

## FOCALIZAÇÃO E TEMPO DE TELA EM *AS LIGAÇÕES PERIGOSAS 1960*

Philio TERZAKIS  
Genilda AZERÊDO

(Universidade Federal da Paraíba)

### RESUMO

A primeira adaptação de *As ligações perigosas* para o cinema realizou importantes alterações de forma e de conteúdo no romance de Choderlos de Laclos. Entretanto, seu diretor, Roger Vadim, conseguiu transpor para a tela do cinema, ainda que parcialmente, aspectos essenciais da obra: a diversidade de ponto de vista e a riqueza subjetiva das personagens, garantindo um tipo de *fidelidade* a determinadas características do texto original, que, no entanto, passou despercebida por críticos da época. A partir das reflexões teóricas de Gérard Genette e de Seymour Chatman sobre narração e focalização, tentaremos mostrar como o tempo de tela, em conjunto com a construção das personagens, contribuiu para a criação de uma visão plural e da profundidade psicológica das personagens no filme *As ligações perigosas 1960*, embora este não tenha escapado de um conceito-imagem moralista da sociedade.

**Palavras-chave:** *As ligações perigosas*, romance epistolar, focalização, foco de interesse, tempo de tela.

### 1 Introdução

Quando o diretor Roger Vadim lançou, em 1959, a primeira adaptação fílmica do romance *As ligações perigosas*, de Choderlos de Laclos, provocou um grande escândalo na França. Por um lado, ele foi atacado por críticos do cinema, que viam com maus olhos a adaptação fílmica de grandes obras literárias; por essa razão, foi mesmo obrigado a alterar o título do filme, que passou a se chamar *As ligações perigosas 1960*, para impedir qualquer confusão com o clássico do século XVIII. Além disso, foi acusado de ir de encontro aos bons costumes (HUMBERT, 2000).

As críticas a Vadim nos parecem até certo ponto injustas. Apesar de ter realizado importantes alterações de forma e de conteúdo na obra de Laclos, o diretor conseguiu *traduzir* para o cinema aspectos essenciais do romance – ainda que essa *fidelidade* seja dispensável para a qualidade estética de um filme. Por outro lado, embora tenha sido acusado de imoral, seu filme poderia ser criticado justamente pelo contrário: por apresentar uma mensagem moralista, que talvez tenha passado despercebida, em decorrência do impacto das imagens de nudez, sexo e perversão.

Neste trabalho, tentaremos mostrar como o diretor francês preservou na adaptação fílmica, ainda que parcialmente, a pluralidade de visões e a subjetividade dos personagens, garantidas na obra literária por meio da técnica do romance epistolar. Discutiremos ainda como o filme transmite um conceito-imagem moralista, embora se recuse, em sua maior parte, a estabelecer relações maniqueístas entre as personagens.

Mas, antes de passarmos à discussão sobre o filme, vamos relembrar as

características do romance por cartas.

## 2 O romance epistolar

O romance epistolar tem raízes na Antiguidade, mas seu nascimento remonta ao século XVII. Depois de chegar ao auge no século XVIII, ele conhece o declínio e termina por se diluir, no início do século XIX, na forma do diário íntimo. Há vários tipos de romances por cartas, mas eles guardam como características principais a utilização predominante da primeira pessoa do singular e do tempo presente. Ao longo do tempo, foram se tornando mais complexos, passando da voz solista às organizações com várias vozes, como acontece em *As ligações perigosas* (ROUSSET, 1962).

Para Rousset, a visão subjetiva é um dos aspectos preponderantes do romance epistolar, que seria um precursor do subjetivismo do romance do século XX, embora este tenha se concentrado no diário íntimo e no monólogo interior. A narração na primeira pessoa e no presente aproxima a forma do teatro, onde os personagens falam de sua vida e a vivem ao mesmo tempo; sendo que, no romance epistolar, a própria personagem é o *escritor*. Ao narrador, é recusado o ponto de vista panorâmico e onisciente; é a personagem que se dá conta das situações. Assim, a diversidade de pontos de vista é uma constante, principalmente em romances que articulam vários correspondentes. Em *As ligações*, por exemplo, as 175 cartas são assinadas por nada menos que 13 personagens.

Afirma Rousset (pp. 74-5, tradução nossa):

[...] o emprego da primeira pessoa impõe a adoção de um ponto de vista, o do personagem. Esse emprego provocava ainda por cima a multiplicação de pontos de vista pelo número de personagens envolvidos. No romance epistolar, desde que ele renuncia ao solista em nome de combinações mais complexas, cada um vê de seu ponto de vista e segundo seu caráter próprio; existem tantos ângulos visuais quanto personagens.

Assistimos, então, a um apagamento do narrador e à elaboração de uma complexa rede de relações. O autor parece apenas ordenar as cartas e compor o conjunto. O acontecimento é a ordem dada às cartas e a sua troca. São as palavras, como elas são ditas, lidas e interpretadas. O romance epistolar representaria ainda um tipo de discurso dramático e imediato, pois prescinde de introduções declarativas (GENETTE, 2007). Ele se aproximaria, portanto, não apenas do teatro, como do cinema.

Ora, é justamente essa visão múltipla das personagens e sua profundidade psicológica que têm estado ausente das adaptações filmicas do romance de Laclos. Produções como a de Stephen Frears (*Ligações perigosas*, 1988), Milos Forman (*Valmont*, 1989) e Roger Kumble (*Segundas intenções*, 1999) privilegiam o personagem de Valmont como *foco de interesse* (desenvolveremos esse conceito mais adiante), em detrimento das outras personagens, criando o maniqueísmo próprio do cinema dito hollywoodiano. Na maior parte dos filmes, as personagens inspiradas na Marquesa de Merteuil não passam de simples vilãs, que se limitam a ocupar na tela o lugar de antagonistas do protagonista Valmont. Nelas, pouco resta da complexa marquesa de Laclos, que defendeu, em pleno século XVIII, a educação e a liberdade sexual das mulheres.

Vale ressaltar que a pluralidade de visões de *As ligações* apresenta graus diferentes, segundo as personagens. O Visconde de Valmont e a Marquesa de Merteuil, por exemplo, desfrutam de um conhecimento quase absoluto dos acontecimentos – embora esse privilégio não despoje os outros personagens de subjetividade. Mas, de modo geral, a visão privilegiada do casal de protagonistas é compartilhada com o leitor que, por sua vez, é levado a se tornar uma espécie de cúmplice da dupla de libertinos. Uma cumplicidade com o mal. Rousset argumenta (p. 99, tradução nossa): “Podemos pensar que o escândalo do livro, sua reputação de romance perverso devem-se em grande parte a essa situação singular criada pela técnica epistolar e pelo uso que dela faz Laclos”.

Antes de passarmos ao filme de Vadim, é necessário revisitarmos alguns conceitos sobre focalização, elaborados por Gérard Genette e retomados por Seymour Chatman.

### 3 Focalização e foco de interesse

Para Genette (2007), não se deve confundir o narrador (modo) e a (ou as) personagem (voz) cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa. É o narrador quem fala, mas é a personagem quem vê. Genette reserva o termo de *narração* para a primeira instância e de *focalização* para a segunda. Por sua vez, Chatman (1990) identifica várias funções narrativas sob o conceito mais geral de focalização. Vai nos interessar particularmente a definição de *foco de interesse*, em decorrência do uso predominante do narrador onisciente nas narrativas fílmicas e das dificuldades em se expor os estados mentais das personagens no cinema. Chatman o define da maneira seguinte (p. 148, tradução nossa):

Muito frequentemente, nós não vemos as coisas a partir do ponto de vista de uma personagem ou sabemos o que ela está pensando, mas nos identificamos com ela, interpretamos eventos a partir do modo como eles a afetam, desejamos-lhe boa sorte ou a recompensa merecida.

O narrador cinematográfico, por sua vez, seria o conjunto de recursos audiovisuais que concorrem para a construção da narrativa fílmica. Em um diagrama não exaustivo, Chatman (p. 135) exhibe o conjunto desses recursos, que inclui elementos tão diversos quanto o tipo e o ponto de origem dos sons e também a natureza e o tratamento das imagens. O narrador onisciente e o foco de interesse parecem, portanto, representar a combinação predominante nas narrativas fílmicas de ficção. Não podemos dizer que se multiplicam, no cinema, narrativas que se equiparem ao uso da primeira pessoa na literatura. Até mesmo quando um filme é aparentemente contado a partir do ponto de vista de uma personagem, como acontece em *Carta de uma desconhecida* (Max Ophuls, 1948), o papel do narrador onisciente pode ser fundamental, como defende George M. Wilson (1992).

Em uma época que parece sofrer de um tipo de *fanatismo imagético*, parece-nos igualmente importante ressaltar o papel da linguagem verbal no cinema. Em se tratando da questão da narração e da focalização no filme, os diálogos têm um papel preponderante. Em seu conhecido ensaio *Retórica da imagem*, Roland Barthes (1982, pp. 32-3) já ressaltava o caráter polissêmico das imagens e seus significados

“flutuantes”. Ele afirma: “Por isso, desenvolvem-se, em qualquer sociedade, diversas técnicas destinadas a *fixar* a cadeia flutuante dos significados, de modo a combater o terror dos signos incertos: a mensagem lingüística é uma delas”. E a linguagem verbal não estaria presente no cinema apenas de uma maneira externa (diálogos, título, créditos, etc.). É o que afirma Cristhian Metz (1973, pp. 12-3):

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

A narração e a focalização no cinema parecem então o resultado dialético de uma combinação entre *o que* é dito/mostrado e *como* é dito/mostrado – ou seja, trata-se da quantidade e da qualidade da informação veiculada sobre a história (REIS E LOPES, 1988, p. 278).

A partir dessas reflexões, tentemos agora entender como foram, a nosso ver, elaboradas a narração e a focalização no filme de Vadim.

#### **4 Tempo de tela e pontos de vista**

Vadim realizou consideráveis alterações de forma e conteúdo no romance de Laclos, para trazê-lo para o cinema. Em se tratando da adaptação de um romance epistolar, a mudança do ponto de vista pode ser considerada a principal alteração no plano da expressão. Enquanto o livro apresenta predominantemente uma focalização interna múltipla, o filme é construído como uma narrativa não focalizada (ou de focalização zero), típica da literatura clássica, com a presença do narrador onisciente<sup>1</sup>. Ou seja, enquanto o livro apresenta personagens e narrador fornecendo aproximadamente as mesmas informações para o leitor, o filme apresenta um narrador onisciente, dominando a quantidade e a qualidade da informação diegética, tendo diversas personagens em maior ou menor grau como foco de interesse. É importante ressaltar que, embora as personagens de Laclos narrem os fatos, existe a instância do narrador por meio da personagem extradiegética do redator, que se faz presente na seleção e organização das cartas, no prefácio e em notas de rodapé. O livro também conta com a figura de um editor que escreve uma advertência e, assim, tem um papel na narração.

Em relação ao plano do conteúdo do filme, gostaríamos de destacar duas alterações. A primeira é a transposição da história para o meio burguês francês do final dos anos 1950. Originalmente a história se passa na aristocracia francesa do século XVIII, ou seja, no século da Revolução Francesa, durante o qual os aristocratas chegaram aos extremos de uma vida luxuosa e repleta de ócio. A segunda alteração de conteúdo diz respeito à construção dos personagens de Valmont e Juliette. No filme, eles são casados, enquanto no romance são confidentes e ex-amantes.

Apesar dessas alterações, o diretor preservou uma certa pluralidade de visões das personagens, assim como sua complexidade psicológica. Vamos nos deter em três

---

<sup>1</sup> Esses conceitos são desenvolvidos por Gérard Genette.

elementos da narrativa do filme que nos parecem mais expressivos na determinação dos focos de interesse e da visão subjetiva dos personagens: o tempo de tela, a construção das personagens e, dentro desse segundo elemento, a comunicação não verbal.

O tempo de tela representa a exposição de uma personagem/objeto/paisagem diante do olho da câmera e, em consequência, diante do espectador. Trata-se de um fator importante de destaque de uma personagem. Entretanto, sozinho ele pode não conseguir transformar uma personagem em foco de interesse – vale lembrar: a focalização não é apenas um resultado do *como*, mas *do que* é dito/mostrado. No caso, Vadim faz uma divisão desse tempo de tela entre as personagens principais (especialmente Valmont, Juliette e Cécile), por meio do qual podemos acompanhar a exposição de suas individualidades e aventuras paralelas à linha narrativa principal, que seria a vingança de Juliette (o plano traçado pelos esposos é o primeiro grande ponto de virada do roteiro). Assim, o tempo de tela expõe as personagens, mas é com a ajuda da construção das personagens que esse recurso as estabelece como focos de interesse, oferecendo-lhes uma personalidade mais complexa.

Assim, no filme de Vadim, o tempo de tela concedido às personagens tem dois efeitos principais. O primeiro deles é o de conferir importância à personagem na trama; a visibilidade de uma personagem pode ajudar a destacá-la na narrativa. Temos frequentemente diante dos olhos as figuras de Valmont, Juliette e Cécile e, em segundo lugar, as imagens de Danceny e Marianne. Mesmo em momentos em que Juliette não está presente nos principais acontecimentos, o diretor utilizou o recurso das cartas enviadas por Valmont à esposa, informando sobre o avanço dos planos do casal. Nesses momentos, temos os seguintes recursos de narrativa fílmica: as imagens dos eventos, a voz *over* de Valmont e a imagem de Juliette lendo a carta. Assim, temos Juliette quase sempre diante do espectador,

O segundo efeito do tempo de tela diz respeito ao modo como ele é utilizado. Em *As ligações perigosas 1960*, as personagens não são apenas expostas. Essa exposição termina por deixar evidentes contradições da sua personalidade que ajudam a enriquecê-las psicologicamente e a evitar o estabelecimento de relações maniqueístas entre elas. Esse talvez seja o segredo da pluralidade de visões obtida por Vadim em seu filme, embora este não disponha dos recursos técnicos oferecidos pelo romance epistolar. Essas contradições estão presentes, em diferentes graus, nas cinco principais personagens da trama: Valmont, Juliette, Cécile, Marianne e Danceny.

Obviamente a avaliação dessas contradições parte de todo um pré-saber construído historicamente e culturalmente – pré-saber que é amplamente utilizado na elaboração da forma e do conteúdo das mensagens fílmicas, e que está igualmente presente no momento de sua recepção e da reconstrução da mensagem por parte dos receptores. No caso, temos diante de nós todo um código moral do mundo ocidental cuja análise não cabe nos limites deste trabalho, mas cuja existência é essencial frisar.

Assim, diferentemente de outras adaptações fílmicas da obra de Laclos, a personalidade de Valmont apresenta várias nuances. Ele considera errado seduzir a própria prima, mas não recusa o pedido de sua esposa para fazê-lo por vingança. Apaixona-se por uma mulher casada, entretanto, não hesita em seduzi-la por paixão e por diversão. Ainda que apaixonado por Marianne, não tem forças para desobedecer à ordem de Juliette de romper o romance. Decide ajudar Cécile a se casar com Danceny para se vingar da esposa, escondendo que a moça carrega seu filho. Mesmo declarando guerra a Juliette, não tem coragem de procurar Marianne para retomar sua relação.

Juliette, por sua vez, não é a vilã simplista dos filmes de Frears, Forman e Kumble. Ela ama seu marido e seu casamento. Tem amantes e incentiva o mesmo comportamento em Valmont, a fim de garantir a estabilidade de sua relação. Acredita

que é graças ao casamento aberto que os dois permanecem juntos por mais de uma década. Ela se preocupa e se ocupa pessoalmente da carreira do marido. Vê-lo apaixonado por Marianne representa, portanto, a perda de tudo o que havia conquistado até aquele momento. Para esse casal, a verdadeira traição consistia em amar outra pessoa. Ao mesmo tempo, por vaidade, empenha-se em destruir o futuro casamento de seu ex-amante. Também não hesita em se tornar amante do namorado de Cécile ou em denunciar seu marido para Danceny, por vingança.

As contradições de personalidade não são um privilégio dos *vilões* da história. A *vítima* Cécile também tem atitudes que se contradizem. Ela é jovem, inexperiente e apaixonada por seu namorado, entretanto, aceita o pedido de casamento de outro homem simplesmente para sair de casa e se livrar dos pais. Torna-se amante de Valmont, engravida e, então, preocupa-se em casar para evitar um escândalo. Não hesita em enganar Danceny, juntamente com Valmont, para atingir seus objetivos: casar com o homem que ama e não se tornar uma mãe solteira. Por fim, Cécile não demonstra vergonha por seu envolvimento no escândalo, que incluiu o assassinato de Valmont, nem mesmo quando vira alvo da imprensa. A jovem demonstra inexperiência e romantismo, mas também frieza e indiferença.

A participação menor de Jean-Louis Trintignan, como Danceny, e a atuação inexpressiva de Annette Vadim, como Marianne – na época ela era uma atriz jovem e inexperiente, ao lado dos monstros sagrados do cinema que eram Gérard Philippe e Jeanne Moreau - não deixam de evidenciar igualmente as contradições dessas duas outras vítimas de Valmont e Juliette. Em uma atitude cheia de hipocrisia, Danceny recusa-se a manter relações sexuais com sua futura esposa, Cécile, antes do casamento, mas trai facilmente a namorada, tornando-se amante de uma mulher casada, Juliette, e freqüentando meios libertinos. Por sua vez, Marianne não consegue resistir à sedução de Valmont, trai o marido e o deixa em seguida, para terminar o filme na loucura, pelo abandono e morte do amante.

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

## **5 Considerações finais**

A diversidade de pontos de vista obtida por Vadim e a ausência de maniqueísmo

na maior parte do filme contrastam com sua mensagem moralista. Apesar da ousadia do tema e das imagens, a obra está longe de propor novos valores para a sociedade – vale lembrar que a discussão feminista vai se desenvolver, sobretudo, na década seguinte. O que parece ter causado mais impacto na França dos anos 50 foram as imagens de nudez, sexo e perversão, veiculadas pelo filme. Talvez a força das imagens tenha feito o moralismo implícito da obra passar despercebido. Mas essa limitação foi observada por Brigitte E. Humbert (p. 66, tradução nossa):

*As ligações perigosas 1960* não serviriam para reivindicar a liberdade sexual da mulher ou a crítica de costumes de uma sociedade que o discurso introdutivo de Vadim deixa esperar. Elas oferecerão sobretudo um estudo, no final das contas muito moral, das causas, aspectos e conseqüências da libertinagem em um casamento burguês, estudo por trás do qual aparecem em filigrana os cavalos de batalha preferidos de Vadim, a saber as relações entre homens e mulheres, e a sexualidade desvelada.

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

Ora, se levarmos em conta as reflexões de Umberto Eco (1976), a criação dos conceitos-imagens em um filme exige a articulação de vários códigos (inclusive o verbal), dez dos quais são identificados pelo teórico italiano: perceptivos, de reconhecimento, de transmissão, tonais, icônicos, iconográficos, do gosto e da sensibilidade, retóricos, estilísticos e do inconsciente. A complexa articulação desses códigos pode gerar mensagens aparentemente contraditórias, como no caso do filme de Vadim, em que temos, por exemplo, códigos iconográficos ousados (nudez) e códigos retóricos moralistas (o castigo dos *maus*, a vitória dos *bons*).

A principal razão do moralismo do filme talvez seja justamente o desfecho. Vadim optou pelo castigo dos *maus* (Valmont e Juliette) e pela complacência com as *vítimas* (Marianne, Cécile e Danceny), enquanto que Laclos não poupou nenhuma de suas personagens da catástrofe provocada pelos próprios erros trágicos. Essa seria mais uma prova de que não haveria “gramática” no cinema: o *happy end* generalizado, que é considerado uma solução retórica típica de filmes ditos *menores*, poderia ser considerado subversivo em um filme como *As ligações perigosas 1960*.

## Referências

- BARTHES, Roland (1984). *O óbvio e o obtuso*. Porto: Edições 70.
- CABRERA, Julio (2006). *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Tradução de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco.
- CHATMAN, Seymour (1990). *Coming to terms: The rhetoric of narrative in fiction and*

film. Ithaca and London: Cornell University Press.

ECO, Umberto (1976). *A estrutura ausente*: introdução à pesquisa semiológica. Tradução de Pérola de Carvalho. 3. ed. São Paulo: Perspectiva.

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

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

LACLOS, Choderlos (1970, 1972). *Les liaisons dangereuses*. Paris: Gallimard.

METZ, Christian (1973). Além da analogia, a imagem. In: *A análise das imagens*: coleção de ensaios da revista Communications. Tradução de Luís Costa Lima e Priscila Vianna de Siqueira. Petrópolis: Vozes. PP. 7-18. Coleção Novas Perspectivas em Comunicação.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. (1988). *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática. Série Fundamentos.

ROUSSET, Jean (1962). Une forme littéraire: le roman par lettres. In: *Forme et signification*: essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel. Paris: José Corti. PP. 65-103.

WILSON, George M. (1992). *Narration in light*: Studies in cinematic point of view. Maryland: Johns Hopkins University Press.