

Um olhar sobre o olhar da Dama das Camélias¹

Ana Mery Sehbe De Carli²

Universidade de Caxias do Sul

Roger Luiz Da Cunha Bundt³

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo: O texto salienta aspectos que tornaram a obra *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, muito apreciada pelo público, nas suas várias linguagens de representação. Comenta, ainda, o filme *La storia vera della Signora delle Camelie*, de Mauro Bolognini, que deixa de lado os excessos do melodrama original, para mostrar o contexto social e questões psicológicas que marcaram a vida de Alphonsine Plessis, a mulher que serviu de modelo para *A Dama das Camélias*, e revigorou o mito da mulher cortesã, tão representativo na dicotomia do papel do feminino no contexto social do século XIX.

Palavras-chave: Cinema; Melodrama; Gênero Audiovisual; Contexto Social

1. O MELODRAMA

Dama das Camélias é considerado um clássico da dramaturgia mundial. A história caiu nas graças da platéia, ora mais elitista, ora mais popular, desde a sua estréia na metade do século XIX. Muitas linguagens apropriaram-se do texto para representações. O romance original migrou para o teatro, para a ópera e para o cinema e, daí, filmagem e refilmagens.

Na passagem de uma linguagem para outra, o texto original vai sofrendo adaptações quanto ao título, nome dos personagens, fatos periféricos e às especificidades relativas ao meio de representação. O título no teatro e no cinema é *A Dama das Camélias*, ou *Camille*, na ópera é *La Traviata*. A Dama também muda de nome, ora é Marguerite, ora Violeta, ou ainda Camille, sempre interpretada por divas como Sarah Bernhardt, Cacilda Becker (teatro), Theda Bara, Greta Garbo e Isabelle Huppert (cinema)⁴.

¹ Trabalho apresentado ao NP07 – Comunicação Audiovisual, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom

² Mestre em Comunicação e Semiótica – PUCSP. Pesquisadora da FAPERGS – Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul. Professora da Universidade de Caxias do Sul. sdecarli@terra.com.br.

³ Mestre em Cinema pela Universidade Autônoma de Barcelona (UAB). Professor do Curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). rogerbundt@terra.com.br.

⁴ “A Dama das Camélias” foi filmada em 1915, com Clara Kimball; em 1917, com Theda Bara; em 1921 com Anna Nazimova. Em 1936 (EUA), sob o título original “*Camille*”, o filme foi dirigido por George Cukor, estrelado por Greta Garbo (indicada para o Oscar) e Robert Taylor. Em 1986, “*La storia vera della Signora delle Cameli*” (França/ Itália) tem na direção Mauro Bolognini e no elenco: Isabelle Huppert, Gian Maria Volonté e Fernando Rey.

A obra tem *flashes* autobiográficos, e conta os encontros e desencontros de um amor impossível vivido por Dumas Filho, o talentoso filho ilegítimo de Alexandre Dumas, célebre pelas aventuras dos *Três Mosqueteiros*.

Dumas Filho soube dramatizar suas experiências, agregando fabulações do popular à requintada e frívola vida da elite burguesa, criando um melodrama clássico na história do teatro. Desde a estréia, *A Dama das Camélias* ficou num meio termo entre o drama romântico apresentado na Comédia Francesa para a elite, e os melodramas apresentados para a massa nos teatros de *boulevards*.

Ismail Xavier (1988, p. 372) faz referência a esse trajeto de distribuição cultural quando salienta que é no teatro popular do século XIX que se consolida o gênero dramático das massas: o melodrama que, no século XX, migra para o cinema (como *A Dama das Camélias*) e desde 1950 anima na TV. Segundo Leda Tenório (2003): o melodrama é um correspondente do romance-folhetim, que tem um pé na literatura e um pé no cinema.

O caráter melodramático da história é o principal responsável pelas reedições e releituras da obra. Ismail Xavier (1988, p. 372) comenta que o melodrama, além da contundente expressividade moral e psicológica: é apanágio do excesso, é o gênero afim às grandes revelações, às encenações do acesso a uma verdade que se desvenda após um sem-número de mistérios, equívocos, pistas falsas, vilanias. Destinado à massa o melodrama trabalha o fato social, reconhece a virtude, mostra e cerceia o perigo, a transgressão, com finalidade pedagógica e moralizante de manter a ordem, dar o exemplo, consolar ou calar os mais ousados.

A tradicional *Dama das Camélias* conta a história de uma elegante cortesã francesa, em meados do século XIX, que encanta Paris com sua beleza, suas artimanhas no amor e no sexo, sua vida luxuosa e perdulária, mantida por ricos progenitores da emergente burguesia urbana. As mulheres “teúdas e manteúdas” eram a vaidade em vitrine dos senhores proprietários. A Dama das Camélias e Armand vivem uma grande paixão impossível pela segregação social da sociedade burguesa classista. O pai de Armand trama a separação e convence a Dama das Camélias que aquela relação é uma ruína para a família e para o futuro do filho. A Dama comove-se. Num ato de nobreza incomum, renuncia a Armand e, resignada com seu infortúnio, fica reconhecida, pela sociedade, como a cortesã mais honesta, humana, e guardiã da falsa moral burguesa.

Existe uma ironia velada na história, parcialmente autobiográfica, que pode ter sua origem na mágoa do autor: Dumas Filho (Armand, na peça) é na vida real bastardo⁵, seu senso de justiça social, sua necessidade de proteger e salvar a Dama das Camélias remete às suas relações paternais/maternais conflituosas. Por outro lado, na relação amorosa de Armand, pode-se caracterizar um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens: o “amor à prostituta”, que pode variar “dentro de limites substanciais, do leve murmúrio de escândalo a respeito de uma mulher casada que não seja avessa a namoricos, até o modo de vida francamente promíscuo de uma *cocotte* ou uma profissional na arte do amor” (FREUD, Vol. XI, p. 172).

O mito central de *A Dama das Camélias*, segundo Barthes (2001, p. 119 – 120), “não é o amor, é o reconhecimento: a Dama, Marguerite, ama para ser reconhecida e, a esse título a paixão provém inteiramente de outrem”. Na visão de Barthes, as encenações, os conflitos, os equívocos e as vilanias que popularizaram a *Dama* não são de ordem psicológica, são, sim, sintomas do corpo social, são duas paixões de zonas diferentes da sociedade. O amor de Armand é o tipo de amor burguês, segregativo, apropriativo. O amor da Dama é o postulado de ser reconhecida, que culmina quando renuncia a ele, ou “assassina a paixão de Armand”, para eternamente ter o reconhecimento do mundo dos senhores.

Revisitada a obra tradicional d’*A Dama das Camélias*, centramos a atenção, a partir de agora, na obra cinematográfica de Bolognini – *La storia vera della Signora delle Camelie* – produzida num contexto mais recente, 1986, apartada não só pelo tempo mas pelo estilo excessivo do melodrama. Outros valores estéticos são vividos nessa obra: exhibe-se aí uma engenharia de simulação acionada pelo olhar do “filme clássico”, que intensifica ao extremo nossa relação com o mundo-objeto e alia a força da sedução da imagem à invisibilidade do aparato (XAVIER, 1988, p. 382).

O filme inicia com o personagem Dumas Filho, no camarote de um teatro, dirigindo o ensaio da peça de sua autoria, *A Dama das Camélias*. No palco transcorre a cena IV do terceiro ato: o pai de Armand vai ao encontro de Marguerite para pedir que acabe em definitivo com aquele caso de amor com seu filho. “Vai ser doloroso, mas faço este

⁵ “Dumas Filho era filho de uma modista, primeira aventura do pai quando, muito moço ainda, mudara-se para Paris. Fora educado pela mãe, moça ajuizada – apesar do mau passo – equilibrada e trabalhadeira, meio esquecido pelo pai...”
DUMAS, A. *A Dama das Camélias*. Prefácio de Alfredo Mesquita. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

sacrifício, para que o senhor nada tenha a me censurar” é a fala de Marguerite que, entre outras, confirma a necessidade de reconhecimento – mito da *Dama*, segundo Barthes.

Segue o ensaio até o momento em que Dumas Filho, provocado pela atriz em cena, responde: “A mulher que serviu de modelo para esta personagem se chamava Alphonsine Plessis. Ela não viveu essas aventuras patéticas, eu as inventei.”

Um brusco corte no plano da imagem ou da narrativa, um *mis en abîme*⁶ e inicia a verdadeira história de Alphonsine Plessis, um amor do jovem Dumas Filho.

2. O FLERTE NA VERDADEIRA HISTÓRIA DE ALPHONSINE PLESSIS

Foi quando Dumas filho viu-a pela primeira vez num teatro. Nascidos no mesmo ano, 1824, tinham vinte anos. Ela, no esplendor da formosura e encanto, embelezada ainda pela moléstia que a fazia pálida e lânguida conheceram-se (como na peça, exatamente), amaram-se (com menos paixão do que no drama)... Sabiam ambos, desde o início que tal aventura não poderia durar, como não durou. Melancólicos, separaram-se... (DUMAS, prefácio, p. XI, 1997)

La storia vera della Signora delle Camelie desenrola-se no cenário político-social da falsa moralidade da burguesia do século XIX, que demonstra seu vigor econômico mantendo e mimando as esposas legítimas e as cortesãs desejadas, e domina a ordem social penalizando qualquer pretensão de mobilidade entre as classes.

A trama psicanalítica mostra os conflitos do jovem Armand e familiares, dando preferência ao perfil mítico da Dama. Alphonsine é órfã de mãe em *La vera storia*, e desde novinha, não esconde sua devoção ao pai proibido. A ameaça do incesto, sempre presente nessa versão, remete a uma situação atemporal, que ultrapassa o contexto sociológico.

Leda Tenório (2003), fala que algumas histórias carregam cultura no sentido psicanalítico, ou seja, “tratam de inscrições fundas que valem para os gregos da tragédia, para a Viena burguesa de Freud, para o nosso tempo. São os mitos atemporais de uma cultura de tempo darwiniano, tempo amplo, nada que um governo, uma mudança de presidente ou revolução possa mudar”.

⁶ *Mis en abîme*, disposição em abismo, conceito de Christiam Metz, originalmente voltado para as rupturas enunciativas do *nouveau roman*, muito utilizadas na obra de Marguerite Duras. No cinema refere-se a desestabilização da narrativa, interrupção da linearidade, crise no plano da narrativa. TENÓRIO, L. *Seminário avançado*. PUCSP, Setembro/Outubro de 2003.

Essas histórias se repetem com novas roupagens. *La vera storia* é uma versão que contorna o complexo de Édipo. Fala da escolha amorosa do adulto, homem ou mulher, da relação desta escolha com a figura materna ou paterna. Ora a escolha acontece por semelhança, ora por dessemelhança, ora afastamos o objeto do amor porque representa o incesto, o tabu máximo da psicanálise, por isso proibido, impossível e até irrealizável. Reside, aí, a histórica dissociação entre amor e desejo carnal, que assombra há algum tempo a vida amorosa principalmente dos homens, que “desejam onde não amam e amam ali onde não desejam” (idem).

Freud (Vol. XI, p. 171) reconhece que, no campo das artes visuais, da literatura, do teatro, do cinema, os artistas em geral estão submetidos à necessidade de criar prazer estético intelectual, bem como certos efeitos emocionais. Por isso eles não podem reproduzir a essência da realidade tal como é, eles isolam partes da mesma, mesclam imagens mentais e imagens materiais, para potencializar associações perturbadoras, reduzir o todo e completar o que falta. Esses são os privilégios do que se convencionou chamar de “licença poética”.

Bolognini põe em prática essa “licença poética” e, por meio da potência maior do cinema, o *close-up*, que revela o rosto, o olhar, o mundo em outra escala, a intimidade do processo, descobre a vida secreta à nossa volta (XAVIER, 1988, p. 372 – 374). É nas trocas de olhares que Bolognini deixa perpassar o estado psíquico, a suposição edípiana de *Alphonsine*. É na seqüência de flertes perturbadores em *close-up*, que a cena desenvolve o conto que traz dentro de si.

Benjamin, (1983, p. 32), nas suas considerações sobre a arte e as suas técnicas de reprodução, fala da câmara que penetra em profundidade na própria estrutura do dado, chega de modo mais intenso no coração da realidade, atinge um aspecto das coisas que escapa a qualquer olho nu. E mais, o cinema une-se à ciência por meio de métodos que colaboraram e esclareceram a análise freudiana.

Assim:

A natureza que fala a câmara é completamente diversa da que fala aos olhos, mormente porque ela substitui o espaço onde o homem age conscientemente por um outro onde sua ação é inconsciente [...] Conhecemos em bruto o gesto que fazemos para apanhar um fuzil ou uma colher, mas ignoramos quase todo o jogo que se desenrola realmente entre a mão e o metal, e com mais forte razão ainda devido às alterações introduzidas nesses gestos pelas flutuações de nossos

diversos estados de espírito. É nesse terreno que penetra a câmara, com todos seus recursos de imergir e de emergir, seus cortes e seus isolamentos, suas extensões do campo e suas acelerações, seus engrandecimentos e suas reduções. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente visual, assim como a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente instintivo.

A ação inconsciente é passível de ser captada pela câmara, que em nome de um roteiro penetra na intimidade de espaços e situações com isenção de riscos. O olhar amplificador da câmara, o olhar mediador mais especializado mostra tudo de perto, detalhado, despudorado, prolongado, ampliado na tela, de modo a surpreender os detalhes do acontecimento no caleidoscópio de pontos de vista.

Gestos, ações e olhares são intencionalmente mostrados e por isso percebidos no fluxo das imagens e outros gestos, ações e olhares são lapsos circunstanciais, quem sabe, o inconsciente visual de que fala Benjamin, que se abre para a polissemia da imagem. Uma polissemia que, em parte, vem da autonomia dos fatores que implicam a produção coletiva do cinema, ou seja, cada parte segue a sua lei; o desempenho do ator; o trajeto da câmara; a montagem estão sob a orientação de um roteiro e de um diretor, mas têm vida própria. Aí, reside o incontrolável que estende-se, ainda, até a percepção pelo espectador.

Depois de identificado o despudor do aparato cinematográfico e a ação inconsciente dentro do roteiro planejado, podemos falar do flerte tão belo, intenso e exclusivo da poética do cinema e afins.

O flerte, segundo Adam Phillips, (1998, p. 18) “é a produção consciente ou inconsciente de incerteza que varia de grau, pode se apresentar como jogo de sedução leve e prazeroso onde as delícias residem no anseio de sustentar a vida do desejo”. E pode ser mais cruel como um desejo desejado e mais desejado ainda pela sua eterna incompletude, lembrando o suplício de Tântalo⁷. O flerte pode acontecer com pessoa, com idéia, com uma relação, ou mesmo com a vida.

Alphonsine, na obra de Bolognini, flerta com o pai, com os senhores mantenedores, com os amantes, com a ascensão social, com o reconhecimento, com a vida e com a própria morte.

⁷ Tântalo: Figura lendária, cujo suplício, por haver roubado os manjares dos deuses para dá-los a conhecer aos homens, era estar perto da água, que se afastava quando tentava bebê-la, e sob árvores que encolhiam os ramos quando lhes tentava colher os frutos.

Flerte I

Alphonsine, órfã de mãe, apreende a vida e sobre a vida no convívio com o pai.

Sobrevivência, sexo, amor, erotismo, menstruação, virgindade, transgressão, pílulas que tornam a vida cor-de-rosa, ascensão social: são experiências compartilhadas entre pai e filha.

O acordo, a concessão, a submissão, a trama, a flutuação do estado de espírito, o jogo, a alienação estão na troca de olhar, no inconsciente visual, no lapso, na ordem do não dito. A relação entre eles é de cumplicidade. Alphonsine flerta com o pai, esse flerte é entendido como tudo o que as crianças podem fazer com seus pais, desde que os pais mantenham a proibição edipiana (PHILLIPS, 1998, p. 25).

O flerte da infância prolonga-se na vida adulta (emocionalmente imatura) de Alphonsine, pois as insinuações de seduzir o pai, rivalizar com a memória da mãe ou com as outras mulheres do pai, produzem uma mistura de prazer, frustração e alívio na medida em que esse desfrute, essa emoção possa ser interrompida, suspensa no final.

O primeiro flerte é entre Alphonsine e o pai, quando este entrega a adolescente para o rico Senhor Bernier. A troca de olhares tem a testemunha, um terceiro, para Alphonsine é também um gozo provocar ciúme, sentir-se desejada ou reconhecida por outro na frente de seu pai verdadeiro ou suposto. A câmara acompanha o flerte de Alphonsine e o triângulo de pontos de vista.

Flerte II

Alphonsine flerta com os senhores proprietários: o Sr. Bernier, na feira da vila do interior e com o Conde Stackelberg, nos hotéis frequentados pelos ricos parisienses. Para esses flertes, a teoria de Barthes, (BARTHES, 2001, p. 188-121) sobre *A Dama das Camélias* (personagem) serve para Alphonsine (pessoa), pois centra a questão sob o ponto de vista social. As duas desejam a ascensão social. Transgridem e pervertem leis, negociam convivências, ligações e casamento que, mesmo isentos de qualquer obrigação ou devoção conjugal, garantem-lhes bens, prazeres e títulos.

Alphonsine sabe fazer aflorar a vaidade do “senhor” proprietário, o burguês do século XIX, que exhibe, orgulhosamente, seu sucesso econômico na exuberância das mulheres legítima ou cortesã, vitrines (d)e suas propriedades.

Alphonsine, mais segura, quase fálica, declara: “desejo um amante sem vontades, sem suspeitas e sem pretensões. Um amante sem direitos”.

Flerte III

Alphonsine flerta com a vida, desde quando pisa, como serviçal no teatro seu desejo é passar da rouparia para a platéia – “é lá embaixo que eu quero estar e não aqui” – sua estratégia é a constante provação do reconhecimento, é preciso que o mundo dos senhores a reconheça como a cortesã superlativa.

De pedinte transforma-se, segundo o Conde Agenor, em: “Marie de Plessis, A Dama das Camélias, A Condessa de Perregaux, A Divina Marie”. Ela quer e se dispõe a aprender, do asseio ao figurino, dos bons modos ao bom francês, do sexo ao prazer do sexo, da música à pintura, do turbilhão da vida fácil ao amor fiel mas passageiro. Ela é consciente do que é e deseja sê-lo. Alphonsine, ao ser apresentada nua aos amigos de um de seus amantes, o Conde Agenor, diz: “dado que um dia ou outro acabarei em suas camas, isso me parece justo”.

As relações de Alphonsine são seladas pelo “não-compromisso” com o outro ou com idéias. Sua sexualidade não é tiranizada pelos propósitos de sexo como reprodução, sexo como relação marital, amorosa, sexo como intimidade. Alphonsine flerta também com o sexo, no sentido que “o flerte coloca em desordem nosso sentido de um término. No flerte, diz Phillips, (1998, p. 19) nunca se sabe se o princípio da história – a história da relação – será o fim; em outras palavras, o flerte explora a idéia de surpresa. De um ponto de vista sádico, é como se o fim conhecido e desejado estivesse sendo rejeitado, adiado ou, ainda, negado”.

Alphonsine, diferente da *Dama*, não faz nenhum acordo melodramático com o pai de Armand, nem morre nos braços do amado – “ela não viveu essas aventuras patéticas, eu as inventei”, diz Dumas Filho: Alphonsine vive um idílio amoroso com Armand e desiste dele.

Flerte IV

Alphonsine flerta com o Conde Edward Perregaux, no teatro, na exposição de arte, na sua própria casa numa interação de olhares que se desvelam em intensa sedução. O *close-up* é aí usado como “movimento em direção à intimidade” – nele, a aparência é já uma análise.

Os flertes mais sensuais de Alphonsine são com o Conde de Perregaux, com quem ela casa para obter o título de Condessa. Na exposição de arte, os dois têm seus rostos em *close-up* emoldurados por obras de um realismo *coubertiano*, um duplo enquadramento belíssimo: um olha o outro e, num leve constrangimento, desviam o olhar que se perde ou se prolonga no desejo.

Aí, olhar é tocar!

As ornamentações de gênero são elegantes; ele de cartola e bengala, ela com chapéu que, na aba interna, tem lavandas emoldurando seu rosto. O flerte deles é acompanhado pelo olhar de um terceiro, o Conde Stackelberg, o mais velho, protetor de Alphonsine. Em outro momento, a situação se inverte, Alphonsine conversa com o conde mais velho, e o Conde Edward Perregaux, de longe, espreitando, troca olhares com ela.

No triângulo de olhares, que se repete em diversas situações, envolvendo Alphonsine e seus homens, reside alguns prazeres do flerte: é o prazer da instabilidade ou incerteza e o prazer do risco, que flutuam como nômades, instalando-se em diferentes corpos, conforme as cenas do filme de Bolognini.

O flerte é a dúvida amorosa, a ausência de promessas, a incompletude da relação que não apenas erotiza as relações amorosas, como as deixa em suspense.

Não é de admirar, segundo Phillips, (1998, p. 26) que o flerte, como a arte de fazer da ambigüidade um jogo e deste um prazer, comece na infância. O máximo que as crianças podem fazer sexualmente com seus pais é flertar; o flerte é o limite, e a quebra do limite só pode acontecer na fantasia. O desejo de que algo aconteça, mas a certeza de que nada poderá acontecer, sob a pena do incesto, parece trancar, suspender, o envolvimento amoroso dos adultos.

Sob essa ótica, o flerte é um jogo de correr riscos tramar possibilidades ilícitas

Último e primeiro flerte

Depois dessas situações as insinuações do olhar de *Alphonsine*, constata-se que, no flerte está subentendido o afrontamento, a negação aos determinismos; no flerte está a sedução, a submissão do amor; no flerte está o desafio, a transgressão às regras da vida coletiva; no flerte está a incerteza, a suspensão, o desfrute, mesmo que fantasioso, da pluralidade de vidas que se desejam.

Uma das virtudes do flerte é que ele evita que se faça da virtude uma necessidade. Ao desalojar preferências e prioridades, o flerte pode adicionar outras histórias ao repertório edipiano, talvez desestabilizar o mito de Édipo, já que, sob um ponto de vista psicanalítico, é uma história sobre as origens da virtude (PHILLIPS, 1998, p. 27).

Segundo Phillips, o flerte é uma representação de transição, é uma tentativa de questionar, revisitar, remodelar a trama, encontrar mais algum lugar “de onde partir”. Afinal de contas, Édipo nunca teve a oportunidade de assistir a *Édipo rei*; e o próprio Freud descobriu um novo lugar para sua história em nossas vidas, da mesma forma que Melaine Klein.

Assim, Bolognini redesenha uma vida para homens e mulheres no filme *La storia vera della Signora delle Camelie*, onde a criança internalizada assombra-se com a sombra da mãe ou do pai, e o adulto amplia o repertório de relacionamentos mais ou menos lícitos.

Um espaço é aberto, as dúvidas passam a flertar com as convicções.

Referências Bibliográficas :

- BARTHES, R. *Mitologias*. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil. 2001.
BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. São Paulo: Abril Cultural, 1983
DUMAS, A *A Dama das Camélias*. Prefácio de Alfredo Mesquita. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
FREUD, S. *Edição Standart Brasileira das Obras Completas* . Vol. XI – Rio de Janeiro: Imago.
PHILLIPS, A. *O flerte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
XAVIER, I. *Cinema: revelação e engano*. in Novaes, A. (Org.) *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

Seminários

TENÓRIO, L. *Seminário de Estudos Avançados: Gênero, cinema e literatura*. Área de Concentração: Intersemiose na Literatura e nas Artes. Setembro/outubro de 2003 – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUCSP.