

# DAS RELAÇÕES PERIGOSAS ENTRE LITERATURA E CINEMA para além da “fidelidade”<sup>1</sup>

ON THE DANGEROUS LIAISONS BETWEEN LITERATURE AND CINEMA:  
BEYOND “FIDELITY”

Leonardo Francisco Soares<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

## RESUMO

O propósito deste estudo é refletir sobre as potencialidades do diálogo entre cinema e literatura no âmbito dos estudos literários, focalizado a temática da adaptação. Para tanto, parto de uma crítica ao discurso da “fidelidade”, que paira em muitas das apreciações de adaptações fílmicas ou televisivas de obras literárias. Em seguida, tomo como exemplo duas adaptações do romance *As relações perigosas* (1782), de Choderlos de Laclos, produzidas quase que simultaneamente no final da década de 1980: *Ligações perigosas* (1988), de Stephen Frears, e *Valmont* (1989), de Milos Forman.

## PALAVRAS-CHAVE

Literatura Comparada, cinema, adaptação, Choderlos de Laclos

É tácito que as possibilidades de diálogo entre a literatura e o cinema já são exploradas de modo sistemático dentro dos limites das pesquisas em literatura. Basta um rápido olhar para as áreas e linhas de pesquisa e os títulos de dissertações e teses dos programas de pós-graduação espalhados pelo país para atentar para esse fato, também refletido no número de publicações que tratam desse tipo de aproximação.

É ponto pacífico, ou quase, a afirmação de que as relações entre literatura e cinema se desenvolvem em um circuito de mão dupla. Tal circuito funcionaria da seguinte forma: o filme narrativo-dramático dos primórdios – que tem como pioneiros, *grosso modo*, na França, Georges Méliès, e, na América, Edwin S. Porter – tomou a literatura como certo modelo narrativo para contar histórias por imagens, reatando-se, num salto temporal, com categorias romanescas dos séculos XVIII e XIX e com a tradição teatral da farsa do século XVI. Já a influência inversa – os empréstimos que a literatura faz ao cinema – se explicitaria nos procedimentos e temas que o

---

<sup>1</sup> Este artigo tem como origem um curso de curta duração ministrado na Universidade Federal de São Carlos, em 2009, intitulado “Cinema e Literatura: por um diálogo ‘impuro’”. Agradeço aos colegas e alunos da referida universidade que acolheram e discutiram meu trabalho, que ora é apresentado de modo mais sistematizado.

<sup>2</sup> leosoul@uol.com.br

romance, ao longo do século XX, em especial a partir das vanguardas modernistas, trouxe do cinema. Na literatura brasileira, por exemplo, é comum se apontar a influência do cinema nas inovações implementadas por Oswald de Andrade na estrutura narrativa dos romances *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933).

Contudo, conforme adverte César Guimarães,<sup>3</sup> esse circuito de mão dupla, aparentemente legítimo, guarda alguns pressupostos que precisam ser problematizados. Em primeiro lugar, há a dupla defasagem – temporal e técnica – que paira sobre esse sistema de circularidade. A recorrência de empréstimos sanaria a defasagem, fornecendo a ilusão de que a diferença temporal – o “atraso” do cinema em relação à performance narrativa dos textos literários – foi recuperada a partir da equivalência dos meios técnicos – com a literatura incorporando temas e procedimentos constitutivos das *imagens-movimento*.<sup>4</sup>

Tudo se passa como se literatura e cinema disputassem uma corrida que, embora não possua um mesmo ponto de partida, estranhamente possui uma linha de chegada equivalente: a narratividade, para o cinema; e o modo “cinematográfico” de narrar, para a literatura. O problema – para ficar com a metáfora da corrida – é que cinema e literatura não apenas correm em pistas distintas (embora seus tempos às vezes se aproximem, outras vezes se distanciem), mas também não almejam o mesmo prêmio. Há que se esclarecer, portanto, em que ocasião e sob quais condições um tipo particular de cinema aproxima-se de um determinado modelo literário e vice-versa, isto é, como e quando determinados textos aproximam-se de um regime particular de cinema.<sup>5</sup>

Suplementando o posicionamento acima mencionado, André Bazin já apontava para o equívoco cometido pelos analistas que tomam como legítima e evidente a influência entre cinema e literatura – “É quase lugar-comum afirmar que o romance contemporâneo [...] sofreu a influência do cinema”.<sup>6</sup> Contrariando a máxima, Bazin afirma que, se houve essa influência, ela pertenceu a um cinema que ainda não existia:

Tudo se passa, portanto, como se o cinema estivesse cinquenta anos mais atrasado do que o romance. Se nos atentarmos para a influência do primeiro sobre o segundo, então será preciso supor a referência a uma imagem virtual que só existe atrás da lente do crítico e em relação a seu ponto de vista. Seria a influência de um cinema que não existe, do cinema ideal que o romancista faria... se fosse cineasta; de uma arte imaginária que ainda esperamos.<sup>7</sup>

Os apontamentos de André Bazin e de César Guimarães contribuem para a percepção de que se, por um lado, o estudo das relações intersemióticas nas artes favorece a mobilidade das fronteiras, o diálogo entre discursos advindos de diferentes espaços epistemológicos, o encontro entre vozes, saberes e sabores variados, por outro, a proliferação desses estudos, muitas vezes, revela obstáculos e dificuldades. Em primeiro lugar, nas pesquisas que aproximam mais de uma arte, torna-se necessária a competência múltipla; no caso do objeto específico deste artigo, por exemplo, tanto na área dos estudos literários como naquela dos estudos da arte cinematográfica.

---

<sup>3</sup> GUIMARÃES. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*, p. 10-112.

<sup>4</sup> Para um aprofundamento sobre essa especificidade inalienável do cinema, isto é, de ele se constituir num regime de *imagens-movimento*, ver DELEUZE. *Cinema I: a imagem-movimento*; DELEUZE, *Cinema II: a imagem-tempo*.

<sup>5</sup> GUIMARÃES. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*, p. 112.

<sup>6</sup> BAZIN. Por um cinema impuro – defesa da adaptação, p. 88

<sup>7</sup> BAZIN. Por um cinema impuro – defesa da adaptação, p. 91

Além disso, faz-se necessária a busca de uma terminologia, de operadores teóricos e de uma metodologia adequados aos campos disciplinares em diálogo. A falta de atenção e apuro com esses pontos problemáticos pode levar a aproximações fantasiosas, não fundamentadas por um referencial teórico preciso.<sup>8</sup> É no âmbito dessas questões, consciente das “dores e delícias” de tal aproximação, que, a partir de agora, trato da questão específica dos caminhos e descaminhos da adaptação.

Começo pelos problemas. É comum no âmbito da sala de aula dos ensinamentos fundamental e médio a utilização do cinema de modo bastante irrefletido e assistemático. Para uma parcela dos professores persiste, em sua prática de sala de aula, a ideia de que o filme e/ou o programa de televisão adaptados de um texto literário de alguma forma possam substituir a “matriz literária”, tomando o seu lugar ou tornando a sua leitura desnecessária.<sup>9</sup> Entre outras coisas, o que se perde são as especificidades do discurso fílmico e do discurso literário e o que elas acarretam: a reflexão sobre a construção da imagem na literatura e no cinema, sobre a relação do leitor com o texto literário e do espectador com o texto fílmico, ou seja, o que é de específico e o que é da ordem da migração, do entrecruzamento. Também colunistas de jornais e revistas, quando reclamam de “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “profanação” de filmes e programas de televisão com relação à fonte literária, incorrem em engano semelhante. Falando da minissérie *Capitu* (2008), dirigida por Luiz Fernando Carvalho, a partir do romance *Dom Casmurro* (1899), por exemplo, o colunista Diogo Mainardi escreve:

Luiz Fernando Carvalho, diretor da série televisiva *Capitu*, é o mais perfeito Escobar que surgiu até agora. Seu “*Dom Casmurro*” tem o nariz de Luiz Fernando Carvalho, tem o sorriso de Luiz Fernando Carvalho, tem a mentalidade de Luiz Fernando Carvalho. Nada nele recorda o “*Dom Casmurro*” de Machado de Assis, apesar de reproduzir diálogos do romance.<sup>10</sup>

Luiz Fernando Carvalho é criticado por não fazer na tela o que Machado de Assis realiza na página em branco. O diretor é comparado a Escobar – “o amante de *Capitu*”, afirma o crítico (*sic*) –, em analogia à suposta traição de *Capitu*, por não ser “fiel” ao romance de Machado. Mas, afinal, de que ordem é essa *fidelidade* “devida” pelo cinema à literatura? Como medi-la se se trata de economias significantes distintas? Em suma, como dimensionar a equivalência entre as palavras e as imagens? Cria-se, na verdade, uma falsa polêmica em torno da passagem da obra literária para sua versão audiovisual: o leitor apaixonado, quicá iludido, sente-se traído, convertendo-se em espectador frustrado.

Pode-se afirmar que já existe uma tradição, forjada, felizmente, no território dos estudos literários, da crítica do discurso da “fidelidade” no âmbito da adaptação fílmica de textos literários. Dois nomes, para ficar apenas neste número, podem ser destacados: Robert Stam e Randal Johnson. Ambos os teóricos se voltam contra a insistência na “fidelidade” da adaptação cinematográfica à obra originária. Para Johnson, tal problema – “falso”, diga-se de passagem – se baseia “numa concepção derivada da estética kantiana, da inviolabilidade da obra literária e

---

<sup>8</sup> Sobre essa questão, ver OLIVEIRA. *Literatura e música: modulações pós-coloniais*, p. 11-12.

<sup>9</sup> Tais posturas equivocadas, infelizmente, são-me confirmadas nos relatórios de observação dos alunos da disciplina “Metodologia do ensino de literatura”.

<sup>10</sup> MAINARD, *Capitu* e Machado de Assis encenados por Orlando Orfei, [s.p.].

da especificidade estética”.<sup>11</sup> Stam, por sua vez, salienta que a noção de “fidelidade” não é um princípio metodológico aplicável para os estudos sobre a temática da adaptação, afinal:

a passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável.<sup>12</sup>

Evidencia-se, nesses e em outros posicionamentos da teoria contemporânea, o fato de que a literatura e o cinema, embora em algum nível relacionados, são dois campos de produção de sentido distintos e muitas vezes inseridos em contextos diversos – pense-se, por exemplo, no deslocamento temporal de quase 110 anos entre *Capitu* e *Dom Casmurro*; uma leitura comparada das duas obras requer uma abertura superior sobre o mundo, sobre o texto social, levando-se em consideração os traços formais e culturais específicos. Para Ismail Xavier, o mote deveria ser “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor”, tomando as comparações mais como um exercício de análise que evidencie as escolhas de quem leu o texto literário e o assume como ponto de partida, não de chegada.<sup>13</sup>

Além disso, ao longo do século XX, a teoria literária intensificou uma noção de *texto* literário que permite encarar de outro modo a relação da literatura com outros sistemas semióticos. Concebe-se *texto* como o lugar em que se realiza a dinâmica da produção de sentidos e sua transformação. Assim, a *tela* e o *risco do bordado* estarão na mesma cadeia significante: “Texto, tecido, teia, colcha, retalho, bordado. Rede que produz sentidos e é produzida no tempo e no espaço”.<sup>14</sup> Dessa forma, o texto solicita outros textos, refletindo sobre a sua própria textura, e o sujeito-leitor, perdido nesse tecido, “se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia”.<sup>15</sup>

Nesse sentido, é possível pensar a adaptação pelo viés das noções e dos conceitos de *intertextualidade*, de *dialogismo* e de *polifonia*, tão caros aos estudos literários. Recapitulando em breves palavras, nos anos 1960, auge do Estruturalismo e da Semiótica, os primeiros textos de Mikhail Bakhtin são divulgados na França. Seus conceitos de polifonia e dialogismo são retomados por Julia Kristeva no livro *Sêméiôtikè: recherches pour une sémanalyse* (1969), estudo no qual a autora desenvolve a noção de *intertextualidade*, que concebe o texto literário como um “mosaico de citações”, movimento de “absorção e transformação de outro texto”, espaço de confluência de linguagens. Com a difusão desses conceitos, o ficcional se liberta dos mecanismos reguladores de precedência, propriedade ou verdade, e se abrem definitivamente os caminhos para a interdisciplinaridade e a intersemiose, ampliando-se os limites e promovendo um considerável avanço no campo dos saberes. Nas palavras de Kristeva: “O texto confronta a semiótica com um funcionamento que se coloca fora da lógica aristotélica, exigindo a construção de uma outra lógica, e impelindo, assim, ao máximo – ao excesso – o discurso do saber, obrigado, conseqüentemente, a *ceder* ou a se reinventar”.<sup>16</sup> Ao que parece, falta a uma parcela da crítica e a certa prática pedagógica um naco de *invenção*.

<sup>11</sup> JOHNSON. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas secas*, p. 40.

<sup>12</sup> STAM. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*, p. 20.

<sup>13</sup> XAVIER. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema, p. 62.

<sup>14</sup> CASA NOVA. *Lições de almanaque: um estudo semiótico*, p. 11

<sup>15</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 83.

<sup>16</sup> KRISTEVA. *Introdução à semanálise*, p. 25.

Publicado pouco antes da Revolução Francesa, em 1782, *As relações perigosas*, de Choderlos de Laclos – as traduções em português, em sua maioria, omitem a advertência presente no original: *Les liaisons dangereuses, ou Lettres recueillies dans une Société & publiées pour l'instruction de quelques autres. Par M. C..... de L...*<sup>17</sup> –, insere-se na tradição do romance epistolar, tendo como precursores *Pamela* (1742) e *Clarissa* (1749), ambos de Samuel Richardson, e *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), de Jean-Jacques Rousseau, de cujo prefácio pinça a epígrafe: “J’ai vu les mœurs de mon temps, & j’ai publié ces lettres”.<sup>18</sup> Se uma grande parte dos escritores franceses do século XVIII, em especial os poetas, conservam ainda e exploram as fórmulas da *arte clássica* – principalmente de Boileau –, um *espírito novo*, uma postura de oposição e crítica se eleva na sociedade e contamina algumas performances artísticas. É nesse espírito libertário e, por que não dizer, libertino que se insere o romance de Laclos.

Talvez a alcunha de libertino explique o fato de *As relações perigosas* não aparecer, por exemplo, na “concisa história da literatura francesa”, *Précis d’histoire de la littérature française*, de Georges de Plinval, publicada em 1925. Se, para certo gênero de moral, a leitura libertina se configura como um esforço de maledicência, um momento envergonhado, às escondidas, de impropriedade, no século XVIII, a libertinagem vai construir-se, aliada à filosofia, como força sistematizada contra os costumes da velha moral, fazendo do prazer sexual e da invenção política o ponto de partida tanto para a reflexão séria quanto para as experiências de liberdade.<sup>19</sup> Ambientado na aristocracia francesa de fins do século XVIII, o romance de Choderlos de Laclos vai devassar os recônditos da experiência humana, falar de gozo e proibição, trazer normas e transgressões, revelando o jogo de espelhos que a sociedade montou para ordenar, subjugar e punir. *A fabulação*<sup>20</sup> gira em torno dos jogos sexuais, que misturam sedução e poder, tramados por aristocratas entediados e encobertos pela hipocrisia circundante. Dentre esses aristocratas, destacam-se dois: a Marquesa de Merteuil e o Visconde de Valmont. Ambos se divertem manipulando os sentimentos alheios e parecem vangloriar-se da fama que carregam. Por motivos diferentes, o visconde e a marquesa, amantes num “passado recente”, unem-se em dois estratagemas transgressores à “ética aristocrática”: o defloramento – sedução e educação sentimental – da jovem virgem Cécile de Volanges, prestes a se casar com o Conde de Gercourt, que abandonara a marquesa em outra ocasião; e a renúncia ao amor conjugal da devotada Presidenta de Tourvel, a quem o visconde pretende seduzir.

<sup>17</sup> É possível acessar fac-símiles de edições ou partes de edições francesas do romance publicadas ainda no século XVIII, como no sítio Google Livros, disponível em: <[http://books.google.com.br/books?id=CH8OAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=ptBR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.br/books?id=CH8OAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=ptBR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)>.

<sup>18</sup> Em francês na edição com tradução de Sérgio Milliet (ver LACLOS. *As relações perigosas* [1971], p. 9); Em português na edição com tradução de Carlos Drummond de Andrade (ver LACLOS. *As relações perigosas* [1998], p. 5).

<sup>19</sup> Sobre os conceitos de *libertinos* e *libertários*, cunhados no século XVIII, ver o volume organizado por Adauto Novaes, *Libertinos libertários*.

<sup>20</sup> As noções de *fábula* e *trama* serão utilizadas aqui de modo específico (ver XAVIER. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema, p. 64-67). Ao referir à *fabulação*, reporto-me a certa história contada, a certas personagens, à sequência de acontecimentos que se sucedem em determinado tempo e espaço; já a noção de *trama* aponta para o modo como tal história e personagens aparecem na urdidura do texto.

Ficamos, nesse brevíssima sinopse, no nível da *fábula*. Por outro lado, esse enredo será *presentado* ao leitor através de dois prefácios, 175 cartas e pouco mais de 60 notas de rodapé. É importante lembrar que o romance foi escrito por um estrategista militar. O fato de o romance ser narrado por cartas cria uma atmosfera de autenticidade, além de contribuir para uma visão caleidoscópica das personagens. A narrativa parece correr, como se o leitor devassasse a correspondência alheia. A troca de cartas privilegia o elemento dialético, que se funda na arte de convencer, afinal, cada interlocutor quer, sedutoramente, levar o outro a se entregar às leis do prazer. Com o artifício do romance epistolar, o autor produz uma espécie de apagamento da figura de um único narrador e o foco se desdobra em uma multiplicidade de perspectivas dos vários correspondentes, em assumida interação dialógica e polifônica. Porém, a figura despótica de um narrador que controla a arquitetura textual não desaparece, mas desliza para as entrelinhas do texto, surgindo no ordenamento das cartas, no velar e no desvelar dos prefácios e notas.<sup>21</sup> Tem-se aqui esboçado um pouco da *trama*, o modo como o autor tece a narrativa.

E a temática da adaptação? O romance de Choderlos de Laclos foi adaptado para as telas, seja do cinema, seja da televisão ou do vídeo, pelo menos 12 vezes. Para o cinema, há duas versões de Roger Vadim: uma de 1959, *Les liaisons dangereuses*, em que o cineasta transfere a história para a década de 1950, e outra de 1976, *Une femme fidèle*, em que, apesar de não creditado, o romance de Laclos é a base para o roteiro, que localiza a história em meados do século XIX. Ainda na década de 1970, há um filme japonês de 1978, *Kiken na kankei*, de Toshiya Fujita, do qual se tem pouca informação. Na década de 1980, temos as versões mais famosas: *Dangerous Liaisons*, de Stephen Frears, de 1988, e, no ano seguinte, *Valmont*, de Milos Forman. Em 1999, Hollywood produziria uma “versão adolescente e moderna” do romance, intitulada *Cruel Intentions*, dirigida por Roger Kumble. Ainda para o cinema, há uma versão coreana de 2003, em que a história é transplantada para a Coreia do século XVIII, intitulada *Scandal – Joseon nammyeo sangyeoljisa*, de Je-yong Lee. Quanto à televisão, em 1980, foram produzidas duas versões: uma tcheca, *Nebezpečné známosti*, de Miloslav Luther; outra francesa, *Les liaisons dangereuses*, de Claude Barma. Em 2003, mais uma vez, a França produziria a minissérie *Les liaisons dangereuses*, de Josée Dayan, com um elenco internacional – composto por, entre outros, Catherine Deneuve, Rupert Everett, Nastassja Kinski e Danielle Darrieux. Por fim, o mercado do vídeo produziu duas versões: a continuação de *Cruel Intentions*, também dirigida por Roger Kumble, lançada em DVD em 2000, e o filme pornográfico de temática gay *Dangerous Liaisons*, de Michael Lucas, lançado em DVD em 2005. É possível citar, ainda, a ópera *The Dangerous Liaisons*, dirigida por Gary Halvorson, com libreto de Philip Littell, exibida pela televisão americana em 1994, e, por que não, a performance de Madonna para a canção “Vogue”, no MTV Awards Show de 1990, calcada na atmosfera do romance de Laclos.<sup>22</sup> Todas essas versões constituem leituras audiovisuais

---

<sup>21</sup> Sobre essa questão, ver PRADO. *Perversão da retórica, retórica da perversão: moralidade e forma literária em As ligações perigosas*, de Choderlos de Laclos. A autora se debruça, principalmente, sobre os prefácios e as notas que compõem o romance.

<sup>22</sup> Dentre os diferentes estudos sobre as adaptações para o cinema do romance de Laclos, um dos mais abrangentes é *De la Lettre à l'écran: Les liaisons dangereuses*, de Brigitte E. Humbert. Outra fonte importante de consulta a respeito das adaptações do romance de Choderlos de Laclos é o site The Internet Movie Database (IMDb), disponível em: <http://www.imdb.com>. No Brasil, há dois trabalhos de maior fôlego, mas que se concentram na análise do filme de Stephen Frears: o artigo “*Les liaisons dangereuses* na tela: ligações “perigosas” entre cinema e literatura, de Marcelo Bulhões, e a tese de doutorado *Théâtre et libertinage dans Les Liaisons dangereuses de Laclos: du roman à l'écran*, de Maristela Gonçalves Sousa Machado.

desencadeadas pelo mesmo texto. Por outro lado, à medida que foram sendo produzidas, tais versões juntas formaram uma espécie de rede textual maior, cumulativa, disponível para o artista que se volta para o exercício de adaptar o livro *As relações perigosas*.

Bastaria essa pluralidade de versões e possibilidades narrativas – que suplementam, em semelhança e em diferença, o romance do século XVIII; que entram em choque entre si e com a própria história que serve de ponto de partida – para desconstruir o argumento da “fidelidade” no campo da tradução. É o próprio texto que se transforma em versão, simulacro de si mesmo. Daí a impossibilidade da hermenêutica, do encontro com o sentido único, da resposta fidedigna.

Por outro lado, conforme já anunciei no resumo, farei alguns breves apontamentos a respeito das duas versões mais ambiciosas do romance. Em meados dos anos de 1980, causou alvoroço, no universo do cinema, a notícia de que dois cineastas importantes estavam filmando o romance de Choderlos de Laclos – de um lado, o inglês Stephen Frears, em seu primeiro trabalho em Hollywood, com um elenco de estrelas em franca ascensão – Glenn Close, John Malkovich, Michelle Pfeiffer e as então promessas Uma Thurman e Keanu Reeves –; do outro lado, o tcheco Milos Forman, em seu primeiro trabalho depois do sucesso de *Amadeus* (1984) – com o trio não menos promissor Annette Bening, Colin Firth e Meg Tilly. Os dois filmes foram lançados com um ano de diferença – provavelmente, os produtores do filme de Frears tinham mais dinheiro.<sup>23</sup> A proximidade dos lançamentos aguçou nos espectadores e na crítica o desejo de comparação: “Lequel est le meilleur?”, Michele Halberstadt lançava a questão no prefácio da edição de dezembro de 1989 da revista francesa de cinema *Première*, proposição que se repetiria em outras publicações e nos corredores das salas de cinema. Muitas vezes a pergunta assumia a seguinte forma: qual é o mais fiel ao clássico romance de Laclos?

Obviamente meu intento não é responder tal pergunta, mas problematizar as possibilidades de comparação. Quando se afirma que um filme foi “fiel” à obra literária, quase sempre o leitor está se referindo à parelha entre a fabulação, a intriga apresentada no texto literário e a trazida no texto fílmico. Nesse ponto, surge um elemento significativo: no caso do romance, a noção de autoria é tranquila. E no caso do cinema? Quem é o responsável pela fábula? O diretor, mais que ele o roteirista? E quanto à trama? Qual é o papel do montador ou do diretor de fotografia?

Fico, por enquanto, no âmbito da fábula. *Dangerous liaisons*, de Stephen Frears, é baseado na peça *Les liaisons dangereuses*, de Christopher Hampton – um grande sucesso do teatro, a peça estreou em Stratford-upon-Avon, em 1985, no ano seguinte foi para Londres, depois à Broadway, sendo também encenada em Paris, antes de virar filme –, que, por sua vez, partiu do romance de Choderlos de Laclos. O roteiro do filme foi escrito pelo próprio Christopher Hampton, e nos letreiros aparecem as seguintes palavras: “Baseado na peça de Christopher Hampton adaptada do romance *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos”, e em seguida “Roteiro de Christopher Hampton”. Quanto a *Valmont*, de Milos Forman, nos créditos se lê “Roteiro de Jean-Claude Carrière livremente adaptado de *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos”. Por essas marcações, esperar-se-ia que a versão de Forman estivesse mais próxima da fábula extraída de *As relações perigosas*. Ao se comparar a fabulação nas duas narrativas, a conclusão é contrária. No que tange à intriga, o filme de Frears é mais próximo ao romance, modificando, suprimindo e acrescentando menos elementos ao enredo. Um das modificações empreendidas por *Valmont* mais retomada por parte da crítica é a mudança do final da história.

---

<sup>23</sup> Para ver críticas ao calor da época do lançamento dos filmes, cito RONDEAU. *Floreios galantes*, p. 64-65; SUKMAN. *Ligações perigosas*, p. 10; HAAS. *Les liaisons de Forman*, p. 66-77; BERNARD. *J-C Carrière: figures libres*, p. 78-79.

Recapitulando, no polêmico e controverso final do romance de Laclos, após a morte da Presidenta de Tourvel, Valmont é propositalmente ferido de morte, em duelo provocado por delação da marquesa, e, antes de morrer, para se vingar, dá a conhecer as cartas trocadas entre ambos, e conseqüentemente Merteuil é levada à execução pública – situação representada no filme de Frears pela seqüência da ópera, em que a marquesa chega ao camarote e, após um silêncio ensurdecedor, é vaiada pela aristocracia, escondida sob a capa da moral e dos costumes permitidos –, além de ser desfigurada pela varíola e arruinada por um processo.

É possível dizer, portanto, dizer que *Dangerous Liaisons*, ao se manter mais atrelado à intriga do romance, é melhor que *Valmont*? Obviamente, não. A permanência ou a transformação de um elemento da ordem da fábula ou da ordem da trama não implica necessariamente em valor positivo ou negativo. Tais aproximações e deslocamentos devem ser analisados em relação com outras dimensões do texto fílmico. A título de provocação, por exemplo, retomemos a questão do final do filme de Milos Forman. Neste, o Visconde de Valmont morre no duelo de modo propositado. Porém, ao contrário do que acontece no romance, a Presidenta de Tourvel não morre de amor, mas, mesmo sendo perdoada pelo marido, continua “fiel” a Valmont – na última cena do filme, ela leva flores ao túmulo do sedutor. Já a Marquesa de Merteuil, apesar de solitária, não é desmascarada, tampouco arruinada por doença ou processo, e, na penúltima seqüência, assiste à realização de sua vingança: a pomposa cerimônia de casamento do Conde de Gercourt com a jovem Cécile, grávida do Visconde de Valmont – a aresta irônica dentro de toda a encenação.

No ensaio “A ambigüidade de Laclos”,<sup>24</sup> Franklin de Matos retoma a polêmica em torno do final do romance *As relações perigosas*. Ainda no século XVIII, alguns autores acusavam Choderlos de Laclos de não punir devidamente o vício, acusando a impropriedade do desenlace do livro. Partindo da leitura de Laurent Versini, segundo a qual a narrativa de *As relações perigosas* seria calcada sobre a tragédia clássica, o autor salienta que, ao final do romance, Valmont e Merteuil deixam de se submeter ao estratégico jogo da libertinagem e passam a ser guiados segundo os desvãos da paixão. Até então senhores de si e manipuladores dos sentimentos alheios, ambos sucumbem *fatalmente*. Em um dado momento do ensaio, Franklin de Matos afirma: “o desfecho é considerado algo acessório, que não decorre necessariamente do desenvolvimento e poderia ser suprimido sem qualquer prejuízo para o todo”.<sup>25</sup> O pesquisador lê o final do romance como um artifício do autor para dissimular sua convivência com os libertinos Visconde de Valmont e Marquesa de Merteuil, personagens que, nas entrelinhas de sua conduta libertina, *escarneciam* dos valores consagrados, da autoridade moral e da política vigente.

Por esse viés, pode-se considerar a liberdade tomada por Jean-Claude Carrière e Milos Forman em relação ao livro como um modo de aproximar a narrativa fílmica desse espírito *libertino libertário* de Choderlos de Laclos. Além disso, o título do ensaio de Franklin de Matos pesca o ponto mais interessante dos quantos podem ser levantados a partir da leitura do romance: a ambigüidade. Ela está explícita e em movimento, por exemplo, nos dois prefácios. O primeiro, de autoria do “Editor”, desmente o segundo, de autoria do “Redator”, advertindo o leitor de que o que ele vai ler é “apenas romance”.<sup>26</sup> Já no segundo, em um estratagema comum aos romances

<sup>24</sup> MATOS. A ambigüidade de Laclos, p. 223-227.

<sup>25</sup> MATOS. A ambigüidade de Laclos, p. 223.

<sup>26</sup> LACLOS. *As relações perigosas* (1971), p. 11; LACLOS. *As relações perigosas* (1998), p. 7.

realistas, o “Redator” sustenta que as cartas são autênticas e que ele se limitou a ordená-las, suprimindo inutilidades. A contradição entre os dois posicionamentos produz uma ambiguidade muito bem lida tanto por Stephen Frears e Christopher Hampton quanto por Milos Forman e Jean-Claude Carrière. De maneiras diferentes, esses artistas traduzem o caráter reflexivo, a sutil ironia, a ambiguidade e o cinismo que perpassam as missivas que compõem o romance.

Em *Dangerous Liaisons*, tem-se a montagem ágil, que contrasta com o ritmo tradicionalmente mais arrastado dos “filmes de época”. Une-se a isso o peso na composição das personagens, salientando seus traços mais obscuros – a víbora furiosa Merteuil, de Glenn Close; o cínico e ardiloso Valmont, de John Malkovich; a ingenuidade da quase burguesa Tourvel, de Michelle Pfeiffer. A explicitação das camadas de maquiagem e figurinos dos dois protagonistas, logo na abertura, e os espelhos disseminados ao longo das cenas – na última cena, por exemplo, Merteuil arranca a maquiagem diante do espelho – apontam para a explicitação do “jogo de cena” que domina o filme. O uso criativo das cartas e de sua escrita no interior do enredo estabelece uma aproximação da estrutura do romance de Choderlos de Laclos. Por fim, a opção de se filmar algumas sequências-chave, como o acerto de contas entre Valmont e Merteuil, à noite intensifica a carga dramática da narrativa. No caso de *Valmont*, opta-se pela clareza, com sequências filmadas ao ar livre e em salões iluminados, aliadas à vivacidade e ao humor na composição das personagens e das situações – vale lembrar a escolha de atores mais jovens para viver os papéis centrais. Colin Firth compõe um Valmont menos cruel e mais apaixonado pela vilania de Merteuil, uma marquesa explicitamente consciente da condição da mulher na sociedade vigente, contra a qual ela jocosamente se rebela – veja-se a cena do acerto de contas com Valmont. Assim como em *Dangerous Liaisons*, tem-se a explicitação do “jogo de cena” através das várias sequências que se passam no espaço do teatro, não só o espaço da Ópera, mas também os parques e feiras com as *personas* da *Commedia dell’Arte*. O roteiro de Milos Forman e Jean-Claude Carrière investe nas potencialidades das arestas irônicas, tendo o humor como artifício na construção das cenas – por exemplo, o filme se abre com um coro de noivas, enquanto a câmera passeia pelos corredores, nos quais a Senhora de Volanges e a Marquesa de Merteuil tramam o casamento da menina Cécile com um “homem obcecado por pureza”. Esses exemplos confirmam a variedade de possibilidades de interlocução, adaptação e transcrição da cena literária no espaço da tela de cinema, descortinando novas formas de significação e construindo outros sentidos. Os múltiplos olhares sobre um mesmo acontecimento, caráter essencial da estrutura do romance de Choderlos Laclos, estão disseminados nas diferentes leituras de Stephen Frears e de Milos Forman, que transcriam, através da imagem-movimento, o psicologismo sutil e a atmosfera libertina do texto do século XVIII.



#### ABSTRACT

The purpose of this study is to reflect on the potential of the dialogue between cinema and literature in the context of literary studies, focusing on the theme of adaptation. For this, I start with a critique of the discourse of “*fidelity*,” that arises in many reviews of film or television adaptations of literary works. After this, I take as an example two film adaptations of the novel *Les liaisons dangereuses* (1782) by Choderlos de Laclos, produced almost simultaneously at the end of the 1980s; *Dangerous Liaisons* (1988) by Stephen Frears, and *Valmont* (1989) by Milos Forman.

#### KEYWORDS

Compared Literature, cinema, adaptation, Choderlos de Laclos

#### REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4. ed. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Elos, 2).
- BAZIN, André. Por um cinema impuro – defesa da adaptação. In: BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 82-104.
- BERNARD, Jean-Jacques. J-C Carrière: figures libres. *Première: Le Magazine du Cinéma*, Paris, p. 78-79, dez. 1989.
- BULHÕES, Marcelo. *Les liaisons dangereuses* na tela: ligações “perigosas” entre cinema e literatura. *Alceu: Revista de Comunicação Cultura e Política*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 24, p.80-93, jan.-jun. 2012.
- CASA NOVA, Vera. *Lições de almanaque: um estudo semiótico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. (Humanitas).
- HAAS, Christine. Les liaisons de Forman. *Première: Le Magazine du Cinéma*, Paris, p. 66-77, dez. 1989.
- HUMBERT, Brigitte. *De la lettre à l'écran: Les liaisons dangereuses*. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas secas*. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 37-60.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

- LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas*. Tradução de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.
- LACLOS, Choderlos de. *Les liaisons dangereuses, ou Lettres recueillies dans une Société & publiées pour l'instruction de quelques autres*. Par M. C..... de L... Première Partie. Paris: Francis Earl of Killmorrey, 1782. Disponível em: <[http://books.google.com.br/books?id=CH8OAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=ptBR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.br/books?id=CH8OAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=ptBR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)>. Acesso em: 28 fev. 2010.
- LIGAÇÕES perigosas. Direção: Stephen Frears. EUA, 1988. DVD (119 min.), son., color. Tradução de: Dangerous Liaisons.
- MACHADO, Maristela Gonçalves Sousa. *Théâtre et libertinage dans Les Liaisons dangereuses de Laclos: du roman à l'écran*. 2005. 280 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- MAINARDI, Diogo. Capitu e Machado de Assis encenados por Orlando Orfei. *Revista Veja*, São Paulo, 13 dez. 2008. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/geral/veja-1-diogo-mainardi-capitu-machado-assis-encenado-por-orlando-orfei/>>. Acesso em: 28 fev. 2010.
- MATOS, Franklin de. A ambiguidade de Laclos. In: MATOS, Franklin de. *O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. (Humanitas).
- NOVAES, Adauto (Org.). *Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PLINVAL, Georges de. *Précis d'histoire de la littérature française*. Paris: Librairie Hachette, 1925.
- 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.
- RONDEAU, José Emílio. Floreios galantes. *Revista Set*, São Paulo, p.64-65, mar. 1989.
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- SUKMAN, Hugo Sérgio. *Ligações perigosas*. *Revista Cinemim*, Rio de Janeiro, n. 51, p. 10, fev. 1989.
- VALMONT: uma história de seduções. Direção: Milos Forman. França; EUA, 1989. DVD (137 min.), son., color. Tradução de: Valmont.
- 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*. São Paulo: Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-90.

