

MIAR

crossref

Diadorim



Faculdade Santo Agostinho

revista fsa



WZB
Wissenschaftszentrum Berlin
für Sozialforschung

latindex

Sumários.org

e-revist@s

www2.fsanet.com.br/revista

Revista FSA, Teresina, v. 11, n. 1, art. 16, p. 303-316, jan./mar. 2014

ISSN Impresso: 1806-6356 ISSN Eletrônico: 2317-2983

<http://dx.doi.org/10.12819/2014.11.1.16>

***O AMANTE DE LADY CHATTERLEY E A TRADUÇÃO DA PERSONAGEM
PRINCIPAL PARA AS TELAS***

***LADY CHATTERLEY'S LOVER AND THE TRANSLATION OF THE MAIN
CHARACTER INTO SCREEN***

Carlos Augusto Viana da Silva*

Doutor em Letras e Linguística/Universidade Federal da Bahia

Professor da Universidade Federal do Ceará

E-mail: cafortal@hotmail.com

Fortaleza, Ceará, Brasil

Camila Araujo Silva

Graduada em Letras/Universidade Federal do Ceará

E-mail: camilaaraujos07@gmail.com

Fortaleza, Ceará, Brasil

*Endereço: Carlos Augusto Viana da Silva

Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades. Av. da Universidade, 2762, Benfica, CEP: 60000-000, Fortaleza/CE, Brasil.

Editora-chefe: Dra. Marlene Araújo de Carvalho/Faculdade Santo Agostinho

Artigo recebido em 19/11/2013. Última versão recebida em 05/12/2013. Aprovado em 06/12/2013.

Avaliado pelo sistema Triple Review: a) Desk Review pela Editora-Chefe; e b) Double Blind Review (avaliação cega por dois avaliadores da área).

Apoio e Financiamento: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a construção da personagem principal, Constance, do romance *O Amante de Lady Chatterley* (1928), de D. H. Lawrence e sua tradução para as telas em 1981, no filme dirigido por Just Jaeckin, a fim de verificar algumas escolhas do diretor para lidar com o universo literário do romance na tela. Para tal, observaremos traços de composição da personagem e suas atitudes de sujeito que reage às coerções sociais. A partir da descrição de excertos do romance e de cenas do filme, demonstraremos as principais diferenças entre os textos, levando em conta aspectos sócio-históricos do contexto de produção e recepção das obras. Como fundamentação teórica, utilizaremos discussões sobre a construção da personagem de ficção (CANDIDO, 2011), e princípios da adaptação fílmica (CATRYSSSE, 1992). Os resultados apontaram para o fato de que, embora a obra cinematográfica foque em aspectos polêmicos da narrativa literária, a mesma não segue a tendência inovadora na apresentação dos temas por Lawrence.

Palavras-chave: Cinema. Personagem. Tradução.

ABSTRACT

The present article intends to analyze the construction of the main character, Constance, of the novel *Lady Chatterley's Lover* (1928), by D.H. Lawrence, and her translation into screen in 1981, by the director Just Jaeckin in order to verify the director's choices to deal with the literary universe of the novel in the screen. In order to do so, we will observe traces of the character's construction and her attitudes as a subject who reacts to the social constraints. Starting from the description of excerpts from the novel and scenes from the movie, we will show the main differences between the texts, taking into account social and historical aspects of the production and reception contexts of both works. As theoretical background, questions about the construction of fictional characters (CANDIDO, 2011), and principles of film adaptation (CATRYSSSE, 1992) will be discussed. The results have shown that, although the movie focuses on the polemic aspects of the book, it does not follow its innovative tendency, as the way Lawrence presents themes.

Keywords: Cinema. Character. Translation.

1 INTRODUÇÃO

O Amante de Lady Chatterley, de D. H. Lawrence, concluído em 1928, mas proibido de ser lançado na Inglaterra, discute assuntos polêmicos, tais como adultério, política e revolução industrial, e um dos pontos de destaque é o relacionamento da personagem principal, Lady Chatterley e Mellors, o guarda-caça de seu marido.

O romance foi banido, dentre outros motivos, por tratar de um relacionamento entre pessoas de diferentes classes sociais e por relatar com detalhes os encontros íntimos dos dois. O comportamento de Constance Chatterley também foi motivo de estranhamento, pois, na esteira da era vitoriana, quando as mulheres começaram a reivindicar seus direitos e rejeitar o papel de escrava do lar, entre a ‘mulher perfeita’ e a cortesã, guardiã da moral e da castidade, o movimento em defesa dos Direitos da Mulher passou a defender um novo conceito para o gênero e a ser visto como ameaça à virtude do sexo ‘frágil’ (MONTEIRO, 1998, p.61). No fim do século XIX, algumas personagens literárias foram criadas com o intuito de apresentar essa nova mulher, que se libertava dos deveres meramente domésticos e se encontrava como ser também sexual. Constance Chatterley é uma dessas personagens, o que justifica a repressão que o livro de Lawrence sofreu, já que tratava de um assunto inovador para os padrões da época.

Em 1981, o livro foi adaptado para o cinema sob a direção de Just Jaeckin. Essa adaptação encontra um contexto cultural bem diferente daquele que foi para o público e/ou pretenso público do contexto de produção do texto de partida. Podemos citar como ambiente para a releitura desse texto os reflexos do movimento da contracultura dos anos 1960 (*Beatniks*), o movimento feminista e a nova perspectiva dos Estudos Culturais.

Analisando, principalmente, o papel social feminino, com foco na personagem principal do romance, o presente trabalho se propõe a observar como a adaptação fílmica constrói a referida personagem nas telas, examinando como se apresenta o caráter inovador da obra de Lawrence. Para tal, levaremos em consideração algumas discussões sobre a construção da personagem de ficção (CANDIDO, 2011), e a adaptação fílmica (CATRYSSÉ, 1992).

2 O AMANTE DE LADY CHATTERLEY: QUESTÕES PRELIMINARES

Por demonstrar uma nova perspectiva de relacionamento amoroso entre um homem e uma mulher sem a imposição de limites morais, o romance *O Amante de Lady Chatterley* foi

tachado de pornográfico e imoral pela crítica. A versão final do livro foi publicada em 1928, dois anos antes da morte do autor; entretanto, foi rechaçada pela grande maioria dos críticos e censurada na Inglaterra e nos Estados Unidos. De forma clandestina, alguns países, como a Itália, por exemplo, tiveram acesso ao livro; porém, só foi efetivamente publicado na Inglaterra em 1960, após enfrentar processo judicial e ser absolvido nos tribunais.

O livro conta a história de Constance Reid, que se torna Lady Chatterley, após seu casamento com Clifford Chatterley. Seu pai era um artista e ela e sua irmã Hilda foram criadas num ambiente em que recebiam tratamento igual aos homens, com quem discutiam questões ligadas a temas sociais e filosóficos. Ainda adolescentes, as irmãs tiveram seus primeiros romances e envolvimento sexuais, sem seguirem a tradição da época, que reservava às mulheres essa experiência apenas após o casamento. Connie, como era chamada, não seguia o padrão vitoriano de mulher, que tinha como pressuposto a criação de uma imagem de mulher perfeita, detentora de todos os dotes considerados essenciais, para que se tornasse apenas uma dona de casa impecável.

Casa-se, então, com Clifford. Logo após o casamento, seu esposo vai para a guerra e retorna paraplégico, o que o impede de manter uma vida sexual com sua esposa. Os dois têm um bom relacionamento, conversam sobre diversos assuntos, leem juntos, mas é somente isso que acontece. Clifford, sensível aos instintos de Connie, afirma que, caso ela queira, permite que ela tenha um caso extraconjugal, mas, para tal, impõe uma condição: que o homem escolhido seja de sua mesma classe social e um intelectual. Connie nega a princípio seus desejos sexuais, mas, quando finalmente aceita e decide realizá-los, não atende ao pedido de Clifford. Primeiro, ela se envolve com Michaelis, escritor negro amigo de seu marido. Em um ponto da narrativa, Michaelis chega a propor Constance para fugir com ele, pois alega estar apaixonado e deseja com ela casar-se. Constance, como não almeja nada além de sexo com o referido escritor, recusa a proposta, dizendo que não poder aceitar.

Algum tempo após o término do seu envolvimento amoroso extraconjugal com Michaelis, Constance inicia outro com Mellors, guarda-caça de seu marido. O envolvimento dos dois é, *a priori*, somente físico, como no relacionamento anterior. Entretanto, a nova experiência faz com que Constance deseje algo mais. Após um encontro no meio da floresta, onde ambos atingem um momento de prazer pleno, Constance acredita que eles conseguiram se conectar em um nível que vai além do sexual, apaixonando-se por ele, como a própria personagem revela:

Então, quando ele começou a se mover no orgasmo súbito e incontrolável,

despertaram novas e estranhas sensações que se espalhavam dentro dela como vagas ondas, sucessivas ondulações de chamas suaves, macias como plumas, que se erguiam e se quebravam em pontos brilhantes, extraordinários, extraordinários, deixando-a inteiramente derretida por dentro (LAWRENCE, 2010, p.230).ⁱ

E mais adiante:

Connie voltou devagar para casa, avaliando a profundidade daquela coisa dentro dela. Outra criatura vivia nela, ardendo derretida, macia e sensível dentro de seu ventre e de suas entranhas. E com aquela outra identidade ela o adorava a ponto de perder a firmeza dos joelhos enquanto caminhava. Em seu ventre e em suas entranhas sentia-se agora fluida e viva, e vulnerável, e irremediavelmente entregue à adoração por ele como a mais ingênua das mulheres (LAWRENCE, 2010, p.233).ⁱⁱ

No fim da narrativa, Constance descobre que está grávida de Mellors e decide viajar por um tempo, para colocar os pensamentos em ordem. A ex-mulher do guarda-caças, que até então atormentava Constance pela mera menção de seu nome, retorna e faz com que o ex-marido perca o emprego e saia da fazenda. Ao voltar da viagem, Constance não encontra mais Mellors, já que havia deixado a propriedade de seu esposo para trabalhar em outro lugar. Assim, o livro termina com os dois ainda separados, mas reforçando a esperança de Constance de que um dia eles deverão conseguir ficar juntos.

Em termos de estrutura narrativa, este romance de Lawrence é linear com categorias bem delineadas, enredo bem definido, aparentemente simples e mais aproximado das narrativas realistas. No entanto, a discussão apresentada sobre o papel social da mulher é inovadora, na medida em que questiona convenções sociais e culturais da sociedade inglesa do século XX, e aprofunda a reflexão sobre temas considerados tabus no momento de sua produção. Por essa razão, sofreu interdição social, ao ser formalmente acusado de obsceno no tribunal. Sobre essa questão, Joan Dupont, ao tratar sobre as polêmicas do livro, num comentário no *The New York Times*, afirma que:

O escândalo de ‘Lady Chatterley’s’, banido na Inglaterra e na América, é famoso, mas quem realmente lembra o por quê: Foi por causa do amante, um guarda-caças? O verdadeiro escândalo foi por causa do vocabulário cru anglo-saxônico e das cenas eróticas retratadas como amor que transforma (DUPONT, 2006, p.1). (Tradução nossa).ⁱⁱⁱ

Como podemos perceber, não só a temática parece ter sido responsável pelo impacto da obra no sistema literário inglês. O uso da linguagem, também teve relevância para este impacto, pois, ao apresentar-se de forma clara e objetiva, passou a ser vista como chocante e agressiva, contrapondo-se a costumes moralistas e a convenções da sociedade inglesa da época.

Lehman e Hunt (2010, p.7), ao entrarem nessa discussão, também destacam o papel que

a linguagem assume no impacto de recepção do romance de D. H. Lawrence. Os autores enfatizam a natureza realista das descrições de cenas de sexo, num sinal claro de coerência com os pressupostos do autor, que pregava reverência adequada a este aspecto do ser humano e respeito apropriado por essas experiências do corpo. Tais descrições configuram-se como traço importante de construção do tecido da narrativa.

3 LADY CHATTERLEY: A TRADUÇÃO DA PERSONAGEM PARA AS TELAS

As personagens femininas apresentadas na produção literária da Inglaterra, na época em que o romance de Lawrence foi escrito, geralmente reforçavam a vida vitoriana, centrada na família, e o papel da mulher era meramente doméstico, como afirma Monteiro (1998, p. 62). Se associarmos essa ideia à personagem Constance, podemos ver que, tanto no aspecto físico como psicológico, ela não se enquadra nesse padrão. Constance, assim como sua irmã mais velha, Hilda, foram educadas fora dos costumes vitorianos, em que as moças eram criadas para o casamento e não tinham liberdade de expressão. Na descrição abaixo, apresentam-se evidências disso:

As duas moças, portanto, desde muito novas não se intimidavam nem um pouco diante da arte da arte ou dos ideais políticos, uma atmosfera natural para elas. Eram ao mesmo tempo cosmopolitas e provincianas, com o provincianismo cosmopolita da arte que sempre acompanha os ideais sociais mais puros. (...) viviam soltas em meio aos estudantes, discutiam com os homens questões filosóficas, sociológicas e artísticas, e eram equivalentes aos homens em tudo: só que ainda melhores, pois eram mulheres (LAWRENCE, 2010, p.47).^{iv}

Como base no fragmento acima, podemos, então, conjecturar que sua formação diferenciada se justifica, entre outros motivos, pelo ambiente particular de criação. Pelo fato de seu pai ser um artista, e de sua casa ser descrita como um espaço de desenvolvimento de ideias, o leitor tem a impressão de um espaço familiar mais liberal e com ideais diferentes dos outros ambientes, que tendiam ao padrão conservador da época. Em outra perspectiva, Constance e sua irmã foram motivadas ao desenvolvimento intelectual e não foram criadas com o propósito de se prepararem para, um dia, serem perfeitas esposas, como normalmente acontecia.

A subversão do papel social da mulher, por meio da composição dessa personagem, confere à narrativa um caráter bastante questionador de valores da época. Ao tratar da construção do personagem no romance, Candido (2011, p.58) argumenta que uma personagem é criada e racionalmente dirigida pelo escritor, que tem a capacidade de delimitar e estabelecer uma estrutura própria, mas, mesmo assim, não deixa de representar o que acontece na vida, que seria o conhecimento do outro. Argumenta, entretanto, que, se na vida, estabelecemos uma

interpretação de cada pessoa, no sentido de conferirmos certa unidade à sua diversificação essencial, na ficção, o escritor cria algo mais coeso e menos variável, que é lógico da personagem.

Como podemos observar, no romance em análise, descrições detalhadas sobre as personagens são apresentadas para o leitor. O autor ressalta seus comportamentos, suas atitudes com relação ao meio em que vivem e, principalmente, à sua condição de gênero, que, nesse caso, desafia as convenções sociais, já que são independentes, têm a capacidade de questionar e tomar decisões sobre suas vidas. Se, no romance de Lawrence, esses traços inovadores das personagens são bem marcados, no filme de Jaeckin, apresenta-se um traço particular de interpretação por parte da direção quanto a esses aspectos, dando, assim, outra perspectiva à construção das personagens na tela e, no caso específico de Constance, isso é flagrante.

Enquanto, no livro, temos uma descrição mais detalhada de sua vida e de suas atitudes, consideradas ousadas para a época, na versão cinematográfica, também, se apresenta a ideia de que ela é diferente, mas não com a mesma ênfase. Em alguns casos, seu comportamento é mostrado nas telas, sob a perspectiva de outros personagens, com certo tom pejorativo. Isso pode ser visto logo no início do filme, na seguinte cena. Apresenta-se um grupo de senhoras elegantes da sociedade inglesa e Constance passa a ser objeto de discussão entre elas. Uma delas, com um ar de julgamento, afirma, de forma desdenhosa, que Constance é filha de um artista. Se, no romance, o impacto de descrição da personagem se dá, em grande parte, por serem ressaltadas atitudes vanguardistas por parte de seu pai, no processo de educação das filhas, no filme, tal aspecto não é enfatizado.

Assim, Constance é mostrada, neste momento da narrativa fílmica, do ponto de vista de outros personagens. Tal particularidade pode ser associada à própria natureza de construção do personagem no cinema, em que, normalmente, ocorrem direcionamentos, pois, como reforça Sales (2011, p.107), a “forma mais corrente do cinema é objetiva em que o narrador se esquiva ao máximo para deixar o campo livre para os personagens e as suas ações.”

Outro ponto que merece destaque na construção da personagem principal do romance é a questão da sua sexualidade. Logo no início da obra, temos a impressão de que o contato sexual não é algo de muita importância para ela, conforme o fragmento a seguir: “As conversas, as discussões, eram o que importava: o amor físico, a conexão, era uma espécie de reversão primitiva, e em boa parte um anticlímax.” (LAWRENCE, 2010, p.48). Contudo, após seu marido voltar paraplégico da guerra, ela o trai com seu amigo Michaelis, um jovem

escritor. Neste relacionamento, Constance sempre busca prazer. Quando Michaelis declara seu amor por ela, convida-a para fugir e com ele casar-se, a personagem não aceita, pois reconhece que o relacionamento entre dois é somente físico e que ela não possui qualquer tipo de envolvimento afetivo por ele. Assim, ela se posiciona:

“Escute, você e eu fomos feitos um para o outro – mão e luva. Por que não nos casamos? Você sabe de algum motivo que a impeça?” (...) ”estou certo de poder proporcionar os melhores momentos que uma mulher pode querer. E acho que posso garantir.” (...) Falava com um brilho quase triunfal, e Connie olhava para ele como que aturdida, sem realmente sentir coisa alguma. Mesmo a superfície de sua mente mal se deixava arranhar pelos atrativos daquelas promessas cintilantes. Mesmo a camada mais exterior do seu ser mal reagia, quando em qualquer outro momento ficaria extremamente alvoroçada. Aquilo simplesmente não lhe despertava sentimento algum, não acendia nenhum rastilho. Ficou apenas sentada ali, com os olhos fixos e atônita, sem sentir nada. Só percebia muito ao longe o odor repulsivo da deusa-cadela (LAWRENCE, 2010, p. 115 – 117).^v

No caso de seu envolvimento com Mellors, a situação é diferente. A princípio, Constance não dispensa mais do que algumas palavras a ele. Seu desejo surge, ao vê-lo banhando-se nu, numa situação em que ela vai até sua cabana, para dar um recado do marido. Antes de se apaixonar pelo guarda-caças, sua relação com ele era, também, puramente física, mostrando que a personagem possuía desejos sexuais e queria apenas saciá-los.

Em “A Propósito de O Amante de Lady Chatterley”, texto escrito para esclarecer alguns princípios que davam sustentação à trama da obra, Lawrence mostra seu ponto de vista sobre o que proporcionaria o equilíbrio do homem. Na sua concepção, a mente e o corpo devem ter igual importância para que se possa viver em harmonia consigo mesmo. Para o autor, não se pode favorecer somente o intelecto e esquecer os desejos do corpo, e vice e versa:

[...] estabelecer um equilíbrio entre a consciência do sexo e o ato do sexo, a consciência reflexiva das sensações e experiências do corpo e essas próprias sensações e experiências. Equilibrar a consciência do ato e o ato em si. Pôr os dois em harmonia. O que significa ter a devida reverência pelo sexo e o devido respeito pelas estranhas experiências do corpo. O que significa ser capaz de usar as palavras ditas obscenas, pois são parte natural da consciência que a mente tem do corpo. A obscenidade só ocorre quando a mente despreza e teme o corpo, e o corpo odeia e resiste à consciência” (LAWRENCE, 2010, p.478-479).

Nesse sentido, o livro pode ser visto como desdobramento de seu pensamento. Uma situação ilustrativa dessa questão é a percepção por parte de Constance do caráter racional de sua relação com Clifford. Depois que começa a se relacionar com Mellors, Constance se dá conta de que não se sente atraída por seu marido e que o único motivo pelo qual tinha se

casado seria o fato de que ele a fascinava intelectualmente. Sobre o casamento, nessa perspectiva, Lawrence diz:

As pessoas modernas são apenas personalidades, e o casamento moderno ocorre quando duas pessoas ficam “encantadas” com a personalidade um do outro: quando têm o mesmo gosto em matéria de mobília, ou livros, ou esportes, ou diversão, quando adoram “conversar” um com o outro, quando admiram “a mente” um do outro. Isto, essa afinidade das mentes e das personalidades, é uma excelente base para a amizade entre os sexos, mas uma base desastrosa para o casamento (LAWRENCE, 2010, p.503).^{vi}

Ao observarmos a manifestação deste aspecto no livro, podemos associá-lo à reação de Constance diante de sua tomada de consciência:

Connie estava surpresa com o sentimento de aversão que Clifford lhe inspirava. E mais, percebia que na verdade jamais gostara dele. Não que o odiasse: seu sentimento era desapaixonado. Mas nutria por ele uma profunda aversão física. E tinha quase a impressão de ter se casado com ele por causa justamente dessa aversão física e secreta. Mas é claro que na realidade se casara com ele devido a atração e ao estímulo que ele exercia sobre ela no plano do intelecto. Ele lhe parecia, de certa forma, um mestre, além de seu alcance (LAWRENCE, 2010, p.178).^{vii}

Quanto a essa questão da sexualidade, a narrativa fílmica também apresenta particularidades. O filme foca no relacionamento de Constance e Mellors, deixando Clifford em segundo plano, e nas consequências do caso de amor extraconjugal entre sua mulher e o guarda-caça para o seu casamento. Podemos supor, então, que o enredo do filme, como em qualquer outra história de amor, a personagem trai seu marido e deseja abandoná-lo, pelo fato de ter se apaixonado por outro homem, e não por estar em busca do equilíbrio que Lawrence propõe.

Embora no livro possamos ver Lady Chatterley como uma mulher que busca também seu prazer sexual, na versão fílmica, isso é ainda mais evidenciado. O espectador observa uma mulher que se sente atraída pelo impacto visual do corpo de um homem másculo e acaba se apaixonando, após seu primeiro contato. Assim, nesta adaptação por Justin Jaeckin, Mellors é inserido como personagem central para a discussão sobre os impulsos físicos e sexuais de Constance, excluindo, então, da narrativa, seu primeiro amante, Michaelis.

Mesmo sendo um personagem secundário no romance, Michaelis tem papel importante para mostrar que Constance não trai seu marido simplesmente pelo fato de ter se apaixonado por Mellors, mas, porque busca satisfação sexual, da mesma forma como fez com seu primeiro amante. A exclusão do personagem no filme contribui, na nossa interpretação, para que o espectador veja a relação de Constance e Mellors como algo romantizado, desde o

início, diferente da perspectiva do romance, já que a personagem busca em seu relacionamento com ambos os homens, primeiramente, o que não tem com seu marido.

Catrysse (1992, p. 57), ao tratar do processo de exclusão de personagens nas adaptações fílmicas, argumenta que, para a melhor fluência do texto cinematográfico, por vezes, alguns personagens secundários e suas respectivas histórias são apagadas. Isso geralmente ocorre quando ações ou personagens não são considerados muito relevantes para o desenvolvimento do enredo central da narrativa fílmica.

O uso desse procedimento na construção da narrativa teve papel importante para o desenvolvimento de um novo foco no enredo da adaptação, pois consolidou uma perspectiva particular de leitura da obra de partida. O principal resultado dessa estratégia de tradução foi a simplificação do enredo do romance, transformando-o em uma história de amor mais convencional na tela.

Vale ressaltar que, além de apagamentos, também houve adição no texto de Jaeckin. Se considerarmos as passagens consideradas "obscenas" na obra de Lawrence, que causaram grande impacto, por descreverem cenas de sexo e fazerem uso de vocabulário considerado chulo, podemos observar que se trata de momentos pontuais, que se desenvolvem naturalmente no decorrer da trama e fazem parte de uma proposta maior do autor de reforçar um respeito profundo pelo ato sexual. No filme, entretanto, algumas cenas de cunho mais sensual e erótico são inseridas na narrativa, apresentando situações que não figuram no romance. Podemos citar, por exemplo, as seguintes situações: uma delas é quando Connie encontra Mellors tomando banho. No livro, a atenção de Connie se detém ao corpo do guarda-caça por apenas alguns instantes, conforme parágrafo a seguir:

Fez a volta na casa. Nos fundos do chalé o terreno se elevava bruscamente, de modo que o quintal ficava num nível inferior, cercado por um baixo de pedra. Ela dobrou uma esquina da casa e parou. 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: rápido e sutil como uma doninha brincando com água, e totalmente só. (LAWRENCE, 2010, p.134).^{viii}

Assim, Mellors é descrito rapidamente e, logo após, Connie retorna para o bosque. No filme, podemos observar que o diretor enfatiza o aspecto físico do personagem ao explorar a nudez em cena. Mellors é mostrado completamente despido, enquanto a câmera percorre

todo o corpo do ator, como uma forma de interpretar o olhar de Connie, cujo rosto aparece durante alguns cortes, demonstrando um olhar de desejo.

Outro exemplo de adição na narrativa fílmica pode ser observado, com relação à seguinte situação do romance em que Connie se analisa diante o espelho, percebendo seu corpo e as mudanças do mesmo: “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).^{ix}

Como podemos ver, Connie é mostrada num momento de intimidade, observando seu próprio corpo. Logo após, a personagem, desolada, veste sua camisola e vai para a cama, como mostra o trecho a seguir:

Vestiu a camisola e foi para a cama, onde prorrompeu em amargos soluços. E em sua amargura ardia uma indignação gelada contra Clifford e tudo o que ele escrevia e dizia: contra todos os homens do tipo dele, que negava às mulheres até mesmo seus próprios corpos. Injusto! Injusto! A sensação de profunda injustiça física queimava no cerne da sua alma (LAWRENCE, 2010, p.141).^x

No filme, no entanto, tal situação é retratada de forma diferente. Constance não se atém à sua reflexão por muito tempo; após olhar-se brevemente no espelho, ela cobre o rosto com um véu branco, deita-se em sua cama, e começa a se masturbar. O uso de *flashback* mostra que ela está relembrando o momento em que viu Mellors, tomando banho.

Podemos interpretar a inserção de tais cenas de caráter mais erótico no filme como forma de dar à narrativa fílmica maior apelo visual ou atrair um determinado público, quando se sabe que existe interesse no assunto por parte dele, como reforça Krzywinska (2006, p.27). Esta seria, na nossa visão, uma leitura possível para se entender a razão pela qual houve a inserção de cenas no filme que não existem no livro, bem como a exploração da nudez dos personagens, isto é, uma maneira de o diretor chamar a atenção do espectador, buscando causar impacto no contexto de recepção.

Não se pode, também, deixar de considerar que, além das questões de traços individuais de leitura e de criação por parte do diretor, as limitações do contexto de produção também são relevantes para a compreensão de procedimentos e aspectos de uma adaptação fílmica. Silva (2013, p.272) corrobora tal assertiva e reforça a ideia de que, dentre vários pontos a serem levantados, nessa discussão, a valoração canônica do texto adaptado e o seu estatuto social dentro do sistema literário seriam importantes. Se pensarmos no caso do romance de Lawrence, não podemos esquecer o que ele representa para o seu contexto de criação, pois se

trata de uma produção literária de grande impacto para a literatura inglesa moderna, pela sua ousadia na apresentação de temas considerados sensíveis às convenções sociais da época. A adaptação fílmica, então, teve que lidar com as mesmas questões do romance, mas, em contextos diferentes de linguagem, produção e recepção.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através dessa breve análise da adaptação cinematográfica, de *Lady Chatterley's Lover*, por Justin Jaeckin, percebemos que os procedimentos de apagamentos e adições com relação ao texto de D. H. Lawrence foram importantes, tanto para a composição da personagem principal nas telas, quanto para a construção da narrativa fílmica como um todo. Percebemos, ainda, que, embora o diretor lide com o mesmo universo literário apresentado pelo autor, o impacto de recepção da obra para o espectador é diferente. O filme foi lançado na década de 80, após a revolução sexual, num momento em que as mulheres viviam de uma forma completamente diferente daquela da década de vinte. Assim, o assunto tratado no livro que, no seu contexto de criação, o tornava inovador, a ponto de ser censurado e enfrentar processo na corte, no filme de Jaeckin, transformou-se em uma história de amor regada ao erotismo. Isso, talvez, explique o fato de o filme não ter conseguido quase nenhuma projeção, pelo menos por parte da crítica de recepção, e chegar a ser um fracasso de bilheteria.

Nesse sentido, podemos dizer que, ao simplificar a narrativa para o espectador, dando um caráter mais romantizado à obra, a direção optou por não enfatizar outros temas considerados polêmicos, que são abordados por Lawrence, e, assim, não conseguiu estabelecer com ênfase no texto de chegada o caráter inovador que marcou o texto de partida.

REFERÊNCIAS

CATTRYSSE, P. "Film (Adaptation) as translation: some methodological proposals". *Target*, v.4, n.1, p. 53-70, 1992.

CANDINDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 12ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DUPONT, J. "Lady Chatterley: Mining the Sensual, Without the Scandal". **The New York Times**, 2006. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2006/10/26/arts/26iht-fmdupont.html?pagewanted=all&_r=0> Acessado em: 24/01/2013.

GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 12ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

KRZYWINSKA, T. **Sex in the Cinema**. Wallflower Press, London, 2006.

LAWRENCE, D.H. **Lady Chatterley's Lover**. Penguin Books, London, 2006.

_____. **O Amante de Lady Chatterley**. Tradução de Sergio Fleksman. Peguin Classics Companhia das Letras, São Paulo, 2010.

_____. A Propósito de O Amante de Lady Chatterley. In: LAWRENCE, D.H. **O Amante de Lady Chatterley**. Tradução de Sergio Fleksman. Peguin Classics Companhia das Letras, São Paulo, 2010.

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

MONTEIRO, M. C. "Figuras errantes na época vitoriana: a receptora, a prostituta e a louca". **Fragmentos**, v.8, n.1, p.61-71, 1998.

SILVA, C. A. V. "Modern narratives and film adaptation as translation". **Acta Scientiarum. Language and Culture**, v. 35, n. 3, p. 269-274, 2013.

Filmografia

O amante de Lady Chatterley. Produção de Justin Jaeckin, Reino Unido/França/Alemanha: Fox Home Entertainment , 1981. 1DVD (104min., Ntsc, son., color., Legendado, Port).

ⁱ Then as he began to move in the sudden helpless orgasm, there awoke in her new strange thrills rippling inside her, rippling, rippling, like a flapping overlapping of soft flames, soft as feathers, running to points of brilliance, exquisite, exquisite, and melting her all molten inside (LAWRENCE, 2006, p.133).

ⁱⁱ Connie went slowly home, realising the depth of the other thing in her. Another self was alive in her, burning molten and soft and sensitive in her womb and bowels. And with its self, she adored him, she adored him till her knees were weak as she walked. In her womb and bowels she was flowing and alive now, and vulnerable, and helpless in adoration of him as the most naïve woman (LAWRENCE, 2006, p.135).

ⁱⁱⁱ The scandal of "Lady Chatterley's," banned in England and America, is famous, yet who really remembers why: Was it because of the lover, a gamekeeper? The real scandal came from the raw Anglo-Saxon vocabulary, and erotic scenes portrayed as love that transforms (DUPONT, 2006, The New York Times).

^{iv} The two girls, therefore, from an early age were not in the least daunted either by art or ideal politics. It was their natural atmosphere. They were at once cosmopolitan and provincial, with the cosmopolitan provincialism of art that goes with pure social ideals. (...) They lived freely among students, they argued with the men over philosophical and sociological and artistic matters, they were just as good as men themselves: only better, because they were women (LAWRENCE, 2006, p.6).

^v "Look here, you and I, we're made for one another – hand and glove. Why don't we marry? Do you see any reason why we shouldn't?" (...) "Now I consider," he added, "I can give a woman the darndest good time she can ask for. I think I can guarantee myself." (...) He spoke it almost with a brilliance triumph, and Connie looked at him as if dazzled, and really feeling nothing at all. Hardly even the surface of her mind was tickled by the glowing prospects he offered her. Hardly even her most outside self responded, that at any other time would have thrilled. She just got no feeling off it all, she couldn't "go off". She just sat and stared, and looked dazzled, and felt nothing. Only somewhere she smelt the extremely unpleasant smell of the bitch-goddess (LAWRENCE, 2006, p.52,53).

^{vi} Modern people are Just personalities, and modern marriage takes place when two people are “thrilled” by each other’s personality: when they have the same tastes in furniture or books, or sport or amusement, when they love “talking” to one another, when they admire one another’s “mind”. Now this, this affinity of mind and personality is an excellent basis of friendship between the sexes, but a disastrous basis for marriage (LAWRENCE, 2006, p.325).

^{vii} Connie was surprised at her own feeling of aversion from Clifford. What is more, she felt she had always really disliked him. Not hate: there was no passion in it. But a profound physical dislike. Almost it seemed to her she had married him because she dislike him, in a secret, physical sort of way. But of course, she had married him really because in a mental way he attracted her and excited her. He had seemed, in some way, her master, beyond her (LAWRENCE, 2006, p.97).

^{viii} So she went round the side of the house. At the back of the cottage, the land rose rather steeply, so the back yard was sunken and enclosed in a low stone wall. She turned the corner of the house, and stopped. In the little yard two paces beyond her, the man was washing himself, utterly unaware. He was naked to the hips, his velveteen breeches slipping down over his slender loins. And his white, slender back was curved over a big bowl of soapy water, in which he ducked his head, shaking his head with a queer, quick little motion, lifting his slender white arms and pressing the soapy water from his ears: quick, subtle as a weasel playing with water, and utterly alone (LAWRENCE, 2006, p.66).

^{ix} When Connie went up to her bedroom she did what she had not done for a long time: took off her clothes and looked at herself naked in the huge mirror. She did not know what she was looking for, or at, very definitely. Yet she moved the lamp till it shone full on her (LAWRENCE, 2006, p.70).

^x She slipped into her nightdress and went to bed, where she sobbed bitterly. And in her bitterness burned a cold indignation against Clifford and his writing and his talk: against all the men of his sort, who defrauded a woman even out of her own body. Unjust! Unjust! The sense of deep physical injustice burned through her very soul (LAWRENCE, 2006, p.71).