aponta para fora dele. Nesse sentido, parece-nos mais eficaz a visão de Chatman (1990, p. 74), que define o autor implícito como: “[...] a agência dentro da própria ficção narrativa que guia qualquer leitura dela”. É ainda a fonte da invenção da obra, o *locus* do intento da obra. Esse intento é o significado total da obra, incluindo as conotações, implicações e não-ditos. Chatman explica (p. 74): “Eu acredito que cada leitura de uma ficção narrativa reconstrói seu intento e princípio de invenção – *reconstrói*, não *constrói*, porque a construção do texto preexiste a qualquer ato de leitura individual”. Chatman (p. 75) não confunde narrador com autor implícito (o primeiro é a transmissão, o segundo é a invenção):

[...] o autor real se retira do texto tão logo o livro é impresso e vendido (o filme lançado, a peça encenada). Ainda assim, os princípios de invenção e intento *permanecem* no texto. Reconstruído pela audiência em cada leitura, projeção ou performance, eles informam e controlam a mensagem do narrador. E eles ocupam uma ordem ou plano de existência diferente daquele do narrador, mesmo quando não há disparidade de conteúdo entre o intento do texto e a intenção do narrador.

O autor implícito pode ser chamado também de autor inferido, dado o trabalho de reconstrução do leitor real. Para Chatman, um texto é um objeto autônomo, que contém um princípio, resultado da atividade na mente do autor real. Depois da publicação, esse princípio é o resíduo do trabalho do autor real. O essencial é parar de pensar no autor implícito como um ser humano ou como uma imagem do autor real, o que, para Chatman (p. 83-4), talvez seja uma das razões da resistência ao termo:

Como um princípio inscrito de invenção e intento, o autor implícito é, para o leitor, a fonte de instrução sobre como ler o texto e como dar conta da seleção e ordenação de seus componentes. São esses princípios que os leitores reconstituem, não a atividade original do autor real.

Obviamente, essa reconstrução também inclui outros textos e contextos, incluindo outras obras do autor real. Ainda assim, diferentes leitores podem construir diferentes autores implícitos. Chatman (p. 84) explica:

E é por isso que faz sentido chamar o construto da invenção “implícito” ou “inferido”: ele permanece apenas latente ou ‘virtual’ no texto até ser atualizado por nosso ato de leitura. Leitores inferem o intento autoconsistente do texto, antes de adivinhar diretamente o estado de pensamento do autor real.

O autor implícito não tem voz, não diz nada, é uma fonte silenciosa de informação. Seu significado é oferecido nas entrelinhas. Qualquer narrador é um instrumento da sua invenção. *Intento* não é o que está na mente do autor, mas no texto. Chatman (p. 87) especifica: “O narrador, e ela ou ele apenas, é o único sujeito, a única ‘voz’ do discurso narrativo. O inventor dessa fala, como da fala dos personagens, é o autor implícito. Esse inventor não é uma pessoa, ou substância, ou objeto: é, antes de tudo, os padrões no texto com os quais o leitor negocia”.

O conhecimento da instância do autor implícito é fundamental para a realização da chamada sociologia da adaptação, uma vez que existe a ligação entre o autor implícito e a ideologia da obra. O autor implícito é responsável, portanto, pelo ponto de vista da obra, evidentemente extradiegético, embora dele dependam os pontos de vista diversos apresentados intradigeticamente. O autor implícito é a ponte entre o mundo da história e o mundo real, e não pode ser um ser humano.

2.5 GÉRARD GENETTE: MODO E VOZ

A primeira etapa para o estudo do ponto de vista narrativo deve ser a separação entre o que Gérard Genette (2007) chama de modo e voz. O *ponto de vista* ou *visão* ou *perspectiva* é, segundo ele, um dos dois modos de regulação da informação em uma narrativa – o segundo modo é a distância, que tem a ver com a quantidade de informação transmitida por meio do *showing* e do *telling*. No primeiro caso, a informação narrativa é filtrada por um ou mais personagens. Genette (p. 190) faz a diferença entre modo e voz:

[...] a maior parte dos trabalhos teóricos sobre esse assunto (que são essencialmente classificações) sofrem, na minha opinião, de uma irritante confusão entre o que eu chamo aqui *modo* e *voz*, isto é, entre a questão *qual é o personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?* e uma questão totalmente diferente: *quem é o narrador?* – ou, para ser mais direto, entre a questão *quem vê?* e a questão *quem fala?*

Em um estudo posterior, Genette substitui as questões *quem vê?* e *quem fala?* por *qual é a origem da percepção?*, por considerar que essa palavra exprime melhor as diversas facetas que pode assumir a filtragem da narração tanto pelo narrador, quanto pelos personagens. Ele mantém, todavia, a distinção entre modo e voz – cuja relação determina a chamada *situação narrativa*. Genette propõe, então, o termo *focalização* para designar a perspectiva narrativa, que, até o momento, era chamada de *ponto de vista*, *campo*, *visão* e *foco de narração*. Para ele, só existem dois pontos de vista: interior (subjetivo) ou exterior (objetivo), que podem se manifestar por meio de quatro vozes: o herói-narrador, a testemunha-narradora, o narrador onisciente e o narrador não onisciente.

Apresenta, em seguida, a seguinte tipologia: narrativa não focalizada ou de focalização zero (a narrativa clássica, em geral); narrativa de focalização interna (fixa, variável ou múltipla); e narrativa de focalização externa. No primeiro caso, o narrador sabe e diz mais que o personagem; no segundo, ele diz apenas o que sabe o personagem; no terceiro, o narrador diz menos do que sabe o personagem. Ele ressalta que nem sempre é simples identificar o tipo de focalização de um relato, que a categoria tende a variar no decorrer de uma narrativa, podendo coexistir em seus diversos tipos.

A distinção entre o modo e a voz foi um grande passo na teoria do foco narrativo. Entretanto, a teoria genettiana, como qualquer outra, tem suas limitações. A principal delas nos parece ser a atenção insuficiente concedida à riqueza e à complexidade da focalização – o que prejudica a sua aplicação, sobretudo, nas narrativas fílmicas, que não apenas não foram suficientemente contempladas por suas reflexões – embora o assunto venha à baila em vários momentos de seu trabalho –, como apresentam as peculiaridades audiovisuais. Em outras palavras, acreditamos que Genette não explora suficientemente as especificidades das diferentes focalizações, apresentando-as sempre em relação à posição do narrador – uma etapa necessária, mas que não dá conta do fenômeno. Para o cinema, a distinção entre modo e voz é importante na medida em que separa o narrador fílmico (invisível na maior parte dos filmes de ficção) dos personagens (modo) que podem funcionar como focalizados e cuja perspectiva é usada como fio condutor da narração. Mas, a nosso ver, são as funções narrativas de Seymour Chatman que vão detalhar o papel da focalização.

2.6 CHATMAN: FUNÇÕES NARRATIVAS E PONTOS DE VISTA

Para Chatman (1990), não adianta apenas substituir uns pelos outros os termos de *ponto de vista*, *visão*, *foco narrativo*, *focalização*, etc. São necessárias diferentes denominações para os diferentes *atos mentais* de agentes narrativos, sejam eles narradores ou personagens, que apresentam diversos comportamentos, atitudes e interesses. A questão é: nem todos os personagens focalizadores desempenham o mesmo papel, e não basta constatar se eles sabem e/ou dizem menos, mais ou a mesma coisa que o narrador. É necessário identificar *como* eles estão regulando a informação narrativa. Por essa razão, Chatman propõe uma terminologia com três funções narrativas para os personagens focalizados: *filter* (filtro), *center* (centro) e *interest-focus* (foco de interesse). Quanto ao narrador, Chatman (p. 143) o denomina *slant* (ponto de vista) e o diferencia de filtro:

Eu proponho *ponto de vista* para nomear as atitudes do narrador e outras nuances mentais apropriadas para a função de reportar do discurso, e *filtro* para nomear a extensão maior de atividade mental experimentada por personagens no mundo da história – percepções, cognições, atitudes, emoções, memórias, fantasias, etc.

O termo *ponto de vista* reúne, então, os aspectos psicológicos, sociológicos e ideológicos das atitudes do narrador. Eles podem variar de neutros até bastante tendenciosos, podendo ser implícitos ou explícitos (comentário e comentário crítico). Sua ideologia pode ou não estar de acordo com aquela dos personagens, do autor implícito e do autor real. Ele olha diretamente para o discurso, não para a história, e não pode ultrapassar o discurso e viver no mundo diegético – nem mesmo em se tratando de um narrador autodiegético. Pode fazê-lo apenas por meio das palavras e imagens de outros.

Já o *filtro* é definido, por Chatman (p. 144), da maneira seguinte:

“Filtro”, por outro lado, parece um bom termo para capturar algo da função mediadora da consciência de um personagem – percepção, cognição, emoção, sonho – como eventos experimentados em um espaço dentro do mundo da história [...] A história é narrada *como se* o narrador estivesse sentado em algum lugar dentro ou ao lado da consciência de um personagem e filtrasse todos os eventos por meio do sentido do personagem sobre eles. [...] O que gosto sobre o termo “filtro” é que ele enfatiza a questão da *escolha*, feita pelo autor implícito, das experiências imagináveis do personagem que melhor acentuam a narração – quais áreas do mundo da história o autor implícito quer iluminar e quais quer manter obscuras.

Centro é o termo proposto por Chatman (p. 147) para a segunda função narrativa que ele identifica, ou seja, “[...] a apresentação de uma história de tal modo que um certo

personagem é de importância superior”. Mas isto, segundo o autor, é bastante diferente de filtragem, uma vez que, no caso do centro, nós podemos ou não ter acesso à consciência do personagem central – o filtro sempre permite esse acesso. A terceira função narrativa denominada por Chatman é o *foco de interesse*. Este se distingue do tipo anterior porque até mesmo um personagem secundário pode ser eventualmente foco de interesse da narrativa, enquanto o *centro* designa necessariamente um personagem central para a história. O foco de interesse é importante para as análises fílmicas porque ele não exige a expressão dos estados mentais dos personagens. Trata-se antes de um tipo de *empatia* entre o narrador e o personagem focalizado. Chatman (p. 148) explica:

O ponto de vista do interesse é de particular importância na mídia narrativa a exemplo dos filmes. Muito frequentemente nós não vemos as coisas do ponto de vista ótico de algum personagem ou sabemos o que ele está pensando, mas nós nos identificamos com ele, interpretamos eventos como eles o afetam, desejamos a ele boa sorte ou um castigo merecido.

Chatman ressalta que essas funções narrativas podem ocorrer simultaneamente, mesmo no cinema, e que o ponto de vista do narrador sempre está presente – não necessariamente ele coincide com o dos personagens. A importância da noção de foco de interesse na narrativa fílmica vem do fato de que esta geralmente apresenta um narrador implícito, como se a história se desenrolasse diante de nossos olhos, sem a necessidade de uma narração. Apenas eventualmente o narrador se expõe por meio de técnicas como a voz *over*, legendas, etc. Dessa forma, o filme geralmente se mostra/se conta por meio do olhar de um ou vários personagens, ou antes, por meio de sua *presença* (pode haver mais de um foco de interesse em um filme). Mas, no estudo da perspectiva, não basta determinar sua origem: é preciso saber como ela se manifesta, como veremos a seguir.

2.7 PONTO DE VISTA E LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Quase desde os seus primórdios, o cinema se consagrou a contar histórias. Até hoje, estudiosos se dividem entre os que veem a tarefa de narrar como uma vocação do filme e aqueles que acreditam que esse caminho foi tomado como um resultado do contexto da época. Seja como for, o cinema é hoje uma mídia utilizada, sobretudo, para narrar histórias, e a influência recebida pelo teatro e pela literatura é inegável. Por essa razão, os três meios

compartilham elementos de narração, tais quais: personagem, ação, tempo, espaço e evidentemente ponto de vista. É patente que cada um deles expressa esses elementos de acordo com suas possibilidades materiais: para a literatura, a linguagem verbal em especial; para o cinema e o teatro, os recursos audiovisuais – embora seja óbvio que tanto as imagens como o som sejam trabalhados diferentemente em cada arte³⁰.

O tipo de narrador costuma ser a maneira mais visível de se expressar a perspectiva narrativa. Como já vimos, trata-se do ponto de vista psicológico, e indica principalmente se o relato está sendo feito na primeira ou na terceira pessoa, e se ele é objetivo ou subjetivo. Mas já vimos que o conceito de foco narrativo extrapola em muito essa identificação. Para entender melhor como o ponto de vista se manifesta nas narrativas, a tipologia de perspectiva narrativa, elaborada por Chatman (1980), pode ser útil. Para ele, a visão do narrador e dos personagens, pode se manifestar de três formas: literal, figurativa e transferida. O ponto de vista literal é perceptual e se realiza por meio dos olhos de alguém. A visão figurativa é conceptual e representa a visão de mundo de alguém. Por fim, o ponto de vista transferido garante uma vantagem ou interesse diegético para um ou mais personagens. Vejamos agora como cada um deles se manifesta na literatura e no cinema.

2.7.1 O ponto de vista literal

O ponto de vista literal ou perceptual³¹ tem a ver com a visão propriamente dita do narrador ou personagem. Não podemos falar em ponto de vista literal quando se trata do autor implícito. Não apenas porque ele nunca é um ser humano e porque faz parte do mundo do discurso (e não da história), como porque não é ele que relata os acontecimentos e que, de certa forma, *viu* os eventos – a visão aqui é utilizada no sentido de conhecimento, ainda que parcial ou equivocado. Ele apenas delega essa função ao narrador. Já o narrador, embora também pertença ao mundo do discurso e nem sempre seja um ser humano (dotado, portanto, do sentido da visão) ou um personagem intradiegético, de certo modo, *viu* os eventos que está a narrar – porque literalmente os presenciou, os escutou da boca de outra pessoa ou

³⁰ Deixaremos de lado o teatro, infelizmente, por questões de tempo e espaço, uma vez que ele não está incluído no *corpus* de nossa pesquisa.

³¹ Encaramos o ponto de vista literal/perceptual como um construto de valor didático, pois cada olhar do narrador e do personagem já vem carregado de conceitos. Nesse sentido, o ponto de vista literal e o conceptual, que veremos mais adiante, são indissociáveis.

simplesmente afirma tê-los inventado. No caso do personagem, o ponto de vista literal é aquele em que ele presencia os eventos, de tal modo que isso tem uma influência na apresentação dos valores da obra – seja por meio da construção do personagem, da ação, etc. Pensemos, por exemplo, na importância do olhar literal de Bentinho na construção dos pontos de vista de *Dom Casmurro* (Machado de Assis, 1899).

No cinema, podemos identificar, como ponto de vista literal do narrador, o olhar da câmera que *narra*, ou seja, tudo o que nos é mostrado na tela. Quanto ao personagem, temos vários recursos cinematográficos para exibir o seu ponto de vista literal. Os mais evidentes são provavelmente: a *câmera subjetiva*, o *enquadramento subjetivo* e o *flashback*. A câmera subjetiva acontece quando o espectador parece estar vendo com os olhos do personagem. O maior exemplo de câmera subjetiva no cinema é certamente *A dama do lago* (*Lady in the lake*, Robert Montgomery, 1947), no qual, na maior parte do tempo, a câmera apresenta o olhar do protagonista, fazendo, assim, o espectador identificar-se com sua visão. O enquadramento subjetivo é menos radical: ele permite que o espectador veja o que o personagem está vendo, mantendo a câmera, por exemplo, em cima de seu ombro – nesse caso, temos aproximadamente o ângulo de visão do personagem, embora não estejamos *dentro* dele, como no caso da câmera subjetiva. Já o *flashback*, como já vimos, significa uma *volta para trás* nos eventos narrados. Vale lembrar que uma coisa é o olhar literal, outra é a interpretação que o personagem faz do que ele vê – o que já nos leva ao próximo tipo de foco narrativo que é o ponto de vista conceptual. No caso do cinema, também podemos falar de um ponto de vista literal sonoro, que inclui não apenas a música, mas todos os ruídos veiculados pelo filme.

2.7.2 O ponto de vista conceptual

O ponto de vista conceptual ou figurativo refere-se à visão de mundo expressa pela instância narrativa. Nesse caso, podemos afirmar que o autor implícito possui um ponto de vista conceptual, a ótica, e que ele é a síntese das perspectivas apresentadas pelas outras instâncias: narrador e personagem. Na literatura, de um modo mais explícito, o narrador pode se expressar por digressões e comentários – como no estilo do autor intruso, definido por Norman Friedman (2002, p. 173), para quem a marca deste é “[...] a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar

explicitamente relacionadas com a estória à mão”. Ainda que se trate de um narrador aparentemente neutro, pode-se ainda apreender sua visão de mundo graças ao *que* e ao *como* ele narra, ao tipo de personagem que conduz, seja de que maneira for, o fio da narração (ou seja, o herói); ao desfecho (feliz, infeliz, moralista, etc.), que porta um julgamento sobre o relato; etc.

No cinema, o ponto de vista conceptual se manifesta de modo semelhante ao da literatura, mas dessa vez por meio dos recursos audiovisuais, disponíveis ao meio. Por exemplo, em qualquer filme de ação, inúmeras estratégias da história e do discurso levam o espectador a diferenciar o herói do bandido. Isso é obtido por meio da utilização de conceitos pré-existentes na cultura, mas que são manipulados pelo narrador. No caso do autor implícito, também temos uma ótica, uma visão de mundo transmitida pela obra. Quanto ao narrador, é preciso prestar atenção também a elementos como: os objetos que compõem planos e sequências, os enquadramentos, os ângulos, a montagem, etc. Tudo o que é mostrado e da maneira que é mostrado tem significado.

Quanto ao som, é importante determinar se ele pertence ao ponto de vista conceptual do narrador, do personagem ou de ambos, pois pode haver uma coincidência entre os sentimentos encontrados nas duas instâncias. Também deve ser analisado o tipo de música e ruídos escolhidos, sua relação com os personagens e com os eventos, os lugares onde eles aparecem, etc.

2.7.3 O ponto de vista transferido

Diferentemente dos outros dois, o ponto de vista transferido, como vimos, não pressupõe uma ação, como perceber e conceber. Também conhecido como ponto de vista de interesse, ele apresenta um estado passivo. Não pode, portanto ser apresentado pelo autor implícito ou pelo narrador. É uma perspectiva própria do personagem. A maneira mais evidente de identificá-lo é por meio da escolha do fio condutor da narração. Este é colocado quase que tão somente no personagem ou personagens de maior interesse para a narrativa – costumeiramente o herói ou os heróis. Então, podemos ver que, ao mesmo tempo em que pode haver um ponto de vista literal do narrador em um personagem, esse mesmo ponto de vista é considerado transferido, visto do ângulo desse personagem.

Mas o ponto de vista transferido também pode ser um resultado do ponto de vista conceptual do autor implícito e do narrador. Dessa vez, não pela presença constante do personagem nas páginas ou na tela, mas por sua importância na história contada e pela sua construção (física e psicológica) – tanto o tempo de tela quanto a construção dos personagens serão explorados mais adiante, neste mesmo capítulo. Nesse caso, temos a coexistência do ponto de vista conceptual com o ponto de vista de interesse. Este só não é possível no caso em que o personagem é o próprio narrador. Podemos observar, portanto, que os três pontos de vista apresentados por Chatman podem coexistir. Em relação aos recursos verbais ou audiovisuais utilizados, são os mesmos já expostos acima.

Agora, algumas palavras sobre três elementos de manifestação propriamente dita dos pontos de vista que vão nos interessar particularmente neste trabalho: a denotação/conotação das imagens (no caso do ponto de vista literal/conceptual do narrador), a construção dos personagens (no caso do ponto de vista literal/conceptual do narrador) e o tempo de tela (no caso do ponto de vista transferido).

2.8 DENOTAÇÃO E CONOTAÇÃO DAS IMAGENS

De acordo com Roland Barthes (1984), uma imagem pode apresentar três mensagens: a mensagem linguística (denotada e conotada)³², a mensagem icônica denotada e a mensagem icônica conotada. A imagem denotada é literal, não tem código e apresenta um saber perceptivo e antropológico. Já a mensagem conotada é simbólica. A primeira é o suporte da segunda. Barthes afirma (p. 30) “É certo que a distinção das duas mensagens icônicas não se faz espontaneamente ao nível da leitura corrente: o espectador da imagem recebe *ao mesmo tempo* a mensagem perceptiva e a mensagem cultural [...]”. Dessa forma, o plano de um casal tendo relações sexuais apresenta pelo menos dois níveis: o nível objetivo (o da imagem propriamente dita) e o nível de significação (eles são casados, amantes, apaixonados ou não, etc.). Sendo que o nível objetivo é utópico, pois, como lembra Barthes, dificilmente encontraríamos uma imagem literal em estado puro.

Assim, na imagem cinematográfica, vamos encontrar signos de denotação e conotação, sendo que os segundos se apoiam nos primeiros. Entretanto, é importante frisar

³² A mensagem linguística será apresentada na seção deste trabalho destinada ao ponto de vista sonoro.

que essa conotação não acontece de modo semelhante em todos os elementos da imagem. Ou seja, há signos que significam *mais* que outros. Barthes (2006) explica que as unidades do sistema conotado não têm necessariamente o mesmo tamanho que as unidades do sistema denotado – assim, em um mesmo plano, vários objetos (mensagem denotada) podem concorrer para transmitir uma única mensagem conotada. É o caso de um plano em que um determinado cômodo mobiliado representa uma sala de visitas. Caso haja uma árvore de Natal nesse cômodo, a mensagem ganha uma significação extra: é Natal. Assim, a decoração natalina constitui os signos de conotação mais *fortes* – é claro que isso vai depender do contexto geral do filme. Barthes (p. 96-7) completa:

Seja qual for o modo pelo qual a conotação “vista” a mensagem denotada, ela não a esgota: sempre sobra “denotado” (sem o que o sistema não seria possível) e os conotadores afinal são sempre signos descontínuos, “erráticos”, naturalizados pela mensagem denotada que os veicula.

Ora, havendo signos de conotação, os conotadores (significantes de conotação) são polissêmicos, mas sua leitura não é anárquica, como bem lembra Barthes (1984, p. 37): “[...] ela depende dos diferentes saberes investidos na imagem (saberes prático, nacional, cultural, estético) [...]”. Esses saberes representam léxicos diferentes, sendo que uma mesma imagem pode mobilizar diversos léxicos. O léxico é uma parte da linguagem que corresponde a certas práticas e técnicas. Um mesmo homem possui vários léxicos, que constituem seu *idioleto*. Por outro lado, Barthes lembra que não é fácil nomear os significados da conotação. Como nomear a riqueza de significação do dia-a-dia? Não há uma metalinguagem específica, pois ela tem a variedade e o colorido da ideologia, que é onde se reúnem os significados de conotação e que dependem da sociedade e da história. É nesse sentido que Barthes (p. 39) fala de uma *retórica da imagem*: “À ideologia geral correspondem, com efeito, significantes de conotação que se especificam segundo a substância escolhida. Chamaremos a estes significantes *conotadores* e ao conjunto dos conotadores uma *retórica*: a retórica aparece assim como a face significativa da ideologia”³³.

Jean Mitry (2001) já havia falado sobre isso quando destacou que o cinema vai do concreto ao abstrato, transmitindo ao mesmo tempo o mostrado e o significado – este, no entanto, depende da interpretação do espectador. Mitry (p. 91) afirma: “Ele [o cinema] oferece *diretamente* seu objeto, isto é a representação concreta do mundo e das coisas. Em seguida, *ele se serve desses dados imediatos como de um instrumento de mediação*” (91).

³³ No último capítulo, voltaremos a falar sobre retórica e sua relação com o cinema.

Dessa forma, tudo significa na tela do cinema, mas a ênfase nesse ou naquele significado depende do *corpus* e dos objetivos da pesquisa. O campo de estudo é vasto. É importante destacar que a significação fílmica decorre da relação entre as imagens.

2.9 CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS

Não vamos entrar aqui no porquê de certos traços de personalidade serem ou não simpáticos a um leitor/espectador ocidental. Essa tarefa já foi extremamente bem realizada por teóricos da estirpe de Erich Auerbach (2002) que, em sua conhecida e celebrada obra *Mimesis*, revelou o percurso e a influência dos valores das culturas greco-romana e cristã na narrativa ocidental. Para efeito deste trabalho, é suficiente lembrarmos que os traços de um personagem despertam a simpatia ou antipatia do leitor/espectador, contribuindo para a determinação de seu *status* na narrativa (protagonista, antagonista, personagem secundário, etc.), bem como para a construção do ponto de vista.

No dizer de Antonio Candido (1970, p. 59), a caracterização do personagem é o conjunto de “[...] elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor [...]”. Segundo Candido (p. 54), o personagem “[...] representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência, etc.”, e está intimamente ligado ao enredo.

Com ele, concorda Seymour Chatman (1980) que destaca que, como na vida real, os traços dos personagens costumam manter relação com suas ações. É a relação traços/ações/cultura que permite ao leitor/espectador formar sua opinião sobre um personagem – eis, mais uma vez, a proximidade com ideologia e, logo, com o ponto de vista. Para Chatman, o personagem é um *paradigma de traços*. O traço é uma qualidade pessoal relativamente estável e duradoura, diferentemente de fenômenos psicológicos mais efêmeros, como sentimentos, pensamentos, atitudes, etc. Estes podem ou não coincidir com os traços, que, por sua vez, podem ser substituídos por outros ao longo de uma narrativa. Partindo da tipologia de E. M. Forster, Chatman afirma que, quando um personagem possui apenas um ou poucos traços, é considerado plano, fechado e previsível; enquanto que o personagem com

múltiplos traços, podendo estes ser contraditórios, é um personagem redondo, aberto e imprevisível. Afirma Chatman (p. 125):

A audiência se apoia em seu conhecimento do código-traço no mundo real. Esse código é enorme. Nomeando-o, nós identificamos o traço reconhecido pela cultura. Ao mesmo tempo, a teoria narrativa não precisa de distinções psicológicas entre virtudes morais e vícios, predisposições de comportamento, atitudes, motivos, etc. Todas as características de personalidade relativamente persistentes podem ser agrupadas como traços *grosso modo* se tudo o que queremos é saber como os personagens são.

No cinema, o caráter do personagem é construído por meio de uma composição audiovisual. De acordo com Boris Tomachevsky (1970, p. 193), a caracterização do herói pode ser direta ou indireta. Embora o autor estivesse falando de literatura, podemos identificar procedimentos semelhantes no cinema. No primeiro caso, nós recebemos informações por meio do narrador, de outros personagens ou do próprio herói, e também por meio de seus atos. Em *A época da inocência* (*The age of innocence*, Martin Scorsese, 1993), por exemplo, nós temos um narrador em voz *over* que se empenha em descrever os personagens. Já nos filmes de Éric Rohmer, são os próprios personagens que se descrevem exaustivamente, ainda que seus atos possam ser eventualmente contraditórios. As características indiretas, por sua vez, podem ser exemplificadas pela *máscara*, que inclui elementos diversos como: aparência, roupas, moradia, nome, vocabulário, estilo das palavras, temas de conversação, etc. A caracterização indireta é particularmente importante no cinema, que não pode contar com as descrições possibilitadas pela linguagem verbal: na maioria das vezes, a descrição deve vir *embutida* na ação de um personagem. Um exemplo perfeito seria a primeira sequência da adaptação de Frears ao romance de Laclos: a cena da *toilette* de Merteuil e Valmont revela ao espectador, sem necessidade de palavras, a vaidade extrema dos protagonistas.

2.10 O TEMPO DE TELA

O tempo de tela é um dos principais recursos que marcam o ponto de vista transferido, que vimos acima. Para Seymour Chatman (1990, p. 158), o tempo de tela é “[...] um código convencional por meio do qual a câmera ‘segue’ um personagem, mantendo-o na tela [...]”. Já Paulo Emílio Sales Gomes (1970, p. 107) oferece a seguinte descrição: “[...] o narrador, isto é, o instrumental mecânico através do qual o narrador se exprime, assume em qualquer película

corrente o ponto de vista físico, de posição no espaço, ora desta, ora daquela personagem”. Gomes também lembra que a câmera pode assumir o ponto de vista intelectual (e não físico) de várias personagens. Ele acrescenta: “Também é bastante comum que a construção do roteiro obedeça ao ponto de vista da personagem principal [...]” (p. 108). Essa estratégia narrativa não é evidentemente uma invenção do cinema, sendo bastante óbvia na literatura: o narrador costuma acompanhar as aventuras do herói e/ou as ações dos principais personagens, que constituem o fio condutor da narração. No cinema, o *olho* da câmera costuma destacar imediatamente este ou aquele personagem, levando o espectador a julgar a sua importância na história que está sendo contada.

O ponto de vista constituído pelo tempo de tela também pode ser chamado de ponto de vista espacial, na terminologia de Boris Uspensky (1983, p. 58): “[...] o narrador parece estar ‘ligado’ ao personagem, temporariamente ou por toda a narrativa e assim tem a mesma posição espacial do personagem”. Pode haver convergência de ponto de vista espacial entre narrador e personagem, mas não necessariamente de ponto de vista ideológico. O narrador também pode se ligar a mais de um personagem.

O quadro seguinte resume os níveis de construção dos pontos de vista no cinema, elaborados a partir da sistematização teórica de Chatman, Genette e Barthes. Nele não está presente o autor implícito, por ser a síntese de todo esse esquema.

Pontos de vista no cinema				
Categoria narrativa	Instância narrativa	Função narrativa	Ponto de vista	Expressão
Modo	Personagem(ns) focalizado(s)	Filtro	Literal e/ou conceptual	Imagem e som (denotadores e conotadores)
		Centro	Literal, conceptual e/ou interesse	
		Foco de interesse		
Voz	Narrador(es)	Intra ou extradiegético(s), objetivo(s) ou subjetivos(s)	Literal e/ou conceptual	

2.11 PONTO DE ESCUTA OU PONTO DE VISTA SONORO

É impossível falar de ponto de vista fílmico sem abordar os aspectos sonoros do cinema, embora estes ocupem geralmente um lugar secundário na prática, na teoria e na crítica cinematográficas. Essa desvalorização do som é, aliás, um fato surpreendente, uma vez que o cinema nunca foi mudo – até o final dos anos 20, era comum o acompanhamento musical das projeções, bem como a presença de um *apresentador*, que contextualizava e explicava o material exibido. Além disso, o som representa três dos cinco elementos da matéria de expressão do cinema, enumerados por Christian Metz: imagem, diálogo, ruído, música e materiais escritos. No entanto, foi preciso esperar a revolução tecnológica da década de 70 para que o som despertasse mais interesse entre teóricos e críticos, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos (STAM, 2006).

Mesmo assim, o estudo do som cinematográfico se encontra consideravelmente em atraso em relação às análises da imagem. E, dentro do som, a música e o ruído ocupam um lugar ainda mais secundário, em relação à importância concedida aos diálogos/voz. Robert Stam (p. 238) lembra que a música só começou a ser estudada com mais rigor a partir dos anos 80 e 90: “Parte desse atraso é o resultado, quem sabe, da visão convencional do som como um mero acessório ou suplemento da imagem”. Para ele, a razão também pode ser um preconceito da relação da imagem com a linguagem verbal, que costuma ser considerada superior. De qualquer modo, até a terminologia cinematográfica acusa essa ênfase na imagem: diz-se, por exemplo, “ver” um filme, e nunca ouvi-lo.

Entretanto, como afirma Roland Barthes (1984), a linguagem verbal tem um papel fundamental na imagem visual. Barthes (p. 31-2) lembra que a ligação entre texto e imagem é frequente desde a criação do livro, e está presente hoje nas comunicações de massa: “[...] por aí se vê que não é muito justo falar de uma civilização da imagem: somos ainda e mais do que nunca uma civilização da escrita, porque a escrita e a fala são sempre termos plenos da estrutura informativa”. A mensagem linguística tem, em relação à imagem icônica, duas funções: *ancoragem* e *etapa*, que têm como objetivo diminuir a polissemia que as imagens possuem. Barthes (p. 32-3) explica: “[...] desenvolvem-se, em qualquer sociedade, diversas técnicas destinadas a *fixar* a cadeia flutuante dos significados, de modo a combater o terror dos signos incertos: a mensagem linguística é uma dessas técnicas”. No cinema, a mesma

explicação vale tanto para a palavra escrita (intertítulos, legendas, etc.), quanto para os sons (música, ruídos).

A ancoragem pode ser denominativa (por meio de uma nomenclatura) e ideológica, com o texto dirigindo o leitor para determinados significados. Barthes (p. 32-3) afirma: “Em todos esses casos de ancoragem a linguagem tem, evidentemente, uma função de elucidação, mas esta elucidação é seletiva; trata-se de uma metalinguagem aplicada não à totalidade da mensagem icônica, mas somente a alguns dos seus signos [...]”. O texto teria então, como afirma Barthes, um valor repressivo, no qual são investidas a moral e a ideologia de uma sociedade. Já na etapa, a palavra e a imagem apresentam uma relação complementar, no nível da diegese. Na maioria das vezes, a etapa é representada por fragmentos de diálogos, daí sua importância no cinema, como reconhece Barthes (p. 33): “Rara na imagem fixa, esta palavra-etapa torna-se muito importante no cinema, onde o diálogo não tem uma função simples de elucidação, mas onde ela faz verdadeiramente avançar a ação ao colocar na sequência das mensagens, sentidos que não se encontram na imagem”.

Para Stam (p. 243-4), a linguagem verbal é tão importante que chega a invadir os elementos da música e dos ruídos:

[...] mesmo as pistas não verbais, como, por exemplo, as da música e do ruído, também envolvem elementos linguísticos. A música gravada é seguidamente acompanhada de letras e, mesmo não sendo, é capaz de evocá-las. As versões puramente instrumentais de canções populares muitas vezes suscitam no espectador a presença mental da letra [...] Mesmo desconsiderando as letras, a música em si está impregnada de valores semânticos e discursivos. [...] Da mesma forma, tampouco os ruídos gravados estão necessariamente ‘isentos’ da linguagem. [...] O discurso também pode transformar-se em ruído. [...]

De modo geral, o som, diferentemente da imagem, tem um efeito de real ainda mais forte que a imagem, que se torna bidimensional na tela do cinema. Essa característica pode muitas vezes esconder o fato de que o som cinematográfico também é uma construção plena de polissemia. Diz Stam (p. 239): “[...] esse efeito de realidade não significa que o som também não seja mediado, construído e codificado pela escolha dos microfones, do ângulo de seu posicionamento, do suporte e equipamento de gravação, dos sistemas de reprodução e do trabalho de pós-produção”. Ele lembra que nem mesmo o som “realista” é realmente mimético: o som de um soco não é o mesmo em um filme e na vida real. A música, por sua vez, é explicitamente polissêmica e, segundo Stam, funciona como um “policia de trânsito estético”, orientando a interpretação do espectador. A prova disso é a desorientação que

provocam imagens sem som: o espectador não sabe de imediato se há um problema técnico ou se faz parte do filme. Stam (p. 245) afirma:

No contexto de uma estética ilusionista, imagem e música ancoram e reforçam uma à outra. A música conduz o espectador durante os pontos mais opacos da *diegesis* [...] direciona nossas respostas emocionais, regula nossas simpatias, recolhe nossas lágrimas, excita nossas glândulas, acalma nossos pulsos e deflagra nossos medos, geralmente em estreita conjunção com a imagem.

Conclui-se, portanto, que o som não é colocado de qualquer maneira na tela. Há distinções fundamentais: ele pode ser *on screen* ou *off screen*, dependendo se enxergamos a fonte sonora ou se ela está fora de enquadramento; pode ser diegético ou não diegético, caso pertença ou não à história que está sendo contada; pode ser sincronizado ou não sincronizado às imagens que estão sendo apresentadas; pode ser direto ou pós-sincronizado, caso seja acrescentado depois de concluídas as filmagens.

Sendo altamente codificado, é de se esperar que o som fílmico contribua com a construção do ponto de vista da narrativa. De acordo com Stam, pode-se falar em “ponto de escuta”, mas achamos a denominação inexata. Do mesmo modo que o ponto de vista não está relacionado apenas com o sentido humano da visão, não tem cabimento falar em um ponto de escuta. Pode-se no limite designar um ponto de vista sonoro, de modo a denominar os três elementos sonoros da expressão fílmica: diálogos, música e ruídos, diferenciando-os das imagens e do material escrito. Assim como acontece com as outras instâncias, o ponto de vista sonoro pode ou não coincidir com o do narrador e o dos personagens. De qualquer modo, ele concorre com todos os outros pontos de vista na constituição da perspectiva maior e englobante que é a do autor implícito. Assim, o som também é utilizado para construir o fio condutor da narração, e pode se manifestar no nível do plano, da sequência e do filme propriamente dito, podendo ainda se destacar em relação à ação, ao personagem, ao tempo e ao espaço. Como os outros pontos de vista, ele também vai exigir um posicionamento ideológico do espectador, pois também constitui uma retórica em um discurso. Assim, também é capaz de criar signos de conotação e topos.

André Gaudreault e François Jost (2009) chamam o ponto de vista sonoro de auricularização. Para os autores, existem três tipos de auricularização: interna secundária, interna primária e zero. A auricularização interna secundária acontece quando o som é claramente filtrado pelo ouvido de um personagem (como quando o personagem reage a um ruído). A auricularização zero diz respeito aos sons extradiegéticos (por exemplo, a música incidental). A auricularização primária se situa entre as duas outras e não deixa claro se o som

está sendo ou não filtrado pelo personagem. Os autores lembram que, na maioria das vezes, o som fílmico é *acusmático*, ou seja, o espectador não conhece sua origem. Esse som constrói a *ambiência*, que é o tecido sonoro do campo e do fora de campo adjacente à tela. De qualquer modo, a *verossimilhança sonora* evita tradicionalmente ambiências altas ou ruidosas demais, que prejudiquem o bom entendimento dos diálogos – se o som trabalha pela verossimilhança, temos uma narrativa unitária; do contrário, ela será dupla. Gaudreault e Jost (p. 43) afirmam: “Na maioria das vezes, tudo é feito para que o diálogo, ou geralmente a voz, reduza as ambiguidades dos enunciados visuais [...] de modo que não percebemos esse dualismo de direito do filme sonoro”. A imagem e o som constituem, assim, duas narrativas bastante imbricadas. Os autores acrescentam: “[...] podemos considerar que as cinco matérias de expressão [...] tocam como as partes de uma orquestra, ora em uníssono, ora em contraponto ou em um sistema de fuga, etc.” (p. 44).

CAPÍTULO 3

CHODERLOS DE LACLOS E AS *LIGAÇÕES PERIGOSAS*,

Uma mulher com um plano perverso. Um cúmplice tão perverso quanto ela. Uma jovem casada e virtuosa, mas apaixonada. Um casal de adolescentes apaixonado, mas inexperiente. Mais de dois séculos depois de sua publicação, *As ligações perigosas* parece ter realizado o desejo de seu autor: ecoar na Terra mesmo depois de seu desaparecimento³⁴. Essa longevidade é particularmente observável no cinema: o site *The Internet Movie Database* (IMDB) registrava, até recentemente, oito adaptações cinematográficas da obra do escritor francês Choderlos de Laclos – isso sem falar nas versões para a TV e para o teatro. Esse fascínio provocado por *As ligações* sugere que, embora tenha sido publicado no século XVIII, em 1782, o romance mantém parte de seu frescor e tem algo a dizer aos leitores (e espectadores) do mundo contemporâneo. Mas, antes de aprofundarmos a discussão sobre a obra literária, vamos relembrar o contexto que viu surgir a obra de Laclos.

3.1 AS *LIGAÇÕES* E O SÉCULO DAS LUZES

Choderlos de Laclos viveu e criou no turbulento século XVIII francês, cujas transformações levaram à Revolução de 1789. No mundo do autor de *As ligações perigosas*, o clima geral era de inconformismo e de crise, e as novas ideias fervilhavam. Embora esse movimento abrangesse a Europa, seu centro foi a França, por seu cosmopolitismo e por ser um lugar onde se encontravam as maiores contradições do Antigo Regime. Na verdade, a mudança de pensamento do século das Luzes foi uma herança da Revolução Científica do século anterior, durante o qual se destacaram o racionalismo de Descartes e o empirismo de Locke. Na França, esse movimento foi chamado de Iluminismo ou Ilustração: um golpe na ideologia do Antigo Regime (ALVARENGA, 1988).

Alvarenga lembra que, defendendo a liberdade, o progresso e o homem, as novas ideias seduziram a burguesia, sedenta de um poder político equivalente ao seu poder

³⁴ Durante a escrita de seu romance, Laclos teria dito ao conde de Tilly, com quem conversou algumas vezes: “Eu decidi fazer uma obra extraordinária, que faça barulho e que ecoe ainda na terra depois da minha morte”. A frase foi incluída nas memórias do conde e é frequentemente citada por estudiosos de *As ligações*, tais como Roger Vailland (1953, p. 8) e Michel Delon (1990, p. 17).

econômico. A Ilustração atacava não apenas a Monarquia Absoluta, mas também a Igreja Católica, que já havia sido balançada pela Reforma Protestante, a partir do fim do século XVI. A crise no Antigo Regime era geral: econômica, social e política. O Estado estava falido, a estrutura social (clero, nobreza e povo) não mais correspondia à realidade, e o Absolutismo não conseguia fazer as reformas necessárias. A Revolução Francesa (1789-1815) foi uma das revoluções liberais, que marcaram a passagem definitiva do feudalismo para o capitalismo. As outras foram: a Revolução Americana (1775-1783); as revoltas anticoloniais (1810-1825), na periferia da Europa, na América espanhola e Brasil; e as Revoluções de 1820, 1830 e 1848, em diversos países europeus. Não se pode esquecer que o século XVIII também foi marcado pela Revolução Industrial, na Inglaterra.

Descartes e Locke, entre outros, forneceram a base do pensamento iluminista. Com o primeiro, a razão passou a ser soberana; o homem, sujeito; a realidade, objeto. Tornou-se possível, portanto, ver a natureza e o universo como algo mutável, passível de progredir. Com o segundo, a experiência passou a ser condição do conhecimento. Não se acreditava mais em ideias inatas, portanto o poder da nobreza não podia mais ser justificado pelo nascimento. O pensamento iluminista foi propagado principalmente por meio dos livros, das sociedades intelectuais e da Franco Maçonaria, sendo difundido pelo mundo ocidental, onde serviu como base para outras revoluções. Entre os escritores, apenas Montesquieu era aristocrata, diferentemente de Voltaire, Rousseau, Diderot, etc. (ALVARENGA, 1988).

A *perfectibilidade* é um dos conceitos centrais do Iluminismo. Os filósofos das Luzes estimulam o homem a valorizar a vida ativa, em detrimento da vida contemplativa – de inspiração religiosa –, de modo que ele possa se tornar livre de qualquer forma de dominação, por meio de seus próprios esforços. A preocupação é com a evolução de toda a humanidade, para a qual todos devem contribuir. A ignorância era o grande mal (GRAF, 1996).

A produção artística do século XVIII parece ter seguido a turbulência verificada nos níveis político, econômico, social e ideológico. Nele, vamos encontrar pelo menos quatro correntes: o barroco retardatário, o neoclassicismo ou arcadismo, o rococó e o pré-romantismo. Afirma Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1988, p. 531): “Época de crise, de desagregação e de renovação dos valores estético-literários, caracterizado por uma natural tendência para o ecletismo, o século XVIII não apresenta qualquer estilo que tenha exercido um domínio homogêneo e prolongado”. Esse ecletismo pode ser verificado na obra mesmo de Laclos, na qual podemos encontrar traços neoclássicos e também pré-românticos. Do arcadismo, *As ligações* apresenta: a valorização da verossimilhança, o estudo da vida interior

do homem, o respeito às regras de criação racionalistas, a busca de um estilo natural e simples, a finalidade moral da literatura, etc. Do pré-romantismo, o romance de Laclos possui uma característica fundamental: a valorização do sentimento que sobrepuja a razão, pois até mesmo a inteligência de Merteuil e Valmont é vencida pela sua vaidade e orgulho – e também pela possível paixão que a marquesa sente pelo visconde, e este por Madame de Tourvel. Esta, por sua vez, é vencida pelo amor.

Além de ser um homem de seu tempo, Laclos é herdeiro de diversas tradições que estão presentes no seu romance. Seu grande feito não é a originalidade, como bem observa Laurent Versini (1998), mas a excelência. Para começar, a forma do romance epistolar não é uma novidade; muito pelo contrário: trata-se de uma das modas literárias do século XVIII. O título de sua obra também não é surpreendente, pois, na época, o perigo das relações (e não apenas das relações românticas) é uma preocupação recorrente em uma sociedade cujos valores se afrouxaram depois da morte de Luís XIV, em 1715; por sinal, *liaisons dangereuses* pode ser traduzido como *más companhias* (KAMINKER, 1975). Além disso, embora seja a obra-prima do romance de análise, ainda de acordo com Versini, ele foi guiado pelas obras de Madame de Lafayette, Marivaux e Crébillon fils. Laclos também foi grandemente influenciado pelo teatro, particularmente pelas obras de Racine. Nem mesmo a intrigante Merteuil é uma novidade, pois a *mulher-demônio* já existia na literatura; sua única inovação foi designá-la como protagonista. Acima de tudo, Laclos, como outros escritores, foi influenciado por Rousseau e pelo seu romance *A nova Heloísa*.

O mais interessante é que Rousseau não era muito simpático aos principais iluministas. Ele questionava o poder soberano da razão, afirmando que esta não é nada sem a moral. Sobre o pensamento de Rousseau, afirma Francisco C. Weffort (2006, p. 190): “A verdadeira filosofia é a virtude, esta ciência sublime das almas simples, cujos princípios estão gravados em todos os corações”. Aliás, o filósofo, considerado o patrono da Revolução Francesa, afirma que a razão pode ser perigosa e pode mesmo levar à impiedade, como afirma Alain Graf (p. 37): “O homem só é depravado porque pode refletir e não seguir sua sensibilidade, que é boa”. Para evitar essa depravação, é preciso uma educação, que ensine os homens a dominar o amor-próprio e a agir com amor em relação a si mesmo e aos outros. O seu romance epistolar *A nova Heloísa*, uma ode à virtude, era um dos livros preferidos de Laclos, e os estudiosos de *As ligações* são unânimes em apontar sua influência no autor. Para ambos, o mal é social e pode ser combatido pela educação.

3.1.1 *As ligações*: romance feminista?

Alguns estudiosos, como Jean-Luc Seylaz (1988) resistem à ideia de considerar o romance de Laclos como uma obra feminista ou de temática predominantemente feminista – até porque esse termo nem existia na época, embora as reivindicações femininas já fossem uma realidade há tempos. Nesse sentido, ele afirma:

[...] a etiqueta de “romance feminista” é realmente a última, acreditamos, que vem ao espírito do leitor desprevenido de *As ligações* [...] A atitude de Valmont e de Madame de Merteuil em relação àqueles que não são instrumentos de seus prazeres, sua falta de solidariedade para com os do seu próprio sexo [...] sua cumplicidade de carrascos diante de suas vítimas dos dois sexos, todos esses sentimentos colocam outros problemas diferentes do da desigualdade social do homem e da mulher e se situam completamente em outro plano [...] (p. 90-1).

Entretanto, não se pode negar a crítica contida no romance a respeito da situação da mulher no século XVIII – ela é particularmente visível na Carta 81, de Madame de Merteuil, mas pode ser facilmente observada por meio do estudo de qualquer uma das três principais personagens femininas: Merteuil, Tourvel e Cécile – e até mesmo Rosemonde e Volanges. Publicado sete anos antes da Revolução Francesa, o romance de Laclos é um autêntico representante do Século das Luzes. A literatura libertina ou sobre libertinos – na qual podemos incluir *As ligações* – conviveu harmoniosamente com as concepções filosóficas do século XVIII, em uma relação de complementaridade, em “uma divisão de trabalho pela qual os filósofos se encarregavam de minar os alicerces políticos do *ancien régime*, e os autores libertinos seus alicerces morais” (ROUANET, 1990, p. 168). Esses escritores partilhavam dos ideais morais, religiosos, políticos e sociais da Ilustração, divulgando-os em ambientes aristocráticos e burgueses. Eles não só se inspiram nos filósofos, mas os citam diretamente em suas obras. Segundo Sérgio Paulo Rouanet (p. 167), “o libertino é um homem dissoluto que consagra sua vida ao prazer, principalmente o prazer erótico”. É exatamente essa vida de prazer que será criticada nos romances:

O público dessas novelas era em parte composto dos próprios nobres, mas elas eram amplamente difundidas pela burguesia culta. Não há dúvida de que essas novelas contribuíram, por essa via, para completar a denúncia dessa mesma sociedade que os filósofos realizavam por outros meios (p. 171).

Os escritores libertinos criticam a devassidão dos religiosos; exaltam a moralidade secular, que não tem fundamento na religião, mas na própria natureza; condenam o despotismo; e reforçam o igualitarismo da Ilustração, não apenas a igualdade econômica, mas a igualdade entre os sexos. Tanto os filósofos como os escritores libertinos eram feministas³⁵ ferrenhos, particularmente no que diz respeito à liberação sexual da mulher. Ora, Laclos chegou a dar início a um tratado onde ele defendia uma nova educação para as mulheres (LACLOS, 2007). Nessa obra, intitulada *Das mulheres e de sua educação*, o autor de *As ligações* chega a convocá-las para uma revolução:

Ó mulheres! Aproximem-se e venham me ouvir. Que sua curiosidade, dirigida pelo menos uma vez para questões úteis, contemple as vantagens que a natureza lhes concedeu e que a sociedade lhes tomou. Venham aprender como, nascidas companheiras do homem, vocês se tornaram suas escravas; como, caídas nesse estado abjeto, vocês vieram a se acomodar, a olhá-lo como seu estado natural [...] Aprendam que só podemos sair da escravidão por meio de uma grande revolução (p. 390-1).

Ora, a nosso ver, a análise de Seylaz é um tanto quanto limitante. Negar o aspecto feminista do romance apenas porque a marquesa não é solidária aos outros personagens femininos é empobrecer não apenas o feminismo, mas a literatura e o próprio romance em questão. O que faz de Merteuil um personagem feminista por excelência é sua própria essência, sua revolta legítima contra uma sociedade que escraviza as mulheres; sua busca por meios de viver integralmente, sem ser massacrada pelo mundo dos homens. E fica clara a posição feminista do próprio autor, como afirma Roger Vailland (1953, p. 27), para quem Laclos “[...] se mostra, em relação ao seu século, como o mais audaz defensor da igualdade do homem e da mulher [...]”. Certamente *As ligações* não é um romance feminista ou mesmo de temática feminista, mas apresenta traços importantes de reivindicação nesse sentido, o que justificaria por si só um estudo da obra enquanto tal. Essa não é evidentemente a ênfase dada por nós em nossa pesquisa, mas gostaríamos de deixar claro que reconhecemos esse aspecto do romance e sua importância para a história da mulher.

³⁵ Evidentemente estamos conscientes de que o movimento feminista e o próprio termo *feminismo* datam do século XIX, mas utilizamos a palavra no sentido do sentimento de reivindicação de um lugar mais justo para a mulher, na sociedade – sentimento este muito anterior às lutas que se intensificaram no século XX.

3.2 CHODERLOS DE LACLOS: ESCRITOR DE UMA SÓ OBRA

Pela distância que separa o autor de *As ligações perigosas* dos dias de hoje, achamos pertinente apresentar algumas informações sobre sua vida – o que não nos pareceu necessário no caso de Roger Vadim e Stephen Frears. Nascido em 1741 e falecido em 1803, aos 62 anos, Laclos está longe de apresentar o perfil do *escritor maldito*, que consome sua vida entre mulheres, dívidas e bebida. A situação é contrária: o autor de *As ligações* levou uma vida regrada, foi um trabalhador cioso, casou e teve filhos, respeitando e valorizando os valores familiares até a sua morte (DELON, 1990). Mas uma coisa é certa: embora não tenha cultivado hábitos libertinos, Laclos, como frequentador da nobreza, convivia e conhecia profundamente os vícios morais de seu tempo.

Quando o escritor nasce, sua família, de origem burguesa, havia sido recentemente enobrecida³⁶. A ausência de real sangue nobre levou Laclos a dar continuidade à escalada social familiar, entrando na Escola de Artilharia, em 1759, de onde ele sai em 1761. Entretanto, assim que ele deixa a escola, a França conhece um período de paz, tornando impossível ao escritor se destacar por seus serviços militares. Dezesesseis anos depois do término de sua formação, ele ainda era capitão. Em 1779, Laclos acredita haver chegado seu momento, com a possibilidade de participar da luta pela liberdade na América. Entretanto, os melhores lugares da guerra são reservados para os aristocratas. Em lugar de entrar nos grandes combates, o escritor é enviado à Ilha de Ré, com o objetivo de construir fortificações para defender a França dos ingleses. É durante sua estadia na ilha que Laclos, decepcionado com a carreira, escreve a maior parte de *As ligações perigosas* (VAILLAND, 1959). É também nessa ocasião que ele dirá ao conde Alexandre de Tilly suas famosas palavras sobre o romance que, de tão exaltadas, espantaram o companheiro, pois este conhecia a conversa costumeiramente “fria” e “metódica” do amigo.

O romance é concluído em Paris e publicado em 1782, provocando grande escândalo na sociedade e sofrendo perseguições até o século XX, quando finalmente recebeu a devida atenção da Academia. No século XVIII, logo depois do seu lançamento, o livro se esgota rapidamente e conhece sucessivas reedições. Laclos é considerado como um escritor de uma obra só, embora tenha escrito poemas e textos diversos. Ele não conhece outros sucessos literários, além de *As ligações perigosas*.

³⁶ O *anoblissement* (enobrecimento) era um ato do rei que conferia ao beneficiado a condição de nobreza, provocando uma mudança de estatuto social.

3.3 A HISTÓRIA CONTADA POR LACLOS

Utilizamos, neste trabalho, o texto da edição original³⁷ do romance de Laclos, por ser a mais aceita e a mais conhecida (PAPADOPOULOS, 2007). Ela é composta por quatro partes, formadas ao todo por 175 cartas, das quais 50 se encontram na primeira parte, 37 na segunda, 37 na terceira e 51 na última. Do livro, também fazem parte a advertência do editor e o prefácio do redator, que também é responsável pelas notas de rodapé – o redator e o editor são personagens/narradores do nível extradiegético³⁸, ou seja, se encontram fora da história. Em relação aos personagens/narradores intradieгéticos, presentes na ação, as correspondências enviadas e recebidas dividem-se como se segue:

Personagem	Cartas enviadas	Cartas recebidas
Marquesa de Merteuil	27	42
Visconde de Valmont	51	38
Madame de Tourvel	24	20
Cécile de Volanges	25	13
Cavaleiro Danceny	19	15
Madame de Volanges	13	10
Madame de Rosemonde	9	22
Outros	7	15

A história do romance se passa na França do século XVIII, em meio à aristocracia. Não sabemos ao certo os anos em que ocorreram os acontecimentos, mas as cartas revelam que eles têm início no dia 03 de agosto de 17** e se estendem até o dia 14 de janeiro de 17** – ou seja, de meados do verão europeu até o auge do inverno, totalizando cerca de cinco meses. Embora os anos não estejam determinados, os eventos devem datar da segunda metade do século, de acordo com indicações contidas nas próprias cartas. Na Carta 9, por exemplo, Madame de Volanges conta a Madame de Tourvel que o casamento da filha terá que esperar, pois o noivo, o Conde de Gercourt, está com o seu regimento na Córsega, onde há rumores de conflitos – ora, a Guerra da Córsega ocorreu entre os anos de 1768 e 1769. Os eventos se

³⁷ Todas as citações do romance contidas neste trabalho foram retiradas da edição de 2007 da obra de Laclos, publicada, em língua francesa, pela Editora Gallimard. Como já afirmarmos anteriormente, as traduções são todas nossas.

³⁸ Esses conceitos são, como sabemos, de Gérard Genette (2007).

dividem entre Paris e a *Province* (o interior da França). O livro é apresentado como uma compilação de cartas reais que teriam sido entregues a um redator e publicadas – uma estratégia narrativa comum no século XVIII, como veremos mais adiante.

Tudo começa quando a Marquesa de Merteuil decide se vingar de um ex-amante, o Conde de Gercourt, que a havia abandonado no passado por outra mulher. Jovem, bonita, rica e viúva, a marquesa leva uma vida dupla: em sociedade, é considerada virtuosa e religiosa; secretamente, mantém uma vida de libertinagem. Orgulhosa, vingativa e amoral, decide perverter a futura esposa de Gercourt, Cécile de Volanges, de apenas 15 anos, para castigar seu ex-amante, que queria uma esposa casta.

Recém-saída de um convento, onde havia completado sua educação, como era hábito na época, a adolescente é introduzida na alta sociedade, com toda a inexperiência da idade e da formação. Enquanto espera o futuro marido chegar de viagem para a realização do casamento, Cécile trava conhecimento com Merteuil, prima e amiga íntima de sua mãe, Madame de Volanges, que não conhece a vida secreta da libertina. Além disso, Cécile se apaixona pelo cavaleiro Danceny, um jovem de boa família, mas sem dinheiro e, portanto, sem chances de desposar a moça, que é rica e pertence à elite francesa.

Ao mesmo tempo em que estimula o namoro secreto de Cécile e de Danceny, Merteuil pede ajuda ao visconde de Valmont para seduzir a jovem. A idéia é tornar Gercourt alvo de zombaria, ao revelar a todos, depois do casamento, a perversão de Cécile. A marquesa estava certa de poder contar com a colaboração do visconde. Afinal, ele havia sido abandonado pela mesma mulher que se tornara a sucessora de Merteuil na cama de Gercourt. Fora justamente nessa época que Valmont e Merteuil tinham se aproximado e se tornado amantes, rompendo amigavelmente tempos depois, após se reconhecerem como iguais na libertinagem. A ligação amorosa deu lugar à amizade e à confiança, o que explica a sinceridade perigosa que ambos empregam na correspondência que trocam.

Mas Valmont não está interessado no plano da ex-amante. Ele está na *Province*, passando o fim do verão no castelo de sua tia Madame de Rosemonde. Ali também se encontra a Presidente³⁹ de Tourvel, uma jovem mulher casada e virtuosa que Valmont considera um desafio na sua carreira de *don juan*. Para ele, seria perda de tempo e de reputação seduzir uma jovem inexperiente, em lugar de realizar um verdadeiro embate com as virtudes sólidas de Tourvel. Esta, de início, permite sua aproximação, acreditando nas suas

³⁹ A jovem possui o título por ser a esposa do Presidente de Tourvel, que provavelmente é um alto funcionário da corte francesa. É importante notar que o casal não tem sangue nobre: são burgueses que frequentam o meio aristocrático em virtude da alta posição do marido.

intenções de se regenerar. Mas logo as atitudes do visconde ficam claras: é ela que ele deseja. Tem início, então, uma verdadeira caçada, na qual a principal arma de Valmont são suas cartas que vão, pouco a pouco, minando as resistências da vítima. É esse embate que leva o *don juan* a empreender a conquista de Cécile, quando ele descobre que a mãe da jovem tenta denegrir sua imagem diante de Tourvel, prejudicando assim seu plano. Para se vingar de Volanges, Valmont seduz Cécile, durante a estadia da jovem no castelo.

A vitória completa de Valmont sobre Tourvel só acontece na quarta parte do romance. É então que se declara a guerra entre os dois libertinos – guerra anunciada desde o início da narrativa, uma vez que é evidente a situação de competição entre os dois. Merteuil havia prometido a Valmont uma noite de amor caso este conseguisse seduzir Tourvel, mas recusa-se a pagar a aposta, provocando a ira do visconde, principalmente depois que o obriga a romper cruelmente com Tourvel em troca do pagamento – que nunca acontece (as razões da marquesa não ficam claras: ciúme? crueldade?). Os dois libertinos rompem, declarando-se guerra. O primeiro ataque de Valmont é afastar Danceny da marquesa, que o havia tomado como amante. A resposta de Merteuil é fatal: ela conta toda a verdade para Danceny que, para lavar a honra, desafia Valmont a um duelo, no qual o visconde é assassinado, mas não sem antes entregar ao jovem a correspondência de Merteuil.

Tourvel adoece e morre logo depois de Valmont, pois a ruptura a havia transtornado profundamente. Por essa razão, ela havia abandonado sua própria casa e voltado para o convento, onde havia estudado quando jovem. Quando a correspondência de Merteuil é revelada à sociedade, Cécile cai em si e descobre a verdade sobre sua conduta. Resolve tornar-se religiosa e volta para o convento de onde havia saído meses antes. Danceny desiste de sua amada e parte como membro da Ordem de Malta, em um auto-exílio da sociedade. Merteuil perde a fortuna para os filhos menores de seu falecido marido, contrai varíola e fica desfigurada. Foge sozinha para a Holanda, carregando jóias e deixando dívidas atrás de si.

As ligações perigosas é apenas um – e certamente um dos mais importantes – dos romances epistolares escritos no século XVIII. Essa forma literária atingiu seu auge exatamente nessa época e conhecer a sua história é essencial para entender melhor a obra de Choderlos de Laclos e mesmo suas adaptações.

3.4 DEFINIÇÃO E TIPOLOGIA DO ROMANCE EPISTOLAR

Embora o romance epistolar tenha atingido seu auge no século XVIII, a forma já era conhecida desde a Antiguidade, com obras como as *Heróides*, de Ovídio – obra que, por sinal, irá inspirar traduções e adaptações no Século das Luzes (ROUSSET, 1962). De acordo com Jean Rousset, a Idade Média também viu surgir alguns romances epistolares, mas a história da forma só começa no século XVII, com romances como *Astrée*, de Honoré d’Urfé, e *Clélie*, de Madeleine de Scudéry, que trazem cartas inseridas na narrativa. O marco é o ano de 1669, com a publicação de *Lettres à Babet*, de Boursault, e das *Cartas portuguesas*, de Mariana Alcoforado, quando a carta finalmente se impõe como forma narrativa. O final do século XVII vê ainda a publicação de várias adaptações da correspondência de Heloísa e Abelardo, de autoria de Bussy-Rabutin e outros. A literatura epistolar é, portanto, contemporânea da constituição do romance moderno, entre o final do século XVII e o início do século XIX, e tem como autores principais nomes como: Richardson, Smollet, Goethe, Foscolo, Montesquieu, Crébillon fils, Rousseau, Restif, Laclos, Mme de Staël, Senancour, Gautier e Balzac – este autor do último romance epistolar, em 1840, *Memórias de duas jovens esposas* (*Mémoires de deux jeunes mariées*).

O ambiente literário nunca é sem relação com o contexto histórico do momento. Assim, a cultura da carta ganhou um novo impulso com o surgimento dos primeiros serviços postais, por volta de 1650 (HUMBERT, 2000). Segundo Humbert, outros elementos também influíram na multiplicação das cartas, tais como: a difusão da educação, a atração crescente dos salões literários e uma vida política mais estável. A necessidade de se corresponder levou à elaboração das chamadas *secrétaires* (secretárias), manuais epistolares muito populares a partir do século XVII (CALAS, 2007). Ainda de acordo com Frédéric Calas (p. 11), foi por meio das secretárias, que as cartas passaram do domínio público ao literário: “A circulação das cartas privadas e das cartas modelo preside à constituição e ao nascimento do romance epistolar. Por deslocamento, por empréstimo, por enxerto, certas seções de secretárias da Corte vão dar origem a apêndices autônomos em torno da carta amorosa e galante”. É nesse contexto que vemos, no século XVII, a correspondência particular de Madame de Sévigné se transformar em obra literária.

Calas (p. 13) define o romance epistolar como um gênero híbrido, “[...] uma forma condicionada historicamente, que deve sua existência à conjunção de uma forma de expressão, a carta, e de um gênero literário em mutação permanente ao final do século XVII, o romance”. Entretanto, é importante precisar as fronteiras do gênero, lembrando que o

romance epistolar não é carta na narrativa ou narrativa em forma de carta – pode-se falar, portanto, de graus de epistolaridade de uma obra. Para Calas (p. 23), uma das especificidades da narração epistolar é justamente a continuidade discursiva: “Um romance por meio de cartas é um romance no qual a ação se faz pelas cartas e não apenas um romance onde as cartas servem de quadro para a narrativa da ação”. Ora, a carta é um instrumento e um ato de comunicação que, como a fala, tem como um de seus objetivos agir sobre o outro, provocando uma resposta e/ou uma reação. Portanto, para existir, o romance epistolar deve apresentar cartas destinadas a outro personagem, diferentemente da biografia e das memórias, que podem ser redigidas sem se endereçar especificamente a ninguém. Calas (p. 43) define o romance epistolar da maneira seguinte:

O que confere a um romance a forma epistolar é o fato que a narração seja inteiramente delegada ao (s) personagem (ns) correspondente (s). [...] O romance por cartas supõe, quanto a ele, a superposição dessas duas instâncias (narrado e narrante) e sua fusão no presente da enunciação. É preciso também que as cartas formem uma continuidade permitindo à ação se desenvolver ou se construir, seja dando nascimento a uma confiança epistolar, seja liberando uma ação das quais as cartas serão o motor e o suporte. Em um romance epistolar a ação deve ter lugar na escrita. Essa adequação pressupõe o apagamento do narrador. A narração é então direta e distribuída a cada personagem desde que ele torna-se correspondente.

Mas nem todos os romances epistolares são iguais, e eles podem ser classificados de acordo com o número de vozes que colocam em ação. Essa diferenciação foi mais diacrônica que sincrônica, com a passagem das obras mais simples (voz solista) às mais complexas (múltiplas vozes), o que não significa necessariamente uma mudança qualitativa (ROUSSET, 1962). De acordo com a tipologia elaborada por Jean Rousset, a voz solista surgiu em primeiro lugar, com apenas uma pessoa escrevendo, frequentemente para apenas um destinatário. Nesse caso, há duas situações: quando há e quando não há resposta do destinatário – um exemplo do primeiro caso é *As cartas portuguesas*, em que a religiosa escreve, mas não recebe as respostas do seu amante. A segunda situação é a mais freqüente: o destinatário é atingido, mas suas respostas são invisíveis para o leitor – é o que se passa em *Os sofrimentos do jovem Werther* (*Die Leiden des jungen Werther*, 1774, Goethe), no qual o moço apaixonado se corresponde com um amigo, cujas cartas não aparecem, mas cujas respostas são confirmadas pelos escritos do protagonista. O segundo tipo de romance é o mais raro: o dueto epistolar explícito. O terceiro tipo, a obra sinfônica, com a orquestração de mensagens de vários correspondentes foi a grande invenção do século XVIII. É a esse tipo que pertence *As ligações perigosas*, como precisa Calas (p. 38):

A obra de Laclos propõe o esquema de troca de cartas mais complexo que existe, pois cada correspondente principal entretém várias correspondências, cada personagem está em relação com pelo menos três outros [...] A complexidade das fórmulas, a imbricação das redes atingem nesse romance seu paroxismo [...] Armadilhas são armadas em permanência no deciframento do sentido: ordem das cartas, cartas ocultas, cartas roubadas, carta anônima, carta rasgada, carta ditada por um terceiro.

De acordo com esse autor, o romance epistolar, juntamente com a novela histórica e o romance de memórias foram as três formas literárias que imperaram no século XVIII. Os dois últimos vão se voltar para a história, enquanto que o primeiro vai apostar na subjetividade. Essas novas fórmulas representaram uma reação às críticas sofridas pelo romance no século XVIII, quando o gênero foi acusado de estragar o gosto, de corromper os hábitos e de apresentar narrativas inverossímeis. Criticado e perseguido, o romance torna-se mais realista para fugir das críticas. Daí, o hábito de os escritores afirmarem que suas histórias tinham fontes reais e escreverem prefácios realçando o valor moral de suas obras (MAY, 1963). A regra de Horácio (2005, p. 65) parecia ser seguida à risca: “Os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida”. A obra de Laclos não foge a essa e a outras *regras* do romance epistolar; vejamos quais são elas e como se relacionam com o ponto de vista nessas narrativas.

3.5 CARACTERÍSTICAS DO ROMANCE EPISTOLAR

Narrativa na primeira pessoa, apagamento do narrador onisciente, utilização predominante do tempo presente, aproximação entre narrado e narração e variação dos estilos dos correspondentes (no caso dos romances sinfônicos). Essas são as principais características que costumam acompanhar os romances epistolares. No caso das obras com múltiplas vozes, é construído um ponto de vista peculiar a esse tipo de forma narrativa: a *visão pluriocular* (CALAS, 2007, p. 100) – sem esquecer que, em literatura, a forma e o conteúdo mantêm uma relação dialética, na qual os efeitos estéticos não dependem da utilização dessa ou daquela fórmula literária; é mais aceitável falar em possíveis efeitos provocados por certas formas literárias. Como expressa Massaud Moisés (1985, p. 234): “A pesquisa completa do texto pressuporia a sondagem do que se diz e do modo como se diz, entendidos como níveis imbricados e profundamente correlacionados do ato de expressão”.

A questão da narrativa em primeira pessoa está no cerne da definição de romance epistolar, como vimos acima. O romance por carta tem como característica principal a apresentação de toda ou quase toda a narrativa por meio da correspondência dos personagens missivistas – exceção feita às instâncias do chamado editor, narrador, etc., que contribuem com prefácios, notas de rodapé, etc. Calas (p. 9) afirma: “O romance epistolar se define por essa possibilidade extraordinária que ele oferece de situar o leitor no coração mesmo de uma consciência que se descobre escrevendo diretamente, de maneira transparente, no tumulto de suas paixões”. Dessa forma, a história é apresentada por um personagem ou por um grupo de personagens que a escreve na primeira pessoa.

Essa estratégia provoca o apagamento da figura do narrador onisciente, mas isso não significa que não exista uma instância superior que assume o discurso das cartas enquanto conjunto, como explica Calas (p. 17): “A administração do conjunto é conferida a uma voz situada no exterior das cartas, a do editor, voz a mais das vezes anônima”. Rousset (p. 74) lembra que, apesar de renunciar à narrativa, esse narrador assume o papel de ordenador e compositor, uma vez que é ele o responsável pela organização das cartas: “[...] essa ordem não é mais dependente da narrativa e da ordem lógica dos acontecimentos; o romancista deixa de ser um narrador aparentemente sujeito aos fatos que ele conta para ser promovido a autor, isto é, mestre da obra”. As cartas escritas na primeira pessoa costumam levar a uma utilização preponderante do tempo presente, uma vez que os personagens escrevem sua vida quase ao mesmo tempo em que a vivem, tornando o leitor contemporâneo da ação. Assim, há uma redução temporal entre o evento passado e o evento relatado, entre o narrador das cartas e o personagem dos acontecimentos. Nunca há, entretanto, coincidência total entre ambos, ainda que se trate da mesma pessoa, como afirma Gérard Genette (2007, p. 225): “Aqui, o narrador é ao mesmo tempo ainda o herói e já outra pessoa: os acontecimentos do dia já são passado, e o ‘ponto de vista’ pode ter se modificado desde então [...]”.

Por fim, o romance epistolar com mais de um personagem tende a marcar as diferenças de estilos entre correspondentes e a utilizar essa variação como uma estratégia de caracterização de cada personagem, ainda que esse estilo possa mudar de acordo com o momento do personagem. Rousset lembra que esse efeito não é obtido apenas pelas cartas isoladas, mas pelo movimento da correspondência sucessiva de um mesmo correspondente, que termina por exprimir um comportamento, uma curva de sua vida interior. Policromia é o nome dado por ele a essa diversidade de estilos.

Essas cinco características tendem a dotar o romance epistolar sinfônico de dois traços complementares: a exposição variada e subjetiva dos acontecimentos (visão pluriocular) e uma maior exigência de interpretação por parte do leitor. Para Calas (p. 63), essa visão pluriocular tem como função apresentar o mesmo acontecimento sob vários ângulos e cada um dos participantes pelo discurso que ele assume: “[...] essa multiplicação torna possível uma ‘polifonia’, isto é uma distribuição de papéis cobrindo vários pólos e permitindo toda uma gama de efeitos: aproximações, recortes, oposições”. Dessa forma, diferentemente de uma narrativa com narrador onisciente, vários personagens assumem, por sua vez, o lugar do narrador, o lugar do *eu* da enunciação. De acordo com Émile Benveniste (2000, p. 259), a subjetividade na linguagem é justamente a capacidade do locutor de se colocar como sujeito da enunciação: “É na e através da linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque apenas a linguagem funda na realidade, na *sua* realidade que é aquela do ser, o conceito de ‘ego’”. A presença do *eu* pressupõe a existência de um *tu*; esse *tu*, por sua vez, também pode tornar-se um *eu*. É assim que acontece a comunicação, que se define a partir da definição do *eu*. Esse eu não se refere a um conceito ou indivíduo determinado; ele é uma instância do discurso e só tem, portanto, referência atual.

Poderão esses conceitos ser aplicados aos estudos de cinema? Benveniste (p. 261) deixa claro que suas reflexões são abrangentes: “Ela [a linguagem] é marcada tão profundamente pela expressão da subjetividade que nós nos perguntamos se, construída de outra maneira, ela poderia ainda funcionar e se chamar linguagem. Nós falamos claramente da linguagem, e não apenas de línguas particulares”. No caso das narrativas literária e fílmica, podemos associar as noções de subjetividade e de ponto de vista, uma vez que a perspectiva construída pelo autor implícito sempre ressalta uma ou várias visões, sejam elas do(s) narrador(es) ou do(s) personagem(ns), apresentando ou não vozes subjetivas. No caso do narrador onisciente, podemos considerar a narrativa não subjetiva, enquanto a subjetividade será reservada para o(s) personagem(ns) focalizados. Em se tratando de uma narrativa em primeira pessoa, a tendência é que a maior subjetividade caiba ao narrador e, em seguida, ao(s) personagem(ns) focalizados – mas isso pode se inverter em se tratando de um narrador-testemunha que conta a história do herói. Do mesmo modo, quando temos uma narrativa com múltiplos narradores, como é o caso de *As ligações* e dos romances epistolares polifônicos em geral, apresenta-se a subjetividade de cada personagem envolvido; ou seja, em algum ou em vários pontos da narrativa, cada um deles assume o papel do *eu*. Para Calas, um único

narrador, ainda que se exprimisse na primeira pessoa, nunca poderia criar os efeitos poderosos da forma epistolar polifônica. Afirmar Rousset (p. 85):

Por trás dessas cartas, há todos esses personagens diversos, que não apenas têm cada um sua personalidade e seu estilo, mas ainda sua maneira de compreender e de explicar, a si mesmo, sua situação; a ótica de cada um varia constantemente, primeiro, de acordo com essa personalidade, depois, segundo o lugar que ele ocupa no grupo e de acordo com o momento no qual ele escreve. A multiplicação dos personagens leva à multiplicidade de pontos de vista e de iluminação; essa diversidade de óticas é uma marca essencial dos romances desse tipo.

Essa profusão de vozes e visões sobre um ou vários acontecimentos pode levar o leitor a ter que construir sua própria interpretação dos fatos, com base no relato dos vários personagens – e isso é particularmente verdade no caso de *As ligações*, que não oferece um final fechado ou a explicação definitiva para as ações de seus personagens. As cartas terminam por oferecer uma visão subjetiva e limitada dos acontecimentos – mesmo porque nem sempre o próprio correspondente conhece sua *verdade profunda* – e/ou várias visões sobre um mesmo evento. Cria-se uma rede epistolar que deve ser desembaraçada pelo leitor, que tenta encontrar uma verdade sobre a história. Calas (p. 100) observa:

O leitor tem uma margem maior para apreciar mais justamente o acontecimento e aqueles que fazem a narrativa dele. Ele pode avaliar a justeza de vista de uns e verificar a pertinência da descrição ou do julgamento dos outros, corrigir certas interpretações falsas e construir enfim sua própria impressão. O romance polifônico oferece uma visão pluriocular dos acontecimentos. O leitor é então constituído pela soma das visões subjetivas e parciais de cada um.

O que acontece é que a perspectiva de uma narrativa faz com que o leitor/espectador acompanhe e se identifique com o fio condutor da narração – sejam eles narradores e/ou personagens. A mudança do fio condutor de uma narração é suficiente para alterar consideravelmente a história, como bem observou Boris Tomachevsky (1973) no estudo do conto “O califa cegonha” – dependendo do modo de se apresentar os eventos, o herói poderia ser o califa ou a princesa. Ou seja, a constituição de um narrador ou de um personagem como *eu* da narrativa tem o poder de criar no leitor/espectador a identificação com esse sujeito da enunciação, tanto na literatura quanto no cinema. Esse é um efeito proporcionado pela construção do ponto de vista. Ora, se constituir como um *eu* é pressupor a existência de um *tu*, o outro. No caso das narrativas com múltiplos pontos de vista, como é o caso do romance epistolar polifônico, o leitor é levado a construir vários *eus*, de acordo com a quantidade de personagens que tomam a palavra e se transformam em fios condutores da narração. Ele

também é obrigado a, posteriormente, assumir o papel do *tu*, quando a tarefa da narração passa para os outros personagens. É esse jogo que pode obrigar o leitor a assumir um papel mais ativo na interpretação da obra, uma vez que os papéis da enunciação não estão definidos por um narrador onisciente. A visão pluriocular de *As ligações* também depende da constituição e da relação entre seus níveis de narração. Vejamos, em seguida, como eles se organizam.

3.6 AS LIGAÇÕES E SEUS PONTOS DE VISTA

Podemos identificar pelo menos três instâncias narrativas em *As ligações*. A primeira delas, extradiegética, é tecida pelos personagens do editor e do redator⁴⁰. São eles que escrevem respectivamente a advertência e o prefácio apresentados antes da correspondência. A segunda, intradiegética, é construída por meio das cartas escritas pelos personagens – a maioria assinada por Merteuil, Valmont, Tourvel, Cécile e Danceny, como já vimos. A terceira, enfim, metadiegética, contém as micronarrativas, mais ou menos longas, realizadas pelos personagens uns sobre os outros – Valmont envia a Merteuil relatórios periódicos a respeito do comportamento de Tourvel e Cécile; Merteuil, por sua vez, escreve a Valmont para relatar as aventuras de Cécile e Danceny; Tourvel conta a Volanges como se comporta Valmont; etc. Determinar o(s) tipo(s) de focalização existente(s) no romance, entretanto, não é assim tão fácil, pois há uma flutuação da focalização ao longo da narrativa⁴¹. No nível mais extenso, o intradiegético (correspondência), podemos falar em uma combinação entre a focalização interna múltipla e a focalização externa. Ou seja, ao mesmo tempo em que os narradores-personagens possuem, evidentemente, a mesma quantidade de informações sobre si e se revezam no ato de narrar (focalização interna múltipla), o suspense e a ambiguidade são criados porque as cartas não dizem tudo e os narradores-personagens não sabem tudo uns sobre os outros (focalização externa). Existe, então, um jogo entre o saber e o não saber que é um dos segredos da harmonia entre a forma e o conteúdo do romance de Laclos. Ao final, mesmo o leitor é capturado nesse jogo de intrigas.

⁴⁰ Mais adiante, neste capítulo, verificaremos o nível de narração do editor e do redator com mais atenção, quando discutirmos os prefácios.

⁴¹ Por sinal, essa flutuação da focalização é uma característica da maior parte das narrativas, de acordo com Gérard Genette (2007). Geralmente podemos falar apenas de uma focalização predominante.

Já no nível extradiegético, do editor e do redator, nós podemos falar de uma focalização interna variável predominante, na qual os narradores heterodiegéticos partilham da maior parte das informações possuídas pelos personagens, pois estão de posse das cartas. Dessa forma, eles sabem quase tudo o que os personagens sabem, mas o leitor não sabe. Por outro lado, os narradores em nível extradiegético não possuem todo o conhecimento sobre o casal de protagonistas, mas se comportam como narradores oniscientes (focalização zero ou desfocalização) em relação aos outros personagens. Conhecem o coração de Tourvel (por ela mesma ou por meio de seus correspondentes), mas são incapazes, por exemplo, de informar o destino de uma das cartas perdidas de Cécile para Danceny (Carta 76). Não há como não acreditar na sinceridade das palavras de Tourvel a Rosemonde, na Carta 128, com as quais a jovem confessa seu amor ao sobrinho da amiga:

É, pois, ao seu sobrinho que eu me consagrei; foi por ele que eu me perdi. Ele tornou-se o centro único de meus pensamentos, de meus sentimentos, de minhas ações. Enquanto minha vida for necessária a sua felicidade, ela me será preciosa, e eu a considerarei afortunada. Se algum dia ele julgar diferentemente... ele não ouvirá de mim nenhum queixa ou reprovação. Eu já vislumbrei esse momento fatal e minha decisão já foi tomada (p. 372).

O editor e o redator também não sabem qual o segredo de Valmont possuído por Merteuil (Carta 81) e que o impede de denunciar a marquesa para a sociedade, além de não oferecer certezas sobre os verdadeiros sentimentos do visconde. O assunto do segredo é comentado sutilmente por Merteuil na Carta 81 (p. 228): “Na verdade, desde então, eu já lhe contei todos os meus segredos: mas você sabe que interesses nos unem, e se, de nós dois, sou eu que devo ser acusada de imprudência”. Ou seja, a marquesa se sente segura em suas confissões ao visconde, pois sabe que ele não pode denunciá-la sem correr o risco de ser igualmente desmascarado, em consequência do segredo que ela possui sobre ele. É uma nota de rodapé que explica do que Merteuil está falando, mas o leitor não chega a ser informado sobre o teor de tal segredo. A focalização externa predomina também em relação ao destino de Merteuil, uma vez que não somos informados sobre suas reações e sentimentos em relação ao desfecho dos acontecimentos. Sua última carta (159) data de antes do duelo entre Valmont e Danceny, e apenas expõe sua intenção de se vingar de Valmont:

Ainda que você esteja satisfeito consigo mesmo nesse momento [Valmont havia conseguido afastar Danceny da marquesa, sua amante, oferecendo-lhe um encontro com Cécile], não se esqueça de que não seria a primeira vez que você estaria comemorando antes da hora [...] na esperança de um triunfo que lhe escapa no mesmo momento em que você o comemora (p. 442).

Já no nível metadieético, os narradores-personagens se transformam em narradores oniscientes de seus correspondentes, principalmente no que diz respeito a Valmont e a Merteuil, que parecem saber mais sobre suas vítimas do que elas próprias, seja por inteligência e experiência, seja por meios ilícitos – Valmont intercepta as cartas destinadas a Tourvel (Carta 44) e contrata um espião para vigiar seus movimentos quando ela retorna a Paris (Carta 107); a marquesa, por sua vez, torna-se confidente de Cécile (Carta 27) e utiliza seus segredos contra a própria jovem, e assim por diante. A vilã também é a confidente de Madame de Volanges, como revela na Carta 2, que escreve para Valmont: “Madame de Volanges vai casar sua filha: ainda é segredo; mas ela me contou ontem. Adivinhe quem ela escolheu como genro: o Conde de Gercourt” (p. 36). É dessa forma, portanto, que Valmont tem acesso à vida de Tourvel, apesar da distância; a Carta 107, escrita por seu empregado Azolan, conta detalhes da vida da jovem:

Ela sentou à mesa para jantar; mas só tomou um pouco de sopa, e se levantou imediatamente. Levaram seu café em seu quarto e Mademoiselle Julie [empregada de Tourvel, e informante e amante de Azolan] entrou ao mesmo tempo. Ela encontrou sua patroa arrumando papéis em sua escrivaninha, e ela viu que eram cartas. Eu aposto que eram as cartas do senhor; e, das três que chegaram à tarde, havia uma que ela olhou a noite toda! Tenho certeza que era uma do senhor (p. 311).

A organização do tempo nos três níveis de narração também contribui para a construção de sentidos da obra. Trata-se, ainda segundo Genette, de uma narração intercalada, o tipo mais complexo, que apresenta uma narração com várias instâncias, na qual a história e a narração podem se sobrepor. Genette (p. 225) destaca: “[...] é o que acontece em particular no romance epistolar com vários correspondentes, no qual, como se sabe, a carta é ao mesmo tempo meio de narrativa e elemento da intriga”. Dessa forma, embora os personagens intradieéticos narrem sua vida e a de seus correspondentes em ordem cronológica, a organização imposta pelo redator imprime um jogo de analepses e prolepses que contribui grandemente para o suspense do texto. Para isso, o redator nem sempre precisa alterar a ordem cronológica das cartas, mas apenas sua colocação dentro do conjunto, como acontece com o episódio de Émilie. Na Carta 135, Tourvel se queixa a Rosemonde do comportamento de Valmont com a prostituta – o leitor tem, então, uma visão parcial do acontecido: “Valmont... Valmont não me ama mais, ele nunca me amou. O amor não é assim. Ele me engana, ele me trai, ele me insulta. Tudo o que se pode chamar de infortúnios, de humilhações, eu os estou vivendo. E é dele que eles vêm” (p. 389).

Só na Carta 138, endereçada a Merteuil, aparece a versão de Valmont sobre o acontecimento, segundo a qual ele confessa ter traído deliberadamente Tourvel e exposto sua traição, para provar à marquesa que não estava apaixonado:

Eu estava, pois, em casa da puritana [Tourvel], sem nada mais que fazer [...] A ociosidade me havia levado a querer prolongar essa noite; e, para isso, eu havia mesmo exigido dela um pequeno sacrifício; mas, quando ele me foi concedido, o prazer que eu esperava foi prejudicado pela ideia desse amor do qual você me acusa ou me reprova [...] Eu tomei então uma decisão brusca; sob um pretexto qualquer, eu abandonei minha bela, surpresa e ainda mais aflita. Fui tranquilamente encontrar Émilie [a prostituta] na Ópera [...] (p. 396).

Ora, ambas as cartas são datadas do dia 15 de novembro, e apenas a organização dada pelo redator determinou que uma viesse antes da outra. De outras vezes, a própria obediência à ordem cronológica provoca uma turbulência temporal, como quando Rosemonde escreve a Tourvel para elogiar a resistência de sua virtude (Carta 126, de 30 de outubro), e, nesse momento, o leitor já sabe que a jovem se entregou a Valmont (Carta 125, de 29 de outubro). Dessa forma, as cartas se cruzam ironicamente. Diz Rosemonde:

[...] como sua amiga, como a amiga de uma mulher sensata e virtuosa, eu me permitirei de acrescentar que essa paixão, que você conseguiu subjugar, tão infeliz por ela mesma [uma vez que Tourvel era casada], era ainda mais infeliz pelo seu objeto [Valmont]. Pelo que me dizem, meu sobrinho, que eu confesso amar talvez com excesso de indulgência, e que realmente tem muitas qualidades e atrativos, pode ser um perigo para as mulheres e as tem prejudicado, seduzindo-as e perdendo-as (p. 368).

O detalhamento desses três níveis de narração ajuda a evidenciar as causas da complexidade dos romances epistolares sinfônicos e, em particular, da obra de Laclos. Em poucas palavras, o leitor não tem acesso a um ponto de vista onisciente e tem que preencher as lacunas de informação deixadas pelos narradores. Essa complexa estrutura narrativa oferece o acesso a pontos de vista múltiplos e, logo, a uma maior ou menor subjetividade dos personagens do nível intradieético. O efeito final dessa estrutura é paradoxal. Por um lado, temos acesso às contradições de caráter dos cinco personagens principais, impedindo a fixação de uns e de outros no papel de bom ou mau. Por outro lado, as cartas, por mais íntimas que sejam, não contam tudo – sobretudo a respeito dos dois protagonistas. Valmont se deixou matar por Danceny? Ele amava realmente Tourvel? Merteuil amava o visconde? Os castigos recebidos foram o fim de sua vida de libertina? Perguntas curiosas, mas que, ao final, não têm nenhuma importância para o desfecho do romance – assim como a possível traição de

Capitu, no romance mais que conhecido *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (1899). Essas respostas seriam mais uma curiosidade, do que uma necessidade narrativa.

A partir da teoria de Chatman, podemos dizer que os correspondentes de *As ligações* são narradores/personagens filtros, emitindo seu ponto de vista literal e conceptual sobre si mesmos, sobre os outros e sobre os acontecimentos. É importante destacar o papel da consciência de cada personagem na narração da história, o que desaparece nas versões fílmicas, quando o narrador onisciente assume o comando, fazendo predominar a função narrativa de foco de interesse, com o ponto de vista transferido. Essa é uma das razões para a redução das ambiguidades do texto literário, que se tornam certezas na tela.

3.7 AS LIGAÇÕES: EFEITOS DE SENTIDO DOS PONTOS DE VISTA

Duas características do romance *As ligações perigosas* nos chamam a atenção para as peculiaridades do seu ponto de vista. A nosso ver, as duas estão relacionadas e nos ajudam a entender melhor a perspectiva narrativa. A primeira delas, como já vimos, é a ambiguidade das motivações dos personagens para suas ações, reconhecida por vários estudiosos da obra, e que exige uma participação mais ativa do leitor, para sua interpretação. Afirma René Pomeau (1993, p. 142): “Suprimindo, aparentemente, o romancista onisciente, o romance por cartas institui um leitor onisciente, capaz de interpretar corretamente cada carta, porque ele as lê todas e pode estabelecer comparações”. Henri Coulet (1968, p. 480) ressalta: “[...] como em quase todos os romances por cartas que merecem esse nome, a verdade não está em nenhum personagem, ela está em um lugar onde convergem os diversos fragmentos de verdade e onde se compensam os diversos erros”. E Laurent Versini (1998, p. 188): “O leitor, em um romance epistolar, sobretudo polifônico, é sempre encarregado de construir a verdade ou uma verdade a partir de visões fragmentadas e parciais [...]”. Nesse sentido, tanto Pomeau quanto Versini mencionam a chamada “visão estereoscópica”.

A segunda característica diz respeito ao desfecho, na qual nenhum dos personagens é poupado da tragédia – nem mesmo as *vítimas*. Ou seja, o bem não triunfa, pois nenhum dos personagens é perfeito e cai sob o peso das próprias fraquezas: Merteuil e Valmont, o orgulho e a vaidade; Tourvel, Cécile e Danceny, a inexperiência, a ignorância e o autoengano. Versini (p. 162) destaca: “[...] trata-se de verdadeiros seres humanos e não de marionetes ao serviço

de uma tese”. Talvez o final infeliz para os três últimos nem chegue a espantar o leitor. Afinal, ao longo de todo o romance, foi dada a palavra aos sedutores, reforçando sua superioridade, e possivelmente impedindo a simpatia do público com suas presas, como observa Pomeau (p. 130): “Em um romance da sedução, entre o romancista e os sedutores, se estabelece uma colaboração que leva a uma cumplicidade”. Além de o bem não triunfar, o mal não é castigado, como bem observou Pomeau: Merteuil e Valmont têm um final trágico por terem desrespeitado os princípios libertinos, entregando-se aos sentimentos de vaidade, ciúme e orgulho e perdendo a frieza de jogadores que mantinham até então. Eles não apenas não se arrependem, como têm o lugar usurpado por outro libertino, Prévan.

Esse desfecho é completamente coerente com a concepção de mal de Laclos e de Rousseau. O mal é social e não pode perder no final do romance, pois a sociedade em questão não mudou. Merteuil e Valmont são o resultado de uma sociedade onde impera a desigualdade, não apenas econômica, mas sexual. As queixas de Merteuil (Carta 81), a respeito do lugar inferior destinado à mulher na sociedade, são pertinentes, mas ela escolheu a maneira errada de sobreviver, destruindo outros seres humanos, incluindo as representantes de seu próprio sexo. Valmont, como a própria marquesa define na mesma carta, escolhe a comodidade da vida de libertino, facilitada pelo seu lugar privilegiado na sociedade, como homem e aristocrata. O destino de Tourvel e Cécile denuncia a ineficácia da educação recebida pelas mulheres da época, onde havia muita religião e pouca informação. Nem mesmo a inocência da juventude – representada por Cécile e Danceny – escapa à corrupção da sociedade. A má formação é incapaz de corrigir as fraquezas de todos.

Para Jean-Luc Seylaz (1988), *As ligações* são, antes de tudo, uma “obra de desmistificação”, na qual é revelada “a verdadeira natureza do homem e a verdadeira significação desse comportamento” (p. 94). Ele afirma:

[...] o escândalo que o romance provoca, a fascinação que ele exerce, nascem bem menos dos costumes que Laclos estava denunciando, que do que triunfa nesses personagens sem idade e sem pitoresco: o que nós chamamos provisoriamente, para retomar uma expressão de Marcel A. Ruff, o “espírito do mal” (p. 96).

O autor acredita que o livro não apenas conta a história do ponto de vista do mal (Valmont e Merteuil, que são os dois grandes protagonistas do romance), como também derruba crenças fortes da época, como a da inocência da juventude (Cécile e Danceny) e a da força da virtude (Tourvel) – ambas são esmagadas sob a ação do “espírito do mal”, que

corrompe Cécile e Danceny, destrói Tourvel e, além de tudo, põe um fim à carreira libertina de Valmont e Merteuil. Seylaz explica (p. 92):

Trair o segredo, fazer explodir uma verdade escandalosa, não era revelar o comportamento real dessa sociedade ou publicar suas aventuras (o que vários outros romancistas da época já haviam feito, sem provocar o escândalo que provocou *As ligações*). Mas era desnudar a significação profunda de uma atitude, o verdadeiro rosto dos seres e o verdadeiro alcance de seus gestos.

A forma do romance por cartas contribui para *dividir o peso do mal* entre os personagens, uma vez que a correspondência possibilita o conhecimento da subjetividade dos vilões, mostrando suas motivações e fraquezas, ao mesmo tempo em que evidencia o lado não tão inocente de Tourvel, Cécile e Danceny, com suas próprias falhas e paixões, que contribuíram igualmente para a tragédia final. André Malraux (2007, p. 7), cuja análise do romance é anterior à de Seylaz e lhe serviu de inspiração, ressalta a predisposição das vítimas ao ataque do visconde e da marquesa:

As ligações são a narrativa de uma *intriga* [...] Intrigar tende sempre a “fazer acreditar” algo a alguém; toda intriga é uma arquitetura de mentiras; crer na intriga é acreditar de início que podemos agir sobre os homens – por suas paixões, *que são suas fraquezas*. Há subjacente uma visão do homem que encontrou algumas expressões literárias consideráveis [...] “conhecer os homens para agir sobre eles”.

Assim, não apenas a forma do romance epistolar, mas as informações transmitidas pelos cinco personagens são responsáveis pela criação da focalização interna múltipla e consequentemente da famosa ambiguidade de *As ligações*, nas quais os personagens não obedecem a uma classificação maniqueísta.

No caso de Valmont e Merteuil, o mal explícito é equilibrado com argumentos que mostram um lado positivo dessas personagens. Afinal, sua perversidade já está exposta desde as primeiras páginas (Carta 2, para Merteuil, e Carta 4, para Valmont), nas quais eles revelam seus planos de corrupção de Cécile e Tourvel. Anunciando seu plano de “amor” e “vingança” e pedindo a colaboração do visconde, a marquesa afirma que a esperança de se vingar acalma sua alma. Sobre Gercourt e sua preferência pelas mulheres loiras e educadas em um convento, ela se expressa ironicamente da maneira seguinte:

Efetivamente, eu aposto que, apesar das 60 mil libras de renda da pequena Volanges [Cécile], ele não faria esse casamento se ela fosse morena ou se ela não tivesse estado em um convento. Vamos provar que ele não passa de um tolo [...] Como nós nos divertiríamos escutando-o se vangloriar no dia seguinte [ao casamento]! [...] além do mais, se você formar essa mocinha, Gercourt se tornará certamente a piada de Paris (p. 36-7).

Já na Carta 4, Valmont recusa a participação no plano de Merteuil, pois afirma ter outro objetivo em mente: a sedução de Tourvel: “Você conhece a Presidente de Tourvel, sua devoção, seu amor conjugal, seus princípios austeros. Eis o que eu vou atacar; eis o inimigo digno de mim; eis o objetivo que eu pretendo atingir [...]” (p. 40).

Ora, uma das maneiras mais utilizadas pelas narrativas para amenizar a maldade de personagens é a exposição de suas motivações para a prática do ato cruel. Essa é uma das técnicas utilizadas para garantir à marquesa o lugar de protagonista, especificamente nas Cartas 81 e 85, nas quais ela conta sua história, denunciando a frágil situação das mulheres na sociedade da época, e relata o episódio da sedução de Prévan – um conquistador que pretendia destruir sua reputação de virtude. A marquesa também tem a seu favor sua inteligência, superior até mesmo à de seu parceiro de libertinagem, Valmont, além de se mostrar como um dos fios condutores da narração, pela quantidade e pelo conteúdo das cartas enviadas e recebidas. A Carta 81 revela que Merteuil está longe de apresentar uma maldade gratuita. Sua crueldade é uma resposta, ainda que equivocada, à própria sociedade – mais uma vez a sociedade como fonte do mal. Essa carta, de uma sinceridade e lucidez espantosa, digna de uma feminista contemporânea, revela a consciência de Laclos a respeito do lugar da mulher na sociedade: “É preciso vencer ou morrer”, conclui a marquesa, ao final.

Já no caso de Valmont, é a possibilidade do amor real por Tourvel (Cartas 4, 125, 141, 145, etc.) e sua vulnerabilidade diante de Merteuil (Cartas 81, 144, 145, etc.) que podem torná-lo mais *simpático* ao leitor, além de sua posição como o segundo fio condutor da narração. Na Carta 4, ele já revela que sente uma paixão por Tourvel; nas Cartas 141 e 145, é Merteuil quem faz a análise dos sentimentos de Valmont, garantindo que ele ama perdidamente Tourvel; e assim por diante. Mas é principalmente na Carta 125 que nós podemos verificar traços de uma paixão real de Valmont pela presidente. A correspondência é enviada a Merteuil, para relatar os detalhes da conquista de Tourvel:

A embriaguez foi completa e recíproca; e, pela primeira vez, a minha sobreviveu ao prazer. Eu só saí de seus braços para cair aos seus joelhos e lhe jurar um amor eterno; e, é preciso confessar tudo, eu realmente acreditava no que estava dizendo. Enfim, mesmo depois de nos termos separado, sua lembrança não me abandonava, e eu tive que fazer algum esforço para me distrair (p. 366).

Podemos citar ainda as condições misteriosas de sua morte (Carta 163), como veremos mais adiante, que não excluem um possível suicídio diante das consequências de seus crimes – incluindo a perda da mulher amada. Embora nem o amor por Tourvel nem o suicídio possam ser confirmados, sua simples possibilidade parece contribuir para amenizar as más ações do visconde, sugerindo uma evolução moral – na qual ele é transformado pelo amor romântico –, ou o que Pierre Brunel (2005, p. 259) chama de “grande tema romântico da redenção”, um “esquema ascensional”. O cruel Valmont recebe, assim, o benefício da dúvida. A seu favor, está ainda o fato de ter divulgado as cartas da marquesa.

No caso de Tourvel, Cécile e Danceny, o movimento é contrário. Como responsabilizar essas vítimas pelas ações de algozes tão contumazes? Pois Laclos o faz e de duas maneiras. Na primeira, deixando o julgamento dos fatos ao leitor, graças em grande parte à técnica do romance epistolar, que, como já dissemos, permite a exposição dos eventos, sem uma voz onisciente para analisá-los. Será que a inocência de Cécile seria a única causa de sua vulnerabilidade à corrupção, ou a moça já trazia em si um pendor para a libertinagem? Quanto a Danceny, sua paixão por Cécile não o impediu de tentar seduzi-la, que é o que ele faz desde o início – levando-se em consideração que o casamento era impossível, devido a sua posição inferior na sociedade (Cartas 61 e 62) –, nem de ter uma ligação amorosa com Merteuil (Cartas 146 e 148). Tourvel, por sua vez, e apesar de toda sua virtude e religião, não resistiu às investidas de Valmont e deixou-se seduzir, traindo seu marido. E isso foi realizado apesar de sua ciência do caráter de Valmont, sobre o qual ela só se enganou por pouco tempo: foi advertida várias vezes e por pelo menos duas pessoas: Madame de Volanges (Cartas 22 e 37) e a própria tia de Valmont, Madame de Rosemonde (Carta 103).

Mas Laclos também coloca na boca (ou na pena) das personagens o julgamento de umas sobre as outras. É assim que Madame de Rosemonde acusa Danceny (Carta 171), lembrando que ele foi o primeiro a tentar seduzir Cécile:

[...] pois enfim, qualquer ilusão que nós procuremos ter a favor de uma pretensa delicadeza de sentimentos, temos de reconhecer que aquele que primeiro tenta seduzir um coração ainda honesto e simples se torna, por isso mesmo, o primeiro responsável por sua corrupção, e deve ser para sempre culpado dos excessos e perdições que a seguem.

Danceny, por sua vez, é porta-voz de um julgamento duro sobre Cécile, para os leitores que porventura não tenham chegado à mesma conclusão. Ele afirma para Rosemonde (Carta 174): “Se você as ler [as cartas de Cécile], talvez não veja sem espanto que alguém possa reunir tanta ingenuidade e tanta perfídia”.

Quanto a Tourvel, depois do rompimento com Valmont, ela mesma assume sua responsabilidade pela situação (Carta 143), diante de Rosemonde:

O véu está rasgado, madame, sobre o qual estava pintada a ilusão de minha felicidade. A funesta verdade me ilumina e me deixa apenas ver uma morte segura e próxima, cujo caminho me é traçado pela vergonha e pelo remorso [...] Não é mais o tempo de se queixar, só resta sofrer [...] Eu chorarei meus erros, se eu puder chorar ainda!

Laclos escreveu um livro sobre as fraquezas humanas, sobre as ligações que estabelecemos com os outros e que podem se tornar *perigosas* apenas porque não somos capazes de dominar nossas paixões. As próprias incertezas que cercam o final da história realçam ainda mais as contradições dos personagens principais. A narrativa se tornaria mais trivial⁴² se fosse confirmada a evolução moral de Valmont através do amor de Tourvel, ou o sofrimento de Merteuil diante de suas desventuras. Ao que parece, Laclos preferiu advertir sobre a existência de um mal que, ainda que esteja em estado latente, está presente na sociedade e pode ser a razão da queda dos homens. Redimir Valmont e exibir o sofrimento de Merteuil seria negar a existência desse mal na vida humana. E isso, Laclos, o homem de família, o profissional competente, aparentemente preferiu não fazer.

3.8 OS PREFÁCIOS DE *AS LIGAÇÕES*

Não é objetivo desse trabalho um estudo apurado dos prefácios contidos em *As ligações*, uma vez que esses textos não foram transpostos para o cinema nas versões fílmicas que estudamos – com exceção da breve introdução em forma de texto de *Ligações amorosas* (*Les liaisons dangereuses* 1960, Roger Vadim, 1959). Entretanto, falar do ponto de vista no romance exige pelo menos um pequeno comentário sobre esses textos que antecedem a exposição das cartas. Segundo Massaud Moisés (1985, p. 416), a palavra *prefácio* vem do latim *prefatio* e significa “ação de falar no princípio”. Para efeito deste trabalho e de acordo com Raquel de Almeida Prado (1997), vamos considerar como prefácios tanto a advertência do editor quando o prefácio do redator de *As ligações*. O prefácio seria, então, um paratexto, segundo Gérard Genette (1992). Nesse grupo, estão incluídos: títulos, intertítulos, prefácios,

⁴² *Trivial* no sentido dado a essa palavra por Flávio Kothe em seu livro *O herói* (1987), ou seja, superficial, simplista, tendenciosa.

advertências, notas, ilustrações, etc. Trata-se de sinais acessórios que podem ou não ser elaborados pelo autor da obra e conter comentários oficiais ou oficiosos sobre o texto em questão.

Embora os prefácios existam desde a Antiguidade, tanto em obras literárias como em documentos não literários, é só a partir do século XVI, depois da invenção da imprensa, que eles constituem um texto à parte do restante da obra. Já no século XVII, os prefácios representam um local privilegiado da crítica literária, com “[...] a função de diminuir a distância entre o texto representado e o texto oferecido à leitura” (PRADO, p. 25). Ainda segundo a autora, no século XVIII, entretanto, vamos verificar um casamento entre o prefácio e o romance, no qual o primeiro tentará imprimir ao segundo a “eficácia retórica” da qual ele carece em seus primeiros tempos. Vale destacar que o próprio uso literário das cartas já representa um primeiro nível de constituição de um gênero híbrido no romance. Ou seja, a utilização literária de um gênero conhecido pela não-ficcionalidade.

Ora, o desprestígio do romance no século XVIII leva os autores a ressaltar o caráter utilitário do gênero, que deveria, então, ensinar bons modos e dar lições de história. Não é à toa, portanto, que as narrativas se afastem das histórias e textos mirabolantes, para se aproximar do homem comum, como afirma Prado (p. 27): “A tendência, então, na medida em que o ideal clássico se *desagrega* no século XVIII, é de substituir a ideia de ficção verossímil pela de ilusão completa”. Ou seja, a ficção devia ter aparência de realidade e até mesmo se confundir com ela. É nesse contexto que se inserem os romances epistolares, que atingem seu auge no período, e os famosos prefácios que os precedem. Explica Prado (p. 27):

Os prefácios aos romances que insistem em apresentá-los como correspondências e memórias autênticas não estão exclusivamente preocupados em justificar a ficção, filiando-a à história, mas em entreter estas ambiguidades da ilusão – o que não significa falta de sinceridade nas intenções moralizantes. A partir do momento em que o romance do século XVIII passa a embaralhar dessa maneira ficção e realidade, os prefácios assumem uma nova função em relação aos prefácios das tragédias e dos romances anteriores: deixam de ser apenas espaço crítico ou manifesto dos intuitos estéticos e morais do autor e se deixam contaminar pela ficção.

Dessa forma, a estética e a ética terminam por se confundir em boa parte dos romances do século XVIII, e *As ligações* não foge à regra. Com ou sem ironia, a intenção *moralizante* da obra já está presente no subtítulo do romance de Laclos – *Cartas recolhidas em uma sociedade e publicadas para a instrução de outras* –, assim como na epígrafe do livro – “Eu vi os costumes de meu tempo, e eu publiquei essas cartas”, originária do prefácio de Jean-Jacques Rousseau a seu romance epistolar, *A nova Heloísa*. Os prefácios do romance também

apresentam esse tom moralista, mas não apenas. O que chama a atenção nos dois textos é seu conteúdo contraditório, que questiona justamente a veracidade da correspondência publicada. Enquanto o editor duvida da existência real das cartas, em virtude do seu conteúdo, que ele considera imoral e até inverossímil, o redator, que também assina as notas no corpo do romance, preocupa-se em assegurar a verdade dos textos difundidos.

Assim, o editor declara (LACLOS, 2007, p. 25): “[...] nós não garantimos a autenticidade dessa seleção [de cartas] e [...] nós temos mesmo fortes razões de pensar que é apenas um romance”. Para justificar sua dúvida, ele afirma que a verossimilhança foi prejudicada pela localização de tais costumes na época em questão. E completa: “[...] neste século de filosofia, onde as luzes, difundidas de todas as partes, tornaram, como cada um sabe, todos os homens tão honestos e todas as mulheres tão modestas e tão reservadas” (p. 25). Para o editor, tais acontecimentos poderiam se dar em outra época e lugar, mas não na França do século XVIII. Ele termina seu texto com um argumento sarcástico que acredita inquestionável, e que se refere respectivamente a Cécile de Volanges e a Madame de Tourvel: “[...] nós não vemos hoje uma moça, com sessenta mil libras de renda, tornar-se religiosa, nem uma presidenta, jovem e bonita, morrer de tristeza” (p. 26).

Já o redator, em um texto mais longo que o do editor, defende sua obra. Para começar, ele sustenta a veracidade das cartas: “Esta obra, ou melhor, esta seleção, que o público achará talvez ainda volumosa demais, só contém a menor parte das cartas que compunham a totalidade da correspondência de onde ela foi extraída” (p. 27). O redator acrescenta que apenas selecionou e ordenou as cartas, embora houvesse pensado em alterar os erros de dicção e estilo, para manter a verossimilhança. Admitindo que o mérito de uma obra se compõe da utilidade e do prazer que ela proporciona, ele assume que a obra em questão deverá agradar antes pela primeira do que pelo segundo. Isso porque, apesar da atrativa diversidade de estilos e de observações, as cartas oferecem interesses diversos e sentimentos fingidos demais para despertar a simpatia do leitor. Diz ele: “Parece-me pelo menos que é fazer um serviço aos costumes revelar os meios que empregam aqueles que os têm maus para corromper aqueles que os têm bons [...]” (p. 29). Ainda assim, o redator não aconselha a leitura para os mais jovens e acredita que sua obra agradará a poucos.

Dessa forma, *As ligações* tem início a partir de dois prefácios que aparentemente se contradizem sobre sua veracidade, em decorrência do caráter supostamente imoral e inverossímil das cartas. Um dos efeitos criados por esses textos é a transposição para o nível extradiegético da polifonia dos romances epistolares sinfônicos. Assim, do mesmo modo que

em um romance epistolar polifônico, o leitor de *As ligações* é erigido em juiz de uma série de acontecimentos que ele mesmo deverá decidir se é verdadeira ou não, verossímil ou não. Nesse sentido, os prefácios podem servir não apenas para despertar a curiosidade desse leitor, como para adverti-lo de que ele vai estar diante de uma situação que exigirá seu discernimento. Está, portanto, diante de um autor implícito que aparentemente não sente necessidade de defender a veracidade de sua obra.

Por outro lado, a negação contida na advertência do editor pode provocar um outro efeito. É como se Laclos, por meio dos narradores extradiegéticos, estivesse se antecipando ironicamente às críticas de que a obra poderia ser alvo. Críticas que, por sinal, ele não deixou de receber, como mostra a correspondência trocada com a escritora Marie-Jeanne Riccoboni (LACLOS, 2007, p. 757), no ano de publicação de seu romance:

Eu não estou surpresa que um filho de Monsieur de Choderlos escreva bem. O espírito é hereditário em sua família; mas eu não posso felicitá-lo por empregar seus talentos, sua facilidade, as graças de seu estilo, em dar aos estrangeiros uma ideia tão revoltante dos modos de sua nação e do gosto de seus compatriotas. [...] eu convido Monsieur de Laclos a nunca ornar o vício dos atrativos que ele emprestou a Madame de Merteuil.

Gostaríamos ainda de destacar uma terceira interpretação que poderia surgir a partir desses prefácios: o de estranhamento e crítica da própria sociedade. As dúvidas, críticas e contradições presentes nos prefácios de *As ligações* podem talvez despertar no leitor um questionamento em relação aos próprios costumes – questionamento que talvez não pudesse ser feito se esses textos não estivessem lá. A correspondência é verdadeira ou não? Aconteceu ou não na França do século XVIII? Como avaliar o comportamento dos personagens? Assim, mais do que trabalhar pela verossimilhança da obra ou pela moralização dos costumes, os prefácios de *As ligações* agem em nome do espírito enciclopédico do Século das Luzes, profundamente questionador das instituições da época – e especificamente do espírito crítico de Laclos. A crítica prefacial, voltada no século XVII para a obra literária, expande-se, no século XVIII, para a própria sociedade, evidenciando uma imbricação do uso ficcional e não ficcional desse gênero e colocando em destaque o papel da narração, na figura dos dois narradores exteriores à diegese. A ética também era estética.

Para concluir, é necessário lembrar que o romance epistolar se apresentava como um *documento real*. Os autores costumavam afirmar que haviam recebido ou encontrado o

conjunto de cartas – nunca inventado. A aparência de autenticidade é dada pelo paratexto⁴³ fictício, que afirma a veracidade da correspondência. Ele revela um narrador relativamente onisciente, na forma de um *editor* ou *redator*, que possui mais informações que o leitor porque se encontra fora das cartas, tanto no plano da história quanto no da narração. Esse editor assume várias funções: descobridor, publicador, corretor, organizador, comentador, etc. Dessa sorte, o romance epistolar apresenta uma articulação entre realidade e ficção. Calas (2007, p. 55) explica: “Essas diferentes funções podem se combinar, nós as encontramos em cada prefácio segundo diferentes dosagens”.

⁴³ O paratexto é, de acordo com Gérard Genette (1992), todos os sinais acessórios que fornecem ao texto um entorno de informações. São eles: títulos, subtítulos, intertítulos, prefácios, etc.

CAPÍTULO 4

ROGER VADIM E *LIGAÇÕES AMOROSAS*

Ligações amorosas (*Les liaisons dangereuses* 1960, 1959), de Roger Vadim, e *As ligações perigosas* (1782), de Choderlos de Laclos, estão mais próximas do que parecem, apesar de estarem separadas por vários séculos, dentro e fora da narrativa. O escândalo também foi uma das causas do sucesso da obra de Vadim, uma vez que seu filme foi cortado e várias vezes censurado. Acusado de vício e de plágio, o diretor francês chegou a ser processado judicialmente. A Academia de Letras francesa exigiu que fosse acrescentado o ano “1960” ao título, para evitar confusão com o romance (HUMBERT, 2000). Na tela, Vadim também conseguiu uma façanha: encontrar equivalentes cinematográficos para parte da subjetividade e ambiguidade dos personagens de Laclos, fugindo da dualidade simplista entre o bem e o mal – tão frequente em outras adaptações da obra. Embora Vadim não seja um dos expoentes da Nouvelle Vague, sua obra está ligada ao movimento, como veremos a seguir.

4.1 *LIGAÇÕES AMOROSAS E A NOUVELLE VAGUE*

Não é possível falar em Roger Vadim (1928-2000) sem relacioná-lo com a Nouvelle Vague, embora seu nome não seja tão expressivo quanto os de François Truffaut, Alain Resnais, Claude Chabrol e Jean-Luc Godard. Ele pode não estar entre os principais diretores do movimento, mas é considerado um dos precursores da onda que invadiu a França no final da década de 50 e que, anos depois, influenciou o cinema americano e, logo, o restante do mundo. Embora a consagração da Nouvelle Vague tenha acontecido com a premiação de *Os incompreendidos* (*Les quatre-cents coups*, 1959, François Truffaut) e *Hiroshima, meu amor* (*Hiroshima, mon amour*, 1959, Alain Resnais), a partir da década de 40, vários filmes anunciavam a estética do movimento que estava se formando. Entre eles, está justamente *E Deus criou a mulher* (*Et Dieu créa la femme*, 1956, Roger Vadim), que lançou o mito Brigitte Bardot (MERTEN, 2007). Em 1959, aparece *Ligações amorosas*.

No final da década de 50, a França ainda tentava se reestruturar economicamente, com a ajuda do capital estrangeiro. A febre do consumo havia contagiado os franceses, que eram bombardeados com o cinema de Hollywood (MANEVY, 2006). Havia um mal-estar social,

visível na insatisfação da juventude com as antigas estruturas: os jovens não queriam mais ser governados por “velhos”. Afinal, eles eram os filhos das guerras: a Segunda Guerra Mundial, a Guerra Fria, a guerra da Indochina (1946-1954) e a da Argélia (1954-1962) (MERTEN, 2007). E ainda havia a influência do existencialismo de Jean-Paul Sartre, reforçando o pessimismo de uma juventude que havia sentido na carne a precariedade da existência. Sobre o sentimento dos existencialistas, explica Tiago Adão Lara (1988, p. 113): “O indivíduo da sociedade burguesa, isolado em sua autossuficiência, angustiado pelo sem-sentido de uma concorrência desenfreada, traumatizado pela barbárie de uma liberdade sem compromissos, torna-se maximamente sensível à dimensão dos limites da existência. Enreda-se neles, morbidamente, e declara-os como a única verdade de fundo”.

De acordo com Merten, foi nesse contexto que surgiu a Nouvelle Vague, pois o cinema tradicional também era alvo de críticas pelos jovens cinéfilos – François Truffaut o chamava ironicamente de “cinema de qualidade”. Manevy destaca que eles criticavam as filmagens em estúdio, as antigas convenções, os velhos atores, as adaptações fiéis da literatura, etc. Admiravam apenas alguns diretores franceses, como Jean Renoir e Robert Bresson, e foram bastante influenciados pelos norte-americanos Alfred Hitchcock, D. W. Griffith e Howard Hawks, entre outros, além de se inspirar profundamente no neo-realismo italiano de Roberto Rossellini. Afirmam Manevy (p. 246): “Em boa medida, a Nouvelle Vague nasce do encontro do cinema americano [...] com a cultura europeia do pós-guerra, em especial a italiana, neo-realista”.

De acordo com Maneny, a Nouvelle Vague teve dois momentos: ideias e filmes. O primeiro durou de 1947 a 1959, com a participação dos futuros diretores na publicação *Les cahiers du cinéma* (*Cadernos do cinema*), de André Bazin, que foi um tipo de mestre dos jovens cineastas, apesar das discordâncias. Na segunda fase (1959-1968), a de produção, os diretores passaram para os longa-metragens, depois de uma fase de transição de curta-metragens. Segundo Merten, dois acontecimentos apressaram a explosão do movimento: a morte de Bazin, em 1958, e o lançamento do filme *Os trapaceiros* (*Les tricheurs*, 1958, Marcel Carné), que, segundo a juventude da época, fez um retrato preconceituoso dos jovens franceses. O primeiro filme da nova safra foi *Nas garras do vício* (*Le beau serge*, 1958, Claude Chabrol). A expressão “Nouvelle Vague” apareceu pela primeira vez no *L'Express*, abarcando todos os tipos da nova manifestação artística. Mas logo passou a designar a parte do cinema francês que seguia os *Cahiers du cinéma*.

A *Nouvelle Vague* colocou a ênfase na *mise-en-scène*, ou seja, na encenação, deixando o roteiro em um lugar secundário, lembra Manevy. Os jovens cineastas também utilizavam com frequência a montagem descontínua (*jump-cuts* ou *faux-raccords*⁴⁴), as locações nas ruas de Paris, a mistura de linguagens (literatura, quadrinhos, televisão, etc.), a linguagem coloquial, o preto-e-branco, a voz *over*, o *flashback* (e outras variações temporais), os novos atores (com novos tipos físicos), a linguagem coloquial, etc. Também era um cinema cheio de referências, notadamente dos primeiros tempos, inclusive em relação à linguagem, como a utilização de recursos como a *íris*⁴⁵. Os equipamentos novos e mais leves facilitaram seu trabalho, assim como as produções de baixo orçamento. Particularmente importante é a figura do narrador. Diz Manevy (p. 245): “Pode-se dizer que a *Nouvelle Vague* explicita a figura do narrador, em oposição a um cinema em que a história ‘parece contar a si própria’”. Merten destaca – erroneamente, a nosso ver – que, embora inspirado no neo-realismo italiano, o movimento francês não demonstrava preocupação social; estava mais interessado na vida particular de jovens parisienses da pequena-burguesia. Segundo o autor, os jovens cineastas faziam a “apologia da libertinagem”, em lugar de pensar na realidade objetiva da França e do mundo. Acreditamos, entretanto, que o cinema não precisa ser *panfletário* para manifestar preocupação social. Se, por um lado, surgiu uma ala esquerdista do movimento, por outro, a própria expressão do tédio da pequena-burguesia é uma leitura importante da realidade e se relaciona com toda a conjuntura da época.

Ligações amorosas, de Vadim, já apresenta várias características da *Nouvelle Vague*, embora se trate de uma adaptação literária – conhecendo as críticas que os jovens cineastas faziam ao cinema adaptado da literatura. É compreensível que o diretor tenha querido fazer uma adaptação mais atual da obra de Laclos. Na época, ele afirmou: “Eu me sinto muito à vontade na minha época, e eu gosto de exprimi-la [...] Eu não teria prazer em fazer um filme histórico, a não ser que, de alguma maneira, eu conseguisse fazer algum paralelo com o presente” (HUMBERT, 2000, p. 63). Ele teve como roteirista um estudioso da obra de Laclos, Roger Vailland. Em relação à forma, teremos na tela a polifonia, o preto-e-branco, a voz *over*, o *flashback*, as referências às tecnologias da época (telefone, gravador e telegrama), etc. Quanto ao tema, a libertinagem, também estava na ordem do dia. Era não só um tema querido a Vadim, mas ao novo cinema. Para a juventude francesa das décadas de 50/60, a libertinagem era uma forma de romper com as velhas estruturas. Segundo Merten (p. 165), os

⁴⁴ *Jump-cuts* ou *faux-raccords* são um recurso de montagem no qual a passagem de uma imagem para a outra se dá de modo descontínuo, dando a impressão de um salto entre as duas imagens.

⁴⁵ A *íris* (*in* ou *out*) é um recurso da linguagem cinematográfica na qual as imagens desaparecem ou aparecem na medida em que um círculo se fecha ou se abre na tela. Foi bastante utilizada no cinema mudo.

novos diretores consideravam o sexo como a “manifestação suprema da comunicação humana” – um significado bem diferente daquele encontrado no século XVIII. Vejamos agora a história que Vadim apresentou na tela do cinema.

4.2 A HISTÓRIA CONTADA POR VADIM

A história se passa no final dos anos 50, em meio à alta burguesia francesa. Valmont e Juliette (ex-Merteuil) são um casal que leva uma vida dupla. Enquanto a sociedade critica as traições de Valmont, elogia as supostas virtudes de sua mulher. Na verdade, eles têm um casamento aberto e apenas uma regra: a sinceridade. São amigos, confidentes e se amam. A intriga começa quando Juliette decide se vingar de seu último amante, o americano Court, que a abandona para se casar com a jovem Cécile, prima de Valmont, considerada pura e inocente. Esta, embora apaixonada pelo jovem Danceny, aceita o noivado para se tornar independente. Danceny a ama, mas adverte que só pode desposá-la quando terminar os estudos e prestar o serviço militar. Ela concorda em esperar sem casar com Court.

Juliette decide assim perverter a moça e pede a ajuda de seu marido. De início, Valmont se recusa a seduzir a prima, mas acaba sendo convencido pela esposa. Para isso, ele vai passar as festas de fim de ano em Megève, uma estação de esqui nos Alpes, que reúne a elite de Paris, incluindo Cécile, sua mãe, Madame de Volanges, e seu noivo endinheirado. Enquanto Valmont dá continuidade ao plano, mantendo Juliette informada por meio de cartas, esta trabalha nos bastidores para conseguir um lugar para o marido na Omapa – uma organização internacional para ajuda a países necessitados –, pois costuma gerenciar sua carreira. Além de ser um baluarte na vida profissional de Valmont, Juliette também tem uma ética pessoal que a impede, por exemplo, de ter um caso com colegas de trabalho de Valmont, como Prévan, que a assedia constantemente.

Em Megève, Valmont dá início à empreitada de sedução da prima e, ao mesmo tempo, conhece Marianne Tourvel, uma dinamarquesa casada e virtuosa, que ele considera como uma adversária digna de sua competência de *don juan*. O marido de Marianne está viajando, e ela está em um chalé simples, com sua filha pequena, Caroline, e a tia do seu marido, Madame de Rosemonde. Valmont se aproxima como amigo, mas logo deixa claro quais são suas intenções. A moça resiste, mas não consegue se afastar do sedutor. Foge, enfim, de Megève

depois da festa de Réveillon, quando os dois trocam um tímido beijo à meia-noite. Valmont a segue até o quarto, mas ela tem uma crise de nervos e o expulsa. Ele prefere não se aproveitar do estado em que Marianne se encontra e recua. Quando descobre que sua vítima fugira para Paris, trata de segui-la até lá e vai até sua casa.

Quando parte dos Alpes, Valmont já havia seduzido Cécile e mantido com ela encontros frequentes durante a noite. O plano foi mais fácil do que o previsto: Cécile, muito senhora de si, pede sua ajuda para esconder da mãe uma carta de Danceny. Valmont lhe oferece um gravador no qual ela poderia ouvir as fitas gravadas com as mensagens enviadas pelo namorado. Obtém da moça a promessa de deixar destrancada a porta do seu quarto, de modo a poder levar-lhe o aparelho, em uma hora em que todos estejam dormindo. Uma vez dentro do quarto, Valmont põe em ação suas artimanhas de sedução e acaba convencendo Cécile, com ameaças, promessas e carícias.

Depois da primeira noite, Cécile tenta resistir a Valmont, mas é convencida por Juliette, que acaba de chegar para passar o Réveillon com o marido. Além de dar uma aula de libertinagem à moça, que resolve continuar o caso com o sedutor, Juliette também nota, entre desolada e enraivecida, que o marido está apaixonado por Marianne. Ele nega. Ela lhe pede para provar: pede que ele seduza Marianne sem mais delongas e rompa logo depois. Em seguida ela parte para Nova York, para tratar dos assuntos da Omapa. Ao retornar para Paris, uma carta de Valmont lhe informa que a sedução aconteceu e que os dois novos amantes estavam vivendo uma lua-de-mel em um hotel na Normandia. No mesmo dia de sua chegada, Juliette recebe uma visita de Cécile, dizendo que está grávida de Valmont e que gostaria de apressar o casamento com Danceny. A libertina promete interceder a seu favor junto ao rapaz. Na verdade, ela vai afastá-lo ainda mais e seduzi-lo.

Enquanto isso, na Normandia, Valmont e Marianne fazem planos para uma vida em comum. Mas o idílio é interrompido quando o *don juan* tem que voltar a Paris, para concluir o caso da Omapa. Em casa, confessa à esposa que não teve coragem de romper com a nova amante. Juliette se propõe a fazer isso em seu lugar e envia à moça um telegrama cruel, em nome de Valmont. Este, apesar de demonstrar sofrimento pelo acontecido, não tem coragem de reagir. A mensagem chega depois que Marianne rompe com o marido, pedindo para ficar com a guarda da filha. O espectador não vê a reação de Tourvel.

Valmont descobre, em seguida, que sua esposa está tendo um caso com Danceny. Furioso por ter sido obrigado a abandonar sua amante, Valmont exige que Juliette rompa com Danceny. Ela se nega e os dois se declaram guerra. Logo depois, Juliette sai para encontrar o

jovem na boate de jazz Chez Miguel. Para se vingar, Valmont vai até a boate com Cécile e faz os dois moços se reconciliarem. Furiosa, Juliette mostra a Danceny as cartas de Valmont que relatam a sedução de Cécile. Ainda na boate, Danceny começa uma briga com Valmont que, embriagado, cai e bate fatalmente a cabeça na lareira. A notícia vai parar nos jornais e, ao saber da morte de Valmont, Marianne enlouquece.

Um processo é instaurado para apurar os acontecimentos. Juliette recebe a visita da polícia e, temendo se comprometer, tenta queimar as cartas suspeitas no banheiro. É atingida pelo fogo. Na sequência final, vemos Cécile e Juliette saindo de uma sala na delegacia, depois de prestar depoimento. Cécile não parece nem um pouco intimidada pela multidão de jornalistas e fotógrafos que estão lá para acompanhar o caso e, protegida pela presença de Danceny, parece mesmo gostar dos *flashes*. Juliette também sai da sala e vemos que tem o rosto desfigurado pelas queimaduras. Mas, em lugar de fugir dos fotógrafos, ela os enfrenta desafiadoramente, aparentemente sem arrependimentos.

4.3 AS TRANSFORMAÇÕES FORMAIS E TEMÁTICAS

O que mais chama a atenção na adaptação de Vadim é a transferência da intriga do século XVIII para o século XX – uma *modernização diegética*, de acordo com a terminologia de Gérard Genette (1992). Isso provoca uma *transformação pragmática* (nos eventos da história), uma vez que é impossível alterar diegeticamente uma narrativa sem que isso tenha influência no nível pragmático. É devido à mesma transposição diegética que assistimos às mudanças na caracterização dos personagens, da qual o casamento entre Valmont e Merteuil (Juliette) é a mais visível. Também merece atenção a descida social de Tourvel (Marianne) que, na obra de Laclos, é uma frequentadora da nobreza; e a perda de parte da inocência de Cécile – que é bem mais voluntariosa no filme do diretor francês. Já Valmont e Danceny perdem muito de sua autoridade na adaptação francesa.

Apesar da transferência temporal da trama, o filme de Vadim é uma das adaptações fílmicas mais *fiéis*⁴⁶ à obra de Laclos. Além da fidelidade ao enunciado, Vadim se preocupou em encontrar equivalentes para a *enunciação* do discurso literário de *As ligações perigosas*,

⁴⁶ Utilizamos o adjetivo *fiel* com certo receio, pois não queremos dar a entender que estamos julgando o filme de Vadim por sua fidelidade ao livro de Laclos. Interessa-nos, antes, para fins de análise, as equivalências cinematográficas encontradas pelo diretor francês para o romance epistolar.

ou seja, o modo de dizer (McFARLANE, 1996). A *fidelidade* foi intencional, de acordo com Brigitte E. Humbert (2000, p. 64):

Para Vadim, como para seu co-cenarista, Roger Vailland, o círculo fechado da alta burguesia parisiense do fim dos anos 50, mundo no qual a opulência gera o tédio, oferece um reflexo convincente da sociedade na qual impera uma certa aristocracia, fútil e ociosa, do final do século XVIII. Nós encontramos a mesma hipocrisia social e sexual, o mesmo tipo de relações entre os homens e as mulheres.

Humbert (p. 176) também se mostrou satisfeita com o resultado obtido: “O filme de Vadim oferece, entretanto, um todo coerente e satisfatório que, como o romance de Laclos, propõe uma reflexão sobre problemas cuja universalidade transcende o tempo”. A razão para esse efeito é, a nosso ver, a equivalência cinematográfica encontrada para a visão pluriocular da obra do escritor francês. Por meio dessa visão, os personagens se apresentam com a profundidade e complexidade necessárias para levar o espectador a questionar suas motivações e ações, sem julgamentos simplistas. O filme tende a provocar, na recepção, mais reflexão do que tomada de partido. E é interessante que isso ocorra apesar das mudanças importantes ocorridas na fábula, quando é justamente a fábula que as adaptações fílmicas costumam respeitar. Vadim realiza um casamento harmonioso entre a história contada e os efeitos produzidos pela carta no romance epistolar. Harmonia igual não acontece, por exemplo, na adaptação de Roger Kumble, *Segundas intenções* (*Cruel intentions*, 1999), que transforma o romance em uma intriga superficial. E muito menos em *Valmont* (*Valmont*, 1989, Milos Forman), que altera profundamente a forma e o conteúdo do romance, sem apresentar, a nosso ver, um resultado estético satisfatório.

No filme de Vadim, o respeito aos eventos principais do enredo é obtido por meio de equivalências; ainda assim, há a incorporação do que é dito, do enunciado, caracterizando o processo de *transferência*, de acordo com a tipologia de Brian McFarlane (1996). Por exemplo, os personagens não se encontram no campo, mas nas montanhas, lugar onde a elite francesa da época costumava passar as férias e os feriados. Marianne (Tourvel) não morre, mas enlouquece, respeitando seu fim trágico; e assim por diante. Apesar disso, as principais ações estão no enredo fílmico, caracterizando a *redução por concisão*, definida por Gérard Genette, segundo a qual o texto é reduzido sem perda (ou quase) de nenhuma parte tematicamente significativa. Trata-se, portanto, de um tipo de *transposição*, no sentido dado a essa palavra pela tipologia de Geoffrey Wagner (1975, apud MCFARLANE, 1996); ou seja, o romance é apresentado com um mínimo de interferência.

Vadim também mantém, de certa forma, o modo-perspectiva adotado por Laclos, reservando para Valmont e Juliette o papel de protagonistas. Nas outras adaptações, Merteuil costuma se tornar antagonista, perdendo importância para Tourvel, que geralmente é alçada ao posto de mocinha. Graças à visão pluriocular, Juliette não é tão vilã, assim como Marianne não é tão vítima. Graças ao uso da carta no enredo fílmico, a presença da esposa de Valmont é constante, mesmo quando ela se encontra à distância, transformando Tourvel em um objeto nas mãos do casal, e não em uma heroína. A montagem tem um papel importante nesse efeito, como veremos mais adiante. Pode-se, no entanto, falar em uma *desfocalização* do relato, uma vez que os eventos não são mais narrados pelos personagens missivistas, e sim pelo narrador cinemático – cuja marca verbal de enunciação vemos apenas no início do filme, por meio de uma legenda explicativa – o texto é retirado do livro: “Várias pessoas colocadas em cena pelo autor têm hábitos tão nocivos que é impossível supor que elas tenham vivido em nosso século, onde, como todos sabem, todos os homens são tão honestos e todas as mulheres tão modestas e tão reservadas”. Veremos adiante como, apesar da desfocalização, Valmont e Juliette são mantidos como fios condutores da narração.

Uma alteração importante merece ser destacada: a mudança nos *motivos* dos personagens, ou seja, das razões para suas atitudes. Mas até mesmo essa diferença leva a uma *valorização* dos caracteres, semelhante à apresentada pelo livro, contribuindo para a visão pluriocular da obra de Vadim. Por exemplo, há uma maior motivação pessoal para a crueldade de Juliette: além da vingança, ela tenta salvar seu casamento. No caso de Valmont, a sedução de Cécile torna-se desmotivada: no livro, ele perverte a garota para se vingar da mãe; no filme, apenas para atender a um pedido da esposa. Por outro lado, seu amor por Marianne é mais claro do que na obra literária, embora ele não tenha coragem de assumi-lo. Já Cécile perde parte da inocência como explicação para as suas ações: ela é uma jovem voluntariosa e até desonesta, pois não hesita em casar com outro homem para legitimar o filho que espera de Valmont. Assim, diferentemente do que acontece em outras adaptações, o esquema de valor dos personagens permanece estável. Não há uma desvalorização de Juliette com a valorização de Valmont, Tourvel, Cécile e Danceny. A carta não desaparece do filme, mas tem sua presença reduzida e suas funções alteradas, como veremos.

4.4 O LUGAR DA CARTA EM *LIGAÇÕES AMOROSAS*

As cartas do livro de Laclos não desaparecem no filme de Vadim, mas têm seu número reduzido. São mantidas, entretanto, como elementos do discurso e da história, ou seja, da narração e da ação, assim como acontece no romance, sendo que em menor escala. Também são substituídas por outras formas de comunicação contemporâneas da narração: o telegrama, o telefone e a fita gravada. Enquanto o romance apresenta 175 cartas, não sabemos ao certo a quantidade de correspondências trocadas no filme, pois elas não são enumeradas – muitas vezes, também não conhecemos o seu conteúdo, pois elas são apenas mencionadas. Ao todo, são referidas cinco cartas: três enviadas por Valmont a Juliette, e duas de Danceny para Cécile – mas sabemos que a quantidade é maior, pelo monte de cartas queimadas por Juliette no final do filme. Além disso, a história também apresenta um telegrama, 13 telefonemas e duas mensagens gravadas.

Obviamente *Ligações amorosas* não é um *filme epistolar* – se é que isso pode existir –, mas é um filme em que as comunicações indiretas desempenham um papel tanto no conteúdo quanto na forma da narrativa. Participam da forma porque sua utilização tem uma influência importante na construção dos pontos de vista da história. A troca de cartas entre Valmont e Juliette – juntamente com a utilização do tempo de tela, do *flashback* e da voz *over* – faz com que seja instaurado o ponto de vista pluriocular, comum aos romances epistolares sinfônicos, e particularmente à obra de Laclos. Esse recurso, embora não multiplique o número de narradores, leva a narrativa a ter dois fios condutores da narração (Valmont e Juliette, pois esta mantém sua presença), por meio de um ponto de vista transferido, eliminando a possibilidade de apresentar a perspectiva única de um suposto herói da história. Nesse sentido, a produção de Vadim conseguiu criar equivalências cinematográficas para o hipotexto do qual se originou.

Retirar Juliette da cena poderia reforçar o idílio entre Valmont e Marianne, que é o que acontece em outras adaptações. Dessa forma, em Vadim, nós temos acesso não apenas às contradições das vítimas (Marianne, Danceny e Cécile), como ao jogo duplo e perigoso de Valmont e à presença de Juliette. Está amenizado o caráter romântico da relação Valmont-Marianne e a crueldade pretensamente pura e gratuita de Juliette, bem como as fraquezas dos personagens que podem ser considerados vítimas.

Quanto ao conteúdo, apenas permanecem, em *Ligações amorosas*, as cartas (ou outras comunicações indiretas) boletim, de amor e de sedução⁴⁷. Estão excluídas as cartas mundanas, as de memórias e as de análise. As cartas-boletim são aquelas que Valmont envia para Juliette, apresentando os passos da sedução de Marianne e de Cécile. As cartas de amor, ou melhor, gravações de amor, são aquelas trocadas entre Danceny e Cécile. Já as cartas (ou telefonemas) de sedução são encontradas geralmente na comunicação do casal Valmont/Marianne. As cartas mundanas, que representam o comportamento superficial dos personagens na sociedade, são substituídas pelas cenas. As cartas de memórias, pelo discurso dos personagens – na primeira sequência, por exemplo, temos um resumo da história do casal central por meio da conversa dos convidados. As cartas de análise, por fim, também são trocadas pelo discurso dos personagens, como acontece na cena no quarto de Juliette, quando ela faz uma avaliação final dos sentimentos de Valmont por Marianne, enquanto se prepara para encontrar Danceny, na festa da casa de Miguel.

As cartas também têm um papel no desfecho do filme. Entregando uma carta de Valmont a Danceny, ela coloca o rapaz a par da sedução de Cécile, provocando a briga na qual Valmont vem a perder a vida. As cartas que incriminam Juliette não chegam a ser divulgadas, bastando a palavra de Danceny e o conteúdo da carta e das denúncias de Valmont para difamar sua esposa na sociedade – lembremos que, no livro, Danceny publica as cartas 81 e 85. Mas é tentando queimar as cartas que poderiam lhe incriminar que Juliette termina por colocar fogo no próprio corpo e provocar seu castigo final: ter a face desfigurada pelas queimaduras – no romance, seu rosto é deformado pelas cicatrizes da varíola. O incidente faz com que a Madame de Volanges do filme possa afirmar, como no livro, que o interior de Juliette agora estava exposto.

Vemos, assim, que a carta tem um lugar considerável no filme de Vadim, tanto no discurso quanto na história, sendo fundamental para a construção dos pontos de vista. Vejamos agora as perspectivas narrativas de *Ligações amorosas*.

⁴⁷ A classificação dos tipos de cartas de *As ligações perigosas* foi realizada por Laurent Versini, em seu livro *Le roman le plus intelligent* (1998).

4.5 LIGAÇÕES AMOROSAS E SEUS PONTOS DE VISTA

Como já vimos, a obra de Vadim realizou uma desfocalização na narrativa do hipotexto e encontrou uma equivalência para o ponto de vista múltiplo do romance, por meio da utilização de técnicas cinematográficas. Vamos analisar mais detidamente três momentos do filme, para entender como isso foi feito. São eles: a sedução de Tourvel, o duelo de Valmont e Danceny e o desfecho da história.

4.5.1 A sedução de Tourvel

No romance, a capitulação de Tourvel é anunciada na carta 125, no início da quarta parte, na qual Valmont conta a Merteuil como conseguiu enfim vencer a jovem e levá-la para a cama. Nas três primeiras partes, o visconde havia travado um combate com a virtuosa Tourvel e minado todas as suas resistências, por carta e pessoalmente, apesar dos avisos de Madame de Volanges e de Madame de Rosemonde.

No filme, as cartas também desempenham um papel fundamental na sedução de Marianne (Tourvel), tanto na narração quanto na ação, para a constituição da visão pluriocular da narrativa. Podemos destacar duas sequências importantes: a primeira diz respeito ao encontro de Valmont e Marianne e ao processo de sedução, e a segunda refere-se ao momento em que a jovem se entrega ao *don juan*. A visão pluriocular é obtida por meio da montagem, da utilização do *flashback* e da voz *over*.

A primeira sequência que vamos analisar acontece dias depois do encontro de Valmont e Marianne – eles se conhecem depois de um pequeno acidente no qual Valmont, que estava esquiando, perde o equilíbrio e cai ao tentar se desviar do trenó em que estava Marianne e que se atravessa no seu caminho. O sedutor envia, então, uma carta para sua esposa, contando sobre os primeiros dias do idílio. A sequência tem início justamente com Juliette começando a ler essa carta. Assim, o presente da narração é a leitura da correspondência, que é ilustrada com as cenas em *flashback* da relação entre Valmont e Marianne, na montanha. O espectador tem acesso a poucos diálogos desse passado, pois toda a sequência é narrada pela voz *over* de Valmont. É por meio dessa carta que Marianne é

descrita para o público e também que o *don juan* confessa seu motivo para a sedução: “Eu encontrei a fidelidade, a modéstia, a pureza. Em uma palavra: a virtude”. Virtude que, para ele, é enfim um inimigo digno de combater. A sequência se termina igualmente com a presença de Juliette, que conclui a leitura, enquanto a voz *over* de Valmont é ouvida apresentando suas despedidas.

A segunda sequência de nossa análise tem início depois da chegada de Valmont no apartamento de Marianne. Depois da fuga da moça de Megève, o *don juan* a segue até Paris e tenta falar-lhe, por telefone, sem sucesso. Resolve ir até a sua casa. Ela está sozinha e abre a porta. Os dois permanecem em silêncio. Mais uma vez, Juliette tem em mãos uma carta de Valmont, contando o sucesso de sua empreitada. Repetem-se os recursos da montagem, do *flashback* e da voz *over*, para dar conta da capitulação de Marianne em seu próprio apartamento. Os diálogos não são escutados, apenas a voz de Valmont, narrando o acontecido. Como na sequência anterior, as cenas não correspondem exatamente ao que está sendo dito, pois representam o passado ao qual Juliette não tem completamente acesso, a não ser pelas palavras do marido. A sequência se termina, novamente, com a conclusão da leitura, por Juliette, que recebe a confiança da paixão do marido, e de sua intenção de partir com a amante para uma pequena lua-de-mel.

4.5.2 O duelo

O duelo entre Valmont e Danceny, que faz parte do desfecho de *As ligações perigosas*, é um dos pontos ambíguos do romance. No livro, ele é descrito na carta 163, escrita por Monsieur Bertrand, um serviçal da família, a Madame de Rosemonde. O duelo havia sido decidido na carta anterior, na qual Danceny demonstra que pretende lavar sua honra com sangue, intimando Valmont para a luta, na manhã do dia seguinte. Graças à marquesa, ele havia lido as cartas que incriminavam o visconde na sedução de Cécile. Nós não temos a resposta do libertino, visto que, na carta subsequente, já recebemos a notícia de sua morte, com detalhes de seus últimos momentos.

Pelo relato pesaroso de Bertrand, o leitor toma conhecimento que o combate havia sido “singular” (ele não diz a razão), e que o relator não sabia o motivo da contenda. Na verdade, ele estava em casa de Valmont, quando este chegou, ensanguentado, carregado por

dois de seus empregados. A causa dos dois ferimentos eram dois golpes de espada. Ao seu lado, também vinha Danceny, aos prantos. Revoltado com as lágrimas inúteis do moço depois do ocorrido, Bertrand pôs-se a lhe repreender, mas foi interrompido pelo visconde, como o empregado mesmo conta: “Ele me mandou calar; e pegou a mão mesmo do seu assassino, chamou-o seu amigo, abraçou-o diante de todos nós e nos disse: ‘Eu vos ordeno de ter para com este senhor todas as atenções que se deve a um homem bravo e galante’” (p. 447). Em seguida, ele vê Valmont entregar a Danceny um maço volumoso de papéis que ele não conhece, mas que o leitor pode imaginar ser a correspondência trocada com a marquesa de Merteuil. Logo após, os dois têm um momento de conversa particular. A carta seguinte, 164, já trata da resposta de Madame de Rosemonde a Bertrand.

Ora, os acontecimentos narrados por Bertrand deixam margem a mais de uma interpretação. Por exemplo: por que o empregado considerou o combate “singular”? Seria porque a derrota era espantosa, uma vez que Valmont, pela experiência e posição, deveria ser melhor em armas do que o jovem? É uma possibilidade. Nesse caso, o visconde teria se deixado assassinar? Por quê? Pela perda de Tourvel? Estaria confirmada, então, sua grande paixão pela ex-amante. E qual a causa do bom comportamento de Valmont nos últimos momentos? Ele havia se arrependido e considerava realmente Danceny ou era apenas uma última encenação, de modo a melhor se vingar da marquesa, despertando a confiança de Danceny e divulgando suas cartas? Todas são questões que permanecem sem resposta e que, dessa maneira, se harmonizam com o tom geral do romance e com o ponto de vista múltiplo que opera desde as primeiras páginas.

No filme de Vadim, esse trecho da história se passa de modo bem diferente. O cenário é uma festa na qual se encontra Valmont, embriagado e preparando-se para partir. Danceny chega com a carta entregue por Juliette, na qual Valmont conta o episódio da sedução de Cécile. Furioso, o jovem havia deixado seu apartamento e ido até o lugar, para pedir uma explicação ao marido de Juliette. O Valmont que encontramos não é tão reverente em relação ao jovem quanto o visconde do romance:

Danceny (sério) – Foi você que escreveu essa carta?

Valmont (distraindo-se) – Foi, jovem. Não sei onde está minha echarpe.

Danceny – Safado!

Valmont (espantado) – Mas eu sou tão gentil!

Danceny (agarra em seu colarinho) – Eu vou quebrar a sua cara.

Valmont (se solta, zangado) – Eu sou gentil com minha mulher: eu faço tudo o que ela quer. Eu sou gentil com você: eu desempenhei os seus “deveres” com Cécile. Você não estava nem um pouco apressado para isso. Eu sou gentil com Cécile: eu encontrei um pai para o filho que eu lhe fiz.

(Valmont empurra, então, Danceny e acha finalmente sua echarpe. Ao colocá-la, leva um murro do jovem, perde o equilíbrio e cai no chão, batendo fatalmente com a cabeça).

Só então os presentes percebem que algo estava acontecendo, pois, naquela hora, a animação já havia atingido seu auge. Antes da briga, Valmont passeava pelo salão, olhando a orgia com cansaço e indiferença, como que farto de tudo aquilo, que antes fazia parte do seu cotidiano. Pouco antes da chegada de Danceny, ele havia tentado telefonar para Marianne (talvez para fazer as pazes), mas desistido e desligado antes de a ligação ser completada. Era como se ele não tivesse forças ou vontade suficientes para esse ato ou já se considerasse derrotado pelas circunstâncias. Talvez por estar nesse estado de espírito, tenha sido rude com Danceny, aumentando a fúria do rapaz. Sua desistência pode ser comparada com a desistência do visconde do romance, cuja derrota na luta pode ser interpretada também uma desistência – afirma Versini (1998, p. 158): “Que Valmont seja morto em duelo por Danceny não parece muito verossímil; o visconde tem certamente todos os talentos do cavalheiro e em particular o das armas, como Don Juan [...]”. No caso de Vadim, a morte de Valmont pode ser justificada ainda pela sua embriaguez, que não lhe permitiu uma reação adequada aos ataques.

4.5.3 O desfecho

O desenlace de *As ligações perigosas* é uma das partes mais polêmicas do romance de Laclos. Raquel de Almeida Prado (1997) resume esse embate da forma seguinte: de um lado, estão os que acreditam nas intenções moralizantes de Laclos; do outro, aqueles que reconhecem a ironia do fechamento da obra. Para George May (1963), por exemplo, o final escolhido pelo autor é definitivamente moralizante, de acordo com as regras da época – o que, em sua opinião, faz do desenlace um ponto fraco do romance. Já para Laurent Versini (1998), com quem tendemos a concordar, o final foge ao convencional, pois o bem não triunfa e nenhum personagem é perfeito, sendo o final bastante coerente com a tradição da tragédia e com o romance de Laclos como um todo.

Em relação ao desfecho, a quarta parte do romance, que nos interessa particularmente, possui 51 cartas e tem início na carta 125, de Valmont para Merteuil, na qual o visconde descreve o ato consumado de sedução de Tourvel. Nesse momento, Merteuil já havia iniciado sua relação amorosa com Danceny. O libertino tenta receber sua parte na aposta: os favores sexuais da marquesa em troca da sedução de Tourvel. Mas Merteuil se recusa a pagar a promessa, acusando Valmont de estar apaixonado por sua vítima e de colocá-la em segundo

lugar. Para provar o contrário, Valmont aceita a sugestão da amiga e rompe com a amante do modo mais cruel. Ainda assim, Merteuil se recusa a pagar a aposta e afirma que venceu Valmont ao fazê-lo se separar da mulher que amava, por pura vaidade. Ela também se recusa a romper com Danceny, como queria o visconde. A discussão epistolar entre os dois continua até a Carta 153, na qual os libertinos se declaram guerra. Esse acontecimento precipita o desenlace do romance.

Nós já conhecemos o final. Irritado, o visconde leva Danceny a romper com Merteuil, para se entregar enfim a Cécile. Como vingança, a marquesa conta ao jovem o papel de Valmont na sedução da sua namorada. Danceny, então, chama Valmont para o duelo no qual ele será assassinado. Depois da luta, o visconde entrega as cartas de Merteuil para Danceny, que publica duas: a 81 e a 85, na qual a libertina conta sua vida e o episódio da sedução de Prévan. Ela é condenada pela sociedade, perde seu dinheiro e contrai varíola, tendo o rosto desfigurado; ao final, foge, carregando apenas suas joias e deixando dívidas. Cécile se conscientiza do papel que desempenhou na história e, arrependida, volta para o convento, tornando-se religiosa. Tourvel adoece e morre em decorrência do abandono de Valmont. Danceny assume um autoexílio na Ordem de Malta.

O filme de Vadim não apresenta a punição geral contida no romance – Cécile e Danceny são os únicos que escapam. Ainda assim ele consegue fugir de um final feliz simplista, quando não poupa Marianne nem transforma Cécile em vítima. Enquanto Valmont é assassinado, Juliette tem o rosto desfigurado ao tentar queimar as cartas que lhe incriminam e perde o respeito da sociedade ao ter sua conduta exposta por Danceny. Marianne enlouquece depois de ser abandonada por Valmont. A conduta ambígua de Cécile também evita um suposto *triunfo do bem*. Vejamos abaixo por que Cécile não é tão vítima e Juliette também não é uma vilã completa, graças aos recursos do tempo de tela e da caracterização dos personagens. Esses elementos também foram essenciais para a determinação dos pontos de vista da narrativa fílmica.

4.5.4 O tempo de tela e os personagens

Como já observamos, o ponto de vista não diz respeito apenas à instância do narrador. Ele pode usar outros elementos da narrativa para se constituir. É o caso do tempo de tela no

cinema. Ora, o filme de Vadim tem cerca de 100 minutos. Desses, 70 minutos apresentam Juliette diante da câmera, sozinha ou acompanhada. Os principais eventos da história se referem a ela, que está presente até na ausência, como vimos acima. Além disso, não há histórias paralelas, que se desenvolvam à parte, como, por exemplo, um romance consistente entre Valmont e Marianne. Nem mesmo o idílio entre Cécile e Danceny, que é superficial demais para ganhar preponderância na narrativa, mantendo-os como personagens secundários – da mesma forma que no romance. Dessa forma, Juliette se constitui como o segundo fio condutor da narração, ao lado do marido.

No filme de Vadim, tão importante quanto o tempo de tela é a construção dos personagens. Ao criar personagens redondos, o diretor traz para a tela a complexidade dos personagens de Laclos, diferentemente de outras adaptações fílmicas da mesma obra, que investem na oposição Valmont/Merteuil, como protagonista e antagonista, respectivamente – investindo igualmente no *bom-mocismo* de Tourvel, Cécile e Danceny. Em *Ligações amorosas*, estes também são dotados de contradições. Por sinal, é a complexidade do personagem de Juliette que contribui para criar o efeito sinfônico possuído pelo romance. Ela não é apenas uma mulher cruel e hipócrita. Também é uma boa esposa, ciosa da carreira e do bem-estar de seu marido. Não é uma libertina sem escrúpulos: sua ética pessoal a impede de trair o amante do momento – ainda que seja com o próprio marido – e também de manter um relacionamento com um colega de trabalho de Valmont, Prévan. Ao longo do filme, Juliette resiste a seus avanços, declarando sua dedicação ao marido. Eis o diálogo dos dois na festa do início do filme:

Prévan – Juliette, você nunca liga pra mim.

Juliette – Mas eu gosto muito de você, Prévan.

Prévan – Esse “gosto” me corta o coração.

Juliette – Você tem um coração?

Prévan – Sim, depois que Valmont nos apresentou.

Juliette – Você devia lhe agradecer. É raro hoje em dia ter coração.

Prévan – Eu lhe agradeço.

Juliette – Cantando a mulher dele?

O diálogo seguinte mostra, mais uma vez, a fidelidade de Juliette a Valmont e a seus interesses. Durante a estadia de Valmont em Megève, ela e Prévan conversam, no apartamento parisiense do casal, sobre a obtenção do cargo da ONU para Valmont:

Juliette – Diga-me: quem eu devo encontrar em Nova York?

Prévan – Você quer muito que Valmont tenha esse cargo, não?

Juliette – Eu quero muito tudo o que possa dar prazer a Valmont.

A ameaça ao seu casamento lhe causa um sofrimento real, demonstrado nas lágrimas que derrama depois do encontro com Danceny, no parque, ou na tristeza de sua atitude durante o *réveillon*. A complexidade de traços juntamente com sua presença quase constante na tela faz com que Juliette não possa ser apenas uma antagonista. Até mesmo sua punição na trama não é total, pois não a leva ao arrependimento, apesar da humilhação – assim como a marquesa de Laclos. Diante da sociedade, ela mantém sua altivez e frieza. Pela própria construção da personagem, Juliette está longe de representar uma vilã tradicional do cinema hollywoodiano, e o enredo e os diálogos evidenciam esse aspecto. Juliette ama seu marido e encara o casamento aberto como uma forma de manter a estabilidade de sua relação. Em uma dança, durante a festa de fim de ano, os dois têm o diálogo seguinte:

Valmont – Obrigado por ter vindo.

Juliette (sorrindo, porque acredita estar atrapalhando o idílio de Valmont e Marianne) – Engraçadinho.

Valmont – Com você, eu nunca brinco assim.

Juliette – E eu só sou verdadeira com você.

Valmont – Este é nosso décimo-primeiro *réveillon*.

Juliette – Você lembra de todos os que se casaram quando éramos estudantes? Estão quase todos divorciados.

Valmont – Mas nós sabemos amar.

Em outro momento da festa, Juliette conversa com a mãe de Cécile, que critica o interesse excessivo de Valmont por Marianne:

Madame de Volanges – Valmont se interessa muito por essa moça.

Juliette – Eu notei.

Madame de Volanges – Você não deveria permitir.

Juliette – A franqueza e a confiança de Valmont são tudo o que me resta.

Poderíamos pensar que Juliette está sendo irônica, mas, em uma das cenas finais, que é um dos poucos momentos em que encontramos Juliette sozinha, seu olhar de tristeza e desamparo, em um passeio no Jardim do Luxemburgo, é verdadeiro. Ela talvez veja a paixão de Valmont por Marianne como uma ameaça a seu casamento e a sua vida estável. A vilania de Juliette é, então, contrabalançada por seu amor de esposa e sua dedicação ao marido. Lembremos que, enquanto Valmont passa as festas de fim de ano em Megève, ela viaja aos Estados Unidos para negociar a obtenção de seu cargo de delegado da ONU.

Em compensação, o Valmont de Vadim apresenta um caráter mais fraco que o visconde do romance. Ele não tem motivações para seduzir Cécile; obedece a uma ordem da esposa. Também depende da mulher para subir na vida, pois é ela que gerencia sua carreira.

Seus dotes como sedutor permanecem um tanto quanto desconhecidos, pois Cécile praticamente se joga nos seus braços. Quanto a Marianne, ela é mais vítima da própria paixão do que das estratégias do *don juan*. Valmont também demonstra impotência ao ser incapaz de impedir o envio do telegrama cruel, ditado por Juliette, para Marianne. Depois da ruptura com Juliette, também não tem coragem de procurar Marianne. Pode-se mesmo pensar que, na cena da luta, ao provocar abertamente Danceny, ele tentava obter o próprio castigo – a mesma ambiguidade que vale para o duelo entre os dois personagens no livro, que termina com o assassinato do visconde. Essas fraquezas servem para matizar um personagem que, nas telas, tende a se transformar em um herói, pela caracterização romanesca que costuma ser dada à relação com Tourvel.

Quanto a Marianne, Cécile e Danceny, eles são claramente colocados como personagens secundários – o que também se harmoniza com o romance de Laclos. O personagem de Marianne peca por ambiguidade e falta de consistência. Ela é uma moça jovem, inocente e inexperiente. Mas qual a causa de tanta vulnerabilidade? A religião? Mas ela não é tão devota quanto a Tourvel de Laclos. A origem? Leva-nos a pensar que os franceses devem ter algum preconceito contra dinamarqueses. E de onde vem a paixão por Valmont? O comportamento de Marianne nos faz pensar mais em tolice e leviandade do que em uma paixão irresistível. É verdade que a interpretação medíocre de Annette Vadim não ajudou a valorizar o personagem – sobretudo ao lado de feras da atuação, como Gérard Philipe e Jeanne Moreau. Entretanto, mais uma vez, a fraqueza de um personagem acaba contribuindo para a visão pluriocular. Se Marianne fosse uma heroína perfeita e cativante, o ponto de vista tenderia a se unificar do lado dos *mocinhos*.

A Cécile de Vadim também não tem muito da Cécile de Laclos. Voluntariosa e bastante decidida para sua idade, a jovem parece ter uma única preocupação: se livrar da sua família. De preferência, nos braços de Danceny. Mas não hesita em aceitar o noivado com Court, para conseguir seu intento. Cogita igualmente na possibilidade de tornar-se amante de Danceny, para forçar os pais a aceitarem seu casamento. Uma vez grávida de Valmont, também não tem receios em mentir para Danceny, para conseguir desposá-lo. Na sequência final, seu rosto demonstra que não tem arrependimento ou vergonha pelo acontecido. A atenção dos fotógrafos parece antes despertar sua vaidade e ela se submete feliz à luz dos *flashes*. Ainda assim, desperta a atitude protetora de Danceny, que afirma: “Ela é apenas uma criança”. Entretanto, assim como com a Cécile de Laclos, podemos nos perguntar: onde termina a inocência e onde começa a corrupção?

Igual ambiguidade emana do personagem de Danceny, com sua mentalidade burguesa. Ele sabe que Cécile é uma moça para casar e a respeita por isso, não por uma sorte de pudor natural. Se assim fosse, teria resistido igualmente aos avanços de Juliette, e não se tornado seu amante, como aconteceu. Não conhecemos também sua reação diante da gravidez da namorada, mas as cenas finais nos levam a crer que a garota foi perdoada e que eles deverão se unir um dia, apesar de todo o escândalo. Danceny é um homem prático – ele estuda matemática – tem objetivos claros na vida: terminar os estudos, concluir o serviço militar e, um dia, desposar Cécile. O fato de ela estar grávida de outro homem não deverá influir em um satisfatório casamento burguês. Até porque a responsabilidade pelos eventos já havia sido atribuída a Valmont e a Juliette, pela sociedade. Isso é importante: o autor implícito não exime Cécile, Danceny ou Marianne de seus *crimes*. Ele está sempre expondo, ainda que sutilmente, as contradições de seus personagens. Mas a sociedade os inocenta, o que torna o filme irônico, mas não moralista.

Temos um terceiro elemento essencial nessa obra, que pode ser incluído no nível da construção das personagens: os elementos não verbais da comunicação. Nesse sentido, é importante lembrar a importância que tem o corpo (sobretudo o feminino) e sua exposição no cinema de Vadim. Essa importância ultrapassa o erotismo. Entre esses elementos, destacamos o silêncio (ausência de palavra) e a linguagem cinésica, ou seja, a dos movimentos do corpo, como expressões visuais, olhar, riso, gestos, etc. O primeiro encontro de Valmont com Marianne, na estação de esqui, é marcado por gargalhadas e olhares – eles quase não trocam palavras. Nós podemos também acompanhar o olhar de Juliette, que, ao longo do filme, passa da petulância à tristeza e ao ódio, na medida em que ela vai percebendo a paixão de Valmont por Marianne. Não podemos também esquecer a desenvoltura da postura e dos gestos de Cécile na visita que ela faz ao apartamento do namorado. Nem de longe ela aparenta o constrangimento esperado de uma moça inexperiente e reservada. São elementos que não apenas nos ajudam a construir a personalidade de cada personagem e sua visão da realidade, mas que também parecem se harmonizar com uma história que fala de traições e subterfúgios – de não-ditos, enfim. As palavras não são confiáveis, a tal ponto que, na cena da sedução final de Marianne, a voz de Valmont é coberta por sua própria voz, pronunciando as palavras (essas, sim, verdadeiras) da carta que ele escreve para a esposa, relatando sua vitória.

CAPÍTULO 5

STEPHEN FREARS E *LIGAÇÕES PERIGOSAS*

Ligações perigosas (*Dangerous liaisons*, 1988, Stephen Frears) é provavelmente a mais popular adaptação do romance de Choderlos de Laclos. As razões são diversas: trata-se de uma produção hollywoodiana ganhadora de três Oscars (melhor figurino, melhor roteiro adaptado e melhor direção de arte) e que tem no seu elenco atores já consagrados na época (Glenn Close, John Malkovich e Michelle Pfeiffer), além de apresentar os belos novatos Keanu Reeves e Uma Thurman. Foi ainda a primeira realização do diretor britânico Stephen Frears, em parceria com Hollywood, com roteiro assinado por Christopher Hampton, que já havia adaptado *As ligações* para o teatro. São estreitas, portanto, as relações do filme de Frears com a narrativa clássica hollywoodiana, o que determina em grande parte os pontos de vista da narrativa. Por essa razão, é importante lembrarmos, na próxima seção, as principais características da narrativa clássica do cinema norte-americano.

5.1 *LIGAÇÕES PERIGOSAS* E A NARRATIVA DE HOLLYWOOD

Quando Stephen Frears lançou *Ligações perigosas*, em 1988, o cinema norte-americano estava passando por uma fase de alta que havia começado uma década antes. O britânico Frears foi um dos diretores estrangeiros que, na época, realizaram produções em colaboração com Hollywood. A nova fase do cinema dos Estados Unidos havia começado em meados da década de 70, com o lançamento de *Tubarão* (*Jaws*, 1975, Steven Spielberg), *Guerra nas estrelas* (*Star wars*, 1977, George Lucas) e *Os embalos de sábado à noite* (*Saturday nightsfever*, 1977, John Badham). Esses filmes, conhecidos como *blockbusters*, colocaram um ponto final na crise que havia começado depois da Segunda Guerra Mundial e atingido seu auge no final dos anos 60, em decorrência de fatores diversos como: a concorrência da TV e do vídeo e a diminuição do público. O *blockbuster* inaugura, então, uma nova fase no cinema norte-americano, apresentando uma nova estética e comercialização. É a chamada Nova Hollywood, que tem duas fases: antes e depois de meados dos anos 70. A primeira fase foi marcada pelo chamado *american art film*, que vigorou entre os anos 60 e 70,

influenciado pelo modernismo europeu, tendo como representantes diretores como: Robert Altman, Mike Nichols e Stanley Kubrick (MASCARELLO, 2008).

De acordo com Mascarello, uma das características da Nova Hollywood, especialmente em sua segunda fase, é a “debilitação narrativa” dos filmes, que privilegiam o espetáculo e a ação, em detrimento do personagem e da dramaturgia – seu extremo são os chamados filmes *high concept*, como o recente *Avatar* (*Avatar*, 2009, James Cameron), cuja maior atração são os efeitos visuais⁴⁸. Por outro lado, teve início uma maior integração entre o cinema e outras áreas da mídia e do consumo. É o caso de *O parque dos dinossauros* (*Jurassic Park*, 1993, Steven Spielberg) que sai da tela para invadir jogos eletrônicos, parques temáticos, lojas de brinquedos, etc. Essas transformações são inegáveis, entretanto, ainda não há um consenso, entre os estudiosos, sobre se elas representam uma ruptura ou uma adaptação do cinema clássico hollywoodiano. Um dos teóricos a negar a ruptura é David Bordwell, com quem tendemos a concordar. Afirma Alfred Manevy (2008, p. 261): “Para David Bordwell, contrário à tese de um ‘cinema pós-clássico’, as mudanças econômicas, os novos modos de distribuição, os novos públicos, podem ter modificado a cadeia produtiva do cinema, mas não geraram um novo sistema narrativo”.

É evidente que a Nova Hollywood apresenta características próprias. Para Mascarello, o *high concept* apresenta cinco elementos essenciais: aparência visual, performance das estrelas, música, personagem e gênero cinematográfico – sendo que o filme pode investir em apenas um ou dois desses elementos. Nem todos os *blockbusters* são *high concept*, mas é compreensível que essa estética influencie os filmes do período como um todo – o que também não significa uma ruptura total com o cinema clássico. Para nosso trabalho, terá particular importância a construção do personagem da Nova Hollywood. Mascarello especifica que esta recorre à *tipologização* dos personagens e às fórmulas genéricas. Ou seja, os personagens são apresentados com destaque para sua aparência física e um mínimo de atributos, tornando-se tipos definidos – essa já era uma característica do cinema clássico, mas, segundo o autor, foi exagerada no *high concept*. Ele afirma: “O mesmo se pode dizer das convenções genéricas, utilizadas crescentemente como meios econômicos de transmissão de informação” (p. 352). Ou seja, em poucas cenas, o espectador já pode concluir, por exemplo, se o personagem é o mocinho ou o vilão. O autor completa: “O efeito combinado dos dois elementos é a drástica redução da necessidade de exposição dos desejos e motivações dos personagens, fazendo-os unidimensionais” (p. 352).

⁴⁸ Com a chegada do cinema em três dimensões (3D), é evidente a inserção de planos, cenas e sequências que irão favorecer a nova visualização das imagens, sem muita atenção às necessidades da história contada.

Mas isso não significa dizer que características do cinema clássico de Hollywood, ou seja, daquele a partir de 1917, não predominem até hoje, mesmo nos filmes extremos do *high concept*. De acordo com Bordwell (2005), o cinema clássico é uma herança de narrativas da história humana, tais como a ficção popular e o melodrama. Nele, é forte o movimento de causa e efeito, e há unidade de ação, tempo e espaço. Os personagens são definidos e buscam resolver um problema ou atingir certos objetivos, entrando em conflito com outros personagens, nesse caminho. O final apresenta sua vitória ou derrota. Existe o protótipo de um personagem básico que é adaptado a cada papel, sendo que o indivíduo mais “especificado”, o protagonista, também representa o principal agente causal dos acontecimentos, o fio condutor da narração e o objeto de identificação do público. Afirma Bordwell (p. 299): “Enquanto modo narrativo, o classicismo corresponde claramente à ideia do ‘filme normal’ na maioria dos países consumidores de cinema do mundo”.

O conteúdo do cinema clássico costuma ser apresentado segundo um esquema básico, apresentado por Syd Field (2011)⁴⁹ da maneira seguinte: apresentação, confrontação e resolução. A apresentação ou ato I é onde o roteirista deve apresentar a história, incluindo: personagens, premissa dramática (assunto), situação e relacionamentos entre o personagem principal e os outros. Para Field, essa é a parte mais importante do roteiro. A confrontação ou ato II é o momento em que o personagem principal vai enfrentar os obstáculos que o separam de sua *necessidade dramática* (seus objetivos). A resolução ou ato III é a solução, não o fim do filme. Field (p. 6) detalha: “O Ato III *resolve* a história; não é o seu fim. O fim é aquela cena, imagem ou sequência com que o roteiro termina; não é a solução da história”. A passagem entre os atos é realizada por meio dos pontos de virada (*plot points*), que o autor define como “[...] qualquer incidente, episódio ou evento que ‘engancha’ na ação e a reverte noutra direção [...]” (p. 6).

Nascem, assim, os conhecidos filmes com *começo, meio e fim, costura invisível* e ênfase na história que está sendo contada, com um apagamento do seu discurso, ou seja, da instância enunciativa. João Batista de Brito (1995, p. 197) classifica esse cinema como “comunicável”, “previsível” e “fechado” e explica:

⁴⁹ A estrutura do roteiro apresentada por Syd Field está explicitamente baseada nos ensinamentos contidos na *Poética* de Aristóteles.

Os filmes desse modelo de cinema são *comunicáveis* no sentido em que o espectador não faz qualquer esforço decodificador, pois todos os seus códigos são previamente conhecidos e os seus signos integram um repertório culturalmente limitado. São *previsíveis* na medida em que se estruturam em cima da redundância desses códigos e desses signos, cujas novas combinações têm também um número limitado. São, por fim, *fechados* porque o sistema por inteiro, não permitindo as mudanças de códigos ou signos que ameacem a sua integridade e compleição, determina a interpretação, que é inquestionavelmente a mesma para todos os seus consumidores.

Ainda segundo Brito, o *cinema clássico* costuma ser contraposto ao chamado *cinema de arte* que, por sua vez, se identificaria com o cinema europeu e seria “incomunicável”, “imprevisível” e “aberto”. O autor define (p. 197): “No caso desses filmes de arte, o espectador estaria diante de novas construções semióticas que não coincidem com as que ele já conhece, em que os códigos, se é que existem, seriam novos, como também os signos, e muito mais ainda as suas virtuais combinações”. Obviamente o próprio Brito reconhece que esses modelos não são rígidos e que a adoção de um ou de outro não leva necessariamente a obras-primas. É tudo uma questão de talento.

Outra característica da trama (ou *syuzhet*, como a denomina Bordwell) clássica é a apresentação de uma estrutura causal dupla, ou seja, de duas linhas de enredo: uma envolvendo um romance, geralmente heterossexual; a outra envolvendo uma outra esfera de ação (trabalho, guerra, etc.). São esferas distintas, mais interdependentes. Ao final, as duas costumam coincidir em um clímax. Bordwell (p. 283) explica: “O final clássico é [...] um ajuste mais ou menos arbitrário de um mundo desarranjado no curso dos oitenta minutos precedentes”. Ele lembra que, de cem filmes de Hollywood, mais de 60 terminam com a exibição de um casal romântico. Do restante, muitos terminam com um final feliz. Assim, a chamada “justiça poética” é um tipo de norma que costuma aparecer no epílogo, ainda que possa existir pendência de questões menores, como a dos personagens secundários. O essencial parece ser mostrar a nova estabilidade dos personagens principais.

Quanto ao ponto de vista, Bordwell destaca que a narração clássica tende a ser onisciente, altamente comunicável e pouco autoconsciente. Ou seja, o narrador, quase sempre invisível, sabe mais do que qualquer um dos personagens, esconde poucas informações do espectador e dificilmente reconhece que está se dirigindo a um público. Sob a luz desse narrador, os personagens – já estereotipados, como vimos – não costumam ser construídos de modo contraditório. Afirmar Bordwell (p. 289): “[...] podemos observar que a narração atribui os mesmos traços e funções a cada personagem, com base em sua aparência; que diferentes personagens tecem idêntico comentário interpretativo sobre o mesmo personagem [...] Em sua maior parte, as informações são reiteradas pelas falas ou pelo comportamento dos

personagens”. Também estão bem delimitados a realidade diegética objetiva, os estados mentais dos personagens e os comentários narrativos eventualmente inseridos. Qualquer tipo de subjetividade fica ancorada na objetividade maior do narrador onisciente e invisível. Com tanta redundância, o espectador pode se concentrar no que é dito, e não na forma de dizer; não porque ela seja simples, mas porque ela é tão codificada e conhecida, que ele não precisa lhe dedicar uma atenção especial, como acontece nos filmes ditos *de arte*.

Dessa forma, o cinema clássico, também conhecido como comercial ou *mainstream*, costuma apresentar o chamado narrador cinematográfico invisível, coerente com seu estilo sem costuras, no qual a história parece se contar a si própria, sem a participação de uma instância enunciativa. Podemos considerá-lo um equivalente cinematográfico do narrador onisciente em terceira pessoa da literatura – sobretudo da literatura dita realista –, sendo que o segundo *conta*, enquanto o primeiro mostra (ou *conta mostrando*). Outra característica da perspectiva do cinema *mainstream* é focalizar o personagem do herói, apresentando poucas variações de ponto de vista no decorrer da narrativa e, quando elas acontecem, sem prejuízo do ponto de vista do protagonista. A técnica do foco de interesse é costumeiramente adotada, em detrimento do filtro e do centro. Ou seja, o cinema clássico não costuma apresentar filmes com múltiplos pontos de vista ou um ponto de vista constantemente subjetivo.

Para Bordwell, essas características da narração clássica continuam não apenas imperando no cinema norte-americano contemporâneo, mas também tem influenciado a narrativa fílmica de outros países. É compreensível que, na sua incursão em Hollywood, Frears tenha adotado sua linguagem cinematográfica. Vejamos agora como ele apresentou a história de Laclos na tela.

5.2 A HISTÓRIA CONTADA POR FREARS

Depois de uma *toilette* rigorosa, o Visconde de Valmont e a Marquesa de Merteuil, ex-amantes, se encontram na casa desta última, onde também estão Madame de Volanges e sua filha adolescente, Cécile, que acabou de sair do convento onde foi educada, para se casar com o Conde de Gercourt. Depois da partida das duas Volanges, a marquesa expõe ao visconde seu plano de dupla vingança: corromper a jovem para vingar-se de Gercourt que, no passado, abandonou-a por outra mulher – na ocasião, a amante de Valmont. Mas Valmont rejeita a

proposta. Está mais interessado em seduzir a Presidente de Tourvel, jovem senhora casada e virtuosa que está passando o verão no castelo de sua tia, Madame de Rosemonde. Merteuil duvida de seu sucesso e lhe promete uma noite de amor se ele levar a cabo seu intento, trazendo uma prova escrita. Valmont aceita a aposta.

De retorno à *Province*, o visconde dá início a seu plano de sedução, fingindo-se arrependido de seu passado de libertinagem e iludindo a presidente, embora ela tenha sido colocada de sobreaviso sobre o *don juan*. Enquanto isso, em Paris, Merteuil segue no seu propósito de corromper Cécile. Para isso, apresenta-lhe o belo e jovem Danceny, que ela consegue introduzir na casa da moça como seu professor de música. A marquesa pretende, assim, favorecer um idílio entre os dois jovens, provocando a sedução de Cécile. Mas logo se decepciona com a inocência do romance dos dois.

No castelo de Rosemonde, a perseguição a Tourvel prossegue, e o visconde lhe confessa seu amor. A presidente resiste, mas cada vez com menos forças. Ela aceita receber suas cartas, mas pede que ele se vá do castelo. Valmont suborna sua criada para interceptar suas cartas e descobrir o nome da amiga que denigre sua imagem diante da jovem. Sabendo que a delatora é Madame de Volanges, ele decide seduzir sua filha como vingança. Mesmo assim, abandona o castelo, mas continua a escrever cartas apaixonadas para Tourvel, ao mesmo tempo em que mantém a vida libertina.

Em um novo encontro, Merteuil conta a Valmont as razões de seu comportamento: sua luta para viver em uma sociedade machista e vencer a guerra dos sexos. Em seguida, escondido na sala, Valmont presencia a visita de Volanges, durante a qual Merteuil denuncia o idílio de Cécile e Danceny. Seu objetivo é forçar a ida da jovem para o castelo de Rosemonde, onde estará longe de seu namorado e ao alcance do visconde. Já na *Province*, Cécile entrega as chaves do seu quarto ao visconde, diante do argumento de que, dessa forma, as cartas de Danceny chegarão mais facilmente às suas mãos. Em lugar disso, ela passa a receber visitas noturnas de Valmont. Sua fraca resistência é quebrada por uma visita de Merteuil, que a convence a deixar o visconde continuar sua “educação”. A corrupção diária de Cécile é simultânea aos ataques continuados a Tourvel.

A resistência decrescente de Tourvel é acompanhada pelo crescimento dos sentimentos do visconde. A primeira a notar é a marquesa, que se dá conta, desapontada, dos olhares apaixonados trocados por ambos. A partir de então, a relação dos dois progride. Eles passam mais tempo juntos, entre passeios e conversas. Os progressos são relatados por carta a Merteuil que, por essa época, já havia retornado a Paris. Enfim, Tourvel declara seu amor a

Valmont, mas seu desespero é tamanho que este não tem coragem de levá-la para a cama. Mais um sinal de que seus sentimentos começam a mudar. Aproveitando a trégua, Tourvel aceita o conselho de Rosemonde e parte do castelo durante a noite. Zangado com a fuga, Valmont segue a jovem até Paris. Lá, consegue uma entrevista com a jovem por meio do padre Anselmo, com o pretexto de se desculpar. Depois de uma cena dramática, na qual o visconde ameaça se matar, Tourvel finalmente se entrega.

Nesse meio tempo, a relação entre Valmont e Merteuil se deteriora. Ela zomba da sua vitória vã sobre Cécile e da demora da sedução de Tourvel. Em seguida, debocha do encantamento do visconde com sua primeira noite de amor com a jovem. Enciumada, acusa-o de estar apaixonado e avisa que tem um novo amante, negando-se a pagar a aposta, pois ainda não havia recebido nenhuma prova escrita do seu sucesso. Fica ainda mais zangada quando escuta Valmont dizer que pretende continuar a ligação com Tourvel, pois, no momento, sua paixão está fora de controle. Ainda assim, Merteuil promete a noite de amor se receber a prova escrita da vitória do *don juan*.

Apesar de apaixonado, Valmont não hesita em maltratar e trair Tourvel, que sempre o perdoa. Em Paris, ele continua a freqüentar Cécile, que sofre um aborto. Em uma de suas visitas, descobre que Danceny é o novo amante de Merteuil. Mais um embate entre os dois, pois a marquesa recusa outra vez o pagamento da aposta, apesar da entrega da prova escrita – uma carta de Tourvel. Lança, então, um último desafio a Valmont: romper com a amante, de uma maneira cruel, sob pena de perder sua reputação. Vaidoso, ele abandona Tourvel. Mas a paixão do visconde havia ferido profundamente a marquesa, e esta recusa-se mais uma vez a pagar a aposta. Furioso com tantas exigências e com a perda da amante, Valmont perde a paciência. Os dois terminam por romper e se declarar guerra.

Merteuil denuncia, então, Valmont para Danceny, que o chama para um duelo no qual o visconde se deixa assassinar. Antes de morrer, entrega ao jovem a correspondência da marquesa, permitindo que esta seja desmascarada e desprezada pela sociedade, além de sofrer com a morte do ex-amante. Depois da ruptura com o visconde, Tourvel, desesperada, havia se refugiado em um convento, onde adoece e morre, mas não sem antes receber, por meio de Danceny, a última mensagem do ex-amante, que lhe revela seu amor e arrependimento. O desenlace da história de Danceny e Cécile é incerto.

Vejamos, em seguida, que transformações foram realizadas no hipotexto para a construção dessa história no cinema.

5.3 AS TRANSFORMAÇÕES FORMAIS E TEMÁTICAS

Dangerous liaisons (Stephen Frears, 1988) é o que se pode chamar de uma adaptação fílmica *fiel* à história de seu hipotexto. Podemos então falar que esse filme representa uma *transposição*, no sentido dado a essa palavra por Geoffrey Wagner. Ou seja, trata-se de uma adaptação fílmica em que o romance é apresentado na tela com *aparentemente* um mínimo de interferência. Ainda assim, a transposição do romance para a tela exigiu, no caso da obra de Frears, pelo menos cinco processos de transformação: redução, aumento, mudança de modo-perspectiva, mudanças de motivo e mudanças de valor. Os três primeiros são alterações formais, enquanto os dois últimos estão incluídos entre as temáticas.

No caso da *redução*, as partes tematicamente relevantes foram respeitadas, configurando-se a redução por concisão. Isso garantiu a tão conhecida *fidelidade* de *Ligações perigosas* ao texto original – no caso, fidelidade aos eventos relatados. Boa parte da redução deveu-se à exclusão do ponto de vista de Madame de Tourvel, Cécile de Volanges e o Cavaleiro Danceny. Enquanto que o romance garantia um acesso à subjetividade desses personagens, eles passam a ser vistos quase que exclusivamente a partir da perspectiva do Visconde de Valmont e da Marquesa de Merteuil, o que provoca grande alteração nos sentidos construídos pelo romance. Isso mostra, mais uma vez, que o *como* se conta é tão importante quanto o *que* se conta. Para se ter uma idéia, no filme, não há uma única conversa entre Cécile e Danceny, embora eles mantenham uma correspondência considerável no romance: a jovem envia oito cartas para seu namorado, e este lhe escreve nove vezes. Quase também não temos acesso aos conflitos interiores de Tourvel; seus sentimentos são geralmente apresentados por meio dos olhos de Valmont – como na sequência em que ele a observa em seu quarto pelo buraco da fechadura, ou suborna seus serviçais para ter acesso a sua vida íntima – e de Merteuil – quando esta descobre sua paixão na sequência da ópera em casa de Rosemonde. A participação mais ativa de outros personagens também é excluída, como é o caso de Madame de Rosemonde (nove cartas no livro), de Madame de Volanges (13) e do próprio criado de Valmont, Azolan (uma). Isso faz com que o fio da narração seja conduzido quase que somente a partir das cartas de Valmont e de Merteuil – o que pode ser comprovado por uma leitura unicamente da correspondência desses dois personagens.

Enquanto a redução impera no nível do filme, o nível das sequências utiliza com frequência o processo de *aumento por amplificação*, no qual se acrescenta conteúdo e

desenvolve-se a maneira de contar. É o que pode ser observado, por exemplo, na cena do duelo entre Valmont e Danceny. No romance, o duelo é reportado laconicamente por uma testemunha (Carta 163). No filme, nós assistimos à cena da luta que, não apenas expressa o suicídio do visconde, como aponta uma causa – o fim do romance com Tourvel –, ambas informações não comprovadas no romance. Também vamos encontrar a amplificação nas cenas do sofrimento de Merteuil diante da morte de Valmont e da divulgação de suas cartas, com seu consequente degredo. No romance, não temos nenhuma ideia da reação da marquesa, que permanece em silêncio até o final, enquanto no filme assistimos a sua dor e ao seu desespero.

A *mudança de modo-perspectiva* tem a ver com as alterações de ponto de vista do narrador e do personagem (voz e modo), ou seja, de quem conta e de quem vê a história. Enquanto o romance apresenta uma focalização interna múltipla, a obra de Frears é realizada a partir de uma focalização zero. Acontece, portanto, uma desfocalização, com a constituição do narrador cinemático invisível. Essa desfocalização é acompanhada da constituição do personagem de Valmont como foco de interesse da narrativa. Ou seja, ele passa a ser o personagem cuja percepção e sentimentos orientam a narrativa, e os outros personagens e ações são apresentados em relação a ele e aos seus interesses. Dessa forma, fica instaurado o ponto de vista transferido desse personagem.

Já a *transmotivação* é favorável, sobretudo, ao personagem de Valmont. Ele não é mais alguém cujas ações são quase que apenas motivadas pela libertinagem e pela vaidade, como no romance. Em *Ligações perigosas*, o visconde sofre uma influência crescente da paixão que passa a sentir por Tourvel. O que é apenas sugerido pelo romance torna-se uma certeza na versão fílmica de 1988. Essa mudança tem o poder de valorizar o personagem de Valmont, que passa a ser um vilão redimido pelo amor romântico. O personagem de Merteuil também passa por um processo de transmotivação, mas, nesse caso, o resultado é negativo, ainda que o motivo apresentado para suas más ações seja o mesmo de Valmont: sua paixão – só que pelo visconde. Ficam praticamente ausentes do filme as informações da Carta 81, na qual Merteuil faz uma crítica à situação da mulher na época e explica em parte as razões de sua conduta. Também não há referência à Carta 85, na qual ela relata a sedução de Prévau que, por sua vez, tinha a intenção de destruir sua reputação.

Quanto aos personagens de Tourvel, Cécile e Danceny, acontece uma ênfase na paixão como motivação, já presente no romance. A diferença é que esse motivo não é mitigado pela responsabilidade dos três em suas ações negativas, diferentemente do que acontece na obra de

Laclos, na qual todos pagam o preço pela sua má conduta. No filme, é como se o amor romântico pudesse redimi-los de seus erros. E isso é verdade também no caso de Tourvel, apesar de sua morte no final, uma vez que ela morre como vítima. Isso faz com que os três passem por uma *valorização* que acentua o protagonismo de Valmont e o antagonismo de Merteuil. Enquanto, no romance, destaca-se que a religiosidade e a inocência da juventude coexistem com a possibilidade de corrupção, no filme, é reforçada a inexperiência de Tourvel e do casal, como atenuante para suas ações. Para completar, os dois jovens não sofrem nenhum tipo de sanção, diferentemente do que acontece no romance, o que sublinha sua inocência. Entretanto, os três atentaram contra uma ética: Danceny tenta seduzir Cécile e torna-se amante de Merteuil; Cécile cai sem muita hesitação na cama de Valmont; e Tourvel trai o marido para ligar-se a Valmont.

A carta, modo de ação e de comunicação no romance, também sofreu alterações na versão fílmica de 1988. É o que veremos na próxima seção.

5.4 O LUGAR DA CARTA EM *LIGAÇÕES PERIGOSAS*

A carta não desaparece em *Ligações perigosas*, mas sua função na narrativa é evidentemente alterada. No romance de Laclos, a carta é constituinte da forma da narrativa, enquanto que no filme, ela passa a ser, sobretudo, um elemento do conteúdo. Na obra literária, ela representa não apenas um modo de comunicação, como um modo de ação, tornando-se indispensável para o avanço da história. Já na versão fílmica, a correspondência entre os personagens é, principalmente, um modo de comunicação, em decorrência da distância em que eles eventualmente se encontram. Dela, não depende a sedução de Tourvel ou a sedução de Cécile – diferentemente do que acontece no romance epistolar. Talvez a única exceção seja o momento em que Valmont entrega as cartas de Merteuil para Danceny, de maneira que ela possa ser denunciada à sociedade. Nesse instante, a correspondência torna-se essencial para o encadeamento lógico da narrativa e seu desenlace. Predominam as cartas boletim, de amor e de sedução, em detrimento das cartas mundanas, de memórias e de análise, que são substituídas pelas cenas e pelo discurso dos personagens.

Obviamente, a quantidade de cartas foi bastante reduzida no filme: enquanto, no romance, são enviadas 175 cartas, a obra do diretor inglês só apresenta 20 correspondências.

Ainda assim, Frears encontrou alguns equivalentes cinematográficos para os *efeitos* da carta na narrativa. Entre eles, podemos destacar três: a grande quantidade de primeiros planos e primeiríssimos planos⁵⁰, a realização de diálogos predominantemente entre dois personagens e a considerável extensão desses diálogos, grandemente inspirados nas palavras dos personagens literários.

Ora, a utilização de primeiros e primeiríssimos planos, durante os diálogos, é um recurso explorado à exaustão por Frears – bem como a pouca profundidade de campo aliada às expressões faciais quase teatrais dos personagens. Graças a ele, podemos acompanhar a trajetória psicológica dos personagens: seus sentimentos, suas reações aos acontecimentos, sua duplicidade (no caso dos dois personagens principais). Em uma palavra: sua subjetividade. Assim, esses planos fazem pelos personagens o que a carta cinematográfica não pode mais fazer: eles os expõem, eles nos tornam cúmplices de seus sentimentos mais secretos – tão secretos que, muitas vezes, os personagens não os confessam nem a si mesmos (ver o desejo de Cécile por Valmont, e a paixão deste por Tourvel). Os exemplos são inúmeros. Nós podemos acompanhar, dessa forma, as mudanças dos sentimentos de Tourvel por Valmont, indo de simpatia e tolerância a paixão e desespero, na medida em que as conversas entre os dois se sucedem, nos jardins e no castelo de Rosemonde. Podemos ver também o ciúme e a paixão de Merteuil por Valmont, que, no entanto, passam despercebidos a este último. Vemos a dor solitária da marquesa ao constatar o envolvimento de Valmont e Tourvel, durante a cena do concerto em casa da tia do visconde. Os planos aproximados também nos garantem uma cumplicidade com os dois vilões, uma vez que eles nos mostram sua duplicidade quase teatral, que, no entanto, é ignorada pelas suas vítimas.

Além disso, os diálogos mais importantes acontecem geralmente entre apenas dois personagens, ainda que outros estejam no mesmo cômodo – o que também é raro. Ora, a carta possibilita justamente esse *tête-à-tête*, ainda que à distância. Até mesmo a proximidade física inabitual entre os personagens denuncia a estratégia narrativa. Como exemplo, poderíamos citar a maioria das sequências do filme. São poucos os momentos em que mais de dois personagens estão reunidos. Quando isso acontece, o diálogo entre mais de duas pessoas é escasso e superficial (visita de Valmont, Volanges e Cécile a Tourvel; cenas no castelo de Rosemonde; visita de Merteuil e Danceny a Valmont; invasão noturna de Valmont no quarto de Merteuil, onde também se encontra Danceny). Ou seja, o filme favorece esse diálogo íntimo a dois que é possibilitado pela correspondência.

⁵⁰ O primeiro plano corta os personagens no busto, e o primeiríssimo plano mostra apenas o rosto. Ambos expressariam com mais facilidade as emoções dos personagens (BERNARDET, 2009).

Por fim, Frears investiu na *fidelidade* aos *diálogos* do romance, colocando na boca dos personagens fílmicos trechos inteiros contidos nas cartas do livro. Isso faz de *Ligações perigosas* um filme bastante verbal, em que as narrações se sobrepõem às ações físicas dos personagens. O ritmo é garantido pelas imagens (mentais, analepses, prolepses) inseridas durante os relatos e geralmente acompanhadas da voz *over* do narrador metadieético.

5.5 LIGAÇÕES PERIGOSAS E SEUS PONTOS DE VISTA

Assim como fizemos no capítulo anterior, vamos nos concentrar nos seguintes momentos do filme: a sedução de Tourvel, o duelo e o desfecho da história, sempre com o objetivo de observar a construção do ponto de vista nessas sequências. Dessa forma, no próximo capítulo, poderemos fazer uma comparação entre os dois filmes, tendo como ponto comum a questão da perspectiva narrativa.

5.5.1 A sedução de Tourvel

Sendo um filme de narrativa predominantemente clássica, *Ligações perigosas* apresenta o narrador onisciente invisível típico desse tipo de narração. Ele não deixa marcas de enunciação, tais como: legendas, voz *over*, olho-câmera, movimentos surpreendentes de câmera, etc. Dessa forma, a história parece se contar sozinha. Assim, diferentemente do romance, que possui vários narradores, o filme de Frears apresenta apenas um, que sabe mais do que os personagens, instaurando o ponto de vista literal e conceptual na narrativa. Ou seja, a câmera aparentemente neutra que *observa* os personagens, ao mesmo tempo apresenta a história de modo parcial, pois escolhe o que contar e como vai relatar os eventos e mostrar os indivíduos que dele fazem parte.

Sempre seguindo as regras clássicas, o narrador escolhe apenas um personagem como principal agente causal, por meio do recurso do foco de interesse ou ponto de vista transferido, que se concretiza com a utilização do tempo de tela. Esse personagem é o Visconde de Valmont – valorizado ainda mais por ser representado pelo já famoso na época

John Malkovich. Esses elementos e mais a caracterização do personagem o transformam em protagonista e herói da história, o maior condutor da narração. Logo são criadas, para ele, duas linhas de enredo: na primeira, está sua relação com a Marquesa de Merteuil, sua vida de libertino e o plano de seduzir Cécile e Madame de Tourvel; na segunda, o caso de amor verdadeiro com esta última. Pode-se ver, desde então, que a marquesa é isolada em uma linha de enredo e transforma-se em uma antagonista dos dois casais românticos (Valmont/Tourvel e Cécile/Danceny).

No filme de Frears, Madame de Tourvel é apresentada por meio da descrição de Valmont, durante uma visita em casa da marquesa – um recurso semelhante ao utilizado por Vadim, durante os *relatórios* de Valmont a Juliette. Mas logo a relação com Tourvel deixa de ser uma história a ser contada a Merteuil, para se transformar em momentos vividos pelo casal, sob o olhar do narrador onisciente. É o que acontece na sequência da missa e da volta da igreja, em que vemos o visconde admirar Tourvel e, em seguida, manter com ela uma conversa particular; na sequência da falsa caçada, em que Valmont se deixa surpreender fazendo uma caridade, pelo serviçal de Tourvel; e nas sequências em que eles têm a chance de conversar em *tête-à-tête*, no castelo de Madame de Rosemonde. Não há uma voz *over* atestando a falsidade de Valmont. Vemos, ao contrário, a transformação progressiva dos sentimentos do visconde, na direção de um amor verdadeiro. Essa mudança é particularmente marcada pela trilha sonora, que analisaremos mais adiante. Quando Merteuil aparece em cena é para evidenciar a paixão nascente de Valmont, como na cena da ópera, e reforçar o seu papel de antagonista.

Na cena da sedução propriamente dita, em casa de Tourvel, também não temos a presença indiscreta da marquesa, e o diálogo do casal pode ser ouvido, sem a interferência da voz *over* de Valmont, realçando a falsidade da situação. O espectador pode se deixar envolver pelo momento tão esperado da entrega de Tourvel, mesmo que o restante da cena seja descrito pelo visconde, em uma visita à Marquesa de Merteuil, no dia seguinte. Na verdade, a presença da marquesa acentua ainda mais o sentimento da união dos dois, pois o espectador pode observar a tristeza progressiva da expressão de Merteuil, que passa despercebida ao surpreso e apaixonado Valmont, enquanto este relata:

Valmont – Foi sem precedentes.

Merteuil (desapontada) – Sério?

Valmont – Houve uma magia que não experimentei antes. Tendo sucumbido, portou-se com completo abandono. Completo delírio mútuo. Pela primeira vez comigo, prolongou-se após o prazer. Ela foi impressionante. Tanto que me pus de joelhos e lhe jurei amor eterno. **[cena intercalada de Merteuil e Valmont na cama]** Naquela hora, e várias depois, eu sentia realmente que assim era.

5.5.2 O duelo

No filme de Frears, o duelo entre Danceny e Valmont também tem como causa a denúncia feita por carta, por Merteuil, acusando o visconde da sedução de Cécile. Mas, em *Ligações perigosas*, a sequência está longe de apresentar o cinismo e a fatalidade que podemos observar em *Ligações amorosas*. Nela, vemos um Valmont com a fisionomia desfeita, que já havia terminado a última sequência abalado pela declaração de guerra da sua ex-amante. Em meio a neve, observados pelos serviçais, os dois manejam a espada de modo diferente. Danceny, desajeitado, tenta atingir o oponente. Este, lutando com temeridade e destreza, não parece temer os ataques. A sequência é permeada com duas imagens de Valmont e Tourvel na cama – claramente uma imagem mental do visconde durante a luta. Também encontra-se intercalada com cenas de Madame de Volanges e Cécile, em que estas visitam Madame de Tourvel, à beira da morte, no convento.

Na sequência, não vemos nenhuma presença da Marquesa de Merteuil, além da voz *over* do início, com parte da carta enviada a Danceny. Reforça-se mais uma vez, portanto, Valmont como fio condutor da narração e a supremacia da sua relação com Tourvel, sobre outros acontecimentos da trama. Na hora da morte, nenhuma dúvida: Valmont se joga propositalmente sobre a espada de Danceny, provocando a própria morte. Nada da morte ambígua verificada no romance e no filme de Vadim. Em seus últimos momentos, o visconde acusa a marquesa e entrega suas cartas a Danceny. Em seguida, temos ainda a comprovação verbal do seu amor por Tourvel, pelo pedido que faz ao jovem. Como se as imagens mentais do visconde não fossem suficientes, o diretor coloca na boca do personagem a confissão do seu amor verdadeiro pela mulher que havia abandonado:

Valmont – Quero que você, de algum modo, veja Madame de Tourvel.

Danceny – Ela está muito doente.

Valmont – Por isso é-me muito importante. Diga-lhe que não posso explicar por que rompi com ela do modo como fiz. Mas, desde então, minha vida não vale nada. Fiz a espada penetrar mais fundo do que você, rapaz... e preciso que me ajude a retirá-la. Diga-lhe que tem sorte por eu partir... e que estou feliz por não ter de viver sem ela. **[chorando]** Diga-lhe que seu amor foi minha única felicidade.

5.5.3 O desfecho

A tragédia consumada no desfecho do romance de Laclos não tem lugar no filme de Frears. Enquanto no romance o mal é social, seguindo a lição do mestre Rousseau, no filme, o mal é personificado na figura de Merteuil, que termina a história como a grande vilã dos acontecimentos. É verdade que Valmont é assassinado e Tourvel morre de amor, mas ambos perdem a vida como vítimas, não como co-responsáveis pelo desfecho trágico dos eventos. Quanto a Cécile e Danceny, o espectador não tem notícias sobre seu destino final, mas sabe-se que eles tampouco são responsabilizados pelo narrador, apesar de sua moral frouxa. A grande punida no final, enfim, é a Marquesa de Merteuil. Esse desfecho é inteiramente coerente com um filme cujo fio condutor da narração foi Valmont, o grande herói romântico da história e foco de interesse do narrador cinemático onisciente. A construção dos personagens foi essencial na constituição dos pontos de vista, como veremos a seguir.

5.5.4 O tempo de tela e os personagens

Representando o foco de interesse do filme de Frears, o Visconde de Valmont está presente na maior parte das sequências, dominando o tempo de tela, ainda que, muitas vezes, ele deva partilhar o espaço/tempo com a Marquesa de Merteuil. A predominância do personagem também é um resultado de seu caráter e de sua evolução moral ao longo da narrativa. Uma característica marcante é, por sinal, sua transformação no decorrer do filme. Ele passa de vilão a mocinho, graças ao amor romântico despertado por Madame de Tourvel. Podemos acompanhar os momentos da narrativa em que essa transformação começa a ocorrer. Logo no início do filme, tomamos conhecimento do caráter de Valmont. A sequência inicial mostra que ele é vaidoso e indolente: vários serviçais realizam sua longa e luxuosa *toilette*, à qual ele se submete com autoridade e preguiça. A sequência da visita em casa de Merteuil indica que, além disso, ele é cínico e libertino: não hesita em lançar olhares gulosos para a jovem e inexperiente Cécile, mesmo diante da mãe da jovem. Durante essa visita, a exposição do seu plano de sedução de Tourvel o denuncia como maquiavélico e cruel: ele anuncia o

desejo de seduzir a jovem devota por pura diversão. Mas, ao longo do filme, será transformado pelo amor crescente por Tourvel.

Ao contrário de Valmont, Merteuil não apresenta transformação de caráter no decorrer do filme de Frears. A única grande mudança observada é a perda do seu poder, ou do poder que ela imaginava que tinha. Mas isso lhe provoca raiva e desespero, não uma evolução moral. Ela começa e termina a história como vilã, tornando-se, ao longo da obra, a antagonista do visconde e, indiretamente, de Tourvel. Para ela, não há evolução moral, apenas crime e castigo. O destino incerto da Merteuil de Laclos se transforma em punição definitiva para a marquesa de Frears – embora no filme ela não tenha o rosto desfigurado, não perca sua fortuna nem seja obrigada a fugir. No entanto, como o visconde de Frears, ela também sofre por amor: está apaixonada por ele e luta com suas armas. Mas seu amor não é redentor, como o de Tourvel. É o amor destruidor dos vilões que, na sua fúria, não hesita nem mesmo em ferir e matar seu próprio objeto: afinal, é a denúncia de Merteuil que provoca a morte de Valmont, ainda que, em seguida, ela se entregue à ira e ao sofrimento.

De início, é preciso observar que, até mesmo no romance, o personagem é complexo e parcialmente antipático. Admirar a força e a inteligência de Merteuil é uma coisa; amá-la e torcer por sua vitória é outra. É possível mesmo questionar o poder de sedução da marquesa que, em nenhum momento, é expresso materialmente no romance – ou no filme. Nós não conhecemos sua aparência nem o efeito que ela provoca nos homens. A sedução de Prévan é relatada completamente a partir de seu próprio ponto de vista. Já o desejo de Valmont mais parece um capricho do que um interesse verdadeiro.

Frears encontrou um equivalente cinematográfico para a distante Merteuil: o rosto frio e impassível da marquesa de Glenn Close. Ela não possui nem a delicadeza e a inocência da Cécile de Uma Thurman, nem o charme e o ardor da Tourvel de Michelle Pfeiffer. A Merteuil do filme, como a do romance, é quase *masculina*⁵¹ e, em nenhum momento, a vemos transportada pela paixão, apesar das cenas íntimas (mas curtas) com seus amantes (Belleruche, Valmont e Danceny). Aliás, em alguns momentos, ela é mais masculina que eles. É o que podemos observar na sequência em que conta sua vida a Valmont e que termina com a subjugação física do visconde diante de seu olhar dominador. Quando este a surpreende na cama com Danceny, encontramos a mesma inferioridade física na atitude do jovem, inclinado no seu peito, enquanto ela está majestosa e languidamente estendida no leito. Não a vemos

⁵¹ *Masculina* de acordo, evidentemente, com uma concepção cultural que qualifica como femininas as qualidades de delicadeza, sentimentalismo, menor racionalidade que o homem, etc., e que interdita, para as mulheres, qualidades como: agressividade, objetividade e grande inteligência.

acariciar os homens ou deixar-se levar pela paixão. Apenas temos acesso a seus ataques de ciúme e fúria – visíveis quase que apenas para o espectador, a não ser na cena final em que suas serviçais presenciam sua crise de dor e ira pela morte de Valmont.

Assim, embora tanto para o visconde quanto para a marquesa o ponto de partida seja o mesmo, seus caminhos se bifurcam no decorrer do filme. A sequência inicial da *toilette* apresenta uma Merteuil tão vaidosa e indolente quanto Valmont. Depois da visita das Volanges, constatamos que ela também é tão cínica e libertina quanto ele. Mas o desenrolar da história marca as diferenças entre eles. Enquanto Valmont se mostra um menino traquinas e atrapalhado, mas corrigível, Merteuil é a insensível autora dos planos maquiavélicos e controladora dos destinos, incluindo o destino de Valmont, porque ela é mais inteligente e fria do que ele. Como perdoar tanta competência e falta de emoções em uma mulher?

Quanto a Madame de Tourvel, no romance, ela é uma jovem mulher devota, vivendo um casamento de conveniência – que por sinal foi arranjado por Madame de Volanges. Com Valmont, Tourvel descobre a força da paixão e o preço a pagar pelo adultério: ela adoece e morre por não poder calar a própria consciência. Dessa forma, a Tourvel do romance está longe de representar a heroína inocente e indefesa retratada por Frears. A presidente de Laclos está completamente consciente de sua queda e, ainda que não estivesse, não poderia ignorar as advertências exaustivas feitas por Volanges e por Rosemonde a respeito dos perigos de uma relação com Valmont. Portanto, ela cai vítima de suas próprias fraquezas e consciente dos seus atos. Foi a paixão que venceu Tourvel, não Valmont.

Já no filme de Frears, encontramos um modelo de heroína romântica. Ela não representa mais a impotência da religião diante das fraquezas humanas, como na obra de Laclos. A Tourvel de 1988 vem provar o poder do amor romântico (e do sexo, claro!) sobre o mal, encarnado na personagem da marquesa. Esse amor é capaz de transformar o visconde, livrando-o da influência perniciosa da verdadeira vilã, Merteuil, e fazendo surgir nele – ou fortificando – suas virtudes de herói, tornadas possíveis pela redenção provocada pela paixão. Nesse sentido, sua morte é o símbolo dessa redenção, e não um castigo. O visconde não lamenta morrer, ele acredita que essa é apenas mais uma etapa na consagração do seu amor. Sua morte é seguida pela de Tourvel, logo depois que esta recebe a última mensagem do amado. Ambos, portanto, se reúnem na morte. Lembremos que, no romance, Tourvel recusa-se a receber visitas ou mensagens de Valmont e que uma última carta enviada por este a Madame de Volanges, em busca de perdão por suas ações, nunca chega a suas mãos. Não sabemos igualmente se o teor da carta é verdadeiro ou apenas uma jogada de Valmont para

recuperar a amante e, assim, sua posição de combate frente a Merteuil. Seja como for, a caracterização da Tourvel de Frears realça sua posição de heroína romântica, excluindo do filme suas crises de consciência e a visão do desfecho como um castigo. Suas qualidades fortalecem o personagem do visconde, que dirige seu amor para alguém *digno* desse sentimento.

Se o romance pouco traz sobre Monsieur de Tourvel, o filme é ainda mais silencioso sobre o marido da amante de Valmont. Embora o romance também destaque o caráter apaixonado, religioso e sensível de Tourvel, pouca ênfase é dada a sua inocência. Ela acredita em Valmont porque quer acreditar, pois tem todas as informações necessárias para julgar a relação perigosa. O filme também omite as crises de consciências da jovem, principalmente em sua última carta, na qual a doença não lhe permite se expressar de modo coerente. É nessa carta que ela pede perdão ao marido pelo seu erro; esse arrependimento não existe no filme. No romance, Tourvel não morre consumida apenas pelo amor, mas também pela culpa. Isso acentua o julgamento que fazemos a seu respeito, o que não existe no filme, onde nunca somos levados a criticar sua atitude. É o amor romântico se sobrepondo como objeto principal da narrativa – uma tradição no cinema clássico hollywoodiano. Essa caracterização faz com que o ponto de vista do personagem seja positivo.

Quanto a Cécile e a Danceny, o filme chega ao cúmulo de não informar qual o destino dos dois – e é verdade que, durante a narrativa fílmica, sua história é secundária e vinculada aos atos de Valmont. Enquanto no livro, os dois sofrem um autoexílio social (ele na Ordem de Malta, e ela em um convento), no filme, suas últimas cenas são aos pés de Tourvel – ele para informar as últimas palavras de Valmont, e ela para visitar a amiga moribunda, em companhia da mãe. Não se sabe o que acontece com eles, mas eles não são castigados diante do espectador. Eles não sofrem a tragédia que engloba, ainda que parcialmente, os três outros personagens no filme, e que, no romance, atinge a todos. É como se o que eles tivessem feito de errado não houvesse lhes acarretado nenhuma consequência. Nem mesmo em uma narrativa tendo como fio condutor a história de Valmont, deixa de ser estranho o sumiço final dos dois personagens, tão importantes para a intriga, no restante do filme.

Além da construção dos personagens, a trilha sonora representa um elemento importante no estabelecimento dos pontos de vista, como apresentamos a seguir.

5.6 O PONTO DE VISTA SONORO

A música tem um papel de destaque no ponto de vista de *Ligações perigosas*, independentemente do conhecimento que o espectador possa ter da música clássica barroca que constitui a maior parte de sua trilha sonora. Já na abertura e na primeira sequência do filme, temos um contraste musical que coloca em relevo o tema da história: a apresentação dos créditos é realizada ao som extradiegético de um movimento lento do *Concerto n.º 9 da Cetra* (conjunto de concertos para violino), de Antonio Vivaldi; já a sequência da *toilette* tem como acompanhamento um movimento mais ligeiro da mesma obra – uma melodia leve demais para a cena cheia de frieza que presenciamos. Efetivamente, a vaidade e indolência manifestamente expressas no amanhecer do Visconde de Valmont e da Marquesa de Merteuil contrastam com a leveza e o quase humor da obra de Vivaldi, criando um efeito de ironia. Nós veremos que, nos momentos de falsidade do visconde, o mesmo tema retornará, para denunciar seus verdadeiros sentimentos. Quando, enfim, vencer sua paixão por Madame de Tourvel, ele será substituído por uma melodia trágica.

Na sequência em que encontramos Merteuil e as Volanges na ópera, a música serve simultaneamente para ressaltar o caráter frio da marquesa e a sensibilidade do Cavaleiro Danceny – esse é um dos momentos que servirão para caracterizar o personagem do jovem que, no filme, apresenta um caráter sensível e inocente, sem a contrapartida de seu lado inconsequente e nefasto na tentativa de sedução de Cécile. O espetáculo apresenta os últimos momentos da ópera *Ifigênia em Táuris*, de Christoph Willibald Gluck, quando a soprano canta a ária *O malheureuse Iphigénie! (Ó, Ifigênia infeliz!)*, em que a personagem chora a morte de seu irmão, Orestes. Apesar do momento crucial da ópera, Merteuil se compraz em observar atentamente o público com o seu monóculo, enquanto Danceny se emociona e chora com os acontecimentos que se desenrolam no palco. Mais tarde, quando o rapaz vem visitá-las em seu camarote, o diálogo acentua as diferenças de caráter entre os dois:

Marquesa de Merteuil – Diga-nos o que devemos pensar da ópera.

Cavaleiro Danceny – É sublime, não acham?

Marquesa de Merteuil (com um sorriso irônico) – Monsieur Danceny é um dos raros excêntricos que vêm aqui para escutar a música.

A música também merece destaque na sequência da caça, em que Valmont finge sair para caçar e ajuda financeiramente uma família em apuros, sabendo que estava sendo

espionado por um serviçal de Tourvel. Tudo isso para dar boa impressão à jovem e avançar no seu plano de conquista. De início, temos um extrato do *Concerto para órgão nº. 13 em fá*, de Georg Friedrich Händel. O movimento rápido dá às cenas o toque de humor necessário para marcar a farsa realizada pelo visconde, seguido desastrosamente pelo empregado de Tourvel. No momento da caridade, temos mais uma vez o contraste entre cenas dramáticas – o da família miserável que recebe os trocados de Valmont – e o tema de Vivaldi, que retorna para marcar, com ironia, a duplicidade das ações do *don juan*.

A mesma melodia volta para realçar a falsidade do visconde na sequência em que ele se declara para a presidente pela primeira vez, provocando sua fuga para seus aposentos. O momento dramático é acompanhado pelo sorriso maroto de Valmont, na medida em que ele vai se afastando da porta de Tourvel, de onde ele assistiu a seu desespero, ao espiar pelo buraco da fechadura. O tom de humor que é destinado às estripulias de Valmont é, por sinal, um dos fatores que o favorecem como foco de interesse do filme de Frears, pois dão um toque de leveza às suas maldades. Ele é um vilão divertido, em contraste com a seriedade malévola da marquesa. Temos outro exemplo desse fato na sequência da chave, quando as manobras de Cécile e Valmont para copiar a chave do quarto da moça são acompanhadas extradiegeticamente pelo *Concerto em lá menor para quatro órgãos*, de Johann Sebastian Bach. Mais uma vez, é escolhido um movimento rápido, dando um tom de comédia às más ações do visconde. O mesmo fragmento servirá de fundo musical para o início sofrido – para Cécile, é claro – da relação entre os dois.

É ainda a trilha sonora que ajuda a informar sobre a mudança nos sentimentos de Valmont em relação a Tourvel. O primeiro sinal dessa transformação está na *soirée* no castelo de Rosemonde, durante a qual um tenor interpreta a ária *Ombra mai fù*, da abertura da ópera *Xerxes*, de Handel – o famoso *Largo de Handel*. Coincidência ou não, a ópera fala sobre o rei persa Xerxes, conhecido por sua tirania. Entretanto, logo na abertura, encontramos o rei contemplativo, louvando, por meio do canto, seu amor por uma árvore, em uma atitude contrária a que se pode esperar de um soberano tão autoritário. É impossível não estabelecer de imediato um paralelo entre Xerxes e Valmont que, apesar de suas falhas de caráter, é tomado por sentimentos elevados por Tourvel. É importante também lembrar que o olhar de desagrado de Merteuil, também presente na *soirée*, é fundamental para o significado dessa sequência. Eis a tradução da ária:

Brandos e belos galhos
do meu amado plátano
deixe o destino sorrir para você
Que nunca o trovão, o relâmpago e as tempestades
possam perturbar sua paz querida
Que nunca você possa ser profanado pelos ventos que sopram

Uma sombra como nunca existiu
de qualquer outra planta
mais querida e mais amada
ou mais doce

Já na sequência da quase sedução, nos aposentos de Tourvel, o maior significante dos novos sentimentos de Valmont é a ausência da música ligeira de Vivaldi que marcava a duplicidade de seus atos e palavras em relação à jovem. Quando ele abandona Tourvel aos cuidados de Rosemonde e permanece sentado no corredor escuro, com expressão séria e preocupada, escutamos ao fundo a grave *Her eyes are closing* (*Seus olhos estão se fechando*), de George Fenton, responsável pela trilha sonora do filme como um todo. Que contraste com a sequência anterior, quando o passeio do casal no jardim acontecia ao som de dois discursos simultâneos de Valmont: o primeiro, para Madame de Tourvel, cheio de mentiras; o segundo, em voz *over*, para Merteuil (na verdade, o conteúdo de uma carta que aparece entre as mãos da marquesa no final da sequência), contando sobre o avanço do seu plano. Eis a reprodução do diálogo entre os dois e dos trechos da carta:

Valmont (carta para Merteuil) – “Nós passeamos juntos quase todos os dias, cada vez mais a fundo pelo caminho sem retorno. Ela aceitou meu amor. Aceitei sua amizade. Ambos sabemos quão pouca escolha há entre os dois.”

Valmont (pessoalmente para Tourvel) – Queria que me conhecesse bem para saber quanto me mudou. Meus amigos em Paris perceberam logo. Tornei-me o espírito da consideração. Consciencioso, caridoso, mais celibatário que monge.

Tourvel (rindo) – Mais celibatário?

Valmont (pessoalmente para Tourvel) – Você sabe dos casos de Paris.

Valmont (carta para Merteuil) – “Ela está prestes a ceder. Seus olhos estão se fechando.”

Essas são algumas das sequências em que acreditamos que a música e os diálogos representaram um dos fatores de construção do ponto de vista de Valmont, como foco de interesse no filme. Os trechos musicais ajudam o espectador a ver a mudança dos sentimentos do visconde e, assim, positivam suas atitudes, confirmando-o como o herói da história e levando a uma identificação com o personagem.

5.7 VALMONT OU QUANDO A INFIDELIDADE NÃO COMPENSA

Até agora, no presente estudo, pode parecer que fomos excessivamente indulgentes com as apropriações da obra de Laclos, realizadas pelo cinema, quando, na verdade, apenas tentamos nos abster de comparações valorativas. Talvez a razão dessa suposta complacência seja a qualidade elevada das produções de Vadim e de Frears que, embora não representem obras-primas do cinema ou uma cópia perfeita do romance, apresentam uma releitura respeitável do hipotexto – e, se os diretores acreditam que isso não é necessário, por que então se inspirar em textos primeiros e ainda adotar seus títulos? Melhor seria investir em roteiros originais e evitar toda essa discussão. Vadim e Frears não apenas encontraram equivalentes admiráveis para o recurso narrativo da carta, como preservaram sentidos importantes do texto de Laclos – principalmente no caso de *Ligações amorosas*. Para mostrar que não somos tão benevolentes assim, gostaríamos de fazer um rápido contraponto com outra versão da obra em questão: o filme *Valmont* (*Valmont*, Milos Forman, 1989).

5.7.1 Os equívocos de *Valmont*

Valmont é um daqueles filmes capazes de provocar a ira dos defensores da *fidelidade* das adaptações fílmicas – embora até hoje não se saiba exatamente o que significaria essa fidelidade. Efetivamente, os conhecedores do romance de Choderlos de Laclos podem ficar no mínimo surpresos com as liberdades narrativas tomadas pelo diretor tcheco, ainda que os créditos avisem que a história foi *livremente adaptada* de *As ligações perigosas*, e que até mesmo seu título tenha sido alterado – hábito pouco comum entre os adaptadores, que não costumam se desfazer facilmente de um título consagrado.

Mas é que as alterações de forma e conteúdo em *Valmont* são tão significativas que nós nos perguntamos o que de fato restou do romance na tela. O filme nos parece assim uma excelente oportunidade para a discussão sobre a importância da fidelidade na adaptação. Porque se, de um lado, a exigência absoluta de fidelidade parece justa e definitivamente descartada dos debates, de outro, não nos parece ideal o excesso de indulgência que tem cercado toda e qualquer interpretação fílmica das obras mais diversas. Afinal, se um diretor

escolhe determinado texto como ponto de partida para um filme, isso significa certo compromisso com a obra em questão. Em se tratando de certas adaptações, um pouco de *fidelidade* ao texto primeiro, ou melhor, de *compromisso*, não pode fazer mal algum. Principalmente quando o diretor parece não ter nada melhor para colocar no lugar.

Lançado em 1989, apenas meses depois de *Ligações perigosas*, *Valmont* foi duramente atacado pela crítica, que acusou Forman de retirar todo o atrativo do romance. Forman se defendeu como pode: mudou o título da história, anunciou nos créditos que o filme era *livremente adaptado* do livro e acusou, por sua vez, a crítica de julgar sua obra pela não-fidelidade ao texto do escritor francês. De qualquer modo, sua intenção de colocar na tela o que falta nas cartas também não foi bem recebida pelo público e pela Academia (Humbert, 2000): a produção franco-americana de Forman amargou apenas uma indicação ao Oscar, na categoria de melhor figurino. Talvez seu maior problema tenha sido o de rodar seu filme simultaneamente ao de Frears. Conhecedor da peça de Christian Hampton, que serviu de base para o roteiro de *Ligações perigosas*, o diretor tcheco pode simplesmente ter querido evitar um filme muito parecido com o do concorrente – mas isso, pelo que sabemos, ele não admite.

Seja qual for a razão, o filme começa a apresentar problemas já no título. Desde pelo menos a *Odisséia*, de Homero, espera-se que uma narrativa que carregue o nome de um personagem ofereça a esse mesmo personagem uma participação especial. Não é o caso de *Valmont*. Embora o visconde assine a maior parte das cartas no romance (51), no filme de Forman ele não passa de um coadjuvante das aventuras de Cécile e Danceny. Para Brian McFarlane (1996), o que realmente incomoda os defensores da fidelidade nas adaptações são as alterações nas funções cardinais (ações e eventos) da narrativa anterior. Algo que Forman não hesitou em fazer. Afirma McFarlane (p. 14):

[...] quando uma função cardinal maior é apagada ou alterada na versão fílmica de um romance (por exemplo, para providenciar um final feliz em lugar de um sombrio), isso dá ocasião para ultraje crítico e desafeto popular. O diretor inclinado para a adaptação “fiel” deve, como base dessa empresa, procurar preservar as funções cardinais principais.

Em *Valmont*, Forman preferiu ignorar muitas dessas funções – em alguns momentos com prejuízo da lógica da história. Um deles: sabe-se que Valmont aceitou seduzir Cécile depois de saber que a mãe da jovem, Madame de Volanges, havia tentado denegrir sua imagem para Madame de Tourvel – esta, sim, seu verdadeiro alvo. No filme, essa denúncia não existe. Então, por que o visconde executou a sedução? Outro exemplo: sabe-se que a Marquesa de Merteuil recusou-se a pagar a aposta feita com Valmont provavelmente por

ciúmes ou inveja de Tourvel – acontecimento que vai causar o final trágico do romance. Acontece que no filme inexistente a paixão do visconde pela devota. Então, por que a marquesa comprou uma briga com o visconde?

O desenlace do filme é o ponto alto dessas alterações. Em vez do final moralista de Laclos, no qual todos os personagens são punidos por suas ações, Forman adotou um desfecho mais leve, onde Madame de Tourvel volta para o marido, Cécile (grávida de Valmont) casa-se de bom grado com Gercourt, Danceny transforma-se em um sedutor, a Marquesa de Merteuil perde um pouco de sua importância social e o visconde deixa-se morrer em um duelo por razões obscuras – em uma ambiguidade até superior à do romance. Afinal, por que o Valmont de Forman quis morrer?

Mostrando tão pouco interesse pela fidelidade ao romance, pergunta-se por que Forman se vangloriou tanto de colocar na tela atores com idades próximas a dos personagens de Laclos, que não deviam ter mais que 30 anos – ao contrário de outros diretores, que escolheram intérpretes mais velhos. A idade dos personagens diz respeito às funções integracionais informantes, ainda de acordo com McFarlane. Mas será que isso tem tanta importância assim no caso de *As ligações*? A nosso ver, tanta quanto o desenrolar da história no século XVIII: não muita. A prova é que tanto Roger Vadim quanto Roger Kumble⁵² trouxeram a intriga para o século XX, sem perda de seu atrativo. E que Stephen Frears construiu sua bem-sucedida obra com atores de mais de 30 anos no papel do casal de libertinos – John Malkovich e Glenn Close.

Mas Forman ainda não parecia contente com as alterações realizadas. Resolveu também esvaziar toda a tensão oferecida pelo casal de protagonistas – a Marquesa de Merteuil e o Visconde de Valmont –, transformando-os em personagens secundários, com tempo de tela limitado, em proveito do casal de adolescentes (Cécile e Danceny). Em vez do sedutor maquiavélico, pronto a destruir a reputação de suas vítimas, Valmont mais parece um colegial em busca de conquistas fáceis. As seduições de Tourvel e de Cécile – pontos altos do drama de Laclos – acontecem sem maiores dramas. Tourvel se entrega a seu sedutor sem grandes crises de consciência e com uma rapidez inacreditável para uma mulher tão virtuosa e fiel, e o *affaire* com Cécile começa e termina também sem crises.

O caso da marquesa é ainda mais lamentável. Difícil encontrar explicação para a hilaridade compulsiva da Merteuil de Annette Bening, o que a faz parecer uma adolescente tola, e não a marquesa que brilha pela contenção dos sentimentos e do comportamento.

⁵² *Segundas intenções* (*Cruel intentions*, Roger Kumble, 1999).

Também estão ausentes o maquiavelismo da libertina e suas motivações profundas – expostas na Carta 81. Onde está a mulher que critica a situação feminina na França do século XVIII e que, na Carta 63, referindo-se a Cécile, cita Gresset: “Os tolos estão no mundo para nossos pequenos prazeres” (p. 167)? Na tela, parece apenas interessada em uma vingança divertida, sem maiores razões ou consequências. Ela não chega nem a ser uma vilã, como acontece em adaptações mais machistas do romance.

Se pelo menos o casal de adolescentes ocupasse o lugar deixado vago pelo casal de libertinos, já seria alguma coisa. Mas Cécile passa de uma estadia no convento para a cama de Valmont e desta para um casamento de conveniência (grávida de outro homem), sem crises consideráveis. Da mesma forma, Danceny se apaixona pela jovem, torna-se amante de Merteuil e, em seguida, sucessor de Valmont, com a consciência intacta. Sem falar de Tourvel que, depois de rejeitada pelo visconde após o primeiro encontro, volta para exigir uma segunda noite de amor e, dessa vez, abandona Valmont para retomar seu casamento. No final, é vista colocando flores no túmulo de Valmont, levada pelos braços do marido – que ela havia rejeitado. Uma elipse que pode deixar os espectadores atônitos.

Assim, a leitura realizada por Forman da obra de Laclos e o roteiro de Jean-Claude Carrière quebram o equilíbrio do romance, sem propor uma substituição satisfatória. Observamos, acima de tudo, a fraqueza da fábula e da trama da obra. E por que ambas seriam importantes? Deixemos Jean Mitry (2001, p 455) responder: “Nenhuma perfeição formal permitirá a uma obra ser plena e suficiente se essa forma não colocar em destaque certo conteúdo que a justifique e para a expressão do qual ela é feita”. Ora, é também por meio da fábula que chegamos ao “assunto” do filme, à “moral da história”, ao seu “conteúdo latente”, nas palavras de Mitry. Não esqueçamos que por mais apaixonantes que sejam as imagens e o som no cinema, eles estão na tela a serviço de uma história. Então, antes de tudo, é necessária uma história.

5.7.2 Um *chute* na transtextualidade

Seria inocência, ignorância ou má-fé de nossa parte não reconhecer que filmes admiravelmente bem construídos se basearam em uma leitura nem tão *fiel* assim de uma obra anterior. Os exemplos abundam na história do cinema. Mas talvez devamos procurar a razão

desse fenômeno em outra parte, que não seja na absolvição absoluta e incondicional da não-fidelidade e no *vale tudo* da interpretação dos diretores. Quem sabe – e esta é realmente uma pergunta – o segredo esteja no respeito ao tipo de obra literária adaptada (o que inclui o talento do diretor, que também tem seus altos e baixos)? Nesse caso, a classificação dos textos-fontes seria tão essencial quanto a classificação das adaptações, e a ela estaria intimamente ligada.

Para Edward Muir (1971), o romance dramático – categoria na qual podemos incluir *As ligações perigosas* – apresenta um entrelaçamento entre personagens e enredo. Afirma Muir (p. 21-2): “As qualidades conhecidas dos personagens determinam a ação, e a ação, por sua vez, modifica de maneira progressiva os personagens e assim tudo é impelido para diante em direção a um fim”. Esse fim, segundo Muir, teria uma “significância extraordinária”, seria uma “iluminação final” (p. 31). Ora, nós vimos que Forman não apenas alterou profundamente a caracterização das personagens (eliminando motivações fundamentais), como alterou funções cardinais da narrativa (muitas vezes, com prejuízo da lógica). Com esse duplo ataque nas bases do romance dramático, para as quais Forman não encontrou equivalentes cinematográficos, é compreensível a fraqueza de *Valmont*.

Além disso, esse tipo de romance apresenta uma intensificação da ação (praticamente ausente no filme, que guarda uma relativa placidez do começo ao final), que parte de pelo menos duas figuras. Essa talvez seja uma das razões da estranheza provocada pelo título do filme. *As ligações perigosas* não são um romance de personagem – outra categoria de Muir. A obra de Laclos não traz apenas a história de Valmont, e Forman não conseguiu transformar a história em um filme de personagem.

Por fim, o romance dramático limita-se a um cenário restrito e a um complexo de vida. O que explica a pouca contribuição das sequências que trazem quadros da vida cotidiana popular no século XVIII. Eles não representam o cenário essencial onde se desenvolve a história. Da mesma maneira, os planos em que temos acesso a expressões e ações de empregados não compensam a inconsistência das personagens principais. Apesar de interessantes e pitorescos, esses quadros – descrições em meio à ação – pouco acrescentam ao resultado final do filme, aumentando a frouxidão do enredo. Fica difícil entender o que eles vêm fazer no filme. Muir explica (p. 36): “[...] o mundo imaginativo do romance dramático está no tempo e o mundo imaginativo do romance de personagem, no espaço”. Dessa forma, não é de se estranhar adaptações bem sucedidas como a de Vadim e a de Kumble que conseguem trazer para o século XX a intriga de *As ligações*, alterando significativamente o

espaço da história, mas mantendo o ritmo do tempo e a caracterização dos personagens principais – e ainda assim realizando importantes alterações de forma e conteúdo.

Por essa razão, antes de condenar ou absolver a fidelidade, temos que nos perguntar: fidelidade a quê? Deveríamos prestar mais atenção aos textos adaptados, para entender por que e como algumas adaptações simplesmente não funcionam – e constatar que esse julgamento não é simplesmente um preconceito em relação a uma determinada leitura do hipotexto ou uma supervalorização anacrônica da aura de obras literárias consagradas. De qualquer modo, os estudos de adaptação não podem renunciar à análise dessa relação. Pensar no hipertexto como uma obra única e original é contrariar o objeto mesmo dos estudos de adaptação, que incluem a análise e comparação com o hipotexto. É *dar um chute* na transtextualidade.

CAPÍTULO 6

PONTO DE VISTA E IDEOLOGIA

Nunca frisaremos o suficiente a relação estreita entre ponto de vista e ideologia, entendendo ideologia como “[...] o processo material geral de produção de ideias, crenças e valores na vida social” (EAGLETON, 1997). O que está por trás dessa categoria narrativa é uma retórica poderosa, capaz de influenciar a recepção do leitor/espectador, associando-o à visão de mundo do autor implícito. Essa retórica pode ser não apenas verbal, mas também visual. É nesse sentido que Barthes (1984, p. 39) fala de uma *retórica da imagem*, sendo esta a “face significativa da ideologia”. O objetivo deste capítulo é traçar um paralelo entre os filmes de Vadim e Frears, tendo como ponto comum a relação entre o ponto de vista e o conceito de mal, apresentado nas duas obras. Ele também vai ao encontro da chamada sociologia da adaptação, que objetiva discutir o cinema – e as adaptações – enquanto discurso, transcendendo a noção da arte pela arte. Mas antes é pertinente apresentar algumas palavras a respeito da retórica e sua relação com a narrativa.

6.1 RETÓRICA, LITERATURA E CINEMA

Teria sentido aplicar a palavra retórica ao cinema ou mesmo à literatura? Ernst Robert Curtius (1957, p. 65-6) define: “Retórica quer dizer ‘arte da oração’; designa, pois, segundo a sua significação fundamental, o método de construir a oração artisticamente. Desse germe desenvolvem-se, com o correr dos tempos, uma ciência, uma arte, um ideal de vida, uma coluna básica da cultura antiga”. Dessa forma, surgida na Antiguidade grega, a retórica atravessou os tempos, ultrapassando os limites dos discursos e influenciando profundamente a tradição literária, bem como a pintura e a música. Afirmar Curtius (p. 81): “[...] a adoção da retórica antiga contribuiu, até muito além da Idade Média, para a autoexpressão artística do Ocidente”. A presença da retórica na literatura não tem nada de espantoso. A *Poética* de Aristóteles já afirmava que a tragédia deveria provocar certas reações no público (medo e piedade). Curtius (p. 72) lembra: “[...] todo discurso [...] deve tornar aceitável uma proposição ou causa. Valer-se-á para tanto de argumentos dirigidos à razão ou ao coração do ouvinte”. Ora, esses argumentos são *temas ideológicos* também conhecidos como *topos*, que invadiram

a literatura. Um exemplo de topos literário é o da heroína romântica que demonstra uma bondade cristã. Assim, esse topos faz parte da *tópica*⁵³ romântica, uma vez que a religião foi um dos valores realçados por esse movimento.

A presença da retórica na literatura não é aceita de bom grado por todos os artistas – notoriamente por aqueles que defendem uma arte dita *pura* e a atividade *independente* do escritor, que nunca deve estar preocupado com a recepção (BOOTH, 1980). Para Booth (p. 116) tal pureza é impossível: “A verdade é que, se os apelos visíveis ao leitor são sinal de imperfeição, é impossível encontrar literatura perfeita; nas grandes obras, não só de ficção mas de todos os gêneros, encontramos sempre tais apelos”. Ele lembra ainda que a retórica pode estar em cenas, e não apenas no que é dito explicitamente. Se um escritor descreve a cena de um parricídio sem justificativas aceitáveis (um acidente, legítima defesa, etc.), as chances são grandes de provocar a antipatia do leitor em relação ao assassino – porque nossa civilização, desde há muito, considera mau e errado matar os próprios pais. Nenhum narrador precisará dizer: “Esse homem é mau”. Evidentemente, lembra Booth, o nível retórico de uma obra de arte nem sempre é resultado de uma atividade consciente do artista. Muitas vezes, este apenas procura a melhor maneira de contar sua história – embutida nessa ação vem a ideologia: “[...] o conceito de escrever uma história parece conter implícita a noção de procura de técnicas de expressão que tornem a obra acessível no mais alto grau possível” (p. 122). Booth (p. 129) considera a retórica não apenas inevitável, mas indispensável:

[...] qualquer história será incompreensível se não incluir, mesmo sutilmente, a quantidade de contar necessária, não só para nos dar a perceber o sistema de valores que lhe dá significado, mas também – e mais importante – para nos dispor a aceitar esse sistema de valores, pelo menos temporariamente. É verdade que o leitor tem que suspender, em certa medida, a sua descrença; tem que estar receptivo, aberto, pronto a receber as indicações. Mas a obra em si – qualquer obra que não seja escrita nem por mim nem pelos que partilham as minhas crenças – tem que preencher, com a sua retórica, o espaço criado pela suspensão das minhas próprias crenças.

Tributário da literatura e de outras artes, o cinema também incorporou a retórica em suas manifestações. Jacques Aumont e Michel Marie (2007) afirmam que o cinema é um dos lugares onde o retórico é exercido, embora não se possa falar precisamente de uma retórica do cinema. Já Umberto Eco (1976, p. 138) identifica a retórica como um dos códigos que concorrem para a construção das mensagens visuais, afirmando que os códigos retóricos “[...] nascem da convencionalização de soluções icônicas inéditas, em seguida assimiladas pelo corpo social e tornadas modelos ou normas de comunicação”. Ora, essas “soluções icônicas

⁵³ A *tópica* é a parte da retórica que abriga os topos.

inéditas” podem muito bem ser equiparadas aos topos da literatura. É, por exemplo, a sequência clássica do homem e da mulher que correm, um na direção do outro, até se encontrarem e trocarem abraços e beijos apaixonados, para simbolizar o amor. Ou ainda o final dos filmes de faroeste, com o herói partindo na direção do pôr-do-sol. O que está na base desses topos cinematográficos são justamente os signos de conotação que vimos anteriormente. Barthes chega mesmo a identificar nas imagens algumas figuras de linguagem, como a metonímia e o assíndeto. Um beijo significando amor é uma metonímia. Uma sequência de primeiros planos mostrando sucessivamente uma escova de dentes, um lavabo e uma ducha pode ser considerada um assíndeto significando banheiro.

Aqui pode nos ser útil a definição de *conceito-imagem*, elaborada por Julio Cabrera (2006) que propõe uma abordagem filosófica do cinema, uma abordagem que seja lógica e pática ao mesmo tempo – razão e emoção. Segundo o autor, cada filme oferece uma noção sobre a vida, o mundo, as idéias, etc. Essa noção é o conceito-imagem, que é construído a partir de conceitos-imagens menores, ao longo do filme. Para ter acesso a ele, é necessária uma combinação de razão e emoção, sendo que a experiência pessoal com o filme é essencial. O conceito-imagem produz um impacto emocional e, ao mesmo tempo, transmite uma mensagem, que se torna mais *aceitável* justamente pelo seu componente emocional.

Ora, se levarmos em conta as reflexões de Umberto Eco, a criação dos conceitos-imagens em um filme exige a articulação de vários códigos (inclusive o verbal), dez dos quais são identificados pelo teórico italiano: perceptivos, de reconhecimento, de transmissão, tonais, icônicos, iconográficos, do gosto e da sensibilidade, retóricos, estilísticos e do inconsciente. A complexa articulação desses códigos também pode gerar mensagens aparentemente contraditórias, como no caso de filmes que misturam a nudez (código iconográfico), com uma mensagem moralista (código retórico).

6.2 RETÓRICA E PONTO DE VISTA

O ponto de vista e a retórica se encontram por serem ambos o *locus* da ideologia de uma narrativa. Além disso, o ponto de vista precisa usar uma retórica para se constituir. Sendo responsável não apenas pela constituição do fio condutor da narração, mas também dos valores veiculados pela obra, o ponto de vista deve se apoiar em topos e signos de conotação

compartilhados pelo leitor/espectador. Esses significados podem ser transmitidos audiovisualmente no nível do plano, da sequência e do filme propriamente dito. Obviamente não pode haver uma gramática dessa retórica, uma vez que a linguagem cinematográfica não pode ser rigorosamente equiparada à linguagem verbal – nem mesmo uma língua pode ser completamente explicada e prevista por uma gramática ou dicionário. Dessa maneira, não é possível determinar significados fixos e estáveis para elementos da forma e do conteúdo da mensagem cinematográfica. É preciso levar em consideração não apenas uma tradição da linguagem do cinema, mas também o uso específico dos recursos narrativos em cada filme. Por essa razão, não vamos elencar aqui os elementos disponíveis para a constituição do ponto de vista. Eles devem ser analisados filme por filme.

Assim, o ponto de vista utiliza uma retórica para se construir e dirigir a recepção do leitor/espectador em determinada direção – a direção da proposta ideológica do autor implícito da obra. Para isso, é necessário que emissor e receptor desse ato de comunicação compartilhem um certo *repertório* de valores e de representações desses valores, uma vez que o cinema – como qualquer tipo de arte – retira da realidade o material com o qual trabalha. Como explica Fredric Jameson (1985, apud CHATMAN, 1990, p. 106): “A realidade social e os estereótipos de nossa experiência da realidade social de todos os dias são a matéria-prima com a qual filmes comerciais e televisão são inevitavelmente obrigados a trabalhar”. O não-compartilhamento desse contexto provoca as conhecidas dificuldades de compreensão da narrativa, que podem mesmo levar a uma rejeição por parte do leitor/espectador. Evidentemente, enquanto obra de arte, o cinema pode dar cabimento a múltiplas interpretações, graças à polissemia característica do signo artístico. Mas essa polissemia não pode ser levada ao extremo da anarquia.

Chatman é um dos que reconhece esse propósito do texto de guiar a interpretação do leitor/espectador. Essa orientação é construída pelo autor implícito e, acreditamos, acontece, sobretudo, por meio do ponto de vista da obra – que é uma das criações do autor implícito. Como já vimos anteriormente, para Chatman, um texto tem um *intento*, independentemente das múltiplas interpretações da recepção. Ou seja, nenhum receptor tem o direito de inventar algo que um texto nunca quis dizer. Ele afirma: “Eu acredito que cada leitura de uma narrativa de ficção reconstrói seu intento e princípio de invenção – *reconstrói*, não *constrói*, porque a construção do texto pré-existe a qualquer ato individual de leitura” (p. 74). Umberto Eco (2003, p. 12), por sua vez, afirma algo semelhante quando defende o fim da anarquia das interpretações de obras literárias:

A leitura das obras literárias nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade da interpretação. Há uma perigosa heresia crítica, típica de nossos dias, para a qual de uma obra literária pode-se fazer o que se queira, nelas lendo aquilo que nossos mais incontroláveis impulsos nos sugerirem. Não é verdade. As obras literárias nos convidam à liberdade da interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambigüidades e da linguagem e da vida. Mas para poder seguir neste jogo, no qual cada geração lê as obras literárias de modo diverso, é preciso ser movido por um profundo respeito para com aquela que eu, alhures, chamei de intenção do texto.

Uma polissemia ilimitada impediria, por exemplo, a constituição do ponto de vista da narrativa. Se este depende de uma retórica, e esta, por sua vez, depende de um tipo de *tradição* de topos e signos conotadores, cujo significado deve ser partilhado por emissores e receptores, um texto que pode significar qualquer coisa terminaria por não significar nada. Afinal, o signo não é individual, e sim social. Por exemplo, quando eu atribuo certas qualidades ao protagonista e certos defeitos ao antagonista, essas qualidades e defeitos devem estar de acordo com um código de ética conhecido por todos, ou o espectador não vai entender a caracterização dos personagens. Ainda que se trate de um anti-herói, suas qualidades e defeitos também vão estar de acordo com o código de ética próprio dos anti-heróis, para que o personagem seja reconhecido como tal. O autor/diretor precisa desses temas ideológicos para, por exemplo, conquistar a adesão do leitor para um personagem – adesão essencial para a história que ele quer contar.

Sendo assim, acreditamos que as obras que constituíram o *corpus* de nossa pesquisa apresentam, sim, uma retórica, construída em parte pelo ponto de vista, e que transmite diversos valores. Entre esses valores, está a concepção de mal, que varia de acordo com a obra em questão. É o que passaremos a ver em seguida.

6.3 VADIM E FREARS: CONCEITO DE MAL

À primeira vista, poderíamos fazer uma comparação óbvia entre os pontos de vista de *Ligações amorosas* e *Ligações perigosas*: enquanto o filme de Vadim apresenta um ponto de vista múltiplo, o filme de Frears adota o foco narrativo único do narrador onisciente. É necessário, entretanto, precisar que, no nível da narração, ambos os filmes apresentam uma única perspectiva: a do narrador cinemático onisciente invisível (no caso de Vadim, parcialmente invisível, em virtude da citação inicial); a diferenciação se dá no nível da

focalização, pois Vadim apresenta dois personagens focais, enquanto Frears prefere o Visconde de Valmont como fio condutor único da narração. A diferenciação é compreensível levando-se em consideração a tradição cinematográfica a qual cada um deles pertence: o primeiro ao cinema europeu, notadamente a uma pré-Nouvelle Vague; e o segundo ao cinema clássico hollywoodiano, apesar de se tratar de um diretor inglês. Por sua vez, o romance de Laclos apresenta um ponto de vista múltiplo tanto no nível da narração, quanto no nível da focalização, também em acordo com o seu contexto de produção – vimos como no século XVIII eram numerosos os romances epistolares sinfônicos.

Já discutimos como, na obra de Laclos, o mal é social – uma concepção que o autor de *As ligações perigosas* compartilha com o iluminista e pré-romântico Jean-Jacques Rousseau. Partindo dessa ideia, podemos compreender a tragédia geral do desfecho do romance, que não poupa maus ou bons – se é que podemos dividir dessa maneira os personagens dessa obra literária. De acordo com a lição do mestre Rousseau, Laclos parecia querer mostrar que o mal maior estava na sociedade, maior responsável pela fraqueza moral de seus membros – fossem eles vítimas ou algozes. O mal era a religião, os vícios da aristocracia, a falta de educação adequada para as mulheres, a hipocrisia dos costumes (como os casamentos arranjados), etc. Não existe, portanto, a noção de mal em si, de um mal sobrenatural. Não se fala em forças demoníacas, e sim em pessoas demoníacas, mas que não carregam sozinhas a culpa pelos próprios atos. Elas são um resultado dos defeitos da sociedade – uma concepção coerente com o século transformador da Revolução Francesa.

Ora, a geração de Vadim também estava vivendo um momento de transformação social, embora não tão intenso quanto o século XVIII, pois a busca não parecia ser por uma revolução total, mas por mais liberdade e participação. A reivindicação vinha das gerações mais jovens e tinha, como uma das suas facetas, a liberdade sexual. Uma das ênfases da filmografia de Vadim é justamente na sexualidade e sensualidade derramadas de suas heroínas – ver Juliette Hardy, em *E Deus criou a mulher* (1956); e Barbarella, no filme de mesmo nome (1968); para citar apenas dois de seus filmes mais conhecidos. Sem falar na amoral Juliette, na ambígua Cécile e na ingênua Marianne, de *Ligações amorosas*. Nesse contexto, o mal era certas regras da sociedade, vinculadas a tudo o que era antigo, embora Brigitte E. Humbert (2000) acuse Vadim de moralismo no filme de 1959. Ela acredita que os maus foram castigados no final e que o filme alerta para os perigos da libertinagem.

A nosso ver, Vadim não chega a ser moralista. Ele joga com o moralismo já existente na sociedade, para construir sua história de modo irônico. Ele mostra que os personagens

estão aprisionados em valores já existentes. A própria Juliette, apesar de toda a liberdade, luta por seu casamento. Cécile, por sua vez, inocente, mas voluntariosa, é obrigada a se casar para esconder a gravidez. Para isso, não hesita nem mesmo em mentir para o seu grande amor. Mas a maior prova do não-moralismo de Vadim é justamente a última cena, na qual não vemos nenhum arrependimento no rosto de Juliette. Ela não está arrependida, ou atemorizada. Ela não está nem mesmo enraivecida. Apenas contempla, de modo desafiador, a sociedade, representada pelos fotógrafos e pelos seus *flashes*. Um ótimo equivalente para o silêncio e a fuga de Merteuil, no desfecho do romance de Laclos. Vadim ressalta as regras sociais e a submissão ou não de seus personagens. Ora, Vadim não valida os princípios moralistas. Ele os ironiza. Não fosse assim, teria apresentado uma Cécile envergonhada e arrependida, ao final, e não a jovem vaidosa e voluntariosa, feliz na frente das câmeras.

Em Frears, mais uma mudança no conceito de mal. Dessa vez, ele é personificado, como costuma acontecer nas narrativas clássicas hollywoodianas: nós temos um vilão que incorpora o mal da história e que geralmente é destruído ou transformado em bem, no desfecho. No início do filme, o mal é representado por Merteuil e Valmont. Ao final, a primeira é destruída e o segundo, transformado. Para Flávio Kothe (1987, p. 23), essa é uma das características da narrativa trivial, ou seja, de uma narrativa sem contradições e, portanto, superficial: “A obra trivial é linear, exhibe apenas a ‘grandeza’ do seu herói e a ‘baixeza’ do seu vilão, sem entender a natureza contraditória e problemática desses conceitos”. Mais adiante, ele acrescenta: “O automatismo do trivial é um conservadorismo. O seu *happy end* é a restauração da situação anterior à violação inicial da norma. Está aí implícita a tese de que a felicidade é a manutenção do *status quo*” (p. 72).

Por fim, é importante ressaltar o papel que tiveram os pontos de vista de cada narrativa na construção desse conceito de mal. O ponto de vista múltiplo de *As ligações perigosas*, proporcionado pelo romance epistolar sinfônico, contribuiu para a apresentação de personagens complexos e contraditórios, dificilmente reduzíveis aos rótulos de mocinhos e bandidos – logo, incapazes de personificar o mal em um dos pólos. Esse sentido foi acentuado pelo desfecho, no qual os bons não são poupados, e os maus não são devidamente castigados – vale lembrar que tanto o destino de Valmont quanto o de Merteuil são ambíguos, e que eles em nenhum momento se arrependeram claramente de sua libertinagem, sendo vítimas da própria incompetência na maldade. Da mesma forma, a focalização de *Ligações amorosas*, dividida entre Valmont e Juliette, também não favoreceu a personificação total do mal em nenhum personagem, nem o estabelecimento de nenhum personagem do lado do bem – talvez

Marianne, mas, nesse caso, o bem não foi poupado, pois o seu final é trágico. Existe um mal de certa forma personificado nos personagens de Valmont e de Juliette, mas eles são complexos demais para assumir o papel completo de vilões, assim como Cécile e Danceny são ambíguos em demasiado, para serem encarados como puras vítimas. Já a versão de Frears apresenta o outro extremo: a personificação do mal na figura da marquesa, o que é sobretudo um resultado do foco de interesse estabelecido no personagem de Valmont, que apresenta uma trajetória de evolução na direção do bem.

Obviamente quando falamos em *bem* e *mal*, temos em mente valores culturais que são muitas vezes dificilmente traduzíveis em palavras. Eles fazem parte da história da humanidade e são muito anteriores até mesmo à ética cristã ou greco-romana. Esse estudo foge completamente da alçada do nosso trabalho, mas é certamente um campo de investigação riquíssimo para a teoria da narrativa e para o cinema. Nós podemos ver, por exemplo, que tanto Laclos, como Vadim e Frears, são tributários de dois personagens míticos da literatura ocidental: o *don juan* e a *mulher viril*. Nascido em 1630, em uma comédia de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, Don Juan tem atravessado séculos de literatura e migrado de diversas maneiras para outras narrativas e outras mídias – seja como um personagem homônimo ou como um conjunto de características capazes de identificar o mito. Por isso, podemos dizer que Valmont é um tipo de *don juan*, pela sedução sucessiva de mulheres e seu subsequente abandono. De acordo com Pierre Brunel (2005), esse mito tem três períodos: clássico (burla), romântico (redenção) e moderno (desmistificação). Tanto o visconde de Laclos, como os viscondes das versões cinematográficas costumam corresponder em alguma medida ao período romântico – ainda que essa redenção não seja uma certeza no romance. O melhor exemplo é aquele que, como em Frears e em Kumble, trazem um vilão que se regenera depois de todos os seus crimes. Talvez essa seja mais uma característica pré-romântica de *As ligações perigosas*.

Merteuil, por sua vez, é herdeira de outra tradição poderosa: a das *mulheres viris*, muito bem representadas, de acordo com Régis Boyer (2005), pelas Amazonas e pelas Valquírias. De acordo com a mitologia grega, as Amazonas eram uma nação de mulheres guerreiras, enquanto as Valquírias, originadas na mitologia nórdica, eram igualmente jovens mulheres combatentes, servas de Odin. Os dois grupos apresentam uma subversão em relação ao papel tradicional da mulher: elas eram fortes, agressivas e independentes dos homens; avessas ao casamento, utilizavam o macho apenas para a reprodução; muitas vezes, chegavam a sacrificar os próprios filhos do sexo masculino, mantendo apenas a prole feminina. Não se

pode negar que, apesar de sua solidão e da ligação com Valmont, Merteuil apresenta algumas características dessa mulher viril, como pudemos ver nas páginas anteriores. É interessante observar que tanto o *don juan* como a mulher viril trazem por si só, independentemente da narrativa onde se encaixam, um valor negativo, pois ambos são subversivos, cada qual a seu modo, em relação à noção de certo/errado reinante no mundo ocidental. Entretanto, isso não impede a valorização parcial de ambos os personagens, como também já observamos nas narrativas estudadas neste trabalho.

De qualquer modo, podemos ter certeza que os valores construídos pelas narrativas – e reconstruídos pela recepção – têm uma influência incomensurável na vida de seus leitores/espectadores. Antonio Candido (2004) considera a literatura um bem incompressível, ou seja, que não poderia ser negado a ninguém. E ele conclui: “Uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável” (p. 191). Ele ressalta a complexidade da natureza da literatura, afirmando que esta tem três faces: construção de objetos autônomos dotados de estrutura e significado; forma de expressão, manifestando emoções e visão do mundo individuais e coletivas; e forma de conhecimento que pode ser consciente ou inconsciente. Acreditamos que as mesmas reflexões podem ser aplicadas ao cinema e quaisquer tipos de narrativa existentes.

Frank McConnell (1979) é outro a ressaltar a força do contar histórias na vida interior e exterior dos homens. Estudando as imagens veiculadas por filmes e livros e destacando a importância dos mitos, o autor chega a afirmar que as histórias são importantes porque nos ajudam a salvar nossa vida. Ele explica:

Você é o herói de sua própria história de vida. O tipo de história que você contar para você sobre você tem muito a ver com o tipo de pessoa que você é e quer se tornar. Você pode escutar (ou ler em livros ou ver em filmes) histórias sobre outras pessoas. Mas isto é apenas porque você sabe, em algum nível básico, que você é – ou poderia ser – o herói dessas histórias também (p. 3).

Disso, concluímos que é mais do que pertinente transcender a análise puramente formal das narrativas. Se possível, fugindo de um relativismo que afirma que tudo é aceitável em nome da arte. Que nós possamos, cada vez mais, ter os recursos de análise necessários para desvendar os sentidos propostos pelos textos literários, fílmicos, etc. Isso é particularmente importante no caso do cinema, que costuma seduzir apenas pela forma (apaixonantes, é verdade) – não apenas o público, mas críticos e acadêmicos. Jean Mitry (2001, p. 457) resume essa questão de modo brilhante: “Uma forma perfeita aplicada a uma

história indigente não lhe fornecerá jamais a inteligência da qual ela é desprovida; e, nesse caso, cabe-nos perguntar que tipo de perfeição é essa da qual estamos falando”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muito pode ser dito a respeito dos pontos de vista de uma narrativa. Ainda mais quando se trata de comparar uma ou mais histórias, realizadas em diferentes mídias, como é o caso da literatura e do cinema. Estamos, portanto, longe da ambição de querer esgotar esse assunto nas obras analisadas neste trabalho. O grande desafio nos parece ser apreender a sutileza da manifestação da perspectiva, que pode estar contida em algo aparentemente simples como o modo de falar de um personagem ou nas características físicas de um ator. Se, nas páginas precedentes, conseguimos transmitir a certeza de que o foco narrativo é muito mais do que a voz de uma narração, nos damos por satisfeitos.

Evidentemente, como podemos ver, essa constatação não é nova ou recente, pois já estava presente nas reflexões de vários teóricos. Nossa intenção foi principalmente a de aplicar essas teorias ao estudo da adaptação fílmica, evidenciando a importância da alteração do ponto de vista no tempo e no espaço e sua estreita relação com a ideologia individual e coletiva. Parafraseando Dudley Andrew (2000), citado no primeiro capítulo, está mais que na hora que o estudo da perspectiva narrativa ultrapasse as questões puramente formais e investigue sua relação com seu contexto de produção. Aliás, constatar que uma narrativa foi escrita na primeira ou na terceira pessoa, de modo subjetivo ou objetivo, não representa nem a metade de uma análise puramente formal do foco narrativo. Basta lembrar a importância dos personagens focais e dos conotadores, entre outros elementos.

Outro objetivo do nosso trabalho foi tentar transcender a tendência de limitar os estudos fílmicos à análise das técnicas cinematográficas. Nessa área, parece haver uma crença de que o estudo do cinema só se constitui como estudo de cinema se tratar de ângulos, enquadramentos, planos, etc. – ou seja, da forma da expressão. Se houver alguma referência à trama, por exemplo, logo aparece uma voz afirmando pejorativamente que se trata “apenas de análise do conteúdo”. Entretanto, vimos como o signo visual também inclui a substância da expressão, e a forma e a substância do conteúdo, sendo que a forma do conteúdo (trama) tem tanta importância como as técnicas utilizadas para sua manifestação. E pudemos também comprovar como a expressão e o conteúdo estão estreitamente ligados não apenas na construção do foco narrativo, mas dos sentidos da obra de modo geral.

Obviamente buscamos escapar – esperamos, com algum sucesso – de uma comparação valorativa entre as obras estudadas. Nunca foi a nossa intenção festejar a fidelidade ou criticar a infidelidade entre os hiper e o hipotexto em questão. Da mesma forma, esperamos não cair

na posição extrema oposta, qual seja a de proclamar um relativismo absoluto entre o texto primeiro e suas versões, afirmando, como alguns, que um texto literário pode significar *qualquer coisa* e que, por essa razão, pode ser transposto para a tela de qualquer maneira. Claro que ele pode ser transposto de qualquer maneira; basta obter o financiamento necessário. Mas isso não quer dizer que o hipotexto pode significar qualquer coisa. Essa atitude nos parece tão estéril quanto a primeira e, se não nos aprofundamos em uma crítica literária e cinematográfica, foi porque preferimos consagrar nosso tempo e espaço à análise do ponto de vista propriamente dito e sua relação com o contexto das obras. Não fazia sentido, nesse lugar e momento, emitir juízos de valor sobre essa ou aquela perspectiva narrativa e muito menos afirmar qual obra seria *melhor* que a outra – preferimos deixar esse julgamento a cargo dos leitores. De qualquer modo, o estudo da adaptação fílmica é necessariamente um estudo comparativo e retira grande parte de sua riqueza dessa possibilidade de comparação. E, por outro lado, se essa comparação – por vezes valorativa – incomoda alguns, a única saída é estudar os hipertextos como obras autônomas. Mas, nesse caso, não se trata mais de estudos de adaptação cinematográfica.

Apesar da nossa resistência em apresentar uma comparação valorativa entre as três obras, talvez a própria análise tenha criado uma hierarquia aparente entre elas, mostrando como superiores aquelas que apresentariam um ponto de vista múltiplo. Efetivamente, o romance *As ligações perigosas* tem sido considerado uma das principais obras literárias do mundo ocidental, e é incontestável sua superioridade estética em relação aos filmes de Vadim e Frears, que compõem o *corpus* de nossa pesquisa – tanto *Ligações amorosas* quanto *Ligações perigosas* são produções menores dentro da história do cinema mundial e até mesmo na filmografia de cada um dos dois diretores, embora ambos sejam considerados como ótimos filmes pela crítica em geral e por nós mesmos. No entanto, repetimos, em nenhum momento, foi nossa intenção colocar o acento nessa comparação valorativa, que nos parece vã não apenas no âmbito de nossa pesquisa, quanto no próprio cotidiano. Nossa preocupação sempre foi com os sentidos que pudessem ter sido produzidos pelas diferentes obras e seus respectivos focos narrativos. Nesse objetivo, acreditamos que também se encaixa o pequeno comentário que tecemos a respeito do filme *Valmont*.

Em todo caso, é desnecessário afirmar as dificuldades de se analisar um romance da complexidade e da riqueza de *As ligações perigosas* que, além de tudo, tem uma fortuna crítica de estudos incontornáveis. Qualquer análise parece ficar aquém de todo o material para reflexão oferecido pelo romance de Laclos e por seus estudiosos, sobretudo em um trabalho

como o nosso, que tem de dividir suas páginas entre a literatura e o cinema, e também focalizar na categoria única do ponto de vista, deixando de lado aspectos do romance que seriam tão dignos de atenção quanto o foco narrativo. Fomos obrigados a fazer uma dura seleção de elementos de forma e conteúdo que poderiam apoiar nossa análise e ajudar a constituir a mensagem que queríamos trazer com a nossa tese. Com isso, deixamos de fora abordagens da obra literária que, certamente, resultariam em discussões igualmente promitentes, como acreditamos haver podido oferecer neste trabalho.

Nossa pesquisa teria sido igualmente enriquecida pela análise de outras adaptações fílmicas de Laclos, cujo estudo estava previsto no nosso projeto de doutorado. Eram elas: *Valmont* e *Segundas intenções* (*Cruel intentions*, 1999, Roger Kumble). Infelizmente, essa parte do projeto teve de ser abandonada, pois, embora abrisse perspectivas de estudo interessantes, tornaria o trabalho final mais amplo, porém, menos profundo. Além do mais, acreditamos haver podido estabelecer um paralelo interessante entre dois filmes que apresentaram apropriações específicas do romance em questão. A obra de Kumble talvez tivesse repetido em grande parte a discussão proporcionada pela produção de Frears. O filme de Forman, por sua vez, talvez gerasse discussões profícuas, mas em outro domínio que não o do ponto de vista. Dessa forma, preferimos manter a atenção em apenas duas das versões fílmicas do romance, tendo, ainda assim, que enfrentar as dificuldades de se analisar três obras narrativas diferentes – e, sobretudo, duas mídias diversas – em uma mesma pesquisa. Há que se levar ainda em consideração que duas delas são audiovisuais e devem ser analisadas por meio da linguagem verbal – um obstáculo considerável e bastante conhecido pelos estudiosos de adaptações fílmicas.

Outra questão que nos chamou a atenção, ao final do trabalho, foi a possibilidade de se realizar a mesma reflexão com a utilização de outras abordagens teóricas. Acreditamos que os estudos de tradução e principalmente a análise do discurso, por exemplo, seriam opções perfeitamente aceitáveis para levar a cabo nosso estudo. Entretanto, diante da impossibilidade – e da falta de necessidade – de se utilizar todas as teorias disponíveis na área, acabamos optando, por questões de afinidade e história pessoal, pela teoria da narrativa (literária e fílmica), acreditando que suas reflexões ofereceram o suporte necessário para o trabalho que pretendíamos realizar. Evidentemente, como podemos observar, não conseguimos escapar de alguns conceitos linguísticos e semiológicos, mas, com certeza, estes vieram esclarecer e fortalecer nossa base teórica.

De particular importância para nosso aprendizado, foi trabalhar com a noção de autor implícito – tão polêmica nos estudos da narrativa. Durante nossa pesquisa, acreditamos haver podido comprovar que o conceito é fundamental na análise do ponto de vista narrativo, principalmente se é dada a ênfase à questão ideológica. Mas acreditamos também que a terminologia não precisa ser rígida: ou seja, se o pesquisador trabalhar com a noção de intenção do texto como uma instância que não é nem o narrador nem o autor real, essa necessidade será adequadamente suprida. O que não se pode é ignorá-la, particularmente em casos nos quais lidamos com um narrador não confiável, quando temos de buscar com mais cuidado os sentidos mais profundos do texto.

Outro campo de estudo que deveria receber mais atenção na área de cinema é o dos conotadores, ou seja, das imagens significantes em um filme. Eles estão diretamente ligados aos valores cultivados em cada contexto de produção e tem, atrás de si, uma longa trajetória que remonta a muito além dos primórdios da ética cristã e da civilização greco-romana. Trata-se de um estudo meticuloso que se insere na investigação dos topos visuais ou temas ideológicos das imagens e que podem se dar no nível dos planos e das sequências. Eles se manifestam de modo sutil nos personagens e objetos em cena e dependem obviamente da combinação que é feita em cada filme, embora seu significado também seja intertextual. Estamos nos referindo a tudo, em uma imagem, que parece óbvio, mas não é, ainda que sua presença seja resultado de uma escolha inconsciente do diretor. De acordo com Umberto Eco (1976), esses conotadores se estabelecem a partir da utilização de uma série de códigos (iconográfico, de gosto e sensibilidade, retórico, estilístico, inconsciente). Uma discussão que está visivelmente além do escopo do nosso trabalho.

Por último, e diante do exposto, gostaríamos de ressaltar mais uma vez a flexibilidade que exige o estudo do ponto de vista narrativo. Se ele pode utilizar outras categorias e elementos narrativos para se constituir, o pesquisador não pode se contentar em utilizar uma *fórmula* de análise ou achar que encontrará respostas sempre no mesmo lugar, qual seja na instância da voz narrativa. Deve ser realizada uma investigação aberta, capaz de detectar desde os microelementos (como, por exemplo, as características físicas de um personagem) como os macro (é o caso da escolha do tema da história), decidindo-se, ao final, quais são os mais importantes para a construção do foco narrativo nas instâncias da narração, da história propriamente dita (personagens) e do autor implícito.

Ao longo de quatro anos dedicados ao estudo do ponto de vista, podemos concluir afirmando que essa investigação contribuiu, em nossa vida, para uma nova forma de fruição

das narrativas, sejam elas literárias, fílmicas ou outras. O contar histórias, que já fazia parte desde sempre de nossa história pessoal, tornou-se uma experiência ainda mais próxima da vida de todos os dias. Esperamos, da mesma forma, contribuir para o enriquecimento da experiência de leitores e espectadores de narrativas de hoje e sempre. De resto, só podemos festejar a existência das adaptações fílmicas e a possibilidade de estudá-las, excluindo tudo o que nelas teria a ver com traição. Preferimos pensar como Laurent Versini (1987, p. 38): “A maior traição é talvez no caso a maior fidelidade: o dia no qual um artista, inspirado pela obra-prima de um escritor, oferecer, segundo os imperativos de sua arte, uma outra obra-prima completamente nova”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SOBRE TEORIA DO CINEMA

ANDREW, Dudley. Adaptation. In: NAREMORE, James (Ed.). **Film adaptation**. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000. p. 28-37.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Revisão técnica Rolf de Luna Fonseca. 3. ed. Campinas: Papirus Editora, 2007.

AZERÊDO, Genilda. **Jane Austen on the screen**: a study of irony in Emma. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009.

BAZIN, André. Adaptation, or the cinema as digest. In: NAREMORE, James (Ed.). **Film adaptation**. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000. p. 19-27.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006. Coleção Primeiros Passos.

BLUESTONE, George. **Novels into films**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2003.

BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: pós-estruturalismo e filosofia analítica. Tradução Fernando Mascarello. São Paulo: Editora Senac, 2005. v. I, p. 25-70.

_____. **Narration in the fiction film**. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

_____. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. v. II, p. 277-302.

BRITO, João Batista de. **Imagens amadas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

_____. Literatura, cinema, adaptação. In: **Graphos**. Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPB. João Pessoa: Ideia/Editora Universitária. v. I, n. 2, jun. 1996.

CABRERA, Julio. **O cinema pensa**: uma introdução à filosofia através dos filmes. Tradução de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CHATMAN, Seymour. **Coming to terms**: the rhetoric of narrative in fiction and film. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.

_____. **Story and discourse**: narrative structure in fiction and film. Ithaca and London: Cornell University Press, 1980.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. 3. ed. Campinas: Papirus, 2006. p. 17-52.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Tradução Alvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Tradução Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora UnB, 2009.

GAUDREAU, André. **Du littéraire au filmique**: système du récit. Paris: Armand Colin, 1999.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac, 2009.

LAFFAY, Albert. **Lógica del cine**: creación y espectáculo. Barcelona: Editorial Labor, 1966.

LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema**. Tradução Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MASCARELLO, Fernando. O cinema hollywoodiano contemporâneo. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. 3. ed. Campinas: Papirus, 2008. p. 333-360.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. 3. ed. Campinas: Papirus, 2008. p. 17-52.

_____. Hollywood: a versatilidade do gênio do sistema. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Org.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008. p. 253-270. (Coleção Campo Imagético).

McCONNEL, Frank. **Storytelling and mythmaking**: images from film and literature. New York, Oxford: Oxford University Press, 1979.

McFARLANE, Brian. **Novel to film**: an introduction to the theory of adaptation. New York: Oxford University Press, 1996.

MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema: entre a realidade e o artifício** (diretores, escolas, tendências). 2. ed. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2007.

MITRY, Jean. **Esthétique et psychologie du cinéma**. Paris: Éditions du Cerf, 2001.

NAREMORE, James. Introduction: film and the reign of adaptation. In: NAREMORE, James (ed.). **Film adaptation**. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000. p. 1-16.

RAY, Robert B. The field of literature and film. In: NAREMORE, James (Ed.). **Film adaptation**. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000. p. 38-53.

RICHARDSON, Robert. **Literature and film**. Bloomington and London: Indiana University Press, 1969.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução Fernando Mascarello. 2. ed. Campinas: Papirus, 2006.

_____. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James (Ed.). **Film adaptation**. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000. p. 54-76.

WOOLF, Virginia. The cinema. In: _____. **The Captain's death bed and other essays**. New York and London: A Harvest/HBJ Book, 1978.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. 4. ed. São Paulo: Editora Senac, Instituto Itaú Cultural, 2003.

SOBRE TEORIA DA LITERATURA

ALLEN, Graham. **Intertextuality**. London, New York: Routledge, 2000.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução Equipe Perspectiva. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Tradução Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Editora Arcádia, 1980.

BOYER, Régis. Mulheres viris. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução Carlos Sussekind et al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 744-6-.

BRUNEL, Pierre. Don Juan. In: _____. **Dicionário de mitos literários**. Tradução Carlos Sussekind et al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 255-60.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970, p. 51-80.

_____. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 169-191.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo da consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981. (Manuais de estudo).

CHIAPPINI, Ligia. **O foco narrativo**. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura européia e Idade Média latina**. Tradução Teodoro Cabral, com a colaboração de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**: o foco narrativo em Vergílio Ferreira. São Paulo: Editora Ática, 1978. (Coleção Ensaios).

ECO, Umberto. Sobre algumas funções da literatura. In: _____. **Sobre a literatura**. Tradução Eliana Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2003. p. 9-21.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Tradução. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Tradução Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar.-mai. 2002.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Éditions du Seuil: Paris, 1992.

_____. **Discours du récit**: essai de méthode. Éditions du Seuil: Paris, 2007.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970. p. 103-119.

HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 2005. p. 55-68.

KOTHE, Flávio R. **O herói**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. Tradução Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

MAY, Georges. **Le dilemme du roman au XVIII^e siècle**. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? In: **Ensaio sobre literatura**. Tradução Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 43-94.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 4. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1985.

MUIR, Edward. **A estrutura do romance**. Tradução Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1988. v. I.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, Boris et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Tradução Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1973, p. 169-204.

USPENSKY, Boris. **A poetics of composition: the structure of the artistic text and typology of a compositional form**. Tradução Valentina Zavarin e Susan Wittig. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983.

SOBRE LINGÜÍSTICA E SEMIOLOGIA

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Trad. Izidoro Blikstein. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Tradução Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 1-6.

BENVENISTE, Emile **Problèmes de linguistique générale I**. Paris: Gallimard, 2000.

ECO, Umberto. Articulações dos códigos visuais. In: _____. **A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica**. Tradução Pérola de Carvalho. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. p. 127-138.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

SOBRE O ROMANCE AS *LIGAÇÕES PERIGOSAS*

DELON, Michel. *P.-A. Choderlos de Laclos: Les liaisons dangereuses*. 2. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

HUMBERT, Brigitte E. *De la lettre à l'écran: Les liaisons dangereuses*. Amsterdam, Atlanta: Éditions Rodopi, 2000.

KAMINKER, Jean-Pierre. La critique du libertinage: Choderlos de Laclos. In: ABRAHAM, Pierre; DESNÉ, Roland (Org.). *Histoire littéraire de la France*. 2. ed. Paris: Éditions Sociales, 1975. Tome III, De 1715 à 1789.

LACLOS, Choderlos de. *Les liaisons dangereuses*. Paris: Gallimard, 2007.

_____. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2007.

MALRAUX, André. Préface. In: LACLOS, Choderlos de. *Les liaisons dangereuses*. Paris: Gallimard, 2007. p. 7-22.

PAPADOPOULOS, Joël. Notices et notes. In: LACLOS, Choderlos de. *Les liaisons dangereuses*. Paris: Gallimard, 2007. p. 481-195.

POMEAU, René. *Laclos ou le paradoxe*. Paris: Hachette, 1993.

PRADO, Raquel de Almeida. *Perversão da retórica, retórica da perversão: moralidade e forma literária em As ligações perigosas de Choderlos de Laclos*. São Paulo: Editora 34, 1997.

SEYLAZ, Jean-Luc. *Les liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laclos*. Paris: Droz, 1998.

VAILLAND, Roger. *Laclos*. Paris: Éditions du Seuil, 1953. (Collection Écrivains de toujours).

VERSINI, Laurent. *Les liaisons dangereuses* à la scène et à l'écran. In: René Pomeau et al. **Cent ans de littérature française 1850-1950**: mélanges offerts à Jacques Robichez. Paris: Sedes, 1987. p. 31-38.

_____. **Laclos et la tradition**: essai sur les sources et la technique des *Liaisons dangereuses*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1968.

_____. **Le roman le plus intelligent**: *Les liaisons dangereuses* de Laclos. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1998.

SOBRE O ROMANCE EPISTOLAR

CALAS, Frédéric. **Le roman épistolaire**. Paris: Armand Colin, 2007.

COULET, Henri. **Le roman jusqu'à la révolution**: histoire du roman en France . 2. ed. Paris: Librairie Armand Colin, 1968. Tome I.

ROUSSET, Jean. **Forme et signification**: essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel. Paris: Librairie José Corti, 1962.

OUTRAS OBRAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALVARENGA, Francisco J. M. et al. **História das sociedades**: das sociedades modernas às sociedades atuais. 19. ed. Rio de Janeiro: Ao livro técnico S.A, 1988.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**. Tradução Silvana Vieira e Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, Editora Boitempo, 1997.

GRAFF, Alain. **Les grands courants de la philosophie moderne**. Paris: Éditions du Seuil, 1996.

LARA, Tiago Adão. **Caminhos da razão no Ocidente**: a filosofia ocidental do Renascimento aos nossos dias. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

NASCIMENTO, Milton Meira do. Rousseau: da servidão à liberdade. In: WEFFORT, Francisco C. (Org). **Os clássicos da política**: Maquiavel, Hobbes, Locke, Montesquieu, Rousseau, “O federalista”. 14. ed. São Paulo: Ática, 2006. v. 1, p. 187-242.

ROUANET, Sérgio Paulo. O desejo libertino entre o iluminismo e o contra-iluminismo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 167-196.

FILMOGRAFIA

LES LIAISONS dangereuses 1960 (1959). Direção: Roger Vadim. Produção: Marceau-Cocinor. França: René Chateau, 2000. (Coleção Les années cinquante). 1 DVD.

LIGAÇÕES perigosas (1988). Direção: Stephen Frears. Produção: NFH Limited. Estados Unidos: Warner Bros., 2006. 1 DVD.