



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAL E PUBLICIDADE
BACHARELADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL – AUDIOVISUAL

THIAGO GUIMARÃES CAMPELO

**EROTISMO E ADAPTAÇÃO LITERÁRIA PARA O CINEMA: DE GUY DE
MAUPASSANT A MAX OPHÜLS**

PROF. DR. PABLO GONÇALO PIRES DE CAMPOS MARTINS

BRASÍLIA – DF

Junho/2018

THIAGO GUIMARÃES CAMPELO

10/0125352

**EROTISMO E ADAPTAÇÃO LITERÁRIA PARA O CINEMA: DE GUY DE
MAUPASSANT A MAX OPHÜLS**

Monografia apresentada ao Departamento de Audiovisual e Publicidade como pré-requisito obrigatório para aprovação na disciplina de Projeto Experimental em Audiovisual e obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Audiovisual.

Orientador: Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins

Brasília

Junho/2018

*Aos anos despendidos
que aqui se resumem*

AGRADECIMENTOS

À Universidade de Brasília que me proporcionou estar num dos espaços intelectuais e políticos mais fecundos do Brasil e onde pude me encontrar enquanto sujeito ativo na sociedade;

À Faculdade de Comunicação que me acolheu após longa jornada e que tanto me instigou criativamente;

Ao Instituto de Letras que gerou em mim o interesse pelos estudos da literatura e da teoria literária;

À Universidade Federal do Maranhão, primeira instituição desse longo caminhar e que me deu a oportunidade de sonhar o impossível;

Ao professor Pablo Gonçalo que, ao longo dos anos, fomentou o meu interesse pelo cinema. Pela orientação neste trabalho, por todas as aulas e pelas conversas sem compromisso, obrigado;

À Rosane e Tarciso Campelo, meus pais, que juntos me sustentaram nos momentos mais difíceis dessa jornada, que suportaram comigo todas as mudanças de curso e que nunca desistiram de mim. Vocês são muito amados e queridos. Obrigado por toda a compreensão e amor desmedido;

À Maria José, minha vó materna, que não pode me ver chegar até aqui, mas foi a maior incentivadora de cada pequeno sonho que tive;

À Eulália e Natan Campelo, meus avós paternos, que há tempos já se foram. Que seja dito: sem a luta diária de vocês no meio do sertão do Ceará nada disso poderia ter sido imaginado;

À Ewald Guimarães, meu avó materno, que antes de tudo é forte. Pelo tempo que tivemos e ainda teremos, obrigado;

À Taciane Campelo, minha irmã, que é meu esteio em meio as crises. Agradeço por toda a motivação que tu me deste ao longo desses anos;

À Daniel Lukan, Igor de Sousa, Marcus Vinícius, Ândrea Malcher, Letícia Nunes, Lorena Figueiredo, Verônica Bianco, Victor Cruzeiro, a todos os amigos de São Luís que se mantiveram e aos amigos que fiz em Brasília. Muito obrigado por me ouvirem nos momentos difíceis, por se alegrarem comigo em cada bom acontecimento, pelas conversas e pelas cervejas;

À Melissa, pela paz e pelos abraços.

“La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas”.

BRETON, André. *L'amour fou*, 1976.

RESUMO

Esta monografia tem como objetivo proporcionar uma reflexão a respeito do erotismo como manifestação humana presente na literatura e no cinema por meio de seus artifícios formais, tais como elementos da linguagem cinematográfica e do fazer literário. Através de levantamento teórico sobre a adaptação, busca-se entender as relações e afastamentos entre texto e imagem, bem como, através da capacidade de transcodificação apontado pela teoria da adaptação, pretende-se demonstrar como o conceito de erotismo se configura na passagem do texto literário para o filme. Por fim, analisa-se três contos de Guy de Maupassant sobre a ótica do erotismo, *Le masque* (1889), *Le modele* (1883), *La Maison Tellier* (1881) e como eles foram transpostos para o cinema através do filme *Le plaisir* (1952), de Max Ophüls.

Palavras-chave: Erotismo, adaptação, literatura, cinema, Guy de Maupassant, Max Ophüls.

RÉSUMÉ

Le but de ce mémoire de fin de cours est de proposer une réflexion sur l'érotisme comme manifestation humaine présente dans la littérature et dans le cinéma par leurs procédures, comme les éléments du langage cinématographique et celui de la littérature. À partir d'un sondage d'études théoriques sur l'adaptation on tente de comprendre les relations et les éloignements entre texte et image, aussi comme à partir de la capacité de transcodage indiquée par la théorie de la l'adaptation, on souhaite montrer comment le concept d'érotisme se présente dans le passage du texte littéraire au film. Finalement, on analyse trois contes de Guy de Maupassant sur le point de vue de l'érotisme, La masque (1889), Le modèle (1883), La Maison Tellier (1881), ainsi comme leurs rapports de transposition au cinéma dans le film Le plaisir (1952) de Max Ophüls.

Mots-clés: Érotisme, adaptation, littérature, cinéma, Guy de Maupassant, Max Ophüls.

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO | 09 |
| CAPÍTULO 1 – Considerações sobre o erotismo e suas manifestações na literatura e no cinema | 11 |
| 1.1 – A descontinuidade do ser e o vínculo com a morte | 11 |
| 1.2 – O interdito e a transgressão | 13 |
| 1.3 – O erotismo | 17 |
| 1.4 – Sacrifício e cristianismo | 20 |
| 1.5 – Erotismo e literatura | 21 |
| 1.6 – Erotismo e cinema | 24 |
| CAPÍTULO 2 – Adaptação da literatura para o cinema | 30 |
| 2.1 – Adaptação literária enquanto violência | 30 |
| 2.2 – O paradigma da fidelidade | 36 |
| 2.3 – Especificidades da adaptação | 38 |
| 2.4 – Entre contar e mostrar | 42 |
| CAPÍTULO 3 – De Maupassant a Ophüls | 45 |
| 3.1 – O espírito do segundo oitocentos e sua influência | 45 |
| 3.2 – O erotismo nos contos de Maupassant | 49 |
| 3.3 – Características dos filmes de Max Ophüls | 52 |
| 3.4 – O prazer, de Ophüls | 55 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 60 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 61 |

INTRODUÇÃO

Esta monografia se propõe a investigação dos processos de adaptação de obras literárias para o cinema através da ótica do prazer e do erotismo. Para atingir tal objetivo, parte-se da noção de que o erotismo é parte constituinte do indivíduo e da organização social e, conseqüentemente, da constituição da literatura e do cinema. Aqui, há de se considerar que morte, desejo e sagrado são instâncias primordiais do fazer literário e cinematográfico.

Os capítulos que aqui se apresentam têm a intenção de apresentar, em seqüência, um panorama geral sobre os elementos internos do erotismo, bem como perceber a sua manifestação direta na produção da literatura e do cinema, considerando-os tanto originários de um processo erótico quanto veículos desse mesmo erotismo.

Em seguida, discorre-se sobre os caminhos por onde estão estabelecidas as estruturas dos processos de adaptação, em especial a adaptação literária para o cinema. Com essa finalidade, busca-se perceber uma relação direta entre a noção de violência trazida pelo erotismo ao próprio processo de adaptação, bem como esmiuçar, com maior propriedade, as especificidades da adaptação para o cinema e as aproximações e distanciamentos entre o contar e o mostrar.

Por fim, coloca-se diante de uma análise mais aprofundada os elementos trazidos nos dois primeiros capítulos em relação direta com as obras escolhidas para esse estudo. Levando em consideração que o diálogo entre as duas artes foi estabelecido desde que o cinema teve sua origem, pode-se dizer que há uma grande quantidade de formas de explorar tais diálogos, de modo a produzir significativos ganhos para ambas as áreas. Na tentativa de entender aproximações e distanciamentos entre os dois autores, Guy de Maupassant e Max Ophüls, tenciona-se levantar informações suficientes a respeito do período retratado nos contos *Le masque* (1889), *Le modele* (1883), *La Maison Tellier* (1881) e do filme *Le plaisir* (1952), adaptação direta dos textos de Maupassant.

Dessa maneira, compreender o erotismo através dos tempos, em especial nesse recorte do fim do século XIX e início do século XX e, como isso está imbricado ao processo de produção artística, se torna uma tarefa importante. Entender esses elementos é também colocar-se à distância suficiente para assim lançar luz sobre eles, na tentativa

de entender os meandros de como a noção de erotismo se transporta entre os mais diversos meios artísticos.

CAPÍTULO 1

Considerações sobre o erotismo e suas manifestações na literatura e no cinema

O erotismo não se limita à simples caracterização de volúpia de uma relação amorosa e, para entendê-lo enquanto manifestação dotada de uma certa complexidade, esse capítulo será dedicado a evidenciar a forma como o erotismo é peça fundamental da formação do ser humano e da sociedade. Para que seja possível realizar a análise pretendida da obra de Guy de Maupassant e Max Ophüls, através da manifestação literária e cinematográfica do erotismo, é preciso elencar e esmiuçar algumas das várias acepções que se depreendem do conceito.

Sendo assim, é imprescindível adotar uma postura de análise que tente compreender, em âmbitos mais gerais, a história do homem, do trabalho e da religião como pontos nevrálgicos da conceituação do erotismo e de seu rebatimento no cinema e na literatura. Para tanto, na tentativa de convergir desejo, morte e santidade serão trabalhadas algumas noções como: a morte, o interdito e a transgressão, o cristianismo, a beleza e a prostituição, o erotismo como manifestação literária e o erotismo intrínseco à linguagem cinematográfica, a fim de estabelecer um breve panorama sobre o conceito.

1.1 A descontinuidade do ser e o vínculo com a morte

“Do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE. p. 35, 2017). Com essa afirmação que se repete em grande parte de seus escritos, Georges Bataille busca dar o sentido aproximado do tema que permeia a maior parte de seu pensamento. Primeiramente é necessário trazer a reflexão de que o erotismo – imanente ao ato sexual e à lógica da reprodução – só se manifesta através do que distingue o homem dos outros seres que também são capazes de se reproduzir: “uma busca psicológica independente do fim natural dado na reprodução e no cuidado com os filhos” (BATAILLE. p. 35, 2017).

O que se apreende dessa assertiva, em grande medida, é a implementação de um paradoxo fundamental. Essa busca psicológica do erotismo em função da vida não deixa de lado a noção da morte. Assim é posta em cena a dualidade basilar de duas forças primárias – Eros e Tânatos apresentam uma metáfora essencial que, para a psicologia freudiana, explicam o mal-estar intrínseco à cultura – o assassinato e o gozo da

reprodução que caminham juntas. É bem verdade que a relação parece absurda e encarar o gozo como algo correlato à violência possui em si um caráter doentio. No entanto, se aí reside o norte do significado do erotismo, se enquanto algo intrínseco aos movimentos internos da paixão humana, “não devemos jamais pensar o ser fora desses movimentos” (BATAILLE, p. 36, 2017).

Como afirma o autor, todo ser nasce e morre só. Todo ser é separado por uma espécie de abismo intransponível – o que Bataille vem a chamar de descontinuidade dos seres; esse abismo, de acordo com ele e, em certa medida, é a morte. A reprodução engendra em si a constituição de um ser descontínuo, mas ao mesmo tempo, enquanto experiência, põe em jogo a continuidade do ser que se reproduz. Sob essa ótica é o ato sexual e a reprodução que formam, ao mesmo tempo, um movimento de separação e de união momentânea entre os seres; uma ruptura parcial dessa descontinuidade. Há uma espécie de angústia, de nostalgia de uma continuidade primeira que se perdeu ao mesmo tempo em que há um apego ao individualismo do corpo falível; uma incongruência do desejo pela morte e o realinhamento com um todo e a manutenção da carne. O fascínio pela morte e a falibilidade do corpo que ambiciona a eternidade geram no homem a necessidade dessa busca pela substituição do isolamento por um sentimento de continuidade entre os corpos e entre o universo. Michel Leiris, em *Espelho da tauromaquia* (2001), aborda tal pensamento de uma forma que corrobora a argumentação de Bataille. O que se dá, na experiência do prazer, do ato erótico ou do sacrifício, é a busca de um ponto limite que permita alcançar a sensação da morte sem perder o corpo:

“Encontra-se entre os inúmeros fatos que constituem nosso universo certa espécie de nós ou pontos críticos que poderíamos geometricamente representar como *lugares onde o homem tangencia o mundo e a si mesmo*. (...) tão-somente a atividade passional (ou, de modo mais restrito: genital) conhece tais tensões seguidas de distensões, tal sequência de aproximações e afastamentos, tais montanhas-russas de subidas e descidas. (...) participam em grau e a títulos diversos, dessa dinâmica empolgante, que faz com que todo momento em que nos sentimos enfim num ápice e em harmonia conosco e com a natureza ao redor revista-se do aspecto de uma espécie de tangência, isto é, de um breve paroxismo, que não dura mais que um relâmpago...” (LEIRIS, p. 11-12, 2001).

O ato erótico, em si, é constituído – apesar de não ser essencialmente – de um ato de violência, de uma pulsão de morte onde a violação se constitui na tentativa de ruptura da individualidade dos seres, onde a nudez é um dos primeiros estágios. A violência da nudez gera um estado de comunicação para além do ser em si mesmo onde o obsceno é um canal de troca entre os corpos. Dessa forma é possível ver a relação com o breve paroxismo de que fala Leiris; o momento de tangência onde se prepara uma mistura lúbrica onde “toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais

íntimo, no ponto em que o coração desfalece” (BATAILLE, p. 41, 2017). Assim, Bataille afirma que o ato erótico sexual atua enquanto preparo da dissolução da individualidade corpórea dos seres envolvidos, a *petite mort* a que se refere a experiência do orgasmo e o desnudamento “é, senão um simulacro, ao menos uma equivalência sem gravidade da imolação” (BATAILLE, p. 41, 2017).

É possível, então, perceber que esse vínculo do erotismo com a morte se estabelece numa perturbação necessária que se dá através da violência intrínseca ao ato erótico. Perturbação essa que tem por essência a tentativa de aproximação entre os seres desligados; um ensaio de comunicação turva dos corpos com “alguns dos elementos que pertencem com mais direito à nossa vida abissal, antes de deixar que retornem (...) à obscuridade lodacenta donde haviam emergido” (LEIRIS, p. 12, 2001).

1.2 O interdito e a transgressão

O erotismo intrínseco ao homem se dá na medida em que nos diferimos dos animais na questão da sexualidade. Esta, por sua vez, apesar de ser construída em torno de um objeto exterior, responde à interioridade do desejo. Ou seja, a escolha desse objeto não responde restritamente à estímulos externos, mas sim da formação interior de cada indivíduo. É a vida interior do homem que faz com que haja erotismo em sua vida sexual e isso só se dá ao ponto em que a atividade sexual do homem deixa de ser rudimentar estritamente funcional. Bataille sinaliza nessa direção ao afirmar que “o erotismo é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão” (BATAILLE, p. 53, 2017); esse ato de pôr o ser em xeque não é senão a diluição da individualidade humana, de uma possibilidade de religamento entre os seres.

Em todo caso, é pertinente destacar como se deu a passagem do estado de animalidade para o de humanidade. Para Bataille essa distinção ocorre através do trabalho e, em seguida, por autoimposições de restrições sobre a morte e sobre o sexo. De acordo com ele, desde o paleolítico médio se pode observar o desenvolvimento do trabalho por conta das ferramentas de pedra lascada e da interdição sobre a morte com o sepultamento dos corpos. O homem passa a se diferenciar dos outros animais a medida em que toma

consciência de si através do trabalho e, em decorrência disso, consciência da morte¹. Os interditos servem à eliminação da violência e ao impulso sexual desenfreado:

“Em verdade, trata-se de tempos que duraram, segundo cálculos atuais, centenas de milhares de anos: esses intermináveis milênios correspondem à muda em que o homem se desprende da animalidade primeira. Ele saiu dela trabalhando, compreendendo que morria e deslizando da sexualidade sem vergonha à sexualidade envergonhada, de que o erotismo decorreu” (BATAILLE, p. 55, 2017).

Há, então uma oposição clara que é posta ao homem à medida em que transcorre sua evolução: o interdito e a sua transgressão. O trabalho e a razão são as bases da humanidade, mas não regem sozinhos o homem. É presente nele um fundo de violência que a razão, a consciência da morte e o trabalho tentam, sem conseguir, adormecer. Fica evidente quando se observa que “há na natureza e subsiste no homem um movimento que sempre excede os limites, e que jamais pode ser reduzido senão parcialmente” (BATAILLE, p. 63, 2017). O que ocorre, de acordo com o autor, pode ser encarado como uma força caótica que atua para exceder os limites num movimento intrínseco à vida e a qual não se pode ter uma noção plena pois:

“O universo que nos carrega não corresponde a nenhum fim que a razão limite, e se tentamos fazê-la corresponde a Deus, não fazemos mais que associar *irracionalmente* o excesso infinito, em presença do qual está a nossa razão, e essa mesma razão. Mas pelo excesso que está nele, esse Deus, de que gostaríamos de formar uma noção apreensível, não cessa, excedendo essa noção, de exceder os limites da razão” (BATAILLE, p. 64, 2017).

De qualquer forma, é o trabalho que, movimento fundador da civilização, é prescindido pela capacidade de refreamento dessa força do excesso; é o trabalho que imputa motivo para refrear o impulso da violência. Acontece que a lógica do trabalho introduz um intervalo nas pulsões imediatas da violência do desejo, cujo desfrute de seus benefícios só pode ser apreciado numa lógica ulterior. As interdições sobre o sexo e a morte atuam proporcionando, coletivamente, um ambiente propício ao trabalho, ou seja, “a coletividade humana, em parte consagrada ao trabalho, se define nos interditos sem os quais ela não teria se tornado esse *mundo do trabalho* que ela é essencialmente” (BATAILLE, p. 64-65, 2017).

Essencialmente, a interdição relacionada à morte, que parte de uma consciência gerada pelo trabalho, fez o homem perceber a morte como o fim da sua descontinuidade, ou seja, o fenecimento de uma existência corpórea que acarreta também

¹ É necessário considerar que foram feitos grandes avanços na área da paleoantropologia e Bataille, ao fazer suas considerações a respeito do trabalho, do *Homo sapiens* e do Homem de Neandertal, em “O erotismo” (1957), aborda o processo de evolução da humanidade de maneira simplista e datada.

o cessar do prazer ulterior proporcionado pela lógica do trabalho. De acordo com Bataille, a morte é a consciência que temos dela. Essa relação do homem com a morte e o ato de enterrar o cadáver revela o interdito da violência que, por sua vez, é também a interrupção da razão e do prazer. Como afirma o autor, dizer não a morte e, no caso, a putrefação do corpo morto, é prolongar o benefício gerado pelo trabalho.

“Certamente, a morte difere como uma desordem da ordenação do trabalho: o primitivo podia sentir que a ordenação do trabalho lhe pertencia, ao passo que a desordem da morte o ultrapassava, fazendo de seus esforços um contrassenso” (BATAILLE, p. 69, 2017).

Há de se refletir ainda, que o conceito de interdição está ligado também à reprodução. Destaca-se que o material encontrado relacionado à vida sexual do homem é muito mais recente do que os sepultamentos e as ferramentas de trabalho, mas isso não quer dizer que o interdito relacionado ao sexo não estivesse estabelecido antes do *Homo Sapiens*. A arte rupestre, exclusiva do período Paleolítico-Superior, nos dá o indício de certo interesse do homem pela sexualidade.

“A arte (representação), que não aparece no tempo do *Homem de Neandertal*, começa com o *Homo Sapiens*, que nos deixou algumas poucas imagens de si mesmo. Essas imagens são em princípio itifálicas (...) Elas não podem, entretanto, provar que aqueles que as traçaram entregavam-se, nesse plano, à liberdade sem limite” (BATAILLE, p. 73, 2017).

Ou seja, para ele, uma entrega total do homem à prática sexual é impossível de ser afirmada e que, de acordo com a importância do trabalho, o sexo é também um problema para a lógica de uma sociedade laboriosa, assumindo mesma medida que a violência.

Tratando do interdito relativo ao sexo, é importante destacar que por si só ele não se limita a acepções particulares, como é o caso da nudez e do incesto. Antes disso, está sob uma “regência universal”, que Bataille faz referência ao dizer que: “é banal isolar um ‘interdito’ particular, como a proibição do incesto, que é somente um ‘aspecto’, e buscar sua explicação fora de seu universal fundamento” (BATAILLE, p. 75, 2017). Tal regência que o autor enfatiza traz à tona uma relação primeira onde o interdito ocorre sob gestão do signo da violência, “quer estejam em questão a sexualidade ou a morte, é sempre a violência que é visada, a violência que apavora, mas que fascina” (BATAILLE, p. 75, 2017).

Levando em consideração o aspecto da violência como a força motriz das interdições estabelecidas pela sociedade e, ainda em consonância com o tema da sexualidade, é pertinente expor a importância do simbolismo que o sangue traz para o

ambiente da sexualidade. Bataille afirma que “o sangue é o signo da violência” (BATAILLE, p. 78, 2017) e dessa forma, enquanto sangue menstrual e sangue proveniente do parto, engendram em si o feitiço da violência do ato sexual e, por sua vez, a noção de mácula que, segundo ele, é um dos efeitos da violência.

Visto que foi mostrado o conceito de interdito, é imprescindível que se fale da força que se opõe a ele, mas que não o anula; pelo contrário, o supera e o complementa: a transgressão. “Não existe interdito que não possa ser corrompido” (BATAILLE, p. 87, 2017) e, dessa forma, a transgressão passa a se dar de uma maneira estrutural e necessária para a própria interdição.

Repousa sobre a noção de interdito e transgressão uma condição que ultrapassa a razão, um caráter ilógico que também domina as duas esferas por onde se pode entender o erotismo. Se é possível observar o signo da violência – principal ‘alvo’ do interdito – sob o prisma único da razão, o resultado lógico seria a tentativa de eliminar totalmente a transgressão da guerra e a matança organizada. Entretanto, se estabelece uma cumplicidade entre a interdição e a transgressão que se dá no âmbito da irracionalidade. “Os interditos, sobre os quais repousa o mundo da razão, nem por isso são racionais. De início, uma oposição calma à violência não teria bastado para separar claramente os dois mundos: se a própria oposição não tivesse, de certa maneira, participado da violência” (BATAILLE, p. 87, 2017). De acordo com Bataille, através dessa cumplicidade entre lei e transgressão – entre o rechaço da violência e a prática autorizada dela – se estabelece um horror capaz de atuar não somente no âmbito da razão, mas principalmente no sensível, “tal é a natureza do *tabu*, que torna possível um mundo da calma e da razão, mas é ele próprio, em princípio, um tremor que não se impõe à inteligência, mas à *sensibilidade*, como faz a própria violência” (BATAILLE, p. 88, 2017).

Outro ponto pertinente sobre a transgressão se dá na medida em que se considera a irracionalidade das interdições. Um interdito, ao ser superado pela transgressão, põe em jogo emoções contrárias e é essa a razão da transgressão. Bataille postula que justamente “a violação cometida não é de natureza a suprimir a possibilidade e o sentido da emoção oposta: ela é mesmo sua justificação e sua fonte” (BATAILLE, p. 88, 2017). Dessa forma, tendo em mente que a transgressão possui uma função estrutural diante do interdito, é importante destacar que dentro da sociedade ela ocorre de maneira amplamente organizada e com regras muito bem estabelecidas. Isso acontece, porque sem uma organização prévia o ato de transgredir o que é proibido não complementaria a

proibição, mas seria puro retorno a violência do estado natural do homem. Bataille é capaz de analisar isso como ponto central da formação da sociedade:

“Se a transgressão propriamente dita, opondo-se à ignorância do interdito, não tivesse esse caráter limitado, ela seria retorno à violência – à animalidade da violência. Mas não é nada disso o que ocorre de fato. A transgressão organizada forma com o interdito um conjunto que define a vida social” (BATAILLE, p. 89, 2017).

Dentre outros aspectos, se torna relevante a noção de que a transgressão causa uma fenda no mundo, abrindo-o entre profano e sagrado. O mundo se divide entre leis e interdições, respondendo à lógica de uma sociedade laboriosa e, em outra faceta, está sob o domínio da festa, da transgressão – domínio da religião –, como afirma Bataille ao dizer que “a sociedade humana não é apenas o mundo do trabalho. Simultaneamente – ou sucessivamente – o mundo *profano* e o mundo *sagrado* a compõe, sendo suas duas formas complementares” (BATAILLE, p. 91, 2017). De certa maneira, o que se estabelece é que esse conjunto (o interdito e a transgressão), no momento em que se transcorre a transgressão, submete o homem a dois movimentos: o horror e o fascínio.

Em todo o caso, como afirma o autor, a transgressão está sobre o domínio da religião: “o mundo *sagrado* se abre às transgressões limitadas. É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses” (BATAILLE, p. 91, 2017) e, dessa forma, como se opõe em certa medida ao mundo do trabalho, é a festa uma maneira de dilapidar o acúmulo do que se produziu em âmbito profano. O que se sucede é que a recusa do estado natural do homem, que se dá através do trabalho, não significa uma ruptura intransponível. A festa ou a transgressão organizada é o movimento pelo qual se religa o homem a esse estado.

1.3 O erotismo

O ato erótico em si, assim como a transgressão ritualizada, não significa um retorno ao aspecto animal do homem, apesar de aí estar a sua origem. Nesse quesito, torna-se relevante a questão do corpo. A sexualidade física é intrínseca ao conceito de erotismo abordado por Bataille, mas, como ato exclusivo do ser humano, é imprescindível considerar uma experiência interior. Ou seja, o ato sexual é erótico na medida em que se afasta da conjunção carnal pura e simples.

Tratando-se de experiência interior como uma condição do erotismo, é preciso retomar a noção da descontinuidade do ser. Vimos que o ato sexual põe em questão os limites da continuidade do ser cuja violência produz uma fissura pela qual se

tangencia a continuidade. Em certa medida, temos a percepção da manutenção eterna do corpo, visto que os resquícios dele se mantêm por muito tempo. Isso, *grosso modo*, nos leva a crer que nosso desejo fundamental é o apego à descontinuidade; no entanto, isso revela “um mundo pesado, opaco, onde a separação individual está fundada no que há de mais pavoroso; a angústia da morte e da dor deram ao muro dessa separação a solidez, a tristeza e a hostilidade de um muro de prisão” (BATAILLE, p. 122, 2017). Nesse sentido, o autor reforça que há, em princípio, a noção de um *sentimento de si*, um processo de isolamento do indivíduo em sua própria condição de existência física; um sentimento de seus próprios limites. Dessa forma, o ato sexual é um momento de crise desse isolamento; “sabemos que enfraquece o sentimento de si, que o coloca em questão” (BATAILLE, p. 124, 2017).

O que a excitação sexual e o ato em si revelam é, em primeira instância, o inchaço que precede um estouro, a superabundância seguida de sua dilapidação. Por meio desse instante que se tem a questão objetiva dessa crise do sentimento de si, o momento no qual o temor da morte e a dor é superado. O inchaço dos órgãos sexuais é representativo a medida em que é símbolo dessa aproximação da morte, como afirma Bataille ao dizer que “a prostração consecutiva ao paroxismo final é tida por uma ‘pequena morte’ (...) a tristeza consecutiva ao espasmo final pode dar um antegosto da morte” (BATAILLE, p. 124-127, 2017).

Entretanto, uma outra noção é adicionada ao debate sobre o erotismo: o sentimento dos outros. Como já foi dito, o ato erótico em si estabelece uma comunicação para além do ser em si mesmo e, dessa forma, afastando-se do ato sexual animal, o sentimento de si se engendra com o sentimento dos outros. Sobre esse aspecto, Bataille afirma que “os outros, na sexualidade, não cessam de oferecer uma possibilidade de continuidade, os outros não cessam de ameaçar, de provocar um rasgão no vestido sem costura da descontinuidade individual” (BATAILLE, p. 127, 2017), ou seja, a descontinuidade do outro é uma constante possibilidade de acessar a experiência da continuidade, da morte.

Outro dado importante e essencial para a experiência do erotismo é a total ciência da morte que o homem possui. Esse conhecimento da morte parte da noção de que o fluxo da vida leva ao acúmulo desmedido que invariavelmente termina com a morte e isso se transfigura justo na relação entre a pleora e o desfalecimento do gozo. O que é caro ao ato erótico é a sensibilidade à pleora sexual e a resistência humana que limita o

ato. Ao abrir uma fenda interna, uma janela de comunicação, o ato erótico não permite que essa fissura se feche novamente, ou seja, que o indivíduo retorne a sua única e plena experiência do ser, como afirma o autor dizendo que:

“Na vida humana, ao contrário, a violência sexual abre uma chaga. Raramente a chaga volta a se fechar por si só: é necessário fechá-la (...) A violência dessa desordem, quando o ser que a experimenta tem o conhecimento da morte, reabre nele o abismo que a morte lhe revelou. A associação da violência da morte e da violência sexual tem esse duplo sentido. De um lado, a convulsão da carne é tanto mais precipitada quanto mais próxima está do desfalecimento, e, de outro, o desfalecimento, desde que lhe deixe tempo, favorece a volúpia” (BATAILLE, p. 129, 2017).

Essa fissura é, então, a fonte do prazer e da sensualidade. No erotismo, esse princípio pode ser justamente encarado como o confronto entre a crise pletórica e a consciência organizada. O autor é claro ao falar que essa fenda precisa ser fechada e, dessa maneira, sob a regência da consciência, da lógica primeira de um ser laborioso, de eficácia e prestígio, “um interdito vago e geral se opõe à liberdade dessa violência, que conhecemos menos por uma informação dada de fora do que, diretamente, por uma experiência interior de seu caráter inconciliável com a nossa humanidade fundamental” (BATAILLE, p. 130, 2017). Sob essa violência que faz silenciar a consciência da humanidade paira, assim, o interdito relacionado ao sexo ou “o pecado da carne é a morte”.

O erotismo reside, enfim, sob essa dinâmica do interdito geral que atua sobre o sexo e a justa transgressão organizada dessa proibição. O interdito sexual se revela plenamente na transgressão. O sexo é essencialmente uma transgressão e, por isso, uma atividade organizada. Para além das questões reprodutivas, a superação do interdito é imprescindível para que a experiência de tangenciar a continuidade se realize. Não há, pois, um retorno a liberdade animal, apesar de lá residir a origem do seu mecanismo.

Dessa forma, é importante destacar que a formação da sociedade e a educação a qual somos submetidos está galgada na questão do mistério relacionado a esse interdito: “a educação não procede menos por silêncios do que por advertências veladas. É diretamente pela descoberta furtiva – de início parcial – do domínio proibido que o interdito nos aparece” (BATAILLE, p. 132, 2017), como afirma Bataille. É uma educação formada pelo silêncio, onde se aprende sobre o interdito a medida em que se percebe o prazer e a interdição juntos. O erotismo é, então a atividade organizada no mais variado conjunto de possibilidades da transgressão do interdito geral sobre o sexo que se manifesta de diferentes formas como: o casamento, a orgia ou a prostituição.

1.4 Sacrifício e cristianismo

Existe uma relação primária entre o sacrifício e o sexo, mas essa relação há muito já está diluída. No contexto ocidental, onde impera a estrutura do cristianismo – e aqui é importante a ressalva da hegemonia católica – o rito cristão por excelência, a missa, faz lembrar a cerimônia do sacrifício dos antigos, mas nem de longe e, raramente, atinge o homem no campo da sensibilidade. De acordo com Bataille, isso ocorre porque “a principal dificuldade reside na repugnância que o cristianismo tem geralmente pela transgressão da lei” (BATAILLE, p. 113, 2017). A imagem do sacrifício na cruz – um ritual sangrento – não condiz com a missa, o caráter de transgressão desse ato de violência se transfigura em pecado e é essa noção de pecado que deforma o sentido sagrado da transgressão. Sendo a interdição do assassinato referente ao deus, a sua transgressão é revestida de culpa. Sendo assim, “a incompreensão da santidade da transgressão é para o cristianismo um fundamento” (BATAILLE, p. 114, 2017).

Portanto, se o sacrifício não é mais fundamental – já que se revestiu de pecado e culpa – o ato erótico no meio cristão também perde a sua condição de santidade, visto que põe em jogo os agentes de um sacrifício: sacerdote e objeto sagrado; onde ambos se colocam a observar a continuidade através do gozo.

O que aparece no sacrifício é uma relação direta entre vida e morte. O ato brutal revela a violência interna do organismo como reflexo do mecanismo da vida; “é geralmente próprio ao sacrifício fazer concordar a vida e a morte, dar à morte o jorro da vida, à vida o peso, a vertigem e a abertura da morte” (BATAILLE, p. 115, 2017). Nesse momento a morte é signo da vida, a completude que só a transgressão pode dar ao interdito. Ao se perder a noção de ressignificação do sacrifício, então, o interdito sobre a morte e a violência se esvazia de significado, o que faz rejeitar o ato erótico. A medida em que se rejeita o signo da carne e do sangue no sacrifício, se rejeita o sexo. O que passa a ser alvo do controle de uma interdição, deixa de ser a sexualidade desmedida e passa a ser a transgressão organizada que atua sobre ela.

No entanto, no cristianismo, não há uma oposição completa à transgressão. A religião mantém uma a noção da continuidade enquanto essência, mas ela se manifesta de tal forma que nega as vias pelas quais se chega a essa essência da continuidade. A

relação cristã está posta diretamente com a vida após a morte, mas todo o caminho de violência percorrido é negado.

O interdito criado sobre a transgressão foi capaz de afetar o erotismo. A transgressão, na lógica cristã, é condenada e rebaixada, é transformada em algo mal. A volúpia então passa a ser rechaçada enquanto objeto sagrado. No mundo onde a transgressão é profanizada e rebaixada, uma transgressão erótica se torna algo raro.

Dessa forma, foram levantados alguns pontos pertinentes sobre o erotismo em seu aspecto mais geral. A partir de agora, encaminha-se para a demonstração desse conceito, e de outros correlatos, aplicados nas esferas das artes: em especial a literatura e o cinema.

1.5 Erotismo e literatura

Em princípio, é imprescindível dizer que o movimento do erotismo pode ser encarado através da ótica do gasto do acúmulo, do ato de pôr-se em perigo, de experimentar porções de violência sem o martírio do corpo. O rito do sacrifício está em igualdade ao romance, ao conto, à peça teatral – evidentemente também ao cinema – por ser a potencialização do infortúnio humano até a morte. Michel Leiris, ao extrapolar o mecanismo do erotismo aplicando-o às *toradas* espanholas, traz à tona a importante noção de que o prazer estético se encontra na justa superação de uma ordem, na violência da transgressão do interdito ao postular que

“Nenhum prazer estético será então possível sem que haja violação, transgressão, excesso, pecado em relação a uma ordem ideal que faz as vezes de regra; não obstante, uma licença absoluta, como uma ordem absoluta, não teria como ser mais que uma abstração insípida e desprovida de sentido” (LEIRIS, p. 39, 2001).

Bataille, por sua vez, se coloca de maneira mais direta ao refletir sobre esse mesmo tema. Para ele, se trata de um processo de superação da angústia que é a consciência da violência da vida e da falibilidade do homem diante dela. Experimentar a reaproximação da morte sem que haja total entrega a ela. Dessa forma, ele é categórico quando se refere a literatura como um movimento importante dessa superação:

“O caráter gratuito dos romances, o fato de que o leitor está de toda maneira ao abrigo do perigo impedem normalmente de ver isso com clareza, mas vivemos por *procuração* o que não temos a energia de viver nós mesmos. Trata-se, suportando-o sem demasiada angústia, de gozar do sentimento de perda ou de estar em perigo que a aventura de um outro nos dá. (...) A literatura se situa de fato na esteira das religiões, de que é herdeira. O sacrifício é um

romance, um conto, ilustrado de maneira sangrenta” (BATAILLE, p. 111, 2017).

Mais propriamente, em *A literatura e o mal* (1989), Bataille nos dá a noção de que a literatura por si só “deveria se advogar culpada” (BATAILLE, p. 10, 1989). E essa culpa consistiriam em que? É pertinente voltar ao conceito de comunicação que o mesmo autor nos proporciona, onde é possível encarar a fenda que o erotismo faz abrir como uma janela pela qual se tangencia a experiência da morte – ou do pecado, levando em consideração a pujança do cristianismo. Nesses termos, a literatura é comunicação por impor, através de um pacto com o leitor, o poder de transgredir os interditos impostos aos homens. Bataille se refere a ela como “o Mal”, visto que dentro de uma conjuntura cristã tudo o que faz lembrar a violência primeira da humanidade se torna algo rebaixado. De acordo com o autor o que acontece é:

“A literatura é o essencial ou não é nada. O Mal – uma forma penetrante do Mal – de que ela é a expressão para nós, creio eu, o valor soberano. (...) A literatura é comunicação. A comunicação impõe a lealdade: a moral rigorosa, neste aspecto, é dada a partir de complicitades no conhecimento do Mal, que estabelecem a comunicação intensa. A literatura não é inocente e, culpada, ela enfim deveria se confessar como tal” (BATAILLE, p.9-10, 1989).

Há de se destacar que a literatura, ao contrário do sacrifício religioso, está inteiramente voltada para o indivíduo, um leitor isolado que dedica tempo e atenção a ela. Como forma de transgressão, ela não se debruça estruturalmente pelos limites das necessidades gerais. Dessa maneira, o que pode ser percebido é que a literatura não responde aos interditos, pelo contrário, ela “desnuda o jogo da transgressão da lei – sem o que a lei não teria fim – independentemente de uma ordem a criar” (BATAILLE, p. 22, 1989).

Alberto Moravia, em artigo publicado na revista *Nuovi Argomenti* (1961), faz referência a presença do erotismo na literatura como algo que se modifica ao longo dos tempos: na antiguidade estaria dotado de pureza, enquanto nas literaturas subsequentes estariam envoltos na dinâmica do pecado e, por associação, revestido de noção de tabu. Nesse sentido, Moravia demonstra que “o erotismo da literatura pagã mantém toda a inocência, a brutalidade e a densidade de uma natureza que o sentido cristão do pecado ainda não percebeu e direcionou contra si mesmo (...)” (MORAVIA, p. 50, 1961). Se faz necessário deixar claro que, em todo caso, ao longo dos tempos, o mecanismo erótico da transgressão se faz presente na literatura e na arte em geral. Marinês Cardoso, na sua tese de doutorado *O erotismo na narrativa moraviana* (2010), menciona uma passagem de *O*

banquete, texto de Platão, onde uma sacerdotisa estrangeira nos dá uma versão da origem do amor.

“Esta revela que Eros não é homem e nem deus e, sim, um demônio que vive entre os deuses e os mortais, cuja a missão é transmitir aos deuses o que vem dos homens, e aos homens o que vem dos deuses e unir os seres humanos” (CARDOSO, p. 96, 2010).

Diante disso, é notável que a figura do amor é mesmo a de estabelecer uma comunicação entre homens e deuses. Por aproximação, pode-se inferir que se trata do mesmo tipo de comunicação que Bataille conceitua.

Levando em consideração o que diz Leiris sobre o prazer estético, se coloca em discussão, dessa forma, o produto direto do emprego estético da linguagem, a literatura. Julio Cortázar, no vol. 1 de sua *Obra crítica* (1998), diz que:

“A ênfase mais intencionada do escritor repousa na estrutura estética do livro, sua perfeição e adequação verbal, fundamento celular da colmeia que perdura mesmo depois de esgotada a sua carga viva (...) a forma, produto direto do emprego estético da linguagem, achado casual da adequação entre as intenções expressivas e sua manifestação verbal, constitui em maior ou menor grau a preocupação do literato (...)” (CORTÁZAR, p. 16, 1998).

Em certa medida, é possível dizer que dentro da construção literária, a escolha de toda adequação verbal e manipulação da linguagem, é um processo de superação de uma determinada ordem, um movimento por excelência que está inserido na lógica de uma transgressão. Em *Valise de cronópio* (1993), Cortázar traz, também, a reflexão de que reside sobre o “mistério poético” a fundamentação da imagem como instrumento de encanto e que, textualmente, isso ocorre através de construções metafóricas que – apesar da capacidade de analogia ser intrínseca à humanidade – só o poeta é capaz de operar com precisão. Cortázar destaca:

“A poesia compartilha e leva ao extremo esta premência analógica comum, fazendo da imagem o seu eixo estrutural (...) ‘O demônio da analogia’ é incubo, é familiar, ninguém pode deixar de suportá-lo. Mas, só o poeta é esse indivíduo que, movido por sua própria condição, vê na analogia uma força *ativa*, uma aptidão que se converte, por sua vontade, em instrumento (...) um *sentido espiritual* – alguma coisa como olhos e ouvidos e tato projetados para fora do sensível (...)” (CORTÁZAR, p. 87-88, 1993).

Ou seja, esta propriedade do fazer literário, da construção estética do texto que se dá através da elaboração de imagens, é, em primeira instância, reveladora de essências primeiras.

De se notar, mais adiante, que serão usados tais conceitos para buscar em Guy de Maupassant estruturas que possam revelar, sob a ótica do erotismo, as imagens das interdições e das transgressões que foram construídas e transpostas para o filme de Max

Ophüls. De qualquer forma, antes de abordar questões intrínsecas ao *corpus* selecionado e os métodos possíveis de se observar o funcionamento da adaptação, se faz pertinente trabalhar as estruturas do erotismo no âmbito cinematográfico.

1.6 Erotismo e cinema

No cinema é possível tratar o tema do erotismo, de acordo com Bazin, de forma que “do cinema, pois, e só dele, é que se pode dizer que o erotismo aparece com um projeto e um conteúdo fundamental” (BAZIN, p. 264, 2014). Fazendo referência a Giuseppe Lo Duca, jornalista italiano cofundador do *Cahiers du Cinéma*, que escreveu *L'Érotisme au cinema* (1956), Bazin traz a noção de que a essência do erotismo no cinema está galgada num pacto fundamental estabelecido da linguagem cinematográfica com o sonho: “o cinema está próximo do sonho, cujas imagens acromáticas são com as do filme, o que em parte explica a menor intensidade erótica do cinema em cores, que de algum modo escapa às regras do mundo onírico” (LO DUCA, p. s/nº, 1956, apud BAZIN, p. 265, 2014). Ele difere, no entanto, essencialmente, da qualidade onírica escolhida por Lo Duca. Para ele, não se trata de uma questão de ausência ou presença de cores que define exatamente a condição do erotismo no cinema, mas sim no “onirismo do cinema, ou, se preferir, da imagem animada” (BAZIN, p. 265, 2014).

Levando em consideração a ponderação de Bazin a respeito do onirismo, é importante trazer luz sobre o mito do cinema total que ele mesmo tratou de conceber. Sobre esse dado é possível perceber que a noção apreendida é a de que o cinema, enquanto um fenômeno, se dá num panorama idealista, platônico. O autor considera, em primeira instância, que o conceito central já estava armado na alma humana muito antes do seu desenvolvimento objetivo e que não se deu por meio do trabalho de eruditos. O que importa é que, para a ideia de representação fiel, de cópia da natureza, era preciso ir além da imagem fotográfica – que já havia iniciado uma libertação das artes do apego ao real – e incorporar o movimento, o som, etc. Para Bazin, “o mito diretor da invenção do cinema é (...) o mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem” (BAZIN, p. 39, 2014), ou seja, põe em jogo uma estética da própria natureza, desprovida, em parte, da presença de um artista. Em todo caso, é importante destacar que essa noção de uma estética da natureza não se dá pelo simples fato da reprodução perfeita do espaço tátil, mas de uma percepção psicológica do real onde o “retrato desumano do mundo

intriga-nos e torna o cinema e a fotografia, não o veículo do homem, mas o veículo do real” (ANDREW, p. 116, 2002).

É certo, em primeiro momento, afirmar que a imagem completa que o sonho é capaz de criar se materializa com o cinema, rebatendo o real em um outro plano que não o tátil. Se faz pertinente, também, dizer que esse real não é posto de maneira a ser percebido com uma condição estanque, mas sim como parte de um constructo cuja a participação de outro fator essencial. Dessa forma, é imprescindível colocar nessa equação uma figura de imensa importância: o espectador. A espectadorialidade passa, então, a ser parte fundamental dessa questão. Jean-Louis Baudry traz a ideia de que o cinema, como um todo, remete o espectador ao ato primário de olhar, de autocentramento e narcisismo, de isolamento uterino e simulação do sonho que implica num processo de regressão individual. Robert Stam, em *Introdução à teoria do cinema* (2003), traz essa percepção psicanalítica a respeito do efeito da “impressão de realidade” e do estado que o dispositivo cinematográfico proporciona ao espectador. Ele demonstra que, para a psicanálise fatores como a imobilidade e a escuridão da sala e, também, as projeções óticas levavam o indivíduo a se projetar no filme. Stam inclusive demonstra que, para Baudry, “o dispositivo adulava o narcisismo infantil exaltando o sujeito espectadorial como o centro e a origem do sentido” (STAM, p. 185, 2003) e que ele “explorou a sempre citada semelhança entre a cena da caverna de Platão e o dispositivo de projeção cinematográfico, sustentando que o cinema constituía a realização técnica de um eterno sonho” (STAM, p 185, 2003). Baudry, de acordo com a leitura de Stam, considera:

“O cinema (...) constitui a realização material aproximada de um objetivo inconsciente talvez inerente a psique humana: o desejo de regressivo de retornar a um estágio anterior de desenvolvimento, um estado de relativo narcisismo no qual o desejo podia ser satisfeito por uma realidade simulada e envolvente em que a separação entre corpo e o mundo exterior, entre ego e não ego não está claramente definida” (STAM, p. 186, 2003).

Trata-se, portanto, de observar o aparelho cinematográfico como uma estrutura capaz de remeter aquele que o experimenta à mesma noção de superação da angústia, o que Bataille aborda como “viver por procuração”.

Dessa forma, o que ocorre é que a psicologia do espectador se dá na mesma instância da de quem sonha. Entretanto, assim como Bataille conceitua a transgressão como algo que ultrapassa e complementa a lei por ser ela mesma a condição formadora do interdito, o sonho – e por assimilação o cinema e a literatura – não transcorrem sem

levar em consideração essas leis. Assim, Bazin torna evidente um elo basilar entre o cinema e o erotismo ao afirmar que

“sabemos muito bem que todo sonho é, em última análise, erótico (...) de sorte que a analogia entre o sonho e o cinema deve, a meu ver, ser levada ainda mais longe. Ela não reside mais naquilo que profundamente desejamos ver na tela do que naquilo que não se conseguiria mostrar nela. É por equívoco que se assimila a palavra sonho a não sei que liberdade anárquica da imaginação. De fato, nada é mais predeterminado e censurado do que o sonho” (BAZIN, p 265-266, 2014).

É aí, nessa noção de censura, que o erotismo se torna algo intrínseco ao filme. Em todo caso, há de se refletir que a imagem em si, como simulacro da realidade e, ao mesmo tempo, enquanto linguagem manipulável submissa ao “demônio da analogia”, impõe a ela mesma uma censura: “o cinema pode dizer tudo, mas não pode de forma alguma tudo mostrar” (BAZIN, p. 269, 2014). Como se trata de uma simulação, é necessário que a *mise en scene* conduzida seja feita de forma a crer que os sentimentos construídos nas imagens sejam capazes de criar uma participação, já que a satisfação se transfere “por procuração” ao espectador. No entanto, “se desejamos permanecer no plano da arte, devemos nos ater ao imaginário” (BAZIN, p. 269, 2014).

Outro aspecto importante a respeito do erotismo no cinema se debruça sobre a forma do filme. Assim como Cortázar faz referência ao trabalho puramente estético do processo literário de manipulação da linguagem escrita, é fundamental perceber que isso também ocorre no método de construção fílmica. Nesse caso, não há de fato uma relação direta entre decupagem e erotismo, mas assim como se dá a afinidade entre a linguagem do cinema, o onirismo das imagens em movimento e o erotismo, é possível traçar um paralelo entre a seleção dos planos constituintes de um filme e o valor de significado erótico que um determinado tipo de plano pode assumir.

Marcel Martin, em *A linguagem cinematográfica* (1990), chama a atenção para o papel criador da câmera, ou seja, a capacidade ativa de um registro de uma realidade tátil e a evidente transformação desse registro em uma realidade do filme, onde se desenrola uma sensibilidade intrínseca ao próprio filme – como trata Deleuze ao falar do neo-realismo: “entre a realidade do meio e a da ação, já não é um prolongamento motor que se estabelece, é de preferência, uma relação onírica, por intermédio da libertação dos órgãos dos sentidos” (DELEUZE, p. 15, 2006). Martin desenvolve o argumento de que a câmera, a medida em que se emancipa, saindo de um local fixo de observação, estabelece o fundamento da arte cinematográfica: “muito cedo, portanto, a câmera deixou

de ser apenas a testemunha passiva, o registro objetivo dos acontecimentos, para ser ativa e atriz” (MARTIN, p. 35, 1990).

Ainda em consonância com Martin é possível dizer que “um certo número de fatores cria e condiciona a expressividade da imagem” (MARTIN, p. 32, 1990). Para ele, esses fatores estão firmados numa ordem crescente de mobilidade – do estático ao dinâmico – e se estabelecem entre os enquadramentos, os tipos de plano, as angulações e os movimentos de câmera.

Nesse sentido, um dado se mostra primordial para a associação do erotismo à uma escolha de manipulação da linguagem fílmica: o movimento. Martin esmiúça a categoria do movimento da câmera e decompondo sete funções de expressão fílmica, das quais três atuam no âmbito dramático. São elas: 1. acompanhamento de um personagem ou de um objeto em movimento; 2. a criação da ilusão do movimento de um objeto estático; 3. descrição de um espaço ou de uma ação; 4. definição de relações espaciais entre dois elementos da ação; 5. realce dramático de um personagem ou de um objeto; 6. expressão da tensão mental de um personagem. Nas últimas três categorias é possível pensar como o movimento, de fato, possibilita uma capacidade de progressão dramática para a trama estabelecida no filme. A última, em especial, traz um elemento importante: a expressão da tensão. *O travelling*, dessa forma, pode ser usado desprovido de cunho descritivo, assumindo um poder de penetração do personagem. “Por seu caráter irrealista e quase onírico (muito próximo dos movimentos que efetuamos nos sonhos), o *travelling* completa e reforça o papel (análogo, em outros planos) da música (...) (MARTIN, p. 46-47, 1990). Assim, é possível tratar de uma função de encantamento do movimento de câmera, que constitui uma certa gramática cinematográfica.

É possível adicionar também a percepção da condição do ato de olhar. É bem verdade, que pôr-se a ver algo já, é em si, uma fonte de prazer, como trata Laura Mulvey (1983) ao falar da escopofilia. A autora aborda a questão a partir de um ponto de vista freudiano, onde o olhar destinado a alguém torna esse outro objeto. Partindo de tal constatação e, considerando que a própria arquitetura do aparato cinematográfico proporciona certo descolamento entre espectador e filme, é possível perceber que o prazer através do olhar é transposto para o cinema como algo pertencente a lógica de quem vê o filme.

“o cinema dominante e as convenções nas quais ele se desenvolve sugerem um mundo hermeticamente fechado que se desenrola magicamente, indiferente

à presença de uma plateia, produzindo para os espectadores um sentido de separação, jogando com suas fantasias voyeuristas” (MULVEY, p. 441, 1983).

Bataille, ao tratar dos “objetos privilegiados do desejo”, parte do princípio que o procedimento inicial do erotismo na vida sexual está na justa transformação da mulher enquanto objeto de desejo masculino. Para ele, “a menos que ela (a mulher) se furte inteiramente, por um *parti pris* de castidade, a questão é (...) saber em que condições ela cederá (...), mas sempre, uma vez as condições preenchidas, ela se dá como um objeto” (BATAILLE, p. 155, 2017).

Dessa forma, notar como esse olhar escopofílico se dá dentro da narrativa interna dos filmes enquanto um dimensão erótica. Para tanto, considerando que a noção de erotismo dada por Bataille – e na apreensão das temáticas trabalhadas por Maupassant, como será analisado mais adiante – é baseada na transformação do corpo feminino como objeto direto de prazer masculino, se faz importante tratar desse olhar do homem (enquanto personagem da narrativa) mostrado nas obras cinematográficas. Para Mulvey, “o olhar, então, agradável na forma, pode ser ameaçador no conteúdo e é a mulher, enquanto representação/imagem, que cristaliza este paradoxo” (MULVEY, p. 443, 1983).²

Para a autora, o espetáculo erótico está na justa exibição do corpo feminino e o cinema, combinou o espetáculo e a narrativa. Segundo ela, a estrutura do cinema, sobretudo o clássico, está sedimentada numa divisão entre espetáculo e narrativa, através da figura masculina.

“O homem hesita em olhar para o seu semelhante exibicionista. É dessa forma que a divisão entre espetáculo e narrativa sustenta o papel do homem como o ativo no sentido de fazer avançar a história, deflagrando os acontecimentos. O homem controla a fantasia do cinema e também surge como o representante do poder num sentido maior: como o dono do olhar do espectador” (MULVEY, p. 445, 1983).

Sendo assim, ocorre que o olhar masculino, enquanto elemento narrativo, faz com que haja uma identificação com o olhar masculino do espectador e, por consequência, o feminino mostrado passa a ser detido por ambos.

² É importante destacar que o levantamento teórico desse estudo acerca do erotismo e, sobretudo do conceito do olhar masculino sobre o corpo feminino, não abarca a complexidade do tema em sua totalidade e deixa de fora questionamentos importantes que, por exemplo, a crítica feminista como um todo reflete em profundidade. No entanto, visto que este estudo tem por objetivo uma análise de obras e autores estabelecidos num recorte temporal bem delimitado (1880 – 1952), o emprego desse referencial consegue mapear as características e conceitos dessas obras.

Afim de criar um levantamento básico de noções sobre o erotismo como um conceito extremamente amplo e aplica-lo às áreas de interesse desse trabalho de pesquisa, levando-o de encontro aos campos da literatura e do cinema, se demonstra a necessidade, como adiante se vê, de tentar perceber os caminhos pelos quais a adaptação literária para o cinema se desenvolve.

CAPÍTULO 2

Adaptação da literatura para o cinema

Literatura e cinema são, sem dúvida, duas instâncias artísticas que caminham juntas há muito tempo. Entretanto, tal relação se desenvolve ao longo dessa trajetória por caminhos consideravelmente tortuosos, com prejuízos quase exclusivos ao cinema, no que concerne a maioria das críticas. Tratando-se de um diálogo entre as duas áreas que se dá através da adaptação – aqui será analisada somente a adaptação da literatura para o cinema apesar de ser um campo extremamente prolífico – nesse capítulo, serão abordadas questões como o paradigma da fidelidade, as pertinentes teorias que abriram caminho para a dessacralização da obra literária e a teoria da adaptação, bem como transposição da linguagem literária para a linguagem do cinema.

Com o objetivo de revelar determinados meandros intrínsecos ao processo da adaptação para que se possa entender os mecanismos utilizados por Max Ophüls e Jacques Natanson (corroteirista de *Le plaisir*, 1952), visa-se esmiuçar tais valores teóricos antes de nos determos mais propriamente às obras a serem analisadas. Busca-se considerar uma visão da literatura refratada no cinema através justamente do prisma da adaptação.

2.1 A adaptação literária enquanto violência

A questão da adaptação literária, sobretudo para o cinema, enquanto uma noção negativa, está presente no discurso crítico há muito tempo e abarca uma série de termos pejorativos cujas raízes estão fincadas nas mais antigas estruturas culturais. O que se depreende de tal característica é a ideia de que o cinema gera, de certa forma, uma espécie de desserviço à literatura, sendo o conceito de perda uma peça chave nesse discurso. Observa-se a adaptação pela ótica do que é perdido no processo de trânsito entre o texto literário e o filme. Percebe-se que essa relação, em grande medida, é particular ao cinema, como demonstra Linda Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação* (2013), ao dizer que “parece que adaptar *Romeu e Julieta* para uma forma de arte elevada como a ópera ou o balé, é algo mais ou menos aceitável, ao passo que adaptar a peça para um filme (...) não o é” (HUTCHEON, p. 23, 2013). Dessa maneira, se é possível pensar na adaptação como uma ferramenta de banalização de alguma história, essa carga está depositada majoritariamente sobre a imagem.

Em *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation* (2005), Robert Stam possibilita uma reflexão basilar sobre as estruturas do preconceito que aflige a adaptação em si. Segundo ele, ocorre que os contornos do discurso sobre a adaptação reiteram a suposta superioridade da literatura em direta relação com o cinema. Para Stam, tal conjuntura está explicitada através da aplicação de um vocabulário vasto cujos elementos trazem em si um peso considerável.

“Termos como ‘infidelidade’, ‘traição’, ‘deformação’, ‘violação’, ‘abastardamento’, ‘vulgarização’ e ‘profanação’ proliferam no discurso sobre a adaptação, cada palavra carregando sua carga específica de aviltamento. ‘Infidelidade’ carrega toques de pudor vitoriano; ‘traição’ evoca perfídia ética; ‘abastardamento’ conota ilegitimidade; ‘deformação’ implica aversão e monstrosidade estética; ‘violação’ traz a ideia de violência sexual; ‘vulgarização’ evoca a degradação de classes; e ‘profanação’ sugere sacrilégio religioso e blasfêmia” (STAM, p. 03, 2005. T.N.)³

Todavia há de se refletir, em princípio, sobre as raízes culturais que sedimentam o uso dos vocábulos elencados por Stam. Segundo ele, podem ser identificadas 8 fontes primárias do preconceito: 1. a valorização de uma anterioridade histórica entre duas artes; 2. um pensamento dicotômico que presume rivalidade direta entre os dois meios; 3. a iconofobia; 4. a logofilia; 5. a anti-corporiedade; 6. o mito da facilidade; 7. uma forma subliminar de preconceito de classe; 8. a acusação de parasitismo. É importante destacar a iconofobia, a logofilia, a anticorporiedade, o pretenso preconceito de classe e a ideia de parasitismo como conceitos essenciais para este estudo, portanto, será dada maior atenção a eles.

Grosso modo, para o autor, a primeira raiz deriva do pressuposto de que as artes mais antigas são necessariamente melhores do que as que surgiram mais recentemente. A arte adquire prestígio com o tempo, segundo a lógica do *rear view mirror*, de Marshal MacLuhan, que Stam menciona. Dessa maneira, a literatura seria superior ao cinema e assim por diante. No que concerne a adaptação, o que se estabelece é uma evidente relação de inferioridade entre o texto escrito e o produto que “deriva” dele. A segunda perspectiva traz em si a noção de que o crescimento do cinema implica necessariamente em perdas para a literatura, como se houvesse um conflito pela sobrevivência entre as duas manifestações artísticas e o cinema assume o papel de ameaça. O mito da facilidade, por sua vez, é constituído pela ideia de que fazer e assistir filmes são atividades fáceis. Tal discurso está intrinsecamente relacionado à questão mecânica do meio cinematográfico, pelo fato da câmera capturar imagens dispostas diante

³ O referencial teórico em inglês e francês foi livremente traduzido e, para indicar isso, inserimos junto à referência a sigla T.N. substituindo a expressão “Tradução nossa”.

dela, sem uma pressuposta interferência autoral. Relativo ao aspecto da facilidade do expectador, repousa o entendimento de que a passividade ao receber estímulos visuais implica diretamente num baixo uso da capacidade cognitiva.

No que diz respeito à iconofobia, Stam aponta para um enraizamento que parte do princípio “Judaico-Muçulmano-Protestante de proibição de ‘imagens esculpidas’, mas também da depreciação platônica e neoplatônica do mundo da aparência fenomenal” (STAM, p. 5, 2005. T.N.). Considerando a vertente religiosa desse traço cultural, o que norteia essa característica é a segunda ordenança bíblica, expressa no capítulo 20 do livro de Êxodo, que diz que não se deve fazer ídolo algum, nem imagem de qualquer coisa no céu, na terra ou nas águas debaixo da terra. No entanto, essa questão não encontra seus limites somente em estruturas religiosas. Um aspecto também essencial da iconofobia, repousa sobre parte do pensamento platônico – é bem verdade que as três principais religiões citadas nutrem-se dessas considerações – sobre a essência da poesia que, de modo geral, abarca uma noção negativa acerca do processo de mimético. Platão sedimenta as bases que adiante se estabeleceriam às reflexões que circundam o campo da estética e, de certa maneira, fundamentam os corolários da aversão às imagens através da crítica e censura à poesia.

Nesse sentido, é importante destacar que arte e poesia eram conceitos muito mais amplos do que as acepções contemporâneas e que o termo *poiésis* pode se resumir enquanto “produção”, “fabricação. Em *O Banquete*, Platão evidencia essa constituição ampla que a poesia pode tomar, mas também demonstra que a classificação do indivíduo, enquanto poeta, está intimamente ligada as atividades voltadas às emoções humanas.

“– Como o seguinte. Sabes que ‘poesia’ é algo múltiplo; pois toda causa de qualquer coisa passar do não-ser ao ser é ‘poesia’, de modo que as confecções de todas as artes são ‘poesias’, e todos os seus artesãos poetas
– É verdade o que dizes.
– Todavia – continuou ela – tu sabes que estes não são denominados poetas, mas têm outros nomes, enquanto que de toda a ‘poesia’ uma única parcela foi destacada, a que se refere à música e aos versos, e com o nome do todo é denominada. Poesia é com efeito só isso que se chama, e os que tem essa parte da poesia, poetas” (PLATÃO, 205b-c, 1991).

Dessa forma, pode-se depreender que o ato de trazer do não-ser ao ser – levando em consideração as já conhecidas ponderações do céu platônico – implicam uma imitação de uma imagem primeira e de um conjunto de regras as serem obedecidas pelos poetas. O conceito de *poiésis* traz em si o conceito de *mímesis* que, por sua vez, tratando-se da atividade da poesia, do teatro, da música e das artes como um todo, acarreta num processo ilusório (de carga negativa para Platão). Para Stam as considerações platônicas a respeito da poesia trazem, em seu escopo, as fundações de uma teoria iconofóbica.

“Dentro da visão platônica, entretanto, o fascínio irresistível do espetáculo domina a razão. A polêmica de Platão contra a poesia, assim, se alista subliminarmente em um ataque às artes visuais contemporâneas e aos meios de comunicação de massa, vistos como corruptores do público através de ficções perigosamente delirantes. (...) os teóricos contemporâneos hostis ao cinema muitas vezes repetem, conscientemente ou não, a rejeição de Platão às artes fictícias como alimentando a ilusão e fomentando as paixões mais baixas.” (STAM, p. 5, 2005. T.N.).

Stam também aponta, ao longo do texto, que a evolução da reprodução imagética veio acompanhada de acusações – feitas por Baudelaire – de corrupção das artes e que a imagem fílmica já foi considerada como essencialmente pornográfica, pelo teórico Frederic Jameson – o que denota certa carga de violência intrínseco, ao cinema. Para ele, de acordo com Lacan, a concretização de “o icônico ‘significante imaginário’ (Metz) é visto como um triunfo sobre o *logos* simbólico da palavra escrita, cuja literatura continua sendo a forma mais prestigiada” (STAM, p. 5, 2005. T.N.). Sendo assim, é perceptível que as produções artísticas estabelecidas em mídias visuais são consideradas como “o colapso de uma ordem simbólica, da erosão dos poderes dos pais da literatura, narradores patriarcais e das artes consagradas” (STAM, p. 05, 2005. T.N.).

Como já mencionado, em *Valise de cronópio* (1993), Cortázar oferece uma percepção da poesia fundamentada na imagem capaz de causar encantamento. Sua abordagem referencia o texto literário, mas ao transpor tal característica para as mídias visuais, principalmente o cinema, é possível notar que o poder objetivo da imagem é capaz de causar reações sentimentais e emocionais mais intensas do que o texto. Dessa forma é perceptível que a negação da mídia visual se dê enquanto iconoclastia, numa defesa da literatura como detentora de prestígio da capacidade de produção imagética que, no entanto, precisa fazer reverência ao poder da imagem objetiva. Sendo assim, a imagem, de acordo com Stam, “assume as qualidades de um bode expiatório, odiado por suas presumidas características viciosas, mas amado por sua função de unificação” (STAM, p. 5, 2005T.N.).

É possível, agora, tratar brevemente da ideia de logofilia que, por sua vez, pode ser tomado como conceito oposto ao de iconofobia, o enaltecimento da palavra. O autor aponta que essa noção é “típica em culturas arraigadas na palavra sagrada das ‘religiões do livro’” (STAM, p. 6, 2005. T.N.). O que se dá é a supervalorização da escrita e do substrato físico do livro em relação a qualquer outra forma de produção de conhecimento. Há uma pertinente noção de nostalgia, que Stam menciona, que permite a exaltação da palavra escrita como meio privilegiado de comunicação por um vínculo de sacralidade. É evidente que esses laços não se dão através das mesmas percepções que os

antigos tinham a respeito do sagrado como afirma Bataille ao tratar dessa esfera como um local próprio das transgressões, dos soberanos e dos deuses. Como a transgressão se transforma em pecado – no caso do cristianismo e já que, *grosso modo*, trata-se aqui de um referencial do preconceito ocidental – a supervalorização da palavra escrita está revestida de uma rejeição fundamental do corpo. Há de se seguir esse caminho ao se falar da anti-corporiedade, mas ainda de acordo com Stam, tratando da questão referente à logofilia, “é sintomático, nesse sentido, que muitos escritores rejeitem filmes baseados na literatura, que muitos historiadores rejeitem filmes baseados na história e que alguns antropólogos rejeitem filmes baseado em antropologia” (STAM, p. 6, 2005. T.N.). De onde se depreende a noção de que a adaptação fílmica é profanação dessa instituição sagrada que é a literatura.

Posto isso, é preciso se debruçar momentaneamente sobre a aversão ao corpo. Stam trata desse tema como algo mais especulativo, porém, feitas as devidas reflexões sobre cristianismo e erotismo de acordo com Bataille, há de se considerar essa noção como estrutura fundamental dessa repulsa à imagem que o cinema cria. Em todo caso, as ponderações apresentadas por ele são basilares para a discussão proposta.

Para Stam, o filme e a adaptação da literatura para o cinema é tido como algo desgostoso pois a se trata de uma “corporificação indecorosa” pertencente ao texto fílmico; para ele, o ato de ver se transforma em algo obsceno – “*the seen, to recycle a venerable pun, is regarded as obscene*” (STAM, p. 06, 2005), como faz referência o autor a um trocadilho que só é pertinente em língua inglesa. Mais uma vez é importante mencionar o aspecto de condenação do sacrifício e do ato erótico, dos quais trata Bataille, pois tanto a pletora dos órgãos destroçados do sacrifício, quanto a conjunção sexual entre dois corpos, trazem, em si, a força motriz evidentemente estabelecida na ideia do corpo, como limite tangível entre o profano e o sagrado. No entanto, como já foi dito, a santidade da transgressão, não só é negada pelo cristianismo como é em si um fundamento. Assim, por aproximação, o caráter objetivo e material da imagem involuntariamente traz à tona tal questão. De acordo com Stam, “o filme ofende por causa da sua inevitável materialidade, de seus personagens encarnados, carnais e encenados, seus locais reais e adereços palpáveis, sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso” (STAM, p. 6, 2005. T.N.). Em contraponto ao filme, a literatura é posta enquanto uma vertente mais elevada, mais cerebral e de uma sensualidade que extrapola as paixões mais baixas relativas ao corpo.

Para além das associações possíveis, que as imagens podem proporcionar, há uma diferença fundamental entre o texto escrito e o texto fílmico que é da ordem do sensível. De acordo com o autor, o filme é multissensorial – enquanto a literatura só mobiliza os olhos e a mente – e por isso tem impacto em regiões como estômago, coração e pele, através de “estruturas neurais” e de “esquemas motores visuais” (STAM, p. 6, 2005). O autor ilustra bem tal relação ao dizer que “a *mímesis* fílmica gera uma energia contagiosa; ler um livro sobre a dança de Gene Kelly não necessariamente nos dá vontade de dançar, mas vê-lo em performance nos faz sentir como ‘preciso dançar’” (STAM, p.6, 2005. T.N.). Aqui, o que está posto é uma hierarquia entre mente-corpo, transfigurada em uma outra de ordem imagem-palavra. Nessa situação se relaciona diretamente aquilo que é corpóreo/imagético a superficialidade e aquilo que representa a mente/palavra a profundidade.

O preconceito sobre o filme e a adaptação reside também em uma noção de classe. Stam demonstra que essa é uma relação que se dá através de um mecanismo de culpa, em que o cinema é visto como degradado por conta de seu público originário – uma grande massa popular e suja – e por sua origem estar estabelecida em espetáculos “vulgares” de classes operárias, como espetáculos de feiras e carnavais. No entanto, de acordo com o autor, uma dicotomia é posta em jogo: a literatura, mesmo que de maneira relutante, presta homenagem à popularidade do cinema e o cinema ao prestígio da literatura (STAM, p. 7, 2005). Dessa forma é possível inferir que a adaptação acaba por ser uma condição inevitável dessa questão.

Outro aspecto é a insinuação de parasitismo por parte do cinema em detrimento da literatura. De modo geral, o que se depreende daqui é a premissa de que a adaptação rouba a vitalidade do texto literário e é tomada como mera ilustração do texto base, tendo seus aspectos intrínsecos desconsiderados. Por outro lado, ela é vista ainda como um filme menor, pois não representa um “puro filme”. Stam põe em jogo, então, a ideia de que a adaptação está inserida numa espécie de limbo composto tanto pela confrontação com as estruturas literárias e as fílmicas. Segundo ele, “um filme ‘fiel’ é visto como infecundo, mas o infiel é um traidor vergonhoso do original” (STAM, p. 8, 2005. T.N.). Bazin, por sua vez, comenta prontamente que personagens de uma literatura já consagrada – ou bem mesmo as próprias obras célebres – fazem parte de um imaginário aberto a todos e que o texto base se limita a um papel secundário, bem como o autor da obra original pode ser prontamente tomado como um roteirista prolixo. Como ele mesmo

diz, “Javert ou D’Artagnam já fazem parte de uma mitologia extrarromanesca, gozam, de certo modo, de uma existência autônoma, cuja a obra original não passa de uma manifestação acidental e quase supérflua” (BAZIN, p. 113, 2014). Sendo assim, fica evidente que o axioma de superioridade do texto base, segundo ele e em concordância com Stam, se manifesta enquanto preconceito diante de uma mídia mais jovem e supostamente ameaçadora da estabilidade literária.

2.2 O paradigma da fidelidade

Tratando mais pausadamente sobre a questão da (in)fidelidade que permeia o tema da adaptação, é pertinente iniciar o debate, abordando uma certa noção oferecida por Bazin, ao dizer que “é errôneo apresentar a fidelidade como uma sujeição necessariamente negativa a leis estéticas alheias” (BAZIN, p. 126, 2014). Para o autor, o que é posto em jogo vai além das especificidades de cada meio e a capacidade de criação no âmbito do cinema, se tratando de uma adaptação, é diretamente proporcional à noção de fidelidade ao texto fonte. “Pelas mesmas razões que fazem com que a tradução literal não valha nada, com que a tradução livre demais nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial da letra e do espírito” (BAZIN, p. 126, 2014).

De certa forma – considerando o pensamento, de Bazin que ainda observa a literatura como manifestação artística superior, apesar de enquadrar a criação cinematográfica como equalizador de forças – é evidente que o discurso em torno da adaptação, paira sobre a noção de um desserviço à literatura por parte do cinema. Ocorre que tal questão está galgada na ideia comum de que o filme não possui artifícios suficientes para transpor as características intrínsecas ao texto literário para a tela.

A acusação de infidelidade traz consigo uma forte carga de violência e, de acordo com Stam, em *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação* (2008), “expressa a grande decepção que sentimos quando uma adaptação fílmica não consegue captar aquilo que entendemos ser a narrativa, a temática e características fundamentais encontradas em sua fonte literária” (STAM, p.20, 2008). Ele aponta que de fato há certa razão na crítica da infidelidade, sobretudo quando se leva em consideração alguns pontos elencados.

“(a) algumas adaptações *de fato* não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances fonte; (b) algumas adaptações *são* realmente melhores que outras; (c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes” (STAM, p. 20, 2008).

Entretanto, como Stam mesmo aponta, não se deve tomar a mediocridade de algumas adaptações como sustentáculo para que a “fidelidade” seja o norte metodológico de uma análise. Em certa medida, questionar a possibilidade de fidelidade é primordial ao se tratar de uma adaptação. Uma adaptação é obrigatoriamente diferente do original por uma mudança de substrato.

“A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com as palavras (escritas e faladas), mas ainda com a música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal” (STAM, p. 20, 2008).

No entanto, apesar de toda essa estrutura de enorme carga negativa, é crucial considerar que as adaptações como um todo são peças basilares da cultura ocidental. Bazin demonstra que, por exemplo, “... a adaptação, considerada mais ou menos como um quebra-galho vergonhoso pela crítica moderna, é uma constante da história da arte” (BAZIN, p. 116, 2014). Linda Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação* (2013), traz a mesma percepção a respeito do tema, certificando que o referido processo permeia o próprio fazer literário.

“No entanto, é evidente que as adaptações são velhas companheiras: Shakespeare transferiu histórias da sua própria cultura das páginas para o palco, tornando-as assim disponíveis para um público totalmente distinto. Ésquilo, Racine, Goethe e da Ponte também recontaram histórias conhecidas em novas formas” (HUTCHEON, p. 22, 2013).

É bem verdade que a adaptação faz parte de uma tradição cultural ocidental, como diz a autora, um “velho e jovial hábito de emprestar e roubar – ou, mais precisamente, de partilhar – diversas histórias” (HUTCHEON, p. 24, 2013). Dessa maneira, é importante refletir o real motivo da proliferação das adaptações, apesar de uma extensa lista de motivos pelos quais elas deveriam ser rechaçadas.

Sem dúvidas, grande parte dessa relação se dá por meio de uma noção de prazer relativo à reprodução de algo que já se tem conhecimento com o adendo de alguma novidade. Segundo Hutcheon, “parte desse prazer advém simplesmente da repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa. O reconhecimento e a lembrança são parte do prazer (e do risco) de experimentar uma adaptação” (HUTCHEON, p. 25, 2013). A autora também faz referência à uma questão mais pragmática: a adaptação fílmica está intrinsecamente relacionada à um apelo financeiro. Há uma noção primordial, nesse quesito, que trata a adaptação como uma aposta segura.

“Os filmes de Hollywood do período clássico apostaram em adaptações de romances populares, a que Ellis (1982, p. 3) chama de ‘provados e testados’, enquanto a televisão britânica especializou-se na adaptação de romances consagrados dos séculos XVIII e XIX, ou, na nomenclatura de Ellis, ‘provados e garantidos’” (HUTCHEON, p. 25, 2013).

Sendo assim, visto que foram abordadas algumas questões pertinentes a respeito de como se configura o debate crítico mais arraigado sobre o processo de adaptação para o cinema, é preciso definir melhor como se dão as formas específicas desse processo.

2.3 Especificidades da adaptação

Num primeiro momento há de se refletir a respeito das características mais amplas que constituem o sentido da adaptação ou, como coloca Linda Hutcheon, abordar as adaptações como adaptações. De acordo com a autora, “pensá-las como obras ‘palimpsestuosas’ (...) assombradas a todo o instante pelos textos adaptados” (HUTCHEON, p. 27, 2013). O termo trazido à tona por Hutcheon faz menção à obra de Gérard Genette, *Palimpsestos* (1982). Stam, que também o menciona, traz a noção de uma hipertextualidade, abordada por Genette, como algo importante para a adaptação. Tal termo é uma das categorias da transtextualidade que Genette trata. Para ele, é possível abordar esse termo como uma ampliação do “dialogismo” bakhtiniano e da “intertextualidade” Kristeva. “... O termo ‘transtextualidade’, mais abrangente, para referir-se a ‘tudo aquilo que coloca um texto, manifesto ou secretamente, em relação com outros textos ...’ (STAM, p. 21, 2008). Há uma relação direta estabelecida entre um certo texto e um anterior, que esse primeiro “transforma, modifica, elabora ou amplia” (STAM, p. 22, 2008), esse vínculo é expresso pelo que Genette denomina de “hipertexto” – a adaptação de uma obra, por exemplo, – e o “hipotexto” – o texto fonte da adaptação.

No entanto, a abordagem adotada por Hutcheon e Stam não são limitadoras do campo da adaptação. Ainda assim, apesar desse encadeamento, entre obras apontado pelos dois autores, é possível tratar das adaptações como trabalhos autônomos. Hutcheon aponta nessa direção ao estabelecer um dos pilares do seu estudo.

“Interpretar uma adaptação *como adaptação* significa, de certo modo, trata-la de acordo com o que Roland Barthes chamou, em sua formulação, não de ‘obra’, mas de ‘texto’, ‘uma estereofonia plural de ecos, citações e referências’. Embora as adaptações também sejam objetos estéticos em seu próprio direito, é somente como obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas *como adaptações*” (BARTHES *apud* HUTCHEON, p. 28, 2013).

Sendo assim, é possível estabelecer três perspectivas que juntas abarcam o conceito de adaptação: 1. adaptação como uma entidade ou produto formal; 2. adaptação como um processo de criação; 3. Adaptação vista a partir do processo de recepção. Hutcheon trata da primeira acepção como uma “transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular” (HUTCHEON, p. 29, 2013), ou seja, através desse

enquadramento a adaptação é adotada simplesmente enquanto uma transcodificação que perpassa questões de substrato (do papel para a tela, do romance para o filme), de gênero (do épico para o romanesco, como assina a autora) e de enfoque (recontar a mesma história de outro ponto de vista). O segundo ponto trata da adaptação como um processo que “envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação” (HUTCHEON, p. 29, 2013). Para a autora, essa perspectiva refere-se à questão do papel do adaptador que atua enquanto um recuperador e reanimador de uma história. O terceiro aspecto, por sua vez, fala que “a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras que ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, p. 30, 2013).

Em suma, é possível dizer que a adaptação tanto é uma transposição evidente de uma ou mais obra quanto um ato de recuperação e reanimação desses textos, levando em consideração que é também um ato de engajamento intertextual do texto fonte com o adaptado. Hutcheon resume bem ao afirmar que “a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica” (HUTCHEON, p. 30, 2013).

Dessa forma, cabe seguir o debate e demonstrar mais propriamente o que é adaptado e de que maneira isso é feito. Nesse sentido, por mais que se aponte os principais critérios a serem adaptados de uma obra para a outra, como “espírito”, “tom” e “estilo” – elementos de grande subjetividade e, segundo Hutcheon, difíceis de se teorizar – chegue-se a um consenso de que “a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros” (HUTCHEON, p.32, 2013). De acordo com a autora, o processo de adaptação acaba por buscar correspondências em sistemas de signos diferentes do texto fonte para cada elemento pertencente a história, como tema, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens, etc.

Dentre os elementos da história tratados por Hutcheon, o tema é o de mais fácil identificação enquanto elemento adaptável entre mídias, gêneros e contexto; é também o componente que, na adaptação para meios audiovisuais, deve reforçar e redimensionar a ação da história, porque, via de regra, o enredo é supremo. No que diz respeito aos personagens – unidades evidentemente transcodificadas –, Hutcheon, em concordância com Smith, afirma que são de grande importância para os efeitos retóricos e estéticos de obras narrativas e performativas, porque engajam a imaginação do espectador através de um pacto estabelecido de reconhecimento, alinhamento e aliança

(SMITH apud HUTCHEON, p. 33, 2013). O desenvolvimento psicológico, dentro de uma adaptação para obras performativas, faz parte do próprio círculo narrativo e dramático e isso gera empatia junto ao espectador. Há também o que a autora qualifica como unidades separadas (tempo, ritmo, enfoque e ponto de vista); elas também são parte efetiva no processo de adaptação, mas elas podem mudar de modo que a obra adaptada seja mais atrativa. “o ritmo pode ser transformado, o tempo comprimido ou expandido. Mudanças na focalização ou no ponto de vista da história adaptada podem conduzir a diferenças significativas” (HUTCHEON, p. 34, 2013).

Posto isso, é importante retomar a classificação dada pela autora da adaptação enquanto produto. Sob essa perspectiva é possível traçar um paralelo com a técnica da tradução. “Assim como não há tradução literal, não pode haver uma tradução literal” (HUTCHEON, p. 39, 2013). Acontece que a transposição de uma obra fonte para uma nova mídia, assim como na tradução, invariavelmente tem, em si, uma série de mudanças, que, por sua vez, podem ser tomadas como “transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo).

O conceito de paráfrase, importante enquanto analogia à tradução, também é aplicável ao processo de adaptação. “Etimologicamente, a paráfrase é um modo de contar ‘junto’ (*para*) e, segundo o *Oxford English Dictionary*, um de seus primeiros significados é ‘uma versão ou ampliação livre de uma passagem’ que seja verbal” (HUTCHEON, p. 41, 2013). Parafrasear um texto para uma mídia audiovisual, performativa é, então, uma forma de ver certo tipo de engajamento com o texto que nos permite observá-lo por prismas diferentes.

Dessa maneira, notar que a adaptação se constitui enquanto um processo dependente de uma subjetividade, permite enxergar o agente dessa ação, tanto como um intérprete, quanto como criador. “O que está envolvido na adaptação pode ser um processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua sensibilidade, interesse e talento” (HUTCHEON, p. 43, 2013). Um entendimento também muito comum está posto na visão de que o adaptador atua como um cirurgião que subtrai e contrai elementos textuais. Isso de fato ocorre, mas há de se considerar que a mudança de substrato implica tais alterações. No entanto, é preciso deixar claro que o movimento inverso também está presente nas adaptações, sobretudo ao se ter como um conto o texto fonte.

“As adaptações de contos por vezes são obrigadas a expandir as fontes consideravelmente. Quando os diretores Neil Jordan e Angela Carter adaptaram a história de Carter intitulada ‘A companhia dos lobos’ [‘The

company of the wolves’], em 1984, eles acrescentaram detalhes de dois outros contos do livro de Carter chamado *The bloody chamber* (1979): ‘The werewolf’ e ‘Wolf-Alice’. Além disso selecionaram um prólogo contemporâneo da própria adaptação anterior da peça de Carter para o rádio, para assim estabelecer a lógica onírica da obra” (HUTCHEON, p. 44, 2013).

As seleções feitas pelo adaptador – tanto no caso da atividade remoção quanto na ampliação – implicam necessariamente um outro aspecto já destacado: a atividade exercida é dotada de um caráter de individualidade; adaptar é uma ação que implica uma apropriação ou recuperação e conseqüentemente um certo nível de interpretação e de criação. Seguindo esta linha, Hutcheon traz a perspectiva de que a adaptação está também formatada pela noção de *mimesis*. Para ela, a adaptação não se trata de uma cópia ordinária, sendo muito mais indicativa de como o texto é tratado nesse processo.

“A imitação das grandes obras de arte, em particular, não tinha a intenção única de capitalizar o prestígio e a autoridade dos antigos, ou de oferecer um modelo (...), embora cumprisse ambas as funções. Ela era também uma forma de criatividade” (HUTCHEON, p. 45, 2013).

No sentido de que a adaptação é também um modo de engajamento, um processo de recepção, Hutcheon propõe que o enfoque esteja posto sobre como as adaptações fazem as pessoas contarem, mostrarem ou interagirem com as histórias. Acontece que cada mudança midiática – por exemplo, do papel para a tela – implica necessariamente uma forma de percepção narrativa diferente e amplamente ativos.

“Nem o ato de olhar e interpretar marcas pretas – palavras ou notas – numa página branca, nem o de perceber e interpretar uma representação direta de uma história no palco ou na tela são de modo algum passivos; ambos são imaginativa, cognitiva e emocionalmente ativos” (HUTCHEON, p. 48, 2013).

Assim, ao assimilar que cada meio impõe uma forma específica de recepção do seu conteúdo, compreender como isso se dá entre literatura e cinema é primordial. A autora expõe que na literatura o campo psíquico que primeiro se ativa é a imaginação a medida em que a visão prossegue mapeado palavra por palavra, onde não há uma limitação imagética e nem sonora. No caso do cinema, há uma passagem do âmbito da imaginação para uma percepção direta que traz consigo uma carga de detalhes e enfoque mais amplos. Para Hutcheon, as imagens e os sons trazem em si uma grande capacidade associativa que causa reverberações afetivas e emocionais.

Em outros termos, fica evidente que a pluralidade de formas de recepção que cada adaptação pode ter reforça a ideia da adaptação como obra única.

“contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, nunca é o mesmo que mostra-la visual ou auditivamente em qualquer das várias mídias performativas disponíveis (...), nenhum modo é inerentemente bom para uma coisa e não para outra; cada qual tem à sua disposição diferentes meios de expressão – mídias e gêneros – e, portanto, pode mirar e conquistar certas coisas mais facilmente que outras” (HUTCHEON, p. 49, 2013).

2.4 Entre contar e mostrar

Como já demonstrado, a maior parte do discurso em torno da adaptação para o cinema está estabelecido numa noção negativa, com grande ênfase sobre a questão da perda. A mudança de mídia, via de regra, traz consigo um debate que privilegia as especificidades de cada aparato. O cinema, por sua vez, consegue sintetizar grande parte dos meios de expressão artísticos.

“Uma linguagem compósita em virtude dos seus diferentes meios de expressão – fotografia sequencial, música, ruído e som fonético –, o cinema ‘herda’ todas as formas de arte associadas a tais meios de expressão[...] – a visualidade da fotografia e da pintura, o movimento da dança, o *décor* da arquitetura, e a *performance* do teatro” (STAM *apud* HUTCHEON, p. 63, 2013)

De certa maneira, essa capacidade de síntese do cinema traz consigo boa parte da problemática que atua sobre a passagem do texto para o filme. Como Hutcheon aborda, “um romance, ao contrário, a fim de ser dramatizado, tem de ser destilado, reduzido em tamanho e, por conseguinte, em complexidade” (HUTCHEON, p. 64, 2013).

É importante destacar que essa relação entre o “contar” e o “mostrar” não acontece só em uma via – a do texto escrito para a tela ou para o teatro – mas pode ocorrer também no sentido contrário, apesar de ser algo mais raro. No entanto, o que mais comumente vem à cabeça é a passagem do impresso, em especial o romance, para o performativo, o cinema, o teatro, a ópera, etc. Isto é, o romance, ao ser transposto para o palco ou para a tela tem grande parte de suas informações mantidas e muitas outras descartadas. “Na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para a fala, ações, sons e imagens visuais” (HUTCHEON, p. 69, 2013).

É bem verdade que, de acordo com Hutcheon, as mídias performativas não adaptam tão bem obras cujo o texto impresso é a fonte. As diferenças basilares entre contar e mostrar dificultam esse processo. Dessa forma, transcodificar um texto para o teatro ou para o cinema, implica necessariamente uma mudança de categoria de signos. “Tanto as adaptações para o palco quanto para a tela devem usar o que Charles Sanders Peirce chamou de signos indexicais e icônicos – isto é, pessoas de verdade, lugares e coisas –, enquanto a literatura utiliza signos simbólicos e convencionais” (HUTCHEON, p. 73, 2013).

Posto isto, uma problemática se apresenta: as mídias interpretativas demonstram maior capacidade de estabelecer relações temporais baseadas no agora, ao passo que o texto literário pode proporcionar uma significação que perpassa passado, presente e futuro. A respeito disso, a autora traz a percepção de que essa questão se trata

de um clichê utilizado frequentemente pela crítica. Para ela, o discurso crítico está galgado na ideia central de que a câmera e o palco estão em profunda associação com a presença e o imediatismo. Na literatura, o fluxo narrativo mais maleável seria uma característica única do texto escrito. Acontece que o no processo de adaptação, a maleabilidade temporal do texto precisa de um encadeamento supostamente objetivo das imagens.

No entanto, elementos estruturais do cinema, mais especificamente, colocam essa noção em xeque. As elipses, fusões, decupagem, diálogos, *voice-overs* e assim por diante, permitem que o suposto imediatismo do filme se dilua com eficácia e possa adentrar num domínio da narrativa literária.

“Diferentemente do palco, o cinema é realmente capaz de usar *flashbacks* e *flashforwards*, e seu próprio imediatismo pode operar mudanças potencialmente mais eficazes do que a na ficção em prosa, na qual a voz narrativa fica entre os personagens imersos no tempo e o leitor” (HUTCHEON, p. 100, 2013).

Para Hutcheon, elementos da literatura que amplificam essa questão da dilatação temporal como o “enquanto isso”, “em outro lugar” e “tempos depois”, se encontram em estado de semelhança justamente com a técnica da fusão de imagens, onde nesse pequeno período de tempo em que imagens se sobrepõe, tempo e espaço se confundem de uma maneira análoga a literatura (HUTCHEON, p. 100, 2013). Para ela, é por essa característica técnica do cinema que é possível adaptar fluxos de consciência e monólogos internos dos romances.

Dessa forma, abordando alguns pontos imprescindíveis para a teoria da adaptação, foi possível criar um panorama crítico basilar para análise das obras que esse estudo se propõe a fazer. Juntamente com o levantamento teórico e estético feito sobre o tema do erotismo e suas manifestações na literatura e no cinema, se estabelece um marco teórico amplo o suficiente para entender como, nos contos *Le masque* (1889), *Le modele* (1883), *La Maison Tellier* (1881), de Guy de Maupassant, o erotismo se manifesta e como foi transcodificado para o cinema por Max Ophüls, no filme *Le plaisir* (1952).

CAPÍTULO 3

De Maupassant a Ophüls

Considerando as evidentes diferenças de substrato e a distância temporal em que Guy de Maupassant (1850 – 1893) e Max Ophüls (1902 – 1957) estabeleceram a sua produção artística, se faz necessário, neste capítulo, aproximar contextos e questões estéticas pertinentes a ambos, com a finalidade de tentar perceber semelhanças e diferenças entre suas obras. Há de se levar em conta que as ponderações feitas a respeito do erotismo configuram o caminho pelo qual tais aproximações se estabelecerão, bem como serão feitas as devidas diferenças entre os domínios da literatura e do cinema. Não se busca, em momento algum, mapear questões de autoria pertinentes aos dois, mas sim de tentar compreender como o erotismo se manifesta na obra de um e de outro através do tempo e por meio do texto e do filme.

Antes de adentrar, com efeito, na análise do *corpus* selecionado desse estudo, este capítulo se dedicará também a uma tentativa de mapear temáticas presentes no fazer estético dos dois, com o intuito de encorpar a construção de um panorama do erotismo no que foi desenvolvido por Maupassant e Ophüls. Por fim, serão analisados os três contos de Guy de Maupassant [*Le masque* (1889), *Le modele* (1883), *La Maison Tellier* (1881)]⁴ juntamente com a sua adaptação cinematográfica, realizada por Max Ophüls, *Le plaisir* (1952).

3.1 O espírito do segundo oitocentos e sua influência

Num primeiro momento, é importante observar que a percepção cultural ou espiritual do séc. XIX – que se estende até o fim da I Grande Guerra – é força motriz tanto de Maupassant – aqui por questões óbvias de ter sido um homem desse período – e principalmente de Ophüls que, nasceu nos primeiros anos do séc. XX, mas sofreu reverberações perceptíveis da segunda metade do século anterior e de uma tradição cultural de uma Viena-*fin-de-siècle* que teve grande importância histórica.

Para tanto, perceber a guinada da cultura europeia, ao longo do segundo oitocentos, através dos movimentos realizados pela literatura é um meio pelo qual se pode perceber melhor por quais caminhos a obra de Maupassant está sedimentada e, numa tentativa de aproximação com Ophüls, compreender a fixação do cineasta com esse *fin-*

⁴ Optamos por não traduzir os trechos das obras literárias para que não houvesse perda no sentido do texto.

de-siècle que permeia toda a sua obra, desde *Liebelei* (1933) – adaptação da peça homônima do autor austríaco Arthur Schnitzler – até *Lola Montés* (1955) – adaptação do romance histórico *La vie extraordinaire de Lola Montés*, de Cécil Saint-Laurent – seu último filme.

É pertinente destacar que Ophüls, apesar de uma grande ligação com a França – onde fez alguns dos filmes mais importantes de sua carreira – e com a Áustria – onde atuou como diretor criativo do teatro de maior destaque do país, o Burgtheater – é nascido na cidade de Saarbrücken, junto à fronteira franco-alemã. Sendo assim, por mais que pareça distante a relação entre as fontes citadas e a vida do cineasta por questões espaço temporais, há de se considerar que a influência cultural do séc. XIX que se estendeu ao longo do séc. XX, bem como a região fronteira num período de acirrados conflitos onde ele cresceu e o período dedicado ao bastião do teatro vienense são peças fundamentais do imaginário que Ophüls viera a trabalhar nos filmes. De certa forma, a escolha de cada romance e conto adaptado – basicamente toda a sua filmografia – ajudam a confirmar certa fixação do cineasta. José Lino Grünewald, em *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60* (2001), aponta essa carga de influência ao dizer que “com um espírito de formação vienense, vemo-lo em grande parte de seus filmes reportando-se a entrecos desenrolados em ambientes de luxo, *coquetterie*, dança, intriga” (GRÜNEWALD, p. 36, 2001).

Seguindo está linha de análise, o “segundo oitocentos” passa a ser uma definição primordial. Nesse sentido, José Guilherme Merquior, no texto *Os estilos históricos na literatura ocidental* (1979), trata o conceito como “o período cultural que se estende até o âmbito histórico da Grande Guerra de 1914-1918, pois só então se pode falar, do de vista espiritual, de fim do século XIX” (MERQUIOR, p. 67, 1979). Mais apropriado, como o próprio Merquior aponta, é adotar essa fase da história, como um período pós-romântico. Para ele, o período de hegemonia do romantismo (1800-1850) trazia consigo uma forma de ver o mundo que consistia numa reação direta ao “desencantamento do mundo” proporcionado pelas revoluções industriais e sociais. Há, em princípio, um identificação basilar que Merquior faz questão de ressaltar, que é a exaltação essencial do “eu criador”.

“A visão do mundo romântica repousava (...) na mística do eu e da totalidade; quanto ao conceito romântico da imaginação estética, sua singularidade consistia em atribuir à arte um valor de conhecimento, de revelação, que lhe fora negado pelo racionalismo neoclássico” (MERQUIOR, p. 68, 1979).

Acontece que, no período romântico, a realidade é percebida como obra da imaginação e, sendo assim, “o ‘real’ concebido como um absoluto misterioso, sua ‘intuição’ termina por confundir-se com uma criação do espírito; o artista vira um demiurgo, um verdadeiro ator do universo” (MERQUIOR, p. 63, 1979).

Dessa forma, o período do segundo oitocentos se dá pela manutenção de algumas das percepções românticas – sobretudo a ideia da imaginação como forma de compreensão cognitiva do real – mas também o abandono do idealismo. De acordo com o autor, o romantismo foi em grande medida otimista e impregnado de ideais. Nesse sentido, os pós-românticos não mantiveram o entendimento de mundo do primeiro oitocentos.

“A poesia de Baudelaire e seus herdeiros se caracterizaria pelo senso de vacuidade do ideal (H. Friedrich). O fracasso das esperanças de conquistas sociais avivadas pela revolução de 1848 e pela ‘primavera dos povos’ assinala o fim do utopismo burguês-humanista, a partir de 1848, o prestígio do mais completo sistema filosófico idealista, o de Hegel (1770-1831), declina rapidamente, enquanto o pessimismo radical de Schopenhauer (1788-1860) conquista ampla audiência” (MERQUIOR, p. 68, 1979).

Todos os movimentos que sucederam o romantismo – há de se dizer que ocorreram em grande parte simultaneamente –, o realismo, o naturalismo, o parnasianismo, o impressionismo, o simbolismo, vem imbuídos dessa completa descrença no mundo. Salvo, é verdade, pelo viés marxista que, em todo caso, se configurava, de acordo com Merquior, por um otimismo de catástrofe, “já que, para Marx, a aurora da felicidade humana passa necessariamente por uma fase de terríveis convulsões, marcada pela pauperização das massas e pelo acirramento da luta de classes” (MERQUIOR, p. 69, 1979).

É nesse sentido que a literatura pós-romântica se estabelece enquanto realista, analítica e desmascaradora. O idealismo comportamental dá lugar a investigação psicológica e a eloquência do discurso romântico é abandonada. Um aspecto importante dessa oposição à hegemonia romântica do primeiro oitocentos passa pela justa formação de uma nova poética. Para Merquior, “os estilos pós-românticos tenderão a sublinhar a diferença entre o viver e o criar, a heterogeneidade da arte em relação à existência. A arte não é mais encarada como ‘expressão’, e sim como artesanato, como um fazer artificial” (MERQUIOR, p. 69, 1979). Gustave Flaubert (1821 – 1880) – que orientava o fazer literário de Maupassant através de uma extensa troca de correspondências – e o fascínio de uma redação milimétrica e exata são exemplos de tal característica de uma poética da segunda metade do século XIX. Realismo, naturalismo, parnasianismo, impressionismo e simbolismo põe em xeque o “eu romântico” e se mostram como uma literatura objetiva

– importante o destaque dado, posteriormente, para a *Madame Bovary*, de Flaubert. Robert Stam trata-o como um “romance protocinematográfico”.

No ensaio de Francisco Alambert *História, cultura e modernidade: uma leitura de Viena-fin de siècle* (1990), que se trata de uma análise da interpretação de Carl Schorske da história da cultura vienense justamente no período do segundo oitocentos, há a construção de um panorama cultural de mesma importância. Em sua leitura de Schorske, Alambert aponta que o que está em jogo nesse momento histórico é uma justa oposição das vanguardas em relação ao otimismo histórico. Para ele, o que Schorske aponta é uma “dança fúnebre dos princípios” que constituam a cultura erudita vienense no fim do século.

“‘Moderno’ aqui tem um significado bastante específico. ‘O moderno é um adeus à História, no sentido de que a consciência moderna vive sob o peso da fragmentação, o sentido dúbio de se estar vivendo um tempo ‘iluminado’, repleto de novas criações, de possibilidades de transcendência sempre renovadas. Ao mesmo tempo, é perceber que esse mundo caminha crescentemente para o fim, para o desastre, para a ‘escuridão’” (ALAMBERT, p. 150, 1990).

Dessa forma, o que está posto é uma conformidade de que a crise do século XIX, para além de suas questões políticas e sociais, implicou necessariamente num imaginário artístico estabelecido sob os signos do desengano – de *Ema Bovary* –, da desilusão e a desumanização das grandes cidades – de Baudelaire. Há de se perceber também que nessa Viena de final de século, assim como aponta Alambert, a obra de Klimt evidencia uma crise egóica liberal do período com “a tentativa de restabelecimento da ordem que se esvai através da idealização de um belo e ordenado jardim; a explosão definitiva desse mundo (e desse jardim)” (ALAMBERT, p. 149, 1990).

No que diz respeito especificamente à Maupassant, por mais que Merquior o acuse de banalizar o realismo, é primordial reforçar o quanto ele era um autor que refletia o seu tempo. Alice Larrivaud-De Wolf, em sua tese *Le primitif dans l'oeuvre de Maupassant* (2011), insere o autor justamente como um escritor que se alia a um sentido de retorno à origem, ao primitivo – que configura relação similar à que Merquior trata como um princípio da primeira metade do século – e, ao mesmo tempo, vê na natureza e naquilo que é primitivo, algo hostil.

“É nesse contexto que esse escritor, longe de compartilhar os interesses de seus contemporâneos sobre o futuro da humanidade, afirma sua singularidade explorando a parte primitiva do homem (...) Mais, ao mesmo tempo, herdeiro de Schopenhauer e escritor antirromântico, Maupassant enxerga na Natureza uma força nefasta, que se põe a rir do homem” (DE WOLF, p. 14, 20, 2011. T.N.).

Sendo assim, estabelecido um painel amplo sobre os fundamentos primordiais da cultura europeia desse período é possível entender de imediato a constituição das obras de Maupassant e, por certo rebatimento evidente na temática de sua filmografia, perceber a influência desse momento sobre Max Ophüls.

3.2 O erotismo nos contos de Maupassant

Na tentativa de estruturar uma relação inicial entre as obras dos autores desse estudo em torno do erotismo já trabalhado no primeiro capítulo, se faz necessário realizar um breve levantamento, seguindo a linha de análise de De Wolf, sobre os principais temas que se acercam de maneira mais ampla da obra de Maupassant, em especial, dos contos *Le masque* (1889), *La Maison Tellier* (1881) e *Le modele* (1883).

A autora, em primeiro momento, tratando da noção de um elemento primitivo dentro da obra de Maupassant, ressalta a importância do indivíduo que tenta se misturar ao que há de mais natural; um indivíduo que sofre uma atração fundamental pelo universo ao redor que é cheio de estímulos (o salão de baile, o passeio no campo podem ser encarados dessa forma). “Forte é a atração do mundo ao redor sobre os protagonistas (...) o universo na sua diversidade se faz como objeto de verdadeiras conquistas físicas, sensoriais” (DE WOLF, p. 20, 2011. T.N.).

Como já dito, a ideia de algo primitivo em confronto com o que há de humano – aqui uma possível associação com o conceito de interdição de Bataille, a negação do caos e da morte de um estado natural como momento chave da formação do homem – e também com o idealismo saudosista romântico colocam em jogo uma discordância fundamental que Maupassant consegue manipular. “O pensamento ocidental moderno, que valoriza a razão, dá ao primitivo um sentido depreciativo (...) ora Maupassant inverte a hierarquia tradicional entre espírito e corpo, ora se aproveita dela” (DE WOLF, p. 20, 2011. T.N.).

Dessa maneira, uma das características do texto de Maupassant se dá através de uma sexualidade exposta sem tabu. De Wolf aponta que se os personagens do autor apresentam um discurso evidente a respeito da sexualidade isso se dá invariavelmente porque o autor não assume o tema como um interdito e trata do assunto sem imputar culpa por ser, de certa forma, uma questão relativa à natureza, principalmente ao se tratar de personagens do campo. Em *La Maison Tellier*, por exemplo, a atividade da prostituição é vista de forma totalmente naturalizada.

“Madamme, issue d’une bonne famille de paysans du département de l’Eure, avait accepté cette profession absolument comme elle serait devenue modiste ou lingère. Le préjugé du déshonneur attaché à la prostitution, si violent et si vivace dans les villes, n’existe pas dans la campagne normande. Le paysan dit: - <<C’est un bon métier>>; - et il envoie son enfant tenir un harem de filles comme il l’enverrait diriger un pensionnat de demoiselle” (MAUPASSANT, l. 40729, 2013).

Outro tema de importância para o autor, ainda muito relacionado ao âmbito da sexualidade, de caráter eminentemente corpóreo, que De Wolf busca esmiuçar, é a questão do desejo direcionado ao corpo. De acordo com ela, o texto de Maupassant carrega em si a noção do desejo como verdade que só se transfigura através do corpo humano.

“... O ser humano se torna desejável. Isso constitui um verdadeiro leitmotiv em Maupassant, de forma que somente o desejo é verdadeiro. Ao ponto que sua obra cria um verdadeiro hino ao corpo. Assim, certos personagens são dotados de um físico que lhes tornam particularmente sedutores”. (DE WOLF, p. 199, 2011. T.N..)

No conto *Boule de suif* (1880) Élisabeth Rousset, prostituta de Rouen, fugindo da invasão prussiana com mais dez moradores da região traz em sua caracterização um reforço de sua corporeidade – apesar da rejeição dos outros personagens –, é também sedutora. Em *Une partie de campagne* (1881) essa sedução intrínseca ao corpo é visível nos dois homens cujo charme atingem Madame e Mademoiselle Dufour. É possível também tratar disso em outro conto de Maupassant: *La Maison Tellier*. Assim como em *Boule de Suif*, as prostitutas da casa de Madame seguem à risca a descrição de seus corpos que são determinantes de sua personalidade e do desejo masculino tanto dos moradores da cidade quanto do interior. Há de se dar maior destaque para Rosa la Rosse.

“Rosa la Rosse une petite boule de chair tout en ventre avec des jambés minuscules, chantait du matin au soir, d’une voix éraillée, des couplets alternativement grivois ou sentimentaux (...) souple comme un écureuil malgré sa graisse et l’exiguïté de ses pattes;” (MAUPASSANT, l. 40784, 2013)

Nesse sentido, De Wolf assinala que, via de regra, o desejo nasce ainda no ato de observar o corpo feminino. O olhar, nesse caso, é invariavelmente masculino, o que corrobora a visão de Mulvey ao dizer que “o paradoxo do falocentrismo em todas as suas manifestações reside no fato de que ele depende da imagem da mulher castrada para dar ordem e significado ao seu mundo” (MULVEY, p. 438, 1983). De um ponto de vista masculino, capaz de naturalizar tal condição, Bataille também reforça e, de certo modo, ratifica a percepção de Mulvey quando afirma que “uma mulher tem a si própria como um objeto que incessantemente propõe à atenção dos homens” (BATAILLE, p. 155. 2017). Em *La Maison Tellier*, é o olhar de Joseph em direção às carnes de Rosa la Rosse que criam uma evidente tensão sexual que chega ao ápice na despedida familiar no final

do conto. Já em *Une partie de campagne*, Henriette se mostra incomodada com o olhar do jovem que a acha bela. “*Henriette est troublée par <<ce jeune homme qui la trouvait belle, dont l’œil lui baisait la peau, et dont le désir était pénétrant comme le soleil>>*” (MAUPASSANT *apud* DE WOLF, p. 201, 2011).

No âmbito da corporeidade masculina, há uma certa noção de jovialidade e frescor. São os músculos dos remadores e a pele lisa da juventude. Em *Le masque*, um homem já idoso, dissimula a sua aparência através de uma máscara envernizada para que, num salão de dança, pudesse se sentir jovem novamente ao ponto de conseguir seduzir as mulheres do baile. A noção da festa, de Bataille, aqui também se torna pertinente. Em associação ao tema da juventude, o baile se torna representativo como momento regrado da superação da interdição. A velhice que não deixa o homem desfrutar do momento coletivo da transgressão é uma infração da lei que ele há de pagar.

“Il était maigre, vêtu en gommeux, avec un joli masque verni sur le visage, un masque à moustache blonde frisée que coiffait une perruque à boucles. Il avait l’air d’une figure de cire du musée Grévin, d’une étrange et fantasque caricature du charmant jeune homme de gravures de mode, et il dansait avec un effort convaicu, mas maladroit, avec un emportement comique”
(MAUPASSANT, l. 83400, 2013).

O ato erótico aqui, pertinente no conceito da festa, da transgressão coletiva, é claramente posto, no texto de Maupassant nessa justa relação entre os corpos joviais do salão de dança. “*Et les habitués du lieu s’en venaient aussi des quatre coins de Paris, gens de toutes les classes, qui aiment les gros plaisir tapageur, un peux crapuleux, frotté de débouche (...) Des habits noirs élégants em quête de chair fraîche*” (MAUPASSANT, l. 83387, 2013).

No que tangencia a questão da morte ou, mais especificamente do casamento enquanto morte individual, se inscreve no texto de Maupassant uma visão negativa, de um inferno da intimidade para o feminino. De Wolf é assertiva ao dizer que nos textos do autor “a mulher descobre com terror que o casamento rima com desgraça e servidão, que o casal funciona através de questões de dominação e que só a infidelidade oferece uma saída satisfatória” (DE WOLF, p. 338, 2011. Tradução nossa). Isso se torna muito evidente, no texto *Le masque*, onde o idoso, levado para casa é posto aos cuidados de sua esposa que relata o sofrimento de toda uma vida ao lado dele; em *La Maison Tellier*, onde a esposa de Joseph é uma mulher silenciada e dedicada aos afazeres domésticos e, sobretudo, em *Le modèle*. Nesse último texto, um casamento fracassado entre um pintor e sua modelo só enxerga alento na morte de sua companheira.

Assim, visto que se pode demonstrar de maneira concisa alguns dos importantes temas correlatos ao erotismo na obra de Guy de Maupassant, é possível se debruçar mais assertivamente acerca da justa adaptação feita por Max Ophüls no filme *Le plaisir*.

3.3 Características dos filmes de Max Ophüls

Max Ophüls teve, em sua carreira de ator, diretor artístico teatral e cineasta, um apreço inestimável pela manipulação de elementos como o espaço e o movimento; o alinhamento com a literatura – apesar de prestar reverência inquestionável a ela – e com as artes plásticas constituíram um estilo único onde o cinema conjugava tudo como uma arte do espetáculo e do tempo. “Max Ophüls foi um dos cineastas que mais primaram pela invenção (...) pela formulação definitiva de uma concepção de ritmo até então quase inusitada e fundada em valores essencialmente cinematográficos” (GRÜNEWALD, p. 36, 2001).

É possível perceber, em certa medida, que o apego temático de Ophüls ao séc. XIX, em especial às personagens femininas nesse período, poderia atuar como índice de certo conservadorismo. De certo modo, a leitura sobre a forma que algumas delas assumem pode demonstrar certa postura mais tradicionalista – como é o caso de Madeleine, esposa do dançarino idoso em *Le masque*. No entanto, como Grünewald evidencia, as diversas abordagens adotadas pelo cineasta ao se reportar ao passado e na construção de seus protagonistas difere de uma postura reacionária.

“Ophüls é válido porque, ao elaborar a reconstituição de uma época, coloca em foco vários tipos de comportamento a ela integrados, mediante a dinâmica de uma linguagem formulativa. Sua intuição formal representa uma autêntica percepção da realidade, e o ato criativo constitui-se na concretização de novas descobertas do real, dispensando os rótulos ‘romântico’, ‘decadente’, ‘homem de espírito’, ‘saudosista’ etc” (GRÜNEWALD, p. 37, 2001).

Dessa maneira, o que se coloca como ponto pertinente de análise, aqui, é o seu engenho formal que, num olhar que detém certa distância sobre o passado, lhe torna um personagem singular na história do cinema. Considerar a importância da inventividade de Ophüls passa prontamente por entender a composição rítmica como uma estrutura fluida e constante. Apesar da opulência dos cenários, dos figurinos, dos grandes elencos, é através do fluir da câmera, com longos *travellings* que simulam uma dança por esses cenários, que se constrói o fio condutor da criatividade de Ophüls.

Grünewald diz que, justamente ao dispor desses elementos muito comuns nas obras de cineastas de tendência barroca (*travellings*, fusões, planos sequenciais, etc.) sua

genialidade se dá ao “forjar uma determinada modalidade e um encadeamento de imagens em novas organizações sintática” (GRÜNEWALD, p. 38, 2001). Por meio dessa condição formal, em associação com o que é mostrado, gera uma adequação perfeita entre forma e conteúdo. De certo modo, é possível dizer que Ophüls pensa o filme distante da noção de separação dessas duas esferas, ou seja, enxerga a obra como um conteúdo ou como uma coisa em si mesma.

“Fundo e forma se coadunam num todo indissolúvel. O rigor na procura de um apuro visual está sempre em evidência. Riqueza de enquadramentos, quando os objetos que emolduram a cena conduzem o olho a um determinado *parti pris* da situação. Em paralelo, o deslizar da câmera por salões, corredores, escadas, lustres, espelhos, até o desembocar num detalhe ou num close-up, ou então o refluir pela fusão” (GRÜNEWALD, p. 38, 2001).

Outro aspecto de grande importância na filmografia de Max Ophüls é o devido olhar direcionado ao passado. Nesse sentido, é importante adotar a noção que Barthélemy Amengual, em *Il faut écrire come on se souvient: la poétique de Max Ophüls* (2001), dá sobre o processo de reminiscência. Para ele, a distância temporal que uma lembrança deve ter é fundamental a medida em que toda memória é falha e, por consequência subjetiva (p.1, 2001). Ao contrário da narrativa de Proust em que a construção da memória se dá através de um retorno exato, como aponta Barthélemy:

“Ophüls, por sua vez, sabe que ele não é de rememoração fiel; que nessa infidelidade está sua aura, que essa aura abre ao talento do criador o campo de sua expressão. Há o ‘mito’ e sua lembrança. A memória, voluntária ou involuntária, como o cinema, fala ao presente, no presente. Para Ophüls, há ainda um antes e um depois...” (AMENGUAL, p. 1, 2001 T.N.).

De certa maneira, esse ato de se debruçar repetidas vezes sobre o passado, adaptando Schnitzler, Goethe, Maupassant, Saint-Laurent, Zweig é uma possibilidade de reviver um mito ou a lembrança subjetiva de um mito. “Para Ophüls, nascido em 1902, a Viena alegre só podia ter uma mitologia: um passado que ele pode cultivar o mito e também fazer o julgamento” (AMENGUAL, p. 2, 2001. T.N.).

Para além do apego temático, o que é posto em jogo, dessa maneira, é a forma de filmar de Ophüls. Filmar como um processo análogo ao da lembrança. De acordo com Amengual, o passado é alcançado pelo presente; onde a grande questão da *mise-en-scène* de Ophüls é de aproximar ao público um mundo passado refeito por ele que, ao mesmo tempo, é mantido distante. Amengual, analisando *Lola Montès*, percebe a relação formal da obra de Ophüls com o passado.

“Um relato autobiográfico não vai além do presente em direção ao passado, depois ‘desce’ novamente ao presente. Como fez Ophüls para que eles quase se tocassem e coabitassem sem se misturar? – Dando a sua câmera uma mobilidade estrangeira a toda norma. A valsa perpétua que ela dança ao redor dos heróis e de seus conflitos; a teia de aranha na qual ele as aprisiona; essa

espuma que ela açoita sobre eles e em torno deles tem o mesmo fim enganoso” (AMENGUAL, p. 4, 2001. T.N.).

No que tangencia a questão da forma dada por Ophüls aos elementos do filme, há uma associação direta que tanto Amengual quanto Grünewald citam: a tendência barroca de seu estilo. Grünewald simplesmente o coloca no mesmo grupo de Orson Welles e Ingmar Bergman, ao passo que Amengual se aprofunda mais numa definição de uma tradição barroca presente em seus filmes. Para ele, o barroco está fundamentado numa busca pelo movimento exasperado que, de certa forma, implica numa noção de exuberância e ostentação. Dessa forma, Ophüls é largamente enquadrado como um cineasta barroco, principalmente ao perceber que “outros traços barrocos estão igualmente presentes em sua obra; bem como o *trompe-l’oeil* e a miragem” (AMENGUAL, p. 4, 2001. T.N.).

Há também de se destacar que o “amor verdadeiro” é majoritariamente uma força motriz da narrativa do cineasta. Max Ophüls, de acordo com Grünewald, traz à tona “a essência de um espírito romântico de uma época ultrapassada que nos é devolvida em toda a sua autenticidade. O amor é a principal força motora a agitar seus personagens, com a preferência de colocar sempre o temperamento feminino em situação” (GRÜNEWALD, p. 38, 2001). Amengual, por sua vez, também oferece essa abordagem do “amor verdadeiro”, mas o coloca ao lado do desejo. Para ele, o *leitmotiv* da narrativa de Ophüls não se reconhece enquanto amor que consolida e deixa de ser paixão; ele toma proporções de algo que tende a ser eterno. “‘Se tu queres gozar, tenha pressa porque ninguém está certo do amanhã’, é uma lição do barroco. O amor, o desejo, dizem ao lugar a plenitude, a eternidade” (AMENGUAL, p. 7, 2001. T.N.).

3.4 O prazer, de Ophüls

Posto que, ao longo desse capítulo, já foram expostas algumas das estruturas da formação do pensamento cultural do século XIX e dos primeiros anos do século XX, bem como as principais características e os temas presentes na obra de Guy de Maupassant e de questões formais dos filmes realizados por Max Ophüls, finalmente é possível se dedicar com maior afinco à análise do *corpus* escolhido, já bastante mencionado ao longo dos capítulos deste estudo.

Há de se tentar partir do filme, o longa-metragem *Le plaisir* (1952), em comparação com os contos, tentando trazer à luz aproximações e distanciamentos entre a adaptação e os textos fonte, considerando, em grande parte, o fator de criação do diretor e do roteirista. De início, é preciso ser dito que o roteiro do filme é assinado pelo próprio

Max Ophüls em coautoria com Jacques Natanson (1901 – 1975) – dramaturgo, romancista, roteirista, dialoguista e diretor de cinema que, além de Ophüls, trabalhou com Georg Wilhelm Pabst e Richard Pottiers. Enquanto roteiro de uma adaptação literária cujo texto fonte são três contos de Guy de Maupassant publicados em anos diferentes e agrupados em volumes que respeitam uma organização temática diferente [*Le masque* (1889), *Le modele* (1883), *La Maison Tellier* (1881)], os roteiristas se ocuparam da tarefa de expandir o universo narrativo e criar uma forma pela qual as três histórias estariam interligadas. Tal processo se assemelha ao citado por Hutcheon no capítulo anterior, quando o adaptador se coloca principalmente como um ampliador do texto fonte.

Na história de *Le plaisir*, isso se dá nos termos a serem apresentados. Em primeiro lugar, há uma homenagem ao peso do fator literário. O filme se apresenta como uma evidente adaptação, ressalta isso, numa clara manifestação do axioma de superioridade da literatura em relação ao cinema. Ophüls e Natanson reconhecem na própria obra a suposta inferioridade da imagem frente à palavra. Acontece que, ao evocar o fantasma de Maupassant como maior interessado em contar aos “modernos” as suas histórias antigas, é posto em cena uma justa prestação de homenagem tanto ao escritor, quanto ao texto em si. Dá-se corporeidade às palavras já desgastadas de três contos esquecidos pela modernidade do século que fez questão de abandonar os preceitos culturais do anterior.

Dessa maneira, o filme se compromete com um narrador/autor, em *off*, articulando um fio condutor para as três histórias que ele julga pertinente a respeito de um tema maior, o prazer. Assim, Jean Servais, a voz de Maupassant, inicia o filme deixando claro que foram experimentadas diversas maneiras de apresentar ao público os contos e, por sua vez, a mais simples: que ele mesmo (Maupassant) as contasse.

Nesse momento exclusivo onde o narrador confessa o seu próprio processo de adaptação, há uma tentativa de aproximar e apaziguar as letras e o cinema. Lembrando do conceito trazido por Stam da imagem objetiva do cinema enquanto bode expiatório da literatura, a força emotiva da imagem que dá ao texto maior profundidade sensorial. Maupassant confessa que sempre gostou da noite e da escuridão e que está encantado em poder falar ao público que está no escuro, como se ele estivesse junto a eles, na plateia. Dessa maneira Ophüls e Natanson, ao mesmo tempo que aceitam a literatura como uma instância superior, também reafirmam a dependência dela em relação ao cinema. A dinâmica entre mente e corpo é posta em igualdade.

Anuncia-se, então, a primeira história a ser mostrada: o conto *Le masque*. O narrador dá o tom a medida em que lê as mesmas palavras que iniciam o texto do conto. “*Il y avait bal costume, à l’Elysée-Montmartre, ce soir-là. C’était à l’occasion de la Mi-Carême, et la foule entrait, comme l’eau dans une vanne d’écluse, dans le couloir illuminé qui Conduit à la salle de danse*” (MAUPASSANT, l. 83387, 2013).

A partir daí as imagens de Ophüls tomam conta da tela e a câmera inicia uma série de longos planos em travelling que atuam tanto na forma expositiva do cenário como, em um fluxo, se torna a expressão do próprio baile. Nesse sentido, o que está em jogo na sequência pode ser encarado como uma manifestação de erotismo da própria linguagem cinematográfica. O tema do baile, da festa em si, é recorrente para Bataille, como já foi mencionado, como um momento erótico de transgressão da lógica de uma sociedade laboriosa. Ophüls, ao implementar uma câmera que se movimenta com a fluidez da música orquestrada e dos movimentos dos corpos de todos os bailarinos, dá ao elemento formal da decupagem um caráter erótico e onírico. O espetáculo erótico da dança que, nesse caso, não se limita à exposição do corpo feminino, mas de um movimento contínuo de corpos embalados pela música, é ponto central da composição de *mise-en-scène* de Ophüls. O travelling que se desvia dos personagens para entrar no movimento dos indivíduos que ali estão, é uma justa forma de criar na própria imagem uma nova camada de desejo.

Percebe-se, então, a entrada do homem mascarado. Ele dança de forma desajeitada, mas ainda assim, compartilha com sua parceira a corporeidade do baile em si. Sua incongruência com o espaço é evidente e se torna cada vez maior até vir ao chão, sufocado pela máscara. Nesse sentido, a questão do corpo jovem e forte muito pertinente ao texto de Maupassant é transcodificada, mas com algumas ressalvas. Maupassant trata a velhice com certo rechaço, em seu texto; não é risível, mas assustador e, de certo modo, a máscara bizarra que dava ao homem um ar de boneco de cera se torna um elemento de beleza extrema. “*Le saissiment fut tel parmi ceux qui avaient paoorté ce jeune masque frise que personne ne ri, que personne ne dit un mot. (...) à côté de cette pauvre tête, ce petit, ce joli masque verni, ce masque frais qui souriait toujours*” (MAUPASSANT, l. 83420, 2013). Em Ophüls, o corpo envelhecido não se torna uma atração de circo, essa condição ainda é desígnio da máscara. De fato, a percepção de que a idade o impede de desfrutar os benefícios do salão de baile é mantida, mas em momento algum, ao longo dessa sequência, isso é transfigurado como um elemento abjeto.

O conto seguinte anunciado pelo narrador é *La Maison Tellier*. A narração fantasmagórica realizada por Servais se mantém no padrão, repetindo palavra por palavra o texto literário. O trecho fílmico, assim como o literário, se dá numa clara estrutura cíclica. No texto, o bordel é apresentado como apaziguador do ânimo masculino da cidade de Fécamp, na Normandia, é fechado por um dia. Madame Tellier e toda sua comitiva de prostitutas se transporta para o interior por motivos da primeira comunhão de sua sobrinha e afilhada. Nesse interim, os homens da cidade se metem a discutir e disputar entre si. Ou seja, a casa de prostituição atua como um controlador direto do acúmulo masculino, no texto de Maupassant. Em seguida, no campo, a comitiva se prepara para a primeira comunhão da afilhada da Madame Tellier e depois de um banquete o retorno à cidade.

Acontece que, o texto de Maupassant é, em certo ponto, carregado de uma percepção que o próprio Bataille trata e que Mulvey faz a crítica. As mulheres da casa são somente objetos de desejo dos burgueses de Fécamp, dos homens do interior e, em especial, de Joseph, irmão da Madame. Maupassant inclusive reforça uma notória separação de classe social onde Fernande, Rosa la Rosse e Raphaële eram prostitutas destinadas aos burgueses que frequentavam o último salão da casa, enquanto as outras, que trabalhavam no térreo, eram destinadas aos marinheiros.

No filme, no entanto, Ophüls cria um olhar sobre essa mulheres e sobre essa casa que se detém como uma barreira moral. Não sendo um convidado, a sua câmera apresenta a casa através das janelas, acompanhando a regência de Madame Tellier que a todos controla. A noção de memória trazida por Amengual como um fundamento da visão de Ophüls, é importante para entender que o olhar fluido de sua câmera não cria um saudosismo romântico acerca do texto literário, mas o ilumina e o revitaliza.

Outro trecho de grande importância, ainda nesse segmento, é a sequência da primeira comunhão da pequena Constance. O cortejo se arruma no centro da vila enquanto Joseph encabeça um batalhão de mulheres que adentra a igreja a medida em que os sinos anunciam a urgência da cerimônia.

É bem verdade que o ato religioso é em si uma instância, como aborda por Bataille, do sacrifício e, dessa forma guarda uma relação com o erotismo. Como já demonstrado, a missa católica há muito diluiu essa noção e raramente o culto é capaz de arrebatá-lo o fiel. Nesse sentido, tanto Maupassant quanto Ophüls reconstroem essa percepção. Em Maupassant, é a uma relação direta entre a mácula velada da prostituição com a pureza de Constance, transfigurada em Rosa la Rosse, que faz gerar uma comoção generalizada na missa. Em Ophüls, no entanto, essa dimensão é expandida. Antes da

cerimônia um breve diálogo entre o prefeito da vila, Joseph e algumas das mulheres da comitiva de Madame Tellier colocam em jogo uma tensão sexual entre Joseph (Jean Gabin) e Rosa (Danielle Darrieux). Essa tensão, que é mútua, se mistura a emotividade do sagrado religioso. Cabe aqui novo destaque para a fluidez do olhar de Ophüls. A cerimônia inteira de consagração da pureza dos jovens à Cristo é acompanhada de cânticos religiosos e os movimentos de câmera aprofundam a experiência sensível dos fieis ali presentes. Se cria, através de uma atmosfera onírica proporcionada pelos *travellings* de Ophüls, essa composição onde o sagrado religioso se transforma também numa noção erótica.

Por fim, o narrador anuncia o último conto a ser mostrado, *Le modele*, que traz em si um vínculo com a morte. Jean Servais, aqui, se torna um personagem de carne e osso. A voz de Maupassant incorpora um cronista de Paris como um observador e testemunha da história de um casal. Diferentemente dos outros contos onde há um narrador onisciente neutro, aqui há um “eu” testemunha de outro que se transfigura no próprio autor.

Aqui é importante retomar a noção de amor posto em igualdade com a paixão que Amengual trata como força motriz da obra de Ophüls. O desejo da eternidade da paixão é justamente posto em conflito com a perenidade do amor. Através dessa fenda é que se constrói, de certa forma, a noção de erotismo e morte. São desejos conflitantes expressos pelas necessidades de cada um dos personagens principais onde um não pode viver sem o outro e ao mesmo tempo não conseguem viver juntos. A história trata de um pintor que se apaixona por uma modelo e depois de um tempo se enche da presença dela, mas a situação já está posta: é uma relação que não consegue ter um fim.

Maupassant, no texto fonte, trata da questão de forma que a modelo, fonte de toda a desgraça da vida do pintor, se mata como prova de amor. A impossibilidade do amor eterno adotada por Maupassant no texto fonte, que está ligada na ideia de sofrimento, é levada ao extremo com a morte da modelo. O frescor do olhar sobre o corpo feminino se dissipa em pouco tempo de amor; já não sobra mais nada. Resta, para ele, destruir tal objeto.

Em Ophüls, no entanto há uma saída. É bem verdade que o olhar masculino sobre o corpo feminino, aqui, é o motor narrativo do prazer. O pintor, assim como o expectador, se dedica a função de puramente observar a modelo. A medida que o interesse visual se esvai é certo que a relação de ambos entra em declínio, mas é aí que se arma

uma alternativa de final diferente. Onde Maupassant viu morte, Ophüls vê a possibilidade de união. Não pelo gozo do desejo carnal, mas pela solidez do amor.

Dessa forma, o filme se encerra conduzido pela voz do narrador, que sentença “*mais, mon cher, la bonheur n’est pas gai*”. Por todos esses aspectos aqui levantados, *Le plaisir* se constitui um dos filmes mais importantes de Ophüls e um primor de adaptação literária. Visto que se tentou fazer um diálogo entre o erotismo e a adaptação literária para o cinema, com o intuito de mapear certos elementos e observar a sua transcodificação de texto para filme, espera-se ter apresentado satisfatoriamente subsídios para esta análise.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizada a análise do *corpus* escolhido de acordo com o material teórico levantado, é possível perceber que, ao longo deste estudo, uma relação entre o erotismo e o fazer literário e fílmico pode ser estabelecida. Tratar do erotismo enquanto um elemento intrínseco ao homem e à sociedade, bem como entendê-lo como força motriz do processo de criação e do processo de fruição artística torna possível a apreciação da adaptação literária para o cinema enquanto um apaziguador entre literatura e filme.

Ao longo desse trabalho, foi possível trazer à luz a noção de que a constituição do fazer literário respeita, com determinado efeito, uma questão de ordem imagética. A fruição da literatura é representativa como uma instância do erotismo, na medida em que representa uma forma de viver por procuração a transposição de certos limites. Foi possível também tratar do cinema como um fazer e uma experiência erótica. O poder das imagens de uma corporeidade latente e a sua origem onírica fazem dele uma manifestação capaz de gerar reverberações de ordem sensorial com grande força.

Analisar os caminhos por onde anda a adaptação trouxe a possibilidade de perceber que todo o preconceito que a envolve tem fortes raízes numa rejeição do erotismo pertencente ao homem e numa supervalorização do texto em detrimento da imagem, apesar de ambas estarem intimamente relacionadas. Pode ser demonstrado que, apesar disso, uma manifestação artística possui uma enorme carga de dependência da outra, tanto em questões mercadológicas como em questões sobre as formas de recepção dessas manifestações.

Por fim, ao tentar esmiuçara os contos de Maupassant em comparação com o filme de Ophüls, com a finalidade de entender como o erotismo do texto se transcodificou para a tela, foi possível ver que o processo de adaptação de fato implica uma estrutura de criação autônoma que se alimenta do texto fonte. A visão de um autor sobre o mesmo tema, sobre as mesmas questões morais e culturais não se cristalizam por meio de um texto, mas a devida distância entre eles possibilita uma atualização da fonte e uma releitura de um tempo passado.

Conclui-se, assim, que através desse trabalho é possível perceber que a noção de erotismo presente entre as manifestações artísticas se molda ao longo do tempo e que é possível estabelecer uma relação formal entre o erotismo e o fazer fílmico, bem como o fazer literário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obra literária:

MAUPASSANT, G de. *La Maison Tellier*. In: *Maupassant: Oeuvres completes*. Saint Julien en Genevois: Arvensa Editions, 2013. Formato: epub. Sem paginação.

Obras teóricas:

ALAMBERT, F. *História, cultura e modernidade: uma leitura de Viena-fim-de-siècle*. Revista História, São Paulo, n. 122, p. 147-164, jan./jul. 1990

AMENGUAL, B. «*Il faut écrire comme on se souvient*»: *la poétique de Max Ophuls*». 2001. Mis en ligne le 23 janvier 2007. url: <http://1895.revues.org/165>

ANDREW, J. D. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2002

BATAILLE, G. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017

_____. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989

BAZIN, A. *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2014

CARDOSO, M. L. *O erotismo na narrativa moraviana*. Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2010

CORTÁZAR, J. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998

_____. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspevtiva, 2006.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo: cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006

DE WOLF, A. *Le primitif dans l'oeuvre de Maupassant*. Paris: Paris-Sorbone, 2011

GRÜNEWALD, J. L. *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora UFSC, 2013

LEIRIS, M. *Espelho da tauromaquia*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003

MORAVIA, A. *Sull'erotismo in letteratura*. In: *Revista Nouvi Argomenti*. Roma, n. 51-52, p. 50-52, 1961

MERQUIOR, J. G. *Os estilos históricos na literatura ocidental*. In: *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979

MULVEY, L. *Prazer visual e cinema narrativo*. In: *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983

PLATÃO. *O banquete*. In: *Diálogos/Platão*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

STAM, R. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

_____. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003

_____. *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Malden, MA, USA: Blackwell Publishing, 2005

Obra cinematográfica:

O prazer. Direção: Max Ophüls. Fotografia: Philippe Agostini & Christian Matras, Londres: Signature Entertainment, 2005. 1 DVD (97 min), NTSC, p&b. Título original: *Le plaisir*. Paris: CCFC, 1952. 35mm, p&b.