
Uma crítica da adaptação cinematográfica de Claude Autant-Lara do romance *O Vermelho e O Negro*, de Stendhal

Elza Carolina Beckman Pieper¹ - UFGD
Tiago Marques Luiz² - IFSP/CJO

Resumo: A literatura tem servido de pano de fundo para as produções cinematográficas, as quais têm veiculado principalmente textos do chamado cânone ocidental. Deste rol de textos considerado clássicos, este trabalho, inserido no domínio da Literatura Comparada em diálogo com o Cinema, elenca o romance de formação *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal, e a sua versão cinematográfica de 1954, dirigida por Claude Autant-Lara, um dos nomes vinculados à chamada *tradição de qualidade* francesa. Para a análise comparativa, optamos pela cena do julgamento de Julien, e a hipótese que desenhamos é a de que há no filme uma verve anticlerical.

Palavras-chave: Adaptação Cinematográfica. Stendhal. *O Vermelho e o Negro*. Claude Autant-Lara.

A critique of Claude Autant-Lara's film adaptation of the novel *The Red and The Black*, by Stendhal

Abstract: Literature has served as background for film productions, which have mainly conveyed texts from the Western canon. From this list of texts considered classics, this work, inserted in Comparative Literature, in dialogue with Cinema, lists Stendhal's coming-of-age novel *The Red and The Black*, and its 1954 cinematographic version, directed by Claude Autant-Lara, one of the names linked to the French *quality tradition*. Julien's trial scene was chosen for the comparative analysis, and the drawn hypothesis is that there is an anticlerical verve in the film.

Keywords: Film Adaptation. Stendhal. *The Red and the Black*. Claude Autant-Lara

O espectador fica livre para ver e julgar o que está acontecendo na tela e, sem a presença ostensiva do narrador, vivenciará a representação dramática do enredo, pois o filme narra a si mesmo [...]
No julgamento das adaptações de textos literários, o analista precisa levar em consideração os traços distintivos existentes entre essas duas formas de arte (FARIA, 2019, p. 183, 186).

¹ Graduada em Pedagogia/2020 (UFMS), graduação em andamento em Letras e em Filosofia (UNIGRAN), especialista em Metodologia do Ensino Superior/2021 (UNIGRAN), Mestra em Letras/2012 (UFGD). Técnica em assuntos educacionais da Universidade Federal da Grande Dourados. E-mail: elzacarolinabeckmanpieper@gmail.com

² Graduado em Letras Português/Inglês/2009 (UFGD), Bacharelado em Tradução em andamento (UNIasselvi), Mestrado em Estudos da Tradução/2013 (UFSC), Doutorado em Estudos Literários/2019 (UFU). Professor substituto no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo - campus Campos do Jordão. E-mail: markx2006@gmail.com

Considerações iniciais

A citação de Gentil Faria, usada como epígrafe, traz à tona uma questão bastante delicada nos estudos comparados entre literatura e cinema: a questão da fidelidade, ou melhor dizendo, a perspectiva de uma aproximação exata entre a palavra e a imagem. Nos primórdios dos estudos de adaptação, as discussões foram pautadas nessa questão de equivalência entre o romance e o filme e, felizmente, essa suposta “equivalência” não mais permeia os estudos comparados, o que nos leva a crer que tem sido levado em consideração tanto o processo criativo como a própria reelaboração da palavra escrita na imagem em movimento.

A análise de uma adaptação centrava-se então na busca de equivalentes, ou seja, na busca por recursos cinematográficos com funções paralelas às estratégias de uma obra literária. No entanto, à medida que foram surgindo pesquisas no campo de estudo da Literatura Comparada e também no campo do Cinema, “houve uma mudança no enfoque dos estudos sobre adaptação, que agora enfatiza os elementos fílmicos, usando a comparação para enriquecer a avaliação do filme e não o contrário” (DINIZ, 2005, p. 15).

Dado o fato de que a maioria das adaptações cinematográficas provém de um texto literário, a adaptação geralmente é considerada como a versão fílmica de uma obra ficcional e, ao abordarmos esse tema, pensamos principalmente na fonte literária. A literatura tem mantido uma estreita relação com o cinema desde que a sétima arte veio a lume no século XIX, por meio da invenção dos irmãos Lumière e, desde então, essa relação tem sido simultaneamente benéfica e prejudicial a ambas as artes. Entendemos que há uma retroalimentação recíproca entre ambas, ou seja, a literatura fornece indícios cinematográficos em sua expressão verbal, por meio do narrador, que vai descrevendo as nuances de determinada passagem ou personagem, provocando no leitor uma certa emoção ou, melhor dizendo, uma visualização daquilo que está contido nas páginas, enquanto o cinema, apropriando-se do aparato verbal que está no texto literário, o traduz de forma visual, segundo a interpretação do diretor e demais agentes do cinema.

Como bem exposto por Gentil de Faria (2019), a literatura tanto tem servido de fonte para o cinema quanto se apropriado das técnicas visuais deste, tendo em vista que escritores contemporâneos “escrevem antevendo uma possível adaptação de sua obra para o cinema. Não é incomum o fato de livro e filme serem produzidos quase

simultaneamente” (FARIA, 2019, p. 176), o que significa dizer que o cinema tem sabido se apropriar das narrativas literárias para atender a demanda de um público antes elitizado, amante das belas letras, cujo conteúdo tinha que ser desprovido de pudor, como vigorava nas épocas moralistas do Ocidente.

Inserido uma perspectiva comparatista, o presente texto elenca como objetos de pesquisa o romance *O Vermelho e O Negro*, de Stendhal, e a sua adaptação cinematográfica homônima de 1954, dirigida por Claude Autant-Lara. O que provoca a escrita deste nosso texto é a leitura intertextual que o filme faz do romance francês, produto da chamada *tradição da qualidade*³ e, ancorados na teoria da adaptação e na teoria da intertextualidade, esboçamos uma análise que atenda tanto aos aportes teóricos como à hipótese da leitura que o filme faz do texto stendhaliano.

O texto está estruturado da seguinte forma: considerações sobre a adaptação da literatura para o cinema; o romance *O Vermelho e o Negro*; o movimento estético da *tradição de qualidade* francesa; e, por fim, a correspondência dialógica entre a obra literária e sua versão cinematográfica, seguida das considerações finais do trabalho elaborado.

Neste artigo, optamos por analisar somente a cena do julgamento de Julien, a qual consideramos importante por demonstrar a jornada desastrosa do protagonista.

Do livro para a tela - a adaptação da literatura para o cinema

A adaptação intersemiótica continua sendo uma área importante de investigação tanto no cinema quanto nos estudos literários, levantando questões sobre a intertextualidade e as diferentes formas de narrativa habilitadas por meio de novas mídias. Uma tendência dominante tem sido dispensar as questões de fidelidade, cujo pressuposto provém de visões moralistas e pautadas em um preconceito cultural contra o audiovisual e, embora se reconheça, em termos, a perspectiva destas primeiras reflexões – nomeadamente a perspectiva unilateral de página para tela –, nosso trabalho não corrobora com a questão da fidelidade. Pretendemos nos distanciar das noções insustentáveis de “original” e “cópia”, sem sublimar uma posição essencialista e limitadora de cada mídia, responsável por dificultar a articulação entre o texto escrito e

³ No original em francês: *tradition de qualité*.

o texto cinematográfico enquanto sistemas semióticos.

É preciso considerar que o cinema tem como característica principal a visibilidade e a mobilidade da imagem, e é fundamental fazer mudanças no texto-base literário para realçar essas características. O conteúdo sugerido no romance é representado por tonalidades de cores, assim como o movimento da câmera é utilizado para realçar ou atenuar a carga dramática da cena, conjugada com a performance dos atores. Somado a isso, o cinema pode se valer também de recursos audiovisuais para acelerar ou diminuir a densidade da cena, de forma que *possa se assemelhar* às páginas que estão sendo transpostas.

Os cineastas, segundo Robert Stam (2006), promovem uma dinâmica visual do romance, de maneira que um exercício comparativo entre ambas as narrativas deve levar em consideração as condensações, acréscimos ou supressões do texto escrito na sua tradução visual, levando-nos ao seguinte questionamento: “que princípio guia o processo de seleção ou ‘triagem’ quando um romance está sendo adaptado? Qual é o ‘sentido’ dessas alterações?” (STAM, 2006, p. 40-41).

Essas questões são intrínsecas ao processo de adaptação – dado o fato de que exprimir as palavras do texto escrito em imagens é algo complicado, devido ao caráter técnico do filme, cuja duração gira em torno de duas horas. Outro ponto a destacar é que a literatura é fruto de uma mente criativa, de um indivíduo que está inscrito em um contexto sócio-histórico específico, e tentar representar esse contexto demanda uma pluralidade de leituras por parte dos agentes do cinema, conforme argumenta Pegenaute (2008).

Sobre a relação intertextual existente na adaptação, o autor escreve sua obra pensando no público de sua época, ou seja, naqueles indivíduos que estão inscritos no seu espaço de leitura, cabendo ao adaptador, enquanto coautor e intermediário entre o texto e o público, lidar com o famoso dilema de trazer ao seu público essa referência fonte, com a expectativa de que seja reconhecida pelo leitor de seu tempo “ou para buscar alguma substituição que suponha uma equivalência funcional, correndo, é claro, o risco de incorrer em uma domesticação excessiva do texto original” (PEGENAUTE, 2008, p. 347, tradução nossa⁴).

A escrita literária do contexto inicial nem sempre desencadeará o mesmo efeito

⁴ No original: “o buscar alguna sustitución que suponga una equivalencia funcional, corriendo, claro está, el riesgo de incurrir en una excesiva domesticación del texto original”.

no público atual, devido às disparidades temporais, contextuais e, quiçá, sociais. A sociedade evoluiu, assim como a formação do seu leitorado, e a bagagem de leitura de um indivíduo é condicionada pelo ambiente que o circunscreve, de modo que representar esse mesmo efeito no cinema pode ser impossível, já que o adaptador nem sempre partilha do mesmo universo de textos “que constituem o patrimônio textual compartilhado pelos participantes no ato comunicativo original, a fim de valorizar as ressonâncias que tais textos exercem sobre o texto a ser traduzido” (PEGENAUTE, 2008, p. 347, tradução nossa⁵).

Cientes de que adaptar consiste em um esforço criativo para captar o teor da obra-base e veiculá-la a um público que pode ser completamente distinto daquele para o qual a obra foi concebida, é mister dizer há um projeto de adaptação que não necessariamente consiste e/ou dialoga com o pensamento do autor, uma vez que autor e adaptador são personas distintas e que a obra está sujeita à múltiplas interpretações.

Sobre a visualização da literatura no cinema, Jean Lacoste (2014) adverte o leitor para os perigos da ilusão de uma suposta transparência da linguagem verbal que nos leva a crer numa objetividade absoluta, algo inerente à filosofia e outras ciências, em oposição à subjetividade absoluta das artes não verbais. Dialogando com os teóricos sobre a correspondência entre literatura e cinema, ele partilha da perspectiva de que há uma limitação contextual, ou seja, há um pano de fundo que norteia o processo adaptativo, não levando em consideração somente o aspecto de recriação – pensando nos *remakes* de clássicos do cinema, por exemplo –, mas também as causas para se levar uma determinada obra ao cinema, motivo esse que está intrínseco ao projeto do adaptador.

O Vermelho e o Negro, romance de Stendhal

Cada época tem suas ideias de impacto que causam transformações, as quais são assimiladas e mantidas até que novos desequilíbrios provoquem distintas crises e substituam as ideias vigentes por outras que respondam mais satisfatoriamente às posteriores inquietações. Partindo desse argumento, a literatura é uma manifestação do

⁵ No original: “que constituyen el acervo textual compartido por los participantes en el acto comunicativo original, con el fin de apreciar cuáles son las resonancias que tales textos ejercen sobre el texto que ha de traducir.”

ser humano e, como toda arte, *é a tradução individual de momentos históricos coletivos*.

Podemos exemplificar o caráter dialógico/intertextual da literatura observando a tendência predominante no século XIX: o romance de formação. Dos gêneros literários conhecidos, Stendhal destaca-se pelo uso do chamado romance de formação (*Bildungsroman*, em alemão), termo cunhado por Karl Morgenstern (1770-1852) para analisar a obra *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), de Goethe (2020). O conceito proposto por Morgenstern é “a formação do herói em seu começo e em seu desenvolvimento, até um certo estágio de aperfeiçoamento” (MORGENSTERN *apud* MAZZARI, 2020, p. 14).

No caso da obra escolhida como objeto de análise, o romance de Stendhal (1783-1842), escrito em 1829 e publicado em 1831, ficcionaliza e elabora um acontecimento real que Stendhal havia lido nos autos de processos judiciais, denotando uma dimensão política e social, o que nos permite dizer que a história de Julien é contada no contexto de eventos contemporâneos à sua publicação. O contexto em que o livro de Stendhal foi escrito é considerado o mais problemático da história francesa, beirando o republicanismo, o império e as guerras napoleônicas, a restauração e a conquista da Argélia, em uma faixa de trinta anos (FERRO, 2016).

De acordo com Claude Lefort (1992), em Stendhal figuram “a crítica do classicismo, com a da monarquia absoluta, a defesa do romantismo, com a liberdade política que ela comporta” (LEFORT, 1992, p. 122). Uma das primeiras características relevantes para a obra em análise é o imaginário sobre Napoleão, pois Stendhal prestava exames de ingresso para a Universidade Politécnica de Paris. Isso ocorreu em 11 de novembro de 1799, um dia após o golpe do 18 Brumário, que colocou Bonaparte no poder, sendo extremamente importante para que o autor de *O Vermelho e o Negro* expressasse a admiração pelo referido líder em sua obra (FURET; OZOUF, 1989).

Stendhal escreveu o romance em meados do reinado de Carlos X e, embora o escritor tenha previsto a revolução que levou à queda da dinastia Bourbon em 1830, ele não se atreveu a publicá-lo até o ano seguinte. Assim como a posição de Stendhal em relação à sua época era a de um rebelde, seus personagens, como projeções de si mesmo, são retratados estando em conflito com o ambiente.

O protagonista, Julien Sorel, é um homem inteligente, porém, fica indeciso sobre qual caminho seguir. Percebe-se que ele se vale de fantasias românticas, mas na verdade, ele nada mais é do que um peão na conspiração política das pessoas influentes

e implacáveis ao seu redor. Stendhal propõe essa estratégia do herói imperfeito para zombar da sociedade francesa da época, especialmente da hipocrisia e do materialismo de seus nobres e da Igreja Católica Romana, assim como preconiza mudanças fundamentais na sociedade francesa, que separariam essas duas forças de sua posição de poder.

O próprio título do livro, cujo significado é objeto de discussão entre historiadores e críticos de Stendhal, tem como hipótese – inclusive proferida pelo autor – que a associação semiótica cromática do vermelho remete à carreira militar, ao passo que o negro alude ao hábito religioso, postos esses que Julien almeja em sua ascensão social. Para o tradutor inglês Burton Raffel (2004), as cores remetem ao jogo da roleta, em que Julien é um apostador, fazendo da própria vida um jogo: “Julien hesita muito antes de fazer sua aposta; ele aposta no vermelho e perde. Em outro momento, ele teria apostado no preto e poderia ter vencido. Ele não teve chance” (RAFFEL, 2004, p. 3, tradução nossa⁶).

Sobre a presença de Stendhal no cânone francês, pode-se dizer que o romancista figura ao lado de nomes como Gustave Flaubert, Honoré de Balzac e Marcel Proust, porém há uma tendência de aproximá-lo e compará-lo a Flaubert pelo estilo coloquial, embora se considere Flaubert muito requintado. Conforme as palavras de Johnson (2004), Flaubert pode ser considerado “o indiscutível *rei*⁷ da prosa francesa, mas para muitos, Stendhal é o mais apreciado e é acima de tudo um grande criador de personagens, talvez com exceção de Madame Bovary” (JOHNSON, 2004, p. 5, tradução nossa⁸).

A narrativa stendhaliana é tão cativante, que o autor parece ser representado pelo próprio Julien, pelo seu cinismo e perspicácia social, como também parece ser o narrador, pois ele narra a ascensão e queda do personagem, e à medida que o romance progride, vemos “o autor suavizar-se com seu personagem e até mesmo se identificar com ele e colocar muito de sua própria experiência em uma história que começou de

⁶ No original: “It is very possible that the title concerns the two colors in the game of roulette; life itself is a game; Julien hesitates for a long time before placing his bet; he bets on the red, and loses. At a different point, he would have bet on the black, and might have won. He did not have the chance”.

⁷ Termo em francês que significa *rei*.

⁸ No original: “the undisputed *roi* of French prose, but for many, Stendhal is the more enjoyed, and is above all a greater creator of characters, perhaps excepting Madame Bovary.”

forma mais objetiva” (JOHNSON, 2004, p. 5, tradução nossa⁹). Na qualidade de leitores, somos atraídos por essa representação criativa que Stendhal traz no romance, deixando os personagens traçarem seus próprios destinos à luz da corrupção que vigorava na sociedade da época.

Durante o período de restauração na França, igrejas e espaços militares mais uma vez gozaram de prestígio e honra social, e isso é representado nas atitudes de Julien no romance, pois o pertencimento a um desses dois grupos fazia parte do imaginário coletivo francês, seja no período bélico napoleônico, como membro dos chamados “dragões do 6º Regimento, com aqueles longos casacos brancos e compridos, e a cabeça coberta por capacetes de longas crinas pretas, que voltavam da Itália” (STENDHAL, 2018, p. 31-32), ou através de uma igreja, objetivando um melhor padrão de vida – “padres de quarenta anos recebendo cem mil francos de vencimentos, ou seja, três vezes mais do que os famosos generais de divisão de Napoleão” (STENDHAL, 2018, p. 33).

O desconforto figura na trajetória do personagem, pois ele demonstra a convicção de que tem vivido como um hipócrita na sociedade, sendo chamado, por exemplo, de “criatura fraca” em seu núcleo familiar e na indústria do pai, onde trabalhava. Julien, nas primeiras partes do romance, demonstra desprezo pelo modelo de sociedade que havia se instaurado, após os momentos gloriosos da Revolução Francesa e do império napoleônico. É possível dizer que nesse romance, como também em outras obras de Stendhal, figuram o tédio e a exagerada atenção à reputação, como também o uso do dinheiro para diferenciar a condição social.

O personagem desse romance não só tem obstáculos externos, como também vive em muita contradição consigo mesmo, complicando sua situação e o seu estar no mundo. A peculiar sensibilidade e generosidade de Julien, além do fato de ser ele um homem virtuoso, serão fundamentais para que ele não seja equiparado a Valenod, um burguês sem escrúpulos. Vemos aqui dois homens de naturezas opostas, em que o segundo tem uma natureza que provoca, no primeiro, um sentimento dúbio entre o certo e o errado.

O romance propõe o conflito, portanto, em dois níveis: a luta interna de Julien entre a ambição e o incentivo à felicidade, e o seu conflito com a sociedade no que tange à sua natureza. Os aspectos sociais e políticos do romance são inseparáveis da

⁹ No original: “the author softens toward his hero, even identifies with him, and puts a lot of his own experience into a tale that began more objectively”.

pesquisa psicológica dos personagens da classe alta, e essa fusão constitui a unidade artística da obra.

Martin Turnell (1962) ressalta que Stendhal tinha preferência por prisões, polícia secreta e espiões, e, no caso de *O Vermelho e o Negro*, espaços como muros e fortificações ressaltam essa vicissitude. Nas palavras do crítico, muro e fortaleza são palavras centrais no romance, pois denotam, simbolicamente, a separação entre privilegiados e desprivilegiados, minando a incursão dos camponeses no mundo burguês:

Apesar de sua gentileza e respeitabilidade, os privilegiados estão longe de permanecerem livres atrás de suas fortificações; eles travam uma guerra incessante contra aqueles de fora e estão constantemente ampliando suas muralhas e adquirindo novo território (TURNELL, 1962, p. 16, tradução nossa¹⁰).

O romance é, também, uma expressão de dois modos opostos de vida. Tamanho antagonismo se evidencia quando conhecemos os mundos do Marques de Rênal e de Sorel – pai de Julien –, que se confrontam o tempo todo. Essa guerra de classes é visível no romance a ponto de Julien ser condenado por sua inserção no mundo burguês. Stendhal, foi capaz de realçar essa característica fronteira entre os mundos, ao expulsar o abade Chélan e prender “Julien atrás dos muros da prisão e o executa[r] não por matar ou tentar matar um de seus membros, mas por tentar usurpar seus privilégios” (TURNELL, 1962, p. 17, tradução nossa¹¹). Julien se torna um *étranger*, um tipo de forasteiro que não se encaixa em nenhum dos universos, por ser um personagem alheio e indefinível, por meio das falas do Marquês de Lamore e do Abade Pirard, por exemplo.

Por *étranger*, podemos considerá-lo como um individualista em confronto com a sociedade, conforme Turnell (1962). E se aplicarmos essa definição nos romances de Stendhal, podemos dizer que eles são o produto da época em que foram concebidos, sendo compreensíveis “quando vistos em relação a ela. Eles são deixados para trabalhar seu destino em uma sociedade caótica e seus únicos apoios são sua imensa força de

¹⁰ No original: “In spite of their gentility and respectability, the privileged are far from being idle behind their fortifications; they wage a ceaseless war against those outside and are constantly thrusting their ramparts further forward and acquiring fresh territory.”

¹¹ No original: “Julien behind prison walls and executes him not for slaying, or attempting to slay, one of its members, but for trying to usurp its privileges”.

caráter e seu próprio gênio” (TURNELL, 1962, p. 19, tradução nossa¹²). No caso de Julien, as ações do personagem são movidas por dois sentimentos: ansiedade por não ter lugar em seu próprio mundo e uma consciência de sua genialidade.

Julien é, simultaneamente, motivo e causa dos acontecimentos no romance. A sua ambição demonstra a complexidade psicológica das demais personagens stendhalianas, e traçando um paralelo com Eugène de Rastignac, personagem do romance *O Pai Goriot*, de Honoré de Balzac, vemos que essa ambição de Sorel não tem muita precisão, pois “não é dinheiro que ele persegue (numerosas passagens do livro o provam), nem mesmo a situação reconhecida como gloriosa por uma sociedade que ele literalmente despreza, de alto a baixo” (NITRINI, 2018, p. 572).

Se fizermos um breve comparativo entre Stendhal e Balzac, o primeiro é liberal, adepto à premissa individualista de ascensão social, ao passo que o segundo é um conservador; contudo, o mérito de sua narrativa foi pontuar o quanto os fatores econômicos delineiam as narrativas, o que faz com que sua ironia direcionada aos males burgueses fosse tão contemporânea quanto na época de sua produção (NITRINI, 2018).

Expressar essa ambivalência do personagem em imagem em movimento é relevante para os estudos de adaptação, uma vez que as palavras no texto literário são energia para o cinema, tendo em vista que há uma grande expectativa, por parte do espectador, em ver uma integralidade da obra no cinema. Porém, como André Bazin ressalta, um juízo de valor deve levar em consideração as circunstâncias de produção do cinema, em que pese “não apenas em relação ao absoluto, apenas no que se refere ao romance, mas também em relação ao que foi feito antes e o que poderia ser feito hoje” (BAZIN, 1954 apud CARDULLO, 2002, p. 18, tradução nossa¹³).

A tradição de qualidade francesa - a adaptação de 1954 de Claude Autant-Lara

De acordo com Lanzoni (2015) e Oscherwitz e Higgins (2009), a indústria cinematográfica francesa sofria grande pressão por parte da Alemanha, que controlava todas as produções daquele país, em decorrência da Segunda Guerra Mundial. Contudo, no período pós-guerra, o cinema francês se reinventou, distanciando-se da pressão

¹² No original: “when seen in relation to it. They are left to work out their destiny in a chaotic society and their only supports are their own immense force of character and their own genius”.

¹³ No original: “not solely in relation to the absolute, with sole reference to the novel, but also with regard to what had been done before and what could be done today”.

germânica e estabelecendo um cinema nacional como concorrente para o cinema americano, que despontava naquele período. Para esses estudiosos do cinema, esta estética – que era considerada estereotipada pelos cineastas da *Nouvelle Vague* francesa – passou “a ocupar a mesma posição controlada pelo estúdio e baseada em fórmulas que o burlesco ocupava na era muda” (OSCHERWITZ; HIGGINS, 2009, tradução nossa¹⁴).

Os filmes dessa estética eram tradicionais, às vezes divertidos, às vezes patrióticos, mas, como a *Nouvelle Vague* apontaria, pouco fizeram para mover o cinema e não refletiram de forma alguma as tremendas mudanças pelas quais a França havia passado. Sobre a origem dessa estética, Rodney Hill (2008) historiciza: foi um termo cunhado pelo Centre National de la Cinematographie (CNC), um órgão do Ministério da Cultura cujo objetivo era desenvolver “uma estratégia cinematográfica nacional coerente, para descrever o tipo de cinema que o governo francês queria promover na era do pós-guerra”, de forma que pudesse concorrer com a cinematografia americana, tanto em técnica como em material (HILL, 2008, p. 30, tradução nossa¹⁵).

Para atingir o objetivo de se equiparar a Hollywood, o cinema francês teria de produzir filmes com orçamentos altos para poder competir com o cinema americano. Ian Aitken pontua que essa convicção teve como resultado uma técnica sofisticada “no cinema francês durante e pós-guerra, [o que] foi progressivamente canalizado para a produção de filmes de maior orçamento durante os anos 1950, e o resultado foi o cinema da *tradition de qualité*” (AITKEN, 2001, p. 205, tradução nossa¹⁶).

Cássio Starling Carlos (2013) pontua que o objetivo do cinema dessa estética era de atrair “um público ao mesmo tempo amplo e supostamente refinado: adaptações de clássicos literários, belos figurinos e suntuosas reconstituições de época”, como também a considera enquanto uma tradução da ideia “que, em geral, fazemos de um clássico literário, um livro antigo, com uma história ambientada em tempos nobres e personagens circulando com roupas cheias de babados” (CARLOS, 2013, p. 38).

No rol de produções cinematográficas desse período, está a adaptação homônima de Claude Autant-Lara do romance de Stendhal, cuja característica marcante é o senso

¹⁴ No original: “to occupy the same studio-controlled, formula-based position that the burlesque had in the silent era”.

¹⁵ No original: “a coherent national cinema strategy, to describe the kind of filmmaking that the French government wanted to promote in the postwar era”.

¹⁶ No original: “in French war-time, and immediate post-war cinema, became progressively channeled into the production of higher budget films during the 1950s, and the result was the cinema of the *tradition de qualité*.”

de posição social nitidamente observado por uma postura irônica e distanciada. Na adaptação de Autant-Lara, é possível dizer que há um diálogo com o romance por meio das citações que são mencionadas pelos personagens, o que gera uma dupla problemática: a primeira diz respeito a uma reverência para com a escrita stendhaliana, ao passo que a segunda remete ao fato de Stendhal, ao trazer determinadas citações dos personagens de seus romances, atribuir a elas um caráter de zombaria, por não ser filiado à escola romântica francesa.

A adaptação de Autant-Lara foi apreciada pelo crítico André Bazin em um volume do periódico *Cahiers du cinema*¹⁷, em que sublima o quanto o romance é capaz de despertar o interesse do espectador “pela realidade moral de seus personagens¹⁸”, o que permite inferir que, possivelmente, a adaptação de Autant-Lara cumpriu seu objetivo de despertar o interesse pelo escritor Stendhal (BAZIN, 1954 *apud* CARDULLO, 2002, p. 19).

Tal como no romance, segundo Bazin, o interesse pelo filme não está voltado às reviravoltas dramáticas, mas aos personagens, que nos cativam nas situações que se encontram, principalmente por seu amadurecimento. E embora seus erros sejam muitos, a adaptação de Autant-Lara não mina a sua “fidelidade” ao romance, uma vez que a “comparação dinâmica entre o filme e o livro não é positiva e criativa, exceto na medida em que o primeiro pode suportar a referência” (CARDULLO, 2002, p. 19, tradução nossa¹⁹). Sobre o diretor, há uma colocação interessante de Vincent Verselle que nos chama a atenção e aqui citamos:

O diretor era conhecido pelo seu ateísmo e atitude globalmente provocadora, e as etapas da gênese do filme são marcadas a cada vez por intervenções de órgãos de produção e distribuição que visam eliminar do filme quaisquer acusações contra a Igreja, tal como qualquer alusão política (VERSELLE, 2019).²⁰

Vemos duas insinuações afiadas no filme contra a Igreja: um bispo vaidoso que

¹⁷ A crítica de Bazin foi traduzida em inglês por Bert Cardullo no periódico *Literature/Film/ Quarterly* em 2002.

¹⁸ No original: “in the moral reality of their characters to such a degree”.

¹⁹ No original: “dynamic comparison between the film and the book is not positive and creative except insofar as the former can bear the reference”.

²⁰ No original: “Le réalisateur était connu pour son athéisme et une attitude globalement provocatrice, et les étapes de la genèse du film sont marquées à chaque fois par des interventions des instances de production et de distribution visant à faire disparaître du film toute charge contre l’Eglise, de même que toute allusion politique”.

influenciou Julien e uma menção que Julien faz a um filósofo inglês, para quem a ideia mais útil para um tirano é a existência de Deus.

Sobre a cena do julgamento, a hipótese que elaboramos é que ela denota uma acusação contra a hipocrisia da sociedade como um todo, que impede os pobres de ascenderem na sociedade, visando, portanto, não especificamente a Igreja ou os políticos, mas antes funcionando como um alerta contra a exclusão estrutural generalizada.

Análise comparativa

A citação com que se abre a adaptação de Claude Autant-Lara do romance stendhaliano prenuncia todo um mundo de papel e tinta, ou seja, as imagens elaboradas pelo cineasta francês estão subordinadas à letra, a ponto de as cores saturadas começarem a esmaecer e as paixões intensas experimentadas por Gerard Phillippe e Danielle Darrieux transbordarem em melancolia como a cera de vela.

O único elemento natural dentro do filme é sempre a luz, usada como efeito especial na cena do jogo de luz com o Sr. Renard e os óculos de seu filho, ou na cena em que Julien ilumina uma sala com alguns lustres. O diretor propõe, assim, uma ambivalência no uso da luz, que simultaneamente tem a capacidade de iluminar, mas também de ferir.

A cena do julgamento de Julien é a mais importante porque tem a ver com o romance de formação ou a jornada desastrosa de Sorel. Isso ocorre não só por ser ele um *parvenu*, alguém que não tem preparo pra se manter onde quis chegar, até porque a suposta meritocracia que está incluída na ideologia liberal ainda não tinha se efetivado na época de Stendhal, dado o fato de que as carreiras atreladas ao talento não eram tão abertas assim, pois os aristocratas não aceitavam que um operário tivesse oportunidades e sucesso.

Devemos acrescentar que o incidente na prisão também é um marco aprofundado da psicologia do heroísmo, pois Julien permanece firme em seus ideais, partindo para a morte de forma heroica. Há uma sugestão de suicídio no romance, mas que não se concretiza, porque o herói, na escrita stendhaliana, está acima dos homens comuns em questões de vivência e intensidade, portanto, “o que parece ser uma morte heroica em batalha é provavelmente, em muitos casos, um caso de suicídio ditado por

uma percepção inconsciente de que ele está ‘acabado’” (TURNELL, 1962, p. 32, tradução nossa²¹).

A cena de abertura, aos dois minutos do filme, começa com uma frase na tela atribuída a um historiador e romancista francês que viveu entre 1639 e 1692: “Um romance é um espelho que se passeia numa longa via (Saint-Real).” Logo em seguida, temos a cena do julgamento de Julien Sorel por tentativa de homicídio de Madame de Renal. O juiz enfatiza que os jurados devem evitar a sensibilidade pela pouca idade do réu porque, apesar de não ter conseguido, ele teve a intenção de matar e agiu de forma premeditada. Julien toma a palavra e se mostra arrependido do crime, mas provoca afirmando que não será condenado pela tentativa de homicídio, e sim por buscar ascensão social.

Podemos também traçar um paralelo com as opções tomadas para o início do filme, em que vemos Julien desafiar os jurados em fazer, de seu veredicto futuro, o emblema de uma luta de classes:

– Senhores jurados, o horror do desprezo, que acreditava poder enfrentar no momento da morte, me faz tomar a palavra. Senhores, não tenho a honra de pertencer à sua classe, os senhores veem em mim um camponês que se revoltou contra a baixeza de sua sorte [...]

Mas, ainda que fosse menos culpado, vejo homens que, sem levar em conta o que minha juventude possa merecer da piedade, vão querer punir em mim e desencorajar para sempre essa classe de jovens que, nascidos numa classe inferior e de alguma forma oprimidos pela pobreza, têm a sorte de conseguir uma boa educação e a audácia de se misturar ao que o orgulho dos ricos chama de boa sociedade (STENDHAL, 2018, p. 537-538).

Nota-se, nessas palavras de Julien, a síntese de suas ações no decorrer do romance: são “acontecimentos imbricados uns nos outros como causas e efeitos, movidos por uma força propulsora, que é a “ambição” de Julien Sorel, e contrariados por uma força de reação, que é a lei social da hierarquia de classes” (NITRINI, 2018, p. 571).

Logo após o julgamento, o protagonista, depois de tanto refletir, renuncia ao suicídio, uma solução fácil, para encarar um último desafio, que exige sua coragem – a execução pela guilhotina, performando o papel de um personagem trágico, que superou todas as tribulações impostas pela vida e que tem um desfecho complexo: a morte, que

²¹ No original: “what appears to be an heroic death in battle is probably in many instances a case of suicide dictated by an unconscious realization that he is ‘finished’”.

lhe aflige tanto a consciência como a sua própria existência. No depoimento ao júri, é revelado esse contexto do protagonista, atentando para a aporia social.

Nesta cena, Julien desafia Valenod e os outros jurados no tribunal enquanto é julgado por "assassinato premeditado" de Madame de Renal. É uma imagem tão ambivalente que desencadeia duas perspectivas: a primeira diz respeito a Valenod ser uma projeção sombria de Soriel, isto é, tudo o que o protagonista abomina enquanto homem, enquanto a segunda nos faz pensar que os olhares direcionados ao jovem, como acusado fosse – pelos olhares apáticos dos jurados, malograssem sua sensibilidade e, conseqüentemente, seu orgulho, uma vez que o jovem, em lágrimas, não suporta a eventualidade de tal exibição pública de fraqueza.

O efeito decorrente da vulnerabilidade de Julien é inevitável. Dada a oportunidade de falar logo depois, ele ataca Valenod e todos os jurados, que são como Valenod aos seus olhos, acusando-os de tentarem fazer dele um bode expiatório a fim de conter todos os homens de sua classe, contudo, ao atacar o homem que compromete os princípios, Julien está, de fato, atacando o que considera mais repreensível em si mesmo.

Portanto, a cena do julgamento nos mostra que Julien prefere a morte à aceitação do que ele realmente é, construindo uma vida ideal na prisão, onde a alienação é quase total e, condenando fracasso após fracasso na sociedade de sua época, termina sua jornada, denunciando sua própria hipocrisia.

Conforme argumenta Ji (2018, p. 180), no ápice da sua coerência, Julien Sorel se confronta com a contradição histórico-social: mesmo considerando-se parte de um sistema deveras frágil, jamais será aceito como pertencente a ele, portanto, sua trajetória e reflexões sobre a sociedade francesa desestruturada, aliadas ao seu destino final, demonstram que sua morte consiste em uma busca, não exatamente em uma condenação. Se Autant-Lara mostra sua deferência a Stendhal ao repetir frases do livro para marcar as transições entre as fases de ascensão e queda de Julien Sorel, as decorações feitas a cargo de Max Douy ressaltam o foco nos atores, mas minam na iluminação dos seus rostos.

A cena do julgamento é o começo do filme, enquanto, no romance, é o fim. Talvez o diretor quisesse provocar o público a assistir filmes com o questionamento de alguém de origem humilde poder ser equiparado a alguém da alta sociedade. A hipótese seria a de que sim, porque o Iluminismo e o liberalismo estavam em ascensão naquele

período; na verdade, as pessoas com origens proeminentes, nobres ou burguesas, não estavam dispostas a compartilhar oportunidades com pessoas de origens menos proeminentes.

Julien admite que a tentativa de homicídio foi deliberada e pede a pena de morte. Na verdade, ele insiste e diz isso de tal forma durante o julgamento e que, apesar de todos os esforços feitos por Mathilde e outros para salvá-lo, ele exige sua própria morte, seguindo os pensamentos quase proféticos de Mathilde – em uma noite de baile, ela procurava um jovem que pudesse se condenar à morte. Era a maior honra que um homem poderia receber aos olhos dela.

Portanto, o romance implica que a resistência à compreensão pode inspirar paixão, medo e ódio, da mesma forma que reconhecer a resistência pode desencadear um comportamento repressivo. Faz sentido para um bom filme terminar a história de *Red and Black* com a execução de Julien. Os motivos são muitos, e o mesmo vale para Autant-Lara. Reescrever o enredo de Julien mina sua autoridade e credibilidade como protagonista de um romance e também levanta questões sobre o significado do final do romance, questões que quase certamente minariam a sensação do espectador ao encerrar o filme.

Como toda obra literária deixa lacunas a serem preenchidas pelas variadas correntes teóricas, Valentini Papadopoulou Brady nos diz que o suicídio de Julien, em especial, consiste em um enigma inexplicável pois ele figura ou como uma possível falha estrutural do romance, no tocante à psique do personagem ou até porque dispensa explicações, pois o autor “estava simplesmente reconstituindo uma história da vida real (a vida real não precisa para ser explicada, simplesmente é), ou porque a opacidade de significado é muitas vezes um sinal de grandes obras da literatura” (BRADY, 2008, p. 112, tradução nossa²²).

Visto que o texto é tão obscuro neste assunto, e o leitor é forçado a chegar à sua própria conclusão, Autant-Lara é louvável em sua produção, usando frases do romance, com poucas modificações e inserções em momentos diferentes. Claude Autant-Lara é bem-sucedido em representar, perceber e compreender a síndrome de Stendhal - misantropia, e o filme é, acima de tudo, rico de qualidades estéticas, a começar pelo jogo de luz que mencionamos brevemente, tornando-se um marco da tradição de

²² No original: “was simply reconstituting a real-life story (real life does not need to be explained, it just is), or because opacity of meaning is often a sign of great works of literature”.

qualidade francesa, em que o estudo extraordinário dos destinos humanos se personifica na tela.

Considerações finais

Stendhal era fascinado pela tendência do homem para a irracionalidade e gostava de estudar destinos bizarros de pessoas que se metiam em problemas apenas pela emoção, especialmente se eles soubessem o quão ruim era para eles. Poderíamos dizer que ele é um adaptador de seu tempo, deixando um legado imensurável aos seus leitores contemporâneos, suscitando discussões intermináveis acerca da sua narrativa monumental, *O Vermelho e o Negro*, que faz uma junção de Literatura e História, como se representasse, de modo ficcionalizado, as ambivalências e contradições de um jovem aspirante a soldado ou padre, que se envereda, em sua própria imaginação, comprometendo àqueles ao seu redor, principalmente as mulheres, em um jogo psicológico de amor e repulsa, uma mistura que leva à sua própria ruína. Julien, como a maioria dos heróis trágicos, tem a profunda sensação de que as coisas são, afinal, como deveriam ser.

Se o romance *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal, é um texto literário clássico da literatura francesa, isso se deve, pelo menos em parte, ao fato de ele resistir às tentativas de delimitá-lo de forma equivocada. Segundo Maria Scott (2007), o romance stendhaliano exerce fascinação nos leitores pelo fato de que “as motivações dos personagens principais e o significado do título do romance, epígrafes e até mesmo seu final permanecem em discussão” (SCOTT, 2007, p. 237, tradução nossa²³).

Na adaptação de Autant-Lara, vemos que o diretor se apropria da escrita de Stendhal, ainda que saibamos que ali não estamos diante de Stendhal, mas de uma resignificação, uma reescritura de Stendhal, uma vez que a reescrita imagética do conteúdo verbal permite variações e desdobramentos, contribuindo para uma melhor análise da linguagem cinematográfica, não desmerecendo a sua fonte literária.

²³ No original: “the motivations of the principal characters, and the meanings of the novel's title, its epigraphs, and even its ending, remain a matter for debate”.

Referências

- AITKEN, Ian. **European Film Theory and Cinema: a critical introduction**. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- BRADY, Valentini Papadopoulou. Scripts and Counterscripts. The Life and Death of Julien Sorel in Stendhal's *Le rouge et le noir*. **Orbis Litterarum**, Singapure, v. 63, n. 2, p. 110–132, 2008.
- CARDULLO, Bert. André Bazin on Claude Autant-Lara and Literary Adaptation: four original reviews. **Literature/Film Quarterly**, Salisbury, v. 30, n. 1, p. 13-23, 2002.
- CARLOS, Cássio Starling. O filme. In: CARLOS, Cássio Starling (org.). **O vermelho e o negro: um filme baseado na obra de Stendhal**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2013. p. 36-44. (Coleção Folha Grandes Livros no Cinema).
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- FARIA, Gentil. Literatura e cinema. In: FARIA, Gentil. **Estudos de Literatura Comparada**. Curitiba: Appris, 2019. p. 175-189.
- FERRO, Marc. **História da França**. Lisboa: Edições 70, 2016.
- FURET, François; OZOUF, Mona. **Dicionário Crítico da Revolução Francesa**. Prefácio de José Guilherme Merquior. Tradução de Henrique de Araújo Mesquita. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. 3. ed. Tradução de Nicolino Simone Neto. Apresentação de Marcus Vinicius Mazzari. Posfácio de Georg Lukács. São Paulo: Editora 34, 2020.
- HILL, Rodney. The New Wave Meets the Tradition of Quality: Jacques Demy's The Umbrellas of Cherbourg. **Cinema Journal**, Texas, v. 48, n. 1, p. 27-50, 2008.
- JJ, Renan. O ator Julien Sorel. Aletria. **Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 28, p. 163-180, 2018.
- LACOSTE, Jean. **A Filosofia da Arte**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- LANZONI, Rémi Fournier. **French Cinema: from its beginnings to the present**. New York: Bloomsbury, 2015.
- LEFORT, Claude. O “sentido histórico”: Stendhal e Nietzsche. In: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 119-129.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. Prefácio. In: MAZZARI, Marcus Vinicius; MARKS, Maria Cecília (org.). **Romance de Formação: caminhos e descaminhos do herói**. Cotia:

Ateliê Editorial, 2020. p. 13-19.

NITRINI, Sandra. Stendhal e a era da suspeita. *In*: STENDHAL. **O Vermelho e O Negro**. Tradução de Raquel Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 568-569.

OSCHERWITZ, Dayna; HIGGINS, MaryEllen. **The A to Z of French Cinema**. Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, 2009.

PEGENAUTE, Luis. Relaciones intertextuales y traducción. *In*: CAMPS, Assumpta; ZYBALTOW, Lew (ed.). **La Traducción Literaria en la Época Contemporánea**: Actas de la Conferencia Internacional “Traducción E Intercambio Cultural en la Época de la Globalización”, Mayo de 2006, Universidad de Barcelona: Band 10. Frankfurt: Peter Lang, 2008. p. 345-352.

RAFFEL, Burton. Translator’s Note. *In*: STENDHAL. **The Red and The Black: A Chronicle of 1830**. A new translation by Burton Raffel. Introduction by Diane Johnson. Notes by James Madden. New York: The Modern Library, 2004. p. 3-4.

LE ROUGE et Le Noir. Dir: Claude Autant-Lara. 186 min. Colorido. France/Italy: Documento Films (Italie) et Franco-London Films (France), 1954.

SCOTT, Maria. Acts of Suppression: Adapting Le Rouge et le Noir. *Literature/Film Quarterly*, *Salisbury*, v. 35, n. 3, p. 237-243, 2007.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

STENDHAL. **The Red and The Black: A Chronicle of 1830**. A new translation by Burton Raffel. Introduction by Diane Johnson. Notes by James Madden. New York: The Modern Library, 2004.

STENDHAL. **O Vermelho e O Negro**. Tradução de Raquel Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TURNELL, Martin. Le Rouge et Le Noir. *In*: BROMBERT, Victor (ed.). **Stendhal: A Collection of Critical Essays**. Twentieth Century Views. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1962. p. 15-33.

VERSELLE, Vincent. Autour de l’adaptation du Rouge et le noir. **Cinémathèque suisse**. 2019. Disponível em: <<https://wp.unil.ch/cinematheque-unil/projets/discours-du-scenario-etude-historique-et-genetique-des-adaptations-cinematographiques-de-stendhal/espace-enseignants/4-autour-de-ladapation-du-rouge-et-le-noir/>>. Acesso em: 02 abr. 2021.