

A ENCENAÇÃO FICCIONAL EM LIGAÇÕES PERIGOSAS: OS LEITORES/JOGADORES

Sylvia Maria Trusen
Universidade Federal do Pará

RESUMO

O romance *Les Liaisons dangereuses* (1782), construído como um desdobramento de leituras sob a forma epistolar, não só denuncia os códigos sociais do Século das Luzes, como também parece encenar o jogo ficcional. Outrossim, o filme homônimo de Hampton, adaptação para o cinema do livro de Laclos, ao narrar a complexa simulação exigida pelo teatro da corte, sinaliza as regras da leitura. O artigo pretende, pois, articulando o texto do romance ao do cineasta, examinar as formas de leitura neles representadas.

Palavras-chave: leitura, ficção, jogo.

RESUME

Le roman *Les liaisons dangereuses* (1782), construit comme un dépliage des lectures écrites sous la forme épistolaire, ne dénonce pas que les codes sociaux du Siècle de la Lumière, mais aussi le jeu de la fiction. Le film de Hampton, une adaptation pour le cinéma du livre de Laclos, narre le complexe jeu de simulation exigé par le théâtre de la cour en signalisant les règles de la lecture. Cet article prétend donc examiner, par l'articulation du texte du roman et celui du cinéaste, les formes des lectures y représentées.

Mots-clés: lecture, fiction, jeu.

1 Introdução: uma proposta de leitura

No vestibulo há um espelho, que fielmente duplica as aparências. Os homens costumam inferir desse espelho que a Biblioteca é infinita (se o fosse realmente, para que essa duplicação ilusória?), prefiro sonhar que as superfícies polidas representam e prometem o infinito.
(Borges, 2001, p. 516)

Relacionando a epígrafe ao título, o leitor poderá bem supor que as próximas páginas irão examinar algo com a metáfora do espelho em *Les Liaisons dangereuses* (*As Ligações perigosas*), no filme e no livro. Ainda que não o faça propriamente, de algum modo – e logo se verá como – a suposição é pertinente. O objeto deste artigo é efetivamente o filme de Christopher Hampton, adaptado do livro de Laclos, *Les liaisons dangereuses*. Dirigido por Stephen Frears com a atuação magistral de Glenn Close e John Malkovich, nos papéis de Marquesa de Merteuil e do Visconde de Valmont, contou ainda com Michele Pfeiffer (Madame de Tourvel) e Uma Thurman (Cécile Volanges) e Keanu Reeves (Chevalier Danceny), dentre outros. O filme segue de perto a narrativa do romance: em pleno século das Luzes¹, as personagens aprendem a ler o jogo de sua época, conduzidas pela maestria de Merteuil e Valmont. No livro, a forma epistolar sinaliza a complexa simulação exigida pela divisão das esferas pública e privada; no filme, a câmera ora apontando as leituras das cartas, ora os passos ensaiados pelas personagens no teatro da corte, narra o mesmo jogo.

Condensou-se, acima, aquilo que se pretende examina, procurando situar devidamente o leitor. Contudo, a síntese, implica um recorte do olhar – uma certa visão sobre a instigante leitura de Frears. Donde, o que de agora em diante irá se expor não poderá ser outra coisa senão uma proposta de leitura, orientada pelo intento de examinar o filme em sua articulação com o romance de Laclos como território da encenação do *jogo ficcional*². E se o leitor é parte essencial deste cenário, vale pensar nos perfis de leitores aí desenhados – na e para além da tela.

¹ O romance foi publicado em 1782.

² Emprega-se aqui jogo na acepção dada por Iser. "(...) Entendendo jogo, como interação do fictício e do imaginário, ou seja, considerando a estrutura de duplicação do fictício como meio para o desenvolvimento do imaginário enquanto contraposição exterior". (Iser, 1996, p. 306)

2 Artimanhas do jogo

Primeira imagem: um papel se desdobra sob dedos cuidadosos e nele se lê o título do filme. Quem leu o romance reconhece o artifício: o desdobramento quase especular de leituras mediatizado pela forma epistolar, e intensificado pela figura do *falso-editor* (Tacca, 1983) do livro, é traduzido no olhar do espectador que lerá mais uma leitura, a perspicaz leitura de Frears daquelas *liaisons dangereuses*. Mas, exatamente, de que ligações se está tratando?

Logo na portada do romance de Choderlos de Laclos, lê-se a advertência de um editor a quem chegará uma certa correspondência, que pretende com fidedignidade entregar ao público, malgrado reconheça o caráter não autêntico das cartas.

Il nous semble de plus que l'auteur, qui paraît pourtant avoir cherché la vraisemblance, l'a détruite lui-même et bien maladroitement par l'époque où il a placé les événements qu'il publie. En effet, plusieurs des personnages qu'il met en scène ont de si mauvaises mœurs, qu'il est impossible de supposer qu'ils aient vécu dans notre siècle; dans ce siècle de philosophie, où les lumières, répandues de toutes parts, ont rendu, comme chacun sait, tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si modestes et si réservées. (Laclos, 1989, p. 24)³

Em detalhado estudo acerca do complexo de vozes que parece presidir todo romance, Oscar Tacca dedica um capítulo à imagem do autor. Este seria não o homem empírico, aquele sentado junto à escrivaninha no labor da criação, mas tão somente uma convenção, a instância textual que dá voz ao narrador. "A imagem do autor que utilizamos", afirma, "não é obviamente mais

³ Trad. nossa de "Parece-nos, ademais, que o autor que dá ares de haver procurado a verossimilhança, há, todavia, destruído-a ele mesmo, e bem desastrosamente, em função da época em que situou os acontecimentos que publica. De fato, muitas das personagens postas em cena têm costumes a tal ponto desagradáveis, que é impossível supor que tenham vivido em nosso século; neste século de filosofia, onde as luzes propagadas por todas as partes tornaram todos homens tão honestos, e as mulheres tão modestas e reservadas.

do que uma convenção puramente ideal”. (Tacca, 1983, p. 19) Por trás das cortinas, como em um bastidor de teatro, vai manipulando narrador, personagens, espaço e tempo da narrativa. Sua voz confunde-se com a do narrador e entre elas surge uma tensão difícil de resolver. Quanto mais passados os séculos, o romance foi se complexificando, como forma privilegiada de leitura da burguesia nascente, tanto mais se tornou complicada e urgente esta tarefa.

O intrincado jogo entre essas peças da narrativa – autor e narrador – correspondeu, por sua vez, ao intuito de conferir ao romance uma áurea de realismo. A intenção era manter a ilusão dramática, suscitando no leitor a impressão, mediante o artifício da exclusão do autor, de que a história narrada era real. As técnicas foram muitas, mas talvez uma das mais recorrentes tenha sido a do *autor-transcritor*. Com este recurso, o autor “retro-cede, dá um passo atrás, e situa-se antes do romance, no seu pórtico, no frontispício, na Advertência do Editor”. (ibidem, p. 138) Sob o simulacro da “Advertência” que precede a narrativa do romance *Les liaisons dangereuses*, revela-se, pois, uma particularidade da literatura daquele século. Com efeito, os romances sob a forma epistolar, memorialística ou ainda de diário, foram os que se mostraram mais apropriados para a versão fantasiosa de papéis encontrados em fundos de gavetas, em alfarrábios, baús, etc. Papéis esses, que um certo editor decidira, fiel e cuidadosamente, publicar.

Todavia, o que se deseja aqui ressaltar com Tacca, é que tal recurso não responde unicamente ao interesse de obter objetividade e realismo. Ele se ajusta também ao desejo de dotar a obra de verossimilhança, deixando o leitor e a própria narrativa numa situação ambígua⁴. O contrato que a partir daí se estabelece é ambivalente. De um lado, a narrativa busca apagar as marcas da ficcionalidade e para tanto, o leitor é convidado a participar do jogo; de outro, exige-se do leitor a lucidez de que é co-participante

⁴ Convém esclarecer que para o Autor verossímil não é o que se assemelha ao real, mas “ao discurso de realidade, aquele que tem vigência na opinião comum, ávida de ‘documento’” (p. 52)

de um ato de fingimento. Sob o registro da ambigüidade, a fórmula do *Liaisons* é mais ou menos a seguinte: vamos fingir que cremos que isto que lemos não é ficção, mas documento? Esta operação, alerta Ismael Xavier, não é primazia do romance, “afinal, na condição de espectador de um filme de ficção, estou [também] no papel de quem aceita o jogo do faz-de-conta”. (1997, p. 369).

Contudo, nesse pacto permeado de suspeitas sempre adiadas, lê-se nas páginas do livro:

Cet ouvrage ou plutôt ce recueil que le public trouvera peut-être encore trop volumineux, ne contient pourtant que le plus petit nombre des lettres qui composaient la totalité de la correspondance dont il est extrait. Chargé de la mettre en ordre par les personnes à qui elle était parvenue, et que je savais dans l'intention de la publier, je n'ai demandé pour prix de mes soins, que la permission d'élaguer tout ce qui me paraîtrait inutile. (Laclos, op. cit. p. 26)⁵

Desse modo, se o Prefácio, garante ter apenas suprimido os excessos, jogando com a suposta fidedignidade da obra, as notas de roda-pé, remontando ora à eliminação, ora ao extravio de cartas, confirmam o crédito a lhe ser conferido, sublinhando, simultaneamente, o jogo assinalado. De fato, enquanto o leitor do romance é levado a reorientar constantemente as perspectivas adotadas pelo confronto das cartas, observando suas contradições – “o leitor é um ponto móvel que se movimenta incessantemente”, lembra Iser (1987, p.178) – no cinema, logo no filme de Frears, as constantes mudanças de plano, mostrando os mesmos fatos sob outros ângulos, obrigam-no a deslocar seu ponto de vista (Xavier, 1997).

Se os caminhos tortuosos delineados pelo *editor-transcritor* parecem querer ludibriar quem ingenuamente, no ato

⁵ Trad. nossa de “Esta obra, ou melhor esta compilação que o público talvez ainda ache demasiado volumosa, não contém, todavia, senão uma pequena parte das cartas que compunham a totalidade da correspondência da qual foram extraídas. Encarregado de pô-las em ordem pelas pessoas às quais elas chegaram, e que eu sabia na intenção de publicá-las, não solicitei como pagamento dos meus cuidados, senão a permissão de podar tudo aquilo que me parecesse inútil.”

solitário da leitura, esfumaça as fronteiras do real, também sinaliza o necessário jogo de dissimulação emblemático de sua época. A fase que se estende do século XVII ao XVIII atesta, segundo Castan (1991), uma significativa ambigüidade no comportamento dos indivíduos, hesitantes entre o exercício da cidadania na esfera pública, e aqueles solicitados pelo domínio privado. À interpenetração dos espaços e à ambivalência dos papéis seguiu-se, no curso da Revolução Francesa, o aprendizado da dissimulação, necessário e caro à época. É importante notar que se o livro de Laclos – e, de outra forma, o filme de Frears – enuncia a exigência do exercício da máscara, ele deflagra também o reconhecimento do jogo. Em outros termos, encena a crise do conhecimento e da constituição do sujeito central à modernidade. De fato, como bem nota Yunes:

A modernidade trouxe no seu bojo (...) a crise do conhecimento e, portanto, do sujeito, enquanto incapaz de dar conta das práticas sociais e individuais que transformaram o final do século passado em ruínas e fragmentação de todas as certezas. (Yunes, 2002, p. 116)⁶

Esfacelar, minar as convicções que oferecem solo seguro pode significar, por outra parte, o sinal de alerta de que os textos (e não apenas os literários) constituem-se de intrincadas malhas que exigem de seus leitores os sentidos a postos. Assim, se o artifício do *editor-transcritor* aponta para um jogo de mascaramento-e-desmascaramento, a superposição de leituras que se desdobram como um jogo especular ao infinito, contribui para assinalar a natureza da ficção e, por extensão, da linguagem que a (nos) atravessa. Os leitores que trocam cartas, lendo suas confidências mais secretas serão lidos por um alguém que as remete ao redator -...leitor, que por sua vez, envia ao editor -...leitor, que as publica para ...leitores. Se o filme é a tradução na sagaz imagem da carta que se desdobra dessa interminável sucessão, há um elemento peculiar que aponta para esse campo

⁶ V. também a respeito, na *Fenomenologia do olhar*, descrita por Bosi o deslocamento de interesse do olhar cartesiano para o olhar sobre o sujeito. (Bosi, 1988)

de significação, que se está querendo sublinhar – o filme como território da encenação do jogo ficcional. O espelho tem sido a grande metáfora na literatura – e no mundo dos mitos, Narciso, – do jogo especular que simula (ou dissimula a ficção).

O jogo torna o texto um mundo especular em que nada escapa à duplicação⁷, e tal mundo especular ganha sua peculiaridade pelo fato de que nele o mundo da vida retorna em refrações imprevisíveis, incorporando ao mesmo tempo a ruptura com aquele mundo que espelha. (Iser, op. cit. p. 327)

Se a duplicação ilusória dos espelhos é imagem que capta bem o jogo ficcional não é fortuita a recorrência dessas superfícies polidas no filme de Frears. Pode-se mesmo afirmar que o desdobramento de leituras em cartas que (des)mascara a natureza da narrativa de difícil tradução para a narração cinematográfica, resolveu-se nos espelhos captados pela câmera, em sua ação polivalente que ora denuncia a ilusão – como na porta recoberta de espelhos, cujo umbral Valmont freqüentemente atravessa –, ora a ironia – como nos discursos proferidos face aos espelhos refletindo a possibilidade de uma imagem/voz invertida.

Importa aqui fazer um curto retrocesso para, ancorados em Ismail Xavier (1997; 1988), lembrar a fé na imagem como elemento central na formação da civilização moderna, e por extensão, capital no cinema. Projeto forjado em pleno século XVIII, originariamente pensado em termos de representação teatral, propõe, sob a égide da ilusão, a encenação mais próxima possível do real.

Com a imagem em movimento, o representar a ação dos homens se dá com a franca hegemonia do ilusionismo – a encenação tal e qual o real –, plantado no cinema industrial desde os tempos de Griffith. Fato que cristaliza uma herança menos tematizada

⁷ A duplicação mencionada por Iser (op. cit.) é a do próprio significante que, fendido, refere-se ao mundo que representa e, simultaneamente, ao que instaura no texto, em consonância ao movimento do jogo. (cf. p. 303 e passim)

pela crítica: a do olhar tal como constituído no drama burguês. Aqui, a referência é Diderot. (Xavier, 1988, p.371)

É interessante notar que o mesmo pensador serve de referência para Chartier rever a noção de revolução da leitura processada no período. Na polêmica em torno dos romances de Richardson, o que ao filósofo surpreende, e aquilo que admira, é a capacidade do romancista de iludir. A sedução especular é consagrada.

O último aspecto característico do relacionamento que se tem com os romances de Richardson é a abolição de toda distinção entre o mundo do livro e o do leitor. O leitor, que é amiúde uma leitora, é projetado na narrativa e, inversamente, os heróis da ficção tornam-se seus semelhantes. (Chartier, 2002, p.105)

Revelação, portanto, dupla do espelho: metáfora do ilusionismo peculiar do cinema – reprodução das aparências; metáfora do jogo ficcional. Entre ambas, uma terceira possibilidade: índice das representações sociais, encenadas em Laclos, flagradas na câmara de Frears.

3 Os leitores no jogo

Vale, porém, lembrar que o jogo do texto é realizado por seus leitores na literatura (Iser, 1996; 1987), mas também no cinema (Xavier, 1988)⁸. Assim, no filme de Frears, o papel de Cécile, Danceny, Valmont, Meurteuil, Tourvel, remontam ao exercício das diferentes possibilidades de posições que se pode aí assumir. A primeira imagem que se segue ao desdobrar da carta é, pois, a preparação dos jogadores/leitores para a atuação no palco da representação aristocrática. Estamos nos bastidores e nele o espelho. A sua frente, Madame Meurteuil amparada pela diligência das camareiras constrói com os artifícios requeridos

⁸ Cf. "Toda leitura de imagem é produção de um ponto de vista: o do sujeito observador, não o da objetividade da imagem" (Xavier, 1988, p. 379)

pela encenação – rendas, corpete, anáguas, maquiagem – lenta e pacientemente a imagem do ardil. Paralelamente, assiste-se à preparação de outro grande ator - Visconde de Valmont veste, peça a peça, os elementos que comporão o figurino do sedutor inescrupuloso. As metáforas aqui empregadas são duplamente ambivalentes – querem sugerir o pano de fundo, a corte e seus símbolos (estaria de fato sua fronteira no século XVIII?) –, mas também a ilusão que contorna a narrativa cinematográfica. Valmont configurando-se como ator atrai para seu universo a quem lhe cria, Malkovich – a ilusão especular própria da ficção encontra desde o início do filme sua desconcertante encenação.

Os códigos da representação aristocrática ultrapassam, contudo, a geografia da corte de Louis XIV e XV – conhecer suas regras implica conhecer as regras que dominam o território da ficção. Madame de Meurteuil soube ler os códigos e, exímia leitora, converter sua leitura em escrita. A sua ventura é a do desejo da escrita de que fala Barthes.

Nesta perspectiva, a leitura é verdadeiramente uma produção: não já de imagens interiores, de projeções, de fantasmas, mas, à letra, de trabalho: o produto (consumido) é transformado em produção, em promessa, em desejo de produção, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escrita que engendra, até ao infinito. (Barthes, s/d, p. 36)

Da leitura das cartas ao gozo da escrita. Meurteuil vai enredando no desenho das palavras as personagens de que se apossa. A jovem inexperiente Cécile Volanges e seu par Danceny fazem com ela seu aprendizado, garantindo à criadora o espetáculo de sua criação. *Leitores ingênuos*, colam os olhos às palavras sem delas *levantar a cabeça* (Barthes, *ibid*). A leitura dos objetos do mundo circundante é recortado pelo sentido literal do que lêem. De outra ordem, parece ser, todavia, a leitura de Valmont. Leitor ávido e ardiloso, manifesta no maneirismo do corpo ondulante, o erotismo com que envolve sua leitura do mundo. A sagacidade, entretanto, não é qualidade que o torne resistente à atração dos espelhos. *Leitor-narcísico*, olhar conduzido a um *outro* que é o *mesmo*, sucumbe à criação da própria imagem. Sua busca é a da

imagem idealizada pelo desejo alheio. (Kehl, 1997). Não apenas porque enamora-se do amor que cria (seu desejo é ver o amor vencer a virtude), mas por extasiar-se diante da ilusão amorosa de Tourvel por seu amor (não se apaixona também ela pela paixão de Valmont?). Seu eu duplica-se e goza na visão do seu amor(-próprio?) espelhado pelo objeto que se julga fonte do enamoramento. Se a má fortuna da ilusão especular é a morte, narram o romance e o filme de Frears, confirma-se, no infortúnio da personagem, a trajetória narcísica: a impossibilidade de deleitar-se no *outro*.

Outro perfil delinea-se, porém, na *leitura aristocrática* de Meurteuil (Barthes, 1977). Aqui o sujeito elimina-se, abstrai-se de si mesmo para gozar com volúpia o jogo que se lhe oferece. A cena de uma Meurteuil reclinada sobre o veludo das almofadas, deslizando lúgubre sobre o colo as mãos, enquanto realiza o secreto ato da leitura, lembra que *ler é fazer trabalhar o nosso corpo*. (Barthes, op. cit. p. 28) – eroticamente. Se a leitura com o corpo foi concomitante à prática da escrita do romance, pois efetivou uma leitura secreta e privada, mais além do olhar cerceador da esfera pública (Chartier, op. cit.), o prazer solitário da escrita e da leitura das confidências traçadas nas cartas, amplia o prazer. Meurteuil lê, enfim, o invisível aos olhos alheios. Seu olhar, contudo, eleva-se do texto – a sua leitura é também a do mundo, recoberto por padrões de encenação. A cena do diálogo com Valmont em que expõe seu aprendizado dos códigos e máscaras sociais indica, de fato, uma lição de quem desnudou os meandros da ficcionalidade. Identificando o repertório de convenções, lê o texto de sua época como território regulado por certos contratos aos quais cumpre ater-se. A tríade de leitores Frears/Glose/Malkovich, por outro lado, leva à tela o reconhecimento da artificialidade do tempo de, ou para além de, Laclos, na magistral encenação da carta de Meurteuil dirigida à Valmont. (LXXXI)

Entrée dans le monde dans le temps où, fille encore, j'étais vouée par état au silence et à l'inaction, j'ai su en profiter pour observer et réfléchir. Tandis qu'on me croyait étourdi ou distraite, écoutant peu à la vérité les discours qu'on s'empessait à me

tenir, je recueillais avec soin ceux qu'on cherchait à me cacher. (Laclos, op. cit. p. 212)⁹

Da leitura atenta irá, por fim, gestar sua personagem. *Je suis mon ouvrage* (p. 212)¹⁰, afirma. A sentença, contudo, na mesma proporção em que afirma a construção do sujeito, sugere a ilusão de quem se constrói. A exímia leitora que sabe edificar sobre a encenação social um enredo de intrigas, envolvendo desde leitores menos experientes – de Cécile Volanges a Madame de Tourvel – aos mais sagazes – Visconde de Valmont – não lê sua própria inserção na malha que tece. Equívoco fatal, esquecer: o prazer do texto coincide com o texto que escrevemos em nós quando lemos. (Barthes, 1977) Em outros termos: há um ponto, instável e minimal, em que o sujeito leitor coincide com o sujeito do texto (caso contrário, como entender o desejo de Alice?)¹¹. Transposto o umbral, o leitor, porém, não sai impune.

Como apenas o olhar é capaz de penetrar nesse mundo especular, o leitor nunca poderá esgotar o jogo das transformações, porque o que aí se joga é jogado pela leitura do texto até o seu final. Apenas detendo o jogo podemos nos apropriar do que se recusa a nos franquear. Mas isso também significa que, jogando o texto, o leitor não escapa de ser jogado por ele. (Iser, op. cit. p. 327)

Regra ignorada por Meurteuil. A vista nublada na absorção do texto que cria e simultaneamente lê não lhe permite ver sua conversão em personagem. Erro que lhe levará à cegueira parcial¹², no romance de Laclos, e à desfiguração em seu último ato, na leitura de Frears. Lá a perda da visão; aqui o espelho, face ao qual

⁹ Trad. nossa de “Ao entrar no mundo no tempo em que, jovem ainda, eu estava consagrada ao silêncio e ao estado inanimado, soube dele tirar proveito para observar e refletir. Enquanto acreditavam-me atordoada ou distraída, mal escutando a verdade dos discursos que apressavam-se a me dirigir, eu recolhia com zelo aqueles que procuravam-me esconder.”

¹⁰ “Eu sou minha obra”.

¹¹ Cf *Através do espelho* “Vamos fazer de conta que o espelho ficou todo macio, como gaze, para podermos atravessá-lo”. (Carrol, 2002, p.138)