

# *Les liaisons dangereuses* na tela: ligações “perigosas” entre cinema e literatura

Marcelo Bulhões

## **Trama de cartas**

A adaptação cinematográfica de uma obra-prima do século XVIII, *As ligações perigosas*, de Choderlos Laclos, cabe a este artigo. Interessa aqui tomar o filme dirigido por Stephen Frears para apontar aspectos que considero decisivos à questão da adaptação cinematográfica de uma obra literária canônica. O adjetivo *decisivos* quer indicar procedimentos de mutação do meio literário para a linguagem cinematográfica. Que se aviste o problema com a indagação: o que está em jogo, no âmbito das formas de expressão, no processo de “tradução” para o meio cinematográfico – em um modo de se conceber o cinema – de uma obra exemplar de um estágio particular da narrativa em prosa literária ocidental, o romance epistolar?

Curiosa é a carreira de *Les liaisons dangereuses* (*As ligações perigosas*), único romance de Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos (1741-1803). Publicado em 1782, às vésperas, pois, da Revolução Francesa, o romance teve uma repercussão ruidosa, com um incrível êxito editorial para os números da época. Depois de esgotada sua primeira edição de dois mil exemplares em duas semanas, teriam circulado no mesmo ano 15 edições “piratas”. Nesse caso, é difícil separar o sucesso editorial da obra do “escândalo” por ela gerado, com a veemente acusação de moralistas à suposta influência “perniciosa” daquela brochura que exibia, na forma do romance epistolar, devassidão e perfídia – a despeito da finura de estilo – no comportamento dos seus dois mais importantes personagens, o visconde de Valmont e a marquesa de Merteuil. Diante de uma trama arquitetada por 175 cartas, em que cada capítulo

corresponde a uma carta “escrita” por um personagem, que excitavam a imaginação dos leitores, o repúdio dos moralistas – que, provavelmente, não desperdiçaram uma só página do livro – aguardaria o momento em que a ordem se restabeleceria para exercer seu controle. Assim, suplantada a fase em que cabeças rolavam sob as guilhotinas reluzentes, a estabilização política reperia o mando das “boas condutas”: em 1823, um tribunal da Restauração proíbe o livro, e, em 1865, nova proibição cai sobre a obra, dessa vez pela justiça do Segundo Império. Mas o romance venceria a censura e ultrapassaria o calendário dos séculos, chegando ao XX como leitura canônica, obrigatória nas universidades francesas, e se oferecendo como uma daquelas obras cujo poder de sedução e frescor sempre se atualiza, pelo magnífico engenho da trama romanesca e extraordinária elegância da escrita.

Um apanhado rápido da trama de *As ligações perigosas* é necessário. A marquesa de Merteuil, viúva recente, confia ao visconde de Valmont, seu ex-amante, a tarefa de ser protagonista de um plano para se vingar do nobre que a havia abandonado, o conde de Gercourt: seduzir e iniciar sexualmente a filha de sua prima, madame de Volanges, a jovem Cécile de Volanges, que foi tirada do convento e prometida em casamento a Gercourt. Valmont acha a tarefa indigna de sua fama de grande sedutor, por considerar a empreitada fácil demais. Tarefa mais digna de seu ofício de libertino é vencer as resistências da recatadíssima presidenta de Tourvel que, na ausência do marido, visita o palácio da tia de Valmont. No entanto, Valmont descobre que madame de Volanges escreve a Tourvel para adverti-la sobre o caráter nefasto de Valmont. Assim, para vingar-se de madame de Volanges, ele aceita seduzir a filha, a jovem Cécile Volanges, ao mesmo tempo em que investirá na conquista de Tourvel. Como recompensa à astúcia de Valmont caso obtenha sucesso, a marquesa de Merteuil promete passar uma noite de prazer com ele, desde que Valmont abandone Tourvel tão logo a conquiste. Valmont é eficiente em suas investidas com Tourvel, minando aos poucos suas resistências de recatada religiosa. Ao mesmo tempo, a pretexto de ser intermediário da paixão de um jovem professor de música, Danceny, por Cécile de Volanges, Valmont conquista a confiança da jovem e a inicia sexualmente. Suspendo esse breve resumo – se é que não o fiz além da conta. Mas é preciso lembrar um detalhe do enredo: Valmont, sem perceber, apaixona-se pela presidenta de Tourvel. E a marquesa de Merteuil o notará.

Esse modo de resumir o enredo do romance está muito longe de sugerir a peculiaridade e a graça formal-estrutural da obra de Laclos, peculiaridade que torna sua leitura uma experiência tão especial. Refiro-me ao fato de que a trama não é conduzida por uma voz narrativa – seja a chamada “primeira pessoa” ou “terceira pessoa” –, mas por várias. Cada “capítulo” do romance é uma carta. Assim, por exemplo, a carta XCV se intitula “De Cécile Volanges ao visconde de Valmont”, sendo ela, Cécile, a narradora e “escritora” da carta; enquanto a carta CXXI traz “Da marquesa de Merteuil ao cavaleiro de Danceny”, pertencendo a voz narrativa

a Merteuil, a remetente que “escreve” a missiva ao destinatário Danceny. O leitor está diante, pois, de um grande painel composto por perspectivas assumidamente parciais, sem que haja um “centro” em que se amparar. A leitura do romance é o contato direto com tais cartas que postam distintas subjetividades e intimidades; e, sobretudo no caso de Merteuil e Valmont, discursos que são perigosas armadilhas retóricas, lances de afiadíssima e ardilosa estratégia, em um complexo jogo de xadrez amoroso-sexual. Ao leitor é ofertado o delicioso desafio de apreender os intrincados fios, as jogadas arriscadas, dessas relações interpessoais que só existem pelo discurso postado, nesse grande mosaico de cartas-capítulos, instigante painel que forma a trama. As relações entre as personagens em suas ações, sejam as passadas, sejam as que estão em um devir como aspiração e projeto, são comunicadas pelas missivas em que a narratividade se mescla à argumentação. As “ligações perigosas” são as relações epistolares que testemunham e narram as relações pessoais baseadas em dissimulação, sedução, poder.

Diversas foram as adaptações de *As ligações perigosas* para distintos gêneros e meios. Tornou-se ópera, em montagem feita por Claude Prey em 1974 e 1980, virou seriado televisivo em 1982 e 1985, dirigido por Charles Brabant, e peça de teatro, com as versões de Heiner Mueller, de 1984, e Christopher Hampton, de 1988. Em 1959, o romance de Laclos recebeu sua primeira adaptação cinematográfica, dirigida por Rogé Vadin, que verteu o ambiente aristocrático do século XVIII para o da burguesia do XX. O filme de Vadin, diga-se de passagem, chegou a ser ameaçado de proibição. Em 1989 foi a vez de Milos Forman o levar às telas.

Em 1988, a obra de Laclos teve a versão cinematográfica de maior êxito de crítica e público, dirigida por Stephen Frears a partir da versão teatral feita por Christopher Hampton. O filme traz astros da galeria hollywoodiana nos papéis principais, como Glenn Close, interpretando a marquesa de Merteuil, John Malkovich, na pele do visconde de Valmont, Michelle Pfeiffer, no papel da presidenta de Tourvel, Keanu Reeves e Uma Thurman encarnando, respectivamente, o cavaleiro de Danceny e Cécile Volanges. O filme foi indicado a sete prêmios Oscar, tendo vencido em três categorias, e recebeu o prêmio César de melhor filme estrangeiro, entre outros.

Se, de certo modo, pode parecer surpreendente que uma obra de um gênero literário que se “perdeu” na poeira do tempo venha, séculos mais tarde, ser adotada para uma versão cinematográfica, já devo avisar que o trabalho de adaptação no filme de Frears buscará amoldar o romance a um padrão narrativo afeito à fluente comunicabilidade com o espectador de cinema contemporâneo, o que em larga medida significará uma espécie de negação do romance de Laclos. Em outros termos, como tentarei demonstrar, por alinhar-se ao modelo do cinema clássico, o filme de Frears não tencionará produzir analogias cinematográficas à feição epistolar do romance de Laclos. No entanto, em outro aspecto o filme de Stephen Frears parece falar mais de perto com o romance. Haverá um ponto de alinhamento entre romance e filme

que se dará por meio de uma manifestação com a qual, embora por caminhos totalmente distintos, tanto a obra de Laclos quanto a adaptação de Frears se relacionam: o teatro. Afastando a noção de “fidelidade” como princípio avaliativo do problema da adaptação, entrevê-se, pois, um campo de complexas relações entre linguagens e expressões de contextos distintos.

### **Romance epistolar – e libertino?**

É útil considerar que esse exemplar primoroso do romance epistolar que são as *As ligações perigosas*, no lastro que possui como precedentes *Pamela*, de 1742, *Clarissa*, de 1749, ambos de Samuel Richardson, e *Júlia ou A nova Heloísa*, de Rousseau, de 1760, inscreve-se naquilo que Óscar Tacca (1973) chama de romances de *transcrição*, nos quais o autor busca esconder sua presença. De fato, o romance de Laclos configura uma forma narrativa que procura escamotear sua arquitetura de criação ficcional. Mas a crítica literária também assinala as *Ligações* como obra-prima do romance libertino. Longe do mero autenticar tais classificações, estamos diante de uma conexão cujos dividendos não são desprezíveis. Em outros termos, o que o cruzamento entre a forma epistolar, como manifestação do romance de transcrição, e a vertente libertina nas *Ligações perigosas* nos tem a dizer?

Alocar *As ligações perigosas* à vertente da literatura libertina não é tarefa confortável, mesmo porque à designação *romance libertino* repousam distintas camadas de definição. De qualquer modo – e para os limites deste texto –, é válido pensar a aproximação do romance de Laclos a um teor amplo do sentido de libertinagem literária, vertente que, assim como o romance epistolar, tem sua glória no século XVIII. Refiro-me à definição que toma o romance libertino como o gênero que associa o erotismo desregrado, a licenciosidade sexual, ao repertório filosófico do século XVIII de extração iluminista, dedicado à superação de preconceitos e dogmas religiosos. Verdade é que *As ligações perigosas* não comportam, nas cartas de seus personagens, marcas claras do discurso filosófico da defesa da liberdade sexual e do prazer erótico como o caminho da felicidade. No lugar disso, o discurso e o comportamento dos dois personagens centrais, a marquesa de Merteuil e o visconde de Valmont, elogiam a vitória pela sedução, a glória de conquistar o desejo do outro. A busca é muito menos, ou quase nada, pelo prazer sexual em si, do que pelo ato de conquistar e subjugar aquele ser que resistia, por princípios e escrúpulos morais, às investidas calculadas do sedutor. Depois da conquista, o jogo deve acabar, com o dominador desprezando o ser conquistado. Há, pois, um espírito à dom Juan, emblema literário do sedutor movido pelo afã da conquista.

Ainda assim, o traço libertino não estará de todo ausente nas *Ligações perigosas*. Pois não se pode desconsiderar que a trama desenhada no cruzamento das cartas dá curso à manifestação erótica que levanta o véu das hipocrisias e depõe interdições

religioso-morais. Mesmo que esteja longe da liberalidade desregrada dos romances do marquês de Sade, a principal figura do romance libertino do XVIII, fica difícil negar que a contextura do desejo erótico na obra de Laclos não se comunica com o espírito da literatura libertina.

No entanto, o romance vai apresentar uma rica contradição, gestada a partir das páginas iniciais que precedem a obra propriamente dita e se adensa com a trama. Trata-se do modo como a obra realiza a inserção do traço libertino na forma do romance epistolar e, no caminho oposto, uma interpretação que respaldaria uma intenção moralizadora da obra.

Nos romances de transcrição, o autor se apresenta como um mero compilador de textos alheios, papéis verídicos por ele encontrados. Na forma epistolar das *Ligações perigosas* isso está presente no “Prefácio do Redator”, no qual a voz do autor se atribui meramente o trabalho de ter organizado as tais cartas que lhe caíram nas mãos. Há, pois, a capciosa intenção de provocar no leitor um poderoso efeito de veracidade. Mais: instigar-lhe a curiosidade com a declaração de que ele lerá documentos pertencentes a uma esfera íntima, indevassável. Incita-se, pois, uma tácita promessa de prazer pelo ingresso a um segredo que será finalmente revelado. No entanto, antes de tal “Prefácio do Redator” comparece uma “Advertência do Editor”, que manifesta desconfiança em relação à autenticidade das tais cartas-documentos; afinal, afirma ele, os personagens da trama possuem tão “maus costumes” que é impossível terem vivido “em nosso século”, a época das luzes, que teriam tornado os homens e as mulheres tão reservados e honestos. Tais palavras do editor buscam formar uma espécie de blindagem aos possíveis ataques dos moralistas. Promove-se, pois, um conflito que se pode considerar programado ou mesmo necessário às condições particulares de difusão editorial do romance.

Estabelece-se, então, uma confusão entre o ficcional e o real – o que é muito próprio dos romances de transcrição do século XVIII – que na verdade possui uma função clara: se por um lado é preciso instigar o apetite do leitor, o que se faz pela voz no “Prefácio do Redator”, é também necessário blindar-se contra os ataques dos moralistas, o que se dá com a manifestação de desconfiança da declaração da “Advertência do Editor”. Por outro lado, uma vez que, no século anterior, o romance barroco havia sido associado a uma frivolidade que era preciso combater, o gênero epistolar ganharia ares de seriedade pela amostragem dos males que deveriam ser combatidos, caminho exatamente oposto ao espírito da libertinagem. Aliás, no próprio enredo das *Ligações perigosas*, a ambiguidade entre o teor libertino e a intenção moralizadora se faz no fato das investidas do visconde de Valmont para seduzir a presidenta de Tourvel acabarem por revelar-se perigosas não somente a ela, vítima a ser preterida assim que se consume a conquista. Valmont não sairá ileso – e de certo modo se salva aos olhos do leitor – pois a paixão nele se aloja. As cartas da marquesa de Merteuil ao visconde acusam que ele fora dominado pela paixão, daí vindo a ira

de Merteuil e uma espécie de declaração de guerra entre ambos. Perigosas são, pois, as relações entre as figuras de sedutor e seduzido uma vez que, traiçoeiramente, o sedutor vai também sendo arrastado pela irracionalidade passional. Se por um lado o enredo pune a perfídia de Merteuil e Valmont, por outro lado o romance avança de tal modo na pintura da argúcia licenciosa desses dois protagonistas, compondo um painel de tal modo rico do exercício do erotismo elegante, que dificilmente se pode negar o traço fascinante do caráter libertino.

Diante de tudo isso, um embate interpretativo se instaurou diante das *Ligações perigosas*: romance libertino ou, ao contrário, obra moralizante? Resiste, por fim, a ambivalência na obra, inexorável. E a julgar pelos debates intermináveis na corrente dos séculos, ela resistirá aos esforços de resolução. Glória do romance de Laclos.

### **De Laclos a Frears**

Assistimos, nos últimos tempos, a um amadurecimento teórico da questão da adaptação cinematográfica de obras literárias – o que se estende ao campo audiovisual de um modo amplo. Basicamente, o princípio ou a cobrança, tácita ou explícita, de “fidelidade” – melhor, sempre, entre aspas – vai sendo vista como postura inadequada e ingênua. No limite, para alguns teóricos a própria designação *fidelidade* traz um equívoco de base, prestando um desserviço metodológico, uma vez que toda “passagem” de um meio a outro já promoveria inevitável mutação, sem que isso signifique, necessariamente, perda ou desgraça. Assim, toda adaptação cinematográfica de uma obra de literatura seria, sempre, “infidel”, podendo ocorrer no máximo a configuração de um *efeito de fidelidade*, a impressão de parecnça em relação à obra original por meio do uso de expedientes audiovisuais que funcionariam como analogias ao verbal literário. Ao mesmo tempo, passou-se a respeitar aquelas adaptações que manifestam um efeito oposto, o de transgressão do “espírito” da obra original, uma vez que ao realizador audiovisual devem ser resguardadas suas deliberações inventivas. No lugar de “fidelidade”, passou a ser valorizada a noção de “leitura” da obra fonte e “diálogo” de linguagens. Assim, por exemplo, no cinema – ou na televisão, nos quadrinhos, etc. – tantos serão os Shakespeares quantas forem as diferentes versões de suas obras por distintos realizadores audiovisuais. Portanto, no lugar de se indagar se Stephen Frears foi ou não “fiel” à obra de Laclos, a pergunta melhor deve ser como o diretor britânico “leu”, em sua adaptação, *As ligações perigosas*?

Não deixa de fazer sentido um suposto estranhamento ou surpresa diante do interesse cinematográfico pela obra de Laclos. À primeira vista a peculiaridade da forma epistolar não seria favorável à adaptação audiovisual. Não raramente, quando se contemplam relações de afinidade entre cinema e literatura, costuma-se lembrar como ponto privilegiado o teor de analogia do cinema clássico com o modo de narrar da prosa literária que se consagrou no Ocidente no século XIX, tendo como ponto

de ápice a prosa realista, em autores como Flaubert ou Dickens. Levando isso em conta, *As ligações perigosas* seriam uma obra desfavorável ou imprópria àquela espécie de natureza fundamental do cinema: arte por excelência da visualidade e da exterioridade, destinada ao olhar, marcada por uma relação inseparável entre tempo e espaço na qual o que se “mostra” é também o que se narra por uma espécie de visão de demiurgo, à maneira do narrador do realismo literário.

A abertura do filme de Stephen Frears faz menção explícita ao gênero epistolar. A tela é ocupada por um plano detalhe que traz, sob um fundo escuro, mãos femininas – cujo braço está adornado com um colar de pérolas, remetendo ao mundo aristocrático – que seguram uma carta lacrada, com manuscritos do remetente. Essas mãos viram o lado da carta, exibindo o tradicional laque vermelho das antigas missivas, e a abrem, revelando, como teor e em caligrafia estilizada “de época”: *Dangerous Liaisons*.

Tal iconografia do universo epistolar na abertura do filme não significa, todavia, que Stephen Frears lançará mãos de expedientes que criem um efeito de parença à forma epistolar do romance de Laclos. Frears insistirá na construção de um efeito de dessemelhança para obter dividendos dramáticos à sua opção de construto audiovisual. No romance de Laclos, além do desenho da trama ser tecido pelas epístolas, as cartas remetem-se mutuamente. Uma carta anuncia outra carta, informando que ela foi enviada, e em seguida ela é “publicada” no romance, figurando como mais uma carta-capítulo. A carta comparece como um gênero que se auto-remete e, curiosamente, se torna um actante, pois participa do próprio enredo, sendo um “objeto” requerido, barganhado, ofertado, aguardado, desejado, indesejado.

Com a adaptação de Christopher Hampton para o roteiro cinematográfico, tendo antes transmutado o romance em peça de teatro, o filme de Frears recolhe do romance de Laclos o que nas cartas se dá como depoimentos produzidos pelos personagens, narração do que eles vivenciaram há pouco tempo, ou intenções do que ainda vão fazer e opera uma decisiva modificação: dispõe na tela a ação narrativa em um *presente*. Deve-se ponderar, é verdade, que o cinema possui como que uma permanente vocação para a “presentificação”, pois mesmo quando narra um passado este se dá como “atualização” estampada na tela. Mas essa observação não nega a retificação do filme de Frears em relação à construção do tempo no romance por, na maior parte das vezes, evitar ao máximo o que nas missivas se faz como relato de um passado, mesmo que recente.

Ainda na abertura, a câmera vai nos apresentando, na montagem de ações paralelas e alternadas, os personagens centrais, a marquesa de Merteuil e o visconde de Valmont, cada um em seu recanto palaciano. Merteuil mira-se no espelho, e depois a vemos sendo vestida em sua *toilette* diurna por um séquito de criadas, enquanto praticamente o mesmo acontece com o visconde de Valmont por seus serviçais. Stephen Frears insere de cara, pois, a ação: Merteuil é preparada para a visita em seu

palácio, logo uma carruagem conduz o visconde ao palácio da marquesa, em cuja janela uma jovem, que saberemos depois ser Cécile Volanges, assiste à chegada da carruagem negra de Valmont. Já no interior da sala do palácio de Merteuil, Cécile e sua mãe, madame Volanges, dialogam, e se anuncia a chegada de Valmont.

É importante avaliar o modo com que o filme não intenta analogias visuais ao que é basilar, decisivo mesmo, como procedimento formal e estrutural do romance epistolar: a enunciação narrativa produzida pelos personagens da trama. No romance epistolar, cada capítulo é uma carta “escrita” e narrada por cada um dos personagens, sendo cada um responsável pela enunciação da carta-capítulo, naturalmente com a voz narrativa em “primeira pessoa”. A experiência de leitura de *As ligações perigosas* forja um contato direto com a narração produzida pelo personagem enunciador de cada carta. Se o romance de Laclos é uma grande interlocução entre epístolas e se executa uma atitude meta-discursiva, o roteiro de Christopher Hampton leva o filme de Frears a depositar na boca dos personagens, que dialogam frente a frente, o que era interlocução das missivas. Se no romance as cartas já possuem um caráter dialógico claro, no filme o que era colóquio entre emissor e destinatário postados em papel se transfere para a ação de dialogar em corpo presente.

Nesse ponto o romance epistolar do século XVIII guarda distância fundamental do padrão narrativo que se consagraria no século XIX, uma vez que inexiste nele a figura e a função do narrador mediador entre o leitor e a ação narrada. Tal modo de narrar consagra-se com a literatura realista do século XIX, ápice da produção do efeito de objetividade na narrativa ocidental, em que a instância narrativa faz tudo para ocultar sua presença; trata-se do narrador que funciona como intermediário entre ação que envolve os personagens e o leitor virtual, operando como um olhar de demiurgo e *voyeur*, muitas vezes com poderes ilimitados de retratação. A afinidade com o cinema clássico se estabelece pela constatação de que nele a categoria narrativa do ponto de vista também busca ocultar sua presença e a câmera de cinema muito se prestará ao poder de ubiquidade do narrador realista.

Embora o conceito de *ponto de vista* em teoria do cinema possua diferença em relação à do romance, uma vez que além de comportar um sentido não metafórico, pois se trata de um ponto de vista ótico, abarca elementos auditivos e suas relações com a imagem, não se nega a pertinência da afinidade na associação com o *foco narrativo* – ou, se quisermos, *focalização narrativa* – em prosa literária. Assim, a eficiência comunicativa do cinema clássico – e uma eficácia que se traduz nas cifras da indústria do cinema – reside muito nesse modo de narrar “de fora”, em que a visualidade é plasmada por um ponto de vista que produz um efeito de distanciamento, faz tudo para ocultar sua presença, dando a impressão de que a história se conta sozinha, de modo semelhante ao romance realista; à maneira de um fotógrafo ou – dir-se-ia depois com o advento do cinema – à maneira de uma câmera cinematográfica, ou melhor, de um modo de conceber o cinema, que busca

também ocultar a marca do “olho” da câmera, figurando como uma instância que se pretende imperceptível. Alinhando-se a tal modelo de composição narrativa, o filme de Frears atualiza a capacidade do cinema de se portar como um olhar indiscreto, intruso que, no caso das *Ligações*, flagra, de modo voyeurístico, as ações libertinas e sensuais de seus personagens. Flagrá-las já é fornecê-las ao olhar do espectador, seu cúmplice bisbilhoteiro.

### ***Das cartas à cena***

Afastar a possibilidade de analogias audiovisuais com o comportamento do foco narrativo no romance de Laclos é, na opção assumida pelo filme de Stephen Frears, recusar a enunciação narrativa produzida pelos personagens, os quais passam a ser não os sujeitos-narradores que produzem as cartas, mas o “objeto” da retratação pela câmera. É verdade que vez ou outra a focalização narrativa representada pela câmera assume o ponto de vista do olhar de algum personagem, como na cena em que o visconde de Valmont mira, pelo buraco da fechadura, a presidenta de Tourvel em seu quarto, comovida com a investida do sedutor. Nesse momento, indiscretamente e em voyeurismo explícito, “olhamos com o personagem”: dá-se o alinhamento entre o canal do olhar do personagem e a perspectiva do “olho” da câmera, ambos sendo o vértice a partir do qual o espectador tem acesso à imagem da personagem em sua alcova. No entanto, tal composição não funciona como correlativo cinematográfico à narração epistolar, não é analogia à enunciação particularizada de voz da personagem como narrador de uma carta.

Pode-se supor, como exercício de especulação, como a composição cinematográfica poderia buscar adaptar o romance de Laclos em termos de afinidade à forma narrativa das *Ligações perigosas*, dispondo supostos correlativos audiovisuais. Pode-se aventar algum expediente correlato à ação dos personagens escrevendo cartas e nelas revelando anseios e narrando acontecimentos que estão vivendo? O uso da câmera subjetiva, presente em *A dama do lago*, filme de Robert Montgomery, de 1964, rodado inteiramente em câmera subjetiva, seria uma evocação válida, apostando em que o “olho” da câmera corresponderia ao olhar do personagem diante de uma carta sendo por ele escrita? A propósito, de um modo geral a experiência de *A dama do lago* é tida como fracassada e com ela o cinema teria aprendido que o espectador necessita da imagem dos personagens da trama, principalmente dos protagonistas, para que se dê o processo de identificação. E – convenhamos – imaginar uma adaptação de *As ligações perigosas* com tal expediente não parece animador à sua fatura estético-narrativa. Descartando o uso da câmera subjetiva, outra suposição é imaginar que a busca por um efeito de fidelidade ao romance levaria a adaptação fílmica a fixar-se na ação dos personagens escrevendo cartas, cujo teor narrativo se traduziria em imagem. Tal expediente também parece de pouco fôlego.

Se me permito tais especulações é menos para saber se a adaptação seria bem sucedida e mais para assinalar a própria opção do filme de Frears, a de alinhamento a um padrão que se pode considerar de eficiência comunicativa com o grande público de cinema, um público interessado em acompanhar uma “história bem contada”. Do romance epistolar lançado no século XVIII a uma produção cinematográfica da década de 80 do século XX, a experiência na composição narrativa marca-se por uma resolução violentamente distinta. Mas não basta dizer isso. É preciso ver melhor os processos dessa composição cinematográfica.

Longe de ser um mero quesito técnico, a passagem do modo de narrar no romance de Laclos para a maneira como se dá no filme de Frears possui implicações cruciais. Se o romance epistolar se faz como um feixe de distintos narradores, em que a informação diegética varia de acordo com o canal de cada consciência particular, a de cada personagem, no filme de Stephen Frears a instância narradora preponderante é a de um olhar “de fora”, que funciona como um demiurgo retratista de uma “realidade” que se exhibe na imagem. Tal opção nos leva a pensar que se no filme a identidade se estabelece com o padrão da narrativa “distanciada”, consagrada pelo realismo, é porque nele comparece um caráter visualista que pouco se presta ao modo do romance epistolar.

E nesse mesmo movimento de transcodificação, merece apreço o conceito de *cena*, ou seja, a tentativa máxima de imitação do transcorrer da história. Antes de tudo, a cena traduz-se na reprodução das falas dos personagens, na representação integral do que dizem e na ordem do seu desenvolvimento. Na cena cinematográfica, a imagem se oferece com o caráter de reprodução dos diálogos aliado à impressão de transmitir o fluxo natural dos eventos, pelo efeito de captação do movimento contínuo.

Destacar o conceito de cena vale para lembrar que com ela a narrativa tende à dramatização. Isso parece nos pôr de frente a um dos traços básicos do filme de Frears: o diálogo com a linguagem teatral, a despeito de não se distanciar do seu caráter propriamente cinematográfico. A propósito, a informação de que o filme de Frears é uma “adaptação da adaptação” teatral feita por Christopher Hampton a partir do romance de Laclos não nos chamaria tanto a atenção se *As ligações perigosas* não fossem um romance com afinidades com o universo dramático. As “relações perigosas” são um cruzamento, constante diálogo de cartas, cada carta sendo uma fala, e em conjunto tais falas-cartas compõem um generoso exercício retórico. Uma carta narra o que o personagem viveu, expõe argumentos, pede conselhos, desvenda anseios, outra carta lhe responde, ao mesmo tempo em que anuncia e solicita, implícita ou explicitamente, uma outra que lhe replicará. O leitor fica diante, pois, de uma rede de relações de discursos postados em missivas, e de uma espécie de disputa retórica do amor e da sedução.

Eis, pois, a similaridade do romance com a cena teatral, calcada no diálogo, similaridade que há tempos a crítica literária identificou, discernindo que a ficção

epistolar atingiu muito o gosto do público pela afinidade com o drama aristocrático, tão animado em diálogos. Tanto no teatro quanto no romance epistolar os discursos dos personagens dizem do que eles estão vivendo, sentindo, desejando. O espectador de teatro e o leitor do romance epistolar podem se sentir contemporâneos à ação que acomete os personagens, experimentando-a no momento em que ela é vivida e proclamada, via escrita ou fala teatral, pelos personagens.

O filme de Frears também guarda relação com o teatro, mas ao seu próprio modo. Aliás, lembrar que o filme de Frears baseia-se na peça teatral de Christopher Hampton das *Ligações perigosas* pode motivar o reconhecimento de que a linguagem cinematográfica nesse caso não se furta a certo intercâmbio com o teatro. Se o teatral se aparenta em Laclos pelas vias da especificidade da composição narrativa do literário romanescos, no filme o teatral dialoga com a especificidade cinematográfica.

Como espetáculo cinematográfico, o filme de Frears deve muito à cena: o que no romance é conversa entre cartas, no filme se transforma em um fluxo de acontecimentos calcados no diálogo, em colóquio de agentes corporificados e atuantes de uma rica *mise-en-scène*. A narração epistolar conduzida por cada personagem particular do romance em cada carta é transformada em representação oral e física dos personagens, em um “agora” e *in loco*, particularizada nos cenários em que se desenvolve a intriga. Por meio da cena, se executa a maestria do repertório da gestualidade, toda uma perícia de expressões faciais, no notável desempenho dos atores, em especial na primorosa atuação de John Malkovich, como Valmont.

A “apropriação” do teatral no filme se reconhece em algumas sequências particulares. “Recortando”, em vários momentos, espaços fechados, os de ambiente palaciano, a câmera acompanha os atores tirando muito proveito da interação com o cenário, como na sequência, de grande poder lúdico, em que Valmont se esconde e acompanha a manipulação ardilosa de Merteuil no diálogo com madame Volanges. Toda uma *mise-en-scène* se rege, explora-se ludicamente a movimentação dos atores pelo cenário, que parece calculadamente circundado, envolvido pela câmera, que também se movimenta para transigir com os atores-personagens. O episódio em que Valmont executa uma estratégia para que cheguem cartas de Danceny a Cécile Volanges é, em especial, uma exploração rica da *mise-en-scène* com insinuação teatral. Se o leitor se lembra das diversas cartas entre Valmont e Merteuil que tratam das estratégias do visconde para a conquista amorosa de Tourvel, vale perceber como tal colóquio epistolar se transcodifica na cena que se inicia com Valmont subindo euforicamente as escadas do palácio de Merteuil com o brado de “vitória”.

A linguagem cinematográfica parece ter encontrado, pois, certo ponto de contato com o romance de Laclos, a marca teatral, embora nesse caso cinema e literatura – em contextos muito distantes – estabeleçam para seus domínios o modo intransferível de instituir algum liame com a expressão teatral.

## Considerações finais

Se o subtítulo deste artigo remeteu – na ocorrência metafórica do adjetivo *perigosas* – ao próprio título da obra-prima de Choderlos de Laclos, cuja adaptação fílmica de Stephen Frears se avaliou de modo sucinto aqui, foi para aludir à complexidade das relações entre cinema e literatura, postas a propósito da própria adaptação.

Neste artigo, a adaptação fílmica da obra de Laclos não foi submetida ao critério valorativo; ficou de lado o julgamento de seus resultados em termos especificamente estéticos. Mas qualquer caminho valorativo se equivocará se decretar como veredicto uma “traição” à obra de Laclos. O cotejo conduzido neste artigo quis, no fim das contas, assinalar que se a “fidelidade” tem deixado de ser um critério de juízo avaliativo de uma adaptação literária para o campo audiovisual, importa apreciar a obra adaptada como agente de uma nova experiência de fruição, não necessariamente melhor ou pior do que obra literária, mas portadora de sua forma peculiar, ativadora de sentidos que estão implicados nela própria, devendo ser, pois, julgada na circunscrição do seu próprio domínio expressivo.

Embora os limites deste texto não pudessem viabilizar uma análise exaustiva da adaptação de Frears, a partir do roteiro de Christopher Hampton da obra de Laclos, acredito ter tocado em questões basilares que envolvem o fenômeno da adaptação audiovisual do repertório literário, a “tradução” de uma obra literária representativa de um estágio particular da narrativa literária ocidental, o romance epistolar. Considerar o problema dessa adaptação para as telas significou não perder de vista um padrão de narração cinematográfica, o do cinema clássico. Tratou-se, então, de perceber processos, no interior das formas de expressão, do modo como a realização fílmica, segundo tal modelo narrativo, “traduziu” o romance de Laclos para as telas. Ao mesmo tempo, se o romance epistolar guarda afinidades com o teatro, na adaptação de Frears a expressão teatral se faz de algum modo reconhecer, tendo para isso concorrido o fato de ter se baseado na adaptação que Christopher Hampton realizou da obra de Laclos.

Em *Dangerous Liaisons*, título original do filme, Stephen Frears optou por enfatizar a própria diferença em relação à obra literária original, afastando, quase sempre, o tratamento de equivalências audiovisuais com o romance que poderiam produzir certo *efeito de semelhança*. Nesse ponto, a afirmação supostamente redundante de que o filme de Frears atuou como cinema quer advertir para a necessidade de, sempre, “dar a César o que é de César”: ao realizador de cinema o que lhe é próprio, o mesmo servindo ao escritor literário –, o que não nega a atuação de trânsitos entre as duas formas de expressão.

Marcelo Bulhões

Professor da Universidade Estadual Paulista (UNESP)  
bulhoes@faac.unesp.br

## **Referências bibliográficas**

- ALTER, Robert. *Partial magic: the novel as a self-conscious genre*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- BALOGH, Anna Maria. *Conjunções – disjunções – transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume, 2004.
- BERTHOMIEU, André. *Essai du grammaire cinématographique*. Paris: La Nouvelle Édition, 1946.
- BLANCO, Carlos J. Gómez (Coord.). *Literatura y cine: perspectivas semióticas*. Santiago de Compostela: Universidade de Coruña, 1997.
- BRITO, José Domingos de (Org.) *Literatura e cinema*. São Paulo : Novera, 2007.
- BULHÕES, Marcelo. *A ficção nas mídias: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais*. São Paulo: Ática, 2009.
- COMPANY, Juan Miguel. *El trazo de la letra en la imagen: texto literario y texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 1987.
- FUSELLIER, Etienne. *Cinéma et littérature*. Paris: Cerf, 1964.
- GAUDEAULT, André. *Du littéraire au filméque. Système du récit*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1988.
- GIMFERRER, Pere. *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- LACLOS, Choderlos de. *Les liaisons dangereuses*. Paris: Club Géant, 1966.
- LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário e a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- NOVAES, Adauto (Org.). *Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- REICHLER, Claude. *L'âge libertin*. Paris: Éditions de Minuit, 1987.
- STAN, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- TACCA, Óscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Editorial Gredos, 1973.
- VERSINI, Laurent. *Laclos et la tradition*. Paris: Klincksieck, 1968.
- WOLFE, Sergio. *Cine/literatura: ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

## **Resumo**

Comentar a adaptação cinematográfica de *As ligações perigosas*, romance do século XVIII, de Choderlos de Laclos, realizada por Stephen Frears, é o propósito deste artigo. Interessa cotejar a composição cinematográfica aos aspectos formais básicos do romance. Se a adaptação de Frears, no filme lançado em 1988, marca um efeito de afastamento do romance epistolar de Laclos por se alinhar ao padrão do cinema clássico, em outro ponto o filme revela uma curiosa ligação com a obra literária: a relação com a linguagem teatral.

## **Palavras-chave**

Adaptação audiovisual; Cinema; Romance epistolar.

## **Abstract**

*Les liaisons dangereuses on screen: “dangerous” liaisons between cinema and literature*

The purpose of this article is to comment on the film adaptation by director Stephen Frears of the 18th-century novel *Les liaisons dangereuses* (in English, *Dangerous Liaisons*) by Choderlos de Laclos. It compares the film composition to the basic formal aspects of the novel. If, on one hand, Frears' 1988 film adaptation breaks away from Laclos' epistolary novel for being aligned with the standard elements of the classical cinema, on the other, it reveals a surprising affinity to the literary work: the relation with the theatrical language.

## **Keywords**

Audiovisual adaptation; Cinema; Epistolary novel.