



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JOSÉ BEZERRA DE SOUZA

**LIBERDADE SEXUAL E O MUNDO DO DESEJO: UM ESTUDO DE *O AMANTE DE*
LADY CHATTERLEY NA LITERATURA E NO CINEMA**

FORTALEZA

2024

JOSÉ BEZERRA DE SOUZA

LIBERDADE SEXUAL E O MUNDO DO DESEJO: UM ESTUDO DE *O AMANTE DE
LADY CHATTERLEY* NA LITERATURA E NO CINEMA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras), Departamento de Literatura (DL), da Universidade Federal do Ceará (UFC), como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada. Linha de Pesquisa: Literatura/s, Linguagens e Outras Poéticas. Área Temática: Literatura e Cinema.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S2381 Souza, José Bezerra de.
Liberdade sexual e o mundo do desejo : um estudo de O amante de Lady Chatterley na literatura e no cinema / José Bezerra de Souza. – 2024.
173 f. : il. color.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2024.
Orientação: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.
1. Adaptação. 2. Lawrence. 3. Liberdade sexual. 4. Tradução. I. Título.

CDD 400

JOSÉ BEZERRA DE SOUZA

LIBERDADE SEXUAL E O MUNDO DO DESEJO: UM ESTUDO DE *O AMANTE DE
LADY CHATTERLEY* NA LITERATURA E NO CINEMA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras), Departamento de Literatura (DL), da Universidade Federal do Ceará (UFC), como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada. Linha de Pesquisa: Literatura/s, Linguagens e Outras Poéticas. Área Temática: Literatura e Cinema.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

Defendido em 03/05/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Maria da Salette Nunes
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof. Dr. Charles Albuquerque Ponte
Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN)

Prof. Dr. José Ailson Lemos de Souza
Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)

Prof. Dra. Simone dos Santos Machado
Universidade Federal do Ceará (UFC)

*Aos meus pais,
fontes de persistência e inspiração.*

*Aos meus amigos,
poucos, mas verdadeiros.*

AGRADECIMENTO

À minha amada família,

Agradeço a meu pai *José Milton*, cuja força é a base de minha determinação, a minha mãe *Maria do Socorro*, cujo amor é o alicerce que sustenta meus sonhos, e a minha irmã *Mizilene Kelly*, cuja sabedoria é o farol que ilumina meus caminhos. Juntos, vocês formam o epicentro do meu universo, e esta jornada não seria possível sem cada um de vocês.

Aos inseparáveis amigos,

Phellipe Pereira, Mariana Moreira e Jane Claudia, vocês são as estrelas que brilham nas noites mais escuras, os pilares que sustentam minha jornada acadêmica. Seu apoio e incentivo foram como bússolas, guiando-me com confiança na construção desta tese desafiadora. A gratidão que sinto é tão vasta quanto a amizade que compartilhamos.

Aos colegas de profissão e amigos,

Almerio Lobo e Ivoneide Cajazeiras, sua presença foi a faísca que acendeu o fogo dessa ambição acadêmica em meu coração. O doutorado tornou-se uma realidade graças ao impulso que vocês proporcionaram e às condições generosas que ofereceram. Juntos, estamos tecendo o tecido de um futuro acadêmico brilhante.

Ao notável *Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura Comparada*,

Professores e colegas de curso, cada aula, cada debate, cada página virada foi um degrau nesta escadaria do conhecimento. Agradeço por proporcionarem um ambiente tão enriquecedor, desafiador e inspirador.

À distinta banca de qualificação,

Gostaria de expressar minha gratidão pelos valiosos *insights* críticos que moldaram e aprimoraram meu trabalho, tornando-o uma expressão autêntica de dedicação e erudição. Agradeço sinceramente a Charles Ponte e Salete Nunes por sua contribuição fundamental.

Aos exímios examinadores da banca de defesa,

Expresso a minha mais profunda gratidão pela contribuição inestimável que vocês ofereceram durante a defesa do meu trabalho. Cada um dos seus *insights* críticos e perspicazes desempenhou um papel fundamental em aprimorar e refinar minha pesquisa, transformando-a

em uma manifestação autêntica de dedicação e erudição. Agradeço a *Charles Ponte, Salete Nunes, Ailson de Souza e Simone Machado* pelo tempo dedicado à leitura, análise e discussão do meu trabalho. Suas sugestões e comentários foram incrivelmente valiosos e certamente contribuirão para o avanço do conhecimento na área.

Ao meu orientador, *Carlos Augusto Viana da Silva*,

Você é o maestro desta sinfonia acadêmica, guiando-me com maestria pelos labirintos do conhecimento. Sua orientação sábia, paciência infinita e comprometimento incansável foram a luz que iluminou meu caminho. Agradeço por ser não apenas um mentor, mas um inspirador constante.

A todos que, de alguma forma, fizeram parte desta jornada, meu mais profundo agradecimento. Este trabalho é um reflexo não apenas do meu esforço, mas também da generosidade e apoio que recebi ao longo do caminho. Cada palavra desta tese é um tributo ao trabalho coletivo que tornou possível transformar sonhos em realizações. Gratidão eterna!

[...] o sexo precisa reencontrar os ritmos da natureza, responder à chegada da primavera, depois da parcimônia da Quaresma, celebrar o verão, viver um último lampejo com as fogueiras que antecedem a chegada das sombras e adormecer no inverno [...] (Lessing, 2010, p. 18-19).

RESUMO

Considerar a ideia de que toda tradução ilustra apenas uma discussão estética é limitar o seu real papel, pois, mais que debater acerca da forma, hoje, o conteúdo também é importante, principalmente quando repercute de modo social, político e cultural. A partir dessa visão, discorreremos sobre adaptações audiovisuais de *O amante de lady Chatterley* (1928), romance de D. H. Lawrence, tendo como foco de análise o tema da liberdade sexual das personagens protagonistas. O estudo partirá dessa “liberdade nua” e/ou sua falta em função das convenções externas e internas vividas pelas personagens, bem como a época de produção e recepção. Além disso, por tratar-se de um clássico da literatura inglesa, que recebeu diversas adaptações tanto para o cinema quanto para a televisão, buscaremos verificar numa perspectiva crítica até que ponto as mídias selecionadas, sendo elas: *L’amant de lady Chatterley* (1955), *Lady Chatterley’s Lover* (1981) e *Lady Chatterley* (2006), reforçam a questão da liberdade sexual de Lawrence, contribuindo para a construção do gênero *body-guy*, ou seja, como o surgimento de um Lawrence cinematográfico se tornou modelo para o futuro desse gênero. Para efetivação da pesquisa, consideraremos alguns conceitos e perspectivas sobre tradução presentes em Cattrysse (1992), Arrojo (1997), Jakobson (1991) e Lefevere (2007), além dos princípios da adaptação com Hutcheon (2013) e Stam (2006), a ideia de sexo, pornografia e obscenidade no cinema por Gerace (2015) e Freixas e Bassa (2000), e estudos acerca do trabalho de Lawrence, a citar Casey (2003), Lehman & Hunt (2010) e Silva (2017), entre outros. Realizada a nossa pesquisa, que se classifica como descritivo-interpretativa, concluímos que cada diretor adotou abordagens distintas para representar mudanças nas atitudes sociais sobre sexo e liberdade sexual ao longo do tempo, e a interseção entre literatura e cinema, através da tradução como reescrita, nos permitiu ter uma visão ampla das mudanças enfrentadas pelo livro e suas adaptações. Com isso, o estudo das reescritas de D. H. Lawrence permite traçar paralelos entre diferentes representações da sexualidade, apesar de desafios de censura. Finalmente, observamos que *O amante de Lady Chatterley* não impactou diretamente o gênero *body-guy*, esse, na verdade, foi influenciado também por avanços tecnológicos e mudanças culturais; no entanto, a obra de Lawrence continua a ser um suporte para explorar a sexualidade e relacionamentos humanos no cinema, enriquecendo assim a experiência de estudar reescritas cinematográficas e celebrando a capacidade humana de reinventar, revitalizar e reforçar histórias atemporais.

Palavras-chave: Adaptação; Lawrence; Liberdade sexual; Tradução.

ABSTRACT

Considering the idea that every translation merely illustrates an aesthetic discussion limits its true role, as more than debating about form, today, content is also important, especially when it resonates socially, politically, and culturally. From this perspective, we will discuss audiovisual adaptations of *Lady Chatterley's Lover* (1928), a novel by D. H. Lawrence, focusing on the theme of sexual freedom of the protagonist characters. The study will depart from this “naked freedom” and/or its absence due to the external and internal conventions experienced by the characters, as well as the period of production and reception. Furthermore, as it is a classic of English literature, having had numerous adaptations for both cinema and television, we will seek to critically examine to what extent the selected media, namely: *L'amant de lady Chatterley* (1955), *Lady Chatterley's Lover* (1981), and *Lady Chatterley* (2006), reinforce Lawrence's question of sexual freedom, contributing to the construction of the body-guy genre, that is, how the emergence of a Lawrencian cinematic style became a model for the future of this genre. To conduct the research, we will consider some concepts and perspectives on translation as presented by Cattrysse (1992), Arrojo (1997), Jakobson (1991), and Lefevere (2007), in addition to adaptation principles with Hutcheon (2013) and Stam (2006), the idea of sex, pornography, and obscenity in cinema by Gerace (2015) and Freixas and Bassa (2000), and studies on Lawrence's work, including Casey (2003), Lehman & Hunt (2010), and Silva (2017), among others. Following our descriptive-interpretative research, we conclude that each director adopted distinct approaches to represent changes in social attitudes towards sex and sexual freedom over time, and the intersection between literature and cinema, through translation as rewriting, allowed us to have a broad view of the changes faced by the book and its adaptations. Thus, the study of D. H. Lawrence's rewrites allows for parallels to be drawn between different representations of sexuality, despite censorship challenges. Finally, we observe that *Lady Chatterley's Lover* did not directly impact the body-guy genre; rather, it was also influenced by technological advancements and cultural changes. However, Lawrence's work continues to serve as a foundation for exploring sexuality and human relationships in cinema, thus enriching the experience of studying cinematic rewrites and celebrating the human capacity to reinvent, revitalize, and reinforce timeless stories.

Keywords: Adaptation; Lawrence; Sexual freedom; Translation.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
PARTE UM – LAWRENCE CINEMATOGRAFICO		
2	ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA E O CASO D. H. LAWRENCE.....	21
2.1	<i>Sons and Lovers</i> (1960) – O amor materno no controle da liberdade sexual	35
2.2	<i>The Rainbow</i> (1989) – O fortalecimento da liberdade sexual e intelectual no século XX	51
2.3	<i>Women in Love</i> (2011) – A luta apaixonada pelo ser consciente	67
PARTE II – LAWRENCE’S REVIVAL		
3	LAWRENCE E A CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE	84
3.1	<i>L’amant de lady Chatterley</i> (1955) – As implicações de classe em um relacionamento ilícito.....	87
3.2	<i>Lady Chatterley’s Love</i> (1981) – Um olhar controverso sobre sexualidade e sociedade	98
3.3	<i>Lady Chatterley</i> (2006) – O aspecto do tempo na busca por uma autorrealização e integração do homem	108
4	A RELEITURA DA LIBERDADE SEXUAL NO CINEMA.....	122
4.1	<i>L’amant de lady Chatterley</i> (1955) – Amor e desejo na censura	123
4.2	<i>Lady Chatterley’s Love</i> (1981) – Uma abordagem explícita da liberdade sexual	133
4.3	<i>Lady Chatterley</i> (2006) – Uma análise da sexualidade no cinema	145
5	CONCLUSÃO	158
	REFERÊNCIAS	165

1 INTRODUÇÃO

Mesmo distantes em suas origens, a literatura e o cinema compartilham do fato de serem fenômenos de linguagem, constituídos de experiências culturais ligadas a determinados contextos e tradições. Além do mais, são artes que estabelecem relações de aprendizagem e vivências com o indivíduo, ou seja, tornam-se elementos fundamentais em nossa formação.

Tanto a literatura quanto o cinema se constituíram arte à medida que o tempo foi passando, pois, ao imaginarmos a liberdade que eles têm hoje, não acreditaríamos em todo o caminho que tiveram que desbravar para se libertarem, pelo menos em parte, do controle e das regulamentações. Cada qual precisou construir o seu público, principalmente, o cinema, que foi bastante criticado, inclusive por autores de grande prestígio na literatura ocidental como a própria Virginia Woolf por considerar um desserviço à literatura¹, necessitando àquele procurar acostumá-los a certas convenções, que o permitiu ser recebido como uma narrativa (Rivera, 2008). Quando começaram a adaptar obras literárias, agradaram não apenas àqueles que consumiam de sua forma e conteúdo tradicional, mas também perceberam que podiam vender aos adeptos do texto literário uma nova forma de apreciar as narrativas de autores renomados. Ao fazerem isso, criou-se uma nova discussão entre críticos de áreas distintas, em especial, para os estudiosos da tradução, pois questionou-se se o processo de adaptar enquanto tradução extrapola ou não a relação que há entre o texto de partida e aquele que é adaptado.

Além disso, tem-se o impasse sobre traduzir e/ou adaptar, termos de áreas divergentes, pelo menos na perspectiva das abordagens mais tradicionais, especialmente no que diz respeito ao objeto, mas que compartilham ideias semelhantes. Enquanto traduzir para alguns teóricos, como Catford (1980), é um processo de transferência ou substituição, para Arrojo (1997), considerar o processo de tradução nesses termos é deixar de fora, pelo autor, o papel do sujeito e do contexto histórico-social na produção de significados. Já o próprio termo “adaptação” não é fácil de se conceituar, pois há muitas definições para esse recurso, por exemplo, enquanto uma forma de dialogismo bakhtiniano, pois não há o diálogo entre dois textos sem que haja um “puro”, ou como intertextualidade de Genette, na premissa que todo texto advém de outros sem a existência de um “texto original” (Stam, 2006). Em suma, quando um romance é adaptado para o cinema, há textos e imagens diversas sendo usados, e os meios semióticos atribuídos serão extrapolados.

¹ “Em uma diatribe de 1926, Virginia Woolf, por exemplo, denunciou veementemente as adaptações que reduzem as complexas nuances da ideia de ‘amor’ num romance a um ‘beijo’, ou representavam a ‘morte’ de forma literal, como um ‘carro funerário’” (Stam, 2006, p. 20).

A partir dessas considerações, propomo-nos a analisar adaptações para o cinema de *O amante de Lady Chatterley* (2010, doravante *Lady Chatterley*)², de D. H. Lawrence, cuja narrativa se distancia dos discursos nacionalistas e militares, comuns no período literário que marca a Era eduardiana – transição entre a Era vitoriana (1837-1901) e o Modernismo – e, consequentemente, a crítica que o autor faz aos aspectos sociais e sexuais.

Lady Chatterley é uma história marcada por temas polêmicos; além de adultério e jogo político, há cenas explícitas de relações sexuais, sobretudo entre pessoas de classes sociais diferentes. Em síntese, Constance Chatterley é uma mulher à frente do seu tempo, já que era filha de artista e socialista cultos, livre para discutir com homens questões filosóficas, sociológicas e artísticas. Vive com um marido paraplégico, que é incapaz de conceder-lhe uma vida sexual ativa; no entanto, ela e Clifford Chatterley têm um bom relacionamento, tanto que esse aventa a liberdade para que a esposa tenha relações extraconjugais, desde que seja com homens da sua mesma classe social e intelectual. Ela nega a princípio os seus desejos sexuais, mas, quando se permite tal comportamento, não o faz como pediu o marido: envolve-se, primeiro, superficialmente com Michaelis, um professor negro amigo de seu marido, em seguida, mais profundamente, com Mellors, o guarda-caça. De início, o envolvimento é apenas físico, até que se apaixona por ele; engravida, mas, por outras circunstâncias, perde o contato com o amante, que deixa a propriedade para trabalhar em outro lugar. Lawrence não construiu um final feliz, pois Constance e Mellors terminam separados; entretanto, ao contrário do que se espera para personagens femininas como Lady Chatterley, ainda há esperança de que um dia eles fiquem juntos.

Assim sendo, não descreveremos ou criticaremos apenas a interpretação dos diretores para seus filmes. Pelo contrário, buscaremos identificar que ações eles utilizaram para estabelecer um significado que não interrompesse o processo criativo de novos sentidos para Lawrence quanto aos desejos e comportamentos sexuais de suas personagens protagonistas.

A proposta desta pesquisa visa a dar continuidade aos estudos de cinema iniciados no curso de graduação, quando foi feita uma análise sobre a personalidade do personagem Norman Bates no filme *Psicose* (1960), do diretor Alfred Hitchcock (cf. Souza, 2016). Na oportunidade, não discorremos acerca da adaptação da obra de mesmo nome pelo diretor, mas como a mídia, enquanto um novo texto, utilizou os estudos psicanalíticos em sua produção. Nesse sentido, a análise permitirá nos atermos aos pressupostos do cinema pelo viés da

² Em inglês, *Lady Chatterley's Lover*. Optamos por manter a tradução brasileira desse e de outros títulos.

tradução, e como o aspecto da liberdade sexual, presente na obra a ser trabalhada, é tratado pelas mídias.

D. H. Lawrence pertence ao chamado alto modernismo, movimento estético difuso e abrangente, que repercutiu até o começo da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), evocando uma mudança de percepção e uma consciência mais radical (Bradbury, 1989). Em contraposição aos experimentos vanguardistas de autores, como James Joyce e T. S. Eliot, escolhemos Lawrence porque suas obras buscam abordar, através de formas tradicionais da narrativa, a diferença entre os sexos e suas classes sociais em enredos convencionais em termos de estrutura, mas vanguardistas em termos temáticos para a época, ou seja, pretendemos expor o tema da liberdade sexual, incluindo aspectos sociais e individuais, na literatura e em suas adaptações para o cinema, e suas diferenças de processo e momento de produção.

Na obra *Lady Chatterley*, apesar da descrição de cenas explícitas de sexo, esse aspecto é romantizado pelo autor. Em vista disso, o mais importante para este estudo é observar como as adaptações referenciam o sexo e a própria apropriação do corpo, tema que, para D. H. Lawrence, era relevante (cf. Lehman; Hunt, 2010). Portanto, acreditamos que, ao escolhermos filmes de épocas diferentes de seu texto-base, esses podem propiciar uma compreensão mais ampla da obra, pois esse tipo de mídia permite ir além dos meios semióticos, proporcionando aos diretores explorarem aspectos não evidenciados por Lawrence, como a questão de gênero. E visto que o tema da liberdade sexual é uma das principais características dessas adaptações, buscaremos respostas para alguns questionamentos: como as convenções de ordem externa (sexuais, classe social e de família) reprimem ou estimulam as personagens protagonistas quanto ao desejo sexual? No que diz respeito ao conflito interno, como essas personagens reagem em função desse desejo natural? E como a liberdade sexual, ou a falta dessa, atua na época de produção e recepção do romance e dos filmes? Será que há aqui, numa perspectiva crítica, a construção de um Lawrence cinematográfico que influenciará a narrativa de futuros filmes?

O amante de Lady Chatterley foi escrito em 1928 e publicado no mesmo ano em Florença; porém, foi proibido de ser lançado na Inglaterra em virtude dos temas polêmicos, e sofreu alterações significativas por D. H. Lawrence até tornar-se aceitável para os leitores, em 1960. Logo, a escolha pelo romance advém dos traços de suas personagens, compostas por atitudes de sujeitos que reagem às coerções sociais de sua época de produção: uma personagem feminina, vivenciando momentos eróticos retratados pelo autor como um amor transformador, e pela quebra de hierarquia de classes.

No que diz respeito às adaptações selecionadas para estudos, essas se resumem em três: *L'amant de Lady Chatterley* (1955), *Lady Chatterley's Lover* (1981) e *Lady Chatterley* (2006). Há outras adaptações, inclusive recente e produzida pelo canal de *streaming* Netflix (2022), totalizando nove, sendo que, dentre elas, há produções francesas – a grande maioria, quatro no total –, uma americana, três inglesas e uma alemã e, sendo que das nove adaptações levantadas nesta pesquisa, duas são telefilmes e uma série para televisão. O primeiro aspecto de escolha se deve ao fato de tratar-se de filmes para o cinema, visto que a diferença de adaptação para a TV ou plataforma de *streaming* geraria uma necessidade de análise das particularidades do novo meio de produção. O segundo ponto de escolha diz respeito à origem das produções, sendo as três dirigidas por franceses: *L'amant de Lady Chatterley* (1955) por Marc Allégreat, *Lady Chatterley's Lover* (1981) por Just Jaeckin e *Lady Chatterley* (2006) por Pascale Ferran, esta última a única produção idealizada por uma mulher até então.³ Outra característica delineada para a escolha dos filmes se deve às suas diferenças temporais, precisamente, duas décadas e meia entre cada filme, o que nos dá margem para várias interpretações. Por exemplo, podemos citar o retorno de D. H. Lawrence às discussões por críticos literários especializados ou às demandas discursivas dos movimentos feministas; e, de uma forma ou de outra, esse olhar para diferentes épocas nos permite traçar aspectos, como o do suposto caráter obsceno, pelo qual a obra literária foi bastante criticada, e como isso foi adaptado. Aspectos particulares de cada adaptação também foram levados em consideração: no que diz respeito à mídia da década de 50, temos aqui a primeira tradução da obra para o cinema, inclusive, antes mesmo de sua publicação livre na Inglaterra, em 1960; já a produção de Just Jaeckin, nos anos de 1980, foi considerada para análise por se tratar de uma década em que era tendência na Inglaterra adaptar obras literárias com ênfase no passado para criticar e desafiar suas convenções e conteúdo de uma época diferente, os chamados “filmes de herança” (Higson, 2003); e a versão de Pascale Ferran para o texto de Lawrence foi selecionada porque é uma das adaptações existentes da obra que ainda não foi estudada, assim como as demais, sob o viés do aspecto da liberdade sexual, que é a nossa proposta. Ademais, todos os filmes se propõem a problematizar os pensamentos do autor sobre o desejo sexual através dos seus meios semióticos de produção.

³ Com exceção de *Lady Chatterley's Lover* (2022), dirigido por Laure de Clermont-Tonnerre. Trata-se de uma tradução para o serviço de *streaming* Netflix, logo, não se enquadra no nosso primeiro aspecto, mas não será por isso que, se necessário, deixaremos de apontar algumas particularidades para aumentar o nosso leque de subjetividade e das múltiplas variações semióticas.

Assim sendo, tanto a obra literária quanto suas adaptações se justificam enquanto objetos de estudo profícuos, pois, numa relação de comparação, as adaptações se encontram em um contexto social e cultural bem diferente daquele que os leitores do texto de partida viviam. Não destacaremos apenas a construção desses personagens no fazer literário e cinematográfico, mas ressaltaremos um aspecto relevante compartilhado pelas narrativas a partir de seu contexto social-histórico de produção e recepção, marcado por movimentos sociais, os feministas, por exemplo, além das novas perspectivas para os estudos da crítica cultural. E o estudo da adaptação e da tradução serão meios ideais de apresentar isso, já que eles permitem entender que, apesar do livro ceder espaço para o filme, não teremos uma produção inferior, apenas novos significados para as ideias de D. H. Lawrence.

Compreendemos este trabalho como uma forma de contribuir para os estudos da literatura comparada, principalmente na relação entre literatura e cinema, bem como a importância desses para os leitores contemporâneos. Ao estudarmos o processo de tradução do aspecto da liberdade sexual a partir das teorias de adaptação de Cattrysse (1992), Linda Hutcheon (2013) e Robert Stam (2006), além dos estudos da tradução por Rosemary Arrojo (1997), Jakobson (1991) e reescritura de Lefevere (2007) entre outros, discutiremos, não apenas sobre trabalhos renomados da área de estudo, como também o relacionaremos aos debates acerca dos estudos literários da construção de personagens.

Podemos ainda justificar esta pesquisa como sendo uma ampla oportunidade para continuar discutindo acerca da liberdade sexual em narrativas de épocas em que tal comportamento não era admissível, bem como um trabalho que inova no que se refere ao *corpus* e objetivos, pois, por mais que haja pesquisas que abordem tal consciência fálica, eles têm apenas o livro como base e não as suas adaptações, e quando trazem essas últimas, não discorrem à luz das teorias de tradução, principalmente no que diz respeito às mídias selecionadas. Em consulta ao banco de periódicos da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior), realizada entre agosto de 2021 e março de 2023, obtivemos alguns resultados, sendo a grande maioria relacionado à obra de Lawrence em si e poucas produções que trabalhassem o texto e suas respectivas adaptações. Nesse interim, selecionamos duas, do gênero acadêmico artigo, sendo elas: *O amante de Lady Chatterley e a tradução da personagem principal para as telas* (2014), autoria de Camila Araújo Silva e Carlos Augusto Viana da Silva; e *Hilda Hilst leitora de D. H. Lawrence: a marginalia de Lady Chatterley* (2021), produzido por Aline Leal Fernandes Barbosa. O primeiro trabalha com uma das mídias objeto de nosso estudo, a reescrita cinematográfica da década de 1980, por sua vez, os autores destacaram o aspecto da liberdade do desejo sexual – no texto retratado por “aspectos

polêmicos” – e buscaram estudá-lo junto à adaptação pelo intercâmbio entre sujeitos e objetos de prazer através apenas do olhar feminino da protagonista, observando traços da composição dessa e sua reação frente às convenções sociais. O segundo artigo não trabalha com nenhuma adaptação fílmica, apenas o texto de Lawrence, e reflete sobre a noção de “Mal de arquivo”, proposto por Jacques Derrida, e de marginalia pelo viés do erótico, este que não é, pela definição do termo, nosso foco, mas que se torna impossível não discutir quando se pretende falar das acusações de obscenidade e toda censura sofrida pela obra na sua época de produção e recepção.

Do mesmo modo, consultamos o Google Acadêmico e encontramos essas e outras produções, inclusive do gênero acadêmico dissertação. Destaquemos os textos: *Possíveis discussões sobre o erotismo em O amante de Lady Chatterley, de D. H. Lawrence* (2020), desenvolvida por Taciana Gallas; e duas dissertações de mestrado, *O comportamento sexual dos protagonistas de O amante de Lady Chatterley, de D. H. Lawrence, e de O complexo de Portnoy, de Philip Ruth* (2017) e *Tradução e censura: análise comparada das traduções brasileira e portuguesa de O amante de Lady Chatterley's Lover* (2018), autoria de Pedro Augusto Oliveira Proença e Simone Schneider, respectivamente. O texto de Gallas analisa o erotismo a partir de excertos do livro, como atos sexuais e sensualidade exaltada, em comparação ao filme da BBC *Lady Chatterley's Lover* (2015), sobre o qual especula a carência de tom erótico e sensualidade. Já as dissertações, ambas trabalham na perspectiva da literatura comparada, sendo que a primeira analisa como os protagonistas Constance Chatterley e Alexandre Portnoy lidam com seus comportamentos sexuais a partir do dialogismo bakhtiniano; e o segundo texto estuda duas traduções da obra de Lawrence em períodos de regimes ditatoriais, Ditadura Militar no Brasil e Regime Salazar/Caetano em Portugal. Em ambas as dissertações não se trabalha com adaptações cinematográficas, mas trazem aspectos como o erotismo e isso atrelado às suas traduções e respectivas proibições.

Apesar da proximidade desses trabalhos com a nossa pesquisa no que se refere, principalmente, ao *corpus* e, em alguns casos, às temáticas, como obscenidade, censura, poder, representação feminina, pornografia, dentre outras – daí a não menção de mais trabalhos –, os objetivos são diferentes, e a própria teoria segue um viés mais restrito, voltando-se apenas para os estudos da adaptação e/ou da literatura comparada, por exemplo. Pretendemos preencher essa lacuna a partir do momento que recorreremos aos pressupostos da tradução, sem deixar de considerar os longas como um processo de reescrita, e, sobretudo, ampliar o escopo tendo em vista as influências internas e externas. Logo, podemos considerar este trabalho como uma expansão dos estudos no tocante ao legado de Lawrence no programa *stricto sensu* e abrir

oportunidades para se empreender mais pesquisas a respeito de suas narrativas obscenas e suas respectivas adaptações.

A pesquisa partirá de um levantamento bibliográfico acerca da construção de personagens na literatura e no cinema, bem como buscará amparar-se nas teorias de tradução e estudos de adaptação que permitam compreender as estratégias de reescritas empregadas em nosso *corpus*. Este é constituído pelo romance *O amante de Lady Chatterley* (2010), de D. H. Lawrence, e pelas suas adaptações fílmicas: *L'amant de Lady Chatterley* (1955), *Lady Chatterly's Lover* (1981) e *Lady Chatterly* (2006), dirigidos por Marc Allégret, Just Jaeckin e Pascale Ferran, respectivamente. Logo, poderemos classificar este estudo como sendo de natureza descritiva, uma vez que faremos leitura das mídias, analisando-as, interpretando-as e registrando os aspectos que possibilitam uma discussão acerca da liberdade sexual; ou seja, estaremos mais do que descrevendo o nosso material, mas conhecendo que significados podemos inferir a ele em relação à teoria proposta. No mais, o resultado será qualitativamente interdisciplinar, visto que refletiremos sobre o tema e conceitos relacionados a ele, de modo que tenhamos perspectivas subjetivas para responder os questionamentos que, eventualmente, possam surgir.

Para a efetivação deste estudo, recorreremos ao auxílio de alguns autores a fim de clarear as ideias e encontrar subsídios suficientes para responder às questões aqui levantadas. Uma vez que a nossa proposta é abordar a adaptação como tradução, mas também como um processo de reescrita, trazemos os seguintes autores: Jakobson (1991), Arrojo (1997), Plaza (2001), Berman (2002), Stam (2006), Lefevre (2007), Silva (2007, 2013) e Hutcheon (2013). No que diz respeito à literatura e aos trabalhos de D. H. Lawrence, incluindo suas adaptações, podemos citar: Gonçalves (1997), Lehman & Hunt (2010), Silva e Silva (2014) e Silva (2017), além de Freixas e Bassa (2000), Gerace (2015), Souza (2015, 2017) e Foucault (2017, 2018a, 2018b) quanto à ideia de sexo, obscenidade e censura na literatura, no cinema e, claro, nos trabalhos de Lawrence. É importante salientar que recorreremos ao texto de Simon Casey (2003), esse que, inclusive, inspira o título deste trabalho. Por sua vez, assim como o título difere, de liberdade nua (*naked liberty*) para liberdade sexual (ou não, se pensarmos pelo viés da tradução), a proposta do autor é examinar essa liberdade individual e sua intolerância a todas as formas de dominação e controle, e no que elas refletem as características essenciais do anarquismo filosófico, com ênfase particular em Stirner, Godwin, Bakunin e Thoreau. O amparo de todos esses autores, e de outros que, eventualmente, foram surgindo a partir da necessidade foi importante para que os objetivos, previamente planejados dentro de cada capítulo descrito a seguir, fossem alcançados.

A Parte I, intitulada *Lawrence Cinematográfico*, contempla o capítulo: “Adaptações cinematográficas e o caso D. H. Lawrence”, no qual visamos fazer, primeiramente, um apanhado acerca do processo de adaptação para o cinema através das teorias de tradução. À medida que discorreremos sobre, pretendemos não reduzir o conceito de tradução a um mero processo de transferência entre mídias, ou seja, do texto literário para a imagem em movimento, mas entendê-la como uma reescrita semiótica contextualizada, e, para isso, trazemos três adaptações de D. H. Lawrence, as quais foram selecionadas pelo seu teor erótico, por ser do gênero romance assim como o *corpus* neste estudo apresentado e por, a partir de uma observação caprichosa nossa, essas três tramas conduzirem ao que chamaremos de “teoria de Lawrence para o sexo”, tendo em vista que o tema da liberdade sexual se constrói no desenvolver dessas narrativas, ficando a parte prática dessa suposta teoria sexual e, por assim dizer, sua concretização para *O amante de Lady Chatterley* (2010) nos capítulos posteriores. Suas respectivas adaptações não possuem um método de escolha, pois não há mais de uma versão para cada texto, com exceção de *Filhos e Amantes* (1960/2003)⁴ e *Mulheres apaixonadas* (1969/2011)⁵; nesse caso, optamos pela diferença temporal como foi feito junto às adaptações de *Lady Chatterley*, de modo que haja coerência entre a primeira e a segunda parte deste trabalho. As narrativas são: *Filhos e Amantes* (1960), *O arco-íris* (1989)⁶ e *Mulheres apaixonadas* (2011). Com isso, não pretendemos apenas mostrar como a própria tradução encontra dificuldade na ampliação do seu conceito – que começou justamente na literatura, sendo aplicada posteriormente ao texto não-escrito (teatro e cinema) –, como também traçar um percurso em que, ao serem adaptadas para o cinema, as obras de Lawrence desencadearam um critério cinematográfico imerso especialmente na liberdade sexual retratada pelo autor em seus textos.

Em seguida, apresenta-se a Parte II do trabalho, que sob o título *Lawrence’s Revival* trará dois capítulos que se propõem a pôr em prática os objetivos aqui apresentados. O primeiro deles, “Lawrence e a construção da subjetividade”, busca, a partir da leitura de alguns elementos distintos, caracterizar as personagens pelas mídias objeto de estudo: Constance Chatterley, Clifford Chatterley e Oliver Mellors, ou seja, investigar como as convenções de ordem externa reprimem ou instigam comportamentos libertinos, e extrair informações relevantes para a constituição dessa subjetividade quanto à liberdade sexual, à medida que também tomamos conhecimento das teorias difundidas pelos autores na Parte I. Esses elementos são menções

⁴ *Sons and Lover.*

⁵ *Women in love.*

⁶ *The Rainbow.*

escritas nos romances, como também descrições de objetos e lugares de contexto dos personagens, além de algumas imagens dos longas, que traduzem para a tela tais informações.

Desse ponto, tendo investigado o conflito externo, buscaremos analisar o conflito de ordem interna dessas personagens quanto à busca dessa consciência fálica, ou seja, como elas lidam com essa liberdade sexual a partir das ligações amorosas e/ou de atos agressivos. Para isso, recorreremos aos diálogos de Constance Chatterley com seu amante Mellors, por exemplo, e à apresentação que o narrador faz dos pensamentos deles, do ambiente, seja através do narrador-câmera ou pelo enquadramento, a montagem, a música e/ou outros meios semióticos que traduzem tais conflitos íntimos em imagens. Tudo isso separado em tópicos, de acordo com cada adaptação.

Enquanto isso, no capítulo seguinte, intitulado: “A releitura da liberdade sexual no cinema”, tendo construído a subjetividade das personagens em cada mídia, procuraremos refletir acerca da atuação, ou falta, dessa liberdade sexual no livro e nos filmes para a época de produção e recepção das adaptações. Visto que são de épocas diferentes, há uma divergência temporal que precisamos ter em vista no processo semiótico, pois, veremos que os filmes seguem um caminho ambíguo em termos de forma se comparados ao livro, já que os longas em questão buscam, ou não, retratar uma época em que o sexo não era admitido ser enfatizado, mas sendo produzidos em outro período em que, a depender do contexto, quase tudo é permitido.

Separar as análises das adaptações cinematográficas de *Lady Chatterley* nesses dois capítulos, permite-nos uma abordagem mais aprofundada e focalizada em aspectos específicos da obra e de sua reescrita para o cinema. No primeiro capítulo, dedicado à construção da subjetividade das personagens a partir da liberdade sexual, conseguimos explorar como as adaptações cinematográficas retratam a jornada de autodescoberta e empoderamento da protagonista, Constance Chatterley, e de outros personagens, à medida que exploram sua sexualidade e desafiam as normas sociais da época. Essa análise nos permite examinar como a liberdade sexual é representada visualmente e psicologicamente, influenciando o desenvolvimento dos personagens e suas interações. No segundo capítulo, focado na discussão da temática da liberdade sexual pelo viés cinematográfico, podemos ampliar nossa análise para além das personagens específicas e explorar como os filmes abordam e representam questões relacionadas à sexualidade, desejo e liberdade em um contexto mais amplo. Isso nos possibilita examinar as escolhas estéticas, narrativas e técnicas dos diretores e roteiristas na representação da liberdade sexual, bem como recepção e interpretação dessas representações pelo público e pela crítica cinematográfica. Separar esses aspectos em dois capítulos distintos permite ainda

uma análise mais detalhada e organizada, facilitando uma compreensão mais profunda das complexidades da obra e de suas adaptações para o cinema.

Finalmente, encerramos nosso estudo com uma conclusão que expõe os resultados alcançados, deixando à margem nossas expectativas quanto à importância que foi realizar esta pesquisa.

PARTE I

LAWRENCE CINEMATOGRAFICO

2 ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA E O CASO D. H. LAWRENCE

“Todo aquele que quiser ser criativo no bem e no mal deverá antes ser um aniquilador e destruir valores” (Nietzsche, 2018).

Acreditamos que é quase impossível começar a falar sobre tradução e não remontarmos no tempo e pensarmos acerca da evolução da própria arte. Sem nos prolongarmos nesse assunto, refletimos sobre os diversos movimentos estéticos ocorridos até então, mais precisamente, o tão difuso e abrangente que ocorreu entre 1870 e o começo da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), em que houve uma grande mudança de percepção e o começo de uma consciência mais radical. Pensar a respeito desse *make it new*⁷, permite-nos ter em mente que a tradução, e como veremos mais à frente, a adaptação cinematográfica como um processo de reescrita, deve conceber às novas artes uma obrigação de ser especial, ou seja, “[...] de ir à frente de sua época e transformá-la, ao mesmo tempo em que transformam a própria natureza das artes” (Bradbury, 1989, p. 19). Sem desmerecer a abordagem, isto é, não se trata de falar de tradução e aniquilar a própria ideia de adaptação, assim como não é nossa intenção ressuscitar velhas afirmações de que a literatura é melhor do que o cinema ou vice-versa, até porque todos os meios artísticos, sejam literatura, teatro, fotografia, televisão ou cinema, tem estilos e formas diferentes, e assim atende a públicos diversos.

Nossa proposta é estudar adaptações de obras de D. H. Lawrence quanto à temática da liberdade sexual, sendo assim, questionamo-nos: a tradução que os filmes fazem desse tema é mais inovadora do que o texto literário? Os filmes fazem uma reescrita aproximada? Qual a relação do texto literário e suas adaptações?

Vejamos que se faz necessário perpassar pela definição e os estudos de alguns termos, como tradução, adaptação, reescrita, antes de responder a tais questionamentos, isso porque ainda precisa de mais reflexão para tratar de adaptação cinematográfica como tradução. A esse respeito é preciso dizer que estaremos entrando, primeiramente, no campo da linguagem, “[...] pois a tradução, uma das mais complexas de todas as atividades realizadas pelo homem, implica necessariamente uma definição dos limites e do poder dessa capacidade tão ‘humana’ que é a produção de significados” (Arrojo, 1997, p. 10). Desse modo, a tradução se torna necessária como um meio de interpretação, pois, no que tange à função cognitiva da linguagem,

⁷ Expressão imposta pelo poeta Ezra Pound na década de 1930.

por exemplo, essa pouco depende do sistema gramatical; o que define a nossa experiência, o que constitui o nosso ser, são precisamente as operações metalinguísticas, e a tradução entra como um meio de recodificar um texto.

Quando mencionamos no início os movimentos estéticos, não o fizemos em vão, mas para mostrar como o tempo e o espaço histórico são importantes, não apenas nos pressupostos deste trabalho, também na prática de tradução. Ora, em cada época em que as obras aqui abordadas se inserem, assim como o seu momento histórico, faz com que a tradução seja vista como uma prática que se articula com a literatura, as línguas e os diversos intercâmbios culturais e linguísticos. Mesmo o plurilinguismo e/ou a diglossia que tornou a tradução uma prática difícil, é justamente a sua relação com a língua, a literatura e as diversas expressões que a estruturou no modo que a conhecemos; porém, dominar a tradução sempre foi o centro de uma curiosa contradição:

Por um lado, considera-se que se trata de uma prática puramente intuitiva – meio técnico, meio literária –, não exigindo no fundo nenhuma teoria, nenhuma reflexão específica. Por outro lado, existe – pelo menos desde Cícero, Horácio e São Jerônimo – uma abundante massa de escritos sobre tradução, de natureza religiosa, filosófica, literária, metodológica ou – recentemente – científica (Berman, 2002, p. 11).

A respeito do que Berman acima expõe, duas considerações precisam ser feitas: 1º) a prática de tradução não é algo tão recente quanto se imagina; e 2º) essa “abundante massa de escritos” é oriunda de não-tradutores, o que faz dessa prática uma atividade subterrânea, pois não se falava de si – não até o século XX, quando a situação muda e um bom número de textos de tradutores constitui-se. É na transição entre o século XIX e XX, principalmente, pós-Segunda Guerra, que a tradução passa a refletir sobre ela mesma na busca de uma definição e de situar-se, de modo a ser comunicada, partilhada e ensinada. Daí a necessidade de estudar a sua história, para descobrir essa cadeia cultural complexa em que a tradução se vê presa, seja em cada época ou espaços diferentes, pois, é a partir de sua história, que obtemos abertura em nosso presente.

Alguns teóricos, numa perspectiva mais prescritiva, descrevem o processo desse trabalho como uma transferência ou substituição. J. C. Catford, em: *Uma teoria linguística da tradução* (1980, p. 12), defende que “[...] a tradução é a substituição do material textual de uma língua pelo material textual em outra língua”. Ao considerar a tradução em termos de substituição e equivalência, o autor deixa de fora o papel do sujeito e do contexto histórico-social na produção de significados, ou seja, o tradutor não interfere no significado, não “interpreta-o”.

Tal defesa vai de encontro ao pensamento de Gideon Toury (1980), que numa visão mais descritiva, entende que a tradução também envolve operações de transferência de uma entidade semiótica, que pertence a um certo sistema, para gerar outra entidade semiótica, de sistema diferente. Porém, ao contrário de Catford, para Toury, cujas entidades semióticas entendemos como signos e/ou combinações de orações ou textos, tem como ponto de partida a teoria dos polissistemas, noção que não nos aprofundaremos agora, mas definiremos de antemão como uma rede de sistemas semióticos existentes em dada cultura (Even-Zohar, 1979).

Arrojo (1997), por outro lado, discorda dessas afirmações, pois, por mais que um texto seja concebido como um objeto de contornos perfeitos e determinados, ou seja, sendo possível produzi-lo em outra língua, com as mesmas ideias, estilo e a naturalidade do texto original – como propõe Jorge Luiz Borges em seu texto “Pierre Menard, autor de Quixote” (2007) –, traduzir não pode ser apenas um transporte, ou a transferência ou, muito menos, uma substituição de significados. Por mais estáveis que esses significados estejam numa língua e/ou texto, eles somente poderão ser determinados na língua de partida, provisoriamente, através de uma leitura. Não existe uma linguagem universal e não-arbitrária. Diferentemente do que Borges (2007) argumenta, a tradução é inerentemente parte de um processo de interpretação. Por isso, a tradução sempre estará sujeita a ambiguidades, duplos sentidos, variações interpretativas e mudanças de significado ao longo do tempo e conforme o contexto. Em que lugar está escrito, ou melhor, quem estabelece que a tradução deve ser um processo fechado e inflexível? O próprio francês Roland Barthes (1979, p. 40, *grifo nosso*) defende que “[...] qualquer texto, *por pertencer a linguagem*, pode ser lido sem a ‘aprovação’ de seu autor, que pode apenas ‘visitar’ seu texto, como um ‘convidado’, e não como um pai soberano e controlador dos destinos de sua criação”. Também não precisamos ir muito longe para tal defesa, pois a própria bibliografia de Menard, apresentada por Borges (2007), sugere a impossibilidade dessa linguagem não-arbitrária, visto que como poeta e tradutor, Menard produz versões diferentes do “mesmo” texto que usa como argumento: o projeto “invisível” de Menard reflete uma teoria da tradução fora do contexto em que é lida ou ouvida.

Precisamos ser fiéis à nossa própria concepção de tradução, mesmo que alguns escritores abordem a questão sobre textos literários como um meio de destruí-los, descaracterizá-los. Apesar da tradução ser tratada como uma “[...] condição ocultada, reprimida [e] reprovada [...], a tal ponto que quase não é possível fazer dessa prática uma profissão autônoma” (Berman, 2002, p. 15), bem como uma atividade inferior para alguns escritores, a citar: Robert Frost (1874-1963) e Vladimir Nabokov (1899-1977), para os quais: “Essa visão reflete [...] a concepção de que [...] a delicada conjunção entre *forma* e *conteúdo* não pode ser

tocada sem prejuízo vital, o que condenaria qualquer possibilidade de tradução bem-sucedida” (Arrojo, 1997, p. 27-28), nossa tradução deve ser fiel não ao texto “original”, mas ao que constitui de fato esse texto, ou seja, à nossa interpretação de partida, pois essa será nada menos do que produto do que somos, sentimos e pensamos.

Veja bem,

[...] ainda que um tradutor [consiga] chegar a uma repetição total de um determinado texto, sua tradução não recuperaria nunca a totalidade do “original”; revelaria, inevitavelmente, uma leitura, uma interpretação desse texto que, por sua vez, será sempre, apenas *lido e interpretado*, e nunca totalmente decifrado ou controlado (Arrojo, 1997, p. 22).

Tal comparação entre tradução e leitura de um texto pela sua criação fará com que seja exigida tanto do leitor quanto de seu tradutor a mesma sensibilidade e talento que exigimos de qualquer escritor.

E se qualquer pensamento e sentimento, como dissemos, é tradução, o que é o cinema se não a interpretação/pensamento de seu diretor, por exemplo, sobre uma obra? O diretor traduz para a tela, através de mecanismos (montagem, iluminação, trilha sonora), aquilo presente em sua consciência que já são signos, ou quase, mas que, no fim, através de outras representações tornam-se signos: o livro é a tradução do pensamento do autor, então, o cinema é a tradução desse pensamento, é seu interpretante. Nesse interim, voltamos ao aspecto estrutural da linguagem, pois “[...] o pensamento, que já é signo, tem de ser traduzido numa expressão concreta e material da linguagem que permita a interação comunicativa” (Plaza, 2001, p. 19), ou seja, o pensamento existe, e é um *signo*⁸, porém, para ser conhecido, socializado, ele precisa ser expelido pela linguagem, tida como um modelo de translação, sem a qual ficaríamos para sempre no presente. Mas, afinal, em que falar sobre signo linguístico nos permite entender cada vez mais o propósito da tradução? Antes de tudo, precisamos no aprofundar nesse signo.

Primeiro, saibamos que o *signo* não é uma entidade monolítica (Peirce, 2010), pelo contrário, trata-se de um complexo de relações triádicas (signo, objeto e interpretante) com poder de autogeração, isto é, um processo *signico* de continuidade e devir. Isso posto: “Um signo ‘representa’ algo para a ideia que provoca ou modifica. Ou assim é um veículo que comunica à mente algo exterior. O ‘representante’ é seu objeto; o comunicado, a significação; a ideia que provoca, o seu interpretante” (Plaza, 2001, p. 17). Se aplicarmos esses conceitos à

⁸ “[...] o signo é qualquer coisa de qualquer espécie que representa uma outra coisa, chamada de objeto do signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, efeito este que é chamado de interpretante do signo” (Santaella, 2002, p. 08).

linguagem cinematográfica, podemos ver o signo dentro do cinema como os objetos que o diretor usa para provocar ou modificar a ideia dentro daquele contexto de produção. Quando comunicado pela câmera, ganha uma significação, e a ideia é transmitida ao seu interpretante: uma janela em cena, por exemplo, seja ela aberta ou fechada comunica um significado, logo, a ideia que esse significado provoca/modifica dentro do contexto da cena ganha uma interpretação.⁹

Segundo, sendo o signo algo que, de certo modo, representa alguma coisa para alguém e, conseqüentemente, cria na nossa mente um outro signo equivalente e, talvez, mais desenvolvido, que será o significado ou interpretante daquele primeiro, faz da Semiótica uma teoria produtiva para o entendimento do processo de tradução. Essa teoria nos permite penetrar no movimento interno das mensagens e entender os procedimentos e recursos utilizados, e mais, podemos captar os vetores de referência em vários contextos, porque, afinal, no signo ficam marcas deixadas pela história, seja pelas forças econômicas, técnicas e/ou pelo próprio sujeito que a produz. Entretanto, a semiótica é uma teoria muito ampla, pois ela nos permite caminhar por diversos campos da linguagem, como a tradução; então, para uma análise de filmes, como pretendemos fazer mais à frente, a aplicação de uma teoria intersemiótica se faz necessária, bem como seu diálogo com teorias mais específicas dos processos de signos que serão examinados, no nosso caso, teóricos específicos de cinema. Porém, como não se encerra por aqui nossa abordagem acerca do processo de tradução, deixamos claro que tais estudos cinematográficos serão levantados adiante.

Com base nos princípios até aqui vistos acerca da semiótica, principalmente no que diz respeito ao signo e a sua transmutação nas diferentes linguagens, podemos afirmar que trabalharemos com dois signos: traduzido e tradutor, sendo o primeiro a própria obra e o segundo o texto traduzido para a tela, posto que há um fenômeno de interação semiótica entre duas linguagens, a do texto escrito e a do texto imagético das telas. Vale ressaltar que o conceito de tradução começa a ser revisto, pois não mais somente nos centraremos ao produto final, agora passaremos também a pensar no processo e no contexto.

Sendo assim, pensemos acerca das particularidades de uma tradução: até que ponto o signo estético opera pela semelhança e/ou desemboca numa prática crítica e criativa, com ações sobre estrutura e eventos. Quando a tradução deixa de ser vista como uma reprodução e

⁹ Outro exemplo que, talvez, esclareça melhor a relação entre signo, objeto e interpretante é a versão apresentada por Santaella em seu livro *Semiótica Aplicada* (2002, p. 09), no qual ela escreve que “[...] um filme que nasce da adaptação de um romance é um signo desse romance, que é, portanto, o objeto do signo, cujo interpretante será o efeito que o filme produzirá em seus espectadores. Mas o romance em si pode também ser tomado como signo daquilo que o romance apresenta, seu objeto”.

passa a ser uma produção? “Nesse sentido, a tradução intersemiótica tem grande interferência em qualquer contexto de produção, uma vez que a ação sgnica torna a tradução o construtor de significado em um momento histórico específico”¹⁰ (Silva, 2017, p. 56, tradução nossa). Tal assertiva vai de encontro à defesa de Haroldo de Campos (2010) para o qual as informações estéticas de um texto “original” e sua tradução estarão ligadas entre si por um processo de isomorfia, ou seja, mesmo que sejam diferentes enquanto linguagem, suas informações estarão cristalizadas dentro de um mesmo sistema.

A partir daqui, começamos a perceber que a tradução não é tão transparente quanto diz ser por enxergarmos através dela a luz do “original”; pelo contrário, a tradução esconde um desejo íntimo do próprio tradutor, aquele desejo de superar o “original” em termos de complementaridade¹¹ (Derrida, 1973), seja alargando o sentido e/ou tocando em um ponto importante para o seu significado. A verdade é que logo o tradutor, por meio da “lei da fidelidade na liberdade”, seguirá o próprio caminho, que será o da tradução criativa, ou icônica, ou mesmo transcodificação criativa, processo esse, segundo Jakobson (1991), possível apenas quando feito de um sistema de signo para outro. E mais que levar para fora e/ou para frente significados implícitos, a tradução também pode ser vista como um meio de correção, essa que é feita pelo tradutor por meio de sua visão diacrônica do “original”, e apenas ele pode realizar, porque somente o tradutor terá a sensibilidade e o tempo para fazer esse aperfeiçoamento.

Conforme Júlio Plaza (2001, p. 31): “A tradução mantém uma relação íntima com seu original, ao qual deve sua existência, mas é nela que ‘a vida do original alcança sua expansão póstuma mais vasta e sempre renovada’”, logo, não é porque a tradução propicia um dito aperfeiçoamento, que ela desmereça o “original”, pelo contrário, essa modificação só é possível porque aquele também é produto de uma leitura; desse modo, não há um original – e daí o porquê de usarmos o termo entre aspas –, pois ambos são incapazes de atingir uma “língua pura”. O “original” não é absoluto e a tradução não se sobressai ao primeiro, a verdade é que ambos se complementam de acordo com as suas intenções, essas sim, tomadas como absolutas, idênticas e com os mesmos significados. Nesse aspecto, podemos, finalmente, afirmar a tradução como um processo não-aleatório, ou seja, não se trata apenas de um reflexo de conteúdos não essenciais, ela também traz uma *forma* para o texto, em que a leitura desse vem

¹⁰ “In this sense, intersemiotic translation has a great interference in any context of production, once the sign action turns translation into the meaning constructor in a specific historical moment”.

¹¹ Conforme Derrida (1973, p. 177), o suplemento “é um excesso, uma plenitude enriquecendo outra plenitude, a culminação da presença. Ele cumula e acumula a presença”.

a ser um movimento hermenêutico, no qual o tradutor tem o poder tanto de escolha quanto de ser escolhido (Plaza, 2001).

Nesse aspecto falho, em que a tradução é tratada como um processo aleatório, incidimos sobre o problema da tão falada “fidelidade”. A esse respeito – se é que ainda precisamos dizer –, trata-se de uma questão de ideologia, porque, se voltarmos aos pressupostos dos signos de linguagem, veremos que o signo não pode ser “fiel” ou “infiel” ao objeto, pois, como substituto, só pode apontar para ele. Mesmo tratando-se de um processo mimético, de representar a coisa “tal como ela é”, não deixa de ser mediada por um código, então, a semelhança já possui sua parte de diferenciador.

O que queremos dizer com tudo isso é que a tradução, para além do processo de transferência de um signo para outro, ela não deixa de ser, também, um processo profundo de criação, de “[...] pôr a nu o traduzido, torna visível o concreto do original, virá-lo pelo avesso” (Plaza, 2001, p. 33). Tanto que, segundo Ezra Pound (cf. Nóbrega; Milton, *no prelo*, p. 259), a tradução e o ato de criar se confundem em um único objeto, e esse toque em criar pousa sobre uma nova modalidade, a de crítica pela tradução.

Tendo em vista que nosso objetivo é fazer um estudo sobre algumas adaptações de uma das obras de D. H. Lawrence, *O amante de Lady Chatterley* (2010), também precisamos ter uma percepção visual. A tradução de textos literários apela para a exploração do campo visual através das percepções global, simultânea e linear, que são organizadas pela constituição sígnica, logo, ao permitirem a adaptação da informação visual, a tradução cinematográfica pela organização de seu signo, constrói o nosso olhar. Isso não como intuito negativo, mas que tenhamos, assim como o seu tradutor, nesse caso, o diretor, a capacidade de, dentro do sensível e do inteligível, analisar e sintetizar. Não é à toa que Peirce (1992) conclui que o progresso da racionalidade palpável, ou seja, o florescimento da razão criativa manifestada no mundo, é o que atrai a sensibilidade humana em todas as eras e lugares. Não há nada mais admirável do que fomentar, permitir e agir para que ideias, comportamentos e sentimentos razoáveis tenham a oportunidade de se concretizar. Desse modo, esbarramos na lógica de Pierce, para o qual ela é a lei necessária para se atingir a verdade pelo pensamento. Em outras palavras, para o autor, a lógica é a própria semiótica, que como já foi posto aqui, estuda a transmissão de significado de uma mente para a outra, de um estado mental para outro; quer dizer, é a lei máxima do pensamento e das condições de verdade.

Até aqui, permitimo-nos traçar um percurso teórico sobre o processo de tradução, que, para além de algumas definições – inclusive a mais restrita –, perpassa pelo olhar de alguns autores. Em alguns momentos, fez-se necessário recorrer aos aspectos da linguagem, com o

estudo da semiótica, muito importante para o nosso trabalho, tendo em vista que lidamos com mídias diferentes, em especial, o cinema. Então, se a nossa proposta é analisar o tema da liberdade sexual, que é bastante presente na escrita de D. H. Lawrence, nas adaptações de *O amante de Lady Chatterley* (2010), entender a tradução como a substituição de uma mensagem codificada em uma língua para outra mensagem equivalente codificada em outra língua ainda não será suficiente, tendo em vista que os aspectos de escrita de um texto diferem dos meios semióticos utilizados pelo cinema. Sendo assim, falemos um pouco sobre a linguagem cinematográfica para, posteriormente, discutirmos a questão da adaptação como tradução.

Todo texto pode ser analisado do ponto de vista de uma narrativa, seja ela em verso livre, como na poesia, um fluxo de consciência no romance, e/ou o jogo expressionista no teatro. O fato é que cada modelo terá um conjunto histórico de normas distintas para a sua construção e compreensão, podendo cruzar entre gêneros, criadores e movimentos artísticos que forjam uma prática corrente (Mittell, 2006).

O mesmo acontece com o cinema, que tem uma linguagem própria. Porém, essa arte não saiu completamente formada pelos irmãos Lumière¹² em 1895, pois, em 1832, já se falava a respeito (Martin, 2005). A descoberta dos irmãos franceses se trata muito mais do aperfeiçoamento e da aplicação do dispositivo em movimento, porque – sem desmerecer o título de pais do cinema – Georges Méliès (1861-1938) tem igual direito ao título de criador, uma vez que ele usava os mecanismos que fazem parte da atividade cinematográfica como um meio para os seus espetáculos de ilusionismo e prestidigitação. O mesmo pode se aplicar a D. W. Griffith (1875-1948) e Serguei Eisenstein (1898-1948), que aperfeiçoaram a montagem, fazendo do cinema uma linguagem, um processo narrativo e um veículo de ideias.

Segundo Martin:

Tornado linguagem graças a uma *escrita* própria, que se incarna em cada realizador sob a forma de um *estilo*, o cinema transformou-se, por esse motivo, num meio de comunicação, de informação, de propaganda, o que não contribui, evidentemente, uma contradição da sua qualidade de arte (Martin, 2005, p. 22).

No entanto, o fato de o cinema se constituir linguagem, não significa que ele deixa de ser um simples processo mecânico de registro, conservação e reprodução; pelo contrário, uma vez que ele se defronta com questões de narração, é preciso elaborar um conjunto de processos significantes específicos. E mais: tratar de uma “linguagem cinematográfica” traz todo um problema de semiologia para o cinema, ainda que a expressão seja ampla. Diante disso,

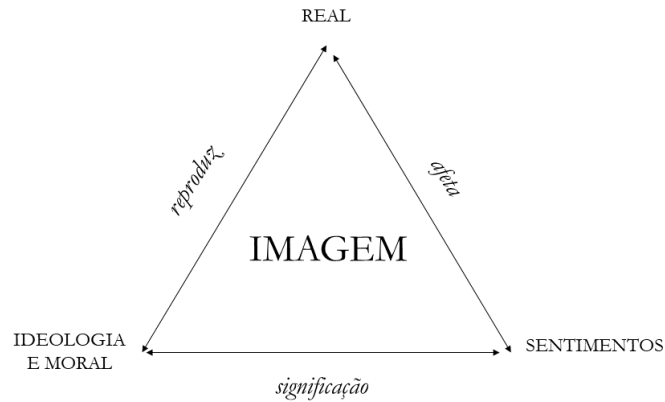
¹² Auguste Marie Louis Nicholas Lumière (1862-1954) e Louis Jean Lumière (1864-1948).

quais os problemas e as dificuldades encontradas na combinação entre cinema e semiologia? Como funcionam as principais estruturas significantes empregadas na mensagem fílmica?

Antes de tudo, precisamos dizer que é uma tarefa sedutora aplicar a linguística a uma atividade de criação artística como o cinema, mas arriscada, porque as leis de produção, bem como a transmissão de sentido não eliminam a criação individual (Martin, 2005). Desse modo, podemos dizer que, sim, o cinema tem a contribuir com a semiologia, “[...] desde que adote uma pertinência definitivamente semiológica e não se satisfaça com considerações de ‘substância’, traz uma contribuição, importante ou modesta” (Metz, 2019, p. 112).

Mas, afinal, qual o elemento principal da linguagem cinematográfica? A resposta é óbvia: a imagem, essa que é a matéria prima para um filme, porém, uma realidade complexa. Primeiro, a imagem é produto da atividade de um aparelho técnico que a reproduz, bem como a realidade por ela apresentada torna-se objetiva. Segundo, essa atividade de reprodução tem um propósito desejado pelo seu realizador, logo, o resultado é um dado cuja existência se coloca ao mesmo tempo em vários níveis da realidade. Vale ressaltar que o realismo está atrelado à visão artística do realizador e que a percepção do expectador é afetada na medida em que o cinema lhe oferece uma imagem subjetiva, densa e encantada da realidade, capaz de fazer o público chorar, por exemplo, diante de um espetáculo que, na vida real, não lhe causaria nenhum efeito; mal o tocaria.

Conforme Martin (2005, p. 28): “A imagem fílmica suscita [...] no expectador um sentimento de realidade em certos casos suficientemente forte para provocar a crença na existência objetiva do que aparece na tela”. Isso acontece porque a imagem fílmica é realista, tanto que é capaz de (quase) reproduzir a realidade, e para isso, temos algumas ferramentas: 1º) o movimento, caráter específico e mais importante; 2º) o som, aspecto decisivo pela dimensão que acrescenta por restituir o ambiente; 3º) a cor traz alguns problemas, assim como não é indispensável ao realismo; e 4º) quanto ao relevo e o odor, o primeiro existe na imagem tradicional e o segundo ainda faz parte de uma fantasia coletiva, com testes pouco conclusivos. Em outras palavras, não se nega ao cinema sua prodigiosa densificação do real, que, sem dúvida, é a sua força e o segredo do fascínio que exerce sobre nós. E esse fascínio pode ser explicado por uma proposta de *Esquema Estético de Eisenstein*, por nós abaixo representada (Imagem 1), na qual Eisenstein defende que a imagem conduz ao sentimento e deste à ideia:

Imagem 1: Esquema Estético de Eisenstein

Fonte: Elaborado pelo autor.

No esquema, há uma gradação que não condiz com a ideia de montagem, da passagem afetiva para o ideal. Para que haja uma atividade estética, o espectador deve se distanciar da realidade material, entendê-la como um espetáculo.

Para Henri Agel (1952), o cinema é intensidade, intimidade e ubiquidade; contudo, sua imagem fílmica não nos fornece sentido profundo dos acontecimentos filmados e reproduzidos pela câmera, apenas uma materialidade bruta do que reproduz, sem significação. Isso nos leva à ambiguidade da imagem quanto ao seu sentido, bem como perceber que ela não nos permite conhecer o tempo da ação; logo, temos uma dialética interna, pelo viés da aproximação, e uma dialética externa fundada pela relação da imagem com/pela montagem, essa que faz parte das imagens fundamentais da semiologia do cinema, juntamente com o movimento de câmera, escala de planos, relações da imagem com a palavra, sequências e outras unidades sintagmáticas.

A semiologia do cinema é concebida por Metz (2019) por dois níveis de estudo: semiologia da conotação ou semiologia da denotação. No estudo da conotação, o cinema é visto enquanto arte, pois o filme

[...] encontra-se no mesmo plano semiológico que a arte literária: as combinações e as limitações propriamente estéticas – aqui versificação, composição, imagens... lá enquadramentos, movimento de câmera, “efeitos” de luz... – tem o papel de instância conotada, sobrepondo-se esta a um sentido denotado, representado na literatura pela significação propriamente linguística, no idioma usado, às unidades empregadas pelo escritor –, no cinema pelo sentido literal (isto é, perceptivo) dos espetáculos que a imagem produz, ou dos ruídos que a faixa sonora reproduz (Metz, 2019, p. 116-117).

Sobre isso, não restam dúvidas de que o significado da conotação existe em função do significante correspondente, que se vale tanto do significante quanto do significado da denotação. Vale salientar que, na estética dos filmes, efeitos filmicos não devem ser aleatórios, mas estarem a serviço do enredo.

Quanto ao estudo da denotação, esse faz do cinema uma linguagem específica, e o seu processo denotativo é um conjunto composto por: enredo em si, o tempo e o espaço implicados no e pelo enredo – daí o estado denotado de personagens, paisagens, acontecimentos e outros elementos narrativos: “No cinema [...], toda uma semiologia da denotação é possível e necessária, pois um filme é feito com *várias* fotografias [...]” (Metz, 2019, p. 119); logo, o processo semiológico do cinema difere, por exemplo, do processo semiológico da fotografia, por esse tratar-se de um decalque, de um processo não codificado, a semiótica interfere ao nível da conotação. Pelo olhar de Ferdinand de Saussure (1857-1913), no que se refere a sua dicotomia de sintagma e paradigma, podemos dizer que o cinema será muito mais baseado na sintagmática, visto que o filme se constrói por elementos que se relacionam, do que na paradigmática, já que a montagem, por exemplo, não exclui o uso da câmera e seus planos na organização da estrutura.

Finalmente, no que tange aos aspectos da linguagem cinematográfica, não resta dúvida que o cinema não é uma língua – o que, por si só, já contraria alguns teóricos –, mas sim uma linguagem, uma vez que organiza elementos significativos numa via de regras que há combinações reguladas – diferente das práticas de nosso idioma, por exemplo –, muito menos reproduz a realidade tal qual.

No que se refere aos trabalhos sobre cinema como os de Metz, entre outros já citados na Introdução (p. 13), é preciso saber ler um filme, ou seja, precisamos aprender a decifrar o sentido das imagens tal como interpretamos palavras e conceitos. Não é um trabalho fácil, pois o sentido das imagens pode ser controverso como das palavras, então, cada filme analisado por nós terá tantas possibilidades de interpretação quantos forem os seus expectadores também. E nesse caso, tendo em vista que os filmes que analisaremos são adaptações de romances, tais interpretações podem ser diversas, começando pela própria interpretação do diretor, como mencionamos.

Na relação cinema e literatura, constata-se a mediação, visto que o filme se beneficia ao adaptar uma obra reconhecida, e como essa é redimensionada com a sua adaptação. É o caso, por exemplo, da tradição literária canônica –, em que se inserem então as obras de D. H. Lawrence –, às quais os leitores têm acesso justamente através das produções audiovisuais.

Segundo Stam:

A adaptação [...] é um trabalho de reacentuação pelo qual uma obra que serve de fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação. Ao revelar os prismas e discursos através dos quais o romance foi reimaginado, as adaptações fornecem aos próprios discursos um tipo de objetivo de materialidade (Stam, 2006, p. 49).

Tal defesa vai ao encontro às intenções de Cattrysse ao afirmar que:

Gostaria de me juntar a uma tendência relativamente nova entre um grupo de estudiosos da tradução que acreditam que não há fundamento para reduzir o conceito de tradução apenas a relações interlinguísticas e que acreditam que a tradução é de fato um fenômeno semiótico de natureza geral (Cattrysse, 1992, p. 54, tradução nossa).¹³

Como podemos ver, os autores concordam que os estudos de cinema e tradução têm objetos diferentes, o cinema pela adaptação e a tradução pelas relações interlinguísticas. Entretanto, acreditam também que esse conceito de tradução pode ser estendido, junto a abordagem de adaptação, fornecendo novas ideias para a comunicação entre ambos os processos.

A teoria de adaptação é tão antiga quanto o cinema, mas até 1992 não havia a criação de um método – o próprio Cattrysse (1992) não tinha uma teoria de tradução em mente, apenas aspectos de adaptação negligenciados ou ignorados; portanto, os estudos sobre a adaptação cinematográfica assumiram uma postura sistêmica. O que sabemos até aqui é que os estudos da tradução e da adaptação de filmes se preocupam com a transformação do texto fonte no destino, no qual, entre processos, há condições de “invariância” (*invariance*) ou equivalência, nesse sentido, a teoria literária dos polissistemas aplicada à tradução (Even-Zohar, 1979) é adotada para caracterizar a adaptação de filmes; mesmo que essa não ofereça instrumento analítico para estudar e, como é o nosso caso, comparar textos de filmes, visto que normas, modelos e sistemas precisam ser reelaborados. Logo, “[...] análises descritivas (e não prescritivas) da política de adaptação e do conceito de equivalência levam à conclusão de que as adaptações em geral não se limitam a uma chamada fonte”¹⁴ (Cattrysse, 1992, p. 61, tradução nossa), tendo em vista que a fotografia, a música, a direção, a encenação, o cenário, o custo, a iluminação são aspectos regidos por outras convenções e modelos, sem relação com o texto

¹³ “I wish to join a relatively new tendency among a group of translation scholars who believe there are no grounds for reducing the concept of translation to interlinguistic relationships only and who accept that translation is in fact a semiotic phenomenon of a general nature”.

¹⁴ “[...] descriptive (rather than prescriptive) analyses of the adaptation policy and of the concept of equivalence lead one to the conclusion that adaptations in general do not limit themselves to one so-called source”.

fonte e não servem como tradução, mas podem, em níveis diferentes, constituir uma obra de arte total. Em suma, o conceito de tradução não deve ser reduzido a apenas processos de transferência, deve-se estender a uma perspectiva semiótica mais contextualizada.

Diante de tudo que foi exposto até então, em que se discute tradução sob perspectivas diversas, entendemos que um conceito bastante profícuo para se pensar o processo tradutório é a ideia de tradução como um tipo de reescrita, conforme apresenta Lefevere:

Toda [reescrita], qualquer que seja a intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada. [Reescrita] é manipulação, realizada a serviço do poder, e de uma sociedade. [Reescritas] podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos artifícios e a história da tradução é também a da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra (Lefevere, 2007, p. 11-12).

Por mais que os estudos da tradução tenham se desenvolvido mais nos anos 80, aproximando, inclusive, trabalhos de diversas áreas e, pelo que vimos, criando uma rede complexa de pressupostos teórico-metodológicos, a formulação da ideia de tradução como reescrita de um texto “original” remonta a práticas bem anteriores. No passado, assim como no presente, há vestígios transparentes de reescritores criando imagens de um escritor, obra, período, gênero e, às vezes, de toda uma literatura – Homero é um grande exemplo disso. Tais imagens existiam, e existem, ao lado do seu “original”, competindo com ele: muitas vezes, tendo maior projeção quando pensamos que as suas imagens alcançaram mais pessoas do que o “original” correspondente (Lefevere, 2007). A capacidade da tradução de projetar a imagem de um autor e/ou de obras, para além dos limites da cultura de origem, fazem com certeza dela uma reescrita, pois os reescritores têm motivações ideológicas: “[...] reescritores adaptam, manipulam até certo ponto os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los à corrente, ou a sua época” (Lefevere, 2007, p. 23). Além disso, usar o termo reescrita nos liberta das fronteiras que são estabelecidas entre as várias formas já mencionadas: tradução, adaptação, transferência, emulação, cópia, entre outras. A partir daqui, trabalharemos com a ideia de reescrita, e toda vez que outro termo for utilizado, será por mero critério de sinônimo.

Em epígrafe no início deste capítulo, citamos uma fala de Zaratustra, escrito por Nietzsche (2018), e tal transcrição não foi dita por acaso. Se, para Zaratustra, é preciso destruir valores para ser criativo, o mesmo deve se dizer do tradutor, ou reescritor de uma vez por todas. Eles precisam ser traidores, sim, mesmo que não saibam e não façam com intenção na maior parte do tempo, e sem escolha – pelo menos, enquanto permaneceram dentro desses “valores” da cultura em que nasceram ou que adotaram. O mesmo vale para o próprio D. H. Lawrence,

que reescreveu *O amante de Lady Chatterley* duas vezes, ou seja, tendo tomado essa decisão, o que Lawrence havia escrito, o sujeito D. H. Lawrence se dividiu em uma pessoa e um autor, e esse último começou a reescrever de forma mais literária do que o primeiro havia escrito. Será que Lawrence escolheu adaptar-se ao sistema¹⁵, permanecendo dentro dos parâmetros delimitados por suas restrições, pelos ditos “valores” éticos e morais da sociedade inglesa da época? Ou ele se opôs ao sistema, tentando operar fora dessas restrições através de sua escrita livre, de sua narrativa nua? E quanto às adaptações, seus diretores leram a obra de forma diferente de como foi recebida no momento de produção? Reescreveram de modo diferente daquelas prescritas ou consideradas como aceitáveis em um momento e lugar particular? Ou adaptaram de maneira que elas não se encaixam na poética dominante ou na ideologia de um dado tempo ou lugar?

A seguir, faremos uma análise de três adaptações de obras de Lawrence, antes de focalizarmos o nosso objeto de estudo. A ideia de estudar essas obras, sendo elas: *Filhos e Amantes* (1994/1960), *O arco-íris* (1986/1989) e *Mulheres Apaixonadas* (1979/2011), é, primeiramente, entender a narratologia de Lawrence, conseqüentemente, para fazer justiça ao título de autor erótico, e, segundo, analisar como o tema da liberdade sexual se manifesta nessas histórias, de modo que ao estudá-las possamos configurar um método cinematográfico que se consolidará com a análise profunda de *O amante de Lady Chatterley* (2010) na segunda parte deste trabalho. Partiremos da hipótese de que tanto essas obras trazem os primeiros aspectos constituintes dessa temática, quanto juntas pressupõem uma trilogia – haja vista não existir documento que comprove tal teoria. Sendo assim, cada obra visará um elemento, tanto da escrita nua de Lawrence quanto doravante pertencente ao fazer cinematográfico enquanto reescrita do seu texto fonte. *Filhos e Amantes* (1994/1960) visitará os sentimentos sexuais de uma sociedade rural da Inglaterra entre 1911-1912, onde as decepções amorosas são “aliviadas” no/pelo amor materno e o ressentimento em relação ao pai. Nota-se, um teor particularmente freudiano, que será levado em conta na análise, junto ao estudo de sua adaptação por Jack Cardiff em 1960. No que diz respeito a *O arco-íris* (1986/1989), desvendaremos o tema da liberdade sexual através de três gerações de uma mesma família, analisando suas relações e paixões no interior da Inglaterra. Além de desvendar na reescrita de Ken Russell, em 1989, a alma feminina e questões proibidas para a época; considerado obsceno e antipatriótico, Russell nos mostrará uma versão livre de valores ou se manterá preso às ideologias do tempo e do lugar.

¹⁵ “[...] um termo neutro e descritivo, usado para designar um conjunto de elementos inter-relacionados que possuem certas características que os separam de outros elementos percebidos como não pertencentes ao sistema” (Lefevre, 2007, p. 30).

Já *Mulheres Apaixonadas* (1979/2011) nos trará paixões complexas, em que a mulher tem mais opinião sobre o amor e o sexo, bem como a amizade entre dois homens pode ser muito mais do que se expressa, no caso da adaptação de 2011 por Miranda Bowen. Com isso, esperamos pensar na liberdade sexual de Lawrence para além de uma situação político-social, ou seja, não queremos nos prender a fatores históricos em si, mas sobre questões que podem nos fazer pensar na realidade descrita, não necessariamente apenas de um tempo histórico demarcado.

2.1 *Sons and Lovers* (1960) – O amor materno no controle da liberdade sexual

A ideia a partir daqui é não nos prendermos a fatos históricos, mas refletir a respeito de como a literatura e, claro, o cinema descrevem tais realidades, em especial, o século XX. É importante pensar a respeito dessa época não apenas porque as narrativas a serem analisadas perpassam tal período, mas porque esse emerge como uma fase de transição, em que novas invenções surgem, assim como novas experiências na ciência, na tecnologia, na filosofia, na psicologia e nos comportamentos/costumes humanos também.

Ao começarmos com *Filhos e Amantes*, vale lembrar que esse é o terceiro romance de D. H. Lawrence, porém considerada a sua primeira grande obra, se associarmos à ideia de Lefevre (2007) de que deve haver uma seleção de temas relevantes para o sistema social para que uma obra de arte seja reconhecida como tal. Além de expressões idiomáticas locais, por exemplo, como uma característica literária rica de sua forma, a obra, em termos de conteúdo, aborda de maneira profunda sentimentos sexuais, numa sociedade rural inglesa que, como mencionamos, também apresenta um crescimento urbano acelerado, com a difusão de processos industriais e o advento de novos meios de comunicação e de transporte.

Em suma, o livro publicado em 1912 conta a história da família Morel, entre 1885 e 1911, na Inglaterra. Os primeiros capítulos descrevem o início da união do camponês Walter Morel e sua esposa Gertrude: Walter trabalha numa mina de carvão, tem problemas com álcool e briga constantemente com a esposa, mas é bastante dedicado ao serviço; já Gertrude, com origem de classe social privilegiada, é uma dona de casa cujas as decepções no casamento são aliviadas no amor que ela transfere para os filhos: William, Annie, Paul e Arthur. Todos têm um laço forte com a mãe, apesar de William tentar escapar dos cuidados excêntricos, frequentando festas e tendo relacionamentos que Gertrude desaprova. Em determinado momento da narrativa ele morre, e Gertrude transfere todo seu sentido de vida para Paul, que demonstra ser mais apegado a ela. Paul é sensível, tem dons artísticos, e se envolve com Miriam Leivers e Clara Dawes, porém, não se prende a nenhuma delas em razão de sua mãe, de seus

cuidados excessivos. Paul anseia pela morte precoce da mãe, mesmo sem saber viver sem ela, e, já no final da narrativa, com a morte de Gertrude, ele fica devastado, como se a vida não tivesse sentido, até que decide partir definitivamente de Nottingham para Londres.

D. H. Lawrence introduz o tema da liberdade sexual com *Filhos e Amantes*: ele dá os primeiros passos que serão alcançados com *O amante de Lady Chatterley*. A obra, como podemos observar pela descrição, não é propriamente erótica, porém é interessante considerar o caminho percorrido pelo autor, pois ele inicia sua jornada apresentando-nos uma narrativa que tenta, primeiramente, compreender e aprender acerca da natureza humana e sua existência moderna, para então incidir sobre uma narrativa de cunho sexual através do amor entre mãe e filho.

Sobre o primeiro aspecto, é impossível não relacionar os processos industriais com a defesa de Lawrence sobre uma liberdade sexual, tendo em vista que o autor defendia a ideia de que a inserção do homem na sociedade moderna tornava-o menos natural, ou seja, de viver/agir de forma autêntica (Jacobson, 1973). Com isso, fica explicado o porquê de Lawrence sempre iniciar suas obras referindo-se à industrialização britânica, como acontece em *Filhos e Amantes*, em que descreve a ruína de Hell Row a partir do crescimento das minas de carvão:

As Hell Row era uma correnteza de casas rústicas, abauladas, de telhado de colmo, construídas nas margens da ribeira, em Greenhill Lane. Aí viviam os mineiros que exploravam as pequenas minas à nora, duas searas mais abaixo. A ribeira corria entre os amieiros, quase nada poluída pelas pequenas minas, cujo carvão era trazido para a superfície por burros que andavam pachorrentamente em torno de uma nora¹⁶. [...] Até que, há cerca de sessenta anos, se deu uma transformação radical. As pequenas minas à nora foram preteridas pelas minas dos grandes financeiros, e descobertos os campos mineiros do Nottinghamshire e do Derbyshire. [...] Pela mesma altura, as tão faladas Hell Row, que com o passar dos anos foram ganhando má fama, foram totalmente queimadas e, com elas, eliminada muita imundície.¹⁷ (Lawrence, 1994, p. 05).¹⁸

Essa característica marcante da época e das próprias obras de Lawrence, nascido em Eastwood, Nottingham, no Reino Unido, é logo evidenciado nos primeiros minutos da

¹⁶ Termo usado na mineração de carvão para se referir a um mecanismo de engenho, mais precisamente, ao eixo vertical movido a cavalos.

¹⁷ “Hell Row was a block of thatched, bulging cottages that stood by the brook-side on Greenhill Lane. There lived the colliers who worked in the little gin-pits two fields away. The brook ran under the alder trees, scarcely soiled by these small mines, whose coal was drawn to the surface by donkeys that plodded wearily in a circle, round a gin. [...] Then, some sixty years ago, a sudden change took place. The gin-pits were elbowed aside by the large mines of the financiers. The coal and iron field of Nottinghamshire and Derbyshire was discovered. [...] About this time the notorious Hell Row, which through growing old had acquired an evil reputation, was burned down, and much dirt was cleansed away” (Lawrence, 1994, p. 09).

¹⁸ Decidimos utilizar neste e em outros excertos uma tradução oficial para o português com o intuito de manter a consistência no registro e no tom da linguagem.

adaptação de *Filhos e Amantes* (1960) por Jack Cardiff, que nos mostra em um grande plano geral duas informações: primeiro (Imagem 1), o ambiente rural no qual se passará a narrativa, com destaques para as ovelhas em um cercado e, segundo (Imagem 2 e 3), com a câmera em *travelling* lateral¹⁹, leva-nos ao tema da industrialização. Em um plano geral (Imagem 4), temos chaminés e engrenagens/ferros, que podem ser associadas à evolução descrita do século XX, precisamente as fábricas de mineração em que Walter Morel trabalha.

Imagens 1-4: O crescimento acelerado das cidades e a difusão de processos industriais



Fonte: *Filhos e Amantes* (1960).

Por meio dessa estratégia, a cena de abertura demonstra vividamente a justaposição entre modernidade e tradição na literatura vitoriana. Nessa sequência, a obra de Lawrence emerge como uma nova tradição artística, que incorpora formas e linguagem inovadoras, além de valores, cultura e estilo distintos dos padrões tradicionais da época. Essa abordagem destaca a ruptura com as convenções estabelecidas e a busca por uma expressão artística que reflete os desafios e as transformações da era moderna. Quanto à análise que faremos da reescrita de Cardiff, e de outros diretores nas obras adiante, não será feita com base nas descrições de comparação entre o texto de Lawrence e a versão dos diretores, mas no processo de produção, afinal o contexto de recepção de um não é o mesmo do outro.

¹⁹ O *travelling* “[...] consiste numa deslocação da câmera durante a qual o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória da deslocação permanece constante” (Martin, 2005, p. 58), e nesse caso, suscita no expectador a expectativa sobre o que verá a seguir, logo, que história será contada e o que ela suscitará em nós.

Partindo do entendimento de que a sociedade moderna corrompe o homem, D. H. Lawrence nos apresenta uma narrativa centrada na vida familiar provinciana, com ênfase em questões de sexualidade e de classe social. Através do amor entre Gertrude e seu filho Paul, Lawrence desencadeia uma ficção edípica, em que o filho sensível é dominado pelas aspirações de sua mãe em oposição ao mundo em que cresceu, e é essa feminização pequeno-burguesa que causa a alienação de Paul, como podemos conferir no excerto abaixo, em que Gertrude expõe sua rivalidade perante não apenas a Miriam, mas a qualquer mulher que se aproxime de seu filho, desviando a atenção e o amor dele do seio materno:

- [...] Ela é assim tão fascinante que tenhas de andar atrás dela para todo o lado?
 – perguntou Mrs. Morel, com acerado sarcasmo, continuando sentada, com cara de poucos amigos, esfregando o cetim preto do avental em movimentos ritmadamente repetidos. Aquele motu-contínuo quase enlouquecia Paul.
 – Eu gosto muito dela – disse ele – mas...
 – Gostas então dela! – disse Mrs. Morel, no mesmo tom mordaz. – Pois a mim parece-me que não gostas de mais nada nem de mais ninguém. Para ti, agora, não existe mais ninguém: nem eu, nem a Annie... nada.
 – Que disparate, mãe... sabe bem que eu não amo a Miriam... eu... posso garantir-lhe que não a amo... ela não anda de braço dado comigo nem nada, porque eu não quero.
 – Então porque é que vais a correr tantas vezes para ao pé dela?
 – Porque gosto muito de falar com ela... Nunca disse que não gostava. Mas não a amo.
 – E não tens mais ninguém com quem falar?
 – Não acerca das coisas de que nós falamos. Há muitas coisas por que a mãe não se interessa e que...
 – Que coisas...?
 Mrs. Morel estava tão exaltada que Paul começou a gaguejar.
 – Ora essa... pintura... livros... A mãe, por exemplo, não gosta de Herbert Spencer.
 – Não – foi a resposta concisa. – E tu também não vais gostar, quando tiveres a minha idade.
 – Está bem, mas gosto agora... e a Miriam também...
 – E como é que sabes – atalhou Mrs. Morel em tom de desafio – que eu não gosto. Já experimentou perguntar-me?
 – Mas eu sei que não gosta, mãe, sabe bem que não lhe interessa discutir se um quadro é ou não decorativo... é-lhe indiferente qual o seu estilo.
 – Como sabes que não me interessa... já experimentaste perguntar-me? Alguma vez conversas comigo sobre essas coisas, só para experimentar?
 – Mas a mãe sabe bem que para si isso não conta, sabe bem que não.
 – Então o que é, diz lá... o que é que conta para mim? – desferiu ela.
 Paul franziu a testa, magoado.
 – A senhora é velha, mãe, e nós somos novos. (Lawrence, 1994, p. 231).²⁰

²⁰ “[...] *Is she so fascinating, that you must follow her all that way?*” Mrs Morel was bitterly sarcastic. [...] / “*I do like her,*” he said, “*but-*.” / “*Like her!*” said Mrs Morel, in the same biting tones. / “*It seems to me you like nothing and nobody else. There’s neither Annie, nor me, nor anyone now for you.*” / “*What nonsense, mother-you know I don’t love her-I tell you I don’t love her--* [...] / “*Then why do you fly to her so often?*” / “*I do like to talk to her-I never said I didn’t. But I don’t love her.*” / “*Is there nobody else to talk to?*” / “*Not about the things we talk of. There’s lots of things that you’re not interested in, that-*” / “*What things-?*” Mrs Morel

Ao adaptar o romance, Jack Cardiff não faz diferente, sua reescrita acentua bem esse complexo edípico já nos primeiros diálogos do filme, quando Gertrude (Wendy Hiller) chama Paul (Dean Stockwell) de “*my pigeon*” (meu pombo), numa demonstração de afeto, e logo em seguida, ela evidencia o ciúme que tem em relação a outras mulheres. O diálogo a seguir, trata-se de uma reescrita do diretor do texto de Lawrence, tanto que é notável a semelhança, mas, ao expô-lo novamente, esclarecemos a escolha de Cardiff de abster-se em explorar os primeiros anos de casada da sra. Morel, bem como a infância de seus filhos, para iniciar sua narrativa cinematográfica a partir da segunda parte da obra de partida, em especial, o momento que as ações de Gertrude dominam o comportamento de Paul:

GERTRUDE: Miriam Leivers deve ser maravilhosamente fascinante se você não pode esperar até o sol nascer para ir passear naquela fazenda novamente. [...] Por que você está sempre voando para ela, então?
 PAUL: Eu gosto de falar com ela.
 GERTRUDE: Não há ninguém para conversar?
 PAUL: Não sobre as coisas que falamos.
 GERTRUDE: Que coisas?
 PAUL: Pintura e livros. Você não se importa sobre Herbert Spencer ou Robert...
 GERTRUDE: Como você sabe que eu não me importo com Herbert Spencer? Você já tentou comigo?²¹ (Cardiff, 1960, tradução nossa).²²

Como podemos observar, para além do tom sarcástico da mãe, diga-se de passagem bem mais suave, quando comparado ao texto de partida, o diretor retrata essa relação “doentia” através de um plano conjunto²³ de Paul e Gertrude (Imagem 5), no qual é possível observar uma luz emanar de uma janela sobre Paul e iluminar o rosto de Gertrude. Pode-se ter uma

was so intense that Paul began to pant. / “Why-painting-and books. You don’t care about Herbert Spencer.” / “No,” was the sad reply. / “And you won’t at my age.” / “Well, but I do now-and Miriam does-“ / “And how do you know,” Mrs Morel flashed defiantly, “that I shouldn’t. Do you ever try me--!” / “But you don’t, mother, you know you don’t care whether a picture’s decorative or not-you don’t care what manner it is in.” / “How do you know I don’t care--do you ever try me? Do you ever talk to me about these things, to try?” / “But it’s not that that matters to you mother, you know it’s not.” / “What is it then-what is it then that matters to me,” she flashed. He knitted his brows with pain. / “You’re old, mother, and we’re young” (Lawrence, 1994, p. 250-251).

²¹ “GERTRUDE: *Miriam Leivers must be marvelously fascinating if you can’t wait till the sun’s up before you go traipsing of that farm again. [...] Why are you always flying off to her, then?* PAUL: *Not about the things we talk of.* GERTRUDE: *What things?* PAUL: *Painting and books. You don’t care about Herbert Spencer ou Robert...* GERTRUDE: *How do you know I don’t care about Herbert Spencer? Do you ever try me?”*

²² Optamos por realizar a tradução dos diálogos dos filmes analisados devido à ausência de uma tradução oficial disponível. Esta decisão se justifica pela necessidade de garantir a acessibilidade do conteúdo para os leitores e pela importância de compreender integralmente os diálogos e interações entre os personagens. Em casos específicos, em que o diálogo original está em francês, também nos responsabilizaremos pela tradução para facilitar a compreensão e a análise dos elementos narrativos e temáticos presentes nas cenas. Assim, ao realizar essa tradução, buscamos assegurar uma interpretação precisa e fiel ao conteúdo original, contribuindo para uma análise mais completa e embasada dos filmes em questão.

²³ Plano que contempla dois personagens. Pode haver uma dualidade, embate ou união (Eisenstein, 2002).

interpretação a partir dessa imagem de que ele é tudo para ela, sua luz, ainda que ele também cubra a própria luz que ela finge não enxergar; em contraponto, Paul, enquanto protagonista, está na sombra e não encontra a liberdade porque enxerga apenas a mãe. Ademais, a postura de Gertrude Morel nos diz muito sobre a personalidade da personagem, pois, de mãos cruzadas, diríamos que ela se posiciona em autodefesa, mas, pelo contexto, podemos ver também o seu lado manipulador.

Imagem 5: *Two shot* da relação “doentia” entre mãe e filho



Fonte: *Filhos e Amantes* (1960).

A proposta de Cardiff, assim como a de D. H. Lawrence e também a nossa, não é trazer uma reflexão sobre o incesto, mas salientar que certos assuntos não devem ser ignorados, apesar de haver alguma excentricidade perante à sociedade. Sigmund Freud (1856-1939), por exemplo, foi e é até hoje criticado por aqueles que não o compreendem (Roudnesco, 2016), devido à sua defesa de que tanto na infância é possível distinguir ocorrências que levam às doenças patológicas, quanto ela não é imune ao instinto sexual (Freud, 2013).

Lawrence foi um ávido leitor dos trabalhos de Freud, ainda que isso tenha sido muito mais uma influência de sua esposa, Frieda von Richthoven, como ele reconhece em uma carta na qual fala de muitas mães-amantes (Aldington, 1978). De todo modo, *Filhos e Amantes* não foge a esse conhecimento da teoria freudiana, principalmente, quando pensamos no caráter quase autobiográfico da obra, uma narrativa derivada de sua relação com a própria mãe dominadora e com amigas obstinadas: “[...] Lawrence foi profundamente afetado pelo seu amor por sua mãe e ela pelo seu amor excessivo por ele [...]”²⁴ (Aldington, 1978, p. 07, tradução nossa). Ao longo da leitura do romance, é possível perceber divergências, conflitos e crises dos personagens em relações aos pais de Lawrence: pai mineiro, mãe de grandes ambições, o primeiro emprego numa fábrica, o amor incondicional pela mãe e ódio pelo pai, bem como a vida amorosa ao relacionar-se com uma mulher casada. Em outras palavras, D. H. Lawrence

²⁴ “[...] Lawrence was profoundly affected by his love of her for his mother of her and by her of her excessive love for him [...]”.

rompe com a escrita tradicional da época, adotando uma profundidade psicológica, enraizada na psicanálise e no behaviorismo na construção do protagonista.

E Cardiff foi muito feliz na sua adaptação quanto a isso, porque, ao contrário de introduzir toda a construção da família Morel, como Lawrence o faz, o diretor preferiu aprofundar um tema importante da obra: a relação de Paul com a mãe e o conflito familiar desse na busca por sua liberdade plena. Cardiff seguiu uma perspectiva paradigmática de reescrita, em que sua ideia não era ser fiel ao romance, mas colocar a sua visão como uma das muitas maneiras de adaptar, “[...] sendo os desvios [no] filme interpretados como espaços de significado e não sinais de falta de fidelidade” (Mendes, 2007, p. 34).

O diretor poderia ter optado por, após o plano geral (ver Imagem 3), mostrar uma Gertrude jovem, cuidando de três crianças pequenas, como assim inicia o texto de Lawrence; no entanto, para reforçar os complexos princípios freudianos introduzidos na obra, Cardiff apaga a filha do casal Annie Morel da narrativa, dando a Gertrudes apenas filhos homens, bem como apaga a infância dos filhos, William e Paul. Nisso, o diretor abre, literalmente, a porta para o espectador entrar na vida de Paul já adulto (Imagem 6 e 7): temos com uma câmera objetiva a imagem de uma porta, que através do vidro em *dolly in*²⁵, visualizamos uma luminária interna segura por Gertrude, criando uma sobreposição de quadros.

Imagens 6 e 7: *Dolly in* na sobreposição de quadros semióticos



Fonte: *Filhos e Amantes* (1960).

Precisamos dizer que, assim como *Filhos e Amantes* marca o início da carreira de Lawrence como um grande escritor, sua obra também não deixa de ser um reflexo da época, quando pensamos em conjunto à fala de Virginia Woolf:

Em dezembro de 1910, ou por volta dessa época, o caráter humano mudou. Todas as relações humanas mudaram – entre patrões e criados, maridos e mulheres, *pais e filhos*. E quando mudam as relações humanas, mudam ao

²⁵ Com a câmera objetiva, o público age como observador oculto, e o *dolly in* trata-se do movimento dessa câmera para a frente.

mesmo tempo a religião, o comportamento, a política e a literatura (Woof *apud* Bradbury, 1989, p. 29, *grifo nosso*).

Quer dizer, D. H. Lawrence traz mais que o amor e o sexo como um importante papel para o homem e a mulher, apresenta outras possibilidades de reflexão, como a autorrealização de Paul, por exemplo, e a integração desse na sociedade da época. O próprio romance *Filhos e Amantes* é construído a partir do casamento disfuncional de Walter e Gertrude Morel, cuja a incompatibilidade é tão óbvia, que nos perguntamos como ficaram juntos, pois não há afinidades. Os primeiros capítulos nos mostram exatamente como essa união se deu, em especial, pela paixão, motivada por uma forte atração de diferenças, especialmente, de educação, valores e prioridades; essa incompatibilidade que leva o casamento ao declive. A partir dessa perspectiva, Lawrence abre dois caminhos: 1º) a discussão de um casamento desestruturado na criação dos filhos e 2º) a união de classes diferentes, não bem-vista no século XX.

No primeiro ponto, Lawrence apresenta que a ausência de uma relação saudável entre os pais cria um ambiente tenso e instável para as crianças, influenciando negativamente seu desenvolvimento emocional e psicológico. Lawrence nos leva a refletir sobre como as dinâmicas conjugais podem moldar o destino dos filhos e as complexidades envolvidas na parentalidade em meio a relações tumultuadas. Sobre o segundo ponto, consideramos possível que o autor tenha encontrado o ponto central de suas narrativas, tendo em vista que a relação entre Miriam e Paul, por exemplo, é desaprovada, tanto pela família de Paul quanto pela sociedade em geral, que enxerga com desconfiança e preconceito a possibilidade de união entre indivíduos de diferentes origens sociais. Lawrence aborda essa questão com sensibilidade, explorando os conflitos internos dos personagens diante das pressões sociais e as dificuldades enfrentadas para encontrar aceitação e compreensão mútua em um contexto marcado por rígidas barreiras de classe. Em ambos os casos, Lawrence nos convida a refletir sobre as complexidades das relações humanas, os desafios enfrentados pelas famílias em meio a conflitos conjugais e as barreiras sociais que podem impedir a realização plena dos sentimentos individuais. Entretanto, levar essa expectativa adiante talvez não fosse o momento, tanto que a edição de seu texto sofreu muitos cortes pelo editor Edward Garnett,²⁶ devido ao pudor excessivo e o sentido comercial.

²⁶ Edward Garnett (1868-1937) foi consultor literário da editora Duckworth e responsável por elevar a carreira literária de D. H. Lawrence em Londres, entre 1911 e 1912. Na edição original de *Filhos e Amantes* em 1913, Garnett removeu cerca de 80 passagens do livro, aproximadamente um décimo do texto, por considerar polêmico e, conseqüentemente, dificultaria a venda do livro. Lawrence dedicou a obra a Garnett (Smith, 2017).

Walter Morel apresentava uma vida *bon vivante*, aspecto que encantou Gertrude, mas é isso que entra em choque quando ela se dá conta de que ele não atende aos requisitos do que seria considerado socialmente um bom marido. Isso seria o mesmo que imaginar, numa situação contrária, por exemplo, Rose DeWitt Bukater (Kate Winslet) e Jack Dawson (Leonardo DiCaprio) em *Titanic* (1997), de James Cameron: após a moça educada, de classe elevada, apaixonar-se por um rapaz da classe trabalhadora, que desperta nela a pulsão de liberdade, a pressão social volta-se contra ela.²⁷ Contudo, com a incompatibilidade na relação entre Walter e Gertrude Morel, em que cada um tenta moldar o outro, há o desencadeamento de reações negativas, tais como violência doméstica, física ou psicológica, e alcoolismo.

Essa questão remonta ao século XX, quando a mulher vivia em situação de vulnerabilidade, que as impedia de tomar alguma atitude com medo de ficar numa situação de indignância, ainda que a obra resgate os movimentos sufragistas. De todo modo, Gertrude é uma mulher ativa, e isso irrita o marido, que busca distração nas tabernas. A austeridade dela o afasta e Gertrude transfere o afeto que tem pelo marido para os filhos, quase amantes – daí a duplicidade de sentido no título, que pode se referir aos filhos para com a mãe ou às amantes que os filhos vêm a ter. À medida que ela tem ciúmes dos filhos, com zelo em excesso em relação às namoradas que eles passarem a ter, podemos classificar Gertrude como representação do “complexo de Jocasta”.²⁸

Imagem 8: A relação de Gertrude com William e Paul



Fonte: *Filhos e Amantes* (1960).

Outra estratégia de construção da narrativa fílmica é a mudança com relação à morte de um dos filhos da família Morel. Enquanto, no livro, William, o filho mais velho é morto pelo

²⁷ Este exemplo destaca a permeabilidade dos elementos do gênero *body-guy* através de diferentes gêneros cinematográficos e suas implicações para a construção de identidades masculinas na cultura popular. Ao discutirmos *O amante de Lady Chatterley* (2010), exploraremos como as noções de masculinidade corporificadas pelo gênero *body-guy* se relacionam com a representação dos personagens masculinos neste romance adaptado para o cinema.

²⁸ De forma simples, o “Complexo de Jocasta” na psicanálise diz respeito ao desejo sexual incestuoso de uma mãe para com o seu filho (Deutsch, 1994).

autor, como uma alternativa de transferir o amor de Gertrude para Paul, no filme, para dividir essa relação materna, o diretor opta por matar Arthur (Sean Barrett), o filho mais novo, cujo pós-velório é retratado na Imagem 8. Com a presença desses filhos, Cardiff pode mostrar as ambições sociais de Gertrude concretizadas na imagem de William (William Lucas) e as aspirações dela ainda em ascensão sobre Paul. Arthur não poderia ser considerado, pois apresentava afinidade com o pai, tanto que trabalhava com esse nas minas, onde morrera, e isso, supostamente, aconteceria a Paul, caso não seguisse os preceitos de sua mãe.

Nesse simulacro efetuado pelo diretor, temos a reafirmação da tradução como reescrita do texto fonte, pois além de afetar “[...] a interação entre sistemas literários não apenas por projetar imagens de um escritor ou de uma obra literária em sistemas diferentes, [...] [também introduz] novos elementos poéticos, delineando elementos de mudanças”²⁹ (Silva, 2013, p. 269). Simulacro no sentido de que Cardiff não faz uma cópia dotada de semelhança, mas uma dissimilitude, quer dizer, faz um desafio essencial cuja mudança reforça a intenção pretendida: a relação da mãe com seus dois filhos, como descrito acima. E o enquadramento na cena é perfeito para nos mostrar isso: em um plano conjunto, temos a relação de Gertrude com William e Paul, estando ela ao centro, como elemento principal, o grande elo, com William em primeiro plano, mas um pouco desfocado, e Paul em segundo plano. Logo, podemos dizer que o foco da cena está em Paul, como todo o filme, porque o irmão é menos enfatizado pela câmera. Outro elemento de composição do quadro é a presença de um cavalete de pintura, atrás de Gertrude, destacando o lado artístico de Paul, juntamente com os diálogos desse sobre desistir de trabalhar numa fábrica em Londres para viver das minas com o pai, ao que sua mãe rebate, incentivando-o a continuar esforçando-se na pintura:

GERTRUDE: Nós vamos conseguir. Eu não quero você se desperdiçando, em vez de encontrar um lugar no mundo. [...] Continue sendo o que você é, filho. Não se deixe arrastar para baixo”³⁰ (Cardiff, 1960, tradução nossa).

A personalidade de Gertrude é baseada na luta constante pelo melhor dos filhos, de modo que eles possam ascender socialmente através do trabalho, e William se destaca nesse sentido, tanto no livro quanto na cena em questão.

Assim, Cardiff não faz de William o filho preferido, mas caracteriza o personagem como ambicioso, com desejo de enriquecer, seja pela apresentação da bela esposa Lily Western

²⁹ “[...] *the interaction between literacy systems not only for projecting images of writer or a literacy work in different systems, [...] [for introducing] new elements into a poetics, delineating elements of changes*”.

³⁰ “*GERTRUDE: We’ll manage. I don’t want you wasting yourself, instead of finding a place in the world. [...] Stick to what you are, son. Don’t let yourself be dragged down*”.

(Rosalie Ashley), ou pelo caríssimo champanhe que traz no natal. Enquanto, no texto de Lawrence, o excesso acaba sendo o fim de William, um rapaz jovem, inteligente e amante da vida e dos prazeres, no filme de Cardiff, o personagem representa a personificação da liberdade sexual não alcançada por Paul, ou melhor, que ele ainda não descobriu e deve buscar para construir sua integridade enquanto sujeito.

Os personagens de D. H. Lawrence só alcançarão sua integridade quando forem capazes de transpor as convenções sociais, isto é, quando encontrarem um equilíbrio natural entre razão, sentimento e sensualidade (Gonçalves, 1997). Paul, por exemplo, ao contrário do irmão, é um jovem frágil, com ar depressivo, ainda assim atento, observador. Ele não é antissocial, pelo contrário, é um homem culto, com certo agnosticismo.

Ao tratar da construção da personagem literária, Brait (2006, p. 12) afirma que “[...] é um habitante da realidade ficcional, [...] a matéria de que é feita e o espaço que habita são diferentes da matéria e do espaço dos seres humanos [...]”. Ainda que se pense numa realidade ficcional, essa realidade tem uma relação íntima com o indivíduo real, pois, através da verossimilhança, questão proposta por Candido (2011), elementos serão atribuídos a essa personagem de maneira a criar um sentimento de verdade aos olhos do leitor/expectador. Em outras palavras, podemos dizer que Paul Morel é a personificação do sujeito intelectual da primeira década do século XX, que se desenvolveu e toma forma nas décadas seguintes. Sendo assim, com essa materialidade, no que diz respeito a Paul, ele terá uma perspectiva mais liberal, ainda que esse sentimento tenha como exemplo sua mãe, para quem mulher nenhuma é superior:

PAUL: Bem, eu não vou me casar, contanto que eu tenha você. Vou ficar rico com a minha pintura, e veremos o mundo juntos (Cardiff, 1960, tradução nossa).³¹

Para entendermos essa relação profunda com a mãe, e como se constrói a liberdade sexual de Paul, precisamos analisar as imagens de Miriam Leivers (Heather Sears) e Clara Dawes (Mary Ure), as duas mulheres com quem a Sra. Morel precisa confrontar. Miriam é o primeiro amor de Paul, pouco perspicaz e submissa às convenções da época. Acreditamos que Paul se interessa por ela por pelo menos dois motivos: primeiro, porque Miriam é sua “consciência”, é com ela que Paul troca ideias e tece críticas; segundo – e talvez o motivo mais

³¹ “PAUL – Well, I shan’t get married as long as I’ve got you. I’ll get rick with my painting, and we’ll see the world together”.

forte na nossa perspectiva –, a personalidade de Miriam também é fruto da influência de uma mãe castradora, como pode ser observado nessa descrição da personagem:

Sempre se vira privada de uma vida normal pelo seu próprio fervor religioso, que fazia o mundo parecer-lhe um jardim de convento ou um paraíso, onde o pecado e o conhecimento ou não existiam ou eram, pelo contrário, algo de cruel e feio. (Lawrence, 1994, p. 163).

Podemos inferir que, ainda que ela seja apaixonada por Paul, ela gosta do lado artístico dele, por considerar encantador e inspirador, e que é inspirado pela Natureza, sua preferida também.

Imagens 9-12: Sequência de quadros da relação sexual entre Paul e Miriam



Fonte: *Filhos e Amantes* (1960).

Como podemos observar nas imagens, Jack Cardiff enfatiza a conexão de Paul e Miriam pelo viés do natural, é como se o diretor quisesse nos mostrar que ambos precisam encontrar essa fonte de equilíbrio nos termos do homem clássico. No filme, nota-se que a maior parte dos encontros ocorrem na fazenda, próximo ao lago, e é na fazenda que Miriam se entrega a Paul: inicialmente, a cena é vista em um plano geral (Imagem 09), na qual não temos a visão detalhada do beijo. Em seguida, eles caminham juntos para o que parece ser um celeiro, passando por uma roda d'água (Imagem 10). A cena muda e vemos nuvens, em um grande plano geral (Imagem 11), e voltamos para o espaço interno, em que fica claro para o espectador que algo aconteceu (Imagem 12).

Embora haja a insinuação de que tenha ocorrido relação sexual, Cardiff não ousou mostrar a cena de forma explícita, já que a produção ocorreu durante o período de escrutínio da censura inglesa e era essencial assegurar a aprovação do filme para exibição. Por outro lado, mesmo que não trate do ato sexual como algo explícito, o diretor propôs um outro viés erótico, provavelmente, retomando às próprias ideias de D. H. Lawrence, que fazia associação da natureza ao sexo, na sua forma mais natural e primitiva, a base de toda e qualquer liberdade sexual. Então, a presença do lago, como na cena do beijo, pode ser analisada por diferentes vieses, por exemplo, como uma alusão à vagina de Miriam, uma vez que a água simboliza o surgimento da vida – daí estar ligada ao útero feminino, nesse caso, ao desejo de Paul em ter acesso a ela, bem como por se tratar também de um dos quatro elementos naturais, o lago pode retratar os sentimentos conflitantes de ambos os personagens e suas emoções em função do movimento dessa água, seguido do céu cheio de nuvens que, mesmo em preto e branco, parecem arder de desejo. Já a presença da roda d'água/moinho simboliza a conexão entre a natureza e o desejo sexual, influenciada pelas ideias de D. H. Lawrence, uma representação da vitalidade e da energia sexual dos personagens, pois, enquanto a água em movimento impulsiona a roda, essa reflete a dinâmica dos desejos humanos, sugerindo uma visão erótica simbólica que destaca a interconexão entre os impulsos humanos e o ambiente natural.

No entanto, após o coito, Paul se vê decepcionado (cf. Imagem 12, p. 43): Miriam se entregou a ele não por vontade, pelo querer dela, mas por um sacrifício em razão dele, que demonstra, primeiro, uma pessoa possessiva e sufocante como Gertrude, e segundo, a falta de confiança nela mesma, a falta de liberdade que Paul inconscientemente tanto busca entender. Não é à toa que o diretor coloca seu protagonista sempre em relação a algumas janelas, que podem ser interpretadas como possibilidades de uma saída (Imagem 12), reforçadas por correntes, essas que seriam um símbolo da prisão que Paul vive em relação a mãe, a Miriam, caso ele viesse a ficar com ela, e às próprias convenções sociais da época que o impedem de trabalhar no que gosta porque precisa de dinheiro para manter um padrão social aceitável.

Tendo Miriam e Gertrude, para quem a primeira é uma “[...] daquelas que suga a alma de um homem, até ele ficar vazio” (Lawrence, 1994, p. 179), competindo pelo afeto de Paul, o personagem busca em Clara Dawes algum conforto. Ao contrário de Miriam, Clara é sensual e misteriosa, também egoísta e pouco humana. Ela se sente superior às colegas de trabalho, mesmo sendo ligada aos movimentos sufragistas, sem, de fato, participar deles.

No filme, em outra perspectiva, essa personagem é redimensionada, pois Clara apoia o movimento feminista. Na cena em questão, apresentam-se algumas mulheres, incluindo Clara, discursando sobre liberdade, enquanto outra segura uma placa com os dizeres: “Quanto

tempo as mulheres devem esperar pela liberdade?” (Cardiff, 1960, tradução nossa)³². Vejamos o discurso:

Consciência é uma palavra feia para quem nega a liberdade! Mas a liberdade é o que devemos ter! Há quem diga que se dermos liberdade às mulheres, elas deixarão de ser mulheres. Não acreditem. Meus amigos, só porque as mulheres são tiradas da prisão de sua casa e podem ocupar seu lugar de direito no mundo, por que isso deveria privá-las da beleza, graça e encanto da feminilidade? Amigos, nós vamos cuidar da casa dos homens... Vamos gerar os filhos deles, mas não como escravas, mas como é nosso direito, e vamos lutar por isso! (Cardiff, 1960, tradução nossa).³³

Imagens 13 e 14: O ângulo da câmera na composição da personagem Clara



Fonte: *Filhos e Amantes* (1960).

Diante disso, Paul, que assiste, questiona sobre ser um amante livre, ao que Clara responde que elas querem as quatro liberdades: fala, pensamento, oportunidade e amor. Ao mesmo tempo que ela defende o amor livre, outras negam que isso seja a base do movimento. Ao construir Clara, desdenhosa em relação aos homens, centrada em si, que faz escolhas pensando nela mesma, a personagem é retratada com ar de superioridade na narrativa fílmica. Isso pode ser observado na cena em que ela e Paul caminham e ele para e recolhe alguns narcisos com flocos de neve. Nesse momento, a câmera está em um ângulo *contra-plongée*, apontada da perspectiva dele para ela, de baixo para cima, colocando-a em posição de superioridade (Imagem 13). O fato de o protagonista recolher narcisos não parece arbitrário, pois, dentro de uma simbologia, tal flor possui o significado de egoísmo e amor frívolo, ou seja, características de Clara, uma típica narcisista³⁴, regada de excesso de vaidade e falta de empatia pelos outros, inclusive, pelos próprios amantes.

³² “How long must women wait for liberty?”.

³³ “Conscience is an ugly word to those who deny freedom! But freedom is what we must have! There are some who say if we give women their freedom, they will cease to be women. Don’t believe it. My friends, just because women are taken out of the prison of their home and allowed to take their rightful place in the world, why should that deprive them of the beauty and grace and charm of womanhood? My friends, we will keep house for men... We will bear their children, but not as slaves, but as is our right, and we’ll fight for it!”

³⁴ O termo narcisista tem origem no mito de Narciso, da Mitologia Grega. Narciso era conhecido por sua beleza e vaidade, apaixonando-se por seu próprio reflexo em uma fonte d’água. Ele acabou morrendo de fome e sede à

Talvez seja isso que atrai Paul, a liberdade plena de Clara e, provavelmente, o fato de ela ser tão parecida com a mãe dele, inclusive no que diz respeito ao marido rude e autoritário – sim, Clara é casada, mas vive separada do esposo, então, temos aqui mais uma questão polêmica para época: o adultério. No entanto, a relação deles é puramente física, e apesar da atração, Paul também não confia nela, acha-a misteriosa e reservada,

[...] às vezes, ele a pegava olhando para ele por baixo das sobrancelhas, com um escrutínio quase furtivo e taciturno, que o fazia mover-se rapidamente. Muitas vezes ela encontrou seus olhos. Mas então os dela estavam, por assim dizer, cobertos, não revelando nada. (Lawrence, 1994, p. 306-307) (Imagem 14).

Isso nos remete ao texto “O inquietante”,³⁵ de Freud (2010, p. 248), em que ele se pergunta “[...] que núcleo comum é esse, que talvez permita distinguir ‘um inquietante’ no interior do que é angustiante”. Nisso, não há mistério, visto que tudo que é novo e desconhecido, amedronta-nos. Porém, Freud discorda, pois como podemos temer o novo, se é a partir da nossa curiosidade com o desconhecido que tendemos a aprender e a desvendar as coisas, e não o contrário? E é nessa curiosidade que reside o interesse de Paul em Clara, porque quando ele percebe que, assim como Miriam, Clara também quer mudá-lo, esse sentimento já conhecido, familiar, é que o assusta: “Mas não era ela quem conseguia manter sua alma firme. Ele queria que ela fosse algo que ela não poderia ser” (Lawrence, 1994, p. 399).

A ideia de liberdade sexual também é acentuada na relação entre Paul e Clara. O sexo entre os dois na tela parece reforçar o tema proposto por D. H. Lawrence no cinema, como podemos ver na seguinte cena: (Imagens 15 e 16) primeiro, surge uma carga erótica, em que, ao jogarem cartas, o espectador se depara com a tensão sexual do momento; o desejo existe, há algo não explicitado que gera certa angústia. Em *close-up*, mostra-se o olhar de Clara para as mãos de Paul, ao embaralhar as cartas, seguido de cortes que aumentam para um *close-up* de rosto (Imagens 17 e 18). Vale ressaltar que essa técnica é muito usada por Jack Cardiff na sua adaptação para expressar paixão, desejo primitivo, que é a base importante da narrativa de Lawrence e o mundo de desejos em que vivem seus personagens. Segundo, como dito anteriormente, não há sexo explícito nessa reescrita de *Filhos e Amantes*,³⁶ apenas conotações

beira dessa fonte. O mito adverte sobre os perigos do excesso de vaidade e falta de empatia, tornando Narciso um símbolo do individualismo e do amor próprio exagerado. (Spinelli, 2010).

³⁵ Do alemão *Das Unheimliche*, que significa o aposto de *heimlich*, *heimish*, *vertraut* [doméstico, autóctone, familiar], logo, algo assustador devido a não ser conhecido ou familiar (Freud, 2010).

³⁶ Há outra adaptação, por Stephen Whittaker, em 2003. Época diferente, novas possibilidades de interpretação, que vale a pena assistir para comparar.

a elementos da natureza, como quando Paul recolhe narcisos para Clara, numa analogia à quebra de suas barreiras feministas:

CLARA – Eles são tão frios.

PAUL – É a neve sobre eles. Mas se você segurar um pouco a neve na mão, ela derrete”³⁷ (Cardiff, 1960, tradução nossa).

Ou na cena quando Clara, sentada próximo ao fogo (Imagens 19 e 20) – este elemento incandescente, ardente, clarão –, usa uma roupa branca leve, que mostra os ombros, os quais são tocados por Paul, seguido de um beijo intenso – que não é visto com Miriam. Na mudança de cena há uma sobreposição aos carreteis de linha na fábrica de roupa, que pode ser interpretada como uma analogia à Gertrude, ou seja, imagens de caráter sugestivo, que constroem uma narrativa erótica não-explicita, tornando tanto o romance quanto o filme de Cardiff produções problematizadoras, ainda que no livro o tema da liberdade sexual seja discutido de forma mais clara enquanto na reescrita o assunto seja tratado com mais restrições.

Imagens 15-20: Sequência de quadros da relação sexual entre Paul e Clara



³⁷ “CLARA - They're so cold. PAUL - It's the snow on them. But if you hold snow in your hand for a little, it melts”.



Fonte: *Filhos e Amantes* (1960).

Com base no exposto, podemos dizer que *Filhos e Amantes*, de Lawrence, retrata a construção do sujeito, a busca pela identidade e liberdade, que são reprimidas pelas relações maternas. A doença de Gertrude desestabiliza toda a família, principalmente, Paul, que deixa de dar atenção à Clara. Com a morte da Sra. Morel, nota-se que ele é o mais afetado, pois Gertrude era o estio emocional e o porto seguro dos jovens Morel, que na vida adulta carregam as cicatrizes do casamento disfuncional dos pais: “[...] guardavam um recanto de ansiedade dentro dos seus corações e uma tristeza nos olhos que conservaram para toda a vida.” (Lawrence, 1994, p. 73).

Na cena de morte de Gertrude no filme, Paul pinta um quadro de narcisos para ela, para que seja a última coisa que veja, o que acaba não acontecendo. Tal cena remonta a outra, com Clara, fechando o ciclo de que Paul procurou nas amantes um reflexo de sua mãe, ainda que ele tivesse consciência de que a liberdade sexual que ele procurava era justamente reprimida pelo ceio familiar, muito mais do que pela sociedade ou época. Quer dizer, tudo começou na própria família e termina quando Paul decide não ficar com nenhuma amante, perdoar a figura do pai e desejar uma nova vida fora de Nottingham, com uma máxima de liberdade e o acesso a novos conhecimentos, ou seja, ele não opta pela razão ou a sensibilidade e o desejo, mas em conviver com seu intelecto, através de sua arte, sem menosprezar o que deseja.

2.2 *The Rainbow* (1989) – O fortalecimento da liberdade sexual e intelectual no século XX

Após *Filhos e Amantes* (1994), D. H. Lawrence preparou-se para desenvolver um projeto de escrita ambicioso, um romance-saga da vida provinciana inglesa, originalmente intitulado *The Sisters* (*As Irmãs*) (Aldington, 1978). Esse projeto logo se dividiu em duas longas narrativas vagamente ligadas, mas bastante diferentes, sendo elas: *The Rainbow* (1991) e *Women in Love* (1979). Neste tópico, debruçaremos sobre a temática da liberdade sexual em *O arco-íris* e sua adaptação cinematográfica de 1989, por Ken Russell, deixando para a próxima

seção *Mulheres Apaixonadas*, de modo a construir não apenas essa dialética erótica-niilista que caracteriza a sensibilidade de D. H. Lawrence, mas, principalmente, a intensidade vivida da cena e do conflito emocional que faz parte do tema abordado.

Como foi discutido anteriormente, o personagem Paul Morel, em *Filhos e Amantes*, busca a sua liberdade sexual reprimida pela figura materna. No fim, ele termina, a nosso ver, não livre das ditas convenções sociais nocivas e das relações tradicionais entre homens e mulheres, mas aberto a um possível progresso do eu, que é melhor explorado em *O arco-íris*, no qual poderemos ver mudanças significativas, mesmo que esse progresso individual traga um preço.

O arco-íris foi publicado em 1915, e, assim como *O amante de Lady Chatterley*, não passou despercebido pela sociedade inglesa da época: após um mês de seu lançamento, recebeu o título de “obsceno” e o próprio Lawrence foi rotulado como um autor “pornográfico” (Perkins, 2008). Diante disso, a obra foi banida em muitos lugares, bem como alguns exemplares foram queimados em público por aqueles ditos justos. E, por muitos anos, *O arco-íris* não esteve disponível na Inglaterra e nos Estados Unidos, exceto uma versão “expurgada”, isto é, uma edição sem as partes consideradas “ofensivas”. Mas por que tanto alarido sobre esse texto? Se pensarmos enquanto leitores de hoje, num momento em que não se admite mais censurar produções artísticas, pelo menos sem um questionamento duro dessa censura, a obra de Lawrence parece muito suave, porém, se voltarmos à época de produção e recepção, com todas as regras e tabus, entenderemos o seu contexto – não significa que concordamos. O fato é que Lawrence sugere que seus personagens se envolvam em atividades sexuais, e sendo ele, possivelmente, o primeiro escritor inglês moderno a fazer isso, temos aí o entusiasmo do caso. Por exemplo, podemos citar algumas situações: sua heroína vê o namorado nu enquanto ele toma banho, dorme com ele fingindo ser sua esposa e faz sexo ao ar livre, no entanto, não há maiores detalhes, nenhuma palavra relacionada a sexo é usada; tudo é implícito, e nisso reside nossa curiosidade sobre o autor, sobre sua capacidade de levantar o tema da liberdade sexual sem de fato se fazer de “obsceno” e/ou “pornográfico” como assim é rotulado.³⁸

De modo geral, *O arco-íris* (1911) conta a história de três gerações da família Brangwen, concentrando-se particularmente na vida erótica de suas três protagonistas femininas e seus esforços contra as convenções sociais de gênero de seu tempo. Tudo começa com Tom Brangwen, um fazendeiro que se casa com uma polonesa chamada Lydia. Ela é viúva,

³⁸ Tal rótulo parte do olhar de quem vê e não da obra em si, logo, os textos de D. H. Lawrence ganharam esse valor de “obsceno/pornográfico” em razão da sua época de produção e recepção, que se faz em contexto inglês puritano.

mais velha que Tom e tem uma filha de seu casamento anterior, Anna. Quando Anna fica mais velha, ela se casa com o sobrinho de seu padrasto, Will Brangwen. Apesar de algumas divergências entre eles, é certo que há compatibilidade sexual, e acabam tendo nove filhos, sendo a mais velha Ursula, que se torna o ponto focal da segunda metade do romance, e também a personagem central de análise neste tópico. À medida que Ursula Brangwen se torna adulta, ela anseia por se libertar das convenções e restrições que ela acredita restringir as mulheres por tanto tempo. Primeiro, ela não se contenta em viver como outras mulheres de sua classe vivem, por exemplo, sua própria mãe Anna. Segundo, Ursula é uma mulher com ideias avançadas para o século XX, logo, busca uma carreira de professora, tendo resultados desastrosos; um diploma universitário, mas falha nos exames finais; e o casamento com Anton Skrebensky, um veterano da Guerra dos Bôeres, do qual ela engravida, perde a criança e decide por não continuar com o noivado. Depois que *O arco-íris* termina, a história de Ursula continua no romance *Mulheres Apaixonadas*, sobre o qual falaremos no próximo tópico.

Antes de nos debruçarmos sobre *Mulheres Apaixonadas*, algumas questões precisam ser levantadas no que concerne a *O arco-íris* e sua adaptação por Ken Russell. Nessa obra, D. H. Lawrence remove o que mencionamos anteriormente de primitivo do reino das mulheres, bem como o mundo essencial e experiencial, e os coloca como qualidades valorizadas sob a alçada da masculinidade. Isso não quer dizer que o autor seja misógino, pelo contrário, a obra é bastante progressista em termos de gênero. Por exemplo, os homens de Brangwen como Alfred, Tom e Will expressam algumas opiniões problemáticas sobre as relações de poder entre gêneros e classes. É o caso da visão sobre a constituição do casamento no discurso do bêbado Tom após a união de Anna com Will:

Tom Brangwen queria fazer um discurso. Pela primeira vez em sua vida, ele devia extravasar em palavras.

– O casamento – começou ele, os olhos faiscando, ao mesmo tempo muito profundos, pois ele estava sério e achando aquilo bastante engraçado –, o casamento... é para isso que somos feitos.

– Deixem-no falar! – disse Alfred Brangwen, falando devagar, inescrutável. – Deixem-no falar!

A Sra. Alfred lançou um olhar indignado para o marido.

– Um homem gosta de ser um homem – continuou Tom Brangwen. – Com que propósito ele foi feito um homem, se não para desfrutar sua situação?

– E verdade! – exclamou Frank, entusiasmado.

– E da mesma forma – acrescentou Tom Brangwen –, uma mulher gosta de ser uma mulher... ou pelo menos presumimos que gosta...

– Ora, não comece! – protestou a esposa de um fazendeiro.

– Pode apostar sua vida que eles apenas presumem – garantiu a esposa de Frank.

– Mas para que um homem seja um homem – continuou Tom Brangwen –, é preciso uma mulher...

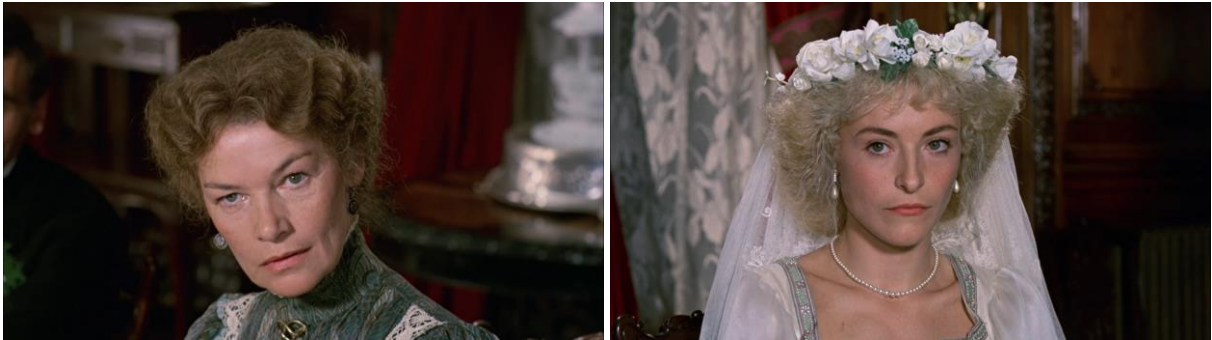
- E como! – comentou uma mulher, sombriamente.
- E para que uma mulher seja urna mulher, é preciso um homem... – acrescentou Tom Brangwen.
- Está dito tudo – interveio uma voz feminina.
- Assim, temos o casamento - arrematou Tom Brangwen. (Lawrence, 1991, p. 117-118).

No filme, o mesmo discurso é feito por Will Brangwen (Christopher Gable) no casamento do Tio Henry (David Hemmings) com Winifred Inger (Amanda Donohoe):

O casamento é... bem, é para isso que fomos feitos. Um homem gosta de ser homem. Para que propósito ele foi feito homem senão para desfrutá-lo? [...] Sim, e da mesma forma, uma mulher gosta de ser mulher. Pelo menos... Supomos que sim. Agora, para um homem ser homem, é preciso uma mulher. [...] E pra mulher ser mulher... É preciso homem. E, portanto, temos o casamento!³⁹ (Russell, 1989, tradução nossa).

Percebe-se que, tanto D. H. Lawrence quanto Ken Russell, nos mostram que os homens estão equivocados, e que estão cavando suas próprias sepulturas ao se apegarem a essas ideias de dominação masculina, fato ressaltado tanto pelo sarcasmo nas falas femininas no excerto do livro acima, quanto pela expressão de Anna (Glenda Jackson) para Will (Imagem 21) e de Winifred para Ursula (Sammi Davis, Imagem 22) em plano de *close-up* próximo.

Imagens 21 e 22: O *close* na semiótica do olhar feminino sobre a dominação masculina



Fonte: *O arco-íris* (1989).

A cena que antecede o casamento é outro momento significativo para o texto de Russell, pois, de cunho semiótico relevante, a inclui talvez com a mesma intensidade do texto de Lawrence: discutir a concepção moderna de amor, que em suas palavras: “[...] é falso. É uma coisa estereotipada. Todos os jovens sabem exatamente o que e como devem se comportar no amor. E todos se sentem e se comportam exatamente assim” (Lawrence, 2010, p. 486). Na cena,

³⁹ “*Marriage is... well, it's what we're made for. A man enjoys being a man. For what purpose was he made a man if not to enjoy it? [...] Aye, and likewise, a woman enjoys being a woman. At least... We surmise that she does. Now, for a man to be a man, it takes a woman. [...] And for a woman to be a woman... It takes a man. And therefore, we have marriage!*”

encontra-se Winifred e Tio Henry sentados próximo a uma lareira, em plano conjunto (Imagem 23), e, ao fazer isso, Russell expõe o homem e a mulher modernos, especialmente, o amor por conveniência ao invés do amor por convicção; em contrapartida, retoma a metáfora religiosa da lareira, que veremos à frente (cf. Imagem 41, p. 62).

Imagem 23: O amor falseado



Fonte: *O arco-íris* (1989).

Ademais, talvez alguma homofobia tenha sido inserida mais tarde na carreira de D. H. Lawrence, principalmente quando analisamos os momentos de apresentação da relação de homoafetividade entre Ursula e sua professora, em que o narrador usa palavras “pervertidas” para descrever qualquer situação sexual fora dos padrões convencionais. O fato é que Lawrence nos traz a luta tanto do homem (Paul Morel, por exemplo) quanto da mulher por libertar-se das convenções sociais da época, e das relações tradicionais também, que, devemos dizer, apenas as mulheres conseguem em suas obras e que Russell reforça de modo contundente nas suas versões, afinal, ele também adaptou *Mulheres Apaixonadas* (1969) e *Lady Chatterley* (1993).

Assim como *Filhos e Amantes* inicia com uma descrição da vida rural no condado de Nottinghamshire, onde a trama familiar do romance se desenrola, o mesmo acontece em *O arco-íris*, com a descrição geral de Marsh Farm nas terras médias inglesas e das gerações dos Bangwens que lá viveram. Mais que isso, ambas as obras retratam como os homens estavam satisfeitos com a terra, com a qual tinham uma conexão íntima, no entanto – e aqui encontramos as raízes de nossa análise sobre o fortalecimento sexual e intelectual –: “As mulheres olhavam além do intercurso acalorado e cego da vida na fazenda, contemplavam o mundo ao redor” (Lawrence, 1991, p. 10). Isto é, as personagens femininas de Lawrence ansiavam por uma vida melhor, no caso de Ursula, e se não para si mesmas, como Clara em *Filhos e Amantes*, pelo menos, para seus filhos, como constatamos na figura de Gertrude Morel.

As obras de Lawrence exploram o lugar da mulher dentro e fora das tramas tradicionais de namoro e casamento repetidamente representadas nos romances vitorianos.

Desse modo, *new women*⁴⁰ (Stevens, 2008) se torna um rótulo para aquelas que desafiam noções específicas de gênero ao limitar a participação feminina no local de trabalho ou em qualquer outra posição além do papel tradicional de esposa e/ou mãe. A personagem mulher de D. H. Lawrence é percebida como uma ameaça à organização social estabelecida e ao arranjo patriarcal da família, sobretudo, quando olhamos para a imagem de Ursula Brangwen, pois exhibe o mais forte senso de individualidade e desejo de liberdade do que todos os Brangwens. Não é por acaso que o diretor Ken Russell optou, em sua versão de *O arco-íris* (1989), por omitir as histórias das duas primeiras gerações dos Brangwens e focar na maioridade de Ursula, ou melhor, no florescimento sexual e intelectual da jovem no século XX. A reescrita de Russell é de uma produção épica, visto que retrata ao seu modo a renovação das relações humanas por meio das relações sociais, a religião como um estado psicológico necessário e os demais aspectos do social que ficam aquém de qualquer laço humano.

Imagens 24 e 25: Fatores estéticos e dinâmicos na criação e no condicionamento de expressividade de imagens



Fonte: *O arco-íris* (1989).

Russell apresenta na tela uma Ursula muito menos madura do que a Ursula de Lawrence, e isso fica muito evidente logo nos primeiros segundos do filme, em que Ursula é mostrada ainda pequena, a observar um arco-íris através da janela de seu quarto (Imagem 24). Por meio de *close-up* de rosto, é visto o semblante inocente de uma criança, presa pelas grades dessa janela, da qual Ursula se livra ao correr feliz na busca do colorido arco-íris (Imagem 25). Essa sequência de cenas tem muito a nos dizer na medida em que podemos interpretá-la como uma percepção de libertação por parte da personagem, que se concretizará no final da narrativa. Essa e outras estratégias usadas por Russell refletem fatores estéticos e dinâmicos, que criam e condicionam a expressividade dessas imagens, tal como relatamos a defesa de Plaza (2001) na utilização dos signos. Primeiro, a ideia de Russell colocar uma criança representa um símbolo

⁴⁰ Nova mulher, em português, é um termo de ideal feminista criado por Sarah Grand, em sua obra *The New Aspect of the Woman Question* (1894), mas que se popularizou através dos escritos de Henry James (Stevens, 2008), para descrever o crescimento da mulher feminista, educada e de carreira independente.

de liberdade, pois ela não vê maldade: a criança deseja, ela busca; não há medo ou pressão social, vergonha sob seus desejos. Segundo, Ursula é amparada pela presença do pai Will Brangwen, cujo comportamento não é mimar a filha, mas incentivá-la nas suas conquistas. Ao ver o arco-íris, Ursula quer pegá-lo a todo custo, mas Will explica: “Você não pode pegá-lo, meu patinho”⁴¹ (Russell, 1989, tradução nossa), e ela, mesmo pequena, porém de personalidade forte, insiste e recusa a geleia colorida oferecida pelo pai como segunda opção. Quer dizer, somos levados a pensar sobre questões psicanalíticas a serem exploradas na obra: a forte influência da mulher com quem D. H. Lawrence vivia, Frieda von Richthofen, a qual o diretor não deixou de fora, e a referência à imagem do cavalo em várias cenas, por exemplo, 1º) quando Ursula corre ao encontro do arco-íris ainda pequena (Imagem 26); 2º) no seu quarto há um cavalo de madeira talhado pelo seu pai (Imagem 27); 3º) ao caminhar com Anton (Imagem 28); e 4º) é perseguida por eles na floresta, pouco depois que descobre estar grávida (Imagem 29).

Imagens 26-29: A semiótica do cavalo



Fonte: *O arco-íris* (1989).

A imagem do cavalo pode ter diversos significados. Ele pode ser uma figura de força, devoção e firmeza na mitologia. Para os cristãos, o cavalo é símbolo de alegria e vitória definitiva, mas também de soberba, pela força como elevam a cabeça. No *Bestiário* (2013), de Júlio Cortazar, o cavalo é considerado símbolo universal de energia colocado à serviço de paixões humanas, em particular a sexual, que não “dominada” leva o homem à destruição. Esse

⁴¹ “You can't have it, me ducky.”

é o tipo de interpretação que pode ser feita na Imagem 29, pois, pelo contexto, Ursula está grávida e perde a criança na agitada perseguição; seus desejos são levados por ela ao extremo, terminando, por fim, doente, em estado não de destruição de si, mas de completa perda. Além disso, a mesma cena no livro perpassa a ideia de um estupro, logo, a figura do cavalo, aqui, não deixa de ser símbolo do homem e a sua violação sobre ela. Já no plano biopsicológico, o animal representa os desejos e instintos; pertence à zona natural, inconsciente e intuitiva, e por isso, eles aparecem junto a Ursula quando criança (Imagem 26 e 27), afinal, onde se encontra mais desejo natural e intuitivo, bem como inconsciente se não através da psicologia infantil? Por fim, na psicanálise de Carl G. Jung (1970, p. 15), o próprio se perguntava se o cavalo não podia ser um símbolo para a mãe, e ele afirma que expressa o lado mágico do homem, “[...] a mãe dentro de nós” (*the mother within us*), isto é, compreensão intuitiva.

Com base nessas afirmações, podemos dizer que Ken Russell foi estratégico ao enfatizar a imagem do cavalo nas cenas mencionadas, porque, ao focar no florescimento sexual de Ursula, essas e outras cenas até então aqui estudadas, recalcam termos sexuais e políticos, dinamizam a liberdade feminista da obra de D. H. Lawrence, seu espírito feminista que é tão latente nesse e em outros romances, bem como suas personagens. Quer dizer, Russell, em um tipo de terapia anacrônica, faz um resgate adaptacional da fantasia, e isso só vem reforçar a importância do estudo da construção das narrativas que estamos desenvolvendo neste capítulo, pois, por meio dessas, é possível entender o contexto de produção e seu impacto de recepção, como o problema da censura no caso de *O arco-íris* e *O amante de Lady Chatterley*.

Imagem 30: A semiótica do cavalo II



Fonte: *O arco-íris* (1989).

Inicialmente, Ursula parece demonstrar ser sonhadora, a típica mulher da época que espera por um cavaleiro, ou seja, a jovem sensata idealizada por Lawrence. E a imagem dela, em plano médio, transposta em plano detalhe ao quadro de uma moça a cavalo com um rapaz (Imagem 30), parece reforçar isso, mas logo a cena muda e Russell descobriu a típica adolescente e nos mostra uma Ursula aberta às novas experiências e idealista sobre seu sucesso

com relação a elas. Vejamos o diálogo que se segue entre ela, Anton e sua família durante um almoço:

ANTON: E você? Suponho que ainda esteja na escola.
 URSULA: Meu último ano, fico feliz em dizer. Estarei levando meu exame de matrícula em breve.
 ANTON: Você vai sair para trabalhar, então.
 WILL: Ei, não fique colocando ideias na cabeça dela. Nenhuma das minhas filhas precisa sair para trabalhar.
 URSULA: Estou considerando meu campo de ação, sim.
 ANNA: Há uma boa safra de meias maduras para remendar. Talvez eles possam ser seu campo de ação.
 ANTON: O que você gostaria de ser?
 URSULA: Não sei. Uma professora, talvez.
 ANTON: Nunca fui de estudar. Dizem que todos os cérebros do exército estão nos engenheiros... acho que por isso eu me juntei a eles, para obter o crédito do cérebro de outras pessoas.
 URSULA: Eu não acho que cérebros importam.
 TIO HENRY: O que importa, então?
 URSULA: Importa que as pessoas tenham coragem ou não.
 TIO HENRY: Coragem para quê?
 URSULA: Para tudo⁴² (Russell, 1989, tradução nossa).

Podemos observar acima algumas convenções sociais das quais Ursula precisa livrar-se, a começar pelo estigma de seu pai de que mulheres não devem trabalhar, o que é reforçado por Anna, ao sugerir um “serviço de esposa”. De todo modo, Ursula ignora e assume interesse no magistério, sendo incentivada por Anton, e é essa confiança da parte dele que a atrai. Em plano conjunto, no qual encontram-se Ursula e Anton sozinhos, evidencia-se a construção desses personagens (Imagem 31):

⁴² “ANTON: And you? I suppose you’re still at school. / URSULA: My last term, I’m happy to say. I’ll be taking my matriculation exam soon. / ANTON: You’ll be going out to work, then. / WILL: Hey, don’t be putting ideas in her head. None of my daughters need go out to work. / URSULA: I’m considering my field of action, yes. / ANNA: There’s a fine crop of stockings ripe for mending. Perhaps they can be your field of action. / ANTON: What would you like to be? / URSULA: I don’t know. A teacher, perhaps. / ANTON: I was never one for studying. They say all the brains of the army are in the engineers. I think that’s why I joined them, to get the credit of other people’s brains. / URSULA: I don’t think brains matter. / UNCLE HENRY: What does matter, then? / URSULA: It matters whether people have courage or not. / UNCLE HENRY: Courage for what? / URSULA: For everything”.

Imagem 31: Plano conjunto na constituição de personagens



Fonte: *O arco-íris* (1989).

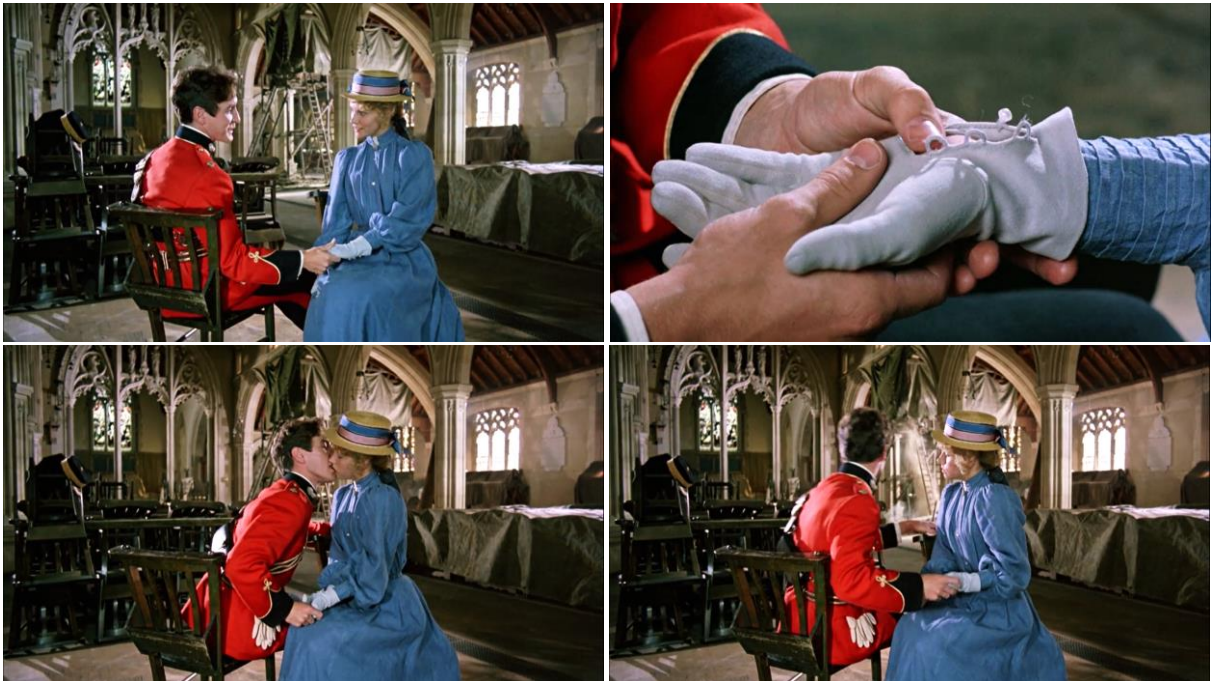
Podemos observar a contrastante postura de Ursula, sentada ereta e centralizada sob uma janela fechada, em comparação à atitude relaxada dele, que está sob uma janela aberta. Este cenário reflete a dicotomia entre as convenções sociais que limitam Ursula, enquanto ele parece desfrutar de liberdade para seguir suas próprias vontades. Essa representação captura vividamente a tensão de gênero tão característica das obras de D. H. Lawrence. Essa simetria parcial se desdobra na cena subsequente na igreja (Imagem 32), em que Ursula é retratada, não mais como prisioneira das convenções, mas como alguém livre para fazer escolhas, equiparada a Anton. Outro ponto a ser observado no diálogo de Ken Russell com Lawrence é a fala de Ursula sobre não se importar com cérebros, mas com a coragem do homem, uma fala característica do classicismo do autor (Gonçalves, 1997), para o qual devemos desapegar da razão extrema (racionalidade) e nos entregarmos às sensações do corpo, incluindo o instinto, pois, somente assim, o homem poderia ser integral em toda sua potencialidade, no domínio pleno de seu corpo, mente e emoções.

Para tratar disso, é importante que discutamos a visão de amor de Lawrence, que reforça o caráter sensual, e que chocou a moral inglesa. Enquanto a Inglaterra enxergava obscenidade e/ou pornografia, Lawrence pregava o natural, um aspecto que consistia de anseios primitivos como forma de libertação. E Ken Russell se utiliza dessa busca da liberdade pelo primitivo quando reforça em sua narrativa cenas eróticas que sugerem a busca por sensações sexuais de paixão profunda, potencializando muito mais a questão na tela do que mesmo o que se apresenta no livro.

Uma das formas de potencializar essa liberdade sexual na narrativa fílmica, na nossa visão, é a ênfase dada no despertar de Ursula Brangwen. Para isso, mostra-se a relação dela com dois personagens, sendo eles: Anton Skrebensky (Paul McGanne) e Winifred Inger (Amanda Donohoe). O primeiro contato íntimo de Ursula foi com Anton, por sua vez, Russell não recorre, inicialmente, ao erótico explícito, mas a um erótico velado, que “[...] se inscreve no domínio da fantasia e só no reino da ficção é que ele pode realizar-se plenamente” (Morais;

Lapeiz, 1984, p. 56). Na cena (Imagens 32 e 33), por exemplo, a carga erótica acontece dentro da igreja, ambiente que, por si só, retoma a obsessão de D. H. Lawrence por simbologia religiosa, sintetizando o espiritual com o sensual. Em plano americano, Anton segura a mão de Ursula, seguido de *close-ups* das mãos e dos rostos de ambos, e, em plano detalhe, ele desabotoa a luva dela, criando uma tensão erótica, não apenas para a personagem, mas para o espectador também. Nessa cena, apresenta-se uma Ursula reprimida, não apenas pela figura masculina de Anton, assim como também pelos próprios dogmas do cristianismo: ao falar sobre fazer amor na casa de Deus e ser surpreendida com um beijo do jovem soldado, o teto da igreja cai (Imagens 34 e 35).

Imagens 32-35: Síntese do espiritual com o sensual



Fonte: *O arco-íris* (1989).

Uma vez que para Lawrence o cristianismo deve encontrar uma nova maneira de se adaptar para se comunicar com as mudanças da cultura, a queda do teto em cena pode ter, pelo menos do nosso ponto de vista, duas interpretações: a religião vazia na sociedade moderna e/ou sentimento de culpa de Ursula diante da situação. De uma forma ou de outra, o caráter erótico da cena se sustenta, pois, a verdade do erotismo está justamente na mentira expressa, e mesmo sendo uma produção de 1989, Ken Russell reforça a representação do desejo sexual por meio de metáforas, simbolismos, elipses e olhares silenciosos, optando por diluí-lo na diegese.

Nos próximos encontros entre Ursula e Anton, a narrativa fílmica continua servindo-se de um desejo sexual em torno de uma construção imaginária, no entanto, nota-se a câmera com o olhar mais fetichista, visto que o corpo de Ursula passa a ser objeto de culto

erótico. Ao manter relações sexuais com Anton durante o casamento de Winifred e tio Henry, o olhar de desejo e o próprio êxtase de prazer, contrasta com a imagem da lua cheia (Imagens 36 e 37), que pressupõe não apenas a passividade de Ursula em relação a Anton, como também a perda da sua virgindade e sua renovação ao iniciar este relacionamento. Em contrapartida, ao se relacionarem sexualmente na floresta (Imagem 38), não apenas mostra o despertar da liberdade sexual de Ursula, mais também o retorno ao primitivo, que é a chave dessa libertação para D. H. Lawrence (Gonçalves, 1997).

Imagens 36 e 37: O olhar fetichista da câmera



Fonte: *O arco-íris* (1989).

Imagem 38: Florescimento da liberdade sexual



Fonte: *O arco-íris* (1989).

Ao analisarmos esse movimento de alternância entre outros espaços e a natureza, podemos dizer que, ao entrarem nus na floresta, temos a suposição de uma penetração ao próprio inconsciente, ao desconhecido, cuja a saída se constrói no desenvolvimento do eu, na aceitação de sua persona social. Além disso, torna-se um ato natural, um contato com o que há de mais primitivo entre nós, e quando Ursula se satisfaz sexualmente sob a imagem e o som da cachoeira, esse anseio primitivo apenas se confirma. Podemos dizer ainda que o diretor não apenas utiliza a cachoeira para simbolizar esse estouro de prazer, de liberdade, mas também traz os próximos passos de Ursula, de que suas atitudes são ascendentes, de movimento contínuo, e que sua relação com Anton tenderá a mudar, porque ela também está em constante transformação.

Outro ponto que merece destaque é a representação falocêntrica no filme. Ao contrário dos momentos íntimos entre Ursula e Anton, em que o falo é sempre preservado – até mesmo dos expectadores –, nas cenas entre Ursula e Winifred se manifesta o desejo falocêntrico delas, pois há uma exposição excessiva de seus seios, nádegas e pelos pubianos, que culminaria no estereotipo do corpo feminino como objeto. Entretanto, por mais que Ken Russell tenha se utilizado do olhar fetichista da câmera, e optar também por não mostrar nudez masculina, estereótipo que ele mesmo desconstrói em *Mulheres Apaixonadas* (1969)⁴³, o diretor parece criticar o próprio machismo da época e ridicularizar a imagem do homem, como mostrado anteriormente no discurso sobre casamento. E quem pensa que ao sensualizar a imagem feminina o diretor foi condizente com o ideal de objetivá-la pode estar enganado, pois Russell, assim como D. H. Lawrence, criou uma imagem favorável às mulheres, na premissa de que

[...] os corpos se reconhecem não como homens ou mulheres, mas como corpos falantes, que também são centros de resistência, espaços políticos para criação e contraprodução de prazer por meio de práticas e formas de contradisciplina sexual (Gerace, 2015, p. 27).

Nisso, a sexualidade de Ursula e Winifred pode ser interpretada como poder, um processo de emancipação, que, a nosso ver, parece regredir no cinema comercial atual.

Na primeira cena de interação entre Ursula e Winifred, que é sua professora de natação, há uma fala interessante de duplo sentido de Winifred: “Empurre e deslize” (*push and slide*). Essa fala pode ser vista como uma analogia ao sexo, bem como pode complementar a cena anterior, de Ursula com Anton na igreja, como se a professora viesse para motivá-la a enfrentar seus medos/desejo da sexualidade – o que, de fato, acontece posteriormente. O primeiro contato sexual de Ursula é com sua professora, quando essa a convida para visitá-la em sua casa, e nesse momento, pouco antes da metade do filme, é exposta a nudez feminina (Imagem 39). Essas imagens fazem um contraponto, tanto ao erotismo romantizado da figura feminina das narrativas clássicas cinematográficas, quanto à quebra de estereótipo já discutida anteriormente (Imagem 31). Enquanto o que atrai Ursula para Anton é a sua confiança, o espírito independente e a combinação de qualidades masculinas e femininas de Winifred são o que conquistam a protagonista.

⁴³ O primeiro nu frontal masculino do cinema britânico. Na cena, que não faz parte da versão que optamos em analisar, os atores Oliver Reed e Alan Bates brigam nus e suados, em uma catarse homoerótica, que se repete em *O arco-íris*, quando Ursula e Winifred nadam nuas em um lago.

Imagens 39 e 40: O erotismo romantizado da imagem feminina



Fonte: *O arco-íris* (1989).

Na cena, em plano conjunto, observam-se ambas frente a frente, nuas, despidas de qualquer pudor e livres das tensões sociais que inibem seu prazer. Reparemos no quadro, que, ao contrário do momento de intimidade sexual com Anton, está dividido em planos isolados, e que, dessa vez, as janelas e as portas encontram-se abertas, indicando que Ursula está livre para encontrar uma vida gratificante, ou “[...] a vida pervertida da mulher mais velha” (Lawrence, 1991, p. 290). Em seguida, ela e Winifred correm nuas para o lago (Imagem 40), como um *flashforward*, que se repetirá com Anton (Imagem 38). A diferença, entretanto, não está na distinção de gênero, mas no próprio contexto da cena, pois, enquanto com Anton, Ursula desperta para sua liberdade, com Winifred, ela assume um dos seus vários papéis na busca de uma satisfação plena. Outros elementos de composição de cena são importantes para a sua compreensão. O lago, por exemplo, pode ser interpretado como o retorno ao útero, ao espaço em que o gênero não a define; e a chuva, por sua vez, como fluído divino, que recai sobre ela para lavar e ascender a uma nova vida, ao passo que também não deixa de ter em alguma medida uma conotação sexual em referência ao ser masculino e seu sêmen, semente de vida.

Imagem 41: Semiótica religiosa



Fonte: *O arco-íris* (1989).

Outra cena bastante interessante entre Ursula e Winifred, que reforça a conexão entre elas, é a de ambas deitadas em frente a uma lareira (Imagem 41), que, assim como o encontro do casal na igreja e o plano conjunto mencionado anteriormente (Imagem 23), essa

também traz uma conotação religiosa. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1998), a lareira é um santuário de pedido de proteção a Deus, é nela que se celebra o culto e guarda-se o sagrado. Acreditamos que Ken Russell não quis fazer uma afronta ao cristianismo, mas, assim como D. H. Lawrence, pode ter tido a ideia de abrir os olhos para as formas antigas e dogmáticas da religião sobre a dominação masculina e a própria repressão social. Ao colocar duas mulheres nuas na frente de uma lareira acesa, Ken Russell questiona a vida comum, o conceito de lar e leva aos extremos a forma erótica e o sentimento de ódio, as polaridades conflitantes entre masculino e feminino, bem como a luta passional na vida cotidiana, a profunda e complexa “angústia do espírito” do sujeito moderno. O fogo na lareira pode representar um signo para o amor, o centro solar que devia aproximar os seres, independentemente da cor, gênero e/ou condição social: a lareira seria o centro da vida de Ursula, vida essa que lhe foi dada e que ela deve conhecer para propagar.

Com base nessa breve análise do filme, podemos dizer que Russell trouxe uma versão de *O arco-íris* que tenta santificar o erótico em uma sociedade cada vez mais anômica, juntamente com ideias provocativas, momentos poderosos e questões intrigantes. Há diversos outros aspectos que poderíamos ainda explorar para construir esse fortalecimento da liberdade sexual de Ursula, por exemplo, o importante plano de fundo da industrialização britânica na representação do poder destrutivo da mecanização, outros momentos de referência sexual, a citar, Ursula modelando nua para um amigo de Winifred, bem como detalhes de produção, diálogos e figurinos que caracterizam a personalidade intelectual e livre de Ursula Brangwen.

A partir de então, podemos examinar as forças psicológicas que criam conflitos entre homens e mulheres. *O arco-íris* de Russell retrata com propriedade os complicados intercâmbios entre homens e mulheres, exacerbados pela necessidade de uma realização individual, e, ao optar em focar em Ursula, ele mostra a luta dela para se definir como indivíduo e seu conflito no que diz respeito à construção de uma união com um parceiro sexual.

O processo de descoberta das próprias necessidades de Ursula envolve questões complexas de autodefinição e redefinição, porque, mesmo ela tendo um forte senso de individualidade e desejo de liberdade, os vários relacionamentos com os quais ela se envolve não a satisfaz. No caso de Anton, Ursula busca através da sexualidade uma “consumação” que inclua “o infinito”. O sexo é bom, mas não o suficiente para preencher a lacuna entre “paixão” e “eu social”. Além disso, os fortes sentimentos nacionalistas de Anton, especialmente sobre colonialismo britânico, acabam por levá-la a correr por si mesma: “[...] sou contra você e todas as suas coisas velhas e mortas!” (Lawrence, 1991, p. 388). Já com Winifred, Ursula descobre a

liberdade feminina, não apenas através do sexo, no qual aprende a explorar seu próprio corpo, mas ao discurso da professora:

Já te disse, os homens têm ideias fixas sobre o que uma mulher deve ser. Então, quando encontram uma mulher que se encaixa na definição deles, eles dizem que a amam. Eles só estão apaixonados por si mesmos. Como uma serpente que pode engolir o rabo quando está com fome. Mas as mulheres também têm ideias fixas⁴⁴ (Russell, 1989, tradução nossa).

Como podemos ver, essa fala desqualifica a figura masculina; no entanto, quando Winifred decide se casar com tio Henry, Ursula percebe a incapacidade da amante de agir de maneira autêntica, provando ser moralmente vazia, combinando com seu novo parceiro, que, apesar de possuir um exterior elegante, esconde uma natureza corrupta e egocêntrica.

Imagem 42: O arco-íris como símbolo de esperança



Fonte: *O arco-íris* (1989).

No fim da narrativa, tem-se a protagonista sozinha, tendo que lidar com seus impulsos conflitantes de um eu cindido (consciente e físico). Ao mostrá-la correndo para o arco-íris (Imagem 42), tal como no início do filme, Ken Russell parece dar esperança de que Ursula, nas suas necessidades incompletas, busque por um eu autêntico para encontrar um equilíbrio final entre a necessidade de estabelecer um senso de independência e o desejo instintivo de intimidade com um parceiro sexual, se não permanente, ao menos em momentos fugazes de união.

No próximo tópico, daremos continuidade a essa busca de Ursula Brangwen, juntamente com sua irmã Gudrun no romance *Women in Love*. Através do contato delas com seus amantes, reavaliaremos os papéis de gênero, ao passo que questões sobre desejos contraditórios de dominar, submeter e obter igualdade também se farão presentes, bem como os vínculos entre esses desejos e a sexualidade humana.

⁴⁴ “I told you, men have fixed ideas of what a woman should be. So, when they find a woman who fits their definition of her, they say they love her. They’re only in love with themselves. Like a serpent who might swallow his tail when he’s hungry. But women, they have fixed ideas, too”.

2.3 *Women in love* (2011) – A luta apaixonada pelo ser consciente

Cinco anos separam *Mulheres Apaixonadas* (1920) de *O arco-íris* (1915). São cinco anos que D. H. Lawrence se preparou para restaurar a integridade de uma sociedade dilacerada pela modernidade industrial. *Mulheres Apaixonadas* traz de volta, não apenas o conflito de Ursula Brangwen e a busca pela sua liberdade sexual, mas retoma também a história de sua irmã Gudrun, e, ao contrário dos acontecimentos vistos acerca dos momentos finais de *O arco-íris*, o quinto romance da carreira de Lawrence não é uma continuação do anterior. A narrativa desse muda drasticamente, assim como a visão do autor, que nos apresenta não mais uma Inglaterra rural e conjugal, mas industrial e boêmia, bem como as relações sociais são diferentes e exacerbadas, com seus personagens enfrentando uma “crise” pessoal enquanto busca por um ser mais consciente. Ursula, como sabemos, é professora e Gudrun uma escultora modernista, ambas conhecem Rupert Birkin e Gerald Crich, com quem se envolvem, respectivamente. Rupert é um inspetor escolar, com uma suposta inclinação homossexual que não é explícita no texto, mas que explica algumas das peculiaridades dos conflitos ostensivamente heterossexuais dele com Ursula. Já Gerald é industrial, proprietário de uma importante mina local, um homem de mente aguçada para os negócios, mas também indesejado ou incapaz de conhecer a si próprio, tendo fim trágico no final da narrativa.

Na reescrita mais atual de 2011 – visto que essa é a última e mais recente adaptação da obra –, Miranda Bowen optou por seguir uma linha contrária quando comparada a outras traduções⁴⁵ e adequou-se ao seu tempo, como reforça Cattrysse (1992). *Mulheres Apaixonadas* (2011) não se trata apenas de uma reescrita da obra de mesmo nome de Lawrence, ela também – e aqui se faz a nossa justificativa de escolha para estudo – reforça elementos de *O arco-íris* (1991), invertendo papéis e distorcendo momentos, afinal “[...] a forma mais corrente do cinema é objetiva em que o narrador se esquivava ao máximo para deixar o campo livre para os personagens e as suas sensações” (Gomes, 2011, p. 207). Isto é, Bowen prefere extrapolar as relações entre texto-fonte e texto-adaptado, buscando uma ligação mais coerente entre as duas obras e seus acontecimentos, cuja proposta do autor era conceber um único texto (Aldington, 1978).

Miranda Bowen inicia sua reescrita com a reconstrução da cena em que Ursula (Rachael Stirling) é perseguida por cavalos, numa semiótica transitória de acontecimentos, como a interação entre a personagem e o ambiente, a intensidade das emoções transmitidas e a

⁴⁵ Cf. *Mulheres Apaixonadas* (Russell, 1969).

simbologia subjacente à perseguição, que, tanto no texto de Lawrence quanto na versão de *O arco-íris*, de Ken Russell, vista no tópico anterior, revela uma nota de esperança no final da história. Ao iniciar a narrativa fílmica, Bowen propõe continuar a missão de reparar a divisão entre homens e mulheres, visto que o diálogo inicial é entre as irmãs, refletindo, não sobre o propósito do casamento, mas sobre a autonomia da figura masculina sobre elas:

URSULA: Os homens não podem definir você. [...] Porque não importa quão moderna você seja, quanta variedade você goste, você ainda os orbita, faz deles a luz pela qual você é iluminada. E se você continuar nesse caminho, Gudrun, temo que, apesar de toda sua liberdade, você pode subir nesta cama comigo agora (Bowen, 2011, tradução nossa).⁴⁶

Ursula e Gudrun são mulheres inteligentes e filosóficas, mas Bowen parece ter construído uma protagonista menos forte, ou é isso que a personagem de Rachael Stirling parece demonstrar em cena.⁴⁷ Acreditamos que, talvez, uma vez que ela enfrenta agora dilemas filosóficos sobre a vida, no que deve e o que não deve acreditar, a ideia de busca por uma liberdade sexual é deslocada para Gudrun (Rosamund Pike). No discurso acima, Ursula não critica a postura da irmã por ter uma vida agitada em Londres, por gastar seu tempo entre pessoas privilegiadas e ricas buscando satisfação, entre elas, tendo envolvimento com um homem casado; ela alerta para a importância que Gudrun dá a essas relações, colocando-se abaixo do real lugar que ela merece, caso contrário, terminará como a irmã, enferma numa cama, tendo que lidar com as consequências de ter depositado em Anton sua liberdade (Imagem 43).

Quanto à caracterização dos personagens, a própria maneira de Gudrun se vestir revela seu complexo de superioridade e arrogância, como podemos observar nos seus momentos *bon vivant* nos bares de Londres (Imagem 44). Isso, inclusive, em relação ao meio social em que nasceu, a partir da relação fria com o pai Will (Ben Daniels), que é tratado com indiferença ao deixar a filha na estação de trem, aspecto esse revelado em plano geral, com os personagens em pontos extremos da cena (Imagem 45), bem como ressaltado pelo desequilíbrio da imagem, cuja estação parece inclinada em relação as linhas de ferro. Em suma, temos em

⁴⁶ “Men cannot define you. [...] Because no matter how modern you are, how much variety you enjoy, you still orbit them, make them the light by which you are illuminated. And if you continue on that track, Gudrun, then I fear that for all your freedoms, you might as well climb into this bed with me now”.

⁴⁷ No que diz respeito aos núcleos da narrativa, julgamos a reescrita de 2011 mais satisfatória do que o próprio texto do autor, porque enquanto personagens como Anna (Saskia Reeves) e Will Brangwen (Ben Daniels), e até Anton Skrebensky (Jeremy Crutchley) foram quase que esquecidos por D. H. Lawrence, recebendo deste pouco mais do que algumas menções no novo texto, Miranda Bowen, na sua visão, deu-nos detalhes sobre essas personagens, por exemplo, a conclusão da relação entre Anna e Will. Em contrapartida, a direção fraqueja na construção dos personagens, sendo esse um caráter forte do autor.

Mulheres Apaixonadas duas irmãs distintas, pois, enquanto Gudrun aspira fama e glória, Ursula – depois de suas experiências, que podem ser associadas ao romance anterior *O arco-íris* – torna-se mais modesta, limitando-se a preservar sua independência e liberdade com uma vida simples e um amor verdadeiro.

Imagem 43: Ursula enferma



Fonte: *Mulheres Apaixonadas* (2011).

Imagem 44: Indumentária de Gudrun



Fonte: *Mulheres Apaixonadas* (2011).

Imagem 45: Relação paterna e origem social



Fonte: *Mulheres Apaixonadas* (2011).

Losa (2000), ao tratar da construção das irmãs no romance, afirma que:

Enquanto Ursula encara os homens “como filhos”, “ela via seus homens como filhos, sentia pena de seus anseios e admirava sua coragem, e se maravilhava com eles como uma mãe se maravilha com seu filho, com um certo deleite em sua novidade”⁴⁸ (WL/PB, 341). Gudrun vê os homens como o campo inimigo que tem de ser conquistado e vencido (Losa, 2000, p. 107, tradução nossa).

Apesar de essa ser a visão da autora sobre a personalidade das figuras femininas de *Mulheres Apaixonadas* (1979), temos Gudrun em outra perspectiva, como uma personagem ambiciosa. No entanto, quando observamos a narrativa do filme de Miranda Bowen, não a interpretamos como uma inimiga dos homens, pelo contrário, dependente deles no que concerne seu objetivo de satisfação social, ou seja, ela não medirá esforços para ter o que quer, mesmo que isso a torne objeto das vontades masculinas, abdicando, em certo ponto, sua liberdade

⁴⁸ “she saw her men as sons, pitied their yearning and admired their courage, and wondered over them as a mother wonders over her child, with a certain delight in their novelty”.

sexual. Esse comportamento torna o filme conservador, bem como reforça o tradicional imaginário falocêntrico de D. H. Lawrence no cinema (Lehman; Hunt, 2010).

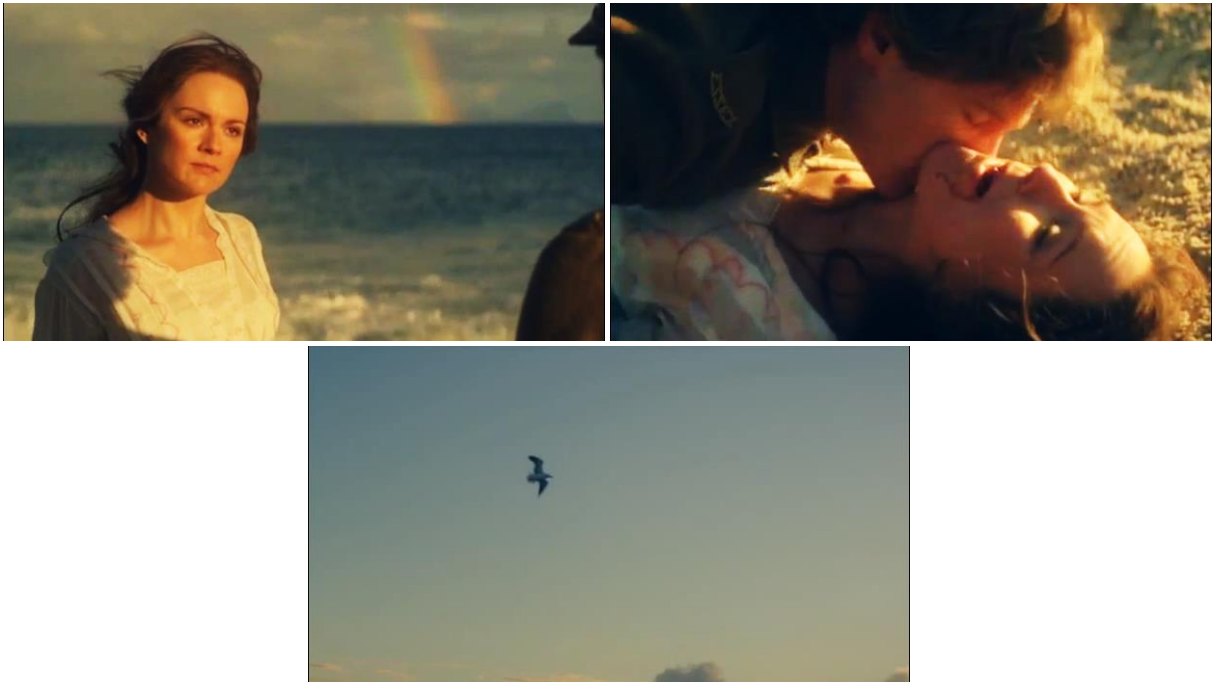
De todo modo, o quinto romance de Lawrence não gira em torno apenas das irmãs Brangwen, mas em torno das alianças e desavenças entre elas e os amigos Rupert Birkin e Gerald Crich, sobre os quais falaremos à frente. A reescrita de Bowen foca numa relação quadrilátera, sem deixar de nos presentear com os conflitos de Anna e Will, um casamento conturbado e precipitado, que terminou no comodismo e o qual foi ignorado na adaptação de *O arco-íris* em 1989. Bowen também resgata a imagem de Anton, que, na obra de Lawrence, é mencionado, mas na nova tradução cinematográfica retorna após saber da gravidez de Ursula, inclusive, propondo casamento: essa volta desencadeia conflitos em Ursula, que passa a questionar a relação entre sexo e amor:

URSULA: Sexo e amor. Eu terminei com Anton porque ele não alimentou aquele lado animal de mim que sentia a vida. E escrevi para voltarmos porque estava grávida e com medo. Mas agora, com a morte do bebê, eu tenho a certeza mais uma vez de que devia ser livre. Satisfazer minha paixão nesta vida. Mas não é paixão, mãe, que me impulsiona. É luxúria. E desejo insaciável. E foi isso que ficou entre mim e Anton (Bowen, 2011, tradução nossa).⁴⁹

Tal confissão de Ursula para sua mãe Anna, antecede seu encontro com Anton, que a leva de carro à praia, a pedido dela, e, ao saber de seus sentimentos, força uma relação sexual ali mesmo. Nas imagens 46 e 47, encontra-se a reafirmação das palavras dela, o desejo de liberdade sexual na simbologia do pássaro, sua insatisfação diante do sexo forçado e sem prazer com o amante, e a retomada do arco-íris (Imagem 48) como alusão à precedente do romance anterior, numa finalização da narrativa daquele, tendo em vista que essa reescrita mescla ambos os textos, além da semiótica de esperança na busca de Ursula por um equilíbrio final de suas necessidades de independência e desejo instintivo de intimidade.

⁴⁹ “*Sex! Love! I broke with Anton because he did not feed that animal side of me that felt life. And I wrote to get back together because I was pregnant and I was scared. But now, with the baby gone, I was certain once more, I am meant to be free. To indulge my passion in this life. But it is not passion, Mother, which drives me on. It is lust. And insatiable desire. And that is what stood between me and Anton*”.

Imagens 46-48: Sequência semiótica de liberdade sexual



Fonte: *Mulheres Apaixonadas* (2011).

Tudo isso, leva Ursula a compartilhar com a irmã se é possível encontrar amor fora do sexo, ao que Gudrun afirma: “Sexo é poder. É onde temos poder”⁵⁰ (Bowen, 2011, tradução nossa). Essa perspectiva de Gudrun reafirma sua personalidade em usar o sexo como um meio para os fins, assim como retoma a relação do sexo enquanto objeto de poder nos movimentos de liberação das mulheres, não que isso resida nas reivindicações de direito, mas no fato desse movimento surgir justamente no discurso formulado no interior da sexualidade, de modo a chegar numa dessexualização (Foucault, 1984). Ao passo que, numa perspectiva de metalinguagem, a própria produção de Miranda Bowen dispõe de um artifício autorreflexivo e pactual, o filme enquanto uma tradução do século XXI avança numa discussão política, de modo a explorar com mais liberdade essa pluralidade sexual numa obra polêmica, questionando assim a permissividade da época como forma alienada de assimilação. Nesse caso, *Mulheres Apaixonadas* (2011) reivindica relações, expressando uma liberdade sexual limitada, concebida àquilo que era permissivo na época dentro dos critérios morais, logo, o sexo pode sim ser associado a uma metáfora de poder.

Outro ponto interessante a ser observado quanto ao poder dado ao sexo, agora no que diz respeito a sua exibição pelo cinema, é quando Gudrun cita Eadweard Muybridge (1830-1904)⁵¹, e na sua fala podemos perceber, também por meio de uma metalinguagem, uma crítica

⁵⁰ “Sex is power. It's where we have power”.

⁵¹ Eadweard J. Muybridge é conhecido pelas suas contribuições no ramo da fotografia. Enquanto fotógrafo inglês, ele fez experimentos com o uso de múltiplas câmeras na captação de movimento, além de inventar o

no filme acerca da exibição de cenas de sexo diante das câmeras: “GUDRUN – E quanto mais nos contorcemos para a câmera, mais a alma fica obscurecida”⁵² (Bowen, 2011, tradução nossa). Isso explica porque não se vê tais exibições na tradução de Miranda Bowen – com pequenas exceções a nudez masculina e raras aparições femininas –, bem como reforça a crítica de Rodrigo Gerace (2015, p. 252) sobre a sexualidade feminina ainda ser um tabu: “Vivemos um processo de emancipação, mas parece que estamos a regredir. Nos anos 70, não ousávamos muito mais? Hoje, todos temos medo”.

Enquanto Ursula e Gudrun são diferentes uma da outra – o que não as impede de ter uma aliança em si e constituir-se como um vértice feminino dentro da obra –, Rupert e Gerald não tem proximidade no início do texto de D. H. Lawrence, eles se conhecem ao longo da narrativa através das irmãs Brangwen; no entanto, na reescrita de 2011, os dois apresentam uma amizade de longa data, antes mesmo de conhecerem Ursula e Gudrun. Assim, podemos dizer que Rupert e Gerald vem a ser o vínculo masculino da narrativa, bem como os representantes de um dos desafios do texto de Lawrence, que era propor uma relação de amizade profunda, para além de uma questão física. Em contrapartida, a reescrita de Bowen foca no possível interesse de Rupert pelo mesmo sexo, ressaltando a homoafetividade que, no livro, é apenas suposta e não explícita. Na primeira cena de encontro entre Rupert (Rory Kinnear) e Gerald (Joseph Mawle), podemos analisar tanto as características de cada um, como identificar símbolos que podem sugerir traços de uma relação homoafetiva. Ambos se encontram em campo aberto, e ao mesmo tempo que Gerald monta algumas barracas, Rupert discursa sobre esse usar a própria força, quando poderia pagar para alguém fazer por ele:

RUPERT: Você não conseguiu que os homens fizessem isso?

GERALD: Claro que eu poderia. Exceto que esta é a única parte de todo o evento de que realmente vou gostar.

RUPERT: Você realmente é a coisa em si. Eu digo isso a todos os meus amigos, na educação. Conheço um homem que é espírito da época.

GERALD: Estou montando uma barraca, Rupert.

RUPERT: É um *ethos*, seu tolo! Energia, velocidade.

[...]

GERALD: Qualquer um teria feito isso.

RUPERT: Não, é você. Como um projétil explodindo de uma arma que se fragmenta em um milhão de pedaços diferentes.

[...]

GERALD: Eu sou um industrial! Eu gosto de fazer as coisas. Isso tem um fim (Bowen, 2011, tradução nossa).⁵³

zoopraxiscópio, dispositivo usado na projeção de retratos em movimento, hoje conhecido como a película de celulóide.

⁵² “*And the more we writhe for the camera, the more the soul remains obscured*”.

⁵³ “*RUPERT: Couldn’t you get the men to do it? GERALD: Of course I could. Except this is the only bit of the whole event I’ll actually enjoy. RUPERT: You really are the thing itself. I tell all of my friends that, in*

O interessante de se observar nesse diálogo é a essência viril de Gerald, seu papel de liderança que lhe é reservado pela sociedade patriarcal e capitalista, juntamente ao amistoso Rupert e seu mundo da palavra. Fica claro que Gerald é objeto de força e poder, um personagem de grande ambivalência semântica e ideológica, mas, na situação, sua imagem parece sofrer o peso da responsabilidade social que lhe é imposta, tanto que ele prefere o trabalho braçal ao serviço fácil, e rebate a admiração de Rupert, que coloca o caráter do amigo dentro de um *ethos*, ou seja, os traços e os modos de seu comportamento como a definição de sua própria identidade.

Imagens 49-51: Conotações semânticas do *ethos*



Fonte: *Mulheres Apaixonadas* (2011).

No filme, a cena em questão também é carregada de conotações relativas ao universo traduzido do livro: primeiro, quando Gerald se machuca com um martelo (Imagem 49), numa relação de que sim, ele é industrial, capitalista, aparenta ter grande força de vontade e energia física, mas é rodeado de sinais de morte, isto é, ele é o próprio declínio da civilização industrial e tecnologia ocidental. Segundo, a câmera focaliza em plano detalhe, com acento visual para a estaca que prende a barraca e que fora fincada pelo Gerald, sob olhar de Rupert. Por meio desse plano, pode-se fazer uma associação a uma conotação sexual fálica (Imagem 50), acentuando o amor reprimido entre eles, seguido da cena que Rupert segura a corda que

education. I know a man who is the spirit of the age. GERALD: I'm putting up a tent, Rupert. RUPERT: It's an ethos, you clod! [...] GERALD: Anyone would have done that. RUPERT: No. It's you. Like an exploding shell shot from a gun which fragments into a million different pieces. [...] GERALD: I am an industrialist! I like to get things done. There's an end to it".

sustenta a elevação da barraca (Imagem 51), numa correlação ao seu desejo de estimular o amigo de outras maneiras, além de sua fragilidade física:

GERALD – Oh, você gostaria de luvas?

RUPERT – Se não for muito incômodo⁵⁴ (Bowen, 2011, tradução nossa).

Outros momentos merecem destaque quanto à relação de Rupert e Gerald no filme, afinal Miranda Bowen traduziu para a tela muito mais esse desejo reprimido em conflito com a constituição de seus eus conscientes, do que o próprio D. H. Lawrence, cuja preocupação em *Mulheres Apaixonadas* (1979) era torná-lo um “poema dramático”, apelando para que os comportamentos eróticos fossem social e moralmente enquadrados, além de aceitação das verdades de desejos individuais e aprendizagem de como conviver com eles.

Imagem 52: Objeto para adjetivar desejo sexual



Fonte: *Mulheres Apaixonadas* (2011).

Outra cena representativa dessa ênfase dada pela diretora ocorre na festa de aniversário de Gerald em que Rupert o presenteia com um isqueiro Wonderlite, cuja chama permanece acesa enquanto o usuário manter a tampa aberta (Imagem 52). Há na imagem a representação do signo do fogo, um entre tantos elementos naturais usados por Lawrence em suas obras para adjetivar desejos sexuais. Assim, parece entrar em cena a ideia do interesse de Rupert, entregue a Gerald, que decidirá manter ou não essa relação; a sugestão da cena é de que Rupert deixa nas mãos de Gerald a consolidação de um aprofundamento da relação entre eles. Além disso, Bowen ainda opta por inserir outras cenas que não estão no romance. É o caso, por exemplo, do momento em que Gerald sozinho em um barco, convida Rupert parcialmente bêbado para entrar, saindo juntos por um lago.

⁵⁴ “GERALD: Oh, would you like gloves? RUPERT: If it’s not too much trouble”.

Imagens 53 e 54: Semiótica homossexual



Fonte: *Mulheres Apaixonadas* (2011).

Na ocasião é possível perceber o semblante triste/preocupado de Gerald sob o peso das responsabilidades de administrar os negócios da mina de sua família (Imagem 53), ainda que ele seja uma pessoa que goste de ter controle sobre tudo e todos, como bem ressalta para um capataz ao vê-lo tentar domar um cavalo “selvagem”: “Nada é incontrollável. É só uma questão de vontade. Eu vou domá-lo”⁵⁵ (Bowen, 2011, tradução nossa). No barco, Rupert cita a obra *Blutbrüderscharft (Irmãos de Sangue)*, um filme de propaganda nazista de 1941, dirigido por Philipp Lothar Mayring, em que dois homens se cortam e esfregam seus sangues:

RUPERT: Bem, acho que a ideia era quando um homem encontrava outro homem que ele admirava e esse sentimento era recíproco, era uma espécie de forma de mostrar um tipo de lealdade ou compromisso, ou quase amor.⁵⁶ (Bowen, 2011, tradução nossa).

Após a fala, Rupert oferece um canivete (Imagem 54), sugerindo ambos fazerem o mesmo, ou seja, demonstrarem sua lealdade, ou no caso dele, seu amor, em um pacto de sangue que poderia também ser interpretado como uma analogia de cunho sexual, uma vez que isso talvez fosse o máximo que Rupert conseguiria de Gerald; ou até mesmo de qualquer outro homem, se considerarmos a cena suplementar explorada por Bowen como um subtexto da narrativa de D. H. Lawrence, em que, no trem, Rupert flerta com um soldado, beijando-o, porém, em seguida, é pelo mesmo agredido (Imagens 55 e 56). Isso tanto fortalece a bissexualidade do personagem – encoberta diante da sua “afinidade” por homens: não é por acaso que a atuação de Rory Kinner como Rupert Birkin é caracterizá-lo como uma figura que se sente à vontade perto de homens e estranho/desconfortável próximo às mulheres –, quanto problematiza tal questão para o espectador, que, diferente do leitor da época de produção do livro, pode explorar o tema da liberdade sexual a partir dessa suposta orientação sexual. Tal

⁵⁵ “Nothing is uncontrollable. It's just a matter of will. I'll tame her”.

⁵⁶ “Well, I think the idea was when a man found another man that he admired and that feeling was reciprocated, it was a kind of a way of showing a sort of loyalty or commitment, or almost a love”.

ambivalência desses personagens faz com que eles retomem a descoberta e a manutenção do desejo passional – a principal afirmação da vida em um mundo de valores esmagados – requer o desejo protetor da pessoa contra as corrupções do comportamento voluntário, seja ele industrial, social, intelectual ou artístico. Desse modo, *Mulheres Apaixonadas* (2011) de Miranda Bowen se concentra nos conflitos internos de seus personagens e entre eles, de desejo contra a vontade.

Imagens 55 e 56: Encontro homossexual



Fonte: *Mulheres Apaixonadas* (2011).

Além disso, Rupert e Gerald são exemplos interessantes quando se trata de explorar o gênero *body-guy*⁵⁷ em um contexto narrativo diferente. Enquanto esse gênero muitas vezes se concentra na representação física e na masculinidade idealizada dos protagonistas, a forma como esses personagens são retratados permite uma análise mais profunda da permeabilidade dos elementos desse gênero e das implicações disso na construção de suas personalidades. Rupert, por exemplo, é apresentado como um homem robusto, atlético e sensual, cuja presença física domina o espaço ao seu redor. Sua masculinidade é frequentemente associada à sua força física e à sua capacidade de exercer controle sobre os outros. No entanto, por trás dessa fachada de virilidade, Rupert também é mostrado como alguém complexo, com uma sensibilidade e uma profundidade emocional que contradizem a imagem tradicional do *body-guy*. Sua relação com Ursula Brangwen revela um lado vulnerável e emocionalmente consciente, desafiando as expectativas convencionais associadas ao gênero. Por outro lado, Gerald é retratado como o arquétipo do *body-guy*: bonito, musculoso e confiante. Sua presença é magnética e sua masculinidade é apresentada como uma fonte de poder e autoridade. No entanto, ao longo da narrativa, descobrimos que essa masculinidade é superficial e frágil, uma construção destinada a esconder suas próprias inseguranças e fraquezas. Sua relação com Gudrun Brangwen é

⁵⁷ O *body-guy* proporciona uma energia corporal frenética, que contrasta com o decoro da vida social. Ele é um homem comum incomum, na visão sociocultural. É perceptível comparar o *body-guy* com o *mind guy* no cinema (LEHMAN; HUNT, 2010).

marcada por conflitos e tensões, refletindo as limitações e as falhas do ideal masculino que ele representa.

Logo, ao destacar as complexidades e contradições presentes nas personalidades de Rupert e Gerald, *Mulheres Apaixonadas* também desafia as noções convencionais de masculinidade e oferece uma visão mais nuançada e humanizada dos personagens masculinos. Ao assim fazê-lo, a obra demonstra a permeabilidade dos elementos do gênero *body-guy* e as implicações profundas que isso pode ter na forma como esses personagens são percebidos e compreendidos pelo leitor.

Tendo em vista a discussão sobre as relações entre irmãs e entre amigos, vejamos agora como se dá a relação entre Ursula e Rupert e Gudrun e Gerald, afinal, esses quatro protagonistas são quatro vértices de um quadrilátero de figurações espectrais existentes no interior de um único sujeito moderno intimamente dilacerado, como o próprio D. H. Lawrence admite no seu prefácio na edição americana de 1920: “[...] um registro dos próprios desejos, aspirações e lutas do escritor; em uma palavra um registro das experiências mais profundas de si mesmo”⁵⁸ (Lawrence, 1920, p. ix-x, tradução nossa). Não é à toa que se defende a ideia de que Rupert Birkin é o substituto de Lawrence, um frágil intelectual cansado do mundo com uma propensão para discursos proféticos. Podemos ir além, se pensarmos Rupert como o próprio Paul Morel, de *Filhos e Amantes* (1994), um *alter ego*, e ambos *alter egos* do próprio autor, estando a vida desse personagem documentada. Mas tendo Lawrence optado por dar um nome diferente ao seu personagem, concordamos com Keith Sagar (1985, p. 191) quanto à ideia de que Rupert Birkin é o único protagonista de *Mulheres Apaixonadas* de quem desconhecemos as origens: “Ele não tem família e nem passado. Ele pode ter caído de outro planeta”, bem como essa obra vem a ser o terceiro volume de uma suposta trilogia iniciada com *Filhos e Amantes* – tal perspectiva, reforçaria a nossa escolha perante as três obras aqui analisadas.

A relação amorosa entre Ursula e Rupert é a mais sedutora e envolvente na obra de D. H. Lawrence. Conforme mencionado anteriormente, a reescrita de Miranda Bowen gira em torno do desejo e suas formas de satisfazê-lo, sem um comprometimento do eu consciente. Assim, vemos tal relação na tradução de 2011 como conflitante, inclusive, pelo fato de se retirar da imagem de Ursula os traços de uma mulher sensível e expectante, contrapondo-se com seu lado forte e dominante, que conhecemos na adaptação de Ken Russell, em 1989. Na cena em que Ursula confronta os sentimentos de Rupert por ela, podemos ver a afirmação dessa subserviência, pelo fato, primeiro, dela se humilhar por uma resposta:

⁵⁸ “[...] a record of the writer’s own desires, aspirations, struggles; in a record of the profoundest experiences in the self”.

URSULA: Rupert!

RUPERT: Sim. Algo de errado?

URSULA: Sim, há. Estou confusa, confesso. Veja... Nos conhecemos há algum tempo. Especialmente, desde que terminei o meu noivado e... Nós nos tornamos amigos, eu acho. Você certamente me trata calorosamente, mais do que um amigo, eu suspeito, e ainda assim, isso é tudo que somos. Amigos, ainda. E as pessoas começaram a comentar. Eles questionam nosso relacionamento e eu o defendo. Mas o que quer de mim, sr. Birkin?⁵⁹ (Bowen, 2011, tradução nossa).

Imagens 57 e 58: Contra plano de superioridade e inferioridade



Fonte: *Mulheres Apaixonadas* (2011).

A cena é seguida de um contra plano que, contraditoriamente, coloca-a acima dele, numa posição de superioridade, e ele, por sua vez, inferiorizado; inclusive, ainda em conflito com seus desejos em relação à sua sexualidade (Imagens 57 e 58). Rupert nada responde, aparentemente, envergonhado e/ou confuso com os próprios sentimentos, pois, enquanto Lawrence traz o personagem com traços sugestivos de ambiguidade bissexual, Bowen mostra um personagem confuso, com características – se assim podemos dizer – de um homossexual, afinal, as referências aos namoros ou relacionamentos esporádicos de Birkin fazem alusões pontuais à homoafetividade, como no caso da cena do beijo no trem, mencionado anteriormente, ou quando não consegue exercer seu papel heteronormativo junto a sua amante Hermione Roddice (Olivia Grant), que ridiculariza a condição dele ao papel que ele, supostamente, desempenha dentro da igreja:

HERMIONE: Portanto, mesmo que não possa cumprir seu dever comigo como homem, você deve vir a mim com firmeza e prontidão como discípulo de Jesus. E se você não pode fazer isso, o que você está fazendo na igreja?⁶⁰ (Bowen, 2011, tradução nossa).

⁵⁹ “URSULA: Rupert! / RUPERT: Yes. Is something wrong? / URSULA: Yes, there is. I’m confused, I confess. Look... We’ve known each other for some time. Especially since I ended my engagement, and... We’ve become friends, I suppose. You certainly treat me warmly, more than a friend, I suspect, and yet, that’s all we are. Still friends. And people have started to comment. They question our relationship, and I defend it. But what do you want from me, Mr. Birkin?”

⁶⁰ “So even if you cannot do your duty by me as a man, you should come to me hard and ready as a disciple of Jesus. And if you cannot do that, what are you doing in the Church?”

Essa atitude de Rupert mostra que ele teme ser dominado pela figura feminina, ele não quer deixar ser conduzido por sentimentos de amor com nenhuma mulher, já que o que o conduz é a racionalidade e não o desejo. Isso está caracterizado na cena em que ele observa Gerald trocar de roupa (Imagens 59 e 60): em plano geral, observa-se Gerald seminu, e à sua volta há estantes de livros, quando o próprio Rupert lê um desses livros, ou seja, a razão e o instinto enquadrados no mesmo espaço.

Imagens 59-60: Rupert Birkin entre a razão e o desejo



Fonte: *Mulheres Apaixonadas* (2011).

De todo modo, apesar dos conflitos de Rupert no que diz respeito à pressão social da época, principalmente com relação à condição de crime conferida à homossexualidade, ele cede a uma relação com Ursula, o que gera sequências complexas na narrativa. É o caso de como quando ele decide ser urgente ao pedir Ursula em casamento, como se precisasse se desculpar consigo mesmo por gostar de uma mulher. Nesse sentido, sua liberdade sexual é inibida diante das condições do seu tempo, junto a sua razão que veem isso como a atitude correta. Seu eu consciente é levado a aceitar uma posição que não condiz com seu inconsciente. No mais, a própria Ursula aceitará tal situação, pois, enquanto com Anton não havia prazer no sexo, conseqüentemente, não havia amor entre eles, ela submete-se a um relacionamento com Rupert em que ambos desconhecem e terão que descobrir juntos:

URSULA: Eu quero que você esteja comigo, mas não é amor que eu ofereço a você. Bem, não no sentido usual [...] Eu quero uma mulher que não vejo. Eu quero uma união onde nada que já foi conhecido se aplica⁶¹ (Bowen, 2011, tradução nossa).

Com efeito, num nível mais conceitual, Ursula e Rupert constituem na narrativa fílmica um único sujeito, um sujeito de sensibilidade “feminina”, pelo menos nos parâmetros

⁶¹ “*I want you to be with me, but it’s not love that I offer you. Well, not in the usual sense. [...] I want a woman that I don’t see. I want a union where nothing that is already known applies*”.

tradicionais das sociedades patriarcais ocidentais, que se reconcilia com os acontecimentos simples da vida. Isto é, um par modesto e destituído, pois cortam as amarras que os prendem ao mundo atual, despojam da emancipação cultural, rejeitam valores existentes para dar lugar a novos e autênticos, cultivando sinceridade e transparência de sentimentos.

Enquanto Ursula vislumbra a possibilidade de se casar com Rupert, por considerá-lo semelhante a ela, Gudrun aproxima-se de Gerald. No início, eles não se dão bem, inclusive, trocam ironias ao se encontrarem quando ele tenta domar um cavalo “selvagem”, que sugere uma analogia ao objeto de desejo de Gudrun, a força e o poder do amante que ele mesmo desconhece. Quando falamos de objeto de desejo, devemos recorrer ao “esquema do arco-reflexo” freudiano (Nasio, 1995), no qual há duas partes, uma responsável pela satisfação da pressão em atingir o alvo (satisfação) e outra de recalcar essa pressão, reprimindo-a ou sublimando-a. Desse modo, a pulsão não é necessariamente satisfeita por seu objeto, ou seja, o que vem satisfazer Gudrun não é Gerald em si, mas a pessoa que ele é, o peso social, moral e financeiro. Não é por acaso que ela canaliza suas ambições de poder para o projeto de se casar com um homem rico, e Gerald serve de objeto para esse perverso projeto de conquista, tudo enraizado numa clara inveja fálica, se arriscarmos uma interpretação psicanalítica. Ela não está preocupada com uma vida íntima, apenas com as responsabilidades exteriores:

GUDRUN: Devemos ir além da vida, Robert. E um pouco para a morte, se quisermos nos sentir verdadeiramente vivos”⁶² (Bowen, 2011, tradução nossa).

E o mesmo diz respeito a Gerald, que não demonstra consciência da importância dos seus relacionamentos passageiros – daí a proximidade dos dois.

Essa relação de poder é enfatizada por ocasião da cena de sexo entre Gudrun e Gerald. Nesse momento, o espectador se depara com a representação de poder e de melhor posição social, bem como a ideia de que tudo relacionado a eles é efêmero. Primeiro, a relação sexual ocorre na mata, o que pode ser associado ao prazer primitivo, o retorno ao natural como defendido por D. H. Lawrence (Gonçalves, 1997). Segundo, tudo ocorre próximo a uma linha de trem, desencadeando também outros significados: as conquistas deles serão temporárias tal como a passagem do trem, e suas vitórias pírricas; bem como o uso da própria locomotiva em cena para ressignificar o ato sexual, sugerindo através da composição de cena, em que se apresentam expressões de prazer, a luz da locomotiva incidindo sobre Gudrun (Imagem 62), enquanto o barulho do transporte se mistura aos gemidos de prazer de ambos (Imagens 61).

⁶² “*We must pass beyond life, Robert. And a little way into death if we are ever to feel truly alive.*”

Assim, percebe-se na cena a união do mundo da indústria com o mundo da arte, duas esferas distintas condenadas a falhar, ou a perecer, pois esse mundo está na iminência de ruir.

Imagens 61 e 62: Resignificação do ato sexual



Fonte: *Mulheres Apaixonadas* (2011).

Podemos dizer então que Ursula e Rupert, Gudrun e Gerald são integrantes de um único sujeito, este, ao contrário do casal anterior, de sensibilidade “masculina”, pois representa a valorização de impulsos, como dominar e agredir valores de decência igual a união de Ursula e Rupert. Nesse interim, o eu consciente do sujeito/herói que Miranda Bowen constrói em *Mulheres Apaixonadas* (2011) está dividido em quatro rostos que se agrupam em polos contraditórios, dividindo esse único ser que almeja uma liberdade sexual definida entre desejo de beleza, força física, poder social e econômico na figura dos amantes Gudrun e Gerald, e entre o desejo de aceitar a fragilidade física e modéstia social, em nome de uma frontalidade maior de ideias e sinceridade emocional nas imagens de Ursula e Rupert.

Finalmente, constitui-se, nesta primeira parte do trabalho, não apenas um estudo cinematográfico da obra de Lawrence, mas como esses três textos – numa possível ideia de se pensar essas obras como uma trilogia – reescrevem o tema da liberdade sexual no cinema, a fim de reiterarmos, não apenas os estudos da tradução como um processo de reescrita, bem como entendermos melhor o universo literário do próprio D. H. Lawrence, sua narratologia e sua percepção com relação à sociedade moderna por ter corrompido o homem, tornando-o cada vez menos humano e natural: “Qualquer discussão sobre o pensamento social e político de D. H. Lawrence está fadada a ser em grande parte uma discussão sobre seu ódio pela sociedade moderna”⁶³ (Jacobson, 1973, p. 133).

Diante do que temos observado, para Lawrence, o homem moderno tornou-se mecanizado, e o instinto, que era algo natural, foi suprimido pela razão, juntamente com o amor e outros desejos. *Filhos e Amantes*, *O arco-íris* e *Mulheres Apaixonadas* parecem condenar

⁶³ “Any discussion of the social and political thought of D. H. Lawrence is bound to be largely a discussion of his hatred of modern society”.

práticas de satisfação de nossos desejos mais profundos, bem como a satisfação desses pela manipulação da vida por outras pessoas, sejam familiares, na figura do pai e/ou da mãe, dos amantes, independente do gênero/sexo, ou da própria sociedade inglesa puritana do século XX. Tais obras, sejam elas o texto de partida ou suas reescritas, revelam o quão difícil é entendermos a existência de nossos desejos, a fim de aceitar com naturalidade e poder satisfazê-los. Com esses textos, e a seguir com *O amante de Lady Chatterley*, podemos mostrar como os personagens são determinados, em parte, pelo tempo e lugar em que vivem, mas também como eles lutam para conciliar sentimentos e impulsos conflitantes. Na segunda parte, aventurar-nos-emos nos sentimentos dos personagens de Lawrence, de modo a mostrar como esses não podem ser adaptados adequadamente pela linguagem convencional, além de ilustrarmos a importância das imagens na adaptação de significado no que diz respeito à liberdade sexual.

PARTE II

LAWRENCE'S REVIVAL

3 LAWRENCE E A CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE

Quero que homens e mulheres sejam capazes de *pensar* o sexo de maneira total, integrada, honesta e limpa. Mesmo que não consigamos *agir* sexualmente de maneira totalmente satisfatória, devemos pelo menos pensar sexualmente de maneira integrada e limpa (Lawrence, 2010, p. 477, *grifo do autor*).

D. H. Lawrence, um modernista notável, enfrentou desafios significativos ao longo de sua vida. Nascido em 1885 na cidade mineira de Eastwood, localizada nas terras médias inglesas, David Herbert Lawrence enfrentou adversidades desde o momento de seu nascimento. Problemas de saúde o afligiram desde os primeiros anos, acrescentando uma camada adicional de dificuldades à sua existência. Além disso, sua vida foi marcada por uma constante luta no enfrentamento de adversidades econômicas. Essas dificuldades eram frequentemente agravadas por conflitos contínuos com seus pais, John Arthur Lawrence, um trabalhador nas minas de carvão, e Lydia Beardsall Lawrence, uma ex-professora. Ambos serviram como modelos para os personagens Walter Morel e Gertrude Morel, respectivamente, no romance *Filhos e Amantes* (1913), como destacamos anteriormente na primeira parte deste trabalho. A complexidade da vida de Lawrence adiciona uma dimensão fascinante à sua biografia, fornecendo uma perspectiva mais profunda sobre as influências que moldaram sua obra literária.

Além dos desafios apresentados por seus pais, os primeiros envolvimento afetivos de Lawrence também desempenharam um papel crucial em sua vida e obra. Sua vida amorosa tumultuada e suas experiências pessoais foram uma fonte inesgotável de inspiração para sua escrita. A intensidade de seus relacionamentos afetivos frequentemente se reflete nas complexas dinâmicas entre personagens em suas obras literárias.

Eastwood, a cidade natal de Lawrence, e os eventos de sua infância também desempenharam um papel recorrente e significativo em várias de suas obras literárias. A influência de sua cidade natal é particularmente evidente em seu romance de estreia, *O Pavão Branco* (1911)⁶⁴, onde Lawrence retrata a paisagem e a atmosfera de Eastwood de forma vívida, usando-a como pano de fundo para explorar temas de identidade e pertencimento. *Mulheres Apaixonadas* (1920), como discutimos no tópico anterior, é outra obra em que a influência de sua infância e experiências anteriores é inegável. No entanto, é em *O amante de Lady Chatterley* (1928) que a conexão entre o autor e sua cidade natal atinge um ponto culminante. Este romance, o último e mais controverso de Lawrence, foi proibido nos Estados Unidos e na

⁶⁴ *The White Peacock*.

Inglaterra por um período de trinta anos devido às suas explorações abertas da sexualidade, classe social e poder. E como veremos aqui, D. H. Lawrence não apenas usou a personagem Lady Chatterley para examinar as restrições sociais e morais da época, como a colocou junto com outras figuras em contraste com a paisagem de Eastwood, que ele descreve de forma magnífica como um refúgio para a liberdade e a autenticidade.

Por algum tempo, Lawrence exerceu a carreira de professor em uma escola em Croydon, um subúrbio de Londres, mas logo se cansou do magistério e seguiu a carreira de escritor, ganhando notoriedade com a publicação do seu terceiro romance, *Filhos e Amantes*. Nesse interim, ele já estava junto de Frieda von Richthofen, que, como mencionamos, teve uma influência importante no trabalho do autor. Nos anos seguintes, principalmente no período regente à Primeira Guerra Mundial (1914-1918), Lawrence e Frieda viajaram bastante, o que permitiu o autor explorar outras regiões em seus livros, consolidando sua reputação como um dos escritores mais influentes do século XX. Além dos romances polêmicos, que sofriam críticas negativas devido aos seus temas sexuais, Lawrence também ficou conhecido por suas convicções e filosofias acerca da sociedade e do homem moderno, sobre as quais ele enfatizava a importância da vitalidade e da conexão profunda com a vida e com a natureza como uma resposta à alienação moderna.

Lawrence encontrou seu último suspiro em Vence, uma cidade na França, em 1930, aos 44 anos, após enfrentar uma prolongada e debilitante batalha contra a tuberculose. Sua morte marcou o fim prematuro de uma carreira literária que havia desafiado convenções e provocado reflexões profundas sobre a natureza humana e a sociedade moderna. Lawrence deixou para trás um legado duradouro de obras que continuam a inspirar e intrigar leitores e estudiosos, enquanto sua própria vida e morte trágica servem como um lembrete da fragilidade da existência humana e da intensidade com que ele buscou explorá-la através de sua escrita apaixonada.

Por muito tempo, em especial, nas primeiras décadas após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Lawrence foi considerado um “herói cultural”, como bem destaca Benjamin Kunkel em seu ensaio *The Deep End: A new life of D. H. Lawrence*:

[Lawrence é] um intelectual da classe trabalhadora, um profeta contra a insistência mecanizada, um campeão da vida instintiva. E, tendo encontrado uma maneira em “O arco-íris” e “Mulheres Apaixonadas” para dramatizar a vida de seus personagens em um nível onde a agressão e o desejo se enfrentam em uma espécie de decadência primitiva, ele foi devidamente creditado como um inovador técnico. Mais notoriamente, ele também, em “O amante de Lady

Chatterley”, abriu o romance inglês para um tratamento do sexo franco usando palavras (Kunkel, 2005, s.p., tradução nossa).⁶⁵

A partir dessas observações, surge a questão central sobre se D. H. Lawrence deixou de ser considerado um autor canônico ou se ele já foi amplamente aceito como tal. Essa questão é complicada, dada a natureza controversa das contribuições de Lawrence e a oscilação de sua popularidade ao longo do tempo. A análise do seu lugar no cânone literário inglês requer um estudo aprofundado e prolongado, que está além do escopo deste trabalho. No entanto, é importante reconhecer as contribuições significativas de Lawrence para a literatura e o cinema, bem como suas peculiaridades distintas em relação à sua produção e recepção, tanto durante sua vida quanto após a sua morte. Por isso, a nossa escolha em analisar tanto a obra literária quanto reescritas cinematográficas de *O amante de Lady Chatterley*, pois essas obras oferecem um panorama amplo das complexidades e desafios que Lawrence enfrentou em sua busca por uma expressão artística autêntica e provocadora, ao mesmo tempo que nos permite examinar como sua influência continua a ressoar em diferentes formas de mídia e em diferentes épocas.

Como apontamos previamente, a história de amor entre Lady Chatterley e o guarda-caça Oliver Mellors foi banido da Inglaterra e publicado somente em 1960, após um julgamento promovido contra a Editora Penguin Books, que, absolvida, pode publicar a obra. O romance foi banido por “[...] tratar de relacionamento entre pessoas de diferentes classes sociais e por relatar com detalhes os encontros íntimos dos dois” (Silva; Silva, 2014, p. 305). Além disso, por se tratar de uma obra protagonizada por uma figura feminina, para a qual a liberdade sexual era imprescindível, e tratada sem tabus, a crítica literária da época, juntamente com a própria sociedade inglesa do início do século XX, não foram complacentes com os comportamentos de Constance Chatterley, pois “[...] não seguia o padrão vitoriano de mulher, que tinha como pressuposto a criação de uma imagem perfeita [...] para que se tornasse apenas uma dona de casa impecável” (Silva; Silva, 2014, p. 306). Com isso, Lawrence não pretendia agitar a sociedade inglesa da época, e tal como apontamos na epígrafe deste capítulo, sua maior intenção era, através de seus personagens, ser honesto diante os comportamentos de seu tempo, criticando o próprio homem e sua mente fraca. Ao conceber personagens como Constance, Clifford e Mellors, Lawrence não se limitou a aplicar “artifícios oferecidos por um código” (Brait, 2006, p. 52) para conferir coesão e autenticidade à sua narrativa. Em vez disso, ele

⁶⁵ “[Lawrence is] an intellectual up from the working class, a prophet against mechanized existence, a champion of instinctual life. And, having found a way in ‘The Rainbow’ and ‘Women in Love’ to dramatize the lives of his characters at a level where aggression and desire face off in a kind of primitive incandescence, he was duly credited as a technical innovator. More notoriously, he had also, in ‘Lady Chatterley’s Lover’, opened up the English-language novel to a frank, four-letter-word treatment of sex”.

proporcionou uma abertura criativa que se estendeu a outros criadores, especificamente diretores de cinema. Esses cineastas, ao adaptarem suas visões de mundo e técnicas de produção à obra de D. H. Lawrence, puderam adicionar uma dimensão visual e emocional ao argumento subjacente de defesa da liberdade sexual. Isso envolve a necessidade de homens e mulheres entenderem e dialogarem sobre o sexo, a fim de desmistificá-lo, afastando-o do tabu e da mecânica pura.

Diante desse contexto, neste capítulo, examinaremos três diferentes reescritas da obra *O amante de Lady Chatterley*, produzidas em 1955, 1981 e 2006, pelas direções de Marc Allégret, Just Jaeckin e Pascale Ferran, respectivamente. A nossa abordagem parte da premissa de que cada diretor, dentro das limitações e oportunidades da sua própria época, trouxe à tona aspectos significativos da subjetividade dos personagens centrais. Ou seja, investigaremos quais estratégias cinematográficas foram empregadas por eles para lidar com as normas sociais e culturais da época de Lawrence, ao mesmo tempo que precisavam reescrevê-las à sensibilidade e contexto de sua própria época, sem se distanciar do texto de partida. Além disso, exploraremos as interpretações individuais de cada diretor em relação ao tema da liberdade sexual. Dado que estaremos explorando a subjetividade desses personagens, consideraremos não apenas os sentimentos e comportamentos externos, mas também os aspectos internos, e, quando necessário, recorreremos à princípios teóricos da psicanálise como uma ferramenta para compreender a construção verbal e visual das narrativas. Afinal, tanto a psicanálise quanto a literatura e o cinema são expressões intrínsecas da linguagem, e essa abordagem multifacetada nos permitirá uma análise mais completa das reescritas cinematográficas em questão.

3.1 *L'amant de lady Chatterley* (1955) – As implicações de classe em um relacionamento ilícito

A partir deste ponto, adentraremos não apenas em um terreno marcado pela dureza das minas de carvão que servem como pano de fundo na narrativa da obra mais controversa de D. H. Lawrence, *O amante de Lady Chatterley*, mas também percorreremos as cicatrizes deixadas por duas guerras mundiais e examinaremos como esses conflitos moldaram e influenciaram o comportamento humano. Nossa jornada nos levará além, adentrando na chamada “idade de ouro” da televisão, um período de profunda transformação na maneira como consumimos entretenimento e informações, e na explosão cultural do *rock and roll*, personificada pela icônica imagem de Elvis Presley. *L'amant de Lady Chatterley* (1955), sob a direção de Marc Allégret, chegou aos cinemas cinco anos antes de a Editora Penguin Books

obter a autorização legal para publicar a versão completa e não expurgada da obra de D. H. Lawrence. Além disso, o filme se destacou por ser a primeira reescrita cinematográfica do romance. Este contexto, marcado pela transição entre guerras da primeira metade do século XX e as revoluções tecnológicas da segunda metade, é fundamental para se entender o arrojo de Marc Allégret, um diretor francês já na reta final de sua carreira, ao assumir o desafio de trazer para as telas uma trama que, naquela época, ainda era considerada “obscena”.

A escolha de analisar esse objeto em particular é intrigante não apenas por ser a primeira reescrita cinematográfica de *O amante de Lady Chatterley*, mas também porque seu lançamento ocorreu antes da liberação da obra completa nos Estados Unidos e na Inglaterra. Essa peculiaridade potencialmente abre novas perspectivas de interpretação, pois diferenças entre o filme e o texto de partida⁶⁶ podem surgir, influenciadas pelo contexto de sua criação. Além disso, é notável que, mesmo em uma década em que a televisão estava começando a transformar a maneira como a sociedade abordava temas como lazer, política e literatura, esse filme tenha sido proibido nos Estados Unidos. Na época, a tradução de Allégret, baseada em uma peça teatral de Gaston Bonheur e Phillipe de Rothschild, enfrentou acusações de “promoção de adultério” e só foi relançada em 1959, após uma reversão da decisão de um tribunal inferior pela Suprema Corte (Rueda, 2022). Embora *L’amant de Lady Chatterley* possa parecer inofensivo aos olhos das convenções sociais atuais, é importante contextualizá-lo na década de 1950, quando até um simples beijo em uma praia no filme *A um passo da eternidade* (1953)⁶⁷ causou escândalo e quase levou à sua proibição. Nesse contexto, reescrever um romance como *O amante de Lady Chatterley*, que trata de uma mulher bonita e inteligente, casada com um homem culto, mas insatisfeita com a vida, e cuja sexualidade é despertada por um homem da classe trabalhadora – em suma, seguindo a premissa clássica do gênero *body-guy*, que surgiria décadas depois, representou um desafio significativo para os padrões morais vigentes na época.

De qualquer forma, a reinterpretação galesa da obra de Lawrence busca provocar impacto desde o próprio pôster de divulgação, dos quais temos dois exemplos. O primeiro (Imagem 63) representa a versão francesa utilizada na campanha de *marketing* do filme. Neste pôster, não há elementos que imediatamente revelem o relacionamento profundo e provocativo entre Constance Chatterley e Oliver Mellors. Ele simplesmente indica que se trata de um

⁶⁶ D. H. Lawrence reescreveu a obra três vezes: *The first lady Chatterley’s Lover* (1926), *John Thomas and Lady Jane* (1927) e *Lady Chatterley’s Lover* (1928), sendo as duas primeiras versões entre outubro de 1926 e março de 1927. O terceiro manuscrito foi iniciado no final de novembro de 1927 e concluído em 1928 (Poplawski, 2010).

⁶⁷ *From Here to Eternity*

romance, destacando os protagonistas e uma imagem de um trompete de caça, que faz referência à figura de Mellors, o principal catalisador das mudanças de comportamento de Lady Chatterley. Por outro lado, o segundo pôster (Imagem 64) corresponde à versão americana do filme e é notável pela intenção da distribuidora de retratar a trama de forma ardente na tela. Isso é evidente na imagem de Danielle Darrieux e Erno Crisa, representando Constance e Mellors, respectivamente, deitados seminus em uma cama. Essa cena, por si só, seria ousada o suficiente para a sociedade norte-americana da década de 1950, com sua explícita exposição. No entanto, a distribuidora vai além, usando frases específicas para persuadir o espectador: “AGORA VOCÊ PODE VER! O livro mais sussurrado do mundo se tornou O FILME MAIS FALADO DO ANO!”⁶⁸, essa que remete às polêmicas que envolvem a obra e sua publicação, na época ainda proibida – por sua vez, com versões diversas e não-autorizadas publicadas – e acrescenta: “UM FILME SEM FALSA MODÉSTIA”⁶⁹, ou seja, o espectador poderia esperar por uma reescrita tão ousada quanto o romance.

Imagens 63 e 64: Pôsteres de divulgação



Fonte: IMDb (2023). Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0047817/>.

Torna-se contraditório pensar que essa reescrita de Marc Allégret tenha sofrido controvérsias e proibições, quando o próprio Código Hays começava a perder sua eficácia por volta de 1950, e mais: devido seu enredo simplificado, custa-nos acreditar que essa seja uma produção francesa, visto que as produções daquele país, a nosso ver, tinham mais liberdade, principalmente quando pensamos nas plateias esbravejando: “Êxtase! Êxtase!” quando a personagem de Hedy Lamar em *Êxtase* (1933), de Gustav Machatý, alcançava o clímax em seu

⁶⁸ “NOW YOU CAN SEE IT! The most whispered about book in the world becomes the MOST TALKED ABOUT PICTURE OF THE YEAR!”

⁶⁹ “THE FILM WITHOUT FALSE MODESTY!”

desfloramento simbólico. De todo modo, Marc Allégret reescreveu um filme com tom sexual e exploratório, sem deixar de enfatizar aspectos emocionais e físicos do relacionamento entre Lady Chatterley e Mellors, oferecendo-nos uma visão crítica das restrições e normas da sociedade britânica da época sobre a subjetividade dessas figuras.

O primeiro aspecto de convecção social que pode ser observado tanto no filme de Allegret quanto no texto de D. H. Lawrence é a divisão rígida entre classes sociais, e isso torna-se explícito quando nos deparamos com a descrição do cenário e ambientação sugerida pelo autor:

Wragby Hall era um palacete baixo e comprido em pedra escura, construído a partir de meados do século XVIII e aos poucos ampliado até se converter numa série de cômodos que se enfileiravam sem muita distinção. Erguia-se numa elevação em meio a um belo renque de antigos carvalhos: mas infelizmente, a meia distância, de lá se avistava a chaminé da mina de Tevershall com suas nuvens de fumaça e vapor e, mais ao longe, na encosta úmida e enevoadada, a desordem crua do povoado de Tevershall, que começava quase junto aos portões do parque e se espalhava com sua feiura ostensiva e sem remédio por mais de um longo e triste quilômetro: casas, fileiras e mais fileiras de casas lamentáveis de tijolo, pequenas e recobertas de fuligem sob a tampa de telhados negros de ardósia, formando ângulos agudos e exibindo uma desolação deliberada e indiferente. (Lawrence, 2010, p. 57).

Fica notável a diferença que Lawrence faz das condições sociais de seus personagens ao nos apresentar a mansão da família Chatterley com tanta imponência, ao passo que sua arquitetura histórica é manchada pela fumaça das chaminés e da desordem que são as ruas e as casas dos trabalhadores que vivem a sua volta. Assim como em outros de seus livros, a ambientação de Lawrence sempre se destaca pelo cenário hostil de classes, no caso de *O amante de Lady Chatterley*, “[...] um abismo intransponível, através do qual nenhuma comunicação poderia ocorrer — ‘Você fica do seu lado e eu fico do meu!’ —, uma estranha negação do pulso comum da humanidade” (Lawrence, 2010, p. 59). Para além de Wragby Hall, cenário que representa a aristocracia a qual Constance e Clifford Chatterley pertencem, não poderíamos esquecer do chalé do guarda-caça Oliver Mellors, “[...] uma construção escura de pedra castanha, com empenas e uma elegante chaminé, [...] um penacho de fumaça se erguia da chaminé [...]” (Lawrence, 2010, p. 133), que resgata a origem humilde do personagem, bem como o caracteriza, pois, a construção de pedra o reafirma como um homem resistente, forte e até certo ponto frio, mas, sendo uma casa de pedra, retém o frio de fora e mantém o calor de dentro. Tal observação desencadeia a conexão que há entre a natureza e a liberdade pessoal, aspecto de importante destaque, tanto no romance quanto na reescrita para o cinema. Esse ambiente natural, representado pela cabana de Mellors e, principalmente, pelo bosque, é o lugar

para onde o casal pode escapar das convenções sociais e libertar-se das restrições da sociedade. A natureza é retratada como um espaço onde personagens podem encontrar autenticidade e conexão emocional.

Imagens 65-68: Simbolismo visual como divisor de classe



Fonte: *L'amant de Lady Chatterley* (1955).

Marc Allégret não faz diferente, e, na sua reescrita para o cinema, acentua essa divisão de classe para destacar como esse aspecto afeta na subjetividade dos personagens. Assim como Jack Cardiff em *Filhos e Amantes* (1960), Allégret inicia o filme com quadros da Inglaterra industrializada em sobreposição à rural (Imagens 65 e 66), marcada pelos campos de florestas, que é muito mencionado por D. H. Lawrence. Nosso destaque é para o plano aberto de Wragby Hall (Imagens 67 e 68), que sucede um plano fechado da sociedade mineradora e seus trabalhadores, na perspectiva de que os próprios planos demonstram a grandeza da sociedade aristocrata da época enquanto essa diminui o proletariado. Na imagem 65, o simbolismo visual utilizado pelo diretor é forte, pois o cenário disposto transmite a condição real desses trabalhadores, inclusive os perigos oriundos desse, ainda que seja uma escolha subjetiva, quando o próprio Clifford (Leo Genn) critica: “Esses são os riscos da profissão deles. Faz parte das regras do jogo. Eu sei disso. O projétil que esmagou minhas pernas durante a guerra também fazia parte das regras do jogo”⁷⁰ (Allégret, 1955, tradução nossa). Quer dizer, a cena não apenas representa os conflitos externos dessa diferença social, como Clifford

⁷⁰ “Voici leurs risques professionnels. C'est partie des règles du jeu. Je suis au courant. La coquille qui a écrasé mes jambes pendant la guerre faisait également partie des règles du jeu”.

racionaliza tal condição como “[...] parte da ordem das coisas, como a boca da mina e o próprio casarão de Wragby” (Lawrence, 2010, p. 60). E Marc Allégret é feliz na sua escolha ao acrescentar a esse cenário um baile no interior da mansão (Imagem 69), no qual é notável a alta sociedade em contraste a cena anterior, ao passo que somos apresentados aos talentos de Clifford e a beleza de Constance (Danielle Darrieux) aos olhos de outros homens, em especial, Michaelis (Gérard Séty).

Imagem 69: A alta sociedade como contraste social



Fonte: *L'amant de Lady Chatterley* (1955).

Além disso, a escolha criteriosa de cenário e ambientação por Allégret, para além de enfatizar o relacionamento que desafia as normas sociais de classe, leva em consideração que a disparidade de status era uma questão fundamental naquela sociedade. Nessa reinterpretação, o cenário da casa da família Chatterley desempenha um papel crucial na transmissão da subjetividade da trama. No entanto, essa escolha não deve ser considerada superficial, uma vez que a casa, como espaço físico e simbólico, desempenha um papel multifacetado na narrativa. Depois da cena do baile, Wragby Hall vai se transformando numa espécie de cativeiro, ou seja, representa a sensação de aprisionamento e conformidade que Constance sente em seu casamento com Clifford, como podemos observar nas imagens 70 e 71, nas quais, na primeira, Constance joga xadrez com Clifford e, na segunda, encontra-se sentada bordando, entediada, na perspectiva em que a Sra. Bolton (Berthe Tissen), agora, faz seu papel junto ao marido deficiente. Observemos que em uma das cenas, Constance Chatterley, assim como em todos os momentos retratados dentro da mansão, veste-se com cores escuras, como se estivesse em luto por sua liberdade restrita. Por outro lado, nos momentos em que ela está com Oliver Mellors (Erno Crisa), Connie opta por roupas mais leves e aparentemente mais confortáveis. Nesse sentido, a escolha da indumentária feita por Allégret revela-se como um elemento essencial para transmitir a subjetividade dessa personagem.

Imagens 70 e 71: Wragby Hall como catifeiro e a conformidade do casamento



Fonte: *L'amant de Lady Chatterley* (1955).

Por outro lado, o casebre de Mellors, como mencionado, assume um simbolismo que representa a liberdade sexual e a autenticidade que Connie descobre no guarda-caça. Vale destacar a chaminé (Imagem 72) como um elemento fálico, simbolizando não apenas poder, mas também virilidade, com seu fogo interno claramente visível na fumaça que se eleva, ecoando o calor de Mellors e seu olhar selvagem: “[...] uma expressão perfeitamente destemida e impessoal, como se quisesse verificar como ela era. E deixou-a constrangida” (Lawrence, 2010, p. 107).

Imagem 72: A cabana como símbolo de liberdade sexual



Fonte: *L'amant de Lady Chatterley* (1955).

Diga-se de passagem, na imagem 70, Constance e Clifford envolvem-se em uma discussão sobre seu relacionamento anterior à guerra e a possibilidade de terem um filho, algo que Clifford havia sugerido antes e agora retoma:

CLIFFORD: A viagem pode oferecer a você a oportunidade para ter a criança que desejamos.
 CONSTANCE: Clifford, às vezes, eu me maravilho por você me amar.
 CLIFFORD: Não é essa a maior prova de amor que eu poderia lhe dar? [...]
 CONSTANCE: Nascido de mim e de outro homem.
 CLIFFORD: Eu sei que você, Constance, é incapaz de escolher um homem inadequado⁷¹ (Allégret, 1955, tradução nossa).

⁷¹ “CLIFFORD: *That trip might offer you the opportunity to have that child we both wish.* / CONSTANCE: *Clifford, I sometimes wonder if you love me.* / CLIFFORD: *Isn't this the most beautiful proof of love I could'*

Para além das nuances emocionais da cena, a proposta de Clifford para que Constance conceba um filho com outro homem não faz senão reforçar, não apenas o preconceito social dele, mas também da sociedade daquela época, que confiava na escolha da esposa por um “homem adequado”.

Nesse contexto, é imperativo abordar o conceito do casamento e o verdadeiro papel da mulher dentro dessa instituição. Tanto no livro quanto na reescrita cinematográfica de Marc Allégret, o casamento é retratado como uma instituição opressiva e sufocante para as mulheres. Lady Chatterley experimenta profundo descontentamento em seu matrimônio com Sir Clifford, um tema que, em parte da narrativa de D. H. Lawrence, se desenrola quase como um fluxo de consciência:

Connie, entretanto, sentia uma inquietação cada vez maior. Com origem em sua desconexão, essa inquietação apossava-se dela como uma loucura. [...] Experimentava um alvoroço dentro do corpo, no ventre, em algum lugar, que a levava a sentir que precisava mergulhar na água e nadar para longe daquilo [...]. O bosque era seu único refúgio, seu santuário. (Lawrence, 2010, p. 68).

E não estamos sozinhos nessa interpretação, pois, na cena em que Constance, agitada, vai ao encontro de Oliver Mellors enquanto ele trabalha próximo a um galinheiro, ela para e observa os filhotes (Imagens 73). Usando *close-ups* e enquadramentos cuidadosos, Allégret destaca as expressões faciais e corporais da personagem, permitindo-nos adentrar seu estado emocional e psicológico. Mesmo sem uma palavra pronunciada, somos capazes de compreender que ela está ponderando sobre a proposta de Clifford de conceber uma criança com outro homem. Nesse momento, ela tenta segurar um dos filhotes (Imagem 74), mas fracassa na tentativa, e Mellors a ajuda. Em um primeiro plano, vemos os dois expressando alegria, quase prenunciando o que estaria por vir (Imagem 75). No entanto, em seguida, Connie começa a chorar (Imagem 76). Isso não se deve apenas aos sentimentos conflitantes que ela nutre em relação às diferenças sociais, mas também à satisfação emocional e sexual que ela buscava fora desse casamento, que era o cerne de sua necessidade por uma liberdade sexual. Esse anseio era representativo de muitas mulheres daquela época, cujas funções eram frequentemente confinadas às responsabilidades domésticas, e é, justamente, nesse descontentamento que emerge o *body-guy*, um homem da classe trabalhadora como Mellors, que desperta na mulher a sexualidade e energiza sua vida (LEHMAN; HUNT, 2010).

give you? / CONSTANCE: Born of me and of another man. / CLIFFORD: I know you, Constance, yore incapable of choosing an unsuitable man”.

Imagens 73-76: Enquadramento e *close up* na construção das emoções internas



Fonte: *L'amant de Lady Chatterley* (1955).

Sobre isso, Marc Allégret agracia o expectador com muitos planos em que há a presença de espelhos, na suposta intenção de dizer que todos seus personagens, em especial, Constance, não passava de um reflexo da própria sociedade da década de 1950. Na imagem 77, por exemplo, Constance mantém uma conversa com sua irmã Hilda (Janine Crispin), que destaca a perspectiva de que Clifford pode sobreviver sem depender dos cuidados de sua esposa: “A quebra de seu braço comprova que seu marido pode viver sem você”⁷² (Allégret, 1955, tradução nossa); nisso, Hilda coloca sua irmã diante de um espelho, instigando-a a confrontar a expressão pouco convincente que adotou como esposa e encorajando-a a buscar um amante. Vale notar que, no livro, essa sugestão provém do pai de Constance e não de sua irmã: “Por que você não arranja um belo acompanhante, Connie? Ia lhe fazer muito bem em todos os sentidos!” (Lawrence, 2010, p. 69); portanto, ao fazer essa alteração, Allégret oferece espaço para duas interpretações possíveis. De um lado, poderíamos argumentar que, na sociedade dos anos 1950, não seria bem visto que a figura paterna recomendasse tal ação, uma vez que isso violaria os preceitos de hierarquia na família. Por outro lado, ao apresentar Hilda como a proponente dessa ideia, o diretor realça o papel forte da imagem feminina na busca por liberdade sexual, demonstrando que as mulheres, não apenas tinham a audácia de considerar tais pensamentos, mas também a coragem de os efetivar.

⁷² “*La fracture de votre bras prouve que votre mari peut vivre sans vous*”.

Imagem 77: Semiótica do espelho

Fonte: *L'amant de Lady Chatterley* (1955).

É nesse contexto que adentramos na complexa temática da moralidade sexual, um elemento externo que exerce uma influência significativa sobre a construção da subjetividade na obra. Nesse sentido, não podemos deixar de enfatizar dois momentos marcantes que exploram as rígidas normas de moralidade sexual da sociedade da época. O primeiro, sem dúvida, é o icônico encontro de Connie com Mellors pela primeira vez, quando ele está seminu e tomando banho próximo à sua cabana. O segundo momento envolve uma cena em que Constance Chatterley está nua em seu quarto, contemplando seu próprio corpo sem de fato tocá-lo.

No livro, quando Constance se depara com Mellors seminu, D. H. Lawrence nos apresenta com detalhes minuciosos sobre a reação dela, descrevendo a situação sob a perspectiva de Constance. O que mais chama a atenção é a maneira como ela quase inveja o corpo de Mellors, ou mais precisamente, o domínio que ele exerce sobre sua própria liberdade sexual:

A nudez perfeita, branca e solitária de um ser que vive isolado, e interiormente só. E, para além disso, uma certa beleza de criatura intocada. Não a essência da beleza, nem mesmo o corpo da beleza, mas um certo fulgor, a chama branca e cálida de uma vida singular que se revela em contornos palpáveis: um corpo! (Lawrence, 2010, p. 134-135).

Para além desse trecho, fica clara a carga erótica da cena, mas percebe-se que, depois da surpresa, o maior interesse de Constance recai sobre a sensação de liberdade nua que Mellors exala, condição que ela, enquanto mulher, deve possuir: “É uma pena um corpo tão lindo ter a vida de uma freira”⁷³ (Allégret, 1955, tradução nossa). Na tradução de Marc Allégret, a mesma cena não deixa de transmitir essa interpretação. Portanto, ao observar a imagem 80, nosso foco não está na cena explicitamente erótica – reservaremos essa discussão para o próximo capítulo –, mas sim na expressão facial de Constance, considerando a edição e a

⁷³ “C’est vraiment dommage de voir un si beau corps mener une vie de nonne”.

montagem. A forma como a cena é cortada e articulada cria um ritmo que reflete o estado emocional de Connie. Primeiramente, temos um plano geral dela e sua reação de surpresa (Imagem 78). Em seguida, ocorre um corte para Mellors sem camisa (Imagem 79), seguido de um *close* de plano próximo⁷⁴ de Connie (Imagem 80) e sua expressão de desconforto. Outro corte (Imagem 81) revela a presença de Mellors sem camisa e molhado. Através da edição, somos conduzidos a mergulhar na experiência da personagem e compreender seus dilemas pessoais e as motivações que a impulsionam a buscar uma vida sexualmente mais livre.

Imagens 78-81: Edição como reflexo de emoções



Fonte: *L'amant de Lady Chatterley* (1955).

No que diz respeito à segunda cena, Marc Allégret optou por não incluí-la em seu filme, presumivelmente devido à crença de que a insinuação visual de uma mulher se masturbando não seria bem recebida pela sociedade da época. No entanto, para se aproximar da ideia, ele reformulou a cena em que Mellors explora o corpo de Connie (Imagem 82), isso porque, visualmente – ainda que erótica demais para 1950 –, a ideia de um homem explorar o corpo de uma mulher seria, dentro dos padrões machistas, aceitável. Por sua vez, estamos falando da relação sexual entre Constance e Mellors, vista como escandalosa e inaceitável, então, seja no primeiro e/ou no segundo exemplo, fica evidente como as convenções sociais restringem a expressão do desejo sexual, ao mesmo tempo que reprime a busca pela liberdade sexual. Vejamos que essa restrição vai ao encontro também do choque entre os valores

⁷⁴ *Close de plano próximo* enquadra o personagem do tronco até acima da cabeça (Martin, 2005).

tradicionais e conservadores do passado: “É preciso preservar alguma coisa da velha Inglaterra!”, ao que Constance rebate Clifford: “Se precisa mesmo ser preservada, e preservada contra a nova Inglaterra? É triste, eu sei” (Lawrence, 2010, p. 102), ou seja, nota-se a mudança social e cultural ocorrendo na época, mas há uma evidente rejeição, tanto no livro, em função das acusações da quebra de valores morais, quanto na reescrita de Marc Allégret pelo modo como simplificou a narrativa para adequar-se à época sem desmerecer a busca dos personagens de D. H. Lawrence por uma vida mais autêntica e satisfatória.

Imagem 82: Reformulação de cena



Fonte: *L'amant de Lady Chatterley* (1955).

De maneira abrangente, Allégret utiliza uma ampla variedade de técnicas cinematográficas para elaborar a subjetividade dos personagens em *L'amant de Lady Chatterley*. Estas técnicas não apenas nos proporcionam uma imersão profunda nos pensamentos, sentimentos e experiências das personagens principais, mas também enriquecem consideravelmente a narrativa, conferindo-lhe uma profundidade adicional. Esses recursos tornam a trama mais envolvente e cativante, permitindo ao público uma conexão mais íntima com os personagens e suas complexas dimensões psicológicas.

3.2 *Lady Chatterley's Lover* (1981) – Um olhar controverso sobre sexualidade e sociedade

Em um intervalo de pouco mais de duas décadas, uma nova interpretação de *O amante de Lady Chatterley* chegou às telas de cinema, encarnada na versão controversa de Just Jaeckin em 1981. Além das mudanças de cenário e do foco narrativo que tornaram essa reescrita uma das mais polêmicas do século XX, é imperativo considerar o contexto histórico que provavelmente influenciou essa nova tradução. Os movimentos feministas da década de 1950, por exemplo, foram precursores para a chamada Segunda Onda no auge dos anos 70, mas, foi na década de 1980, que as feministas estabeleceram conexões globais, inclusive, impactando a própria cultura popular, com músicas, filmes e literatura que abordassem questão de gênero e

feminismo. Também não podemos esquecer a revolução tecnológica, com o surgimento do computador pessoal, bem como o auge da cultura pop e rock, com artistas como Michael Jackson, Queen e Madonna, que contribuíram para popularizar videocliques e abrir espaço para o cinema explorar temas polêmicos, incluindo religião, política e sexualidade (Kellner, 2001). Apesar de Just Jaeckin ser conhecido, na época, por trabalhar em filmes eróticos e de conteúdo adulto, como *Emmanuelle* (1974), veremos que ele certamente refletiu algumas tendências e sensibilidade da década em relação à sexualidade e à representação de cenas íntimas, afinal, 1980 foi marcado por uma maior liberdade sexual.

Acreditamos que das três reescritas da obra de D. H. Lawrence analisadas aqui, *O amante de Lady Chatterley* (1981), de Just Jaeckin, é a versão que aborda de forma mais contundente a subjetividade dos personagens, tendo em vista que o diretor emprega várias técnicas cinematográficas que permitem aos espectadores compreenderem os pensamentos, as emoções e as transformações de Constance (Sylvia Kristel), Clifford (Shane Briant) e Mellors (Nicholas Clay) ao longo da trama. De imediato, podemos citar duas técnicas, sendo elas a adição e o apagamento; não que os outros diretores não tenham utilizado também, mas, nesta reescrita, seu impacto foi maior, com seu objetivo, digamos, melhor concretizado.

Adição e apagamento são estratégias importantes em reescritas cinematográficas, relacionados às decisões de incluir elementos do material de origem (como livro, peça de teatro ou história em quadrinhos) ou omiti-los para criar uma versão cinematográfica coesa e envolvente. Linda Hutcheon (2013), por exemplo, conhecida por seu trabalho sobre adaptação e intertextualidade, defende que filmes podem incorporar elementos de diferentes fontes, enquanto Robert Stam (2006), para além de seus questionamentos sobre fidelidade no cinema, argumenta que adição ou apagamentos de elementos do material de origem são inevitáveis e necessários para adaptação cinematográfica. Logo, essa técnica permite a expressão criativa do diretor (Bazin, 1991), uma forma de reescrita que envolve a seleção e a reinterpretação de elementos da obra de partida (Barthes, 1999).

Neste cenário, a escolha inicial de Just Jaeckin em seu filme foi de apresenta Sir Clifford à janela de Wragby Hall, com uma expressão triste, até que Sra. Bolton (Ann Mitchell) fecha a janela (Imagens 82-85), que pode ser interpretada de duas maneiras possíveis. Em primeiro lugar, representa uma reescrita da obra de Lawrence que se afasta da abordagem do autor. Lawrence frequentemente começava seus romances com descrições contrastantes da Inglaterra da época, fornecendo uma crítica social e um contexto essencial para suas narrativas, como notado em outras reescritas, como mencionado anteriormente. No entanto, o diretor opta por uma apresentação mais subjetiva, destacando, não apenas o personagem de Shane Briant

dentro do triângulo amoroso proposto por D. H. Lawrence, mas também dando vida a objetos inanimados, como a própria mansão dos Chatterley.

Imagens 82-85: Abertura subjetiva



Fonte: *Lady Chatterley's Lover* (1981).

Observemos que, na tradução abordada no tópico anterior, Wragby Hall divide a personificação do cenário e ambientação com a floresta e as minas de Tevershall, em contrapartida, Wragby agora é protagonista da trama, assim como seus personagens. Nessa abertura da narrativa, que começa em plano médio (Imagem 82) e afasta para um grande plano geral (Imagem 85), Wragby Hall não apenas serve de proteção para Clifford e seus ideais sociais, separando-o das classes menos favorecidas, mas também se insere enquanto cárcere para Constance Chatterley, como podemos observar no plano sequência⁷⁵ em que, em *travelling*, a câmera adentra a mansão e mostra sua grandeza: à medida que avança, vemos a riqueza em quadros e objetos, a sofisticação e sabedoria em esculturas e grandes estantes de livros, mas também o sentimento de vazio do lugar, acentuado com a melodia triste da trilha sonora, que se encerra no plano conjunto de Clifford lendo para Constance, enquanto ela borda e faz seu papel de mulher aristocrata da época (Imagens 86-89).

⁷⁵ *Plano sequência* é uma técnica cinematográfica de abordagem única e imersiva. Consiste em uma única tomada contínua e ininterrupta, sem cortes, que captura uma cena inteira, muitas vezes com movimentos de câmera complexos (Eisenstein, 2002). Ele desempenha um papel importante na narrativa e na experiência do espectador, e muitos diretores notáveis o utilizaram para criar obras cinematográficas memoráveis, como Alfred Hitchcock em *Festim Diabólico* (1948), Alfonso Cuarón em *Gravidade* (2013) e Alejandro González Iñárritu em *Birdman* (2014).

Imagens 86-89: Plano seqüência**Fonte:** *Lady Chatterley's Lover* (1981).

Wragby Hall como cenário visual de prisão pode ser explorada através de simbolismo e princípios da teoria psicanalítica, além do uso de lentes de maior visão (grande angular ou *fish eye*), que podem ser usadas para capturar a vastidão e a opressão do espaço de Wragby Hall, ampliando a sensação de confinamento e isolamento dos personagens.⁷⁶ Franz Kafka em *O processo* (2005), por exemplo, utilizou a metáfora do espaço opressivo e labiríntico para representar a alienação e a burocracia. Assim, quando a câmera percorre a mansão do casal Chatterley, como uma cobra que rasteja por um labirinto, a perspectiva do espectador é levada a um sistema que aprisiona a protagonista Constance a um mundo incompreensível e inescapável. Daí sua busca por liberdade sexual, satisfação emocional e uma vida mais autêntica.

Na psicanálise, Sigmund Freud (2019) abordou o conceito de “casa” como símbolo do inconsciente em sua obra *A Interpretação dos Sonhos* (*Die Traumdeutung* em alemão), publicada em 1899. Nesse livro, Freud argumenta que elementos recorrentes em sonhos, como casas, quartos e a arquitetura em geral, frequentemente representam aspectos profundos da mente inconsciente. A casa, em particular, é geralmente interpretada como um símbolo do *self* e do psiquismo do indivíduo, refletindo a estrutura da mente humana. Freud explora como os diferentes quartos e áreas dentro de uma casa podem simbolizar diferentes aspectos da

⁷⁶ Ademais, as lentes grande angulares podem distorcer a percepção visual, criando uma sensação de estranheza e desconforto, o que pode refletir a dissonância entre a aparência externa da mansão e a realidade emocional dos personagens que a habitam.

personalidade ou conteúdos do inconsciente de uma pessoa. Por exemplo, o porão pode representar os desejos reprimidos ou traumas ocultos, enquanto os quartos superiores podem simbolizar pensamentos conscientes ou aspirações elevadas. Essa análise revela a estreita relação entre arte e inconsciente nos sonhos, onde a arquitetura onírica serve como um espelho da psique humana (Freud, 2015). Através dessa metáfora, Freud (2015) ilustra como a interpretação dos sonhos pode abrir caminhos para a compreensão dos aspectos mais profundos e ocultos da mente, assim como a arte pode expressar emoções e pensamentos que muitas vezes estão além da percepção consciente. Nesse caso, a mansão dos Chatterley representaria a psique tanto de Clifford, mas, principalmente, de Constance, em que as várias salas e corredores (cf. Imagens 86 e 87, p. 96) representariam os diferentes aspectos de suas mentes. Ao dar destaque à casa como protagonista, nesta reescrita, Just Jaeckin a transforma em uma prisão que reflete a sensação de confinamento da própria psique de Constance, com traumas e conflitos internos, os quais ela só encontrará alívio quando foge para o bosque para junto de Mellors: “[...] não era refúgio nem santuário, porque ela não tinha ligação com ele. Era apenas um lugar onde podia ver-se longe de tudo [...]” (Lawrence, 2010, p. 68).

No que diz respeito a proeminência de Sir Clifford na narrativa fílmica, partimos da interpretação dessa cena inicial (cf. Imagem 82, p. 95), que se trata de uma técnica chamada *flashforward*, quando uma narrativa cinematográfica começa com uma cena ou imagem do final da história e depois retrocede para contar os eventos que levaram a esse desfecho (Murch, 2001). No caso de *O amante de Lady Chatterley* (1981), o uso do *flashforward* foi uma estratégia útil utilizada por Jaeckin para estabelecer os principais temas dessa narrativa, no caso, classe social, desejo sexual, amor proibido e busca pela liberdade sexual, ou seja, satisfação emocional e física. Acima de tudo, a nosso ver, tal mecanismo cinematográfico humaniza o personagem Clifford, envolve o público à situação dele e cria suspense/curiosidade acerca de seus próprios conflitos, afinal, todos sabem que Constance o deixa para viver com Mellors, e, já que D. H. Lawrence deixa a situação final de Sir Clifford ambígua e não esclarecida, Jaeckin procura fornecer uma resolução mais definida. E isso é ressaltado quando somos apresentados às cenas seguintes, com Clifford a cavalo, seu encontro com Constance, sua recém-esposa, e o mundo de *glamour*, luxo e paixão que o rodeia antes da guerra. Aqui, Jaeckin usa o mecanismo da adição, permitindo o expectador não apenas visualizar os acontecimentos que antecederam a tragédia que deixou Clifford Chatterley paraplégico, situação que é apenas mencionada no livro sob o olhar de Constance, como mostra o trecho baixo, além de incluir também cenas da própria guerra entre Inglaterra e Alemanha, ao passo que sensibiliza o público, de modo que tornará o conflito central da obra de Lawrence mais significativa:

Nossa época é essencialmente trágica, por isso nos recusamos a vê-la tragicamente. O cataclismo já aconteceu e nos encontramos em meio às ruínas, começando a construir novos pequenos habitats, a adquirir novas pequenas esperanças. [...] Precisamos viver, não importa quantos tenham sido os céus que desabaram. (Lawrence, 2010, p. 45).

O filme *Lady Chatterley's Lover* de 1981, assim como o romance de D. H. Lawrence em 1928, aborda uma série de conflitos sociais, tanto externos quanto internos, que são fundamentais para o enredo e o desenvolvimento dos personagens. Então, tendo em vista que nessa reescrita Clifford não será um mero coadjuvante e que a própria Wragby Hall desempenha um grande papel na subjetividade de suas figuras protagonistas, vejamos mais alguns aspectos, a começar pela diferença de classe social. Essa convenção, na reescrita de Marc Allègret, buscou representação nas cenas de Tevershall em contraste com os moradores e frequentadores de Wragby. Contudo, na reescrita de 1981, esse simbolismo visual foi apagado em boa parte da narrativa, sendo reforçado apenas em seus minutos finais para mostrar o desfecho de Oliver Mellors após descoberta a traição. Just Jaeckin buscou mostrar essa diferença social, principalmente, através do triângulo amoroso: Constance, Clifford e Mellors, visualmente evidente quando comparamos a mansão grandiosa da família Chatterley (cf. Imagem 85, p. 95) com a modesta cabana de Mellors (Imagem 90), a qual tem enorme carga semiótica, tanto nos filmes quanto no livro, como já mencionamos (cf. Souza, 2024, p. 88).

Imagem 90: Cabana de Oliver Mellors



Fonte: *Lady Chatterley's Lover* (1981).

Naquele contexto histórico, as normas sociais rígidas estipulavam que indivíduos de classes sociais distintas não deveriam se envolver afetivamente. Isso é claramente ilustrado por meio da cena adicionada por Just Jaeckin, na qual, enquanto Constance e Clifford dançam, Lady Eva (Elizabeth Spriggs) faz comentários à alta sociedade sobre a audácia de sua sobrinha: “CONVIDADA – Esta é bastante bonita... Mas eu entendo, ela é filha de um artista. LADY EVA – Ela é exatamente o que Clifford e esta casa velha precisam. Ela está viva de uma forma

que os outros nunca poderiam ser”⁷⁷ (Jaeckin, 1981, tradução nossa). Quer dizer, a sociedade inglesa da época aprovava essa relação, mesmo Constance pertencendo à *intelligentsia* bem de vida, enquanto Clifford vinha da aristocracia: “Pelo menos as pessoas de classe diferente, como Connie, levavam *algo* a sério. Acreditavam em alguma coisa” (Lawrence, 2010, p. 54, *grifo ao autor*). Ao passo que os encontros entre Lady Chatterley e Oliver Mellors demonstram essa barreira de classe, não apenas porque tentam encontrar um lugar “propício”, mas como se houvesse uma passagem, essa bem representada na reescrita, na qual Constance sempre precisa atravessar um portão que separa Wragby das árvores do bosque (Imagem 91), e que é tão significativamente realçada na fala de Mellors: “Por que você trouxe [Clifford] aqui? Achei que você seria minha esposa na floresta. E dele no resto do mundo”⁷⁸ (Jaeckin, 1981, tradução nossa). Nessa sequência, Clifford não perde a oportunidade de humilhar o guarda-caça, forçando-o a empurrar a cadeira de rodas através do lamaçal (Imagens 92-94). A atuação convincente de Shane Briant no papel de Clifford intensifica a percepção do personagem em relação à posição social de seu criado, reforçando sua crença de que Mellors não é digno de Lady Chatterley. Além disso, ele faz questão de esclarecer sua visão para Constance: “O que eles [os criados] são, além do que eles fazem por nós?”⁷⁹ (Jaeckin, 1981, tradução nossa); Clifford “[...] os via antes como objetos que como pessoas, mais parte da mina que da vida, antes fenômenos naturais crus que seres humanos [...]” (Lawrence, 2010, p. 62).

Imagens 91-94: Barreira de classe e posições sociais



⁷⁷ “GUEST – *This one’s pretty enough... but I understand she’s the daughter of the artist. LADY EVA – She’s just what Clifford and this old house needs. She’s alive in the way the others never could be*”.

⁷⁸ “*Why have you brought him [Clifford] here? I thought you’re to be my wife in the woods. And his in the rest of the world*”.

⁷⁹ “*What are they [the servants], apart from what they do for us?*”



Fonte: *Lady Chatterley's Lover* (1981).

O interessante de observar essa diferença social em D. H. Lawrence é que ele já apresenta Constance como uma mulher à frente de seu tempo, filha de pai pintor da Academia Real e mãe membro da Sociedade Fabiana⁸⁰, quer dizer: “Cercadas de artistas e socialistas cultos, Constance e sua irmã Hilda tiveram o que se poderia definir como uma formação esteticamente nada convencional” (Lawrence, 2010, p. 47). Considerando isso, *Lady Chatterley* não se contentaria com o papel tradicional de esposa, mesmo que tivesse uma conexão profunda com Clifford, mas ainda lhe faltava a satisfação sexual:

Eram ao mesmo tempo íntimos demais e de menos. Sentia-se totalmente unido a ela em espírito. Mas corporeamente inexistiam um para o outro, e nenhum dos dois suportava mencionar aquele *corpus delicti*. Eram tão íntimos e tão completamente desconectados. (Lawrence, 2010, p. 65, *grifo do autor*).

Essa opressão do papel tradicional da mulher na sociedade da época também é evidente na reescrita de 1981. Não é surpresa que *Lady Chatterley* se sinta aprisionada em um casamento infeliz e limitada pelas expectativas sociais que a definem como esposa. O diretor utiliza diversas técnicas para nos conectar com as complexas dimensões psicológicas dos personagens. Por exemplo, há uma cena notável em que Constance examina seu próprio reflexo no espelho em primeiro plano, com um *close* em plano próximo de seu rosto (Imagem 95). Essa abordagem permite ao espectador observar as expressões faciais da personagem e compreender suas emoções naquele momento, enquanto ela questiona a vida ao lado de Clifford após aconselhamento de sua tia, Lady Eva: “Acho que as mulheres deveriam experimentar mais. Conseguir o que desejam quando são jovens. Nada é tão ruim para uma mulher que está envelhecendo... como o pensamento do que ela perdeu”⁸¹ (Jaekin, 1981, tradução nossa). A

⁸⁰ A Sociedade Fabiana é uma organização socialista reformista fundada no Reino Unido em 1884, que defende a promoção do socialismo por meio de reformas graduais e políticas públicas. Ela é nomeada em homenagem ao general romano Quintus Fabius Maximus, conhecido por suas táticas de adiamento e guerrilha (MacKenzie, 1977).

⁸¹ “I think women should experiment more. Get what you want in your Youth. Nothing is so bad for woman getting on in years... than the thought that she's missed”.

sequência a seguir envolve um sonho, no qual uma imagem de um cavalo (Imagem 96) aparece. Constance acorda e percorre a mansão, passando por corredores e portas (Imagem 97), até chegar a uma árvore (Imagem 98), onde ela afirma estar possuída. Esse é apenas o primeiro de vários sonhos que a personagem terá na narrativa, e o diretor explorará esse elemento de forma recorrente.

No contexto das convenções sociais e conflitos internos, esse primeiro sonho reflete a batalha interna que Constance inicia à medida que tenta seguir seu coração enquanto lida com inseguranças e dúvidas, que, por sua vez, refletem as pressões da sociedade e suas próprias expectativas pessoais. Uma interpretação dos elementos visuais do sonho inclui o espelho (Goffman, 1959), que simboliza o mascaramento social que Constance deve usar para se encaixar nos padrões da sociedade da época, mas também pode representar sua busca por autoconsciência e compreensão. O cavalo, por outro lado – inclusive, mencionado na primeira parte deste trabalho (cf. Souza, 2024, p. 54) –, é um símbolo dos impulsos e desejos instintivos do inconsciente, especialmente os desejos sexuais de Constance. Nesse contexto, o cavalo representa o desejo de liberdade da personagem, sua busca por escapar das restrições sociais e emocionais. Não é por acaso que, ao acordar, Constance foge da mansão e encontra refúgio junto a uma árvore, um elemento da natureza, que ela sempre procura em momentos de necessidade.

Imagens 95-98: Conflito interno como reflexo da pressão social



Fonte: *Lady Chatterley's Lover* (1981).

Não há nesta reescrita, como ocorre na tradução de 1955, a convenção social baseada na moralidade. Observemos que, na adaptação fílmica de Marc Allégret, quando Connie decide ficar junto de Mellors, ambos partem juntos sob os olhares dos moradores de Tevershall, todos surpresos com aquela união improvável (Imagem 99). Já Just Jaeckin parece menos preocupado com a violação das normas sociais em termos de como a sociedade enxerga a situação e foca mais em como isso afeta Clifford. Sua abordagem é aprofundar a moralidade sexual por meio do prisma do marido deficiente, o que, de forma sutil, reforça outra característica distintiva da obra de D. H. Lawrence, a presença de “[...] homens descritos como inadequados, fracos, desprovidos de colhões, frágeis e insuficientemente masculinos, e as mulheres estão sempre à procura de homens ‘de verdade’” (Lessing, 2010, p. 15)⁸². Possivelmente, para evitar possíveis retaliações, Just Jaeckin inclui uma cena que não se encontra no romance: Constance procurando orientação com um padre (Imagem 100). No entanto, enxergamos a presença desse clérigo, não apenas como um símbolo da moral, mas também como uma crítica velada à Igreja Anglicana. Isso se deve ao fato de que, na perspectiva das mulheres da aldeia, que em sua maioria eram metodistas, Lady Chatterley era considerada excessivamente independente e até radical. O conselho do padre a ela foi que considerasse o pedido de Clifford para se envolver com outro homem e até mesmo engravidar como um sacrifício para cumprir a vontade de Deus e “[...] olhar para as coisas como um período de teste...”⁸³ (Jaeckin, 1981, tradução nossa). Por sua vez, a sociedade esperava que Lady Chatterley fosse casta e que sua fidelidade ao casamento fosse inquestionável.

Imagens 99 e 100: Comparação de moralidade social entre 1955 e 1981



Fonte: *L'amant de Lady Chatterley* (1955) e *Lady Chatterley's Lover* (1981).

Além disso, as cenas de intimidade e conexão emocional entre Connie e Mellors transmitem uma simbologia sexual marcante, que será examinada mais detalhadamente no

⁸² Essa singularidade de Lawrence já seria suficiente para explicar porque suas reescritas não impactam a formação do gênero *body-guy*, tendo em vista que a imagem que ele oferece da figura masculina foge aos padrões do gênero. Mas, por ora, vamos prosseguir com as análises em busca de outras possíveis explicações.

⁸³ “[...] look upon things as a period of trial...”

próximo capítulo. Entretanto, é inegável que essas cenas, habilmente construídas por Jaeckin, enfatizam tanto a repressão sexual e emocional enfrentada por Constance, cuja vida sexual com o marido é fria e desprovida de emoção, como evidenciado na cena em que ela busca contato com Clifford, mas é rejeitada (Imagem 101), quanto sua busca por satisfação emocional e sexual nos braços de Mellors (Imagem 102). Essa representação poderosa denota a libertação das restrições impostas, e não apenas a imagem 102, mas todas as subsequentes ilustram essa quebra das convenções sociais e a conquista da liberdade e autenticidade pessoal.

Imagens 101 e 102: Repressão e liberdade sexual



Fonte: *Lady Chatterley's Lover* (1981).

Podemos dizer que Just Jaeckin conseguiu explorar como as convenções sociais afetam os personagens e suas escolhas. Por meio de exemplos visuais, como enquadramento e *close-ups*, além da trilha sonora e narrativa visual – diga-se de passagem, uma bela fotografia –, a reescrita retrata vividamente as barreiras de classe, as normas de moralidade sexual, o papel tradicional da mulher na sociedade, os conflitos internos, a repressão e a busca pela liberdade e autenticidade. Jaeckin então oferece uma visão abrangente das tensões sociais e pessoais, bem como das complexas dimensões psicológicas que moldam a história.

3.3 *Lady Chatterley* (2006) – O aspecto do tempo na busca por uma autorrealização e integração do homem

Tal como nas análises anteriores, um período de pouco mais de duas décadas separa a reescrita de Just Jaeckin da versão francesa de 2006, dirigida por Pascale Ferran, da obra *O amante de Lady Chatterley* do escritor britânico D. H. Lawrence. No entanto, além do elemento temporal, que é central na análise dessa reescrita, Pascale Ferran optou por abordar a obra de maneira distinta em comparação a Marc Allégret e Just Jaeckin, fugindo do escopo masculino defendido pelo gênero *body-guy*. Ela escolheu revisitar a segunda versão da obra de Lawrence,

que foi lançada sob o título *John Thomas and Lady Chatterley* em 1972, e adaptá-la para o cinema como *Lady Chatterley* (2006).

No que diz respeito à narrativa em si, pouca coisa mudou, tendo em vista que Lawrence manteve a premissa da história: Constance Chatterley, uma mulher da alta sociedade britânica, fica isolada de seu marido Clifford após ele retornar gravemente ferido da Primeira Guerra Mundial. Com o marido incapaz de satisfazer suas necessidades físicas e emocionais, Constance se envolve em um caso amoroso com Oliver Parkin, o guarda-caça. Vejamos que além da mudança no título da obra, essa que por si só traz uma carga simbólica significativa, muitas descrições sexuais explícitas foram revistas, assim como o nome do guarda-caça também mudou de “Mellors” para “Parkin”, que simboliza uma mudança na identidade do personagem e marca sua nova posição social: ao adotar o nome “Parkin”, D. H. Lawrence renuncia à antiga identidade associada ao *status* de empregado do personagem e abraça para esse uma vida mais independente e autônoma.⁸⁴

Junto a essas mudanças feitas pelo próprio Lawrence para tornar o romance mais palatável para o público, as sociedades ocidentais entre 1980 e os anos 2000 também experimentaram transformações únicas, tanto no aspecto social quanto dentro da cultura pop. No que diz respeito às mudanças sociais, podemos citar: a revolução digital, com a disseminação de computadores pessoais e a ascensão da internet, mudando a forma como as pessoas se comunicam e acessam informações; a crescente interconectividade global impulsionou a economia integral e cultural entre nações, aumentando o acesso à produtos de culturas estrangeiras; e questões de diversidade, igualdade de gênero e direitos LGBT+ ganharam destaque, promovendo mudanças nas normas culturais e sociais. Já na cultura pop, tivemos a ascensão de novos gêneros musicais, como hip-hop e pop eletrônico; mudança no cinema com o crescimento da indústria independente; e evolução da televisão e o crescimento dos videogames. Todos esses fatores moldaram, de algum modo, as sociedades e a cultura popular, e mudanças como essas podem desempenhar um papel fundamental na criação, interpretação e apreciação de filmes. Ao considerar o contexto social em que *Lady Chatterley* (2006) foi produzido, podemos compreender mais profundamente sua mensagem e significado, enriquecendo assim a nossa análise cinematográfica.

⁸⁴ D.H. Lawrence também mudou o nome de “Mellors” para “Parkin” na segunda versão do romance *Lady Chatterley's Lover* para evitar problemas legais e de censura, tornando a obra menos provocativa e mais anônima. Mais tarde, o nome “Mellors” foi frequentemente restaurado em edições posteriores (Mehl; Jansohn, 2002).

Antes de começarmos o estudo da reescrita de Pascale Ferran para o cinema, precisamos entender o porquê da existência de três versões da obra *O amante de Lady Chatterley*, o que levou Lawrence reescrever o próprio texto mais de uma vez. A verdade é que não há um documento com o objetivo em si, com o intuito de fazer tal justificativa:

A maior parte das evidências da datação das duas primeiras versões de *Lady Chatterley's Lover* vem das cartas de Lawrence. Elas nos contam aproximadamente quando ele começou a escrever seu novo trabalho e quando deixou de lado por um tempo. No entanto, durante este período de composição, Lawrence nunca fez distinção entre a primeira e a segunda versão [...] ⁸⁵ (Mehel; Jansohn, 2001, p. xxii).

A ideia é de que D. H. Lawrence não pretendia, de fato, escrever uma segunda versão, ela surgiu a partir do momento em que ele, ao revisar a primeira versão, a reescreveu como uma segunda opção quase que simultaneamente. Tanto que, devido à falta de divisões de capítulos na primeira escrita, leva-nos a crer que Lawrence pensou conceber *O amante de Lady Chatterley* como uma novela e não um romance completo, e o próprio confessa isso em carta para Dorothy Brett: “Estou escrevendo uma pequena novela – em Midlands, na Inglaterra – espero terminá-la logo, será bem curta” ⁸⁶ (Mehel; Jansohn, 2001, p. xxiii). No final das contas, o que distingue a primeira versão da segunda é, precisamente, a abordagem da temática da liberdade sexual. Na primeira versão, as ações que poderiam ser consideradas “obscenas” na época são escassas, enquanto na segunda, Lawrence adota uma postura mais audaciosa tanto em sua linguagem quanto na representação visual. A terceira e última revisão da obra, que é a mais reconhecida e geralmente utilizada nas adaptações cinematográficas, é a mais refinada. Em resumo, cada versão reflete o aprofundamento de Lawrence em relação ao romance e sua busca por um equilíbrio entre a exploração da sexualidade e a profundidade emocional dos personagens.

E é sobre essa profundidade emocional dos personagens que Pascale Ferran optou, talvez, por reescrever a conhecida segunda versão da obra de Lawrence, cujo o título *John Thomas e Lady Jane* não foi usado pelo autor em vida, ao menos não na publicação do texto, mas para despistar as atitudes oficiais da época na Inglaterra e Estados Unidos sobre seu manuscrito. *John Thomas e Lady Jane* foi resgatado pelo editor em 1972, após a morte do autor, na ideia de que, possivelmente, esse título representasse mais fielmente as nuances da narrativa,

⁸⁵ “Most of the evidence for the dating of the two early version of ‘Lady Chatterley’s Lover’ comes from Lawrence’s letters. They tell us roughly when he began writing his new work and when laid it aside as completed for the time being. However, during this period of composition, Lawrence never distinguished between the first and the second versions [...]”.

⁸⁶ “I’m doing a little novel – in the Midlands, England – I hope to break it off quite soon, keep it quite short”.

tendo em vista que são, respectivamente, os nomes que Oliver Parkin e Constance Chatterley dão aos seus próprios órgãos sexuais na cena em que preenchem seus corpos com aquilégias, candelárias, relva fresca, ramos de carvalho e madressilvas em botão: “‘Este é o John Thomas se casando com a Lady Jane’, ele disse. ‘E nós devemos permitir que Constance e Oliver sigam seus caminhos’”⁸⁷ (Lawrence, 2002, p. 478, tradução nossa)⁸⁸. Mas se tal título descreve a segunda reescrita de Lawrence de seu próprio romance, por que Ferran intitula seu filme apenas com o nome da protagonista: *Lady Chatterley*? A primeira observação que fazemos é que para a edição da época, mais que um jogo de simbologia e *marketing* interno, o nome John Thomas vem a frente, ou seja, colocando a figura masculina como prioritária e a figura feminina como inferior e submissa à primeira, tal qual ainda acontece com o título original, em que *Lady Chatterley* é correlacionada a um amante (*lover*). A partir do momento em que Pascale Ferran nomeia sua reescrita com *Lady Chatterley*, ela deduz sua tradução como fiel à imagem feminina de Constance, torna-a a protagonista da sua própria história; contudo, o título diz *Lady Chatterley* e não Constance Reed, ou seja, a história dessa personagem é dependente da sua vida de esposa de Clifford Chatterley, tal como ela permanecerá ao final do texto de D. H. Lawrence.

Imagens 103-105: Individualização da protagonista e seus desafios



Fonte: *Lady Chatterley* (2006).

⁸⁷ “‘This is John Thomas marryin’ Lady Jane,’ he said. ‘An’ we mun let Constance an’ Oliver go their ways’”.

⁸⁸ Decidimos empregar a segunda versão do texto de D. H. Lawrence para a análise desta reescrita, em consonância com a preferência da diretora. Nesse sentido, optamos por traduzir os trechos selecionados, uma vez que não existe uma tradução oficial disponível em língua portuguesa.

Posto isso, podemos começar dizendo que Constance Chatterley é menos sofisticada, tanto intelectual quanto sexualmente em ambas as mídias, e, nos segundos iniciais de sua reescrita, Ferran nos traz uma sequência interessante. Ao despedir-se de Clifford (Hippolyte Girardot), que parte para guerra, Constance (Marina Hands) observa o carro sumir entre as árvores, as quais observa com atenção (Imagem 103). Em *travelling*, a câmera se move para o horizonte e o bosque se divide por um rio (Imagem 104), compondo um quadro semiótico de que a vida dela terá dois caminhos e cabe a ela escolher qual curso seguir. Ademais, é importante notar que Constance está diante de Wragby Wall, a mansão que já foi considerada uma simbologia visual de prisão em análises anteriores. Essa interpretação é reforçada na reescrita, quando a personagem contempla a casa (Imagem 105) e sua expressão reflete claramente o pensamento: “Bem, lá estava: destinada como o resto das coisas! Era bastante terrível, mas por que reclamar? Você não podia chutá-lo para longe. Apenas continuar. A vida, como todas as outras coisas!”⁸⁹ (Lawrence, 2002, p. 232, tradução nossa), e entra. Assim como o livro, Pascale Ferran denota prioridade a protagonista e a individualiza, seja como esposa ou amante, sua história depende de si mesma, no entanto, ela precisa desafiar as convenções sociais da época para ter uma conexão genuína e encontrar satisfação e realização em sua vida.

Imagens 106-109: Realidades sociais



Fonte: *Lady Chatterley* (2006).

⁸⁹ “Well, there it was: fated like the rest of things! It was rather awful, but why kick? You couldn’t kick it away. It just went on. Life, like all the rest!”

Como ocorre nas reescritas analisadas anteriormente, e independente das suas versões por D. H. Lawrence, em ambos, a questão da classe social desempenha um papel central, afinal, as barreiras rígidas impostas pela sociedade da época são claras, o que torna o relacionamento de Constance e Parkin um desafio. Nos créditos de abertura do filme, apresenta-se um *two shot* ou plano conjunto de Constance e Clifford, esses separados pelas janelas de Wragby Hall e sob as quais observamos sobre uma câmera objetiva suas próprias realidades sociais (Imagem 106): enquanto Clifford sorri, satisfeito no lugar que lhe cabe (Imagem 107), Constance parece distante (Imagem 108), sorrindo apenas quando lhe é conveniente (Imagem 109). Tal análise só reforça como Constance nessa reescrita “[...] é uma mulher mais feminina, assim como Clifford é um homem aleijado mais convincente, empenhado em transformar sua impotência em potente poder industrial e político, do que o Clifford da versão final [...]”⁹⁰ (Mehl; Janshon, 2002, p. xxxiii).

Imagens 110-113: Realidades sociais



Fonte: *Lady Chatterley* (2006).

Para além dessas cenas, existem também outras (Imagens 110-113) em que encontramos Constance desempenhando sua “função de esposa e dona de casa”, seja polindo a prataria, estendendo lençóis, tocando piano ou bordando, ou seja, a *esposa perfeita*, a convenção do casamento e da moralidade. Através desses simbolismos visuais, Pascale Ferran mostra o

⁹⁰ “[...] is a more womanly woman just as Clifford is a more convincing crippled man, bent on transforming his impotence into potente industrial and political power, than the Clifford of the final version [...]”.

casamento na época como uma instituição altamente valorizada nas convenções sociais, e o casamento de Constance com Clifford é visto como símbolo de status social e respeitabilidade como retratado no diálogo:

SRA. BENTLEY – Oh, Lady Chatterley, que prazer vê-la!

LADY CHATTERLEY – Bom dia, Sra. Bentley.

SRA. BENTLEY – Sir Clifford não está com você? Receio que não. Ele raramente vem agora.

PERSONAGEM – Com licença, moro em frente à empresa. Sir Clifford passa pela minha janela sempre que vai trabalhar.

SRA. BENTLEY – Sir Clifford é tão bom como dizem?

LADY CHATTERLEY – Ele está em ótima forma, obrigada.

SRA. BENTLEY – Eu senti isso assim que você entrou. Você parece absolutamente radiante⁹¹ (Ferran, 2006, tradução nossa).

Esse trecho, não apenas realça a respeitabilidade sobre os Chatterley, mas também mostra a invasão da sociedade sobre a vida do outro. Além disso, também questiona sutilmente a validade desse casamento, uma vez que, nas condições de Clifford após a guerra, ele é incapaz de satisfazer as necessidades emocionais e físicas de Constance.

Imagem 114: O olhar da sociedade



Fonte: *Lady Chatterley* (2006).

Diante disso, torna-se possível constatar a convenção de normas de gênero na narrativa fílmica, pois o questionamento das mulheres, como a observação externa (Imagem 114), deixa claro no filme como a sociedade da época impunha papéis de gênero rígidos, com expectativas específicas para Lady Chatterley, Sir Clifford e Oliver Parkin. Logo, quando Constance toma a iniciativa de relacionar-se com Parkin (Jean-Louis Coulloc'h), ela desafia essas normas em função própria de satisfação e liberdade sexual.

⁹¹ *MME BENTLEY – Oh, Lady Chatterley, quel plaisir de vous voir! / LADY CHATTERLEY – Bonjour, Madame Bentley. / MME BENTLEY – Sir Clifford n'est pas avec vous? J'ai bien peur que non. Il vient rarement maintenant. / PERSONNAGE – Excusez-me, j'habite juste en face de la Compagnie. Sir Clifford passe devant ma fenêtre à chaque fois qu'il va travailler. / MME BENTLEY – Sir Clifford va-t-il aussi bien qu'on le dit? / LADY CHATTERLEY – Il est en pleine forme, merci. / MME BENTLEY – Je l'ai senti dès que vous êtes entrée. Vous avez l'air absolument radieuse.*”

A respeito disso, é essencial destacar uma característica singular na reescrita de Pascale Ferran: o tempo. Diferentemente das adaptações previamente analisadas, nas quais a entrega de Constance a esse relacionamento socialmente proibido parecia repentina e rápida, a abordagem temporal adotada por Ferran se mostra como um elemento diferenciador. Ela escolhe estender os eventos, permitindo que o espectador mergulhe nas angústias da personagem e compreenda sua necessidade de libertação. Além disso, o filme de Ferran pode também ser interpretado como um *heritage film* francês, cuja característica central, na perspectiva feminista, é esse centramento na experiência feminina.

A representação da passagem do tempo em adaptações cinematográficas requer escolhas cuidadosas para garantir que a narrativa seja clara e envolvente para o público. Nesse caso, a construção da subjetividade de Constance é aprofundada, permitindo que o espectador se conecte com suas experiências, compreenda suas motivações e emoções de maneira mais profunda do que nas reescritas anteriores, aproximando-se mais do texto original de D. H. Lawrence.

Imagens 115-118: Angústias e sensibilização do espectador



Fonte: *Lady Chatterley* (2006).

Como resultado, as sequências são prolongadas, enfatizando uma construção mais natural da narrativa e a premissa de que o envolvimento entre Constance e Parkin, como qualquer relacionamento genuíno, deve ocorrer de forma gradual. Um exemplo ilustrativo é a cena clássica em que Connie se depara com Parkin tomando banho. Por meio de *close-ups*, Pascale Ferran enfatiza a expressão de surpresa no rosto de Constance (Imagem 115),

transmitindo suas emoções diante do acontecimento. Ela, confusa, sai correndo de volta à floresta. No entanto, em contraste com outras reescritas, Constance, embora confusa, toma um momento para sentar, respirar e refletir sobre o que acabou de testemunhar. A sequência de imagens que captam suas expressões (Imagem 116), juntamente com sua linguagem corporal e gestos (Imagem 117), intercalados com *flashes* do torso nu de Parkin (Imagens 118), comunicam de forma eficaz suas emoções. Além disso, estendem a cena, intensificando a sensação de angústia, enquanto parece que adentramos em seu mundo psicológico.

Imagens 119 e 120: Estações do ano e ordem sexual simbólica (outono)



Fonte: *Lady Chatterley* (2006).

Assim como no texto de Lawrence, a natureza desempenha, não apenas um papel de simbolismo visual, mas também se revela como uma ferramenta psicológica de grande importância. No entanto, o que diferencia a abordagem de Ferran é a maneira como ela utiliza a natureza para destacar a passagem do tempo, criando associações simbólicas e psicanalíticas entre as estações do ano e questões de ordem sexual. A nosso ver, a narrativa proposta por Pascale Ferran inicia no outono, como pode ser observado na folhagem das árvores (Imagem 119) e a indumentária de Lady Chatterley, com casaco e luvas (Imagem 120). Nesse interim, tomando o outono como uma estação de colheita e preparação para o inverno, ou seja, um período de transição, podemos interpretar junto a Constance e demais personagens como um período de reflexão sobre a sexualidade e as experiências passadas. Durante esse período, observamos Constance se deparando com Parkin seminua, o que desencadeia nela sentimentos conflitantes, bem como a entrada da Sra. Bolton (Ann Mitchell) na vida dos Chatterley. Esses acontecimentos podem representar a busca por significado e uma conexão mais profunda nos relacionamentos sexuais. Um exemplo notável desse processo é a cena em que Constance se observa nua diante de um espelho. Primeiro, ela é surpreendida pelo próprio reflexo e, em seguida, procura se examinar, sendo capturada em um plano geral, com seu corpo nu em perfil entre uma porta (Imagem 121); ela observa, mas, na verdade, é o espectador que admira em voyeurismo. Simbolicamente, nesse contexto, a porta na qual se encontra o corpo de Constance

pode significar o início de sua transição, ao passo que também está associada à própria intimidade da personagem, em especial, ao seu inconsciente, por exemplo, dando-nos espaço para explorar sua liberdade sexual socialmente reprimida.

Imagem 121: Conexão profunda e voyeurismo



Fonte: *Lady Chatterley* (2006).

À medida que a narrativa cinematográfica avança, somos levados ao inverno (Imagem 122), uma estação caracterizada pelo frio e pela escuridão, frequentemente associada a um estado de dormência. Nesse contexto temporal, torna-se mais evidente a “prisão social” à qual Lady Chatterley é submetida como uma esposa tipicamente convencional, ocupada com atividades como bordar e cuidar do marido (Imagem 123). No entanto, é durante o inverno que ela se retira, fica reclusa e se afasta de Parkin. Contudo, isso não significa que ela deixe de pensar nele, especialmente na cena do banho. Trata-se de um momento de autorreflexão para Constance, em que ela questiona até que ponto deve continuar privando-se de sua sexualidade em nome do casamento e da moral vigente.

Imagens 122 e 123: Estações do ano e ordem sexual simbólica (inverno)



Fonte: *Lady Chatterley* (2006).

Com a chegada da primavera, Constance passa por um renascimento pessoal, paralelo ao florescimento e despertar da natureza ao seu redor (Imagem 124). As longas cenas que a mostram caminhando pelo bosque, com uma expressão de “falsa liberdade”, enquanto colhe flores ou observa a vida selvagem, como pássaros, ilustram seu processo de reconexão

com a natureza. Durante esse período, ela se aproxima de Parkin, passando tempo com ele na cabana onde ele trabalha (Imagem 125), enquanto ao mesmo tempo desperta para seu desejo sexual. Na primavera, uma estação associada à alegria, vitalidade e atração, Constance se entrega ao seu relacionamento com Oliver Parkin e começa a refletir sobre os aspectos positivos dessa relação, particularmente em termos de satisfação sexual. Como *heritage film*, a exuberância visual é um aspecto importante para essas narrativas, e, em outras produções, essa estação é também central para o desenrolar dos eventos principais por uma questão mesmo de construção do prazer visual. A análise das cenas de sexo entre Constance e Parkin revela um desenvolvimento gradual na satisfação e na libertação sexual de ambos. No entanto, talvez o momento mais simbolicamente marcante, do ponto de vista da técnica cinematográfica, ocorra quando eles estão deitados nus e espalham flores sobre seus corpos, incluindo seus órgãos sexuais (Imagens 126 e 127). Isso simboliza o florescimento da satisfação emocional e física de Constance, assim como o de Parkin. No início, o ato era percebido de forma mais “grotesca” e unilateral, com Parkin obtendo sua satisfação enquanto Constance se sentia distante. No entanto, à medida que a narrativa avança, a relação se torna mais mútua, com ambos experimentando uma descoberta conjunta. Parkin aprende a lidar com seus próprios desejos e emoções, enquanto Constance se torna mais consciente de seu próprio corpo e de como dominá-lo. Essas cenas simbolizam uma transformação significativa no relacionamento deles, do prazer físico unilateral para uma conexão mais profunda e emocional.

Imagens 124-127: Estações do ano e ordem sexual simbólica (primavera)



Fonte: *Lady Chatterley* (2006).

Imagem 128 e 129: Estações do ano e ordem sexual simbólica (verão)



Fonte: *Lady Chatterley* (2006).

Mas, se Constance e Parkin encontraram a liberdade sexual tão almejada, o que acontece no verão? No verão, o calor e a luz solar atingem seu auge (Imagem 128), criando um ambiente de crescimento exuberante, prosperidade e abundância. Constance retorna a Wragby Hall, após passar semanas longe, visitando sua irmã. Sua chegada durante o verão a mostra mais relaxada e despreocupada, refletida até mesmo em sua escolha de roupas mais leves e claras, que captam a luz radiante (Imagem 129). Nesse período, Clifford também faz progressos notáveis, conseguindo deixar a cadeira de rodas e começar a usar muletas, algo que também é motivo de satisfação para a Sra. Bolton. Embora a separação de Constance e Parkin seja iminente, pois ele foi demitido de seu cargo de guarda-caça devido a uma confusão com sua ex-esposa – um acontecimento que fere a moral daqueles que trabalham para Clifford, que não permitiria tal comportamento –, Constance já está ciente de sua gravidez. Ela também tem a certeza de que Clifford aceitará a criança. O verão, portanto, pode ser visto como uma representação da maturidade de *Lady Chatterley*, uma maturidade não apenas em sua vida, mas também em sua sexualidade. Ao contrário das outras reescritas, e da terceira versão de D. H. Lawrence, Constance escolhe permanecer com Clifford, pois moralmente era o que era esperado naquela sociedade e época. No entanto, ela também compreende que ser “*Lady Chatterley*” não deve impedi-la de buscar satisfação e experimentar o momento de paixão e prazer que compartilhou com Parkin, como fica evidente no diálogo final dele: “E, no entanto, casas reais não significam muito para mim. Me sentia trancado, menosprezado. Você abriu o mundo para mim. E quando penso nisso... como você se abriu comigo... como você me deu liberdade...”⁹² (Ferran, 2006, tradução nossa). Em outras palavras, o conhecimento mútuo proporcionou liberdade, tanto para Parkin quanto para Connie. O fato de ela optar por ficar com Clifford não significa que tenha desistido, porque, após finalmente entender a plenitude da

⁹² “*And yet, real houses don’t mean Much to me. It’s because... until I met you, everything was like a prison to me. I felt locked up, belittled. You opened up the world to me. And when I think of that... how you opened up to me... how you gave me freedom...*”

sexualidade, Constance não exclui a possibilidade de deixar o marido no futuro: “Se precisar de você um dia, se eu não aguentar a minha vida, se eu decidir deixar Clifford, você virá me buscar?”⁹³ (Ferran, 2006, tradução nossa).

Conforme podemos observar, a técnica cinematográfica do tempo empregada por Pascale Ferran contribui de maneira significativa para a profundidade da narrativa e a exploração dos conflitos internos dos personagens, especialmente de Constance Chatterley. Além disso, a utilização de “intertítulos” ou “cartões de título”, que eram mecanismos de legendas usados nos filmes mudos do passado para transmitir diálogos, narrativa ou informações relevantes, serviu, nesta reescrita, como um marcador temporal, permitindo ao espectador acompanhar as mudanças na narrativa ao longo do tempo. Embora possa parecer uma técnica desnecessária, considerando os outros elementos que foram discutidos, a inclusão desses intertítulos em uma reescrita do século XX é, na verdade, uma escolha ousada que confere um tom mais tradicional ao filme, evocando o período do cinema silencioso, bem como representa uma das características dos *heritage films* utilizar esse tipo de marcadores do passado para representá-lo na tela. É importante destacar que a tradução de Ferran não apresenta trilha sonora, com exceção dos sons da própria natureza, o que intensifica a sensação de autenticidade do conteúdo. Além disso, a narração em *voice-over* é empregada não para revelar diretamente os pensamentos e sentimentos de Lady Chatterley aos espectadores, mas sim para oferecer uma visão direta tanto da subjetividade dos personagens quanto para auxiliar o público a compreender melhor a narrativa, abordando a supressão de alguns eventos, como a aparentemente “rápida” viagem de Constance a Londres: “As duas mulheres encontraram o pai delas em Londres, onde passaram alguns dias antes de irem para Southampton”⁹⁴ (Ferran, 2006, tradução nossa). Há uma sugestão de que a voz em questão pertence à Sra. Bolton, principalmente devido à sobreposição da imagem dessa personagem lendo uma carta que ela escreveu para Constance. Isso nos dá a impressão de que estávamos acompanhando a história de *John Thomas e Lady Jane* o tempo todo na perspectiva de Sra. Bolton. Se esse for o caso, abriria espaço para uma análise diferente, que poderia ser explorada em outra proposta de estudo.

Podemos afirmar então que *Lady Chatterley* (1981) é uma reescrita notável quando comparada ao texto de D. H. Lawrence, em especial, por tratar-se de uma tradução de uma das versões pouco difundida. A abordagem de Pascale Ferran é sensível e esteticamente cuidadosa, com atuações sólidas e uma maneira inteligente de capturar a subjetividade dos personagens e

⁹³ “If I need you one day, if I can’t stand my life, if I decide to leave Clifford you’ll come for me?”

⁹⁴ “The two women met their father in London where they spent a few days before going to Southampton”.

seus dilemas emocionais. Não tem como negar sua cinematografia deslumbrante e uma direção artística que recria a atmosfera rural da década de 1920, e ainda que consideremos algumas estratégias pouco convincentes, até prejudiciais para o desenvolvimento da narrativa, como as sequências longas, a abordagem de Ferran é cuidadosa e cativante. E não se encerra por aqui, pois no próximo capítulo não apenas voltaremos a explorar pontos do filme, mas as outras narrativas também, por sua vez, com foco no tema da liberdade sexual no fazer cinematográfico em si, analisando o que cada reescrita tem de inovador ou não quanto ao tema dentro dessa linguagem cinematográfica, bem como o que acontece com cada reescrita perante a sua época de produção e recepção, tudo sem deixar de fora a forma e o conteúdo em relação ao(s) livro(s).

4 A RELEITURA DA LIBERDADE SEXUAL NO CINEMA

“O sexo é hoje a satisfação de uma obrigação social, não um prazer contra as obrigações sociais”⁹⁵ (Pasolini, 2001, p. 2064, tradução nossa).

A relação entre a sexualidade e o cinema é um campo de estudo e expressão artística que se estende por décadas, explorando a complexa interação entre a experiência humana, a representação visual e a cultura. Como observou o renomado cineasta e escritor Pier Paolo Pasolini na epígrafe, o cinema tem sido tanto reflexo quanto influenciador das percepções sociais da sexualidade ao longo da história. Desde os primeiros passos da sétima arte, a sexualidade tem sido tema central, oferecendo ao público uma lente através da qual explora, questiona e desafia as normas sociais, identidades de gênero e orientações sexuais.

A representação da liberdade sexual no cinema é um campo particularmente rico e variado, encontrando expressões em filmes icônicos como *O último tango em Paris*⁹⁶ (1972), por Bernardo Bertolucci, que desafiou os limites da intimidade na tela, e *Azul é a cor mais quente*⁹⁷ (2013), por Abdellatif Kechiche, que explorou a descoberta do amor entre duas mulheres. Ela pode variar desde a exploração de desejos reprimidos e paixões proibidas, como em *Educação*⁹⁸ (2009), de Lone Scherfig, até a celebração da diversidade e da expressão sexual plena, exemplificado em *Moonlight: sob a luz do luar*⁹⁹ (2016), de Barry Jenkins. No entanto, essa representação não é estática; ela evoluiu ao longo do tempo, refletindo mudanças na sociedade, na política, na tecnologia e na cultura. Através de personagens, enredos e imagens, o cinema tem desafiado tabus, ampliado horizontes e oferecido uma plataforma para uma compreensão mais profunda da sexualidade humana.

O amante de Lady Chatterley, de D. H. Lawrence, é uma obra literária que serve como um microcosmo para explorar essa interseção entre sexualidade e cinema, afinal esse romance, e nossa escolha de *corpus*, foi, ao longo das décadas, reescrito para o cinema em diversas ocasiões, oferecendo um panorama diversificado da expressão da liberdade sexual na sétima arte.

⁹⁵ “Il sesso è oggi il soddisfacimento di un obbligo sociale, non un piacere contro gli obblighi social”.

⁹⁶ *Ultimo Tango a Parigi*.

⁹⁷ *La vie d'Adèle*.

⁹⁸ *An Education*.

⁹⁹ *Moonlight*.

Como destacamos anteriormente, o tema da liberdade sexual é recorrente na obra de D. H. Lawrence, tendo em vista que ele frequentemente desafiava as normas sociais e convencionais morais em relação ao desejo humano. O autor explorou a sexualidade como um meio de emancipação e autoconhecimento, levando seus personagens a romperem as barreiras impostas pela sociedade. No entanto, a representação desses temas na tela grande variou consideravelmente ao longo das diferentes reescritas de *O amante de Lady Chatterley*.

Neste capítulo, além de analisarmos as reescritas cinematográficas do romance em questão, lançadas em 1955, 1981 e 2006 por Marc Allégret, Just Jaeckin e Pascale Ferran, respectivamente, com foco na observação do reforço ou apagamento da liberdade sexual em cada filme, nosso objetivo também é observar em que medida essas obras influenciaram a criação do gênero *body-guy* (Lehman; Hunt, 2010). Além disso, examinaremos traços inovadores ou conservadores em relação à liberdade sexual presente no texto original, levando em conta o contexto de produção e a recepção dos filmes em suas respectivas épocas. Nas páginas seguintes, cada reescrita será minuciosamente analisada quanto ao tema da liberdade sexual, permitindo-nos explorar como o cinema interpretou e reinterpretou a visão provocativa de Lawrence em momentos cruciais da história do cinema. Estas análises nos proporcionarão, não apenas uma compreensão do impacto das mudanças sociais e culturais na representação da sexualidade na tela, mas também uma apreciação do poder do cinema em reimaginar e redefinir os limites da liberdade sexual no contexto da arte cinematográfica, influenciando no desenvolvimento do gênero *body-guy*.

4.1 *L'amant de Lady Chatterley* (1955) – Amor e desejo na censura

Na década de 1950, a sociedade estava profundamente enraizada em valores conservadores e uma forte ênfase na moralidade. A sexualidade era frequentemente vista como um tema privado e, em muitos casos, tabu. A expectativa era que as pessoas se abstivessem de relações sexuais até o casamento, e a virgindade era altamente valorizada, principalmente para as mulheres. As normas de gênero desempenhavam um papel significativo, com as mulheres sendo frequentemente submetidas a padrões mais estritos de comportamento sexual do que os homens.

O controle de natalidade, por exemplo, era um assunto controverso e muitas vezes limitado. A pílula anticoncepcional, que seria introduzida na década seguinte, ainda não estava disponível, o que levava a questões de contra concepção limitada. A educação sexual também era escassa, e as discussões abertas sobre temas sexuais eram evitadas em grande parte. Isso

deixou as pessoas com informações limitadas e contribuiu para a falta de conscientização sobre saúde sexual e reprodutiva.

Um exemplo notável desse período é o livro *Sexual Behavior in the Human Female*, publicado em 1953, por Alfred Kinsey e seus colaboradores, uma continuação do estudo iniciado com *Sexual Behavior in the Human Male* (1948). Este trabalho desafiou muitos tabus, ao apresentar dados científicos sobre a diversidade sexual humana, precisamente, os padrões de comportamento sexual das mulheres. O livro foi pioneiro em sua abordagem científica e provocou debates significativos sobre sexualidade e comportamento humano, no entanto, enfrentou considerável controvérsia e resistência por conta da abordagem franca e objetiva sobre questões sexuais.

Durante esse período de restrições significativas em relação à liberdade sexual, é fundamental reconhecer a influência do Código de Produção Hays, estabelecido na década de 1930, que teve um impacto considerável nas produções cinematográficas norte-americanas dos anos 50, embora não tenha afetado as produções francesas, como é o caso da análise da reescrita de *Lady Chatterley*. Sob o domínio dessas diretrizes rigorosas, os filmes da década de 1950 foram sujeitos a regulamentações severas, proibindo explicitamente a representação de temas sexuais. Essa atmosfera conservadora refletia os valores tradicionais e morais enraizados na sociedade pós-Segunda Guerra Mundial.

O Código Hays, uma espécie de guia moral para a indústria do cinema, ditava as regras sobre o que poderia ou não ser retratado na tela. As restrições eram tão estritas que qualquer forma direta de intimidade ou sexualidade era evitada. Assim, na década de 1950, a sexualidade nos filmes era frequentemente sugerida de maneira sutil, simbólica ou indireta, devido a essas regulamentações. Conforme destacado por Leonard J. Leff (1987), o objetivo do Código de Produção era manter um padrão de moralidade nas produções cinematográficas, evitando representações consideradas indecentes ou perturbadoras. Essas limitações tiveram um impacto direto na forma como a sexualidade foi retratada na tela nesse período. Além disso, Thomas Doherty (1999) destaca que, em era anterior a esse código, os filmes tinham mais liberdade para explorar temas sexuais e morais, como *Serpente de luxo*¹⁰⁰ (1933), por Alfred E. Green, filme estrelado por Barbara Stanwyck que narra a história de uma jovem que usa sua beleza para avançar na sociedade; o filme abordou temas de promiscuidade e ambição de forma franca. A implementação do código na década de 1930 e seu subsequente impacto nas décadas seguintes ajudaram a contextualizar a restrição de temas sexuais no cinema dos anos 50.

¹⁰⁰ *Baby Face*.

Outros filmes emblemáticos da década de 1950, como *Sindicato de ladrões*¹⁰¹ (1954), dirigido por Elia Kazan, exploraram a questão da liberdade sexual de maneira mais sutil, mergulhando profundamente na tensão entre os desejos individuais e as normas sociais repressoras da época. Este filme, não apenas capturou a complexidade dos conflitos interiores dos personagens, mas também espelhou lutas enfrentadas pela sociedade em relação a expressão da sexualidade em um contexto moralmente rígido. Em contraste, *A Caldeira do Diabo*¹⁰² (1957), de Mark Robson, ofereceu uma visão intrigante da sexualidade reprimida em um ambiente de internato, um cenário onde a juventude lidava com desejos emergentes e a influência de uma estrutura social que os reprimia. O filme abordou a descoberta da sexualidade de maneira sensível, retratando os conflitos e dilemas enfrentados pelos jovens personagens. Por outro lado, *Amar foi minha ruína*¹⁰³ (1945), de John M. Stahl, explorou temas de adultério e desejo proibido, desafiando abertamente as normas do casamento e a moralidade no fim da década de 1940. O filme delineou um enredo intrincado de paixão e traição, destacando a tensão entre as normas sociais e os impulsos individuais.

Filmes como esses desempenham papéis importantes na representação das questões sexuais na sociedade dos anos 50, cada um abordando a liberdade sexual e a repressão de maneira distinta, mas ainda assim reveladora. Assim, mesmo em meio a esse contexto altamente regulamentado, nota-se que os cineastas encontraram maneiras criativas de explorar a liberdade sexual de seus personagens, ainda que de forma implícita. Isso porque:

Na representação dos corpos e de seus prazeres, os profissionais do cinema, assim como das artes cênicas e visuais, lidam com variáveis ideológicas, políticas e morais no tempo histórico [...]. Nesse sentido, fazer cinema significa também lidar com circunstâncias culturais, políticas e psicológicas que se alteram no tempo e espaço, como se verifica na recente censura a filmes americanos em países islâmicos, na Coreia do Norte e Índia, bem como na circulação de filmes proibidos durante o regime militar no Brasil (Miranda, 2015, p. 08).

A reescrita de *O amante de Lady Chatterley*, por Marc Allégret, da obra de D. H. Lawrence é um exemplo notável disso. A narrativa da obra, que aborda a busca por satisfação sexual de uma mulher casada, desafiou as restrições francesas ao tentar explorar o desejo de maneira mais aberta, embora ainda dentro dos limites da época. Logo, a reescrita de Allégret seguiu em linhas gerais o enredo e os temas centrais, mas também incorpora elementos visuais e sensuais que refletem as convenções da época do cinema.

¹⁰¹ *On the Waterfront*.

¹⁰² *Peyton Place*.

¹⁰³ *Leave Her to Heaven*.

L'amant de Lady Chatterley (1955) aborda o tema da liberdade sexual de maneira mais ousada do que muitos filmes da época, a começar pela forma como explorou a sexualidade feminina. O filme, não apenas retrata a insatisfação sexual no casamento, e mostra uma personagem feminina explorando sua própria sexualidade e desejos. Mesmo para a época, Constance de Marc Allégret está à frente do próprio tempo pelo modo como lida com seus casos extraconjugais. É o que pode ser visto na cena subsequente por ocasião da dança entre Constance (Danielle Darrieux) e Michaelis (Gérard Séty). O personagem segue a esposa de Clifford (Leo Genn) sozinha e beija o ombro dela nu, em desespero por sua atenção (Imagem 129). Pode parecer um ato simples para a nossa época de produção e recepção, mas para 1955, tal demonstração de afeto torna-se um cinema de atrações ou cinema *mainstream*, no qual há uma fascinação pelo movimento e pelo desvendamento de tudo. Através desse beijo, o corpo de Constance passa a ser um espetáculo, que será desvendado e erotizado como atração, pois é isso que o cinema *mainstream* faz, “[...] espetaculariza o ordinário do cotidiano: acordar, dançar, beijar, espirrar, comer, espiar, despir etc.” (Gerace, 2015, p. 18).

Imagem 129: Cinema de atrações



Fonte: *L'amant de Lady Chatterley* (1955).

No entanto, a relação de Constance com Michaelis era como o sexo entre eles: fraco, trêmulo e emocionado como ele, “[...] um amante curioso e muito delicado, muito delicado com a mulher, tremendo incontrolavelmente, mas ao mesmo tempo comedido e consciente, consciente de cada som exterior” (Lawrence, 2010, p. 77). Fora Constance a responsável por mostrar a Michaelis como ser generoso e potente durante a relação; ele apenas aprendera a ter orgulho e satisfação desse momento. Diante disso, não havia de fato uma experiência sexual livre e satisfatória, logo, sem motivos para Allégret prolongar a presença desse personagem masculino na sua reescrita e inserir rapidamente a imagem do guarda-caça.

A partir do momento em que Oliver Mellors (Erno Crisa) entra na narrativa e, consequentemente, passa a ser o amante extraconjugal de Constance, tanto o texto de D. H. Lawrence quanto a reescrita de Allégret passam a retratar a liberdade sexual por meio dos

desafios às normas de classe. É certo que Lady Chatterley já vivia esses romances fora do casamento, no entanto, com homens da mesma classe social que a dela, bem como todos, assim como Clifford, eram jovens intelectuais que “[...] acreditavam na vida da mente” (Lawrence, 2010, p. 85), fato que, como vimos, ia contra a defesa de D. H. Lawrence criada desde *O arco-íris*, de um amor classicista, da união da mente e do corpo, principalmente. Em outras palavras, antes de se envolver com Mellors, Constance estava em relacionamentos predominantemente racionais e carentes de conexão emocional profunda; eles eram mais sobre a busca de prazer físico e uma fuga das restrições de sua vida conjugal infeliz. Já seu relacionamento com Mellors é diferente, pois ele é baseado em uma conexão física e emocional que está ausente em seus relacionamentos anteriores. Esse envolvimento com Mellors não é apenas sobre o adultério físico, mas também sobre a busca de uma realização emocional e espiritual que Constance não encontra no casamento. Não é por acaso que Marc Allégret reescreve essa relação através de um aprofundamento emocional e nas implicações de seus envolvimento.

O primeiro contato de Constance com o guarda-caça é na controversa cena do banho (cf. Imagens 78-81, p. 92), que é notável porque apresenta uma representação ousada da nudez e da sexualidade, considerando os padrões da época, bem como traduz para a tela a imagem que construímos ao ler o texto de Lawrence (2010, p. 135):

No pequeno quintal, a dois passos dela, o homem se lavava, sem a menor ideia de estar sendo observado. Tinha o peito nu, com as calças de veludo abertas querendo escorregar por seus quadris esguios. E suas costas brancas e esbeltas se curvavam sobre uma bacia cheia de água ensaboada, em que mergulhou a cabeça, sacudindo-a com um movimento rápido e estranho, erguendo os braços brancos e magros para bombear a água ensaboada para fora dos ouvidos [...].

O foco na nudez de Mellors e em Constance como voyeurística, observando-o no ato de tomar banho eram bastante provocativos para o público da década de 1950. A cena retratou a sexualidade de uma maneira que, para além do adultério e o envolvimento entre classes diferentes que se desenrolará na narrativa, desafiou as normas sociais e as restrições da censura cinematográfica. A nudez de Mellors (Erno Crisa) não foi apresentada de maneira franca e explícita, ainda assim, emblemática para a época, quando a maioria das representações de nudez eram evitadas ou mascaradas. Concordamos que ter o torso nu masculino em plano próximo em tela foi muito mais do que o espectador daquele período estava acostumado a ver, e isso realçado ainda pela prática do voyeurismo, um tema sexual que desafia convenções e contribui para a natureza provocativa da cena, bem como caracteriza a masculinidade e a sexualidade do *body-guy*. No mais, essa representação ousada da sexualidade na tela refletiu o

crecente desejo de muitos cineastas de explorar temas mais adultos e desafiadores, à medida que a sociedade estava passando por mudanças culturais e sociais. Não podemos esquecer que, na sua época de produção e recepção, o texto de D. H. Lawrence ainda estava proibido na Inglaterra e Estados Unidos, então, tanto essa quanto outras cenas a serem mencionadas, foram um marco importante no desenvolvimento da representação da liberdade sexual do cinema, pavimentando o caminho para a revolução sexual que desencadearia nas décadas seguintes.

Imagem 130: Evolução gradual de intimidade



Fonte: *L'amant de Lady Chatterley* (1955).

Na cena seguinte, apresenta-se o primeiro contato físico entre Constance e Mellors (Imagem 130). Na ocasião, ela cai do cavalo e ele corre para socorrê-la: não há nesse plano geral um caráter sexual, mas há traços de uma simbologia visual proporcionada por Marc Allégret, pois, a partir daqui, desenvolve-se uma intimidade gradual entre o casal protagonista, bem como o início de sua luta diante as restrições de classe social, afinal, Mellors não se intimida com ela e/ou por Constance ser quem é, ou seja, a mulher do patrão. Seguindo esse desenvolvimento gradual de intimidade e liberdade sexual, Mellors volta a tocar o corpo de Constance na cena do galinheiro (Imagem 131), e, ao contrário da imagem anterior, em plano próximo há desejo em seu toque, bem como resposta positiva de Connie, escolhendo ela, a partir de então, a seguir seus próprios desejos em vez de aderir às expectativas sociais na busca por liberdade sexual individual.

Mellors a leva para dentro do casebre, onde a acomoda (Imagem 132). Ele a toca com carinho, e lentamente retira a roupa de Constance (Imagem 133), como podemos observar no *close-up* de sua mão sobre os botões da roupa dela, abrindo-a. Corta-se a cena para uma janela de vidro (Imagem 134) e, em seguida, a imagem de uma árvore cortada, caindo em meio a outras na floresta (Imagem 135), ressurgindo Constance e Mellors deitados e, aparentemente, nus. Em primeiro plano, mostra-se o torço dele sobre ela, que alisa os cabelos dele (Imagem 136). Visualmente, não há cena de sexo ou exposição de nudez – exceção do peito nu de Mellors, que é o máximo para a década –, no entanto, Allégret não deixa de nos apresentar o

florescimento dessa liberdade sexual através de várias camadas de simbolismo visual e sexual, a começar pela ação de Mellors em retirar a roupa de Constance, que pode simbolizar a exposição de sua vulnerabilidade emocional e física. A ideia de nudez aqui é usada como metáfora para a sinceridade e a intimidade que Constance buscava em seus relacionamentos, que junto a imagem da janela de vidro, que representa uma barreira ou uma janela para o mundo exterior, simboliza a transição dela, do seu estado de reclusão e limitação imposta pela sociedade com ênfase na moralidade social, para um estado de abertura e liberdade no contexto de envolvimento sexual e emocional com Mellors. Já a árvore sendo cortada e caindo na floresta pode ter várias interpretações, por sua vez, no contexto da cena; remetendo a uma relação sexual, esse simbolismo visual vem como a quebra de tradições, dessa moralidade social rígida e da própria diferença de classe, já que a árvore frequentemente é associada à vida e à fertilidade. A queda da árvore também pode ser vista como uma metáfora para a consumação física entre Constance e Mellors, ao que nos leva a relação entre natureza e sexualidade, que também é bastante caracterizado por D. H. Lawrence em seu texto.

Assim, a cena explora essa conexão, e coloca a floresta como um ambiente selvagem e indomável para refletir o aspecto mais primitivo e instintivo da relação de Constance e Mellors, isto é, a natureza é retratada como um espaço de liberdade e autenticidade, onde os personagens podem se libertar das restrições sociais e expressar livremente sua sexualidade.

Imagens 131-136: Florescimento da liberdade sexual





Fonte: *L'amant de Lady Chatterley* (1955).

A partir do momento em que Constance e Mellors despertaram para a necessidade de liberdade sexual, ambos se encontram em conflito com seus desejos e a moralidade imposta, principalmente, para Lady Chatterley nas condições de mulher casada e aristocrata. No livro, Constance é contrária ao título de *milady*: “Pouco estou ligando para meu título. Na verdade, é uma coisa que eu detesto. Quando me chamam de milady, sinto a zombaria na voz das pessoas. E elas estão zombando! Rindo de mim! Até você está de zombaria quando me chama assim” (Lawrence, 2010, p. 218); enquanto, no filme, na cena em que ela e Mellors se encontram deitados, *seminus* (Imagens 137), é perceptível o conflito interno dela à medida que tenta equilibrar seu desejo sexual com as normas morais da sociedade. Vejamos o diálogo:

Imagem 137: Desejo sexual confronta as normas sociais



Fonte: *L'amant de Lady Chatterley* (1955).

CONSTANCE – Se me tivessem contado... eu teria morrido de vergonha. Agora, é a vergonha que está morta. Eu observei você enquanto você dormia. Você parecia um animal selvagem perdido na floresta do sono. Você ficaria feliz se eu tivesse seu filho? O lobo, sua companheira e seu filhote. Seria uma criança de verdade. Em breve, eu gostaria de vir para cá e morar com você para sempre. Aqui ou em outro lugar.

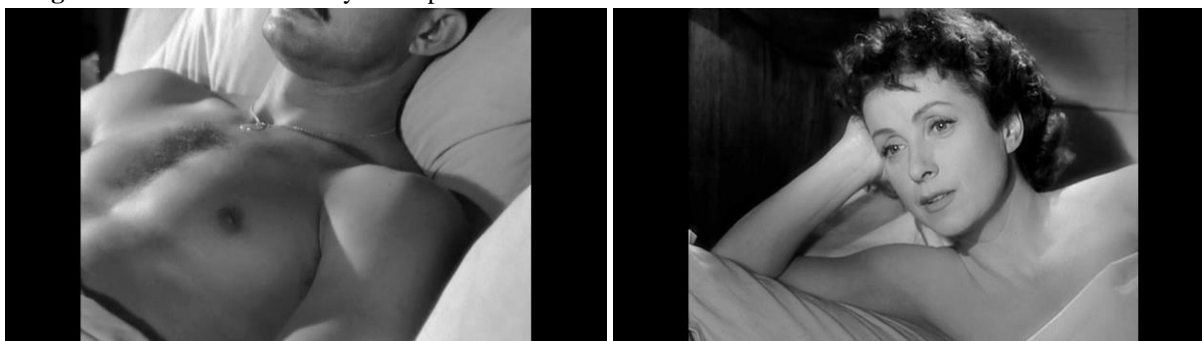
MELLORS – Você acha que eles vão permitir isso?

CONSTANCE – Eu permitirei.¹⁰⁴ (Allégret, 1955, tradução nossa).

¹⁰⁴ “CONSTANCE – Si on me l’avait dit... j’en serais morte de honte. Maintenant, c’est la honte qui est morte. Je t’ai observé pendant que tu dormais. Tu semblais un animal sauvage perdu dans la forêt du sommeil. Serait-ce une joie pour toi si j’avais ton enfant? Le loup, sa compagne et son petit. Ce serait un vrai bébé. Bientôt, j’aimerais venir ici et vivre avec toi pour toujours. Ici ou ailleurs. / MELLORS – Penses-tu qu’ils vont permettre cela? / CONSTANCE – Je le permettrai.”

Antes de verbalizar sua decisão, como descrito acima, Constance observa Mellors dormir (Imagem 138), e como voyeur, o espectador é testemunha do desejo de Connie, realçado pelo movimento da câmera subjetiva sobre o corpo nu de Mellors. A expressão dela muda de prazer para confusão, dúvida (Imagem 139), mas em seguida é notável que Constance coloca suas próprias necessidades sobre as expectativas sociais, tendo em vista que cogita, tanto a ideia de ter um filho com o guarda-caça quanto de viver com ele na simplicidade de sua cabana de pedra, e pouco importava o que a sociedade diria, como se confirma na cena final (cf. Imagem 99, p. 102), bem como na simbologia visual da janela aberta, como semiótica de liberdade e oportunidade de renovação. No plano geral, Marc Allégret não introduz esse elemento de modo despropositado, mas como a representação da possibilidade de escapar das restrições e convenções da vida cotidiana; Constance e Mellors, deitados *seminus*, desfrutam da liberdade emocional e sexual que encontraram um no outro, ao passo que enfatiza sua vulnerabilidade e a aceitação mútua de seus corpos e desejos também.

Imagem 138 e 139: Câmera voyeur e expectativas sociais



Fonte: *L'amant de Lady Chatterley* (1955).

Outra ocasião que reforçaria essa liberdade sexual seria o momento em que Constance e Mellors correm nus na chuva. No entanto, devido às proibições cinematográficas da época, Allégret não pode inserir em sua reescrita visualmente essa situação, até porque:

Falar de sexo e representá-lo em imagens, ainda que mediante representações limitadas às instâncias morais e ao poder simbólico das obscenidades das épocas, permite ao expectador a construção de um imaginário pornográfico, uma forma de pensar, ver e conceber as práticas sexuais por meio da fantasia em torno dos desejos (Gerace, 2015, p. 13).

O diretor então apenas coloca os personagens molhados em frente a uma lareira (Imagem 140) e faz menção ao momento através de diálogos:

Imagem 140: Apagamentos na reescrita



Fonte: *L'amant de Lady Chatterley* (1955).

MELLORS – Foi maravilhoso. Você estava rindo loucamente.

CONSTANCE – Quando eu era criança, muitas vezes tinha vontade de correr na chuva. Nunca ousei fazer isso. Parecia indecente.

MELLORS – Que tal hoje à noite?

CONSTANCE – Oh não. Esta noite eu estava feliz. Porque você me ensinou a não ter vergonha. Esta noite eu estava feliz, eu estava forte.

MELLORS – Eu não te ensinei. Você entendeu que seu corpo era o mesmo de quando você era criança, inocente. Você foi ensinada a não dizer o nome dele, mas seu corpo ainda é seu amigo, como costumava ser. Seu ventre... Você sentiu vergonha na primeira vez que eu disse seu nome. No entanto, é chamada de íris, íris, e entre todas as flores que Deus fez para esperar humildemente pelo pólen, ela é tão inocente quanto as outras. Só o prazer foi confundido com o pecado durante tanto tempo. Não é verdade. O prazer é terno e forte. Quando é terno e forte. Quando é terno, é puro.

CONSTANCE – Você também é forte e terno. E é por isso que eu te amo.¹⁰⁵ (Allégret, 1955, tradução nossa).

Esse diálogo explora a natureza da intimidade, da sensualidade e da liberdade em seu relacionamento. Quando Constance menciona que, quando era criança, tinha vontade de correr na chuva, ela está evocando a ideia da inocência da infância e da liberdade que pode estar associada a ela. Isso sugere que, como adultos, eles estão recuperando uma parte da liberdade perdida. Já a conversa sobre corpos e a noção de que o corpo é o mesmo da infância, ainda inocente, aponta para uma aceitação da própria nudez e um afastamento da vergonha que a sociedade muitas vezes impõe em relação à sexualidade e o corpo. Mellors também fala sobre o prazer sendo puro e terno, quando é experimentado com inocência, e isso pode ser uma alusão à busca de uma sexualidade autêntica, que não é corrompida por normas sociais ou

¹⁰⁵ “MELLORS – *C’était merveilleux. Tu riais follement.* / CONSTANCE – *Quand j’étais enfant, j’avais souvent envie de courir sous la pluie. Je n’ai jamais osé le faire. Ça semblait indécent.* / MELLORS – *Et ce soir?* / CONSTANCE – *Oh non. Ce soir, j’étais heureuse. Parce que tu m’as appris à ne pas avoir honte. Ce soir, j’étais heureuse, j’étais forte.* / MELLORS – *Je ne t’ai pas appris. Tu as compris que ton corps était le même que quand tu étais enfant, innocent. On t’a appris à ne pas dire son nom, mais ton corps est toujours ton ami, comme il l’était autrefois. Ton ventre... Tu as eu honte la première fois que j’ai prononcé son nom. Pourtant, on l’appelle iris, iris, et parmi toutes les fleurs que Dieu a créées pour attendre humblement le pollen, elle est aussi innocente que les autres. Seul le plaisir a été confondu avec le péché pendant si longtemps. Ce n’est pas vrai. Le plaisir est tendre et fort. Quand il est tendre, il est pur.* / CONSTANCE – *Toi aussi, tu es fort et tendre. Et c’est pour ça que je t’aime.*”

preconceitos. Por fim, a declaração de amor de Constance para Mellors reflete a profunda conexão emocional que eles compartilham, que vai além do aspecto físico de seu relacionamento; ela o vê como forte e terno, e essa visão é a base de seu amor.

Essa cena reflete o tema da liberdade sexual em *L'amant de Lady Chatterley* (1955), que é essa busca por uma conexão genuína, emocional ou física, em contraste com a sociedade repressora e as normas sociais da época. A chuva, a nudez e a natureza estão todos presentes como elementos simbólicos que representam uma busca por autenticidade e liberdade no relacionamento. Inclusive, essa mesma cena faz referência ao momento que Mellors coloca flores no corpo de Connie, que não consta na reescrita devido ao fato de que exibir tal imagem teria sido considerado excessivamente provocativo e inapropriado para os padrões da época. Contudo, Mellors não deixa de correlacionar a flor de íris ao órgão genital de Constance, numa simbologia, tanto de inocência e pureza, quanto de renovação e crescimento, sugerindo a aceitação de Constance e que a expressão de sua sexualidade são parte do processo de crescimento pessoal e da renovação de seu eu.

Finalmente, fica evidente que, apesar de suas representações ousadas para a época, *L'amant de Lady Chatterley* (1955) sofreu com as restrições de censura da década de 1950, bem como com as expectativas de gênero e com as restrições técnicas. Desse modo, Marc Allégret não pode explorar a liberdade sexual de maneira franca quanto seria possível em filmes mais modernos; isso resultou em significações e alterações na história e na representação de certos temas em comparação ao texto de partida. De todo modo, Allégret conseguiu abordar o tema da liberdade sexual de maneira provocativa e desafiadora para a época, contribuindo para a discussão sobre a liberdade sexual no cinema.

4.2 *Lady Chatterley's Lover* (1981) – Uma abordagem explícita da liberdade sexual

A década de 1980 foi um período marcado por mudanças significativas em relação às questões sexuais nas sociedades ocidentais, representando um desenvolvimento notável em comparação com a década de 1950. Na década de 1950, os Estados Unidos, por exemplo, estavam imersos em uma era de conformidade social e moralismo conservador. A sexualidade, como vimos no tópico anterior, era frequentemente reprimida e regulada, com normas rígidas de comportamento e expectativas de gênero tradicionais.

No entanto, à medida que a sociedade norte-americana avançou para a década de 1980, uma série de fatores contribuiu para a transformação notável nesse cenário. Uma das influências mais importantes foi a Revolução Sexual da década de 1960, que desafiou as normas

sexuais tradicionais e promoveu a liberdade sexual e a expressão pessoal. Essa revolução abriu caminho para o movimento feminista e a luta pelos direitos das minorias, que desempenharam papéis cruciais na promoção de igualdade do gênero e na aceitação da diversidade sexual. Além disso, a disseminação da educação sexual e a conscientização sobre doenças sexualmente transmissíveis, em especial o HIV/AIDS, na década de 1980, levaram a discussões mais abertas e ao reconhecimento da importância do sexo seguro.¹⁰⁶ A revolução tecnológica também desempenhou um papel crucial na forma como as questões sexuais foram discutidas e exploradas, com o surgimento da pornografia na internet e o acesso a informação sobre sexualidade.

Nesse contexto de mudanças, o cinema desempenha um papel significativo, muitas vezes desafiando as normas sexuais tradicionais e promovendo a discussão sobre liberdade sexual. Ao longo desse período, vários filmes influentes surgiram, abordando questões relacionadas à sexualidade, desejo e tabus sociais. Entre eles, *A Cor Purpura*¹⁰⁷ (1985), por Steven Spielberg, embora lançado no meio da década de 1980, abordou questões profundas de abuso sexual e exploração de mulheres negras nos Estados Unidos, fornecendo um olhar pungente e sensível sobre interseções cruciais de raça, gênero e sexualidade. O filme destacou a importância de reconhecer como questões de identidade de gênero e raça podem afetar as experiências individuais em relação a sexualidade. Além desse, *9 ½ Semanas de Amor*¹⁰⁸ (1986), de Adrian Lyne, e *Veludo Azul*¹⁰⁹ (1986), por David Lynch, também mergulharam em temas de desejo e relacionamentos eróticos. *9 ½ Semanas de Amor* mergulhou profundamente no mundo do desejo e da paixão, explorando um relacionamento sexualmente carregado. O filme capturou elementos de dominação e submissão, desafiando as fronteiras convencionais da sexualidade e empurrando os limites do que era considerado aceitável no cinema da época. A trama intrigante retratou a complexidade dos desejos humanos, adicionando uma grande camada de intensidade à representação da sexualidade. Por sua vez, *Veludo Azul* mergulhou nas profundezas obscuras da sexualidade humana. O filme explorou temas de voyeurismo, sadismo e desejos sexuais perturbadores, proporcionando um olhar provocador e muitas vezes desconfortável sobre a sexualidade e os aspectos sombrios que podem surgir nas relações humanas.

¹⁰⁶ Durante o governo de Ronald Reagan nos Estados Unidos, houve um retorno conservador que freou o ímpeto revolucionário das décadas anteriores. A abordagem da questão sexual deixou de ser uma continuação natural da revolução dos anos 1960, tornando-se uma forma de desafio e irreverência em um contexto marcado pela ascensão do conservadorismo (Schaller, 2006).

¹⁰⁷ *The Color Purple*.

¹⁰⁸ *9½ Week*.

¹⁰⁹ *Blue Velvet*.

É notável que a década de 1980 foi marcada por uma exploração mais aberta e ousada das questões sexuais no cinema, com uma ênfase a liberdade sexual e na quebra de tabus e diversidade. A reescrita *Lady Chatterley's Lover* (1981), de Just Jaeckin, retrata o tema da liberdade sexual de maneira notável, explorando como os personagens principais buscam a liberdade para expressar seus desejos e emoções em uma sociedade repressora. Para isso, Just Jaeckin recorreu a algumas formas cinematográficas, a começar pela representação dos desafios enfrentados por Constance Chatterley e Oliver Mellors às normas sociais.

Lady Chatterley (Sylvia Kristel) e Mellors (Nicholas Clay) desafiam abertamente as normas sociais da época que restringem a liberdade sexual, mas antes que esse romance socialmente proibido seja reescrito na tela, Jaeckin incita o espectador sobre a construção dessa narrativa. No capítulo anterior, destacamos que nessa reescrita Clifford (Shane Briant) é humanizado, a partir do momento em que o diretor faz com que o espectador compadeça com a situação do marido aleijado e “socialmente” traído. O mesmo acontece com o relacionamento de Constance e Mellors: somos condicionados a aceitar o que está por vir, isto é, Jaeckin prepara o público de 1981 para um caso de amor entre uma mulher aristocrata e um homem da classe trabalhadora, que resgata a protagonista do mundo do *mind-guy*. É certo que para os avanços da sociedade da década de 1980, em comparação a 1950, um caso de amor entre pessoas de classe social diferente não provocaria o mesmo escândalo e julgamento por parte do público de D. H. Lawrence em 1928 ou de Marc Allégret em 1955. Nisso reside as inúmeras cenas de intimidade de caráter explícito, que entendemos aqui como representações ou descrições diretas, detalhadas e sem ambiguidades de atividades sexuais. Isso pode incluir cenas de sexo gráfico, linguagem sexual explícita ou outras representações visuais ou verbais que abordem explicitamente o aspecto sexual. O objetivo é retratar a intimidade de forma direta e sem rodeios (Gerace, 2015).

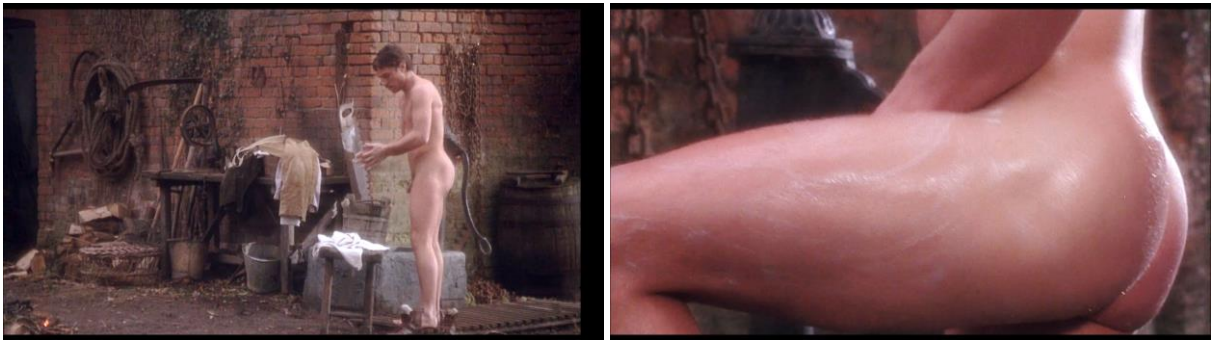
Imagens 141 e 142: Romantização da liberdade sexual



Fonte: *Lady Chatterley's Lover* (1981).

Percebemos, através das imagens acima, que, antes de nos expor às cenas fortes de nudez explícita, o diretor romantiza a situação: primeiro, com Constance infeliz na sua vida de mulher casada (Imagem 141), exercendo o papel de “dona de casa” ao mesmo tempo em que busca por satisfação sexual; segundo, com a primeira aparição de Mellors (Imagem 142), do qual não temos uma visão de seu rosto, mas sabemos quem ele é e qual seu real papel na narrativa. Ao não mostrar o rosto de seu protagonista, Just Jaeckin recorre à chamada *dramatic irony* (Bordwell; Thompson, 2012), ou informação privilegiada, a fim de criar um certo suspense e intriga, mantendo o público curioso sobre o personagem.¹¹⁰ Normalmente, essa técnica é usada para construir antecipação e envolver os expectadores na narrativa, à medida que eles aguardam ansiosamente a revelação do rosto do personagem, que acontecerá exatamente na cena emblemática do banho testemunhado por Constance e que tem implicações sobre ela e, conseqüentemente, na reescrita da época.

Imagens 143 e 144: Nudez explícita



Fonte: *Lady Chatterley's Lover* (1981).

Diferente do texto de D. H. Lawrence como destacamos no tópico anterior, e até mesmo da reescrita de 1955 em que o tom erótico se constitui pela atuação, *close-up* e pequenas insinuações de nudez, o personagem de Oliver Mellors encontra-se completamente nu (Imagens 143 e 144). Em plano geral, temos a visão de Constance sobre Mellors em relação ao cenário rústico da cabana, seguido de um plano médio e alguns *close-ups* que vão nos aproximando da nudez do personagem, inclusive, com detalhes para seu órgão genital e nádegas. Essa cena é um dos primeiros momentos de intimidade entre Mellors e Connie, visto que ele está completamente despido e vulnerável. A representação de sua nudez na sequência pode ser interpretada como um símbolo da abertura e da sinceridade do relacionamento, bem como a quebra de barreiras sociais e emocionais que eles enfrentarão. Pode ser vista também como uma

¹¹⁰ A ironia dramática é uma técnica em que o público ou leitor está ciente de algo que os personagens na história não estão, ou vice-versa. Isso cria uma discrepância entre o entendimento do público e o entendimento dos personagens, muitas vezes resultando em humor, suspense ou tragédia, dependendo do contexto em que é usado (Bordwell; Thompson, 2012).

representação da paixão e do desejo que cresce entre os personagens, enfatizando a libertação que Lady Chatterley busca da sua vida de conformidade social e repressão sexual. A ideia de Jaeckin de expor Mellors completamente nu, para além do choque visual, impactando o público, também traz uma carga simbólica visual de honestidade do próprio personagem em se conectar consigo mesmo e de aceitar sua sexualidade sem tabus. A cena também resgata, dentro do contexto de produção e recepção da época, o impacto da indústria pornográfica no cinema *mainstream*, permitindo a Jaeckin um outro discurso para além da diegese sexual, quer dizer, a imagem explícita do órgão sexual e nádegas de Clay, nesse caso imersa em um contexto dramático, não restrito ao espetáculo sexual, “[...] redimensiona de imediato a normatividade padrão das imagens sexuais no *mainstream* (geralmente filma-se o sexo implícito de personagens) e apresenta um retrabalho estético da imagem do sexo diferente daquele operado na pornografia” (Gerace, 2015, p. 187).

Imagens 145-147: Desejo falocêntrico



Fonte: *Lady Chatterley's Lover* (1981).

Além disso, dentro de um contexto social marcado pelos movimentos feministas e pela luta por direitos de minorias, podemos interpretar essa reescrita de liberdade nua como uma quebra da dependência falocêntrica ainda presente no cinema na década de 1970, quando a câmera tinha um olhar fetichista apenas sobre o corpo da mulher, materializando o seu desejo falocêntrico. Assim, em outra perspectiva, a visualização do falo pode indicar uma luta contra o próprio machismo da época, mostrando dessa vez, não apenas o desejo, mas também o objeto dele (Gerace, 2015), realçado com as imagens de Constance ansiosa ao esfregar as mãos

(Imagem 145) e *close-up* dela, seus olhos e boca (Imagem 146 e 147) em contraste com as nádegas de Mellors (Imagem 144).

A partir desse momento, Just Jaeckin começa a intensificar as cenas de intimidade para mostrar como os personagens encontram liberdade sexual um no outro, mesmo que ainda não seja de forma efetiva, como no momento em que Constance observa o próprio corpo nu no espelho e cobre o rosto com um véu transparente, perdendo-se em pensamentos (Imagem 148), recordando-se de Mellors a banhar-se (Imagem 149) enquanto ela mesma se acaricia (Imagem 150) e dar-se prazer (Imagem 151), masturbando-se.

Imagens 148-151: Sexualidade feminina como um ato de autoafirmação e liberdade sexual



Fonte: *Lady Chatterley's Lover* (1981).

Ao contrário do texto de D. H. Lawrence, como descrito abaixo, a passagem em questão do romance não traz Constance se masturbando, mas analisando o seu corpo e a mudança que esse vem passando, não apenas pelo tempo, mas também pela falta de um calor humano diferente, do desejo de um homem:

Quando Connie subiu para seu quarto, fez o que havia muito não fazia: tirou toda a roupa e olhou-se nua no espelho. Não sabia muito claramente o que procurava ou o que queria ver, mas deslocou o abajur até a luz iluminá-la por completo. (Lawrence, 2010, p. 139).

Ao acrescentar tal sequência em sua reescrita, Just Jaeckin reforça a infelicidade de Constance, mesmo que ela conceda em permanecer assim, numa espécie de piedade velada em relação a Clifford. O fato dela acariciar o próprio corpo e masturbar-se enquanto pensa em

Mellors reflete uma tentativa do diretor de representar, nessa reescrita, a sexualidade feminina como um ato de autoafirmação e liberdade sexual, desafiando as normas sexuais tradicionais que muitas vezes reprimiam a expressão da sexualidade das mulheres. A ação de Constance cobrindo o rosto com um véu enquanto sente prazer pode ser interpretada como uma camada de disfarce e ocultação, sugerindo uma necessidade de privacidade e segredo em relação à sua vida sexual. Isso contrasta com a liberdade que ela encontra ao se permitir explorar seu próprio corpo e seus desejos. Além disso, tal reescrita explícita da sexualidade, especialmente a feminina, era progressiva na década de 1980, pois não deixa de refletir as mudanças nas atitudes em relação à liberdade sexual e à própria expressão pessoal, ao que nos leva a defesa de que essa tradução cinematográfica de *O amante de Lady Chatterley* de D. H. Lawrence reforça muito mais que a busca por liberdade nua como resposta às normas sociais, mas também como uma busca pessoal de autenticidade e satisfação, porque, por mais que Lady Chatterley e Mellors encontrem liberdade através de seus corpos, eles também encontram de suas almas, à medida que exploram sua conexão de modo mais emocional.

Diante disso, podemos analisar a primeira cena de sexo entre Constance Chatterley e Oliver Mellors na reescrita de Just Jaeckin, mas antes, vejamos como Lawrence descreve esse momento em seu texto:

Ficou deitada imóvel, numa espécie de sono, numa espécie de sonho. Em seguida, estremeceu quando sentiu a mão dele que avançava, com uma estranha falta de jeito, por entre suas roupas. Ainda assim, a mão sabia como despi-la onde desejava. Puxou para baixo a fina peça de seda, lentamente, com todo o cuidado, até seus pés e desembaraçou-a deles. Então, com um frêmito de extremo prazer ele encostou a mão naquele corpo quente e macio, e por um momento tocou o umbigo dela com um beijo. E precisou penetrá-la de imediato, refugiar-se na paz terrena do seu corpo imóvel e macio. Era o momento de pura paz para ele, a entrada no corpo da mulher. Ela se deixou ficar imóvel, como que adormecida, sempre numa espécie de sono. A atividade, o orgasmo, foram dele, só dele: ela não podia mais tomar a iniciativa em favor de si mesma. Mesmo aqueles braços apertados em torno dela, mesmo a movimentação intensa do corpo dele e o jorro de sua semente dentro dela, tudo foi uma espécie de sono, do qual só começou a despertar depois que ele acabou e se estendeu, ofegando baixinho encostado em seu seio. (Lawrence, 2010, p. 206).

Para a época, tal descrição em sua franqueza e detalhes, certamente, foi vista como provocativa e inaceitável para muitos leitores e setores da sociedade inglesa de 1928. A ideia de uma mulher experimentando o sexo de forma tão aberta e íntima deve ter sido contrária às normas da época, mesmo enfatizando a modéstia e a submissão feminina. Então, assim como a reação da sociedade de 1928, a sua reescrita em 1981 pode ter variado também, com algumas pessoas se sentindo chocadas ou não às cenas de Constance, inquieta, claramente entregue a

emoção de prazer (Imagem 152) diante às investidas de Mellors sobre o seu corpo, com vontade e até mesmo de forma bruta, quase que animalesca (Imagem 153), e isso, junto a suspiros e gemidos atrelados a uma trilha sonora forte e avassaladora.

Imagens 152 e 153: Sexo e a realismo cinematográfico



Fonte: *Lady Chatterley's Lover* (1981).

O aspecto mais intrigante ao comparar o texto de D. H. Lawrence com a sequência reescrita por Just Jaeckin, especialmente quando consideramos sua intensidade, é a escolha do diretor de colocar os personagens vestidos em cena e não expor explicitamente o ato sexual, ao contrário do que fez na cena do banho. Essa decisão contraria a ideia de Bazin (2016) sobre o realismo cinematográfico, que propõe que o ato sexual não pode ser interpretado de maneira completamente realista: mesmo com uma dimensão explícita, o ato sexual não poderia ser totalmente representado. Se Jaeckin optasse por reescrever explicitamente o ato sexual, estaria inserindo sua tradução na categoria da indústria pornográfica, à qual o texto de Lawrence foi acusado. No entanto, em vez de seguir essa abordagem da pornografia, esta reescrita de *O amante de Lady Chatterley*, assim como as outras analisadas aqui, se encaixa no cinema explícito.

Vale ressaltar que a indústria pornográfica frequentemente tem uma visão restrita do sexo, focando apenas no ato em si para promover a excitação sexual comercializável. Ao introduzir a nudez e, posteriormente, omiti-la em uma sequência como a descrita, Jaeckin adota uma abordagem alternativa para o cinema explícito contemporâneo. Nesse contexto, ele trata o conteúdo pornográfico como uma experiência incorporada ao discurso e à estética de seu filme, intensificando o desejo sexual presente na trama e na *mise-en-scène*, em vez de buscar apenas a excitação do espectador (Gerace, 2015). Ao evitar a nudez e ao mesmo tempo apresentar uma representação explícita do sexo, Jaeckin consegue criar um discurso visual transgressor em relação ao *status quo*, seja através da performance da imagem e/ou pela contextualização da resistência por meio da obscenidade.

Além disso, não poderíamos deixar de analisar nessa sequência o fato de todo ato ter proporcionado prazer somente a Mellors. Mesmo se tratando de uma reescrita da década de 1980, podemos interpretar que Jaeckin enfatizou descrição por duas situações: primeiro, por tratar-se de uma tradução cinematográfica de um texto da década de 1920, e como tal, ainda se torna necessário representar o comportamento sexual feminino da época, muitas vezes centradas na modéstia e na passividade, bem como, frequentemente, retratadas como receptáculos do desejo masculino. Segundo, por um viés de construção da narrativa, tornou-se preciso reforçar a passividade de Constance nesse primeiro momento para proporcionar um desenvolvimento gradativo de sua personagem. Nessa cena, Lady Chatterley ainda não tem controle sobre sua própria satisfação sexual, ou seja, a sociedade limita a sua função na ideia de satisfazer o homem exclusivamente, numa linha estereotipada de gênero rígido, fato que vai de encontro ao próximo ato sexual entre Constance e Mellors, no qual ela já assume uma posição de controle.

Imagens 154 e 155: O papel simbólico da natureza



Fonte: *Lady Chatterley's Lover* (1981).

Assim como no texto de D. H. Lawrence e na reescrita de Marc Allégret, a presença da natureza contribui para a atmosfera da história de Just Jaeckin, desempenhando um papel simbólico importante. É nesse cenário que a próxima cena de intimidade entre Connie e Mellors acontece. Não há nudez com ocorre na sequência anterior (Imagem 155), mas nessa Constance se sente mais viva e conectada com a sua sexualidade (Imagem 154), isso porque o diretor usa *close-up* para focar nas expressões e emoções dos personagens, realçando a liberdade que encontram não só no relacionamento, mas também no espaço natural: “Desta vez nós gozamos juntos [...]. É bom quando é assim. A maioria das pessoas passa a vida inteira sem saber como é isso [...]” (Lawrence, 2010, p. 232). Esse tipo de cena ao ar livre, em meio à beleza da natureza, retoma o primitivo classicista de Lawrence, bem como simboliza a liberdade que Constance e Mellors encontram longe das restrições da sociedade. O mesmo acontece quando Connie e Mellors correm nus na chuva entre as árvores do bosque:

Ela abriu a porta e olhou para a chuva pesada e vertical [...], teve um desejo súbito de sair correndo pela chuva, de ir embora. Levantou-se e começou depressa a tirar as meias, depois o vestido e as roupas de baixo, e ele perdeu o fôlego. [...] Tornou a calçar as botas de borracha e saiu correndo da casa com um riso selvagem, erguendo os seios para a chuva forte e abrindo os braços, e correndo como um borrão na chuva com os movimentos eurrítmicos de dança que aprendera em Dresden tantos anos antes. [...]

Ele riu e tirou as roupas também. Era demais. Pulou para fora, nu e branco, tremendo de leve, entregando-se à chuva forte e inclinada. [...] Connie, com os cabelos totalmente encharcados e grudados ao crânio, virou o rosto corado e o viu. [...] Ela corria à frente dele, que não enxergava nada além da cabeça redonda e molhada, as costas reluzentes que se inclinavam para a frente na corrida, as nádegas redondas e lustrosas: uma linda nudez feminina, curvada e em fuga.

Ela quase chegara ao caminho principal quando ele a alcançou e tentou abraçá-la pela cintura encharcada com o braço nu. Ela gritou e endireitou-se, e sua carne macia e fria encostou no corpo dele. Ele a puxou toda contra ele, sem controle, aquela carne fria e feminina que logo ficou quente como o fogo, ao contato com ele. A chuva escorria pelos dois corpos até fazê-los fumegar. Ele segurou suas nádegas adoráveis e pesadas, cada uma com uma das mãos, e as puxou na sua direção com um arranco trêmulo e frenético sob a chuva. Depois, bruscamente, ele a levantou no ar e desabou com ela no chão, em meio ao silêncio trovejante da chuva, e, com movimentos secos e breves, ele a possuiu, terminando depressa como um animal. (Lawrence, 2010, p. 356-357).

Imagens 156 e 157: Conexão autêntica com a natureza e os próprios desejos



Fonte: *Lady Chatterley's Lover* (1981).

Diferente do romance, no filme Mellors não se junta a Constance na chuva, ela se despe e corre sozinha (Imagem 156) enquanto ele a observa (Imagem 157). Enquanto, no texto de partida, observa-se a sensação de liberdade e desinibição de ambos, na tradução, Mellors já se encontra em conexão autêntica com a natureza e os próprios desejos, revelados na sequência do banho. Interpretamos a escolha por Constance sozinha na chuva como a busca dela, a necessidade de seu rompimento com as próprias convenções sociais, a fim do encontro de sua voz e desejo, representando uma jornada em direção à autenticidade. A chuva, por exemplo, entra como símbolo de renovação e rejuvenescimento: ao correr pela chuva, Constance se lava e purifica, de modo a renascer/florescer para sua nova vida e relacionamento. No mais, com ou sem Mellors, essa cena é um ponto de virada crucial que simboliza a transformação da

personagem. Ela encapsula muitos dos temas fundamentais da obra, incluindo a busca por liberdade sexual, a conexão com a natureza e a rejeição das restrições sociais.

Ainda dentro da esfera da natureza como espaço de liberdade e autodescoberta, outra sequência que merece destaque é a de Constance e Mellors deitados, completamente nus, preenchendo o corpo um do outro com folhas e flores diversas. No livro, há menção de aquelas, candelárias, relva e madressilvas em botão no corpo de Connie, ao passo que no corpo de Mellors é enrolada lisimáquia em seu pênis e candelária no bigode. Cada tipo de flor mencionada no corpo de Constance tem seu próprio significado: aquelas, por exemplo, são conhecidas por representar amor e desejo; candelárias podem simbolizar luz, pureza e chama de desejo; já a relva e as madressilvas podem ser associadas à vitalidade, crescimento e renovação (Field; Scoble, 1998). Logo, a cena sugere que Constance está se reconectando com sua própria natureza, seu desejo e sua busca pela liberdade sexual. No que diz respeito às flores enroladas no corpo de Mellors, a lisimáquia está associada à vitória e triunfo, enquanto a candelária, como mencionado, simboliza luz e pureza. Isso pode representar a transformação e a vitória de Mellors sobre as restrições sociais e a repressão, permitindo que ele viva sua vida de acordo com seus próprios desejos e valores.

Imagens 158 e 159: Desejos e impulsos humanos como naturais (I)



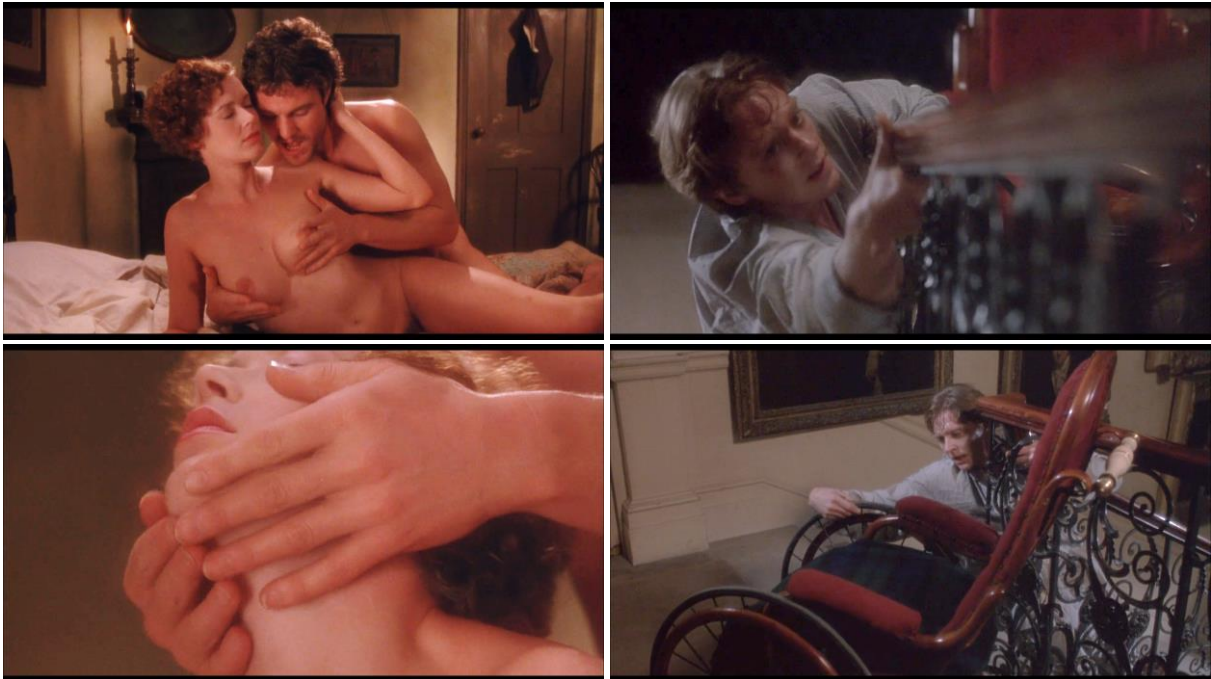
Fonte: *Lady Chatterley's Lover* (1981).

Na reescrita de Just Jaeckin, a simbologia das diferentes flores não parece ter a mesma dimensão do livro; em vez disso, a nudez explícita é intensificada com a presença desses elementos naturais (Imagem 158 e 159). A proposta visual simbólica sugere que Constance e Mellors fazem parte da própria paisagem, criando uma cena naturalista que implica harmonia entre a sexualidade humana e o mundo natural. Reforça-se assim a ideia de que seus desejos e impulsos humanos são tão naturais quanto qualquer outra parte da natureza.

Em última análise, podemos dizer que a inclusão de cenas de sexo explícito nessa reescrita de *O amante de Lady Chatterley* é uma decisão artística do próprio Just Jaeckin, e pode ter várias interpretações e significados, dependendo do contexto e da visão do diretor.

Nesse sentido, ao inserir a sequência em que Constance e Mellors fazem amor na casa dele, em que, no plano geral apresentam-se seus corpos nus (Imagem 160), e, através de *close-ups*, o desejo saciado juntamente ao encontro da própria liberdade sexual (Imagem 162), Jaeckin acrescenta a esse momento cenas sobrepostas de Sir Clifford enfrentando dificuldades de se locomover pela mansão enquanto chama pela esposa (Imagem 161 e 163), condição em que ele é rebaixado conforme a câmara em contraponto.

Imagens 160-163: A coexistência de impulsos contraditórios



Fonte: *Lady Chatterley's Lover* (1981).

Essa escolha do diretor pode ser interpretada de algumas formas, a começar como uma maneira de destacar a diferença entre a intimidade genuína entre Constance e Mellors e a repressão social e emocional que Constance sente em seu casamento com Clifford. Isso pode enfatizar a importância da sexualidade e do desejo na vida dos personagens, além de sugerir que a busca por uma conexão verdadeira é parte fundamental da narrativa. Outra interpretação é a própria consolidação do desenvolvimento da personagem de Lady Chatterley e a exploração de seu desejo feminino, então, a inclusão dessa cena pode ser uma tentativa de representar a sexualidade feminina de maneira mais autêntica e destemida, desafiando estereótipos e tabus. No mais, como dito no capítulo anterior, esta reescrita coloca Clifford Chatterley em posição de destaque, e tal sobreposição de cenas condiciona o espectador a compadecer com a situação do personagem paraplégico.

Se interpretarmos essa questão de um ponto de vista psicanalítico, podemos pensar esse evento na construção dos personagens como um princípio de conflitos entre prazer e dor

(Freud, 2010). Enquanto Constance busca satisfação e prazer com Mellors, Clifford representa a dura realidade de sua condição de deficiente físico/paraplégico, destacando as restrições que a sociedade impõe ao desejo e à felicidade. Além disso, a psicanálise muitas vezes explora a dualidade da natureza humana, incluindo a coexistência de impulsos contraditórios, nesse caso, a junção das cenas de prazer e sofrimento podem simbolizar a complexidade dos personagens, que experimentam, tanto a busca pelo prazer quanto o confronto com o sofrimento e as limitações de suas vidas. No mais, podemos interpretar a sequência também como uma metáfora de equilíbrio, ou seja, a busca de Constance por equilíbrio e satisfação sexual em sua vida. As cenas de sexo representam o prazer e a realização, enquanto as cenas de Clifford retratam os obstáculos e desafios que ela enfrenta em sua jornada em direção à satisfação pessoal.

Por fim, nossa análise destaca que a reescrita de *O amante de Lady Chatterley* em 1981, dirigida por Just Jaeckin, focaliza a harmonia entre a sexualidade humana e a natureza, desafiando as normas sociais da época. O simbolismo envolvendo flores e elementos naturais sublinha a busca pelos princípios da liberdade e autenticidade. Além disso, as representações explícitas da sexualidade feminina apresentam um desafio direto às normas de gênero estabelecidas. Destaca ainda que, tanto o romance de partida de D. H. Lawrence quanto a reescrita cinematográfica de Jaeckin mantêm sua relevância artística ao explorar as complexidades do desejo, relacionamentos e identidade diante das limitações sociais. Essas obras continuam a oferecer *insights* valiosos sobre a condição humana e suas interações, mesmo décadas após sua criação, evidenciando a atemporalidade de temas tão intrínsecos à experiência humana.

4.3 *Lady Chatterley* (2006) – Uma análise da sexualidade no cinema

Considerando a abordagem prévia, é oportuno realizar uma revisão dos elementos discutidos anteriormente, visto que este tópico marcará a conclusão de nossas análises acerca do tema da liberdade sexual em reescritas cinematográficas de *O amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence. Inicialmente, voltaremos nossa atenção para um olhar retrospectivo nas décadas que formaram o cerne de nossa investigação, começando, por conseguinte, com a década de 1950, que, como vimos, as sociedades ocidentais estavam firmemente enraizadas em um contexto de conservadorismo sexual. Os valores tradicionais da moralidade e do casamento eram amplamente mantidos como pilares dessa sociedade. Essa foi uma época em que a influência da igreja e da família desempenhava um papel significativo na moldagem das

atitudes em relação à sexualidade (Millett, 2016). Além disso, não esqueçamos que a representação da liberdade sexual no cinema estava sujeita a um rígido controle, e filmes dessa época, como a reescrita de Marc Allégret, eram notoriamente cuidadosos em evitar qualquer tipo de representação explícita da sexualidade, aderindo às normas pré-estabelecidas.

Entretanto, a década de 1960 marcou uma revolução cultural e sexual nos Estados Unidos e em muitas partes do mundo. Um dos fatores-chave que contribuíram para essa transformação foi o surgimento da pílula anticoncepcional em meados da década, que deu às pessoas um maior controle sobre sua própria fertilidade e, por extensão, sobre suas vidas sexuais. Esse avanço revolucionário permitiu uma abordagem mais liberal em relação à sexualidade, à intimidade e ao planejamento familiar. Além disso, o movimento de contracultura, com sua ênfase na liberdade individual e na contestação das normas estabelecidas, desempenhou um papel fundamental na mudança de atitudes em relação à sexualidade (Ecoffier, 2003). Esse período de agitação social também se refletiu no cinema, com filmes como *Bonnie e Clyde - Uma Rajada de Balas*¹¹¹ (1967), dirigido por Arthur Penn, que exploraram temas de sexualidade e violência de maneira mais ousada, desafiando as normas tradicionais e cativando o público com personagens anti-heróis.

Os anos de 1970 foram marcados por uma explosão na representação da sexualidade no cinema (Forshaw, 2015). Filmes como *O último tango em Paris*¹¹² (1972), dirigido por Bernardo Bertolucci e estrelado por Marlon Brando e Maria Schneider, com cenas explicitamente sexuais geraram controvérsias e debates públicos. Essa década marcou um ponto de virada na história do cinema em relação à representação da intimidade, com cineastas explorando novas formas de abordar o sexo e a sexualidade em suas obras. Essa era, conhecida como a “Era de Ouro de Cinema Pornô”, também testemunhou a ascensão da pornografia cinematográfica e seu impacto na cultura popular (Gerace, 2015).

À medida que os anos avançavam, a década de 1980 foi marcada pela epidemia de HIV/AIDS, que teve implicações profundas na abordagem da sexualidade e saúde sexual (Gerace, 2015). O surgimento da doença trouxe uma discussão mais aberta sobre saúde e educação sexual e o uso de preservativos. Filmes e mídia desempenharam um papel importante na educação pública sobre o HIV/AIDS e na promoção de práticas seguras. Isso também teve reflexos na indústria cinematográfica, com filmes como *Kids* (1995), dirigido por Larry Clark, que apresentava uma visão moralista sobre a juventude, sexo e consequências da prática sexual livre. O filme retrata um grupo de adolescentes em Nova York que se envolve em

¹¹¹ *Bonnie and Clyde*.

¹¹² *Ultimo Tango a Parigi*.

comportamentos de risco sem consciência das consequências, servindo como um alerta sobre a importância da educação sexual e da responsabilidade. Na década de 1990, houve uma maior aceitação dos direitos LGBTQ+ e uma diversificação na representação sexual no cinema. Filmes como *Filadélfia*¹¹³ (1993), dirigido por Jonathan Demme e estrelado por Tom Hanks e Denzel Washington, abordaram a AIDS e a discriminação enfrentada por pessoas com HIV. Embora tenha trazido à tona questões importantes sobre saúde sexual e discriminação no local de trabalho devido à orientação sexual, ainda persistiam certos estereótipos em relação à representação dos personagens gays. Além disso, *Segredos e Mentiras*¹¹⁴ (1996), dirigido por Mike Leigh, tratou a sexualidade de forma mais honesta e crua, explorando as complexas relações familiares e as questões de identidade (Russo, 1987). No entanto, mesmo nesses filmes mais progressistas, a representação dos personagens gays muitas vezes estava limitada a determinados padrões estereotipados, o que ainda refletia a visão predominante na sociedade da época. Assim, embora houvesse tentativas de romper com os estereótipos prejudiciais na mídia,¹¹⁵ a representação das pessoas gays ainda era frequentemente influenciada por visões conservadoras e limitada por preconceitos arraigados, o que ressaltava a necessidade contínua de desafiar e reformular essas narrativas.

Imagens 164: Representação sexual como arte e expressão



Fonte: *Lady Chatterley* (2006).

Em 2006, o filme *Lady Chatterley*, de Pascale Ferran, foi um exemplo notável de como o cinema explorou a liberdade sexual de forma sensível e artística. Enquanto uma das reescritas do romance de D. H. Lawrence, a obra é elogiada por sua abordagem madura e complexa da liberdade sexual, explorando os aspectos emocionais, como analisados no capítulo anterior, e físicos da intimidade humana. De início, *Lady Chatterley* (2006) não se limitou a

¹¹³ *Philadelphia*.

¹¹⁴ *Secrets and Lies*.

¹¹⁵ A cantora Madonna foi a primeira a desafiar esses estereótipos ao introduzir em seus palcos e clipes personagens gays com uma aparência saudável, criando um contra-discurso em relação à narrativa predominante (Kellner, 2001). No entanto, essa mudança não foi amplamente adotada pela indústria até um pouco mais tarde.

uma representação puramente física da sexualidade, como já podemos notar na controversa cena do banho de Oliver Parkin (Imagem 164), que, diferente da reescrita analisada no tópico anterior, a nudez se fez explícita; ainda que numa reescrita para os anos 2000, Ferran retome a exploração dos desejos e anseios de seus personagens, destacando a crescente agitação da representação sexual no cinema como uma forma legítima de arte e expressão.

A escolha de Ferran em retratar a sequência de Oliver Parkin (Jean-Louis Coulloc'h) tomando banho com roupa, tal qual no livro e como na tradução de 1955, pode ser atribuída a várias razões criativas e de contexto. Embora não tenhamos declarações específicas de Ferran sobre sua decisão, podemos supor algumas possíveis explicações, a começar pela abordagem artística. A decisão de manter a roupa durante a cena do banho pode ter sido por uma escolha estilística, entre tantas outras como a falta de trilha sonora e a inserção de legendas, para sugerir a sexualidade e a intimidade de forma mais implícita, sendo mais consistente na tentativa de explorar os desejos e anseios dos personagens de maneira mais subjetiva do que se tivesse usado a nudez explícita como Just Jaeckin. Também podemos analisar através das expectativas de cada período de produção e recepção. Na década de 1980, caracterizada por uma abordagem mais militante em relação à liberdade sexual, a exposição do corpo nu de Mellors, como retratado na versão de 1981, carrega uma carga simbólica cultural e política. Por outro lado, em uma época mais contemporânea, na qual o tema da sexualidade pode ser abordado com mais leveza e menos censura, Ferran tem a liberdade de incluir sua visão artística sem tantas restrições. Além disso, por ser uma mulher, ela pode ter escolhido não enfatizar o falo como um símbolo de estabilidade, como é comum no *body-guy*. Dessa forma, a diretora opta por aprofundar a caracterização dos personagens. No mais, tal decisão por parte da direção pode ter sido uma tentativa de se distanciar do texto de Lawrence, mas ao mesmo tempo se aproximar de questões fundamentais do romance, que é conhecido por sua exploração cuidadosa dos desejos humanos e das tensões sociais da época.

Imagem 165: Metáfora visual da dependência



Fonte: *Lady Chatterley* (2006).

É importante lembrar que diferentes cineastas têm abordagens distintas ao reescrever obras literárias, e suas escolhas podem variar de acordo com sua visão criativa e o contexto de produção. Nisso, para Pascale Ferran, é muito mais íntimo e subjetivo a cena que ela inclui da Sra. Bolton (Hélène Alexandridis) fazendo a barba de Sir Clifford (Hippolyte Girardot) (Imagem 165), do que Parkin, talvez, exibindo seu pênis e/ou nádegas. Tal sequência pode ser vista como uma metáfora visual da dependência de Clifford, que é fisicamente incapaz, não de se barbear, mas vem para simbolizar sua vulnerabilidade e a necessidade de assistência de Constance (Marina Hands), por exemplo. Essa dependência ressalta o contraste entre a imagem de masculinidade tradicional e a realidade de sua condição após a guerra. E embora a cena não envolva nudez, o tema da liberdade sexual sobre ela reside na quebra de barreiras de classe, uma vez que Sir Clifford é um aristocrata e a Sra. Bolton uma funcionária da casa dele. O ato de permitir que ela o barbeie representa uma forma de igualdade temporária entre eles, aspecto que faz parte do tema, subvertendo-se as normas sociais rígidas da época; isso não deixa de ser interpretado como uma indicação de conexão profunda entre esses personagens. Além disso, nota-se que a Sra. Bolton faz a barba de Clifford com cuidado e paciência, que poderia simbolizar, tanto uma crítica à atitude de Constance em menosprezar seu papel de esposa da época, quanto a própria aceitação da criada à condição de seu patrão, dispondo-se ela a cuidar dele, mesmo sem haver a mínima possibilidade deles se envolverem fisicamente; há conexão emocional e um provável relacionamento mental genuíno também, como pode ser observado na descrição:

Dizer que ela estava apaixonada seria um equívoco. Ela adorava o contato que mantinha com aquele homem da classe superior, aquele aristocrata com um título de nobreza, aquele autor de livros e poemas cuja fotografia saía nas revistas. E adorava aquilo tudo com uma estranha paixão. E a dedicação dele a “educá-la” despertava nela uma resposta mais profunda do que qualquer caso amoroso poderia provocar. Na verdade, o fato mesmo de *não poder* haver um caso amoroso entre eles a deixava livre para entregar-se a essa outra paixão, a paixão peculiar do *conhecimento*, de aprender o que ele sabia. (Lawrence, 2010, p. 183, *grifo do autor*).

Até aqui, podemos concordar que a reescrita das cenas de intimidade e sexo em obras cinematográficas desempenham um papel significativo na narrativa e na exploração de temas subjacentes. Em *Lady Chatterley* (2006) não é diferente, pois as sequências de sexo entre Constance Chatterley e Oliver Parkin são mais do que simples representações físicas; são veículos para examinar o desenvolvimento psicológico dos personagens, as mudanças nas normas sociais e o significado mais profundo da liberdade sexual.

Ao analisarmos, por exemplo, a primeira cena de sexo entre os protagonistas nessa reescrita (Imagens 166 e 167), reparamos que Pascale Ferran a representa de maneira mais “grotesca” ao enfatizar não a exposição dos corpos nus, mas sim a forma vital como Oliver se apropria do corpo de Constance, tornando-a assim mais natural do que as versões analisadas anteriormente

Imagens 166 a 169: Desejos e impulsos humanos como naturais (II)



Fonte: *Lady Chatterley* (2006).

Esse procedimento, que, a nosso ver, busca romantizar o ato sexual nas traduções de Marc Allégret e Just Jaeckin, na de Pascale Ferran, em outra perspectiva, busca aprofundar essa experiência humana, exibindo em tela um personagem que foge ao perfil de um homem esteticamente bonito, galã de filmes de Hollywood, ou seja, protótipo do *body-guy*, para um sujeito comum, mas com energia vital e primitiva (Imagem 169). Além disso, novamente Constance é mostrada desconfortável no ato sexual (Imagem 168). No entanto, assim como descrito no livro que ela se deixou ficar imóvel, não devemos interpretar tal expressão/ato como negativa, mas sim parte fundamental de seu crescimento e desenvolvimento ao longo da história; não podemos esquecer, como defendido no capítulo anterior, que essa reescrita visa priorizar a liberdade sexual dessa personagem e a sua busca efetiva por realização e satisfação sexual, colocando-a, de fato, como real protagonista, com direito a ter somente o seu nome como título da obra.

O magnetismo e as habilidades magistrais para fazer amor são fundamentais para o gênero *body-guy*, e é esse modelo de fazer amor, através do apelo erótico, que Ferran recorre

em sua reescrita, “[...] assim, o discurso do filme para as expectadoras deixa explícito que esse tipo de amante e estilo de sexo é o que elas devem desejar e buscar para sua satisfação: é assim que deve parecer, assim como deve ser sentido”¹¹⁶ (LEHMAN; HUNT, 2010, p. 12, tradução nossa).

Imagens 170 a 173: Experiência sexual de maneira mútua e prazerosa



Fonte: *Lady Chatterley* (2006).

Nessa sequência, mostram-se a vulnerabilidade e a insegurança de Constance; ela está em um novo território, explorando seus desejos e sentimentos, o que a coloca em uma posição de desconforto e incerteza, podendo, inclusive, serem vistas como um reflexo das mudanças sociais e emocionais que ela está enfrentando. À medida que a história avança, ela passa por uma jornada de autoconhecimento e reconexão com sua própria sexualidade, como podemos observar já na cena de sexo no bosque. De início, em plano geral, percebe-se que Parkin repete a intenção de se satisfazer (Imagem 170), mas, em *close-up*, Connie toma a iniciativa para si (Imagem 171), permitindo que ambos se satisfaçam igualmente. Contrapondo-se ao momento anterior, Constance tem uma atitude de empoderamento, que podemos interpretar como liberdade com relação às normas sociais tradicionais que a cercam, toma a iniciativa e decide o que deseja.

Essa atitude representa um contraponto à posição submissa reservada às mulheres na sociedade da época. Essa cena também pode refletir a busca por igualdade na intimidade

¹¹⁶ “[...] thus, the film’s address to female spectators makes explicit that this kind of lover and sex style is what they should desire and seek for their fulfillment: this is the way it should look, as well as the way it should feel”.

entre Constance e Parkin: ambos compartilham a experiência sexual de maneira mútua e prazerosa, o que simboliza uma relação mais igualitária em comparação com as expectativas tradicionais de gênero. Diferentemente da reescrita de Just Jaeckin, em que fica clara a busca de liberdade de Constance, subtendendo-se que Mellors já possui sua liberdade e autenticidade, nessa tradução de Pascale Ferran, ambos precisam encontrar. Uma ilustração representativa dessa questão pode ser vista através das imagens 172 e 173, que, em contra planos, a reação de regozijo de ambos é demonstrada como libertação da repressão sexual. Vale lembrar que na sociedade da época, a sexualidade era frequentemente reprimida, e o prazer sexual muitas vezes subjugado. Na cena, Constance e Parkin experimentam uma sexualidade mais plena e liberada. Além disso, eles se conectam não apenas fisicamente, mas emocionalmente, compartilhando um momento de profunda conexão e prazer; isso é uma parte importante do desenvolvimento dos personagens ao longo da narrativa. No mais, como já mencionado em outras reescritas, o fato do ato acontecer no bosque simboliza o retorno à natureza, a renovação, a liberdade, a conexão com a natureza e a criação de um mundo íntimo e privado; ela destaca a quebra de normas sociais e a busca por autenticidade.

Imagens 174 e 175: Vulnerabilidade e a honestidade dos personagens



Fonte: *Lady Chatterley* (2006).

Na sequência, a narrativa de *Lady Chatterley* (2006) mergulha ainda mais na complexidade da relação entre Constance Chatterley e Oliver Parkin. Nessa cena subsequente de intimidade, Connie, em plano médio (Imagem 174), faz um comentário sobre o tamanho do pênis de Parkin: “Que curioso. É minúsculo agora. Como um botão”¹¹⁷ (Ferran, 2006, tradução nossa), e o espectador o observa através de uma câmara subjetiva (Imagens 175). Com isso, a vulnerabilidade e a honestidade dos personagens continuam a ser o foco, e tal comentário representa a conexão profunda dela e sua disposição para explorar aspectos íntimos de seu relacionamento. Num nível simbólico, podemos associar essa disposição de uma exploração

¹¹⁷ “Comme c’est curieux. Maintenant, c’est minuscule. Comme un bourgeois”.

honestidade de sua intimidade à quebra de barreiras que antes separavam a aristocracia da classe trabalhadora e a coragem de desafiar as normas sociais. Essa cena oferece um vislumbre da autenticidade e do desejo mútuo que estão guiando o desenvolvimento de Constance e Parkin ao longo da história, enquanto enfrentam juntos as restrições da sociedade e as limitações de seus próprios desejos.

A cena em questão não ocorre na reescrita de 1981; no entanto, a representação do falo se faz presente em ambas as traduções, mas com diferentes abordagens. Ao compararmos as narrativas, na versão de 1981, o falo é retratado como objeto de desejo, tanto que Constance elogia o corpo de Mellors em cena: “CONSTANCE – Eu te vi uma vez, lavando-se. Eu achei você bonito. / MELLORS – Eu? CONSTANCE – Seu corpo era bonito. Eu te desejava”¹¹⁸ (Jaekin, 1981, tradução nossa). Com isso, o órgão genital é representado de maneira explícita e provocativa; obstante, o que pode estar alinhado com a abordagem do diretor Just Jaeckin, que optou por uma representação mais ousada e explícita da questão da sexualidade em seu filme. Por outro lado, a reescrita de Pascale Ferran adota uma abordagem mais sutil e menos provocativa. Nessa versão, a cena descrita acima não pode ser vista como algo trivial, mas sim uma expressão mais crua de intimidade e desejo entre os personagens. Podemos interpretar tal estratégia como uma tentativa de explorar a liberdade sexual de maneira mais realista e genuína, em vez de enfatizar o desejo sexual como um objeto de entretenimento. No mais, essas diferenças refletem as escolhas artísticas e o contexto de produção do diretor em cada reescrita, bem como as normas culturais e as expectativas do público da época. Ambas as abordagens têm suas próprias interpretações e significados, e a escolha entre elas depende da visão do diretor e da mensagem que ele pretende transmitir.

A cena que merece uma análise mais aprofundada é a sequência de Constance e Parkin na chuva, que foi traduzida de maneira distinta nas reescritas analisadas. Na versão de Just Jaeckin, Connie despe suas roupas e corre nua sob a chuva, possivelmente durante à noite ou nas primeiras horas do amanhecer. Entretanto, Mellors não se junta a ela de imediato, optando por abraçá-la e cobri-la com um cobertor (cf. Imagens 156 e 157, p. 136). Nessa reescrita, a sequência é mais sugestiva do que visualmente explícita, pois não apresenta uma nudez compartilhada. Já na tradução de 1955, a cena em questão não é reescrita visualmente, sendo apenas descrita pelos personagens, o que implica que o espectador deve criar sua própria imagem mental da sequência. Isso resulta no redirecionamento do elemento de ação direta, já que a cena se desenrola principalmente na mente de quem assiste, e a interpretação visual fica

¹¹⁸ “CONSTANCE – *I saw you once, washing. I thought you were beautiful.* / MELLORS – *Me? CONSTANCE – Your body was beautiful. I wanted you*”.

sujeita à imaginação individual. Dessa forma, o espectador tem a liberdade de conceber a suposta cena de sexo de acordo com suas próprias percepções e preferências, o que pode levar a uma experiência subjetiva e pessoal da situação.

Imagens 176 a 179: Equilíbrio entre ousadia e sutileza



Fonte: *Lady Chatterley* (2006).

De outra forma, na reescrita cinematográfica de Pascale Ferran, a abordagem adotada é mais ousada em termos de representação visual. No entanto, essa ousadia não se traduz necessariamente em explicitamente provocativa. A diretora consegue equilibrar a ousadia com a sutileza, criando uma cena em que se reforçam elementos constituintes da narrativa de partida e a profundidade dos personagens. Nessa reescrita, Connie e Parkin decidem correr juntos na chuva, ambos despidos e completamente livres (Imagem 179). A semelhança com o texto de partida é notável, uma vez que é Connie quem toma a iniciativa de despir-se e correr pelo campo (Imagem 176), enquanto Parkin, ao observar a alegria, a energia e a liberdade da companheira (Imagem 177), decide seguir o mesmo caminho e despir-se também (Imagem 178). A cena contém nudez explícita, mas não é carregada de conotações sexuais óbvias ou vulnerabilidade insinuada. Além disso, é interessante observar os planos de cada uma dessas cenas, pois tanto Connie quanto Parkin se encontram enquadrados por uma porta, podendo essa ser interpretada de algumas maneiras: no caso de Constance, pode representar a quebra de barreiras e a busca por intimidade consigo mesma e com o ambiente; já no que se refere a Parkin, ele se encontra entre o portal, então, pode ser visto como um limiar simbólico, representando a entrada dele para uma experiência mais profunda.

Imagens 180 e 181: Conexão emocional e liberdade sexual



Fonte: *Lady Chatterley* (2006).

Em determinado momento, Parkin abraça Connie e ambos caem no chão encharcado, cobertos de lama e folhas (Imagens 180 e 181). Nesse momento, eles se entregam mais uma vez ao próprio desejo, em um retrato de intimidade e paixão, sem a necessidade de destacar explicitamente o órgão sexual masculino ou explorar a vulnerabilidade de maneira sugestiva. Nota-se que Pascale Ferran decidiu retratar a cena de Constance e Parkin correndo juntos na chuva de maneira mais direta, em que ambos se despem e compartilham a nudez e a liberdade do momento. Essa reescrita visual adiciona uma camada de realismo à cena, permitindo que o público veja a alegria e a sensualidade do momento. No entanto, a abordagem de Ferran não é excessivamente provocativa ou sexualizada; ela opta por focar na conexão emocional e na liberdade dos personagens, em vez de recorrer a detalhes explícitos, ainda que os corpos se apresentem em tela.

Imagem 182: O despojar das convenções e máscaras sociais



Fonte: *Lady Chatterley* (2006).

A narrativa fílmica oferece então uma exploração profunda e impactante do tema da liberdade sexual, destacando a ousadia e o aprofundamento dos personagens. Na sequência em que Parkin e Constance estão sentados nus em frente a uma lareira, após a controversa sequência de cenas em que eles colocam flores no corpo um do outro (cf. Imagens 126 e 127, p. 112), é um momento crucial na reescrita, afinal é rica em simbolismo e profundidade, e desempenha um papel fundamental na representação do tema da liberdade sexual no filme. A

nudez de Constance e Parkin nessa cena (Imagem 182) é mais do que uma simples representação de intimidade física entre eles. Ela simboliza ainda a vulnerabilidade de ambos os personagens, que se despojaram de suas defesas emocionais e sociais para se entregarem a uma conexão profunda e autêntica. A escolha de estarem nus reforça a ideia de que estão se despojando de convenções e máscaras sociais, visto no modo como a câmera captura em plano geral o conforto entre eles de maneira crua. Já a lareira no cenário é um símbolo poderoso, podendo ser interpretado como o calor da paixão e o fogo da liberdade sexual que arde entre Constance e Parkin. A lareira também pode ser interpretada como um refúgio, um local seguro onde eles podem explorar sua sexualidade e desejos sem o julgamento da sociedade, bem como ridiculariza a vida comum e o conceito de lar, quando pensamos na lareira como um santuário sagrado (Chevalier; Gheerbrant, 1998). O fogo cria uma atmosfera de calor e intimidade, amplificando a sensação de paixão e entrega mútua.

Imagens 183 e 184: A jornada pessoal na busca da liberdade sexual



Fonte: *Lady Chatterley* (2006).

A sequência anterior, em que eles colocam flores no corpo um do outro, é uma reescrita artística da exploração dos corpos e desejos um do outro. As flores, como mencionamos, simbolizam a beleza e a delicadeza, mas também a sensualidade e a conexão com a natureza. A escolha de se tocarem com as flores demonstra a suavidade e a ternura que acompanha a expressão da liberdade sexual. No entanto, a cena também destaca a diferença no desenvolvimento de Constance e Parkin em relação à essa liberdade, pois, enquanto Constance parece mais audaciosa e ousada em sua busca por prazer e liberdade (Imagem 183), Parkin pode ser interpretado como mais hesitante e reservado (Imagem 184). Essa dinâmica cria tensão na cena, pois ambos estão em fases diferentes de sua jornada pessoal em relação à liberdade sexual. Não é à toa que Pascale Ferran tomou a decisão, a nosso ver, de construir a liberdade de Parkin de forma paralela à de Constance. Através desses simbolismos visuais, a reescrita sugere que ambos estão em busca de liberdade sexual e de conexão emocional, e essa busca os une de maneira profunda. No entanto, a direção também destaca a diferença no desenvolvimento

desses personagens: Constance emerge como alguém que busca uma libertação mais completa e ousada, enquanto Parkin, apesar de sua conexão com ela, parece mais resistente à ideia da liberdade sexual.

A abordagem de Ferran nessa reescrita desafiou as convenções sociais da época em que a história se passa, dando destaque ao desejo de Constance por uma vida mais plena e satisfatória. A escolha de retratar a liberdade sexual como um tema central não apenas adiciona profundidade aos personagens, mas também nos leva a refletir sobre a natureza da liberdade e das relações humanas. Em última análise, a reescrita de *Lady Chatterley* (2006) oferece uma visão provocadora sobre o tema da liberdade sexual, ao passo que destaca o aprofundamento de seus personagens e seus desafios às normas da época.

5 CONCLUSÃO

Ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, tornou-se evidente que a interseção entre literatura e cinema não é apenas um encontro de formas artísticas, mas sim uma colaboração dinâmica que enriquece ambas expressões culturais (cf. Martin, 2005). No decorrer dos séculos, a literatura tem fornecido um vasto repertório de histórias e temas, por exemplo a liberdade sexual em D. H. Lawrence, que, quando adaptados para o cinema, transcendem fronteiras do papel para ganhar vida nas telas de maneiras surpreendentes. O cinema, como vimos, oferece uma plataforma particular para a reinterpretação e visualização de narrativas literárias, ampliando assim o alcance e a acessibilidade das obras de partida.

Ao examinarmos as relações semióticas entre literatura e cinema, emergiram questões fundamentais sobre a natureza da narrativa e sua capacidade de se metamorfosear de uma forma artística para outra. A adaptação cinematográfica, como defendida por Hutcheon (2013), não é meramente uma transposição literal de palavras para imagens, mas sim uma reinvenção criativa que dialoga com o espírito da obra literária enquanto incorpora novas camadas interpretativas. Além disso, essa convergência entre literatura e cinema se mostrou/mostra como um papel crucial na preservação de histórias atemporais (cf. Stam, 2006). Clássicos da literatura de língua inglesa, desde *Filhos e Amantes* (1913) a *O amante de Lady Chatterley* (1928), ao serem reinterpretados nas telas, encontram novos públicos e ganham relevância contemporânea, desafiando a noção de que o tempo pode extinguir a ressonância de uma narrativa. Contudo, diante do estudo, reconhecemos que essa relação não é isenta de desafios, por exemplo, a aproximação à obra de partida, as demandas do público e as peculiaridades do meio cinematográfico muitas vezes impõem limitações e mudam o processo de transformação que a efetiva, dando origens a interpretações variadas e inovadoras que transcendem as fronteiras estabelecidas por seus respectivos meios.

Com isso, entendemos que a colaboração entre literatura e cinema não é simplesmente uma questão de adaptação, mas uma jornada criativa que enriquece e diversifica a experiência narrativa. Essa interação contínua entre palavras e imagens não apenas celebra a capacidade infinita da criatividade humana para reinventar e revitalizar histórias, mas as mantendo vivas e vibrantes no decorrer do tempo.

A partir disso, fez-se necessário entendermos também a interseção entre teorias cinematográficas e os estudos sobre tradução, adaptação e reescrita, que revelaram como um campo vasto e fecundo, onde as fronteiras entre essas áreas se dissipam, dando lugar a uma rede complexa de influências mútuas. Ao longo da discussão, exploramos a convergência desses

domínios, percebendo que as teorias cinematográficas não existem de forma isolada, mas dialogam intrinsecamente com os processos de tradução, adaptação e reescrita.

A obra seminal de Arrojo (1997), bem como de Jakobson (1991), sobre tradução lançou luz sobre a importância da mediação linguística e cultural, destacando como a linguagem cinematográfica pode ser entendida como uma forma de tradução visual, em que não somente a transposição de códigos é essencial para a comunicação efetiva com diferentes públicos e contextos. A compreensão da tradução como um ato de interpretação ganha contornos comparáveis aos do campo cinematográfico, evidenciando a complexidade da comunicação audiovisual. Já os estudos, tanto de Cattrysse (1992) quanto de Hutcheon (2013) e Stam (2006) sobre a ideia de tradução como adaptação ampliaram essa discussão. Nesse contexto, a adaptação emerge como um ato criativo e interpretativo, em que a linguagem cinematográfica se funde com a narrativa do texto de partida, gerando uma obra híbrida que transcende as fronteiras das formas artísticas tradicionais. A adaptação, como tradução, revela-se como um processo permeado por escolhas interpretativas que moldam a percepção do público diante da obra.

Na sequência, optamos por tratar o processo de tradução de uma obra para o cinema como um fenômeno cultural e ideológico de reescrita (Lefevere, 2007). Pensando em nosso *corpus*, composto por três filmes de épocas diferentes da obra *O amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence, a reescrita veio como uma forma de tradução intercultural, pois, nessas reescritas, entre outras analisadas neste texto, a noção implica, não apenas a transposição linguística, mas na reelaboração dos significados subjacentes. Nesse contexto cinematográfico que nos propusemos a trabalhar, a reescrita se manifestou nas escolhas dos roteiristas, dos diretores e dos produtores, que reinterpretaram a narrativa de Lawrence, seus personagens e os contextos históricos-sociais, o que influenciou diretamente na recepção e compreensão do público. Assim, concordamos que as teorias cinematográficas não devem ser consideradas de forma isolada, mas como parte de um diálogo constante com os processos de tradução, seja eles entendidos como adaptação ou não. A compreensão dessa interconexão enriquece nossa apreciação do cinema como uma forma artística que transcende fronteiras e se reinventa constantemente, refletindo a complexidade e diversidade do panorama cultural em que está imersa.

Nessa abordagem, ao examinarmos o conceito de liberdade sexual na primeira parte do trabalho em três narrativas de Lawrence, juntamente com suas reescritas cinematográficas, além de *O amante de Lady Chatterley*, sustentamos a ideia de que há uma “teoria de Lawrence para o sexo”, materializada em seu romance final. Este estudo não apenas ofereceu *insights*

sobre a interdisciplinaridade entre teoria cinematográfica e estudos da tradução como reescrita, mas também se revelou um campo propício para explorar novas perspectivas e compreensões profundas da linguagem cinematográfica. Além disso, cada reescrita, influenciada pelo contexto temporal de produção e recepção, trouxe desafios na tradução do tema da liberdade sexual, ampliando o conceito e desencadeando possibilidades metodológicas de se analisar essa temática no sistema cinematográfico.

Em *Filhos e Amantes* (1960), percebemos que Jack Cardiff, ao abordar a sociedade rural da Inglaterra entre 1911-1912, optou por reescrever o tema da liberdade sexual através do foco nas decepções amorosas de Paul Morel, essas que são suavizadas pelo amor materno e pelo ressentimento em relação ao pai. Para isso, a direção considerou cuidadosamente a abordagem freudiana evidente na obra de D. H. Lawrence, de modo que a reescrita teve as complexidades psicológicas de seus personagens ressaltadas. No entanto, fora dessa perspectiva, a temática da liberdade sexual no filme não foi representada da mesma forma que seria em produções cinematográficas mais contemporâneas; sua abordagem reflete, entre outros aspectos, a época em que foi produzido, com uma atmosfera mais sutil e implicitamente sugestiva, construída através de técnicas como o simbolismo visual para sugerir a subjetividade, e iluminação e movimentos de câmera para criar ambientes de intimidade ou tensão.

Já em *O arco-íris* (1989), a interpretação de Ken Russell sobre a liberdade sexual transcende uma das três gerações de uma mesma família, explorando relações e paixões em meio a uma Inglaterra em transformação. Ao reescrever a narrativa em 1989, Russell desafiou as convenções da época, representando a liberdade sexual do romance de Lawrence através do destaque que dá a alma feminina, ao mesmo tempo que questiona valores considerados obscenos e antipatrióticos. Através de elementos visuais, tomados como simbólicos, posição de câmera e diálogos sugestivos em cenas íntimas, a narrativa de Russell questiona a possibilidade da personagem Ursula Brangwen ser verdadeiramente livre de valores impostos ou se ela permaneceria presa às ideologias do tempo e do lugar. A nossa conclusão é de que o filme não deu ao espectador essa resposta, e que, na reescrita seguinte, *Mulheres Apaixonadas* (2011), de Miranda Bowen, que sucede os acontecimentos de *O arco-íris*, é que essa questão é retomada, fechando a trilogia de amadurecimento sexual de Lawrence.

Na reescrita de *Mulheres Apaixonadas* (2011), a temática da liberdade sexual foi traduzida por Bowen por meio de paixões complexas, onde mulheres têm uma voz mais proeminente sobre o amor e o sexo. Além disso, essa tradução merece destaque pela exploração da amizade entre dois homens, além das convenções sociais, revelando camadas mais profundas e nuances nas relações humanas. A diretora, através da utilização de técnicas cinematográficas

expressivas, como iluminação, enquadramentos e movimentos de câmera, proporcionou uma visão contemporânea e sensível das mudanças sociais, dando mais espaço para a expressão individual e a liberdade de escolha dos personagens.

Assim, ao analisarmos essas três reescritas, percebemos que cada diretor/a interpretou o tema da liberdade sexual de maneira única, reforçando as nuances psicológicas e sociais presentes nas obras de D. H. Lawrence e fazendo-nos entender sua própria poética, na premissa de um método de compreensão dessa produção cinematográfica, e a percepção do autor sobre a sociedade moderna, para o qual o homem foi corrompido, tornando-se menos natural. Percebemos ainda que cada filme oferece uma perspectiva singular sobre o desenvolvimento das relações amorosas e sexuais, destacando a complexidade e a fluidez desse tema ao longo do tempo. Além disso, foi possível estabelecer um princípio de liberdade sexual, constituído pelo reconhecimento e respeito a autonomia individual de cada personagem, Paul Morel, Ursula e Gudrun Brangwen, entre outros, nas suas escolhas relacionadas à expressão sexual, isso, considerando o contexto social e cultural.

Na segunda parte seguinte da pesquisa, investigamos como a obra *O amante de Lady Chatterley*, de Lawrence, inicialmente publicada em 1928, mas proibida e retornada apenas em 1960, explorou a questão da liberdade sexual de forma revolucionária para sua época. A protagonista, Constance Chatterley, busca a realização de seus desejos eróticos em um contexto social e cultural repressivo, desafiando normas e convenções. As três reescritas analisadas exploraram a busca de liberdade sexual e traduziram valores morais e sociais, desafiando suas respectivas épocas.

L'amant de Lady Chatterley (1950), de Marc Allégret, emerge como uma reescrita cinematográfica ousada e provocativa, abordando corajosamente o tema da liberdade sexual em meio as restrições e convenções do período, destacando-se por sua representação explícita da sexualidade feminina. As cenas de intimidade, como Constance e Mellors seminus na cama, embora sujeita à censura, refletiram a busca dos personagens pela autenticidade em meio ao conflito entre o desejo e a moralidade. Ao reescrever o romance de Lawrence, o filme incorporou técnicas cinematográficas, como expressões faciais, trilha sonora e simbolismo visual, para construir a subjetividade dos personagens. As simplificações na narrativa, influenciadas pelos padrões cinematográficos da época, refletiram na necessidade de conformidade com restrições de censura, duração de filme e expectativas de gênero. Assim, *L'amant de Lady Chatterley* permanece como uma obra particular que desafiou as convenções de sua época, contribuindo para a discussão sobre liberdade sexual no cinema e deixando um impacto duradouro sobre a representação cinematográfica de temas ousados.

Lady Chatterley's Lover (1981), de Just Jaeckin, por sua vez, não apenas reescreveu a narrativa complexa e provocativa de D. H. Lawrence, mas também ofereceu uma exploração visual e emocional das questões sociais, incluindo a temática da liberdade sexual. O filme destacou as tensões entre classes, na figura de Sir Clifford, as restrições morais da época e os conflitos internos dos personagens, por exemplo, através dos sonhos de Constance, proporcionando uma narrativa cinematográfica que vai além das palavras do romance. A tradução da liberdade sexual ficou evidente nas cenas explícitas de intimidade, no caso do banho completamente nu de Oliver Mellors, no desafio aberto às normas sociais e na busca pessoal de Constance por autenticidade. O uso da linguagem cinematográfica de Jaeckin, que inclui enquadramentos, muitos *close-ups* e o uso da natureza como pano de fundo simbólico, contribuiu para a construção dos personagens. Embora reescritas cinematográficas inevitavelmente envolvam simplificações, essa adaptação de 1981 conseguiu enfatizar o tema da liberdade sexual, oferecendo uma perspectiva visual e emocional impactante sobre a obra de Lawrence.

Por último, mas não menos importante, *Lady Chatterley* (2006), de Pascale Ferran, oferece uma profunda análise das convenções sociais da época, em paralelo a segunda versão do texto de Lawrence. A reescrita aborda questões de classe social, normas sexuais, casamento, normas de gênero, preconceito social e convenções da propriedade rural, desafiando essas normas ao destacar Constance Chatterley e sua busca por realização pessoal e emocional. Para tal, Ferran utilizou habilmente técnicas cinematográficas para construir tanto a subjetividade dos personagens, quanto, principalmente, a tradução da liberdade sexual. O uso de *close-up* em cenas íntimas, a narração em primeira pessoa com narração em *voice-over* e legendas, bem como a trilha sonora baseada nos sons naturais do meio ambiente, simbolismo visual, com a ideia da passagem do tempo atrelado ao desenvolvimento psíquico e emotivo dos personagens, e mudanças na cinematografia foram ferramentas poderosas que permitem o espectador mergulhar nos pensamentos, nas emoções e nas experiências dos personagens. Na questão da liberdade sexual, o filme aborda a insatisfação de Constance, seu relacionamento com Oliver Parkin e a exploração do desejo e paixão entre essas figuras. As cenas na floresta, por exemplo, simbolizaram a liberdade sexual encontrada fora das restrições sociais, enquanto o confronto com as convenções destacou a ousadia e o desafio inerentes à busca por liberdade sexual na década de 1920.

Ao analisarmos as adaptações de *O amante de Lady Chatterley*, confirmamos a hipótese de que as adaptações fílmicas do romance reforçaram a questão da liberdade sexual em seus respectivos períodos de produção. Embora o romance de Lawrence não possa ser

considerado o único precursor do gênero cinematográfico conhecido como *body-guy*, suas adaptações contribuíram para sua consolidação. Assim como outras obras que exploram a sexualidade e os relacionamentos humanos, *O amante de Lady Chatterley* serviu de inspiração para a exploração das sensações físicas, emocionais e sensoriais por meio da linguagem visual e da narrativa cinematográfica. Reconhecemos, portanto, que esse gênero foi e continua sendo influenciado por uma variedade de fatores, incluindo avanços tecnológicos, mudanças culturais e movimentos artísticos específicos.

Com base nas análises, também foi observado um possível padrão narrativo cinematográfico na representação da liberdade sexual de D.H. Lawrence nas adaptações fílmicas. Esse padrão sugere uma abordagem que destaca a representação da sexualidade humana sem tabus ou restrições, potencialmente incentivando uma expressão sexual autêntica e inclusiva. Essa observação levanta a possibilidade de explorar mais a fundo essa dinâmica e seus efeitos culturais, econômicos e sociais, em um estudo que poderia ser intitulado como “Explorando o potencial narrativo da liberdade sexual no cinema”. Nesse estudo, poderiam ser examinados exemplos de filmes que seguem esse padrão, identificando os elementos comuns que promovem uma representação livre da sexualidade. Além disso, poderiam ser consideradas análises comparativas entre diferentes adaptações de obras de Lawrence para compreender melhor os motivos por trás dessas escolhas narrativas. Essa investigação poderia contribuir para uma compreensão mais profunda do papel do cinema na promoção da liberdade sexual e na desconstrução de tabus sociais.

Concluímos que as reescritas cinematográficas de *O amante de Lady Chatterley* demonstraram a capacidade do cinema de refletir e influenciar a compreensão da sexualidade em constante discussão. No entanto, também nos lembram da necessidade de abordar essa questão com sensibilidade, respeito e um profundo compromisso com a igualdade e a dignidade humana. À medida que avançamos na exploração da sexualidade e da liberdade sexual no cinema, é fundamental que continuemos a buscar um diálogo aberto e inclusivo, respeitando a diversidade de experiências e perspectivas. Somente assim poderemos contribuir para um entendimento mais profundo e compassivo da sexualidade humana, promovendo a aceitação e a igualdade em nossas sociedades em constante transformação.

Finalmente, o estudo oferece uma contribuição valiosa para os campos da literatura comparada, estudos de tradução e análise fílmica, explorando as representações da liberdade sexual em diferentes contextos históricos e midiáticos. A pesquisa também fornece *insights* importantes sobre como reescritas cinematográficas podem enriquecer nossa compreensão das obras originais e das questões que abordam. Esta pesquisa não apenas ampliou a compreensão

da interseção entre literatura e cinema, teorias cinematográficas e de tradução, mas também oferece ideias sobre a representação da liberdade sexual no cinema ao longo do tempo, proporcionando uma base sólida para futuras investigações e análises nesse campo interdisciplinar, tais como a influência da evolução dos padrões culturais e sociais na representação da sexualidade no cinema, e ampliar a investigação do tema da liberdade sexual em outras obras de Lawrence, explorando como suas ideias foram reinterpretadas e desenvolvidas em diferentes contextos culturais e históricos. Isso se torna não apenas uma questão de reescrita ou adaptação, mas uma jornada criativa que enriquece e diversifica a experiência narrativa, celebrando a capacidade humana de reinventar e revitalizar histórias ao longo do tempo. Essa interação contínua entre palavras e imagens não apenas celebra a criatividade humana, mas também preserva histórias atemporais, refletindo a complexidade e diversidade do panorama cultural em que está imersa.

REFERÊNCIA

- ARROJO, R. *Oficina de Tradução: A teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1997.
- AGEL, H. *Le Cinema A-t-il Une Ame?* França: Editora Du Cerf, 1952.
- BARBOSA, A. L. F. Hilda Hilst leitora de D. H. Lawrence: a marginalia de lady Chatterley. *Alea: Estudos Neolatinos*, vol. 23/3, p. 209-230, set.-dez. 2021.
- BARTHES, R. From work to text. In: HARARI, J. V. (ed.). *Textual strategies, perspectives in post-structuralist criticism*. New York: Cornell University Press, 1979. p. 77.
- BARTHES, R. *S/Z*. Tradução Maria de Santa Clara e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1999.
- BAZIN, A. *O cinema – Ensaios*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BAZIN, A. *O realismo impossível*. Tradução de Mário Alves Coutinho. São Paulo: Grupo Autêntica, 2016.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Textos escolhidos* (vários autores). São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BENJAMIN, W. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'água, 1992.
- BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 101-119.
- BERMAN, A. A tradução em manifesto. In: BERMAN, A. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Shlegel, Novalis, Humboldt, Shleiermacher, Holderlin*. Traduzido por Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2022. p. 11-25.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2012.
- BORGES, J. L. Pierre Menard, autor do Quixote. In: *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRADBURY, M. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Ática, 2006.
- CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, A. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4ª ed. aum. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 31-48. (1ª ed.: Da tradução como criação e como crítica. *Tempo Brasileiro*, no. 415, jun./set. de 1967, p. 163-181 — o artigo foi escrito em 1963).

- CANDIDO, A. A personagem do romance. In. CANDIDO, A. *et. al. A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- CASEY, S. *Naked liberty and the worl of desire: elements of Anarchism in the work of D. H. Lawrence*. New York and London: Routledge, 2003.
- CATFORD, J. C. *Uma teoria linguística da tradução*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- CATTRYSSE, P. Film (Adaptation) as translation: some methodological proposals. *Target*, v.4, n.1, p. 53-70, 1992.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1998.
- CORTAZAR, J. *Bestiário*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2013.
- DEUTSCH, H. *La psychologie des femmes: étude psychanalytique*, v.II. Paris: PUF, 1994.
- DOHERTY, T. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*. California, USA: Columbia University Press, 1999.
- EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ESCOFFIER, J. *Sexual Revolution*. New York: Running Press, 2003.
- EVEN-ZOHAR, I. Polysystem theory. *Poetics Today*, v. 1: 1-2, p. 287-310, 1979.
- FIELD, A.; SCOBLE, G. *The Meaning of Flowers: Myth, Language & Lore*. England: Chronicle Books, 1998.
- FORSHAW, B. *Sex and Film: The Erotic in British, American and World Cinema*. London: Palgrave Macmillan, 2015.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza de Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 7 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Terra e Paz, 2018.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza de Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 5 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Terra e Paz, 2018a.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade 3: O cuidado de si*. Tradução de Maria Thereza de Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 15 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Terra e Paz, 2017.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1984.
- FREIXAS, R.; BASSA, J. *El sexo en el cine y cine de sexo*. Editora: Paidós Iberica Ediciones, 2000.

FREUD, S. *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Obras completas de Sigmund Freud. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, S. Cinco lições de psicanálise. In: *Observações sobre um caso de neurose obsessiva [“Homem dos ratos”], uma recordação de infância de Leonardo Da Vinci e outros textos (1909-1910)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 176-218.

FREUD, S. *O Delírio e os Sonhos na Gradiva, Análise da Fobia de um Garoto de Cinco Anos e Outros Textos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, S. *A interpretação dos sonhos (1900)*. Obras completas de Sigmund Freud. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GALLAS, T. Possíveis discussões sobre o erotismo em O amante de lady Chatterley, de D H. Lawrence. *Miguilim - Revista Eletrônica do Netlli*, v. 9, n. 3, p. 467-483, set.-dez. 2020.

GERACE, R. *Cinema explícito: representações cinematográficas do sexo*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC São Paulo, 2015.

GOFFMAN, E. *The Presentation of Self in Everyday Life*. [S.L]: Anchor Book, 1959.

GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, A. et. al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GONÇALVES, L. B. D. H. Lawrence, um classicista. *Revista de Letras*, v. 19, n. 1/2, p. 105-107, jan.-dez., 1997.

GRAND, S. The New Aspect of the Woman Question. *North American Review*, v. 158, n. 448, p. 270-276, mar., 1894

HIGSON, A. *English heritage, English cinema: costume drama since 1980*. New York: Oxford University Press, 2003.

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

JACOBSON, D. D. H. Lawrence and the modern society. In: HAMALIAN, L. (ed.). *D. H. Lawrence: a collection of criticism*. Contemporary Studies in Literature (col.). McGraw-Hill, 1973.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1991.

JUNG, C. G. *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*. [S.l.]: Princeton University Press, 1970.

KAFKA, F. *O processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.

KINSEY, A. C. *Sexual Behavior in the Human Male*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1998.

KUNKEL, B. *The Deep End: A new life of D. H. Lawrence* (2005). Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2005/12/19/the-deep-end>. Acesso: jun. 2023.

LAWRENCE, D. H. *O amante de lady Chatterley*. São Paulo: Penguin Classic Companhia das Letras, 2010.

LAWRENCE, D. H. *Filhos e Amantes*. Portugal: Publicações Dom Quixote, 1994.

LAWRENCE, D. H. *O arco-íris*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1991.

LAWRENCE, D. H. *Mulheres apaixonadas*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LAWRENCE, D. H. A propósito de “O amante de lady Chatterley”. In: LAWRENCE, D. H. *O amante de lady Chatterley*. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

LAWRENCE, D. H.; ALDINGTON, R. (org.). *Selected Letters*. England: Penguin Books, 1978.

LAWRENCE, D. H. The First and Second Lady Chatterley Novels. In: MEHL, D. JANSOHN, C. *The Cambridge Edition of the Works of D. H. Lawrence*. England: Cambridge University Press, 2002.

LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Bauru: Edusc, 2007.

LEFF, L. J. *Hitchcock and Selznick: The Rich and Strange Collaboration of Alfred Hitchcock and David O. Selznick in Hollywood*. California, USA: University of California Press, 1987.

LEHMAN, P.; HUNT, S. *Lady Chatterley's Legacy in the movies: sex, brain and body guys*. New Brunswick and London: Rutgers University Press, 2010.

LESSING, D. Introdução. In: LAWRENCE, D. H. *O amante de lady Chatterley*. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2010.

LOSA, M. L. O romance familiar em “Women in love”. In: CUNHA, G. (org.). *Literatura e Cultura Estudos Ingleses: Ensaio sobre a Língua, Literatura e Cultura*. Lisboa Portugal: Editora Minerva Coimbra, 2000. p. 95-113.

MACKENZIE, J.; MACKENZIE, N. *The Fabians*. New York: Simon & Schuster, 1977.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Lauro Antonio e Maria Eduarda Colares. Lisboa Portugal: Dinalivro, 2005.

MENDES, A. C. Do literário ao fílmico: a adaptação na perspectiva dos Estudos Culturais. *Vértice*, n. 132, jan.-fev., 2007. p. 28-39.

METZ, C. Algumas questões de semiótica do cinema. In: METZ, C. *A significação do cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019. p. 111-128.

MILLETT, K. *Sexual Politics*. New York: Columbia University Press, 2016.

MIRANDA, D. S. Certa obscenidade no olhar. In: GERACE, R. *Cinema explícito: representações cinematográficas do sexo*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC São Paulo, 2015.

MITTELL, J. Narrative complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, n. 58, 2006. p. 29-40.

MORAES, E. R. de; LAPEIZ, S. M. *O que é erotismo?* São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

MURCH, W. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. New York: Silman-James Press, 2001.

NASIO, J. -D. et. al. Introdução à obra de FREUD. In.: NASIO, J. -D. *Introdução às obras de Freud, Ferenczi, Groddeck, Klein, Winnicott, Dolto, Lacan*. Tradução de Vera Riveiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995, p. 13-58.

NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra: Um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Paulo César de Souza. Editora: Companhia de Bolso, 2018.

NÓBREGA, T. M.; MILTON, J. The role of Haroldo and Augusto de Campos in bringing translation to the fore of literary activity in Brazil. In: MILTON, J.; BANDIA, P. *Agents of Translation*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, no prelo.

PASOLINI, P. P. *Per il cinema*. v. 2. Italia: Mondadori, 2001.

PEIRCE, C. S. *Semiótica*. Tradução de Jose Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

PEIRCE, C. S. *The Essential Peirce*. Nathan Houser et al. (eds.). Bloomington: Indiana University Press, 1992.

PERKINS, W. Critical Essay on The Rainbow. In: GALE, T. *Novels for Students: presenting analysis, context, and criticism on commonly studied novels*. Vol. 27. London: Editora Gale Cengage, 2008.

PLAZA, J. A tradução intersemiótica como pensamento em signos. In: PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.

PROENÇA, P. A. de O. C. *O comportamento sexual dos protagonistas de O Amante de Lady Chatterley, de D. H. Lawrence, e de O Complexo de Portnoy, de Philip Roth*. (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, 2017.

RIVERA, T. *Cinema, Imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

ROUDUNESCO, E. Sigmund Freud na sua época e em nosso tempo. Tradução de André Telles. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

RUSSO, V. *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. New York: Harper & Row, 1987.

SAGAR, K. D. H. *Lawrence: Life into Art*. Reino Unido: Editora Penguin Books, 1985.

SANTAELLA, L. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomsom Leavening, 2002.

SCHNEIDER, S. *Tradução e Censura: Análise Comparada das Traduções Brasileira e Portuguesa de Lady Chatterley's Lover (Dissertação Mestrado em Tradução)*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, FCSH, 2018.

SILVA, C. A.; SILVA, C. A. V. O amante de lady Chatterley e a tradução da personagem principal para as telas. *Revista FSA*, Teresina, v. 11, n. 1, art. 16, p. 303-316, jan./mar. 2014.

SILVA, C. A. A hibridização dos gêneros: um diálogo entre discurso literário e o discurso cinematográfico. In: SILVA, C. A. *Mrs. Dalloway e a reescrita de Virginia Woolf na literatura e no cinema*. (Tese de doutorado) Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2007. pp. 55-109.

SILVA, C. A. Lady Chatterley: rewriting D. H. Lawrence's novel on screen. *Acta Scientiarum*. Language and Culture, Maringá, v. 39, n. 1, p. 55-61, jan.-mar., 2017.

SILVA, C. A. Modern narratives and film adaptation as translation. *Acta Scientiarum*. Language and Culture. Maringá, v. 32, n. 3, p. 269-274, july-sept., 2013.

SMITH, H. *An uncommon reader: a life of Edward Garnett, mentor and editor of literary genius*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2017.

SOUZA, J. A. L. de. Imagens do prazer em Uma janela para o Amor e Maurice. *Entrepalavras*, Fortaleza - ano 5, v.5, n. esp., p. 253-268, ago./dez. 2015.

SOUZA, J. A. L. de. Literatura e sexualidade ou a relação entre arte e desejo em E. M. Forster. *Fólio – Revista de Letras, Vitória da Conquista*, v. 9, n. 1, p. 63-83, jan.-jun., 2017.

SOUZA, J. B. de. *A construção da personalidade de Norman Bates no filme Psicose, de Alfred Hitchcock*. 2016. 87f. Monografia (Graduação em Letras/Língua Inglesa) – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Faculdade de Letras e Artes. *Campus Avançado* “Profa. Maria Elisa de Albuquerque Maia”, Pau dos Ferros, RN, 2016.

SPINELLI, M. O mito de Narciso. In: *O Nascimento da Filosofia Grega e sua Transição ao Medievo*. Caxias do Sul: Ed. Univ. de Caxias do Sul, 2010.

STAM, R. Teoria e Prática da Adaptação: Da Fidelidade à Intertextualidade. In: *Ilha Do Desterro*, n. 51, jul./dez., p. 19 – 53, Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.

STEVENS, H. *Henry James and Sexuality*. [S.l.]: Cambridge University Press, 2008.

TOURY, G. In search of a theory of translation. *Tel Aviv*: Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, 1980.

WILLIAMS, L. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In: *Film Quarterly*, vol. 44, n. 4, Summer, pp. 2-13, University of California Press, 1991.

Filmografia

9 ½ SEMANAS de Amor. Direção de Adrian Lyne. Produção: Mark Damon, Sidney Kimmel e outros. Interpretes: Kim Basinger e Mickey Rourke. Roteiro: Sarah Kernochan, Zalman King e outros. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, p1986 (117 min), son., cor.

A CALDEIRA do Diabo. Direção de Mark Robson. Produção: Jerry Wald. Interpretes: Lana Turner, Lee Philips, Lloyd Nolan e outros. Roteiro: John Michael Hayes. Estados Unidos: 20th Century Fox, p1957 (162 min), son., cor.

A COR Púrpura. Direção de Steven Spielberg. Produção: Quincy Jones, Steven Spielberg e outros. Roteiro: Danny Glover, Whoopi Goldberg, Margaret Avery e outros. Roteiro: Menno Meyjes. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, p1985 (154 min), son., cor.

AMAR foi minha ruína. Direção de John M. Stahl. Produção: William A. Bacher. Interpretes: Gene Tierney, Cornel Wilde, Jeanne Crain e outros. Roteiro: Jo Swerling. Estados Unidos: 20th Century Fox, p1945 (110 min), son., cor.

A UM PASSO da Eternidade. Direção de Fred Zinnemann. Produção: Buddy Adler. Interpretes: Burt Lancaster, Montgomery Clift, Deborah Kerr e outros. Roteiro: Daniel Taradash. Estados Unidos: 20th Century Fox, p1953 (118 min), son., P&B.

AZUL é a cor mais quente. Direção de Abdellatif Kechiche. Produção: Brahim Chioua, Vincent Maraval e Abdellatif Kechiche. Interpretes: Adèle Exarchopoulos e Léa Seydoux. Roteiro: Ghalia Lacroix e Abdellatif Kechiche. França: Lucky Red Distribuzione, p2013 (179 min), son., cor.

BIRDMAN ou (A Inesperada Virtude da Ignorância). Direção de Alejandro González Iñárritu. Produção: Alejandro González Iñárritu, John Lesher, Arnon Milchan e James W. Skotchdopole. Interpretes: Michael Keaton, Zach Galifianakis, Edward Norton e outros. Roteiro: Alejandro González Iñárritu, Nicolás Giacobone, Alexander Dinelaris e Armando Bó. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures, p2014 (119 min), son., cor.

BONNIE e Clyde - Uma Rajada de Bala. Direção de Arthur Penn. Produção: Warren Beatty. Interpretes: Warren Beatty, Faye Dunaway, Gene Hackman e outros. Roteiro: David Newman e Robert Benton. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, p(1967), son., cor.

EDUCAÇÃO. Direção de Lone Scherfig. Produção: Finola Dwyer, Amanda Posey, Douglas Hansen e outros. Interpretes: Carey Mulligan, Peter Sarsgaard, Emma Thompson e outros. Roteiro: Nick Hornby e Lynn Barber. Reino Unido: Sony Pictures Classics, p2009 (95 min), son., cor.

EMMANUELLE. Direção de Just Jaeckin. Produção: Yves Rousset-Rouard. Interpretes: Sylvia Kristel, Daniel Sarky, Alain Cuny e outros. Roteiro: Jean-Louis Richard. França: Trinacra Films, Orphee Productions, p 1974 (105 min), son., cor.

ÊXTASE. Direção de Gustav Machatý. Produção: Moriz Grunhut e Gustav Machatý. Interpretes: Hedy Lamarr, Aribert Mog e Zvonimir Rogoz. Roteiro: František Horký e Gustav Machatý. Checoslováquia: Eureka Productions, p1933 (98 min), son., P&B.

FESTIM Diabólico. Direção de Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Interpretes: James Stewart, John Dall, Farley Granger e outros. Roteiro: Arthur Laurents. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, p1948 (80 min), son., cor.

FILADÉLFIA. Direção de Jonathan Demme. Produção: Jonathan Demme e Edward Saxon. Interpretes: Tom Hanks, Denzel Washington, Jason Robards e outros. Roteiro: Ron Nyswaner. Estados Unidos: TriStar Pictures, p1993 (125 min), son., cor.

FILHOS e Amantes. Direção de Jack Cardiff. Produção: Jerry Wald. Interpretes: Trevor Howard, Dean Stockwell e Wendy Hiller. Roteiro: Gavin Lambert e T.E.B. Clarke. Reino Unido: 20th Century Fox, p1960 (103 min.), son., P&B.

GRAVIDADE. Direção de Alfonso Cuarón. Produção: David Heyman e Alfonso Cuarón. Interpretes: Sandra Bullock, George Clooney e Ed Harris. Roteiro: Alfonso Cuarón e Jonás Cuarón. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, p2013 (91 min), son., color.

IMDb. *L'amant de lady Chatterley*. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0047817/>. Acesso: abr. 2023.

IRMÃOS de Sangue. Direção de Filipe Lothar Mayring. Produção: Walter Tost. Interpretes: Hans Söhnker, Ernst von Klipstein, Anneliese Uhlig e outros. Roteiro: Philipp Lothar Mayring e Harald G. Petersson. Alemanha: Berliner Terra-Filmkunst GmbH, p1941 (100 min.), son., cor.

L'AMANT da lady Chatterley. Direção de Marc Allégret. Produção: Gilbert Cohen-Seat e Claude Ganz. Interpretes: Danielle Darrieux, Leo Genn e Erno Crisa. Roteiro: Marc Allégret. França: Columbia Pictures, p1955 (101 min.), son., P&B.

LADY Chatterley. Direção de Pascale Ferran. Produção: Kristina Larsen e Gilles Sandoz. Intérpretes: Marina Hands, Jean-Louis Coulloc'h, Hippolyte Girardot e outros. Roteiro: Roger Bohbot e Pascale Ferran. DVD (168 min.). Produzido por Kino International Corp. Adaptação do romance 'O amante de lady Chatterley' (1928/1960), de D. H. Lawrence.

LADY Chatterley. Direção de Ken Russell. Produção: Michael Haggiag. Interpretes: Joely Richardson, Sean Bean, James Wilby e outros. Roteiro: Ken Russel e Michael Haggiag. Reino Unido: London Film Productions, p1993 (55 min.), son., cor.

LADY Chatterley's Lover. Direção de Just Jaeckin. Produção: Christopher Pearce e André Djaoui. Interpretes: Sylvia Kristel, Nicholas Clay, Shane Briant e outros. Roteiro: Christopher Wicking e Just Jaeckin. França: Columbia Pictures, p1981 (104 min.), son., cor.

LADY Chatterley's Lover. Direção de Laure de Clermont-Tonnerre. Produção: Laurence Mark, Pete Czernin e Graham Broadbent. Interpretes: Emma Corrin, Jack O'Connell, Matthew Duckett e outros. Roteiro: David Magee. Estados Unidos: Netflix, p2022 (127 min.), son., cor.

MENINOS não choram. Direção de Kimberly Peirce. Produção: Christine Vachon, John Hart e outros. Interpretes: Hilary Swank, Chloë Sevigny, Peter Sarsgaard e outros. Roteiro: Kimberly Peirce e Andy Bienen. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures, p1999 (118 min), son., cor.

MOONLIGHT: Sob a Luz do Luar. Direção de Barry Jenkins. Produção: Adele Romanski, Dede Gardner e Jeremy Kleiner. Interpretes: Trevante Rhodes, André Holland, Janelle Monáe e outros. Roteiro: Barry Jenkins. Estados Unidos: A24, p2016 (110 min), son., cor.

MULHERES Apaixonadas. Direção de Miranda Bowen. Produção: Mark Pybus. Interpretes: Saskia Reeves, Rachael Stirling, Rosamund Pike e outros. Roteiro: William Ivory. Reino Unido: Company Pictures, p2011 (180 min.), son., cor.

MULHERES Apaixonadas. Direção de Ken Russell. Produção: Larry Kramer. Interpretes: Alan Bates, Oliver Reed, Glenda Jackson e outros. Roteiro: Larry Kramer. Reino Unido: United Artists, p1969 (131 min.), son., cor.

O ARCO-ÍRIS. Direção de Ken Russell. Produção: Dan Ireland e William J. Quigley. Interpretes: Sammi Davis, Paul McGann e Amanda Donohoe. Roteiro: Ken Russell e Vivian Russell. Reino Unido: Vestron Pictures, p1989 (113 min.), son., cor.

SEGREDOS e Mentiras. Direção de Mike Leigh. Produção: Simon Channing-Williams. Interpretes: Brenda Blethyn, Marianne Jean-Baptiste, Phyllis Logan e outros. Roteiro: Mike Leigh. Reino Unido: S.D., p1996 (142 min), son., cor.

SERPENTE de Luxo. Direção de Alfred E. Green. Produção: William LeBaron e Raymond Griffith. Interpretes: Barbara Stanwyck e George Brent. Roteiro: Gene Markey, Kathryn Scola e Darryl F. Zanuck. Estados Unidos: Warner Bros., p1933 (76 min), son., P&B.

SINDICATO de Ladrões. Direção de Elia Kazan. Produção: Sam Spiegel. Interpretes: Marlon Brando, Eva Marie-Saint, Karl Malden e outros. Roteiro: Malcolm Johnson e Budd Schulberg. Estados Unidos: Columbia Pictures, p1954 (108 min), son., P&B.

TITANIC. Direção de James Cameron. Produção: James Cameron e Jon Landau. Interpretes: Leonardo DiCaprio, Kate Winslet, Billy Zane e outros. Roteiro: James Cameron. Estados Unidos: 20th Century Fox, p1997 (195 min.), son., cor.

ÚLTIMO Tango em Paris. Direção de Bernardo Bertolucci. Produção: Alberto Grimaldi. Interpretes: Marlon Brando e Maria Schneider. Roteiro: Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli e Agnès Varda. Itália: United Artists, p1972 (129 min), son., cor.

VELUDO Azul. Direção de David Lynch. Produção: Fred C. Caruso. Interpretes: Kyle MacLachlan, Isabella Rossellini, Laura Dern e outros. Roteiro: David Lynch. Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer, p1986 (120 min), son., cor.