

AS LIGAÇÕES PERIGOSAS 1960: UMA LEITURA FÍLMICA DE *AS RELAÇÕES PERIGOSAS* DE CHODERLOS DE LACLOS

Maristela Gonçalves Sousa Machado
Doutoranda da UFRGS

Definida como leitura possível, re-escritura ou tradução criativa da obra literária, a adaptação cinematográfica pode ser estudada a partir da perspectiva de um tipo de hipertextualidade definido por Gerard Genette como toda espécie de modificação no modo de representação característico do hipotexto, nesse caso, do texto literário que dá origem à leitura fílmica¹. Cada adaptação cinematográfica define sua identidade através da maneira pela qual opera tal modificação e realiza a passagem da narrativa literária à narrativa fílmica. Esse processo complexo de leitura e produção de sentido é determinado pelos códigos cinematográficos, pelos saberes e discursos ligados ao contexto social e ao conjunto das obras literárias e cinematográficas produzidas no mesmo momento histórico e cultural e, acima de tudo, pela expressão da criação individual do cineasta.

A partir dessa ótica, considerando a adaptação cinematográfica como um aspecto importante da recepção e da fortuna crítica da obra literária, analisei o filme *As ligações perigosas 1960* (1959) de Roger Vadim que realiza a leitura fílmica do romance de Pierre-Ambroise Choderlos de Laclos de 1782, *As relações perigosas*.

Minha análise do diálogo intertextual que se estabelece entre filme e romance foi pautada no estudo de um fragmento textual da abertura, momento estratégico da adesão do leitor/espectador ao universo narrativo. Sem perder de vista a relação dinâmica que se estabelece entre os momentos iniciais de entrada na ficção e a totalidade de cada obra, procurei confrontar a leitura fílmica com minha própria leitura do romance. No caso do livro, escolhi dois elementos do paratexto – segundo Gérard Genette² aquilo através de que um texto se faz livro e se propõe como tal a seus leitores: a “Advertência do Editor” e o “Prefácio do Redator”. No caso do filme, estudei uma das seqüências iniciais, uma espécie de prólogo protagonizado pelo próprio Roger Vadim.

As relações perigosas de Laclos se apresenta sob a forma de uma correspondência. Publicado em 1782, o romance foi um enorme sucesso de vendagem e teve problemas com a

¹ Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1983, p. 395.

² Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1982, p.7.

censura por ser considerado um ultrage aos bons costumes: durante muito tempo, uma aura de escândalo envolveu o romance. A forma epistolar não era então uma novidade, mas Laclos foi mais longe: as ações entrelaçadas, o jogo de ecos, de espelhos e de contrapontos entre as condutas e as cartas dos personagens dão uma dimensão polifônica inovadora ao romance.

Sua intriga trata fundamentalmente das relações de poder entre dois aristocratas sedutores e de costumes pouco recomendáveis (o Visconde de Valmont e a Marquesa de Merteuil) cujas aventuras resumem-se a uma série de intrigas amorosas envolvendo outros personagens. Ainda que tenha sido objeto de um grande número de estudos, esse romance permanece, ainda hoje, uma obra aberta a leituras variadas e, muitas vezes, contraditórias. A ambigüidade parece ser a tal ponto constitutiva de sua composição, que uma idéia relativamente coerente e unificada do projeto do texto teima em escapar ao leitor. A composição engenhosa, a fina ironia, a clareza na abordagem de uma temática ligada aos mecanismos que governam a paixão *As relações perigosas* – um romance estreitamente ligado à sociedade francesa do antigo regime – atraente para o leitor moderno. Do caráter fragmentário do universo ficcional se desprende uma verdade subjetiva e parcial nunca totalmente revelada, apenas pressentida.

Os dilemas de nosso tempo ligados às conseqüências da liberação sexual, à competição assim como a busca de autonomia individual parecem encontrar ressonância nos dilemas dos personagens de Laclos. O romance motivou um grande número de releituras críticas no século XX que ofereceram outras formas de semiotização à palavra escrita. Roger Vadim realizou a primeira adaptação cinematográfica em 1959 – *As ligações perigosas* 1960 – à qual seguiram-se *As ligações perigosas* de Stephen Frears em 1988, *Valmont* de Milos Forman em 1989 e *Segundas intenções* de Roger Krumble em 1999.

O filme de Vadim é freqüentemente esquecido em discussões sobre a transposição da obra de Laclos para as telas. Muitas vezes é apenas citado ou comentado de forma irônica e até mesmo anedótica. A reputação de Don Juan do cineasta parece reforçar o desdém com muitas vezes é tratada a sua filmografia. Há também um aspecto polêmico que não deve ser esquecido: diferentemente das outras adaptações cinematográficas, o filme de Vadim despertou reações apaixonadas e provocou um grande escândalo no momento de seu lançamento na França.. Na tentativa de preservar a integridade do patrimônio literário francês, um processo impetrado pela *Société des gens de lettres* obrigou Vadim a acrescentar o ano – 1960 – ao título de sua obra através de um processo intensamente comentado pela imprensa na época. Acredito que,

efetivamente, algumas das opções de Vadim no tratamento do material literário sejam no mínimo discutíveis, no entanto, isso não me parece diminuir o interesse na análise de uma leitura fílmica que transpôs a intriga do romance para o século XX e cuja inventividade em determinadas passagens me marcou desde a primeira vez em que a vi.

As vozes divergentes na abertura de *As relações perigosas* de Choderlos de Laclos: a polifonia no limiar do romance

No universo literário do século XVIII francês, o romance ainda era considerado um gênero menor e tentava se afirmar. Ora, esse fragmento de abertura – o paratexto – do romance era fundamental: em seu prefácio do autor ou na nota do editor, os escritores tentavam justificar a publicação de cartas pretensamente verdadeiras dizendo (na verdade, mentindo como fazem freqüentemente os personagens de *As relações perigosas* em suas cartas). Inventavam histórias explicando que não eram responsáveis pela autoria das cartas, estas lhes haviam sido confiadas por amigos ou parentes, ou encontradas num baú esquecido, enfim. Estes primeiros momentos da ficção eram usados para reafirmar que o objetivo da obra era o de denunciar os maus costumes e ajudar na educação dos jovens. E claro, tentavam, dessa forma, escapar da censura, das acusações de imoralidade.

Há ainda um outro aspecto da importância da abertura do romance por cartas que o torna significativo: como, durante todo o romance a voz do autor está escondida na voz dos personagens que se correspondem, trata-se do único espaço onde o autor se dirige diretamente ao leitor, além de um outro elemento paratextual: as notas de rodapé.

Laclos não é exceção a essa prática dos autores do século XVIII para escapar às acusações de imoralismo. Uma análise detalhada desses elementos que compõem a abertura do romance – que não cabe fazer aqui evidentemente – mostra, no entanto, que o paratexto de *As relações perigosas* vai muito além de um expediente para escapar da censura: é uma verdadeira *mise-en-scène*: ele já anuncia a estratégia textual do romance epistolar, antecipa uma série de aspectos da narrativa, estabelece um diálogo com as cartas e condutas dos personagens. Restringindo-nos apenas à nota do editor e ao prefácio do autor, vamos encontrar um editor e um redator em completa desarmonia: eles se desmentem, se contradizem e, já na abertura do romance, suas vozes dissonantes preparam o leitor para a dinâmica de visões contrastantes sobre o mesmo fato que é recorrente na troca de cartas em *As relações perigosas*. Assim, o editor chama o autor de

arrivista, desmente a veracidade das cartas sugeridas pelo subtítulo da obra, mas se contradiz dizendo que ela peca por um excesso de verdade. Quanto ao autor, em seu prefácio, ele começa dizendo modestamente e de maneira pouco convincente, diga-se de passagem, ser um mero organizador das correspondências, para em seguida mudar de tom, entusiasmar-se e tomar ares de grande autor, comentar o fazer literário e terminar dizendo que é a obra que deve se explicar. De que valem, afinal, os prefácios?

Laclos usa ironicamente máscaras diferentes: a de um editor céptico quanto ao valor da obra que está apresentando, a de um humilde redator responsável pela organização de uma correspondência autêntica transfigurado em de romancista orgulhoso de sua obra, a de um cronista que quer registrar as marcas de seu tempo. “ Eu vi os costumes do meu tempo” – diz Rousseau – uma outra voz que se sobrepõe às camadas do paratexto – na epígrafe de *As relações perigosas*.

Assim, parece-nos que a abertura é absolutamente fundamental para economia desse romance. O espaço paratextual do romance – que deveria a princípio estabelecer uma orientação de leitura – oferece uma saturação de explicações contraditórias e irônicas propostas pelo Editor e pelo Redator que já começam a forjar a necessidade de uma leitura ativa e perspicaz, em filigrana. No limiar do romance, o leitor é preparado para a polifonia, para as múltiplas vozes, para o jogo de máscaras, para a variação dos pontos de vista, das óticas contraditórias, para o jogo de espelhos, de sombra e luz que romance explora. É preciso que o leitor desconfie da escritura, como das cartas dos que escrevem os aristocratas libertinos Valmont e Merteuil. O romance ilustra desde sua abertura, a impossibilidade de se constituir como um todo orgânico, portador de sentido único. É na ambigüidade que ele se constrói.

Quanto ao filme de Roger Vadim, pensamos que a abertura também é um fragmento essencial para a entrada na ficção, comparável ao paratexto do romance.

A entrada no grande salão de Roger Vadim: a *mise-en-scène* da irrupção da luz

Passando à leitura das imagens de *As ligações perigosas 1960* que vimos na projeção dos momentos iniciais de *As ligações perigosas 1960*, é interessante refletir sobre a maneira pela qual Vadim transpõe para a tela o universo anunciado pelos elementos paratextuais analisados acima. Que dados ele foi buscar no romance para construir os primeiros momentos de seu filme?

A abertura dos filmes se compõem frequentemente da sequência genérica que, convencionalmente, dá nome ao filme, inscrevendo seu título e depois as informações concernentes à sua fatura: diretor, roteiristas, produtores, atores, técnicos, tecnologias, etc. Como uma zona de adaptação à obra, o genérico exerce um papel mediador para o público e garante a passagem para o mundo da ficção. Nicole de Mourgues o compara a um prefácio cuja “função primeira é fornecer o máximo de informações sobre a obra (gênese, fonte, gênero), situá-la, guiar o espectador introduzindo-o na atmosfera do filme”³. No caso de *As ligações perigosas 1960* de Roger Vadim, há, além de duas sequências que servem de suporte à apresentação dos créditos, uma espécie de prólogo protagonizado pelo próprio cineasta. Minha análise de hoje deter-se-á sobre este último.

No escuro, a passos cadenciados, focalizado em *contre-plongée*, impecavelmente vestido, mão no bolso, mantô jogado às costas, cigarro na mão, gestos estudados, Roger Vadim entra por uma porta, liga as luzes e descortina um set de filmagem refletido por um espelho. Sabemos de imediato que se trata dele porque há uma menção escrita explícita, uma assinatura que antecede essas imagens: “Uma breve mensagem de Roger Vadim. Diretor. *As ligações perigosas*.” Através de dois expedientes clássicos das aberturas ficcionais – franquear uma passagem e o acender de luzes – o cineasta realiza a passagem do mundo real (o espaço de fabricação do filme e seu espaço de recepção: a sala do cinema) para o mundo ficcional. A porta, limiar entre esses dois mundos sugere o diafragma da objetiva que nos dá a ver as imagens: da escuridão à luz, do silêncio à palavra. Com um tom compenetrado, mantendo todo o tempo os olhos fixos na câmara, Vadim começa a dialogar com o espectador numa espécie de *mise-en-scène* de prefácio. O narcisismo enunciativo daquele que em geral está atrás das câmaras é reforçado pelo discurso em primeira pessoa. Com ares de memorialista (como Rousseau na epígrafe de *As relações perigosas*: “Vi os costumes do meu tempo, e publiquei estas cartas”?), adota uma postura professoral para discutir problemas do seu tempo, a igualdade entre homem e mulher. Discorre

³ MOURGUES, Nicole de. *Le Générique du film*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1994, p. 74.

sobre uma “nova mulher” que começa a surgir e a se liberar das restrições impostas ao sexo feminino pela sociedade. “Tentei mostrar esse fenômeno particular através da personalidade de Brigitte Bardot”, diz ele.

Após evocar o mito Bardot, o cineasta apresenta sua nova personagem – Juliette, referência à heroína de *Les Prospérités du vice* (1797) de Sade ou à própria personagem vivida por Bardot em *E Deus criou a mulher* (1956) de Vadim – representada por Jeanne Moreau. Trata-se de uma mulher também anti-conformista, mas de uma maneira diferente: consciente das regras da moral, ela prefere esconder-se atrás da máscara de mulher fiel no casamento para procurar, a qualquer preço, a igualdade com os homens, sem no entanto afrontar a opinião pública. O comentário sobre as personagens e as atrizes que as encarnam nos faz refletir sobre a condição híbrida da figura do ator, figura que resulta da inter-relação entre a personagem, o papel-tipo (no caso, a mulher liberada) e o próprio intérprete que traz consigo uma espécie de dimensão mítica enraizada no imaginário social, na indústria cinematográfica, na mídia. No caso de uma adaptação cinematográfica, há ainda, para os que leram a obra, uma existência literária primeira da personagem – Madame de Merteuil – que se sobrepõe às dimensões mencionadas. Assim, a imagem das mulheres liberadas remetem indiscutivelmente à imagem de cada uma delas no momento da filmagem. Bardot, surgiu das páginas de revistas femininas, foi lançada em *E Deus criou a mulher*, tornou-se símbolo sexual, causando um enorme escândalo por sua sensualidade atrevida. Moreau, intelectualizada, saiu do Conservatório nacional de arte dramática, tinha em sua cinematografia vários papéis de mulheres fortes como em *A Rainha Margot* (1954 de J. Dréville), *Elevador para o cadafalso* (1957) e *Os Amantes* (1958) de Louis Malle. Em suas personagens, assim como em sua vida pessoal, Moreau contestava as imagens mais tradicionais de feminilidade da época.

Ao anunciar que quer falar de seu tempo e contar a história de uma mulher “revoltada contra o papel de mulher”, Vadim antecipa ao espectador que a intriga do romance foi transposta para a contemporaneidade (confirmando o que se poderia imaginar pelo título do filme, *As ligações perigosas* 1960). Antecipa também que o personagem principal é uma mulher casada – diferentemente de Madame de Merteuil no romance – e ganhou um primeiro nome, Juliette. São dados importantes na sua leitura do romance. Esse prólogo ultrapassa evidentemente o limite estrito da reflexão sobre *As ligações perigosas* 1960: ele é também pretexto para o comentário sobre o próprio cinema, sobre o jogo de representação e de superposição de imagens que ele

implica, como no caso do prefácio do romance sobre a escritura, a verossimilhança, o retrato do real. Os dois tipos de mulheres liberadas categorizadas pelo diretor surgem na vida real e na tela. A aparição do cineasta num processo de *mise en abîme* explícito, ainda que protagonizado por ele próprio implica em uma verdadeira representação, em uma interpretação, na elaboração de um discurso sobre a obra posterior ao filme, à maneira do redator-autor do romance. Nesse sentido, a presença de um grande espelho é eloquente. Mas que um indício do narcisismo do cineasta, o espelho é índice de reflexividade e evoca o jogo de ilusão referencial ao qual assiste o espectador: o que é visto na tela é apenas a imagem do diretor no sentido próprio do significante fílmico e no sentido figurado como produto de sua filmografia, de sua vida pessoal, da ação das mídias, assim como acontece com a figura do ator.

Em seguida, Vadim adverte o espectador que as mulheres francesas casadas não são todas como Juliette, ao contrário, trata-se, segundo ele trata-se evidentemente de uma exceção. No entanto, certos personagens do filme parecem discordar do diretor no que concerne as parisienses. Entre vários outros exemplos, na sequência que segue a apresentação dos créditos, Prévan corteja Juliette e se queixa: “- Que má sorte! Existe uma só mulher fiel em Paris e é a única por quem estou apaixonado !”⁴ Equivocados a respeito do verdadeiro caráter de Juliette, os personagens do filme a vêem como uma exceção, mas sob um ponto de vista oposto ao de Vadim. Em que imagem da mulher francesa o espectador deve acreditar? É o mesmo jogo da “Advertência do Editor” que procura desacreditar os terríveis personagens do romance assegurando que é “impossível supor que hajam vivido em nosso século”...

Para Vadim, o papel principal da instância narrativa fílmica parece ser materializar na tela ou mostrar os fenômenos na vida real (“que todos estamos percebendo”) : “Eu tentei mostrá-la sem a sua máscara”, assegura ele. Fica explicitado que a história não é contada por si própria, ela está inscrita numa produção e decorre da visão pessoal do cineasta. Com sua presença, Vadim sobrepõe o discurso dessa instância organizadora (o “ meganarrador”⁵ que “fala” cinema através de imagens e sons) à imagem do narrador verbal do cinema clássico – explícito e visualizado. Sua

⁴ VADIM, Roger, VAILLAND, Roger et BRULÉ, Claude. *Les Liaisons dangereuses* 1960. Scénario. Paris: René Julliard, 1960, p. 29. Traduzido por mim. Como o roteiro é frequentemente modificado durante a filmagem, houve aqui o cuidado de verificar se o diálogo citado corresponde exatamente ao que aparece no filme.

⁵ Na terminologia de André Gaudreault e respondendo à questão fundamental de Barthes “quem fala na narrativa?”, a instância enunciativa do texto fílmico. GAUDREULT, André. *Du littéraire au fílmique. Système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989, p. 115.

voz é contundente e interpela o espectador de forma direta como acontece frequentemente em documentários e filmes didáticos.

Tal didatismo, a explicação excessiva, a antecipação poderiam por em risco o efeito-ficção? Parece-me que o pacto de ficção em *As ligações perigosas 1960* se mantém sobretudo em função da natureza do entrelaçamento da voz comentadora e do mundo da diegèse: Vadim aparece como um ator – as implicações dessa presença na tela já foram comentadas aqui – e faz sua interpretação do papel de diretor de cinema de maneira quase caricatural. Ele dá ares graves e sérios ao seu discurso feminista, mas – ironia incontornável – sua reputação de don Juan na vida real acentua ainda mais um certo tom farsesco, de paródia.

A importância da cinematografia de Roger Vadim no tempo que antecede a explosão da *Nouvelle Vague* contra o chamado “cinema de qualidade” é indiscutível. O choque provocado por *E Deus criou a mulher* e toda a polêmica causada por seus primeiros filmes (inclusive *As ligações perigosas 1960*) estão ligados ao desejo de toda uma geração de reconhecer o seu tempo nas telas de cinema. Vadim traz para a cena cinematográfica um novo tom: desinvoltura, franqueza e uma certa irreverência na utilização de cenários naturais e o prazer de falar de pessoas que circulam pela vida real. Além disso, o sucesso comercial de seus filmes abre caminho aos jovens cineastas junto aos produtores franceses que começam a acreditar na viabilidade de novos projetos.

O prólogo de *As ligações perigosas 1960* evoca de irreverente o universo do romance de Laclos pelo diálogo irônico do cineasta com sua obra e o trabalho de escritura. A associação com as vozes dissonantes do paratexto do romance é imediata: o espectador atento seria certamente capaz de distinguir os ecos da “Advertência do Editor” e do “Prefácio do Redator” onde o autor se projeta sucessivamente em diferentes papéis e prepara o leitor para o mundo de ambigüidade e de falsas aparências que pontuam o romance. Ao escrever, o ator/editor/redator imita seus personagens-escritores, seus recursos, seus artifícios. Com sua *mise en scène* de cineasta, Vadim imita seus atores e revela seu papel, implicando toda uma discussão de seu projeto cinematográfico.