



Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Claúdia Raquel Castro Pereira

A obra *Venus in Furs* e a sua influência em outras formas de arte: um estudo comparatista

Junho 2015



Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Claúdia Raquel Castro Pereira

A obra *Venus in Furs* e a sua influência em outras formas de arte: um estudo comparatista

Tese de Mestrado
Mestrado em Mediação Cultural e Literária

Trabalho realizado sob a orientação dos Professores
Maria do Carmo (Orientadora)
Sergio Paulo Guimarães de Sousa (Co Orientador)

Junho 2015

DECLARAÇÃO

Nome

Endereço electrónico: _____ Telefone: _____ / _____

Número do Bilhete de Identidade: _____

Título dissertação ☐/tese ☐

Orientador(es):

_____ Ano de conclusão: _____

Designação do Mestrado ou do Ramo de Conhecimento do Doutoramento:

Nos exemplares das teses de doutoramento ou de mestrado ou de outros trabalhos entregues para prestação de provas públicas nas universidades ou outros estabelecimentos de ensino, e dos quais é obrigatoriamente enviado um exemplar para depósito legal na Biblioteca Nacional e, pelo menos outro para a biblioteca da universidade respectiva, deve constar uma das seguintes declarações:

1. É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA TESE/TRABALHO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;
2. É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO PARCIAL DESTA TESE/TRABALHO (indicar, caso tal seja necessário, nº máximo de páginas, ilustrações, gráficos, etc.), APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, , MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;
3. DE ACORDO COM A LEGISLAÇÃO EM VIGOR, NÃO É PERMITIDA A REPRODUÇÃO DE QUALQUER PARTE DESTA TESE/TRABALHO

Universidade do Minho, ____/____/____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À Universidade do Minho, em particular ao Instituto de Letras e Ciências Humanas, ao seu corpo docente, à sua direção e administração, que criaram esta oportunidade para subir mais um degrau na minha formação académica.

À Doutora Maria do Carmo Pinheiro Silva Cardoso Mendes, minha orientadora, pelo incansável auxílio prestado ao longo de todo este percurso.

Ao Doutor Sérgio Paulo Guimarães de Sousa, meu coorientador, pelo paciente trabalho de revisão e pelas úteis sugestões

À minha família e amigos pela paciência e apoio.

A todos que direta ou indiretamente fizeram parte da minha formação, o meu sincero agradecimento.

A obra *Venus in Furs* e a sua influência em outras formas de arte: um estudo comparatista

RESUMO

Venus in Furs é uma obra literária escrita em 1870 pelo autor austríaco Leopold von Sacher-Masoch. Maioritariamente desconhecida do grande público, esta novela não deixa, ainda assim, de ter influenciado um número significativo de manifestações artísticas das mais diversas áreas.

Esta dissertação é uma reflexão sobre o influxo exercido por essa obra literária em versões musicais e cinematográficas.

Após a elaboração de uma biografia do autor e da análise desta novela, o trabalho reúne e analisa tais manifestações, com especial destaque para as criações musicais dos grupos *The Velvet Underground* e *Electric Wizard* e para as adaptações cinematográficas de Joseph Marzano, Massimo Dallamano, Jesús Franco, Monika Treut e Elfi Mikesch, Victor Nieuwenhuijs e Maartje Seyferth e, por fim, de Roman Polanski.

Os diálogos interartísticos apresentados nesta dissertação justificam uma abordagem, ainda que sucinta, de algumas questões teóricas, designadamente a definição e o campo de estudos da Literatura Comparada, o percurso diacrónico das relações literatura-música e literatura-cinema, e as problemáticas principais subjacentes a uma adaptação cinematográfica.

The book *Venus in Furs* and its influence on other art forms: a comparative study

ABSTRACT

Venus in Furs is a literary work written in 1870 by the Austrian author Leopold von Sacher-Masoch. Mostly unknown to the general public, this novel still has influenced a significant number of artistic expressions in the most diverse areas.

This dissertation is a reflection on the influx that this literary text has had on musical and cinematographic versions.

After the elaboration of the author's biography, and the analysis of his novel, these artistic expressions will be brought together and analyzed, with a special emphasis on the music creations from the bands *The Velvet Underground* and *Electric Wizard* and on the film adaptations by Joseph Marzano, Massimo Dallamano, Jesús Franco, Monika Treut and Elfi Mikesch, Victor Nieuwenhuijs and Maartje Seyferth and, finally, by Roman Polanski.

The interartistic dialogues presented in this dissertation justify an approach, although succinct, to some theoretical questions, namely the definition and the field of studies of Comparative Literature, the history of the relations between literature and music and literature and cinema and the problematic of the adaptation of books to films.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
1. A LITERATURA COMPARADA	4
1.1. Literatura e Música	8
1.2. Literatura e Cinema	12
2. O CASO ESPECÍFICO DE <i>VENUS IN FURS</i>	17
2.1. Autor e obra	17
3. <i>VENUS IN FURS</i> NA MÚSICA	31
3.1. <i>The Velvet Underground</i>	31
3.2. <i>Electric Wizard</i>	37
3.3. Outros	39
4. ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS	40
4.1. <i>Venus in Furs</i> , Joseph Marzano	44
4.2. <i>Le malizie di Venere</i> ou <i>Devil in the Flesh</i> , Massimo Dallamano	51
4.3. <i>Paroxismus</i> ou <i>Venus in Furs</i> , Jesús Franco	62
4.4. <i>Verführung: Die grausame Frau</i> ou <i>Seduction: The Cruel Woman</i> , Elfi Mikesch e Monika Treut	73
4.5. <i>Venus in Furs</i> , Victor Nieuwenhuijs e Maartje Seyferth	79
4.6. <i>La Vénus à la fourrure</i> ou <i>Venus in Fur</i> , Roman Polanski	87
CONCLUSÃO	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, MUSICAIS, FILMOGRÁFICAS E PÁGINAS WEB	98

INTRODUÇÃO

A expressão “escritor maldito” foi, segundo João Pedro George, popularizada no Romantismo muito devido à publicação de *Les Poètes maudits* de Paul Verlaine em 1888. Este poeta francês retratava “uma geração de poetas que tinham sido incompreendidos e cujo génio não fora reconhecido” (George, 2013: 119). O poeta maldito é, portanto, aquele que, apesar de prolífico e genial, como nos diz George no seu estudo sociológico intitulado precisamente *O que é um escritor maldito?* não goza geralmente de grande sucesso em vida. Viverá acompanhado de miséria e da má sorte, sendo que a sua glória e consagração só acontecerão, como difundiam, postumamente, deixando o criador, muitas vezes, o seu trabalho por concluir devido à sua morte prematura. Com um estilo de vida cujo objetivo é renegar e demarcar-se da sociedade que o ostraciza, o escritor maldito será, assim, o eterno incompreendido, que narrará na sua escrita, poética ou não (alargando-se este termo, que pode ser agora aplicado ao artista em geral), os seus infortúnios.

Nesta dissertação centramo-nos na obra de um criador que pode ser entendido como pertencendo a esse grupo de escritores. Apesar do seu sucesso inicial, logo fora praticamente esquecido e o seu nome associado à perversão e à disfunção, tendo morrido já senil, outra das características que pode ser atribuída ao maldito, por ser a loucura nesta época o lado negro que quase sempre acompanha a genialidade. Respeitado professor e escritor, o austríaco Leopold von Sacher-Masoch publica então a obra de cariz erótico a analisar posteriormente, *Venus im pelz*, ou, na versão inglesa que será utilizada, *Venus in Furs*, no ano de 1870.

Note-se que na época o biografismo, ou seja, a orientação para estabelecer nexos profundos entre a obra e a vida privada do escritor, marca as interpretações e comentários da crítica. Atentando nas palavras de João Pedro George, verificamos que nesta altura

para ser grande um escritor não podia ser exclusivamente autor de uma obra inovadora, tinha que ser o sujeito de uma vida singular, exclusiva, insólita por vezes, até, fora da norma (e da qual teria de narrar todos ou quase todos os passos) [...] [e] uma obra, além de literária, tinha também que ser biográfica, identitária e individual, características maiores da arte como vocação. (*Idem*: 71-2).

Esta icónica obra rendeu a Masoch a cunhagem de um termo psiquiatro por Krafft-Ebing para definir a perturbação, chamemos-lhe assim, de que este parecia sofrer: o masoquismo. Com isto, e com o passar dos anos, esta novela conquistou o seu grupo de leitores, tornando-se quase objeto de culto, muito devido à sua adaptação a outras formas de arte, normalmente por artistas também vanguardistas e alternativos, também eles malditos. São precisamente essas adaptações que esta dissertação se propõe a agrupar e analisar, demonstrando a variedade cultural e artística a que dera origem uma novela escrita no século XIX acerca do fascínio e da obsessão de um jovem aristocrata pela crueldade da mulher amada, personificação da própria deusa Vénus, obtendo daí o seu prazer.

Desta dissertação irão constar, assim, quatro partes.

A primeira prende-se com a abordagem teórica ao que se entende por Literatura Comparada, mostrando que esta, além de relacionar textos literários entre si, pode, numa conceção mais ampla, fazê-lo com outras formas de arte, nomeadamente com a música, a pintura, a dança, o teatro e o cinema.

Neste estudo será abordada a relação da obra de Leopold von Sacher-Masoch com a música e com o cinema. Como tal, ainda no primeiro capítulo, será feita uma reconstituição histórica das relações entre, inicialmente, literatura e música, que já remonta à Antiguidade clássica com a figura de Orfeu, poeta e músico e, posteriormente, da relação entre literatura e cinema. Aqui, constataremos que tal ligação se verifica, sensivelmente, desde que esta segunda forma de arte ainda precoce se começa a servir da primeira para obter melhores narrativas, procurando maior credibilidade e, por conseguinte, mais espetadores, que já começavam a abandonar as salas de projeção devido ao carácter repetitivo dos primeiros filmes que apenas retratavam, em poucos minutos, cenas do quotidiano.

A segunda parte incidirá sobre a vida e a obra de Leopold von Sacher-Masoch. Proceder-se-á à elaboração de uma pequena biografia do excêntrico autor, que, como espero demonstrar com base na escassa informação disponível, terá servido de base à criação de Severin, personagem principal da obra a ser estudada, pois aspetos da vida tanto do autor como da personagem são bastante semelhantes. Seguir-se-ão o resumo e análise da novela em questão, destacando os pontos essenciais para o seu melhor entendimento, já com vista à análise e comparação com as suas futuras adaptações.

Entrando já no campo destas mencionadas adaptações e inspirações, teremos na terceira parte as composições musicais que foram inspiradas ou sugeridas pelo texto a

ser estudado. Aqui, o destaque irá para o grupo musical alternativo *The Velvet Underground* e para a sua música *Venus in Furs*. Delinear-se-á o breve percurso desta banda, desde a escrita da letra por Lou Reed à sua demonstração ao vivo que tanto fascinara o artista Andy Warhol, surgindo daí uma memorável colaboração. Faz-se também a análise das palavras que compõem a canção à luz do que já é conhecido acerca da obra literária. Nesta parte, será ainda contemplada a música *Venus in Furs* do grupo musical *Electric Wizard*, analisando-a e relacionando-a não só com a obra literária mas também com uma das posteriores abordagens cinematográficas. Por fim, serão consideradas outras adaptações musicais menos significativas, mas que também importa tomar em atenção.

Finalmente, a quarta e última parte, mais extensa devido ao maior número de adaptações, relacionará a obra de Masoch com a Sétima Arte. Introdutoriamente, será feita uma abordagem teórica à questão da adaptação cinematográfica e à sua problemática, onde se pretende entender se uma adaptação, para ter qualidade e credibilidade, terá que seguir pormenorizadamente a diegese da obra que lhe dera origem ou se poderá haver uma maior liberdade criativa, jogando-se assim com a noção de fidelidade ao texto original.

Após esta secção, serão então abordados seis filmes que tomaram para intertexto a novela estudada, com a inclusão de imagens retiradas por mim dos mesmos para melhor ilustrar a sua análise.

Primeiramente, irá ser abordado o filme *Venus in Furs* de Joseph Marzano, de 1967, seguindo-se a adaptação, no mesmo ano, do diretor italiano Massimo Dallamano.

Segue-se a visão do espanhol Jesús Franco, lançada dois anos depois; *Verführung: Die grausame Frau*, das diretoras alemãs Monika Treut e Elfi Mikesch lançado já quase passadas duas décadas, em 1985; a adaptação dos holandeses Victor Nieuwenhuijs e Maartje Seyferth de 1994 e por fim a mais recente de Roman Polanski, do ano de 2013, por sua vez tendo por base uma peça de teatro inspirada pelo texto de Masoch.

Será feita a análise a cada um destes filmes, destacando as relações dialógicas que estabelecem com o texto literário. No final, procede-se a uma sistematização dos pontos de aproximação e de distanciamento entre adaptações cinematográficas e obra literária.

1. A LITERATURA COMPARADA

Pretendendo esta dissertação ter por base a literatura comparada e as poéticas interartísticas, será necessário começar por definir o que se entende precisamente por Literatura Comparada. Esta consiste, numa definição simplista, no estudo de diferentes literaturas através do método da comparação. Simplista pois aborda apenas um dos pontos de vista acerca desta conturbada definição. Se há autores que defendem que este termo se deve apenas restringir à literatura *per se*, ou seja, à comparação somente entre textos literários, outros há que defendem que esta mesma comparação interdisciplinar não é limitada por fronteiras políticas, de tempo, ou de género, podendo mesmo ser alargada à comparação com as demais formas de arte, nomeadamente a música, a pintura e, mais recentemente, o cinema (o que, para o primeiro grupo de teóricos, seria denominado de relações intersemióticas). Segundo Francis Claudon e Karen Haddad-Wotling, para quem a mencionada comparação pode mesmo ser “uma propensão inevitável do espírito humano” (Claudon e Haddad-Wotling, 1992: 11) devido à necessidade de dialogar com o outro, o comparatismo seria então “o diálogo entre o texto e a sua linguagem, entre o autor e a sua cultura, entre diferentes estratificações de sentido”, sendo que “o exercício da comparação implica [...] uma atitude heurística: leva a uma leitura crítica inteligente [que] deixa de se limitar ao texto na sua simples realidade «filológica» para se apoiar, em contrapartida, sobre a sua dimensão policultural” (*Idem*: 16).

Para traçar a história desta agora disciplina e para a compreender será necessário, no entanto, parafraseando François Jost, recuar mais de um milénio, altura em que se deu o início da fusão entre fronteiras políticas e linguísticas, e que cada país, assim, começou a ter, além do seu espaço próprio, a sua língua própria, desenvolvendo-se desta forma um sentimento nacionalista e patriótico. Como as línguas ou dialetos menores foram sendo progressivamente absorvidos pelos grandes idiomas, foi sendo criada aquilo a que chamamos de língua nacional, e consequentemente, foi aparecendo o conceito de literatura nacional. Associando isto a uma cultura cada vez mais acessível às massas, devido a fatores como o aparecimento da impressão, novos serviços postais e meios de comunicação e novos e mais acessíveis meios de transporte, assistimos também ao sentimento, por parte do autor, de querer escrever para a sua comunidade, ajudando assim a fomentar a identidade nacional do seu país. Este multilinguismo levou ao declínio do Latim, que em termos de atividades escolares, foi substituído

maioritariamente pelo francês, tanto em França, obviamente, como também em grande parte da Europa. Isto levou, por sua vez, a um problema identitário e linguístico nos restantes países cuja língua materna não era o francês. Segundo d'Alembert,

The scholars of other nations, for whom we have provided an example, believed rightly that they could write still better in their own tongue than in ours. England accordingly imitated us; Germany, where Latin seemed to have found a refuge, is imperceptibly moving away from Latin: I do not doubt that the Swedes, the Danes, and the Russians will promptly follow. Thus, before the end of the eighteenth century, a philosopher wishing to know the ideas and discoveries of his predecessors will be forced to tax his memory with seven or eight different languages; and, after consuming the most precious time in learning them, he will die before commencing to instruct himself. (*Apud* Jost, 1974: 8)

Portanto, como nos diz muito acertadamente d'Alembert, houve com esta nova consciencialização de identidade nacional uma enorme proliferação de obras escritas em línguas diferentes. Alimentada por este fenómeno, surge também a crítica literária, e, já no século XVIII, dá-se o aparecimento de várias publicações relacionadas com esta e com literatura comparada, indo o número de comparatistas aumentando consideravelmente por grande parte dos países europeus.

Segundo Jost, a literatura comparada iniciou-se como disciplina académica e como sistema crítico nos primórdios do século XIX, tendo sido provavelmente reconhecida como tal pela primeira vez por Sainte-Beuve, que utilizou o termo *littérature comparée* em vários dos seus artigos e ensaios. Outros autores prosseguiram a utilização desta expressão, apesar de não se referirem exatamente ao que a Literatura Comparada é hoje. Ainda assim, apesar de a técnica ser ainda bastante arcaica, serviu para encorajar a comparação entre a produção literária de vários países e para criar uma ideia geral do fenómeno literário europeu. Ainda segundo este autor, podemos estabelecer o início da Literatura Comparada como cátedra académica no ano de 1861, na Universidade de Nápoles, onde Francesco DeSanctis começou a leccionar *letteratura comparata*, em 1871. De acordo com este académico, a literatura deve ser vista como um todo, de forma geral, e não separada por nacionalidades, sendo que o importante é que as diferentes literaturas se relacionem "idealmente ou factualmente, desde que pertençam à mesma corrente ou período, à mesma categoria estética ou género, desde que ilustrem os mesmos temas ou motivos". (*Idem*: 13). Este conceito de literatura universal remete-

nos, obviamente, ao termo *Weltliteratur*¹, criado por Goethe. Este autor, bastante familiarizado com outras literaturas e culturas, via aqui o caminho para um profundo conhecimento literário, defendendo que a literatura deveria ser vista como um fenómeno universal, e não nacional. Com este interesse geral pela literatura em constante aumento, houve uma grande proliferação de obras escritas, que se tornaram acessíveis a todos através das publicações em massa, havendo então, por parte dos académicos, a necessidade de especialização, dada a imensidão do seu objeto de trabalho. A crítica moderna surgida também nesta altura tornou-se então, consequentemente, altamente especializada, indo assim contra as maiores aspirações da *Weltliteratur*. No entanto, segundo o supracitado autor, esta situação tem vindo a melhorar ao longo dos anos, sendo que a solução passará por conciliar os dois extremos: da generalização e da especialização.

Assistimos mais tarde, com estes desenvolvimentos, e novamente parafraseando Jost, ao aparecimento das três maiores escolas comparatistas: a Francesa (baseada no historicismo e nacionalismo); a Americana (que consistia numa grande liberdade de ensino, e não era nacionalista), e a Russa (socialismo, que via a literatura como estando ao serviço da sociedade, não dando crédito ao autor individual), que posteriormente concentraram os seus esforços em três diferentes abordagens à disciplina. Apesar dessas diferenças, os princípios da literatura comparada são hoje amplamente aceites nas universidades de todo o mundo, sendo esta um campo académico regular na Europa, Estados Unidos da América, entre outros. Isto porque é reconhecida a necessidade de estudar as relações entre diferentes culturas individuais.

A partir, sensivelmente, do final da década de 1940, foi reconhecida uma raiz comum a todas as manifestações estéticas, passando então a relação entre literatura e outras artes a ter um lugar privilegiado nos estudos comparatistas. A publicação, em 1948, do *Music and Literature. A comparison of the Art*, de Calvin Brown, foi bastante relevante para este processo. Segundo ele, no prefácio à sua obra, “This book was written with the hope that it might open up a field of thought which has not been systematically explored” (Brown, 1948: 9).

¹ Noção que não deve ser confundida com a de Literatura Comparada, já que a *Weltliteratur* será como que a base, ou um pré-requisito, para esta.

Atualmente, esta disciplina é também bastante mais inclusiva, sendo que abrange áreas como a mitocrítica² e a tematologia, que se estendem ambas a todas as formas de arte, derrubando assim as fronteiras entre os diferentes modos de expressão. Será abordada nesta dissertação a relação entre literatura e música e entre literatura e cinema.

Por essa razão, procederemos de seguida a uma concisa reconstituição diacrónica das relações música-literatura e literatura-cinema.

² Conceito cunhado em 1970 por Gilbert Durand, e que consiste em descobrir os motivos redundantes que constituem as sincronicidades míticas da obra e examinar as situações e combinações de situações das personagens nestes ambientes. (cf. *Mythe, thèmes et variations*, Paris, Desclée de Brouwer)

1.1 Literatura e Música

I would define, in brief, the poetry of words as the rhythmical creation of Beauty³.

-Edgar Allan Poe

Atendendo às palavras de Calvin S. Brown na sua obra *Music and Literature: A comparison of the arts*, literatura e música estão relacionadas desde logo pelo uso que fazem dos sentidos. Segundo ele, “painting, sculpture, and architecture must be seen; music and literature must be heard”, justificando o facto de considerar que a literatura deve ser ouvida com o seguinte argumento, comparando as duas artes:

Since the great majority of our reading is done without the production of any physical sound, many persons are inclined to think offhand of literature as something presented to the eye. A moment's reflection will dispel this idea. No one mistakes the printed notes on a sheet of music for *music*: they are simply symbols which tell a performer what sounds he is to produce, and the sounds themselves are the music. Precisely the same thing holds true for literature [...]. The only reason we do not make the same error with respect to music is that we are largely musical illiterates: the symbols on a musical score mean little or nothing to us until they are translated into the sounds for which they stand. We are so accustomed to translating printed words into sounds effortlessly and without having physically to produce those sounds that we sometimes tend to forget their existence (Brown, 1948: 8)

A relação entre literatura e música é já existente desde a Antiguidade Clássica. Considerando a etimologia da palavra ‘música’, vemos que esta, de origem grega, tem um significado mais amplo do que o atual, sendo que significava toda a atividade inspirada pelas nove Musas. É ainda da Grécia Antiga que nos chega o belíssimo mito de Orfeu, símbolo máximo desta união, que com a sua lira e com o seu canto acalmava as feras e os homens, animava as pedras e movia as árvores, usando mesmo este talento para resgatar a sua amada Eurídice do mundo dos mortos.

³ Retirado do ensaio *The Poetic Principle*, de Egdar Allan Poe, publicado postumamente em 1850. A versão digital da primeira edição pode ser consultada em <http://www.eapoe.org/works/essays/poetprnb.htm> [consultado em 9 de junho de 2015]



Imagem 1- Pintura *Orpheus*, de James Barry (1777–1783).

Créditos: Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce⁴.

Ainda segundo o mesmo autor, nas sociedades clássicas a poesia foi sempre cantada, e “have been used only to accompany the chant” (*Idem*: 45), o que mais uma vez é patente no mito de Orfeu, que acompanhava com a lira as suas poesias. Segundo ele, posteriormente tanto a Grécia como Roma criaram poesia para ser apenas lida, mas não música independente da poesia ou da dança.

Como sugere Norbert Dufourcq,

A música grega foi essencialmente *vocal*. Todas as obras líricas eram cantadas: monólogos, diálogos, coros. E a música era uma constante, tanto no teatro como nos jogos Olímpicos, nos jogos Píticos e nas Panateneias. No teatro existia uma estreita dependência entre a música e a poesia: era o ritmo do verso que comandava o ritmo da música. Aos coros sucedem-se, frequentemente, danças lentas, muito cadenciadas. Nas cidades, as procissões são acompanhadas de música e as raparigas cantam hinos. O teatro e a música integram-se assim na vida quotidiana (Dufourcq, 1988: 13).

Demonstrando ainda mais esta ideia destaca-se o pensador germânico Friedrich Nietzsche, que em *O Nascimento da Tragédia*, de 1873, afirma que a tragédia (o teatro)

⁴ Fonte: <http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/orpheus-218500#copyright> [consultado em 16 de maio de 2015]

surge diretamente do espírito musical, da celebração ao deus Dionísio, sendo que o que nesta tiver a ver com ritmo deriva do espírito dionisíaco, derivando a parte literária, o texto escrito, do espírito apolíneo, seu oposto, símbolo da racionalidade e do equilíbrio. Com isto, podemos ver que Nietzsche apreende o ideal de Aristóteles, que vê a tragédia como catarse de emoções.

Na cultura Ocidental, esta união entre as duas artes fortaleceu-se na Época Trovadoresca (século XI a XIV, sensivelmente). Na Europa, as cantigas de amigo e de amor, onde as composições poéticas dos trovadores eram acompanhadas com música, formam a união perfeita entre estas artes e a dança. Segundo Paul Griffiths, “a sua linguagem de elocução lírica, inscrita em notação, parece estabelecer uma relação directa entre nós e os músicos-poetas de há oito ou mais séculos” (Griffiths, 2007:34). Esta relação literatura-música foi-se intensificando com o passar dos anos, sendo que no Renascimento e no Barroco surgiram novos géneros líricos que o favoreceram, nomeadamente o madrigal, a cantata, o melodrama, o drama lírico e a ópera, sendo esta última bastante significativa, por ser quase como que a sucessora do drama teatral, unindo a encenação à música, cantada ou apenas instrumental, contando histórias e seguindo o enredo através do uso da palavra cantada. Apesar disso, foi nesta época que começou o afastamento entre as duas artes, já que se insistia que poesia música deveriam andar de mãos dadas, o que segundo Brown “is an indication that the necessity of this union was no longer a self-evident proposition” (Brown, 1948: 45).

No entanto, foi no Classicismo e Neoclassicismo, que se deu o verdadeiro declínio na relação entre as duas formas de arte, muito devido ao aparecimento da impressão, que levou a que houvesse uma maior difusão de livros impressos, valorizando-se o visual em detrimento do auditivo. Uma nova aproximação surgiu na época do Romantismo, onde se acreditava mesmo na união de todas as artes através da música. Dufourcq diz-nos que a partir desta era musical, inaugurada na Alemanha por Beethoven, a música passa a ter uma maior liberdade e expressividade, aproximado a composição musical da literária. Segundo ele,

Daí para a frente, a música revelará os estados de alma, as alegrias e os desgostos do compositor. A sensibilidade embota-se em contacto com a vida e com a natureza, e do mesmo modo que o poeta procura definir-se e analisar-se, também o artista, rompendo com a tradição do século XVIII, insufla em tudo o que cria algo de mais humano, que nos mostra as amarguras, o trágico da sua existência, ou até mesmo os seus sentimentos íntimos em presença de um ser amado, de uma ideia ou de uma paisagem (Dufourcq, 1988: 105).

É ainda destacado pelo mesmo autor o relevante papel que Franz Schubert teve no *lied*⁵, compondo mais de seiscentos sobre poemas de autores como Goethe, Schiller e Heine.

Com o Simbolismo e o Modernismo, a música adquire o estatuto de arte por excelência. Aqui, foi bastante relevante o papel do poeta simbolista francês Paul Verlaine, com a sua *Art Poétique*, de 1874 («De la musique avant toute chose[...]»). Para Verlaine, a música seria também a arte por excelência («De la musique encore et toujours! / Que ton vers soit la chose envolée/ Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée/ Vers d'autres cieux à d'autres amour »), eterna e com um forte poder de sugestão, sendo que «tout le reste est littérature» (Verlaine, 1992 : 150-1). Nesta declaração final, o poeta entende, em sintonia com a sua época e o estilo epocal a que pertence, que a literatura é expressão retórica, artificial; ela deve ser musicalidade, harmonia de sons que propicie o sonho.

Bastante relevante é também o aparecimento, na segunda metade do século XIX, do teatro musical, que persiste, com muito sucesso, até aos dias de hoje. Mais uma vez, é uma forma de arte que conjuga a técnica narrativa da escrita com a componente musical, tanto em termos de letra como em termos de música instrumental, sendo “uma forma aberta por excelência, porque é susceptível de acolher qualquer forma de expressão, uma soma polivalente, [...] sujeita à indeterminação”. (Dufourcq, 1988: 171).

Com os tempos modernos e com a forte propagação da cultura dos *mass media*, assistimos a um reforço desta relação. Muitos dos poetas vêem os seus poemas transformados em música; surgem novos estilos literários impreterivelmente associados a ritmos musicais, sendo disso a geração *beat* dos anos 50, com Jack Kerouac e Allen Ginsberg como representantes máximos, e o *jazz*, um ilustrativo exemplo, e surgem artistas musicais que fazem das suas letras verdadeiros poemas, como por exemplo artistas do estilo considerado *spoken word*, como Tom Waits, Lou Reed ou Nick Cave, ou até mesmo os artistas do mundo do *rap* e do *hip-hop*. Não podem ser esquecidos os casos em que músicos/letristas de grande sucesso são também poetas com algum reconhecimento, como os casos, por exemplo, de Patti Smith ou de Jim Morrison.

⁵ Termo de origem alemã que significa ‘canção’, usado para classificar arranjos musicais para piano e cantor solo, com letras geralmente em alemão.

1.2 Literatura e Cinema

Apesar de ser afirmado por alguns autores que a literatura e cinema nada têm em comum, como Pirandello que diz que “Il cinema dovrà quanto prima affrancarsi dalla letteratura” (*Apud* Bussi, Kovarski, et al. 1996: 13), ou o próprio Bergman que afirma que “film has nothing to do with literature” (*Ibidem*), a verdade é que sempre houve uma relação entre ambos quase impossível de negar. Esta ligação será umas vezes mais óbvia, como o caso das adaptações declaradas de obras literárias, outras mais dissimulada, como a adaptação de temas, personagens-tipo e formas de narrar e de estrutura que as duas artes vão alternando entre si.

Desde os primórdios daquela que agora é conhecida como Sétima Arte que houve a necessidade de a aproximar da literatura, como forma de obter credibilidade e certificação cultural aos olhos da sociedade, afastando-o do seu antecessor, a fotografia, e aproximando-o das classes sociais mais altas. Como afirma Timothy Corrigan adaptar obras literárias,

[...] also became a way of negotiating a new, respectable cultural position for movies and their audiences. Perceived in these first years of development as a curiosity and amusement geared toward lower-class audiences, film could, by adapting classics and popular literary figures and types, position itself closer and closer to art and respectable cultural practices and thus add other classes of audiences to its patrons (Corrigan, 1999: 17).

Fazendo um percurso retrospectivo, pode ser dito que o cinema surgiu, nos finais do século XIX, sob a forma de filmes com poucos minutos de duração, normalmente sobre cenas da vida quotidiana, sendo que em certos casos se juntavam num único, para a exibição, filmes que tratassem do mesmo tema. Destaca-se neste período a importância de Georges Méliés e dos irmãos Lumière, cujas primeiras películas foram enormes sucessos dada a sua constante inovação técnica, como por exemplo, o aproximar do comboio em *L'Arrivé d'un train en gare de La Ciotat*⁶, recorrendo ao uso de diferentes planos.

⁶ Louis Lumière, 1896



Imagem 2- Frame do filme *L'Arrivé d'un train en gare de La Ciotat*, de Louis Lumière.

No entanto, cedo estes processos começaram a ser repetitivos, e o público progressivamente deixou de ter qualquer interesse em assistir a cenas do quotidiano, levando isto a uma grande diminuição da afluência às salas de projeção. Houve desta forma a necessidade, como nos diz Corrigan, de inventar histórias, que dada a falta de tempo para tal e de experiência nesta nova forma de arte, fez com que se recorresse à literatura como fonte inesgotável de narrativas. Tomemos o exemplo de um dos primeiros e mais célebres filmes de todos os tempos: *Le Voyage dans la Lune*, dirigido por Georges Méliés em 1902, que teve por base dois romances: *De la Terre à la Lune*, da autoria de Julio Verne, publicado em 1865, e *The First Men in the Moon*, da autoria de H. G. Wells, publicado em 1901, e o trabalho de D. W. Griffith, que é considerado por Corrigan como o ponto de início, em cerca de 1913, do cinema clássico.

Ainda segundo Corrigan, o facto de a audiência poder estar, possivelmente, familiarizada com a obra literária precedente é um aspeto bastante positivo, já que “part of the interest in the film would be seeing words brought to life” (*Idem*: 17).

Progressivamente, com o avançar das técnicas, tornou-se uma questão de prestígio (e de retorno financeiro) adaptar grandes nomes da literatura, já que esta é considerada como uma forma de arte mais elevada hierarquicamente do que o cinema, devido à “la creencia, aún hoy vigente, de que la palabra es superior a la imagen [porque la palabra] está asociada a la divinidad [...] que nombra y da existencia a los objetos y la imagen [es] una mera imitación de los objetos, [con] función inferior” (Mínguez Arranz, 1998: 47). Charles Pathé, criador da empresa Pathé Frères, foi um dos grandes responsáveis, no início do século XX, pela comercialização do cinema para as massas, tendo tido com isso um incrível lucro. De acordo com o historiador de cinema Georges Sadoul, Pathé, com o projecto megalómano de possuir tudo que fosse necessário para criar, produzir distribuir e exhibir um filme, teve a necessidade de começar a trabalhar com histórias e argumentos mais longos e complexos, servindo-se para isso do teatro e, obviamente, dos clássicos da literatura, tendo vencido uma batalha legal que lhe concedeu os direitos de adaptação de quase todo o repertório francês.

Como é sabido, este fenómeno da transposição audiovisual tem sido alvo de vários estudos e de várias abordagens ao longo dos anos⁷, sendo que não são raros os casos em que a literatura beneficia com o cinema, já que determinadas adaptações fazem com que aumente a procura da obra original (existindo, ainda que em menor número, a adaptação inversa, ou seja, a criação de uma obra literária baseada numa obra cinematográfica original). Não é invulgar, ainda assim, que o leitor se sinta defraudado quando assiste à adaptação cinematográfica de uma obra literária, já que a sua construção imaginária baseada na leitura será com certeza diferente, em algum aspeto, da interpretação do cineasta. Isto sucede muito em parte devido à já referida hierarquia das artes, já que persiste o preconceito que apenas a obra original merece crédito e valorização, sendo as adaptações meras imitações de histórias já existentes, tendo, por isso mesmo, um menor valor cultural e intelectual.

A Sétima Arte, com a sua evolução, trouxe-nos inevitavelmente uma nova forma de ver o mundo e de apreender o real de forma imediata e mais perceptiva, o que, de facto, é mais difícil de acontecer na literatura. A partir do ano de 1925, foi mesmo aceite a noção de que o cinema influencia não só a literatura, mas também os modos de vida e comportamentos do ser humano. Segundo Alexandre Arnoux “a influência do cinema na literatura começa a ser sensível, [havendo uma] certa negligência na ligação das

⁷ Cf. *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura: A Adaptação Cinematográfica e a Recepção Literária do Cinema*, 2001, Sérgio Paulo Guimarães de Sousa, Universidade do Minho

imagens já que o olhar do escritor e do leitor estão melhor treinados para uma análise mais profunda das sensações rápidas...”(Apud Brunel, 2004: 290). Como nos diz Peppino Ortoleva,

A partire da questa “atraxione fatale” fra le due forme espressive si sarebbe poi stabilita, fra l’istituzione cinematografica e la letteratura, una sorta di perenne oscillazione, che attraversa tutta la storia del cinema nel Novecento: l’esigenza da un lato di evidenziare e mettere a frutto la continuità fra romanzo e film (con la pratica consolidata delle trasposizioni come con il reclutamento dei romanzieri in funzione di sceneggiatori) e il bisogno dall’altro di sottolineare la specifica identità del cinema, anche a costo di esaltarle la natura fotografica contro la costruzione fantastica, l’illusione presentistica dalla rappresentazione contro quella affabulatoria del racconto (Apud Albano et al., 1997: 66).

Como tal, na primeira metade do século XX, foi amplamente aceite esta noção de influência bilateral, chegando o cinema a ultrapassar a literatura naquela que é a construção do imaginário coletivo do espetador, sendo que o primeiro fora mesmo visto como uma fonte de renovação da arte narrativa.

No entanto, esta conceção de influência e mesmo de complementaridade desvaneceu novamente aquando do aparecimento do cinema sonoro, visto como um ponto de afastamento entre as duas artes.

Uma das mais fortes e relevantes relações entre literatura e cinema reside, no entanto, na escrita dos guiões, que surgiu nesta altura do cinema sonoro, e que foi uma parte fulcral da adaptação e criação cinematográfica, onde temos a língua, as palavras, com a função de descrever o aspeto visual. Esta forma de escrita, própria para ser levada ao grande ecrã, e o grande sucesso popular e financeiro da adaptação de obras literárias ao cinema fez com que se privilegiasse um tipo de literatura capaz de ser transposto para este meio, fortalecendo assim, no final dos anos 30, a relação entre romancistas e cineastas. É também posteriormente, entre as décadas de 40/50, que começam a ser adaptadas ao cinema obras literárias alternativas e mais obscuras, como caso dos romances policiais, dando assim origem ao famoso movimento *film noir*. Depois daí, e segundo Corrigan, “minor literature and unpolished stories increasingly became the source for some of the most trenchant films of the next decade” (Corrigan, 1999: 43). Ainda segundo ele,

Serious theatrical and literary writers [...] from the thirties through the forties began to gravitate to a film industry that was formerly viewed with deep suspicion; at the same time films and screenplays began to break away from the dominance of literary culture and to innovate by creatively adapting the much less intimidating forms of popular literature. It is no wonder that scriptwriting during this period drew so many celebrated writers to experiment in a new idiom (*Ibidem*).

Ainda assim, e após o surgimento dos *mass media* nos anos 60, sensivelmente, houve uma significativa mudança das relações entre autor e espetador, entre obra e mundo, devido à crescente interligação entre ficção e realidade, levando isto a que o cinema se tenha tornado, até aos dias de hoje, uma arte de bastante sucesso e com inúmeros espetadores, prolífera em géneros. Foi nesta altura também que o cinema, tendo por base novamente a produção literária, tocou em temas mais obscuros e subversivos, com uma maior carga sexual e mais explícita, fugindo ao *mainstream* e ao clássico, e colocando em causa, por vezes, os valores familiares, sociais e morais, desafiando a censura. Como afirma Corrigan, “Faced with the image of unsettling but acclaimed literary works, even the censors seemed to acknowledge that literature should be allowed to provide film with ways to challenge middle-class perspectives rather than to comfort and secure that group the way classical literary adaptations once did” (*Idem*: 56).

Devido a todos estes fatores, o cinema passou, nos anos 60, a ser uma área de estudos académicos tanto na Europa como nos Estados Unidos da América, tendo-se esta tendência alastrado e fortalecendo até aos dias de hoje.

2. O CASO ESPECÍFICO DE *VENUS IN FURS*

*Rise thou must, or be depressed,
Rule and gain must be for thee,
Or must learn to serve and lose,
Triumph must or suffering choose,
Hammer must or anvil be*⁸

Goethe

Nesta dissertação, como já foi mencionado, será feito um estudo da obra *Venus in Furs*, de Leopold von Sacher-Masoch. Proceder-se-á em primeiro lugar a uma abordagem sucinta da biografia do autor e à análise da sua obra, e, por fim, à demonstração e também análise das suas várias adaptações a outras formas de arte.

2.1 Autor e Obra

Não obstante a insistência de alguns pensadores (por exemplo, Roland Barthes) na defesa dos conceitos de morte do autor e de supremacia do texto sobre ele, penso que neste estudo de caso ambos, autor e obra, são indissociáveis. De facto, pode dizer-se que tanto a peculiaridade de Masoch como o seu icónico *Venus in Furs* se fundem e se refletem mutuamente, dado também o facto de desde cedo este autor mostrar comportamentos e sensações que, pode dizer-se, terão mais tarde o seu reflexo na obra a ser estudada.

Masoch nasce em janeiro de 1836 na cidade de Lviv, quando ela, agora território ucraniano, fazia ainda parte do império austríaco, e morre em 1895, senil, e “saddened by the neglect into which his work had fallen” (Deleuze, 1989: 11).

Formado em História, foi nomeado Professor em Graz, sendo que a sua carreira literária se iniciou precisamente com romances históricos. Ironicamente, conheceu no início da sua carreira um grande sucesso, o que contrasta com o seu fim e quase total esquecimento posterior. Além de os seus trabalhos se basearem bastante no folclore e na história, as componentes erótica e perversa são também constantes. Não são raros os contos de Masoch que têm como tema central, digamos, o envolvimento agressivo, ou seja, a punição e o castigo físico como forma de obtenção de prazer. A punição é quase sempre perpetrada pela mulher, continuamente adornada com vestuários de peles. Estes elementos persistentes nas obras de Masoch remetem-nos, por sua vez, para um

⁸ GOETHE’S OTHER COPTIC SONG – EIN ANDRES,
<https://copticliterature.wordpress.com/2012/06/14/goethes-other-coptic-song-ein-andres/> [consultado em 9 de junho de 2015]

episódio da sua infância que, segundo a leitura do próprio, fora o primeiro momento em que este percebeu que a humilhação e a punição eram fontes de prazer pessoal, sempre que associado a uma bela mulher:

It happened on a Sunday afternoon; I shall never forget it. I had come to play with the children of my aunt-in-law –as we called her- and we were left alone with the maid. Suddenly the countess, proud and resplendent in her great sable cloak, entered the room, greeted us, kissed me (which always sent me into raptures) and then exclaimed: “Come, Leopold, I want you to help me off with my furs”. She did not have to ask me twice. I followed her into her bedroom, took the heavy furs that I could barely lift, and helped her into the magnificent green velvet jacket trimmed with squirrel that she wore about the house. I then knelt to put her gold-embroidered slippers. On feeling her tiny feet in my hands, I forgot myself and kissed them passionately. At first my aunt stared at me in surprise, then she burst out laughing and gave me a little kick. (*Apud* Deleuze, 1989: 274)

Ainda acerca deste episódio, conta o autor que, posteriormente, em brincadeiras às escondidas com outras crianças, se ocultara no guarda-roupa da tia, tendo presenciado o encontro desta com o seu amante, e a entrada do seu marido, com dois amigos, tendo-os apanhado em flagrante. Desafiando qualquer lógica que pudesse ocorrer ao pequeno Masoch, a tia agride violentamente o seu marido, e todos se retiram do quarto, ficando apenas ela. É aqui que o jovem é descoberto. Observe-se o seu relato sobre este momento:

I tried in vain to explain my presence, but in a trice she had seized me by the hair and thrown me on the carpet; she then placed her knee on my shoulder and began to whip me vigorously. I clenched my teeth but could not prevent the tears from springing to my eyes. And yet I must admit that while I withered under my aunt’s cruel blows, I experienced acute pleasure. (*Idem*: 275)

Identificá-mos aqui, portanto, que esta foi a primeira vez que o escritor sentiu na primeira pessoa aquele que viria a ser o tema principal de *Venus in Furs*, sendo que o marcou também o facto de o marido da sua tia ter reagido de forma submissa, “soon he returned to her room, not as an avenger but as a humble slave; it was he who fell down at the feet of the treacherous woman and begged her pardon, while she ushered him away with her foot” (*Ibidem*).

Este episódio terá tido uma importância assinalável na vida de Masoch, uma vez que se presume que outra inspiração para a obra fora o seu relacionamento com Fanny Von Pistor: tratou-se de uma relação baseada em princípios masoquistas de poder e de

submissão como fundamentos do envolvimento amoroso. Entre o casal estabeleceu-se de início um contrato, com a duração de seis meses, que estipulava os direitos e deveres tanto do submisso Masoch como da dominadora Fanny. O mesmo se verificou na sua relação seguinte com Wanda von Sacher-Masoch (este relacionamento iniciara-se após a publicação de *Venus in Furs*, e como tal, a sua futura esposa, de seu nome Aurore Rümelin, optara por usar para si o nome da heroína da obra).



Imagem 3- Leopold von Sacher Masoch e Fanny von Pistor⁹.

Tudo isto não seria novidade, no entanto, pois segundo Deleuze,

Masoch's tastes in matters of love are well known: he enjoyed pretending to be a bear or a bandit or having himself pursued, tied up and subjected to punishments, humiliations and even acute physical pain by an opulent fur-clad woman with a whip; he was given to dressing up as a servant, making use of all kinds of fetishes and disguises, placing advertisements in newspapers, signing contracts with the women in his life and if need be prostituting them. (Deleuze, 1989: 10)

Reforçando esta posição de Deleuze, Alexandrian sustenta que:

⁹ Fonte: <http://classes.colgate.edu/dhoffmann/germ477/images/SacherMasoch%20Folder/S-M%20und%20Wanda.JPG> [consultado em 16 de maio de 2015]

A vida amorosa de Sacher-Masoch, voluntariamente dramática, comportou várias ligações sucessivas que patenteiam traços distintivos permanentes: o seu gosto pelos agasalhos de peles, dos quais pretendia ver cobertas as suas amantes quando se lhes davam (possuía, aliás, uma colecção de peles e de ligas femininas); a sua atracção exclusiva pelas mulheres imperiosas e cruéis; as condições que impunha a todas a quem amava de o molestarem constantemente e de se entregarem a outros homens, a fim de ficar dilacerado pelo sentimento de frustração” (Alexandrian, 1991: 249)

Não pode também ser esquecida a particularidade de o nome de Masoch ter sido mais tarde cunhado pelo psiquiatra Richard von Krafft-Ebing¹⁰ para definir esta agora perturbação que conhecemos por masoquismo.

Apesar de o propósito desta dissertação não ser o de aprofundar a problemática do masoquismo, torna-se necessário esclarecer este conceito, de forma a melhor compreender a obra de Masoch. Assim, recorrendo ao *Dicionário de Língua Portuguesa* da Porto Editora, encontramos a seguinte definição¹¹:

masoquismo

ma.so.quis.mo [mɐzu'kizmu]

nome masculino

1. perversão sexual em que o prazer só pode ser obtido mediante sofrimentos físicos ou morais (flagelações, humilhação, insultos) impostos ao próprio
2. prazer que se tira do sofrimento causado a si próprio

O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, define masoquismo como “1. Perversão caracterizada pela obtenção de prazer a partir de sofrimento ou humilhação a que o próprio indivíduo se submete; algolania passiva; 2. Atitude de uma pessoa que procura o sofrimento, a humilhação, ou que neles se compraz”¹².

Estas definições revelam que o masoquismo tem por base o sofrimento como principal ou mesmo única forma de obtenção de prazer. Na opinião de Deleuze, com a

¹⁰ Cf. *Psychopathia Sexualis*, 1894, Forgotten Books [Disponível em https://archive.org/stream/PsychopathiaSexualis1000006945/Psychopathia_Sexualis_1000006945#page/n0/mode/2up - consultado em 5 de março de 2015.]

¹¹ *masoquismo* in *Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico* [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2015. [consultado em 14 de março de 2015]. Disponível na Internet: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/masoquismo>

¹² *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Porto, Temas e Debates, 2001, p. 5331.

qual tendo a concordar, a adoção deste termo por Krafft- Ebing é uma atribuição de certa forma injusta para com o outrora famoso e honrado autor. Nas suas palavras, com as quais mais uma vez não me repugna estar de acordo, “Masoch has been treated unjustly, not because his name was unfairly given to the perversion of masochism, but quite the reverse, because his work fell into neglect whereas his name passed into current usage” (Deleuze, 1989: 13).

Quanto à obra em estudo, no original *Venus im Pelz*, de 1870, tem que ser mencionada a intenção megalómana de Masoch, que consistia em criar uma espécie de ciclo de obras denominado, dependendo da tradução, de *Heritage of Cain*, ou *Legacy of Cain*, sendo que de cada volume fariam parte um grupo de seis contos que tratariam do mesmo tema. Tendo como objetivo um total de igualmente seis volumes, os seus temas seriam Amor, Propriedade, Estado, Guerra, Trabalho e Morte.

No entanto, apenas o volume *Amor* foi concluído, sendo *Venus in Furs* parte integrante deste. Nesta obra, surge o jovem Severin como personagem principal e submisso a Wanda, a bela mulher dominadora. Tudo se inicia com um sonho de uma personagem masculina, que não é identificada: o homem dialoga com a deusa Vénus acerca do amor e das relações de poder entre o sexo masculino e feminino, afirmando ele que homem e mulher são inimigos naturais. Apenas o amor poderá apaziguar temporariamente essa aversão, na condição de que um parceiro ceda à vontade do outro.

A deusa responde que será sempre o homem a ceder à vontade da mulher; no seu entendimento, o sexo feminino dispõe de uma vantagem: a capacidade de despertar desejo.

Afirma ainda que a natureza, ao criar o homem tão vulnerável à paixão, o pôs à mercê da mulher, que o deverá tratar como um serviçal de forma a manter o seu amor, admiração e desejo.

Estas considerações lançam o tema crucial de toda a obra de Masoch. Mas devem recuperar-se ainda outras ideias: o homem cujo sonho é descrito adormecera a ler Hegel; dirige-se de seguida a casa de Severin, esse jovem de aproximadamente trinta anos:

peculiar, although [...] he wasn't quite the dangerous madman that the neighborhood, or indeed the entire district of Kolomea considered him to be, [and he] displayed surprising sobriety, a certain seriousness, even pedantry [...] but at times he had violent attacks of sudden passion, and gave the

impression of being about to run with his head right through a wall. At those times everyone preferred to be out of his way. (Sacher-Masoch, 2015: 5).

Após contar o seu sonho a Severin, o homem depara-se, na sala deste, com um quadro de uma mulher extremamente idêntica à Vénus do seu mundo onírico, e, aos pés desta, “like a slave, like a dog” (*Idem*: 6), o próprio Severin. Este, por sua vez, afirma ser agora o dominador nas suas relações, e após lhe ser contado o sonho e verificar a curiosidade do seu amigo em relação ao quadro, afirma que se a sua intenção for a de curar-se do seu fascínio por mulheres cruéis e dominadoras, tal como ele fizera, deveria ler um certo manuscrito intitulado *Confessions of a Supersensual Man*. Trata-se da autobiografia do próprio Severin, centrando-se no tempo que este passara com Wanda von Dunajew.

Surge então, através de um relato analético, a diegese principal: Severin encontra-se numa estância dos Cárpatos, sente-se terrivelmente aborrecido – qualifica-se como *diletante*, amador nas artes, já que o interesse que lhes vota não se traduz em qualquer obra concreta, e, sobretudo, um amador na vida.

Segundo ele, “up to the present I have lived as I have painted and written poetry. I never got far beyond the preparation, the plan, the first act, the first stanza” (*Idem*: 9), mostrando-nos que é um homem de certa forma frustrado e entediado com a sua própria existência. Hospedada no mesmo *resort* está uma viúva abastada, que dizem ser muito jovem e bela, Wanda von Dunajew.

A suposta beleza de Wanda não parece impressionar Severin, que se confessa apaixonado pela estátua de Vénus que se encontra no jardim¹³.

Esta situação remete de imediato para o conceito de écfrase, do grego *ekphrasis*, que significa descrição e que consiste, como indica o seu significado, na descrição, numa obra literária, de uma outra que não o seja (de uma escultura, neste caso). A descrição do escudo de Aquiles, no poema épico homérico *A Ilíada*, é tomada como o primeiro exemplo de écfrase na cultura universal.

Ainda assim, e ainda sem a conhecer, Severin empresta um livro à viúva, a pedido da senhoria, dentro do qual se encontra uma pequena réplica da pintura *Vénus com Espelho*, de Ticiano.

¹³ Diz-nos Severin que esta estátua é uma réplica do original que se encontra em Florença. Presume-se, pois, que o original seja a Vénus de Medici, exposta na *Galleria degli Uffizi*.

Uns dias mais tarde, Severin cruza-se finalmente com Wanda, vendo nela a personificação da própria Vénus. Diz-nos ele acerca deste primeiro encontro que

She is there -Venus- but without furs- No, this time it is merely the widow- and yet- Venus- oh, what a woman!

As she stands there in her light white morning gown, looking at me, her slight figure seems full of poetry and grace. She is neither large, nor small; her head is alluring, piquant- in the sense of the period of the French marquises- rather than formally beautiful. What enchantment and softness, what roguish charm play about her none too small mouth! Her skin is so infinitely delicate, that the blue veins show through everywhere; even through the muslin covering her arms and bosom. How abundant her red hair- it is red, not blonde or golden-yellow- how diabolically and yet tenderly it plays around her neck! Now her eyes meet mine like green lightnings- they are green, these eyes of hers, whose power is so indescribable- green, but as are precious stones, or deep unfathomable mountain lakes. She observes my confusion, which has even made me discourteous, for I have remained seated and still have my cap on my head. [...] Her name is Wanda von Dunajew. [...] And she is actually my Venus. (*Idem*: 14-5)

No seu primeiro contacto, Severin fica de tal forma deslumbrado com a viúva que se mostra quase incapaz de lhe dirigir a palavra. Tal encantamento perdura e intensifica-se ao longo da obra. Logo nesta primeira troca de palavras, Wanda diz-se pagã e admiradora da sensualidade grega, afirmando que não acredita no amor pregado pelo cristianismo, pois esta religião viera, com a sua tirania, quebrar os instintos inocentes da natureza. Para Wanda, “Nature admits of no permanence in the relation between man and woman” (*Idem*: 16), e o casamento cristão é nada mais que uma tentativa fracassada de “introduce permanence in love, [...] the most changeable thing in this changeable human existence” (*Idem*: 17). Wanda procura não a permanência, mas a efemeridade de envolvimento, recusando por isso o princípio de estabilidade matrimonial suposto no ideal judaico-cristão.

Posteriormente, a personagem feminina admite que o encorajador dos seus relacionamentos com diversos amantes fora o seu próprio marido no seu leito de morte, que nela viu “a woman of Greece” (*Idem*: 18).

O diálogo entre ambos sugere ainda que Wanda é uma personificação da deusa Vénus; como ela, deveria dispor de escravos. Severin disponibiliza-se de imediato para ocupar esta posição. A aproximação entre ambos intensifica-se e Severin chegará a dedicar um poema da sua autoria a Wanda, afirmando que “this time I really got beyond the first stanza” (*Idem*: 20), mas que Wanda desejara ficar na posse do original, ficando

ele sem qualquer cópia para si. Poderá, então, esta passagem ser como que a antevisão do futuro domínio total que a mulher terá sobre este. Após mais alguns momentos passados juntos, Severin declara o seu amor por Wanda pedindo-a em casamento. A personagem feminina rejeita o pedido, autocaracterizando-se como mulher frívola e indisponível para repetir a experiência do casamento por duas razões: em primeiro lugar, porque se considera incapaz de amar um homem por um período superior a um mês; em segundo lugar, porque defende que um homem em estado apaixonado torna-se fraco e submisso, convertendo-se assim no oposto do que ela procura: homens fortes e capazes de a diminuírem.

No entanto, dado o afeto que nutre por Severin, acorda com este um período experimental de um ano, em que ele deverá conquistá-la e provar-lhe que os dois deverão efetivamente casar-se. Com o seu amor a aumentar cada vez mais, Severin sugere então, não podendo ser seu marido, tornar-se seu escravo, e torná-la no seu ideal:

I have two ideals of woman. If I cannot obtain the one that is noble and simple, the woman who will faithfully and truly share my life, well then I don't want anything half-way or lukewarm. Then I would rather be subjected to a woman without virtue, fidelity or pity. Such a woman in her magnificent selfishness is likewise an ideal. If I am not permitted to enjoy the happiness of love, fully and wholly, I want to taste its pains and torments to the very dregs; I want to be maltreated and betrayed by the woman I love, and the more cruelly the better. [...] Choose between my ideals. Do with me what you will, make me your husband or your slave. (*Idem*: 26--7)

Wanda fica surpreendida com tal pedido e Severin prossegue a contar-lhe a história da sua perversão, assinalando vários episódios do seu passado, onde ficção e realidade se misturam, já que a história da tia de Masoch é aqui contada, com algumas alterações, por Severin como sendo sua, mostrando, mais uma vez, o caráter autobiográfico da obra.

Inicialmente bastante reticente e desconcertada, Wanda inicia o processo de aceitação da ideia de se tornar uma cruel dominadora, dizendo a Severin que “you have corrupted my imagination and inflamed my blood. I am beginning to like the things you speak of.” (*Idem*: 36), e torna-se mestre tirânica do seu amante, tornando-se este seu servo.

Muito embora comece por se mostrar bastante cautelosa e receosa com a reação de Severin, quando começa a exercer punição física sobre ele, Wanda revelará, com o fluir do tempo, uma intensificação de crueldade. Se para ela tal acaba por se traduzir em

perda de receios, sobre Severin exerce um duplo efeito, que oscila entre o fascínio e o medo.

Wanda decide então que ambos devem assinar um contrato, onde Severin renuncie completamente aos seus direitos e se declare seu escravo pelo tempo que ela entender. No entanto, este contrato deverá ser assinado noutra local, onde o jovem não se sinta humilhado por ser um mero criado. Este pensamento entusiasma-o, de certa forma, e este apenas lhe pede que nunca se afaste dele, nem que o deixe à mercê de um qualquer de seus amantes.

Não obstante a sua paixão, vemos que este mostra algum receio de estar completamente subjugado a Wanda:

Sometimes, nevertheless, I have an uneasy feeling about placing myself so absolutely, so unconditionally into a woman's hands. Suppose she did abuse my passion, her power? [...] it lies in her hands [...] What a temptation in this doubt, this fear!!" (*Idem*: 50-1).

Tudo piora quando Severin é enviado por Wanda para recolher informações sobre o seu potencial amante, e magoado tenta voltar atrás no seu jogo, sendo no entanto tarde demais, pois ao ameaçar libertá-lo, e assim afastá-lo totalmente de si, a jovem volta a ter domínio total sobre este, que afirma que "the odd part of my situation is that [...] I can escape and don't want to; I am ready to endure everything as soon as she threatens to set me free" (*Idem*: 54).

Wanda decide então, vendo que a intenção do seu amante é continuar submisso a si, que ambos devem mudar-se para Itália, informando-o que o seu nome passará a ser Gregor.

Na viagem, Severin é submetido a uma nova humilhação, sendo forçado a viajar em terceira classe, tendo que assistir Wanda, que viajava em primeira, em cada paragem. Posteriormente, as suas roupas são-lhe tiradas, e é-lhe exigido o uso de um uniforme, declarando ele que com isto "I have the feeling of having been sold or of having bonded myself to the devil" (*Idem*: 61), para logo de seguida usar a expressão "fair demon" (*Ibidem*) para se referir a Wanda.

Chegados a Florença, hospedam-se, ficando Severin num quarto sem aquecimento e sem o mínimo de condições. Depois de instalados, Wanda tem um momento ternurento com o seu submisso, chamando-o pelo seu nome ao invés de Gregor, e declarando o seu amor por ele, preocupando-se com o seu bem estar e com o facto de recear ser vista

como um ser abominável, ao que o agora servente responde, resumido toda a ideia central da relação: “Even if you take advantage of it [...] I shall love you the more deeply, adore you the more fanatically, the worse you treat me. What you have just done inflames my blood and intoxicates all my senses” (*Idem*: 64). Logo de seguida, no entanto, a cruel mulher volta ao seu despotismo habitual.

Wanda decide, algum tempo depois, que devem abandonar a pensão onde se encontram alojados, e encontrar uma casa para si. Após alguma procura, acabam por arrendar uma casa de campo cujo jardim tinha, obviamente, uma estátua e um templo de Vénus. É já quando instalados na nova habitação que surge de novo o contrato que Wanda elaborara. Neste, que ainda não fora assinado, Severin afirma renegar a todos os seus direitos, sendo seu escravo por tempo indeterminado, não esperando dela qualquer ato de gentileza ou semelhantes. Compromete-se também, caso algum dia se separem, a jamais buscar a vingança.

Juntamente com este documento, está uma nota de suicídio que deveria ser copiada por ele, com a sua caligrafia, que seria usada no caso de Wanda decidir matá-lo, ilibando-a assim de tão cruel ato, o que o horroriza mas que não impede que prossiga com tão mórbido acordo. Após assinar, Severin é espancado por Wanda, com a ajuda de três jovens negras com vestidos de seda vermelhos, que estão também ao seu serviço, e esta informa-o que não se verão durante um mês, para que seja mais fácil para Severin aceitar a sua nova condição de escravo.

Certo dia, e após esse mês de afastamento, Wanda pede a Severin que se sente com ela a tomar uma refeição, e mostra-se bem disposta. No entanto, ao ser-lhes servida a comida, ele apercebe-se da beleza de Haydée, uma das negras ao serviço de Wanda, o que leva a que esta tenha um fortíssimo ataque de ciúmes, ordenando que o seu submisso seja colocado numa cela, dentro da cave. Sobre isto, Severin escreve:

Venus in Furs is jealous of her slave. She snatches the whip [...] and strikes me in the face, then she called the black servants, who bind me, and carry me down into the cellar, where they throw me into a dark, dank subterranean compartment, a veritable prison-cell. [...] I am a prisoner, buried. I have been lying here for I don't know how long, bound like a calf bout to be hauled to the slaughter, on a bundle of damp straw, without any light, without food, without drink, without sleep. It would be like her to let me starve to death, if I don't freeze to death before then. I am shaking with cold. Or is it fever? I believe I am beginning to hate this woman. (*Idem*: 82).

Após este tormento, Wanda torna-se estranhamente amável com Severin, pedindo-lhe que todos os dias leia para ela no final de jantar, chegando mesmo a dizer que o amava. Severin é levado a crer que a amante se sente arrependida pelo seu atroz comportamento.

No entanto, e após breves dias, dá-se a chegada de um jovem pintor a sua casa, também disposto a ser submisso à despótica mulher. Esta, ignorando os dois, apenas se dirige a Severin para lhe comunicar que já não o ama, aconselhando-o a ter cuidado e a partir naquele mesmo momento, ou então a sua crueldade iria aumentar, sem qualquer piedade que o seu amor pudesse inspirar. Obviamente Severin opta por ficar, renunciando à sua liberdade, pois estar afastado de Wanda seria para si a pior das torturas. Num desses dias, esta informa-o que deve levá-la ao colo para o banho. Severin fá-lo, e deslumbrado com a sua beleza e nudez, afirma que aquele momento deveria ser imortalizado, pois uma beleza como a sua não deveria ser esquecida e apagada após a sua morte. Decide, pois, que deveria ser pintada pelo jovem artista alemão que ainda lá se encontrava por estar também apaixonado por ela, sendo essa a origem do quadro exibido em casa de Severin, que tem o nome de *Venus in Furs*, e que tanto chamou a atenção do seu amigo no início da narrativa.

Numa das suas saídas pela cidade dias depois, cruzam-se com, segundo Severin, um homem extremamente belo e de ar cruel, e os olhares eletrizantes que este troca com Wanda não lhe são indiferentes. Regressados a casa, Wanda exige ao seu escravo que recolha imediatamente informação acerca daquele misterioso homem, sugerindo ela, de forma sarcástica, que os dois se tornassem amantes e juntos punissem Severin. Ao regressar com a informação, ficamos a saber que este é um grego chamado Alexis Papadopolis com muito boa fama e riqueza. Para o conhecer, a mulher decide ir, acompanhada do seu escravo, a um baile dado pelo embaixador Grego, e ele lá está, tal como ela, adornado de peles. De referir que Severin notou nesse momento algo estranho nos olhares intensos e assustadores que Wanda e o Grego lhe dirigiam e na metáfora usada por este último na sua despedida. Narra o outro que

when the lion whom she has chosen and with whom she lives is attacked by another [...] the lioness quietly lies down and watches the battle. Even if her mate is worsted she does not go to his aid. She looks on indifferently as he bleeds to death under his opponent's claws, and follows the victor, the stronger- that is the female's nature" (*Idem*: 99).

Podemos aqui observar um indicador e quase um presságio do que irá acontecer de seguida e que encerrará esta história, já que após esta metáfora Severin confirma que “it made me shudder, though I didn’t know why- and the red dawn immerses me and her and him in blood ” (*Ibidem*). No entanto, e antes do final que se avizinha, temos uma bela reflexão e tomada de consciência do medo que Severin começara a sentir de perder a sua amada após aquele baile e posterior encontro com o Grego, que esta confessa amar e querer desposar. Nas suas palavras,

Everything that had happened so far seemed to me a mere child’s play; but now things were beginning to be serious, terribly serious.

I anticipated a catastrophe, I visualized it, I could lay hold of it with my hands, but I lacked the courage to meet it. My strength was broken. And if I am honest with myself, neither the pains and sufferings that threatened me, not the humiliations that impended, were the things that frightened me.

I merely felt a fear, the fear of losing her whom I loved with a sort of fanatical devotion; but it was so overwhelming, so crushing that I suddenly began to sob like a child (*Idem*: 99-100)

Após uma conversa com Wanda onde fica claro que ela irá tornar-se amante do Grego, não restando qualquer sentimento por Severin, este decide fugir, deixando-lhe um bilhete a dizer que sente que se sente abusado quanto às suas emoções, e que ela se está a tornar numa mulher vulgar, que ele odeia e despreza.

Obviamente, pouco depois de abandonar o lar o jovem regressa, pois afirma ser um homem de palavra, e portanto tem que cumprir o que houvera acordado com a sua amada, ou seja, ser seu escravo enquanto ela assim o quiser. Após o seu regresso, e ao ver uma interação entre Wanda e o Grego, Severin apercebe-se que este a intimida, e que ela lhe tem medo, tendo-se ele, portanto, tornado no dominador que Wanda tanto queria. Dá-se uma discussão entre os dois, em que a jovem mulher diz que a culpa de tudo é de Severin, que a corrompera e a tornara na criatura cruel que ela agora é, sendo que esta é uma questão com que nos debatemos ao longo de toda a obra, o saber quem corrompe quem. O saber se foi Severin que corrompeu a jovem com as suas ideias acerca do seu desejo de submissão, ou se fora ela que se aproveitara do amor incondicional deste, problemática esta que será abordada por Roman Polanski numa adaptação cinematográfica que irá ser analisada numa parte posterior desta dissertação.

Voltando à discussão entre ambos, vemos que Severin ameaça Wanda e esta, por fim, confessa-lhe que o ama, só a ele, e que tudo fora um jogo, estando agora pronta para o desposar. Diz-lhe que devem partir daquela cidade que tanto sofrimento lhes

trouxera. Na noite que era suposto partirem, no entanto, Wanda chama-o aos seus aposentos, e diz que quer amarrá-lo, porque quer ver o seu amor. Após o ter amarrado, inicialmente contra sua vontade, para que não pudesse mexer-se, surge o Grego, que se encontrava escondido na divisão. Severin pede, em vão, que o libertem, e ameaça gritar por ajuda, ao que Wanda responde que ninguém o ouvirá e que nada a irá impedir de abusar dos seus sentimentos, referindo a carta em que este a chamava de vulgar e revelando, assim, que fora falso o sentimento que esta dizia ainda nutrir por ele após a sua partida e posterior regresso. É então que se concretiza o já esperado desfecho: Severin é chicoteado pelo Grego, perante o olhar da mulher que idolatra. Recordo o jovem que

[...] he began to apply the lash- so mercilessly, with such frightful force that I quivered under each blow, and began to tremble all over with pain. Tears rolled down over my cheeks. In the meantime Wanda lay on the ottoman in her fur-jacket, supporting herself on her arm; she looked on with cruel curiosity, and was convulsed with laughter.

The sensation of being whipped by a successful rival before the eyes of an adored woman cannot be described. I almost went mad with shame and despair.

What was most humiliating was that at first I felt a certain wild, supersensual stimulation under Apollo's whip and the cruel laughter of my Venus, no matter how horrible my position was. But Apollo whipped on and on, blow after blow, until I forgot all about poetry, and finally gritted my teeth in impotent rage, and cursed my wild dreams, woman, and love.

All of a sudden I saw with horrible clarity whither blind passion and lust have led man, ever since Holofernes and Agamemnon – into a blind alley, into the net of a woman's treachery, into misery, slavery and death.

It was though I was awakening from a dream. (*Idem*: 115)

Após este momento de lucidez, que se presume que seja o instante da sua cura, como ele diz ao amigo, ambos (Wanda e o Grego) partem. Severin conta que após isto pensou em tornar-se soldado, mas logo decide que o melhor seria regressar a casa e cuidar do seu pai. Três anos após a fatídica noite, recebe uma carta de Wanda, onde esta afirma que realmente o amara e contando-lhe que novidades acerca de sua vida, enviando juntamente com a carta o quadro pintado pelo jovem alemão.

Voltando à narrativa inicial, o amigo pergunta-lhe qual a moral da sua história, ao que Severin responde que é apenas uma: fora simplesmente um idiota, e deveria ter sido ele a chicoteá-la, afirmando que a mulher, como a natureza a criara, não pode nunca ser companheira do homem, apenas sua escrava ou sua mestre. *The anvil* ou *the hammer*,

como diz Goethe. Quando a mulher tiver os mesmos direitos, e igualdade no trabalho e na educação, aí, e só aí, poderão ser companheiros. Resumindo a moral nas suas palavras, “whoever allows himself to be whipped, deserves to be whipped.” (*Idem*: 117)

Em função do que aqui foi exposto, pode concluir-se que estamos perante uma obra com um peso histórico e até mesmo clínico bastante significativo, já que além de jogar com noções de poder entre os sexos e com a crueza que pode estar subjacente a relacionamentos, nos mostra a origem da tão usada expressão ‘masoquismo’, muitas vezes mal interpretada e mal usada, já que a sua conotação, principalmente nos anos recentes, tem vindo a ser pejorativa e, a meu ver, associada ao aspeto sexual, esquecendo o emocional, muitas das vezes sem conhecimento de causa, e nunca, ou quase nunca, sabendo a sua origem.

3. VENUS IN FURS NA MÚSICA

“Numa canção, cada palavra deve evocar uma imagem, tudo deve desfilhar muito rapidamente.”

Lou Reed

3.1 The Velvet Underground

Como já foi referido, a obra *Venus in Furs*, apesar do desinteresse votado ao texto e ao seu autor, no sentido da escassez de estudos do seu conteúdo, vem sendo ao longo dos últimos anos uma grande fonte de influência para outras formas de arte, nomeadamente a música.

Das várias abordagens que esta obra conheceu, a mais significativa terá sido, na minha opinião, a do grupo musical vanguardista e alternativo *The Velvet Underground*, liderada pelo icónico Lou Reed, e apadrinhada temporariamente (apesar da eterna associação) pelo não menos icónico e revolucionário artista Andy Warhol. Lou Reed e John Cale, ambos com ótima cultura musical e literária, conheceram-se em 1965, tendo já Reed conhecido um outro elemento alguns anos antes, Sterling Morrison, quando eram ambos estudantes universitários (Reed era estudante de Literatura Inglesa) que ocupavam os tempos livres a ouvir e tocar em grupos de música tipicamente negra de *rhythm and blues*, por não se identificarem com a música feita por brancos na altura. Segundo Sterling, “contentávamo-nos com as nossas pequenas ocupações no grupo porque eramos brancos. Se se era branco havia que tocar música branca. Mas nós não tínhamos essas características: nem fazíamos passinhos de dança nem usávamos fatos completos” (*Apud* Lisboa, 1992: 13).

Lou Reed afirma que a palavra sempre foi um elemento essencial das suas canções e que em inícios de carreira não aspirava a ser músico, muito menos cantor. Segundo ele, “foi só quando me juntei ao John [Cale] que comecei a cantar. Só pensava em escrever as minhas canções, em ser um *songwriter*. Nem sequer me tinha passado pela cabeça tocá-las em público” (*Idem*: 15). Após John Cale e Lou Reed se conhecerem, Reed mostrou-lhe as canções pessoais que tinha escrito e composto, à parte do seu trabalho como *songwriter* para a editora comercial Pickwick Records, onde se incluía *Venus in Furs*. Como recorda John Cale,

Encontrei o Lou quando ele vivia das canções... De facto, copiava todos os estilos existentes. Depois mostrou-me os textos que batia à máquina. Quis tocá-las para eu as ouvir acompanhando-se à

guitarra acústica. O que não me interessava porque do que gostava era de rock ‘n’roll, não de folk music. Ele insistiu até que eu acabei por ler os textos. Não era o género de folk music que cantavam Joan Baez ou Bob Dylan, nada do tipo «How many ways must a man...». A maioria das canções da época faziam imensas perguntas e as perguntas aborreciam-me. Um dia Lou foi a casa durante o fim-de-semana e quando voltou mostrou-me *Venus in Furs*. Fiquei perplexo... Foi um choque. Era um belo pedaço de poesia. Não tinha qualquer comparação com tudo o que me tinha mostrado antes, era dum nível completamente diferente... (*Idem*: 17)

Percebe-se aqui então o porquê do recurso à literatura para a escrita desta canção, já que Lou Reed, além dos seus estudos académicos, era fascinado pelo poder e a beleza das palavras, sendo a literatura, deste modo, a base de toda a sua criação artística. Diz Cale que “Perdemos muito tempo a tentar compreender o significado das palavras em circunstâncias muito particulares. Fascinava-nos. Alimentávamos isso com muitas discussões acerca de romances e poesia” (*Idem*: 18-9). De acordo com John Cale, foi mesmo com *Venus in Furs*, juntamente com *Heroin*, que teve início o som particular dos *Velvet Undergroud*. Diz-nos ele que

“*Heroin* já estava escrita, mas foi só quando Sterling se pôs a tocar aquela parte do baixo e quando eu toquei viola de arco em «*Venus*» que senti que tínhamos descoberto um estilo. Assim que concretizamos o arranjo de *Venus*, compreendi que estava ali um estilo verdadeiramente original, sujo e malsão, indecente” (*Idem*: 21).

A 11 de novembro de 1965, já com a formação Lou Reed, John Cale, Sterling Morrison e Maureen Tucker, dá-se o primeiro concerto do grupo com o nome de *Velvet Undergruond*, em Nova Jérсия, onde foram apresentadas as músicas *There She Goes Again*, *Venus in Furs* e *Heroin*. O público, esse, dividiu-se entre a admiração e a repulsa por sonoridade de tal forma vanguardista. “Metade do público abandonou a sala, a outra metade gostou” (*Idem*: 27) Com a ajuda do *manager* Al Aronowitz, conseguiram ainda assim uma série de concertos no clube Café Bizarre. Foi precisamente numa dessas atuações que se deu o encontro entre a banda e Andy Warhol¹⁴, em dezembro de 1965, e que este sugere que a banda toque em simultâneo com a projeção dos seus filmes, sendo as películas projectadas projetadas sobre o seu corpo enquanto tocam¹⁵. Com tão

¹⁴ Ao entrar no grupo de relações de Andy Warhol, a banda conhece o escritor e diretor vanguardista Piero Heliczer, que virá, ele próprio, a filmar uma curta versão *underground* de *Venus in Furs* em 8mm, com a participação da banda, que nos dias de hoje é praticamente impossível de encontrar.

¹⁵ Espetáculos que tiveram o nome de *Up-Tight* e *Exploding Plastic Inevitable*.

exuberante projeto deu-se início a uma colaboração que ainda hoje tem imensos admiradores.



Imagem 4- Espetáculo *Up-Tight with Andy Warhol*¹⁶.



Imagem 5- Espetáculo *Exploding Plastic Inevitable*¹⁷.

¹⁶ Fonte: <http://www.pennyblackmusic.co.uk/magsitepages/Article/6631/Profiles/Profile-Velvet-Underground-Part-3> [consultado em 16 de maio de 2015]

¹⁷ Fonte: <http://www.human-highway.org/tag/the-exploding-plastic-inevitable-show> [consultado em 16 de maio de 2015]

Com Andy Warhol como seu novo *manager*, a banda pôde dar asas a todo o seu potencial criativo e à improvisação, sem qualquer restrição, apesar da complicada e hostil reação inicial do público. Esta cooperação teve o seu termo aquando do fim do espetáculo conjunto, e após a banda e o artista perceberem que queriam seguir caminhos diferentes, passando estes a ter como *manager* Steve Sesnick a partir de 1967, que fez com que, devido a desentendimentos vários, o grupo caminhasse para o seu fim. Não obstante o seu final e a fraca receção desta banda enquanto ativa, com o passar dos anos tornou-se, sem dúvida, uma banda de culto, com imensos seguidores e admiradores do seu vanguardismo e irreverência. Assim, e voltando ao tema principal, temos como uma das principais canções a que irá ser nesta secção analisada, *Venus in Furs*, que segundo Sterling Morrison “é uma canção magnífica. Foi com ela que nos aproximamos do que podíamos fazer de melhor” (*Idem*: 141), e que fez parte do primeiro álbum da banda, *The Velvet Underground & Nico*¹⁸, ainda sob a alçada de Warhol. Steve Taylor opina acerca deste álbum que

‘Venus in Furs’ is the standout track, an off-kilter droner that features Reed holding a conversation with an absent demon, building to a sustained one-chord guitar climax, a style that wouldn’t really become fashionable until about a decade later. And those lyrics, vividly detailing a scene of seedy sadomasochism, must have produced hitherto unfamiliar mental images in the minds of pre-permissive society listeners (Taylor, 2004: 271).

A letra da música é então a seguinte:

Shiney, shiney, shiney boots of leather
Whip-lash girl-child in the dark
Comes in bells
Your servant, don't forsake him
Strike him, mistress, and cure his heart.

Down ye sins of streetlight fancies,
Chaste the costumes she shall wear,
Ermine furs adorn the imperious,

¹⁸ Modelo, atriz e cantora frequentadora da *Factory*, *atelier* de Andy Warhol e dos artistas que com ele trabalhavam, que participou no primeiro álbum da banda, por indicação do pintor, cineasta e empresário norte-americano.

Severin, Severin awaits you there.

*I'm tired, I'm weary
I could sleep for a thousand years
A thousand dreams that would awake me
Different colours made of tears
Kiss the boots of shiney, shiney leather
Shiney leather in the dark
Tongue of thongs, the belt that does await you
Strike him, mistress, and cure his heart.*

*Severin, Severin, speaks so slightly,
Severin, down on your bended knee,
Taste the whip, in love not given lightly,
Taste the whip, now bleed for me.*

*I'm tired, I'm weary,
I could sleep for a thousand years,
A thousand dreams that would awake me
Different colours made of tears.*

*Shiney, shiney, shiney boots of leather,
Whip-lash girl-child in the dark
Severin, your servant, comes in bells,
Please don't forsake him
Strike him, mistress, and cure his heart.¹⁹*

Esta letra remete-nos, pois, para a obra de Masoch, não só pela óbvia escolha do título homónimo, mas também pela imagética de cariz masoquista, ou sadomasoquista, transmitida por palavras como “mistress”, “whip”, “servant”, “imperious”, e expressões como “boots of leather”, “taste the whip”, “ermine furs”, além da referência direta a Severin e ao muito curioso verso “Strike him, mistress, and cure his heart”, que nos

¹⁹ Cf. Reed, Lou, *Luzes da Cidade*, Assírio&Alvim, Lisboa, 1987 (edição bilingue)

remete, por sua vez, para o final da obra em que Severin se diz curado, mostrando que foi esta também a interpretação tida por Lou Reed aquando da escrita da letra. Vemos que esta é também escrita, aparentemente, a três vozes, a primeira, desconhecida, que poderá ser do próprio Lou Reed, quase como narrador, nos primeiros versos, seguindo-se a voz, supostamente, de Severin nos versos “I m tired, I am weary/ I could sleep for a thousand years [...]”, e por fim a de Wanda, em versos como “Taste the whip, now bleed for me”.

Esta canção foi posteriormente utilizada noutros *media*, como banda sonora de filmes (eg. *The Lords of Salem*, 2012, de Rob Zombie e *The Doors*, 1991, de Oliver Stone) e até mesmo em banda desenhada, como no caso da série *Sandman*, de Neil Gaiman, onde no número 14 da publicação assistimos a uma convenção de assassinos em série que se realiza discretamente numa pensão isolada. Aí, num dos intervalos da mesma, vemos que os convidados estão a dançar ao som da música *Venus in Furs*, sendo aqui mais uma vez esta associada ao mesmo que a obra que lhe dera origem, ou seja, à perversão, e neste caso, mesmo à maldade e psicopatia, sendo que logo após este trecho musical assistimos a uma tentativa de violação por parte de um dos convidados da convenção.

É ainda importante referir, finalmente, os versos da letra que são, supostamente, as falas de Severin, onde este diz “a thousand dreams that would awake me”, que nos remetem, a meu ver, para o sonho que era para Severin ser dominado e humilhado pela sua mulher ideal como forma de atingir o prazer e de se manter perto da sua amada, sonhos que se tornaram, com o passar do tempo e o aumentar da perversão de Wanda, em sofrimento e desilusão (“different colours made of tears”).

3.2. Electric Wizard

No ano de 2010, e parte integrante do álbum *Black Masses*, surge-nos mais uma música intitulada *Venus in Furs*, desta vez levada a cabo pela banda inglesa de *metal* *Electric Wizard*. Esta, apesar da óbvia alusão à obra de Masoch no título e conteúdo dos versos, pode ter também como referência o filme de 1969 de Jesús Franco²⁰, pois este é um realizador bastante apreciado pelos membros da banda, afirmado em entrevista pelo próprio vocalista²¹.

A letra da música é, então, a seguinte:

*I am the Zodiac, I am the stars,
You are the sorceress, my priestess of Mars,
Queen of the night, swathed in satin black,
Your ivory flesh upon my torture rack.*

My Venus in Furs.

*To your leather boots, I offer prayer,
You rise like a cobra, evil dressed in furs,
But your venom, a black drug inside my veins,
I need it every day to take away the pain.*

My Venus in Furs.

*I am Zodiac, I am the Stars,
You are the Sorceress, Venus in Furs.*

I am the Zodiac.

Apesar de não tão direta na abordagem ao texto como no caso dos *Velvet Underground*, esta letra leva-nos claramente para o mundo criado por Masoch,

²⁰ Esta película será posteriormente analisada nesta dissertação aquando da influência da obra no cinema, e onde se verá que poucas semelhanças há entre esta e a obra que lhe servira de inspiração.

²¹ Entrevista disponível em <http://www.prefixmag.com/features/electric-wizard/electric-wizard-interview/47944/#ixzz3VF0RVuC2> [consultado em 20 de março de 2015]

revelando-nos mais uma vez a fortíssima influência que a mulher tirana e cruel tem sobre o, digamos, sujeito poético: este parece enfeitiçado (“you are the sorceress” [...] / But your venom [...] / I need it every day to take my pain away”), disposto a manifestar sem embaraços a sua adoração e submissão (“to your leather boots, I offer prayer”).

O vocalista da banda, Jus Oborn, quando questionado acerca desta canção e se esta se relacionaria mais com Masoch ou com *The Velvet Underground*, responde, na entrevista acima referida, que

It’s more in relation to the book than with The Velvet Underground, really, except that they obviously used the same inspiration. Mainly it’s an archetype of a very strong female, a female that crushes men. I thought it was a theme of evil I wanted to cover on the album. Each song has a different angle on evil. But I think that’s the allure, the beautiful side of evil.

É exposta aqui, portanto, uma abordagem, digamos, um pouco mais discreta à obra de Masoch, conotando-a com um tom mais negro, passando esta ligação literária provavelmente despercebida ao comum apreciador de música que não tenha tido qualquer contacto com a escrita do autor.

3.3. Outros

No sentido de evitar hierarquias desnecessárias e de difícil legitimação hermenêutica, optei por agrupar as restantes referências musicais, dada a escassez de informação relevante acerca das mesmas, ou devido à sua menor relação com a obra.

Um destes casos reside numa banda fictícia de nome *The Venus in Furs*, criada para o filme *Velvet Goldmine*, que retrata o mundo do *glam rock* que se vivia em finais da década de 70, seguindo a vida do também fictício artista Brian Slade, interpretado pelo ator Jonathan Rhys Meyers.

Nesta produção, esta personagem principal é baseada biográfica e visualmente em David Bowie (mais concretamente na sua *stage persona*²² Ziggy Stardust), havendo outras personagens com inegáveis semelhanças biográficas com Iggy Pop e, claro, Lou Reed.

O nome desta banda fictícia seria mais, por conseguinte, uma homenagem a Lou Reed e aos *Velvet Underground*, e não uma referência implícita à obra de Masoch.

Outro dos casos em que vemos, possivelmente, a influência desta obra é no nome de uma banda inglesa formada em meados dos anos 80, desta vez real, de seu nome *Venus in Furs*.

Por fim, assinale-se o caso mais recente da artista canadiana Grimes, que no seu álbum de estreia *Geidi Primes*, de 2010, incluiu uma faixa denominada *Venus in Fleurs*, que poderá ser uma referência à mulher cruel de Masoch, retirando-lhe a malícia das peles, substituindo-as por flores. Em termos de letra, esta é praticamente inexistente e impercetível, sendo por isso difícil perceber se existe de facto uma relação declarada e explícita entre esta e a novela.

²² Personagem criada e encarnada pelo artista que o separa da sua vida pessoal e do seu verdadeiro *eu*.

4. ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS

Toda a tradução, tanto interlinguística como intersemiótica, narcotiza, elide, transforma, potencia e recria formas e significados do texto-fonte; toda a tradução, como qualquer acto hermenêutico, é parcelar e parcial, inscrevendo-se numa cadeia de semiose em princípio intérmina. A tradução total e definitiva, como a hermenêutica total e definitiva, é uma utopia e um pesadelo.

Vítor Aguiar e Silva

Após verificarmos o papel de *Venus in Furs* em algumas composições musicais, irá agora ser abordada a questão das suas várias e distintas adaptações cinematográficas.

Antes disso, no entanto, será necessário abordar as especificidades e os problemas presentes na adaptação de uma obra literária ao cinema. Nas palavras de Timothy Corrigan, “adaptation is the most common practice in the exchange between literature and film” (Corrigan, 1999: 20), dizendo-nos acerca da fidelidade à obra original que este termo “is a notion that asks to what extent an adaptation is true to or faithful to the original text” (*Ibidem*). Segundo ele, esta questão da fidelidade prende-se com o facto de a adaptação seguir ou não a diegese, ou até que ponto a segue; da transposição das personagens, dos temas e ideias principais; e das diferenças de tempo e espaço e do meio usado para a comunicação (papel ou filme).

No entanto, Corrigan prossegue declarando que existem outras formas de abordar a adaptação que não se prendem tanto, ou não só, ao conceito de fidelidade, e que permitem, parafraseando, intercâmbios mais criativos entre ambos, referindo os termos empréstimo (borrowing), intersecção (intersecting) e fidelidade da transformação (transforming) sugeridos por Dudley Andrew. Andrew defende, então, que o empréstimo será a forma de adaptação mais recorrente, onde “the artist employs, more or less extensively, the material, ideia, or form of an earlier, generally successful text” (*Apud* Corrigan, 1999: 264), e dado o frequente surgimento de tais adaptações de um mesmo texto, estas ganharão com a sua fertilidade, e não com a fidelidade. O autor define intersecção como “the uniqueness of the original text is preserved to such an

extent that it is intentionally left unassimilated in adaptation”, afirmando que estas adaptações “present the otherness and distinctiveness of the original text” (*Idem*: 265).

Por fim, abordando a questão da fidelidade e da transformação, o autor afirma que “here it is assumed that the task of adaptation is the reproduction in cinema of something essential about an original text” (*Ibidem*), onde temos o “film trying to measure up to a literary work, or [...] an audience expecting to make such a comparison” (*Idem*: 266), defendendo que a fidelidade mais difícil de alcançar seria aquela ao espírito da obra, ao, digamos, tom da mesma.

Na sua tentativa de abordar o fenómeno da adaptação, Norberto Minguéz Arranz vai buscar a definição menos complexa de Pío Baldelli, que separa as adaptações em quatro tipos. O primeiro é o que ele chama de

saqueo de la obra literaria, de la que se extraen la trama, las grandes sensaciones y los personajes, con el único objeto de vender más [...] que va unido a procesos de simplificación como la reducción del dialogo y del número de personajes o la supresión de todo conflicto social, político o económico” (Minguéz Arranz, 1998: 37).

O segundo aspeto é o que remete para a ideia de que “el cine esté al servicio de la obra literaria, pues difunde su conocimiento” (*Ibidem*), tentando o cineasta alterar o menos possível a obra original.

O terceiro é visto como “la aparcería entre el cine y literatura, en la que el director intenta completar el texto literario con añadidos cinematográficos” (*Ibidem*).

Por fim, o quarto tipo, que consiste “en la plena autonomía del film al respecto al texto literario, [...] aquellos casos en los que el director impone su signo personal al texto literario, consiguiendo subordinar o distanciar la obra literaria del film y funcionando aquélla como pretexto o punto de partida.” (*Ibidem*).

Como nos diz George Bluestone acerca da passagem da novela ao filme,

[...] changes are *inevitable* the moment one abandons the linguistic for the visual medium. [...] the end products of novel and film represent different aesthetic genera, as different from each other as ballet is from architecture. [...] The film becomes a different *thing* in the same sense that a historical painting becomes a different thing from the historical event which it illustrates. [...] each is autonomous, and each are characterized by unique and specific properties. (*Apud* Corrigan, 1999: 200)

Para este autor, estas propriedades seriam em primeiro lugar, parafraseando, os modos de representar a consciência em ambos os *media*, pois para ele

[...] the film, being a presentational medium (except for its use of dialogue), cannot have direct access to the power of the discursive forms. Where the novel discourses, the film must picture. The rendition of mental states – memory, dream, imagination- cannot be as adequately represented by film as by language. If the film has difficulty presenting streams of consciousness, it has even more difficulty presenting states of mind which are defined precisely by the absence in them of the visual world. (*Idem*: 201).

Destaca, de seguida, a questão do tempo, quer no sentido cronológico, medido por relógios e afins, quer na aceção psicológica, ou subjetiva, relacionada com a consciência.

Novamente parafraseando o autor, este diz-nos que a novela terá três tempos cronológicos, que são a duração da leitura, a duração do tempo do narrador e o tempo dos eventos narrativos.

O filme, por sua vez, terá apenas dois tempos, que serão a duração do mesmo e a duração dos eventos narrados.

Ao adaptar um texto literário, o realizador terá que ter estas questões temporais em consideração, já que segundo o autor uma obra literária pode ser lida, sensivelmente, entre duas a cinquenta horas enquanto o filme se terá que se restringir a uma duração, que habitualmente se situa entre uma a duas horas, sendo forçado a economizar na sua exposição diegética.

No que toca ao tempo psicológico, Bluestone distingue-o em duas formas: a primeira sugere que a mente humana consegue de certa forma acelerar e abrandar o tempo, já que certos eventos parecem passar mais rápido que outros que parecem durar uma eternidade; e a segunda sugere que este se baseia num fluxo que dificilmente poderá ser medido. Ou seja, o cinema terá assim a vantagem de poder servir-se da montagem e da edição para jogar com estes conceitos de tempo, podendo em apenas uma cena representar um período de tempo muito maior em termos cronológicos.

Como já fora constatado anteriormente, a obra de Sacher-Masoch teve várias adaptações ao cinema, umas aproximando-se mais fielmente diegese da obra do que outras, mas todas com a mesma base narrativa.

Nesta secção irão ser estudadas as mais significativas adaptações, com especial ênfase nas aproximações e afastamentos entre a obra literária e as várias obras

cinematográficas. Os filmes em análise seguirão uma ordem cronológica, e não de importância/relevância, de forma a termos uma análise mais organizada e coesa. Além disso, uma análise em função de um critério como a relevância implicaria outras considerações que não se incluem no âmbito deste trabalho.

4.1. *Venus in furs*, Joseph Marzano

Esta adaptação, filmada a preto e branco em 1967, do realizador norte-americano Joseph Marzano será a primeira desta série de adaptações subsequente.

Se dúvidas houvesse acerca da sua base narrativa, dada a diferença da diegese entre livro e filme, estas seriam logo esclarecidas aquando dos créditos iniciais, onde aparece a informação “Suggested by a novel by Leopold von Sacher-Masoch”²³.

No entanto, apesar desta fonte declarada, a história narrada na película em quase nada se assemelha à sua fonte original, sendo este um dos casos mencionados anteriormente que nos diz que em certas adaptações, a obra literária serve apenas de ponto de partida para a história a ser narrada.

Sumarizando esta diegese, é-nos de início apresentada a personagem principal, um vendedor de sapatos, David (interpretado por Shep Wild), e os subseqüentes dias que este irá passar em casa de Marina (interpretada por Barbara Ellen).

Apesar de uma narrativa de certa forma linear, há certos momentos neste filme que são quase como que surreais, ou oníricos, não fazendo sentido em relação ao resto das imagens (tomemos como exemplo disto uma das mulheres do grupo, cerca do minuto 43, a fazer exercício físico em *lingerie* no meio da sala de estar, repleta dos outros convidados com roupas de gala, e a mulher de aspeto pouco sedutor, pelo menos em comparação com o restante leque feminino ou, presumivelmente um dos homens da festa vestido de mulher, a dançar para deleite e diversão de todos que assistiam, fornecendo ao espetador uma imagem quase bizarra).

Logo no início da película, temos uma sequência onírica de David, em que este se vê rodeado de mulheres e onde se ouve uma voz feminina em *voice-off*²⁴ que discursa acerca do poder da mulher, que é desejada, em relação ao homem, que é aquele que deseja, diálogo este adotado das palavras da deusa Vénus no sonho do amigo de Severin presente na obra original. Após os créditos iniciais, o sonho de David continua, e este está agora, tal como na obra de Masoch, em frente à lareira aos pés de uma bela mulher

²³ Note-se o uso do termo *suggested by*, ao invés de *based on*.

²⁴ Segundo o *Dicionário teórico e crítico do Cinema*, de Jacques Aumont e Michel Marie, este termo significa “Um som *off* é aquele cuja origem imaginária está situada fora-de-campo. [Podem ser] sons fora de campo propriamente ditos, emitidos por uma personagem invisível, mas presente na cena; sons emitidos por uma personagem não presente na cena [...]; sons não diegéticos, emitidos por uma instância que não uma personagem (o exemplo mais corrente é o comentário dos documentários); etc” (Aumont e Marie, 2009: 184)

adornada de peles. Os dois dialogam acerca do amor e vemos, tal como na novela, que este se encontra a dialogar com a própria Vénus.



Imagem 6- Sonho inicial de David com a deusa adornada de peles.

É quando esta lhe diz que ele está a dormir e que tudo é um sonho que este acorda. Note-se que adormecera precisamente a ler *Venus in Furs* (ao invés do original Hegel), sendo aqui feita no filme uma referência à obra que está a ser adaptada.

Após despertar, vemos o protagonista a dirigir-se ao trabalho. É-nos aí sugerida a ideia de que David é, tal como Severin, bastante tímido para com o sexo feminino, pois imagina-se a abordá-las e seduzi-las, mas é incapaz sequer de lhes falar, sendo que no seu trabalho, ao atender uma sumptuosa cliente, constatamos que este é muito provavelmente de personalidade submissa, atendendo a todos os caprichos desta de forma subserviente. Ainda assim, e apesar desta timidez, conhece na biblioteca uma bela mulher, Marina, também como Wanda e como a deusa do seu sonho, adornada de peles.



Imagem 7- Momento em que David e Marina se encontram pela primeira vez e que, no ambíguo final, ganhará um novo significado devido à disposição da palavra *fiction* entre ambos.

Os dois partem juntos para casa de Marina, para aquilo que se presume que seja uma festa. Ao chegarem à sua mansão, esta recusa a David a entrada no seu quarto, pondo-o quase como em espera, remetendo-nos isto, possivelmente, para a atitude inicial de Wanda em relação a Severin, que lhe teria proposto esperar um ano para esta decidir se ele seria ou não um bom marido para si.

Nesta festa, no entanto, David assiste a várias situações de masoquismo, onde os homens são humilhados e agredidos, voluntariamente, pelas mulheres do grupo, sendo seguido no princípio pelo discurso em *voice-off* que já surgira anteriormente.



Imagem 8- Uma das situações de masoquismo a que David assiste.

Após vaguear pela casa e assistir a tais cenários, David envolve-se sexualmente com Lorilie (interpretada por Yolanda Signorelli), que descobre posteriormente ser amante de Marina. Aqui, assistimos a uma cena em que Marina dá banho à sua amante, remetendo-nos isto também para a obra de Masoch, onde Severin leva Wanda ao colo para o banho e fica deslumbrado com a sua beleza.



Imagem 9- Icónica cena do banho entre Marina e Lorilie.

Mais tarde, Marina apercebe-se que David não consegue ambientar-se à festa e oferece-lhe uma qualquer substância psicotrópica, que este prontamente aceita.

Quando o vendedor está prestes a finalmente consumir a sua tão desejada relação sexual com Marina, apesar da relutância inicial desta, surge Lorilie, que o afasta e se apodera do seu lugar, podendo isto ser encarado à luz do feminismo, ou mesmo da supremacia feminina, indo também ao encontro de uma das possíveis mensagens da obra que reside precisamente no facto de o sexo feminino ser superior ao masculino. Frustrado com esta situação, David decide retirar-se, mas Marina, encantadora, convence-o a ficar. Ao voltar a encontrar as duas amantes juntas, este enfurece-se. Não se deixando humilhar por elas, e forçando a sua masculinidade, os três lutam, e na cena seguinte, sem qualquer explicação prévia, vemo-lo em roupa interior amarrado a uma árvore, com todos os elementos da festa a assistir, ao passo que o discurso sobre o poder feminino volta a surgir em *voice-off*. Daqui, a cena corta novamente, e surge imediatamente a imagem de David já na cidade, em frente à biblioteca, o que faz o espectador pensar, por momentos, que tudo fora um sonho. No entanto, cruza-se com Marina, que passa de carro e abre a janela para o olhar, e ambos sorriem um para o

outro em cumplicidade, ou, da parte de David, com um certo espanto, mostrando, possivelmente, que tudo fora real.



Imagem 10- Cena final, onde ambos se voltam a cruzar.

Sendo esta película inspirada (ou, mas precisamente, sugerida pela) na obra de Masoch, podemos com este final de certa forma ambíguo deduzir que, caso tudo tenha sido realidade, também David, tal como Severin, teria encontrado a sua cura, não para os seus transtornos sexuais, mas sim para a timidez que o acometia de cada vez que pensava em abordar o sexo oposto.

No entanto, existe a possibilidade de tudo não ter passado então de imaginação despoletada pela leitura de *Venus in Furs*.

Assim, é possível concluir que esta adaptação acaba por não seguir, em vários pontos, a diegese original da obra do autor austríaco, mantendo-se fiel, no entanto, a algumas das ideias principais retiradas da mesma, como o poder feminino e a submissão do homem à mulher adornada de peles, que seria quase como uma encarnação da deusa Vénus já anteriormente presente nos seus sonhos.

Uma análise mais atenta permite identificar alguns pontos de aproximação e outros de distanciamento. Sobre ambos se procede de seguida a uma reflexão.

Pontos de aproximação:

Esta primeira adaptação pareceria, à primeira vista, ter apenas o nome em comum com a novela. No entanto, temos outros aspetos comuns aos dois, como o facto de a personagem masculina ser uma quase nulidade para com o sexo oposto e o facto de gravitar temporariamente em torno de uma bela mulher, de personalidade forte, dando-se, no entanto, a maior aproximação à obra aquando do sonho de David, encolhido aos pés da deusa adornada de peles, com as palavras do texto original acerca do poder feminino como pano de fundo.

É também obviamente importante referir toda a imagética relacionada com o masoquismo que nos é mostrada no filme, apesar de este, aqui, estar apenas associado ao erotismo e ao prazer sexual, sendo mesmo estas ações perpetradas por um grupo de mulheres, e não pela mulher amada, afastando-se assim da versão mais sentimental da novela, em que o masoquismo e a vontade de sofrer de Severin eram quase como que substitutos do amor que este não conseguira obter por parte de Wanda.

Outras ligações já apresentadas anteriormente, podem também ser feitas com a obra, como por exemplo a cena em que Marina banha Lorilie, que remete para a passagem literária do banho de Wanda, e a indefinida cena final, em que não percebemos com toda a certeza se fora tudo imaginado por David ou se fora realidade. No caso de ambos se terem reconhecido e de tudo ter de facto acontecido, podemos presumir então, como já fora referido, que David, como Severin, teria encontrado a sua cura no que toca à sua relação para com o sexo oposto.

Pontos de afastamento:

Como constatado anteriormente, aqui é, de facto, apresentada a imagética masoquista, embora pouco identificada com o masoquismo apresentado na obra original, onde ela não se relaciona tanto com o aspeto sexual quanto com a vertente amorosa ou sentimental.

Para além disso, tudo o resto difere muito significativamente do original, tanto em nomes das personagens, como no modo como se conhecem e interagem, bem como no meio em que ambas estão inseridas e onde tudo se desenrola.

Também a construção do espaço e do tempo é diferente, já que na novela a ação duraria meses, passando por dois locais distintos (o *resort* e Itália), enquanto no filme o tempo diegético é bastante mais curto (presume-se que dois dias) e centrado maioritariamente na mansão de Marina.

4.2. *Le malizie di Venere* ou *Devil in the Flesh*, Massimo Dallamano

Este filme italiano de 1969 dirigido por Massimo Dallamano sofrera uma forte censura no seu país de origem devido às cenas explícitas de nudez e sexualidade, tendo sido mesmo retirado das salas de cinemas, para regressar quase uma década mais tarde, em 1975, numa versão fortemente censurada e com várias edições.

Ora nesta película, uma adaptação que já consideraria um pouco mais fiel, no sentido de seguir mais a narrativa original de Masoch, mas acrescentando-lhe novos elementos, é exposta nos créditos iniciais a referência ao autor, declarando que este filme é “based on a novel by Leopold von Sacher-Masoch”.

Logo na abertura é apresentada a personagem Severin (representado por Régis Vallée), aqui um escritor e já não apenas um diletante, que, tal como o Severin de Masoch, se encontra numa estância de férias. Em conversa com a senhoria, esta diz-lhe que vai naquele momento receber a nova inquilina, Wanda von Dunajew (representada por Laura Antonelli), que aqui é modelo e que desde logo fascina Severin com a sua beleza. Esta beldade instala-se precisamente no quarto ao lado do seu, e este, mostrando fortes tendências de *voyeurismo*, elemento novo introduzido por Dallamano, espia-a por entre as paredes de madeira, e segue as suas ações e o seu dia a dia, vendo-a, por exemplo, a tomar banho e a ter relações sexuais com outros homens.



Imagem 11- Severin a espiar Wanda por entre a parede de madeira que separa os dois quartos.

Enquanto a observa, assistimos a um *flashback*, ou analepse, que nos mostra Severin na sua infância a espiar uma criada de sua casa, por sinal bastante semelhante a Wanda, a ter relações sexuais com o motorista, o que dá a entender que estas tendências *voyeuristas* desde cedo o acompanham. Ao ser descoberto por esta, fora esbofeteado, tendo encontrado aí a sua fonte de prazer. Ou seja, aqui o diretor recorre, a meu ver, à própria biografia de Masoch, cujo primeiro episódio de encontrar prazer através da dor se manifestara também na infância através da sua tia, para explicar, digamos, a tendência *voyeurista* e masoquista do seu personagem. Importa referir a propósito desta cena uma referência ao pensador austríaco Sigmund Freud, que abordara ele próprio a questão do masoquismo, quando Severin diz, em *voice-off*, “Freud said that man is the sum total of the traumas of his childhood”.

Após dias sem qualquer abordagem a Wanda, o escritor decide tomar a iniciativa, bastante diretamente, quando esta se encontrava a observar uma estátua, com as palavras “It’s a beautiful statue, but you’re much more beautiful”, remetendo-nos para a novela e a estátua de Vénus que Severin via encarnada na sua amada.

A partir deste momento em que ambos se conhecem e iniciam a sua relação, Dallamano irá usar frequentemente o *voice-off* para nos mostrar os pensamentos de ambas as personagens, reduzindo os diálogos entre os intervenientes na diegese.

Após a abordagem de Severin, ambos vão almoçar, e acedemos aí aos pensamentos de Wanda. Vemos que esta é bastante semelhante à que teve referência como intertextual, pois afirma que sempre quis um homem romântico, mas que não acredita no amor eterno, nunca tendo sido fiel em nenhuma das suas relações amorosas por mais de um mês. Por sua vez, Severin pensa para consigo que esta é a mulher dos sonhos, futura causadora de prazer e dor, dizendo que “in love there are only masters and slaves, those who dominate and those who are dominated”, obviamente remetendo para o original de Masoch.

Posteriormente, dá-se um dos momentos mais relevantes do filme, onde se verifica o início das tendências masoquistas de Severin a serem postas em prática entre o casal. Wanda está a mostrar-lhe algumas fotografias dos tempos em que fora *stripper*, e este, fascinado com uma das personagens encarnadas por ela, de chicote na mão, pede-lhe que volte a encarná-la para ele. Esta assim o faz, e chicoteia-o acidentalmente, o que ele adora e que lhe pede que repita.



Imagem 12- Wanda a reencarnar a sua antiga atuação para Severin

Finda esta situação, ambos conversam e Wanda confessa-lhe ser uma mulher infiel, o que agrada imenso ao seu parceiro, que diz querer que esta o faça sofrer, incitando-a a traí-lo. Esta mostra-se, tal como a Wanda de Masoch, reticente em aceder a estes impulsos, achando-o bastante estranho, dizendo que na sua presença sente vontade de ser cruel e de ultrapassar todos os limites. Este responde-lhe com a expressão “you are my mistress, I am your slave”. Sabendo então que o escritor apoia sua infidelidade, Wanda seduz um homem a seu pedido e envolve-se com ele, sendo ambos observados por Severin, que mostra novamente a sua característica *voyeurista*.

Após este primeiro momento de infidelidade, Severin, apaixonadíssimo, pede Wanda em casamento, pedido este que é alegremente aceite, apesar de ambos terem afirmado anteriormente não acreditar no casamento. Como presente de casamento, Severin oferece-lhe um casaco de peles, que diz serem roupas de reis e mulheres, símbolo de poder e feminilidade e uma carta de suicídio escrita por ele, que afirma que é para ser usada como *alibi* caso a jovem decida matá-lo, já que não quer que esta tenha limites na sua crueldade.

Presumimos que passe algum tempo na diegese e, na cena seguinte, o casal encontra-se na Costa Brava, em Espanha, numa mansão onde irão passar três meses de lua de mel. De notar que esta tem logo na entrada uma estátua de Vénus, tal como acontecera na casa de Florença da Wanda da novela. Severin diz que quer ser tratado como escravo a partir daquele momento, sugerindo começar a ser tratado por Gregor e viver na parte da casa destinada aos criados. Wanda não o aceita como escravo, mas sugere que este seja seu motorista.

No entanto, o casamento e o envolvimento sexual entre os dois mantem-se, sendo estes agora espiados pelas duas criadas da casa. Sublinhe-se que uma das criadas, numa noite em que Severin se encontrava no seu quarto, tenta abordá-lo sexualmente, mas este rejeita-a. Presume-se posteriormente que tenha contado o episódio a Wanda, o que terá despertado os ciúmes da outra criada da casa, que espanca a primeira. Assim, concluímos que a cena de ciúmes da Wanda de Masoch, que espanca e aprisiona Severin por este ter olhado para a atraente criada que lhe servia a refeição, fora aqui transferida pelo diretor para as duas jovens serventes.

Tal como na novela, tempos mais tarde, a suposta situação ideal do casal começa a deteriorar-se e a entrar numa espiral descendente. Tudo começa quando Wanda se vai encontrar com um homem de que Severin não tivera conhecimento, quebrando assim o pacto em que a traição era aceite, desde que acordada entre ambos. Na discussão que se

segue, Wanda cai por momentos em si e diz que toda aquela situação entre eles é ridícula, mas admite logo de seguida que o homem com quem se encontrara era um pintor, e que a sua ideia era oferecer ao amado um quadro seu, situação que mais uma vez nos leva, embora com as suas diferenças, para o pintor alemão da novela. No dia em que o pintor vai a sua casa, e como esperado, os dois envolvem-se perante Severin e impulsionados por este. Durante o ato, surge novamente um *voice-off* dos pensamentos do escritor, que admite sofrer por vê-la com outro, mas ao mesmo tempo nestes momentos acha-a ainda mais bela, admitindo saber, no entanto, que mais tarde ou mais cedo a verá como uma mulher vulgar.



Imagem 13- Wanda a posar para o pintor, onde se vê, ao fundo, a estátua de Vénus.

Após a partida do pintor, a modelo sente alguma repulsa por si própria, mais uma vez mostrando estar reticente quanto à sua vida com o seu marido, mas este logo tenta tranquilizá-la dizendo-lhe que ela é bela demais para pertencer a um homem só. Ofendida, ela declara odiá-lo e agride-o severamente, ficando ele convalescente durante alguns dias. No seu estado febril, sonha com a sua esposa a ser chicoteada numa caverna por um grupo de homens, do qual este faz parte, dando mais ênfase ao facto de ambos estarem a sentir-se desconfortáveis com a situação em que se colocaram.

Não fosse o final do filme, que será posteriormente abordado, e este sonho poderia ser visto possivelmente como o início da cura de Severin, que, como o da obra, teria invertido os papéis e passado de dominado a dominador.

Após recuperar das agressões, Severin leva a esposa a passear de carro, e esta fica fascinada com um homem, que, a conduzir uma motorizada, os ultrapassa. Este, chamado Bruno, seria assim o terceiro elemento da relação a ser introduzido na diegese, equivalente ao Grego de Masoch. É convidado por Wanda a juntar-se a eles e logo ambos se envolvem perante o olhar de Severin. No entanto, desta vez, o seu olhar já denota ciúme, pois Bruno insiste que não quer a sua presença, e, com a concordância da sua amada, obriga-o a afastar-se, quebrando assim também o pacto de *voyeurismo* que havia entre ambos.

Na cena seguinte, já em casa, Severin a queixa-se à sua déspota de que Bruno aí permanece há dias, e que está na hora de partir, porque a sua presença significa que Wanda estaria a arruinar tudo que ambos teriam construído, ou seja, vemos que de facto a situação continua a deteriorar-se, chegando mesmo Bruno a mudar-se para a mansão do casal. Severin, irritado, esbofeteia Wanda e é logo agredido por Bruno, que vem em sua defesa. Este proíbe o primeiro de estar presente aquando das situações mais íntimas entre ele e Wanda, e é-lhe aqui revelado que ambos são casados. Desta vez, é a mulher que incita à violência entre os dois homens, pedindo a Bruno que expulse o seu marido, literalmente, à base de agressão.



Imagem 14- Bruno a agredir Severin, incitado por Wanda, onde o diretor recorre à câmara subjetiva, já que vemos a ação através dos olhos de Severin.

Tal como acontece no episódio da obra literária em que parece ter chegado ao seu limite, Severin, humilhado, parte, e pelo caminho questiona-se se todo o seu ideal não será simplesmente absurdo, e se a perfeição que busca existirá realmente, chegando a pensar que nascera destinado a ser normal, e não a ceder a fantasias e transgressões. Como ele, diz: “love does not unite a man and a woman; it separates them, turning them into implacable enemies. There is no truth in the war between the sexes, only winners and losers, masters and slaves”. Com este pensamento, verifica-se que, que tal como no livro, regressa a casa, enfrentado uma Wanda furiosa e impaciente, dizendo-lhe ele que apenas regressara para assistir ao momento em que Bruno a tratará da mesma forma que ela o tratara a si. Aqui, Severin imagina que tal acontece: Wanda, e as duas criadas, a serem dominadas por Bruno, sendo aquela particularmente humilhada por este, obrigando-a a sofrer as tormentas que haviam sido suportadas pelo seu marido, nomeadamente a presenciar a violação de uma das criadas, tal como Severin assistia às infidelidades da sua esposa.

Presente também na sua própria fantasia, é libertado por Bruno após assistir à humilhação de Wanda.

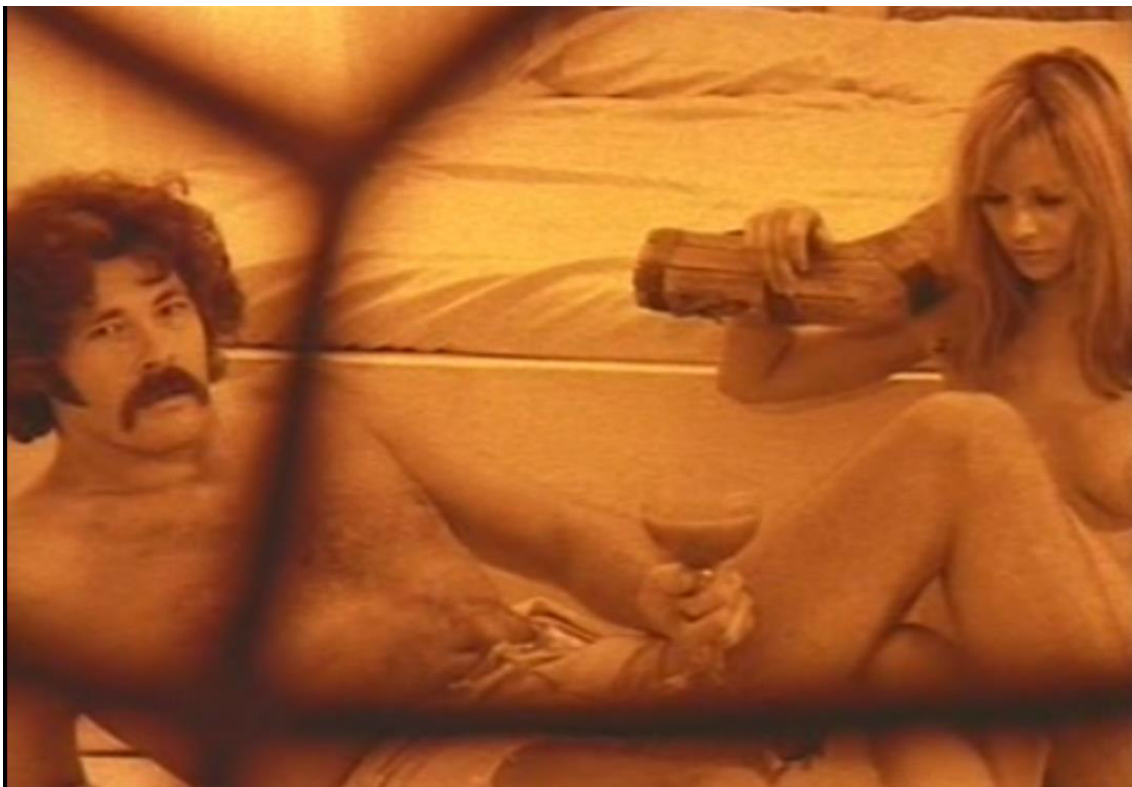


Imagem 15- Cena da fantasia de Severin, onde este vê a ação através da máscara que tem colocada com recurso à câmara subjetiva e que Bruno lhe retira no final, libertando-o.

Na cena seguinte, já situada no plano real, Severin despe a farda que sempre tinha vestida e faz as malas. Informa a criada, que o questiona, da sua partida. É a caminho de casa, no entanto, que se dá a maior diferença entre a novela e o filme.

No final, como já mencionado, o Severin de Masoch encontra a sua cura e passa de dominado a dominador.

O Severin de Dallamano, no entanto, contrata pelo caminho os serviços de uma prostituta (também representada por Laura Antonelli), que é extremamente parecida a Wanda. Quando este lhe diz chamar-se Bruno e a esbofeteia, presumimos que estaria também curado e que passara a ser dominador, tendo o desfecho igual ao do seu homónimo da novela.

Todavia, quando ele vê que a mulher não se assustara quando fora agredida e que afirmara querer ser a sua mulher, acedendo a todos os seus pedidos, Severin abraça-a e vive com ela exatamente o estilo de vida que vivera com Wanda, terminando o filme com esta a chicoteá-lo, e este com um sorriso de extrema felicidade.



Imagem 16- Cena final de Severin com a sua mulher ideal.

Pontos de Aproximação:

Como se pode ver, estamos perante um filme bastante mais semelhante à narrativa de Masoch do que o anterior, tanto no que toca à diegese, quanto no que respeita às personagens principais.

Desde logo, existe o encontro do casal propiciado pela estátua, tendo sido também este o elo de ligação entre Severin e Wanda de Masoch, enquanto ambos se encontram numa estância de férias, e a relevância inicial dada aos casacos de peles, que Wanda veste da primeira vez que é espiada por Severin, e que este posteriormente lhe oferece como presente de casamento.

Segue-se a relação dominadora-dominado, com a crueldade da mulher amada, em ambos, superando o que era esperado e aumentando quando no livro e no filme muda o local da ação, sendo esse o início do fim da relação amorosa entre o casal.

Tanto na novela como na película, Severin deseja ser submisso e presta-se a corromper a jovem mulher para que ela aceda aos seus desejos. Esta mostra-se posteriormente mais capaz de o fazer do que as próprias expectativas masculinas supunham, provocando em Severin toda a infelicidade que era de início desejada, sendo infiel a pedido do marido, mas mostrando-se incapaz de controlar a situação quando o

substitui por um dos seus amantes – precisamente o homem autoritário e dominador, presente de forma idêntica nas duas obras, e tendo como função colocar um ponto final na harmonia e no entendimento entre o casal.

Pontos de afastamento:

Logo de início vemos que este filme, como o anterior, é adaptado aos tempos modernos²⁵, sendo isso por si só uma diferença, já que aqui temos, por exemplo, dois personagens com profissões: Severin é escritor e Wanda modelo e ex-*stripper*.

Ainda assim, ambas as atividades profissionais se sintonizam, a meu ver, com o perfil das personagens originais. Como sabemos, no início da novela Severin é mostrado como um intelectual apaixonado pelas artes, sendo no entanto apenas um amador em todas elas, nunca passando da elaboração da primeira estrofe ou do primeiro verso. Ora aqui Severin já ultrapassou o diletantismo e o amadorismo; Wanda, cujo principal atributo aos olhos de Severin é a beleza, tem também um emprego que segue perfeitamente as características da personagem que lhe servira de base.

Uma das maiores diferenças introduzidas por Dallamano nesta sua adaptação reside, no entanto, no aspeto *voyeurista* da personalidade de Severin, que é totalmente inexistente na novela, tendo talvez este recurso servido para aumentar a carga sexual do filme, também quase inexistente na obra, relacionando as duas perversões e justificando assim o enorme incentivo dado a Wanda para conquistar novos amantes.

Está também presente no filme a carta de suicídio (apesar da ausência do contrato entre as duas partes envolvidas) em nome de Severin, para o caso de a sua amada decidir levar a sua crueldade ao extremo, matando-o. No entanto, sabe-se que a carta é escrita e proposta por ele, ao contrário do que acontece na obra, mostrando que este é ainda mais instigador à crueldade da mulher do que o Severin original, e que esta se mostra ainda mais reticente do que a Wanda de Masoch em aceitar e encarnar a fantasia do marido.

Um outro ponto de afastamento consiste na tentativa de uma das criadas da casa de seduzir Severin, o que não acontece na novela. Nesta, Wanda, sentindo o ciúme por reparar que Severin olha com interesse para uma das suas criadas, espanca-o severamente, encarcerando-o na cave sem comida ou agasalho. Na adaptação cinematográfica esta situação é completamente eliminada, verificando-se, isso sim, uma

²⁵ Cumpre-se, portanto, um princípio fundamental da intertextualidade: a adaptação de um texto a um novo contexto histórico, cultural e social.

transposição da cena para os ciúmes sentidos pelas duas criadas nas tentativas de aproximação a Severin.

No que diz respeito aos epílogos (do texto literário e da adaptação cinematográfica), deve concluir-se que enquanto o Severin de Masoch se sente curado depois de ter sofrido um espancamento e de ter sido abandonado pela sua amante, passando assim a dominador e descrente do amor, o Severin de Dallamano decide partir. No entanto, ele volta a encenar a anterior relação de domínio e submissão com uma prostituta visualmente idêntica a Wanda. Com esta mulher, volta a mostrar-se submisso, cedendo a todos os seus caprichos e provando que a sua maior ambição é a sujeição nos relacionamentos.

4.3. *Paroxismus* ou *Venus in Furs*, Jesús Franco

Na adaptação do diretor espanhol Jesús Franco, também de 1969, iremos verificar que, além do nome, pouco mais existe de comum com a novela, tendo sido a obra literária, como na primeira adaptação, apenas o ponto de partida, digamos, para esta criação cinematográfica.

Neste que poderá ser considerado um *thriller* devido ao suspense que o envolve do princípio ao fim, é apresentada a personagem principal, Jimmy, ou Jim (James Darren), a divagar, aparentemente perdido, numa praia de Istambul.

A partir deste momento, este será o narrador da história, sendo que são as suas palavras que, em *voice-off*, vão pondo o espetador a par da diegese e dos seus lapsos temporais e *flashbacks*/analepses, ou seja, a história é contada através da sua perspetiva e com ele como narrador e personagem principal.

No início, assiste-se a um *flashback* de factos ocorridos, segundo Jim, há cerca de um ano. Jim define-se como pessoa confusa, na medida em que esse ano poderá ter sido um mês ou uma semana. Isso significa que o tempo cronológico da diegese é incerto.

Vemos Jim inicialmente neste *flashback* a correr pela praia, e a parar em determinado ponto, para, com as suas mãos, escavar um buraco na areia e de lá retirar uma mala que continha uma trompete. Percebe-se aqui que esta personagem é um músico, mas ficamos completamente sem compreender os motivos que o levaram a enterrar o seu instrumento na areia. Ele próprio diz não se lembrar da razão para o ter feito, confessando que um homem sem o seu instrumento é como um homem sem palavras. Continua a tocar trompete na praia, quando ao longe avista um corpo a boiar na água. Corre na sua direção e, ao puxá-lo para a margem, vê que está perante o cadáver de uma bela mulher.



Imagem 17- Wanda quando Jimmy descobre o seu cadáver na praia.

Este corpo seminu perturba profundamente Jimmy, que diz recordar-se desta mulher numa noite passada numa festa de *jet-set* em que ele participara como músico.

O espetador é então enviado visualmente para essa festa, com o recurso a uma nova analepse dentro da anterior: nela são apresentadas três novas personagens fundamentais para a diegese: Ahmed (Klaus Kinski), um *playboy* milionário, e anfitrião da festa, Kapp (Dennis Price), um negociador de arte, e Olga (Margaret Lee), uma fotógrafa de moda. É aqui que vemos também Wanda Reed (Maria Rohm), a jovem que ele encontrara morta na praia, vestida, obviamente, com um longo casaco de peles branco, que será também fundamental para a simbologia do filme e que nos remete para a Wanda original de Masoch.



Imagem 18- Wanda na festa de Ahmed.

No decorrer desta festa, Wanda é seduzida por Ahmed, que a atrai para um local isolado da mansão. Lá, as três personagens apresentadas anteriormente agridem-na e molestam-na, chegando Ahmed, numa cena bastante perturbadora tendo em conta a época de realização filme, a sugar o sangue da vítima. Está assim presente uma sugestão de vampirismo. O domínio total sobre o outro passa por sorver uma fonte crucial da sua própria existência. A conotação erótica sugerida pelo sangue (e pelo cromatismo que o define) aponta também para a temática da perversão.



Imagem 19- Cena onde Ahmed desfere um golpe em Wanda para posteriormente beber o seu sangue.

Jimmy assiste passivamente, sem ser visto por estes, afirmando que não se envolveria nem defenderia a jovem porque aquela era uma situação que não lhe dizia respeito.

Após este momento, assistimos a um *flashforward*, ou prolepse, que nos remete, aparentemente, para o tempo da analepse anterior, em que Jimmy contava a sua história. Vemo-lo novamente na praia, afirmando que tem o pressentimento de estar a fugir de alguém, mas não se recorda de quem. O próprio declara que abandonara Istambul e se mudara para o Rio de Janeiro na altura do carnaval. Tem agora uma namorada, Rita (Barbara McNair), cantora nos bares onde ele prossegue como trompetista. Conta-nos que quando se mudara para o Rio não conseguia tocar, pois algo parecia impedi-lo; no presente, superou essa incapacidade e sente-se renascido. Presume-se aqui, segundo as suas palavras, que este apagara da sua mente o episódio com Wanda, advindo daí as sensações estranhas que o acometem, e que este não entende.

Numa das noites em que ele tocava num bar, no entanto, surge uma atraente mulher que o fita incessantemente: é Wanda, vestida com o mesmo casaco de peles que usara na noite da sua agressão. Jimmy, desorientado, parece recordar-se dela e segue-a,

acabando ambos por se envolverem. Wanda, quando questionada por ele, afirma não saber quem é, mas diz que “for me, it all ended a long time ago”, sendo possível interpretar já aqui que esta não é apenas uma mulher extremamente semelhante a Wanda, mas sim a própria. A perturbação de Jimmy aumenta pelo desconhecimento da realidade desta mulher: estará ela viva ou morta? Estará ele próprio vivo ou morto?

Procedendo agora a um avanço significativo na diegese, é mostrado Kapp, o mercador de arte, em sua casa a tocar piano. Ouvem-se passos, e, qual criatura fantasmagórica, surge Wanda, disposta a vingar-se das atrocidades que sofreu.

Numa passagem extremamente surreal, a sua sedução, apenas com o mesmo casaco de peles vestido, conduz à morte do mercador, cativando-o e assustando-o ao ponto de este sofrer o que parece ser um ataque cardíaco.



Imagem 20- *Frame* da sequência da morte de Kapp, em que o diretor se serve do espelho como elemento estilístico, para mostrar em simultâneo ambas as personagens, conferindo ainda mais mistério à cena.

Na cena seguinte, Jimmy está em casa com Rita, e ainda perturbadíssimo, conta-lhe toda a história de Wanda. Muito embora declare enfaticamente que ama Rita e tenciona mudar, percebe-se que tal não acontece, pois, através da *voice-off*, ouvimos Jimmy admitir que seguirá Wanda até ao fim do mundo, mostrando ser impossível resistir à

atração que sente por tão misteriosa mulher. É interessante observar que este retrato do feminino pode configurar a imagem da “femme fatale”, sedutora e destruidora, em moldes que recordam a sua representação oitocentista literária, presente, por exemplo, no célebre soneto de Charles Baudelaire intitulado “À une passante”: ainda que tendo consciência do poder destrutivo da mulher, o sujeito poético (agora, a personagem cinematográfica) mostra-se incapaz de resistir ao seu encanto magnético.

Posteriormente, vemos que Olga, a fotógrafa, se encontra também no Rio de Janeiro, numa festa em que Wanda está também presente, bem como Rita e Jimmy. Nesta festa, cuja decoração da sala onde decorria coloca em destaque uma estátua da Vénus de Milo, Olga e Wanda conversam justamente diante mesma. A fotógrafa afirma conhecê-la, contando-lhe a história de Wanda, que pensa ser outra pessoa, e de como esta fora encontrada morta. As duas beijam-se, mas são prontamente afastadas por Jimmy, que mais tarde, já em casa, confessa a Rita ter medo da enigmática jovem.



Imagem 21- Olga e Wanda, em frente à estátua de Vénus.

Após este momento, e terminada a festa, a cena seguinte mostra Olga no seu estúdio de fotografia, e Wanda a chegar, vestida com o mesmo casaco, e procedendo, da mesma forma, à sua vingança, levando Olga, que parece controlar mentalmente, ao suicídio.

Avançando um pouco mais diegeticamente, Jimmy opta por regressar com Wanda a Istambul, abandonando Rita, presumivelmente para esta levar a cabo a sua vingança sob Ahmed, facto porventura desconhecido para o seu amante. Revela-nos ele que neste ponto a sua amada já estava pronta para falar sobre si própria, tendo-lhe contado que as três pessoas que a haviam molestado eram consideradas por ela seus amigos, mas eram também pessoas perturbadas e que deveriam ser castigadas.

Na cena seguinte, Wanda leva a cabo a sua vingança sobre Ahmed e este afirma lembrar-se dela logo no momento em que a vê, ao contrário das outras duas vítimas, chegando a dizer-lhe “together we’re united in death”, parecendo, assim, já saber o seu destino.

Na manhã seguinte, Jimmy recebe em casa um agente da polícia, que lhe mostra uma foto de Wanda, perguntando se este a conhece, e qual o seu nome. Ele diz ser Wanda Reed, afirmando o polícia que tal mulher havia morrido há dois anos atrás. O músico nega, afirmando que esta se encontrava naquele momento a dormir na casa onde decorria o interrogatório, e que estivera lá toda a noite, negando assim também que esta tenha estado envolvida na morte de Ahmed quando questionado acerca deste assunto.

Jimmy vai então chamá-la para esclarecer definitivamente o agente; todavia, as suas verdadeiras intenções são outras: ambos fogem, seguindo-se uma perseguição automóvel, durante a qual Wanda salta e é perseguida por Jimmy.

Neste momento, o filme assume um tom ainda mais surreal e mesmo psicadélico, alternando a tela entre a cor azul, verde, roxa, amarela e vermelha.



Imagem 22- Uma das cores da tela aquando da busca de Jimmy por Wanda.

Simultaneamente à busca desenfreada de Jimmy por Wanda, e a contrastar com esta, vemos um misterioso lugar de paredes vermelhas, qual místico Red Room usado por David Lynch em *Twin Peaks*. Lá, encontra-se a um canto um indivíduo que se assemelha a um sem-abrigo, e ao centro, no mesmo estado e na mesma posição que fora encontrada na praia, Wanda, rodeada por Kapp, Ahmed e Olga, seus agressores/vítimas.

Poder-se-ia assumir que este é o momento a que Ahmed se referia ao mencionar anteriormente que estariam juntos na morte, sendo que agora, após Wanda se ter vingado, os quatro poderiam partir em paz.



Imagem 23- Sala vermelha, com Wanda rodeada por Olga, Ahmed e Kapp.

Ahmed aproxima-se, e aqui a cena corta, mostrando Jimmy novamente. Este continua incessantemente a procurar a jovem, e apercebemo-nos que se encontra agora num cemitério. Depara-se com o casaco de peles da sua amada, que está largado no chão junto de uma sepultura. Aproxima-se, e esta tem inscritas as palavras “Wanda Reed, a young beautiful stranger washed on to our friendly shores with only Death as a companion. May she find peace in her final resting place”.

Após esta surpreendente confirmação, vemos Jimmy, nos últimos minutos do filme, a tocar novamente trompete na praia, e a ver, como inicialmente, um corpo a boiar na água. Corre, presumivelmente esperando encontrar Wanda, mas depara-se com o seu próprio cadáver. A sua surpresa transparece nas suas próprias palavras, “Oh my god, it’s me! Im’m dead! I’ve been dead all the time”.

Nos últimos segundos do filme assiste-se então a um plano filmado de cima, onde vemos a praia e Jim com o seu próprio cadáver, aparecendo na tela a citação “I runne to death and death meets me as fast, and all my pleasures are like yesterday”²⁶.

²⁶ Versos do poema *Thou Hast Made Me*, de John Donne (1572-1631)

Este desfecho, aberto a múltiplas interpretações, impossibilita o leitor de concluir que os eventos foram reais. A questão que se levanta – se Jimmy terá sido mais uma vítima de Wanda – estabelece uma ambiguidade que perdura até ao final do filme.

No que respeita à conexão com a obra literária, deve concluir-se que esta foi apenas uma inspiração muito ténue para o filme, cujo argumento se mostra bastante distante do texto da Masoch.

Pontos de Aproximação:

Poderíamos dizer que aqui, de facto, a maior semelhança entre novela e filme diz respeito ao título homónimo das obras e ao nome da protagonista.

No entanto, é possível referir outros ligeiros pontos de aproximação, que até agora têm estado presentes em todas as adaptações. São eles o facto de a principal personagem masculina, neste caso Jimmy, gravitar inevitavelmente à volta de uma mulher bela, cujo principal adereço é o seu casaco de peles, e cujas características primordiais são a maldade e malícia que se intensificam no decurso da narrativa fílmica.

Pontos de Afastamento:

Pode afirmar-se que todos os aspetos principais do filme se distanciam muito notoriamente dos que caracterizam a novela. Assim, a conceção espaço-temporal é muito díspar do texto literário para o cinematográfico.

O mesmo deve dizer-se a propósito das personagens principais e das suas motivações, já que, além do nome e do casaco de peles, nada desta Wanda se assemelha à de Masoch.

A única semelhança entre Jimmy e Severin é a que se reporta à obsessão por Wanda.

No entanto, a personagem cinematográfica estabelece outro relacionamento – propiciando a presença de um terceiro elemento, a namorada Rita, cuja relevância é bem menor do que a que possui o Grego no texto de Masoch.

Por outro lado, nada é relevado no filme acerca do masoquismo; o que pode dizer-se é que no comportamento de Wanda e dos três elementos que a molestam está presente uma perversão próxima do sadismo, na medida em que se trata de obtenção de prazer através do sofrimento do outro e não de si própria.

Para além destes elementos de distanciamento, a película procede à inclusão de três novas personagens que se tornam fulcrais para o desenvolvimento do argumento.

Curiosamente, a homologia do nome próprio da personagem feminina não encontra correspondência nos apelidos. De facto, o original Dunajew passa no filme a Reed, podendo esta alteração ser uma referência a Lou Reed e aos *Velvet Underground*, que teriam recentemente lançado a já analisada canção *Venus in Furs*.

Outra possível ligação seria a que se reporta à música já estudada *Venus in Furs* da banda *Electric Wizard*, admiradora deste diretor de cinema. Poderá também este filme ter servido de base à escrita da canção, que retrata a “Venus” como uma mulher cruel, “an evil dressed in furs”, de quem, apesar de tudo, o sujeito poético parece depender totalmente.

4.4 *Verführung: Die grausame Frau* ou *Seduction: The Cruel Woman*, Elfi Mikesch e Monika Treut

Este filme alemão é outra das adaptações bastante livres da obra de Masoch. Lançado em 1985, trata-se basicamente de uma nova criação inspirada na novela, consoante a sua interpretação por parte das diretoras.

O filme, afirmando nos créditos iniciais ser dedicado aos masoquistas e abrindo com a citação de Jean Baudrillard “Seduction is an illusion as the devil of passion undermines the power of eroticism by the majestic powers of play”, apresenta Wanda (Mechthild Großmann) como personagem principal. Ela é a responsável por uma singular galeria de arte na qual se oferecem ao público performances sádicas e masoquistas, a maior parte das quais protagonizada pela própria Wanda em espetáculos de domínio dos seus “escravos”.



Imagem 24- Wanda, à esquerda, numa das suas exibições.

Estes espetáculos são filmados, e num deles Wanda afirma que a sua profissão é a prática da crueldade, ensinado como os escravos devem ser tratados.

Para além de dominadora, esta mulher é uma sedutora exímia e até promíscua, mantendo múltiplas relações: com a sua amante Caren (Carola Regnier), com a jovem americana Justine (Sheila McLaughlin), recém-chegada à sua galeria, e com Gregor (Udo Kier), o mais antigo de seus amantes, que fora seu escravo, mas que quebrara a mais forte regra do espetáculo, que é a de não se apaixonar por ela.

Entre estas três personagens surgem ciúmes que levarão Gregor, o único protagonista masculino, a regressar à sua condição de escravo no momento em que Wanda o descarta como amante e o aprisiona numa divisão onde sobressai uma estátua da Vénus de Milo.



Imagem 25-Regresso de Gregor à condição de escravo, perante a plateia que paga para assistir aos espetáculos da galeria de Wanda.



Imagem 26- Regresso de Gregor à condição de escravo, perante a plateia que paga para assistir aos espetáculos da galeria de Wanda.

Mais tarde, a jovem Justine protagoniza com Wanda a cena do banho (recordando o episódio da novela em que idêntico comportamento é assumido por Severin).

No filme, a dominadora deixa-se chicotear por Justine, o que adensará ainda mais os ciúmes sentidos pelos seus outros amantes, especialmente Gregor, que, como a personagem da novela, acusa Wanda de exagero na crueldade, defende que Justine terminará aquela relação e sugere a assinatura de um novo contrato (mostrando que já houvera um anterior).

A repulsa de Wanda pelos desejos de Gregor condu-lo a um ato de extrema violência no qual dispara sobre a mulher, durante um espetáculo, e se torna motivo de troça não só por parte desta, como também dos escravos e de toda a assistência.



Imagem 27- Cena do banho entre Wanda e Justine.

Com uma diegese bastante simples e com um tempo de montagem significativamente lento, tornando-o por vezes de difícil acompanhamento, este filme, pouco próximo da novela de Masoch, poderia quase ser interpretado como uma possível continuação da mesma, situada nos tempos modernos. Na minha leitura, poderia tratar-se assim de continuar a narrativa de Masoch, propondo-lhe possíveis caminhos de prolongamento do enredo caso não tivesse ocorrido a agressão por parte do Grego. Que caminhos seriam esses?

Severin desaparece, transformando-se em Gregor (seu nome quando escravo) e Wanda, incapaz de colocar barreiras à sua crueldade e fascinada pelo poder de domínio, vai acumulando adoradores e escravos submissos, tornando esta atividade um modo de vida.

Pontos de aproximação:

Apesar do enorme distanciamento entre ambas as diegeses, podemos verificar que, embora ínfimos, há alguns aspetos comuns à novela e ao filme. Um deles recai obviamente no facto de os nomes das personagens principais serem os mesmos, ou seja,

Wanda e, neste caso, Gregor (e não Severin), convindo recordar que este fora no texto o nome adotado por Severin quando se tornara escravo de Wanda.

Além disso, as características e as motivações das personagens são semelhantes em ambos os *media*: Wanda é uma mulher cruel e dominadora, exercendo um poder absoluto sobre a principal personagem masculina.

A celebração de um contrato de submissão e o cansaço de Wanda na relação com Gregor são outros pontos de contacto.

A frustração masculina – paradigmaticamente representada em Gregor – é intensificada pela presença de Justine – que pode tomar-se como equivalente do Grego de Masoch.

Não pode, por fim, esquecer-se toda a imagética masoquista. Do meu ponto de vista, ela é mais amplificada no filme e encontra-se presente tanto na descrição da galeria de Wanda e dos atos nela praticados, quanto em todos os relacionamentos que esta personagem feminina estabelece.

Pontos de afastamento:

Nesta adaptação, que em termos narrativos difere na novela quase na totalidade, são-nos introduzidas novas personagens, com especial destaque para Caren e Justine, mantendo ambas relações amorosas com a protagonista Wanda.

Importa salientar que esta já é a terceira adaptação que introduz cenas explícitas de lesbianismo, sendo que a primeira fora a de 1967 de Marzano, seguindo-se, antes da presentemente analisada, a de Jesús Franco, de 1969.

Vemos aqui também que o masoquismo é novamente associado ao *voyeurismo*, desta vez não só concentrado numa única mulher, mas mostrando-a ainda a humilhar os seus automeados escravos.

No final, a revolta de Gregor contra a sua condição de ser objetualizado não impede que se mantenha o motivo da humilhação – igualmente fundamental no sadismo. Numa leitura comparatista, verifica-se que a cura da novela não encontra correspondência na adaptação fílmica.

É também de interesse sublinhar que não é dada nenhuma relevância especial aos casacos ou acessórios de peles, ao contrário do que acontece tanto na novela como nas anteriores adaptações. Este desaparecimento mostra a omissão de um importante fetiche da obra literária e de um elevado número de recriações cinematográficas. A este

propósito, conviria sublinhar o papel crucial de fetiches de simbologia erótica no imaginário masoquista e sádico.

4.5. *Venus in Furs*, Victor Nieuwenhuijs e Maartje Seyferth

No ano de 1994 é lançada na Holanda mais uma adaptação da novela. Esta, filmada a preto e branco e com jogos de luz e sombra a fazer lembrar os filmes do expressionismo alemão, tem uma diegese relativamente simples, contendo imagens bastante explícitas.

Com uma linha cronológica não linear, este é um filme que irá conter poucos diálogos; os que nele aparecem são retirados quase integralmente da obra literária.

Tudo começa com um Severin (André Arend van de Noord) com ar pensativo, seguindo-se um *flashback* que será o restante filme. Aí, vemo-lo com Wanda (Anne van de Ven), e as primeiras palavras ouvidas no filme são pronunciadas por ele. “Will you sign?”, pergunta-lhe, certamente referindo-se ao contrato que os dois já teriam falado. Esta mostra-se reticente, tal como a original, e diz querer viajar, independentemente de ele a querer acompanhar ou não. Ambos partem, e, tal como na novela, o seu companheiro viaja como seu criado, tendo adotado também o nome de Gregor.



Imagem 28- Gregor já como criado de Wanda na viagem de comboio.

Em *voice-off*, este conta-nos, como na obra, que aos 10 anos de idade lera um livro sobre mártires e que ficara fascinado com as tormentas por eles sofridos e com o estado de êxtase que estes pareciam ficar ao sofrer as mais variadas torturas.

Enquanto tal acontece, Wanda viaja numa carruagem acompanhada de um outro homem que parece cortejá-la.

A diegese avança para a sua estadia na nova casa, onde Gregor continua a servi-la como seu criado, cuidando dela e fazendo todos os afazeres domésticos de que o lar necessita. Pergunta à sua companheira se ama “aquele homem”, sugerindo assim que houvera já a inserção do terceiro elemento da relação. Ela afirma, mais uma vez de forma semelhante ao texto original, que ama Severin, mas que este em breve deixará de a amar, dizendo que chegado esse momento lhe concederia a liberdade. Ele, como a personagem que lhe dera origem, responde que aceitará tudo, menos ser abandonado pela sua amada. Após este breve diálogo, segue-se a famosa cena do banho, já representada na maioria das adaptações anteriores, no entanto, aqui, sem a presença do pintor.



Imagem 29- Cena do banho protagonizada pelo casal e já representada em outras adaptações.

É mais tarde mostrada brevemente um cena em que Wanda sai com uma mulher, sua amiga, também vestida com casaco de peles. Esta estivera também presente na obra literária, sendo lá considerada por Severin uma influência negativa sobre Wanda.

O filme volta novamente à cena em que ambos ainda viajam no comboio, dizendo Severin, em *voice-off*, que não acredita estar apaixonado por aquela mulher, mas sim sob o seu feitiço, uma forma de escravidão física, mostrado que este é um homem mais consciente da sua condição de completa subordinação e vulnerabilidade.

Chegando a cerca de metade da película, vemos Wanda a chicotear Severin pela primeira vez, arrependendo-se, mas sendo instigada por ele a continuar. Em *voice-off*, ele diz-nos, tal como na novela, que é um diletante, um amador, tanto nas artes como na vida, que tudo começa e nada acaba. Entusiasmada com a situação, a jovem pontapeia-o e logo se arrepende, abraçando-o.

Após este momento ambos dormem juntos, e ao acordar Wanda troca o seu casaco de peles branco por um negro, simbolizando isto quase como que a fase de transição de reticente a determinada a ser cruel, sem qualquer tipo de remorso.



Imagem 30- Wanda e Gregor, aquando da transformação desta.

Presumimos que passe algum tempo na narrativa, e eis novamente o recorrente recurso ao *voice-off* de Severin, onde este volta a recordar a sua infância, contando o famoso episódio da agressão por parte da sua tia, que faz parte tanto da biografia de Masoch, como da do Severin literário. Simultaneamente, vemos-lo num descampado a fugir de três mulheres negras, que se assume que sejam as criadas de Wanda retiradas da novela. Quando estas o alcançam, prendem-no a uma pequena carroça, qual um animal, chicoteando-o e forçando-o a caminhar. Tudo isto perante o olhar de superioridade de Wanda, que teria dito anteriormente que lhe competia a si decidir quando este seria homem, escravo ou animal.



Imagem 31- Gregor e as três criadas de Wanda.

Mais tarde é mostrado, numa cena muito curta, o casal a passear pela cidade e Severin a deter-se para mimar e beijar um cavalo que lá se encontrava. Logo após este breve episódio, que aparentemente não terá grande significado, Severin encontra-se despido, deitado numa cama de palha, numa espécie de masmorra ou cripta. Presumimos que esta terá sido a transposição fílmica da passagem da novela em que Wanda o aprisiona por este ter olhado para a criada que lhes servia a refeição. Atendendo à cena anterior com o cavalo poder-se-á eventualmente dizer que este fora,

então, o substituto da criada e o causador dos ciúmes doentios da jovem. Tal como na obra, a sua amada vai posteriormente libertá-lo.



Imagem 32- Severin e Wanda, quando esta surge para o libertar.

Terminado este episódio, a diegese recua novamente para a viagem de comboio, chegando os dois ao destino, e dirigindo-se para a nova casa. Lá, Wanda pede ao seu submisso que telefone para um homem, que se presume que seja o que a acompanhara na viagem, para marcar um encontro. Está então presente o terceiro elemento que já antes fora referido. No dia seguinte, os dois encontram-se, perante o olhar do seu companheiro. Wanda e o homem misterioso discutem, gritando-lhe este “I am not your slave!”. Tal como na obra, Severin diz-lhe que esta parece ter encontrado o seu mestre, e que o seu medo em relação a este era notório.

Já em casa, Wanda conta a Severin a história também relatada na obra do touro de Dionísio. Segundo a lenda por ela contada, fora inventado para Dionísio, tirano de Siracusa²⁷, um instrumento de tortura. Tinha o formato de um touro, e a vítima seria colocada no seu interior. Já com ela lá dentro, o touro seria posto sobre uma fogueira, carbonizando-a, e os seus gritos seriam ouvidos no exterior como soando de forma

²⁷ Segundo a lenda, o nome do tirano seria Fálaris, e não Dionísio, como consta no filme e na novela.

semelhante ao mugir do animal. No entanto, o tirano forçara o inventor a ser o primeiro a testar a sua própria criação. Foi isto, assim, uma metáfora para a situação de Severin, que acabaria por ser uma vítima da sua própria vontade e da sua própria criação, pois este comportamento cruel de Wanda fora instigado precisamente por ele.

À medida que conta a história, vai-o amarrando a um pilar e quando este já está preso, surgem a sua amiga que já aparecera anteriormente e o homem do parque. A primeira lê-lhe o contrato assinado por ambos, que afirma, entre outras coisas, que Severin é propriedade total da sua amada. Afasta-se, Wanda coloca o casaco de peles que tinha vestido sobre os ombros do homem, e afasta-se também. Este, como o Grego de Masoch, chicoteia Severin, perante o olhar da sua adorada. Após isso, queima-lhe na pele, com uma peça de ferro, aquilo que se assemelha à letra S, possivelmente significando *slave*.



Imagem 33- Wanda, o seu amante e Severin, amarrado.

No final do filme, somos remetidos para a mesma cena do início. Severin sentado sozinho com ar pensativo e sonhadora, possivelmente recordando a sua história com Wanda.

Pontos de aproximação:

Neste caso, são vários os pontos de aproximação entre novela e filme. Novamente a obsessão de Severin por Wanda, o sofrimento e humilhação como obtenção de prazer, o contrato, a maldade desta a aumentar, as peles, o trauma da infância e a cena do banho, e a introdução de um terceiro elemento na relação, que leva ao colapso da mesma.

No entanto, há ainda outros pontos aqui abordados que não o foram nas adaptações anteriores, como a presença da amiga de Wanda, não aprovada por Severin, a presença das três criadas negras, o aprisionamento de Severin motivado pelos ciúmes de Wanda e a viagem de comboio de ambos, em que ele viaja como seu criado Gregor, enquanto a sua amada é cortejada por outro homem.

Pontos de afastamento:

Várias partes da narrativa original são aqui omitidas. Não aparece qualquer referência à forma como o casal se conheceu, não havendo qualquer situação que o indique, e não fossem os dois breves momentos em que Severin recorda a sua infância, não teríamos também qualquer indício das características destas duas personagens. Ou seja, não assistimos à sua progressão e às suas transformações.

O fascínio de Severin pela estátua de Vénus, ou o seu surgimento ao longo do filme, são aqui também aspetos colocados de parte, não se percebendo totalmente que a mulher bela e cruel seria o seu ideal, o seu sonho.

Omite-se também a passagem em que é pintado um quadro de Wanda.

O final também distancia filme e obra literária. Como sabemos e já fora dito, o Severin de Masoch, após ser chicoteado pelo amante de Wanda, considera-se curado, quase como que invertendo a sua perversão, tonando-se ele no dominador das suas posteriores relações. Nesta adaptação temos o acréscimo da amiga de Wanda que lhe lê o contrato, como que reforçando a ideia de que o jovem é somente vítima de si mesmo, e além disso, após a agressão por parte do amante, que inclui a inédita cena de lhe marcar a pele, ficamos novamente sem perceber o que acontecera na mente de Severin, se este se considera curado ou não, pois o filme termina de forma bastante ambígua, com ele apenas a abandonar o local onde se encontra.

Podemos então dizer que estamos perante um filme que, não tendo conhecimento da obra original, pode parecer um pouco vazio, no sentido de não haver grande explicação para as motivações das personagens e de não existir um final propriamente elucidativo,

deixando aberto à interpretação o facto de realmente se tratar de um *flashback* de Severin ou de apenas ser tudo fruto da sua imaginação.

A resposta pode residir, no entanto, numa passagem muito breve do filme que se presume que seja num tempo futuro ao final da ação. Aí, é-nos mostrado Severin a desenhar insistentemente a imagem de um homem de braços e pernas no chão, e um pé de mulher, com um sapato igual ao usado por Wanda, pousado sobre as duas costas, mostrando que aquilo seria uma recordação do seu passado.

Ausente devido ao pouco uso de diálogos entre as duas personagens está ainda a questão quase sociológica da guerra dos sexos e da diferença entre estes e da luta pelo poder dentro das relações amorosas, questões estas sempre latentes na obra.

Assim, estamos perante um filme esteticamente bastante agradável, mas que pode deixar o espetador, conhecedor ou não da obra que lhe dera origem, com a sensação de que algo ficara a faltar.

4.6. *La Vénus à la fourrure* ou *Venus in Fur*, Roman Polanski

Em 2010, estreia a peça de teatro *Venus in Fur*, escrita por David Ives, que no ano seguinte tem a sua *première* na Broadway²⁸, alargando-se depois a países como a Austrália e o Canadá.

Roman Polanski irá em 2012 adaptar esta peça ao cinema. Este filme, por conseguinte, será por sua vez uma adaptação de uma adaptação. Ou seja, a base criativa fora a obra de Masoch, posteriormente adaptada ao teatro, e finalmente esta ao cinema pelo diretor polaco.



Imagem 34- Foto da peça de David Ives²⁹.

Assim, temos, ao início, um plano de uma rua de Paris num dia particularmente chuvoso, e logo vemos um teatro. Lá dentro, já sozinho, Thomas Novachek (Mathieu Amalric), escritor e diretor da peça *Venus in Fur* adaptada do romance de Masoch,

²⁸ Informação acerca desta peça em <http://www.ibdb.com/production.php?id=490533> [consultado em 2 de maio de 2015]

²⁹ Fonte: <http://www.broadway.com/buzz/awards/tony-awards/2012/nominees/234/venus-in-fur/> [consultado em 19 de maio de 2015]

queixa-se ao telefone do dia de audições absolutamente frustrante que tivera, não tendo aparecido qualquer atriz competente o suficiente para representar o papel de Vanda.

Surge neste momento uma misteriosa mulher (Emmanuelle Seigner), já fora de horas, completamente encharcada, pedindo desculpas pelo atraso, afirmando que viera para a audição. Bastante faladora mas pouco convincente aos olhos de Thomas, esta atriz, curiosamente chamada Vanda, tenta a todo o custo convencer o diretor de que é a pessoa perfeita para o papel, afirmando que até a sua indumentária, inapropriadamente provocadora, for escolhida propositadamente para aquela audição, lembrando-a Thomas que o livro fora escrito em 1870. Este facto que parecia ser alheio à atriz, que afirmou achar que se tratasse de uma peça inspirada na música homónima da banda *The Velvet Underground*.



Imagem 35- Chegada de Vanda ao teatro.

Mostrando já alguns indícios de submissão à sua vontade, Thomas, que parecia decidido a dar o dia de audições por encerrado, acede a conceder a audição a Vanda, apesar de esta nem sequer constar na lista de candidatas. Adensando o mistério em volta de tal personagem vemos que, após o diretor aceitar a sua audição, esta tem consigo uma cópia do manuscrito original, que ainda não houvera sido distribuído e que seria, supostamente, confidencial. Intrigado, Thomas questiona-a, mas esta parece tentar

esquivar-se, dizendo que fora o seu agente que lhe fornecera a cópia. Ao discutirem a obra original constatamos que, afinal, Vanda tinha conhecimento da mesma, e que ambos têm opiniões bastante distintas. Esta afirma tratar-se de uma obra pornográfica, ao passo que este defende tratar-se de uma história de amor, um clássico da literatura e uma das melhores obras alguma vez escritas. Prosseguem a discutir as personagens, e começa a ficar mais perceptível o domínio de Vanda sobre o diretor teatral, não prestando atenção o que ele lhe diz, e efetuando mudanças ao nível da cenografia e da iluminação, sem qualquer objeção por parte deste, que parece cada vez mais deslumbrado. Este deslumbramento aumentará exponencialmente quando dão finalmente início à audição. Na falta de outros atores, é Thomas que dirá as falas de Severin, e que ficará verdadeiramente impressionado com a capacidade de Vanda de entrar no papel da sua personagem, parecendo saber as suas falas de cor, dizendo ser de rápida memorização quando questionada sobre mais este estranho facto.

Subtilmente, a atriz começa a controlar toda a ação, aconselhando-o sobre detalhes da peça, e tirando da sua mala um casaco que diz ter comprado numa feira em segunda mão, que seria perfeito para Severin. Ao vestir o casaco, Thomas fica novamente perplexo ao perceber pela etiqueta que este fora fabricado em Viena em 1869, ou seja, um ano antes da publicação de *Venus in Furs*, e do seu país de origem.



Imagem 36- Vanda e Thomas a representar a peça, este já com o casaco trazido por ela.

Deste momento em diante, ambos vão representando os papéis da peça, e transpondo-os para a realidade, com Vanda a controlar cada vez mais Thomas, por vezes a ficando a linha entre ficção e realidade bastante ténue. Apesar de este negar, a misteriosa atriz afirma saber que o diretor escolhera aquela obra para adaptar por ser ele mesmo vítima de desejos masoquistas de dominação, que estão nele ocultos devido à sua relação com uma mulher bastante artística, mas também banal, fazendo com que estes permaneçam reprimidos.



Imagem 37- Vanda a confrontar Thomas com os seus desejos ocultos, com um *mise-en-scène* que em tudo lembra uma consulta de psiquiatria, remetendo-nos para o facto de Masoch ter sido associado a um transtorno psiquiátrico.

Obviamente que este nega, mas cada vez se mostra mais sujeito à vontade de Vanda. Aliás, quando ambos discordam acerca das motivações das personagens, já que para o diretor, a Vanda da novela é uma mulher cruel e que gosta de poder, tendo a sua crueldade apenas sido despertada por Severin, enquanto a atriz defende que esta era apenas uma mulher comum que fora corrompida pelas perversões do outro, acusando o livro de ser sexista, repleto de *clichés* e perversão, Vanda, ao ser contrariada, ameaça partir, o que leva Thomas a implorar, de joelhos, para que esta fique.

Estão aqui lançados, portanto, os ingredientes para o clímax final, com Thomas completamente absorvido por Vanda, e esta dominando-o totalmente, chegando, na audição, a trocar o seu nome por Gregor para se dirigir ao diretor.



Imagem 38- Thomas implorando a Vanda para que fique, mostrando a sua total submissão.

Perto do final, a atriz afirma que este é que deveria representar o papel de Vanda com ela a dirigi-lo, invertendo assim, definitivamente, os papéis. Pinta-lhe os lábios, calça-lhe os seus sapatos e amarra-o.

A tempestade no exterior adensa-se e a atriz prende-o, sem resistência por parte dele, a um cato de formato fálico que se encontra no palco. Aqui, acusa a peça de ser pornográfica e degradante. Parte para, na cena final, voltar despida, apenas envolta num adereço de peles, e fazer uma espécie de dança vitoriosa em volta de Thomas.

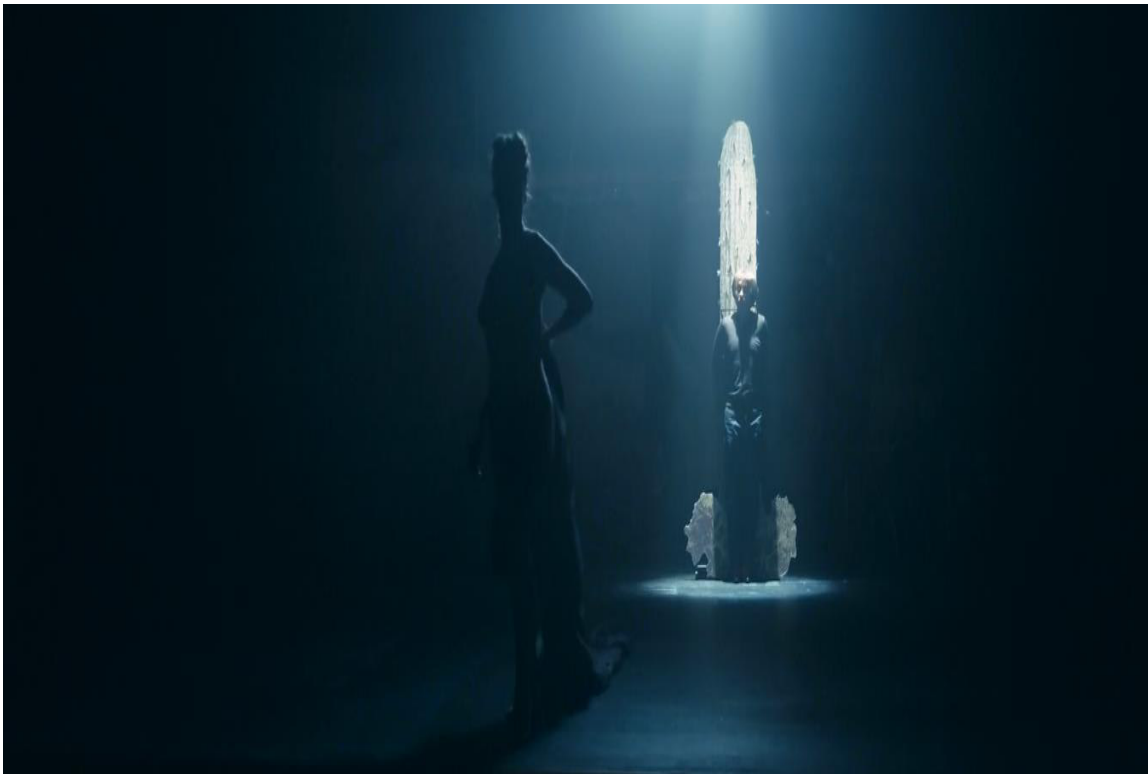


Imagem 39- Dança final de Vanda, e Thomas ao fundo, amarrado.

Este enigmático clímax poderia significar, simbolicamente, o domínio do sexo feminino sobre o masculino, mostrando que Vanda conseguira subjugar completamente Thomas, e sendo também um indício de que esta Vanda é, tal como a de Masoch, a personificação de um ideal feminino, neste caso da atriz perfeita para representar aquele papel.

Esta teoria da misteriosa mulher ser uma criação mental de Thomas ganha mais força quando atentamos nos curiosos pormenores anteriores, como a coincidência dos nomes, a ausência de Vanda na lista de atrizes, o facto de ela ter em sua posse o guião confidencial e o saber de memória, o casaco austríaco e a sua interpretação perfeita da personagem.

Nos créditos finais do filme, o espetador é presenteado com a exibição de várias representações pictóricas da deusa Vénus.

Pontos de aproximação:

Não se tratando de uma adaptação direta da obra, esta parte não fará tanto sentido como nos restantes filmes analisados, mas optei por mantê-la de forma a conseguir uma abordagem coerente.

Não obstante o muito significativo distanciamento, vale a pena ressaltar (pondo de parte a peça e abordando apenas as conexões entre o filme e o livro) que a novela de Masoch e o filme de Polanski têm como fundamento a obsessão por uma mulher que representa o ideal feminino.

Inicialmente reticente, Thomas deixa-se absorver completamente por esta misteriosa Vanda, ficando completamente à sua mercê, chegando a inverter papéis com ela, mostrando que as duas únicas personagens do filme são, afinal, muito semelhantes às da novela (distando apenas nas idades, especialmente de Seigner, que estaria perto dos 50, enquanto que a Vanda de Masoch teria menos de 25).

Pontos de afastamento:

Como afirmado acima, não sendo o filme em análise uma adaptação direta da obra, apresenta diversos distanciamentos do texto literário, com destaque para o tempo e o espaço, as personagens intervenientes e as suas motivações.

No entanto, no decorrer do filme, vemos que são feitas análises interessantes à obra, dois pontos de vista bastante diferentes e opostos, o que torna esta película bastante estimulante para o leitor da obra e para apreciadores da literatura em geral, ao mostrar que um mesmo texto pode ter interpretações completamente distintas.

CONCLUSÃO

Como vimos, Leopold von Sacher-Masoch, apesar de ser um autor relativamente desconhecido entre grande parte do público leitor, influenciou com a sua obra literária *Venus in Furs* um vasto leque de músicos e de realizadores de cinema, também maioritariamente ignorados pelo grande público.

Importa agora recuperar os aspetos que me parecem mais significativos.

Foi inicialmente abordada a Literatura Comparada e as dissensões que o próprio conceito gera: se para alguns ela se restringe à comparação entre textos literários, para outros ela supõe um entendimento mais completo que alarga a comparação a outras manifestações artísticas.

Posteriormente, foi elaborada numa perspetiva histórica da relação entre literatura e música e literatura e cinema, mencionando os pontos em que ambas as artes se cruzam e se influenciam mutuamente.

Após essa reconstituição diacrónica, e antes da análise das adaptações em si, foi escrita uma pequena biografia de Leopold von Sacher-Masoch e foi feita uma análise à obra *Venus in Furs*, onde pudemos constatar que neste caso específico não poderíamos aplicar o conceito de Barthes da ‘morte do autor’ pois obra e vida privada parecem ligar-se a um nível bastante profundo, podendo ser afirmado que foi a própria experiência existencial de Masoch que serviu de base à criação do protagonista masculino, Severin von Kusiemski. Foram mencionados episódios biográficos partilhados tanto pelo autor como pela sua personagem, e foi ainda levantada a questão de o seu nome ter sido cunhado por Krafft-Ebing para designar uma perturbação sexual em que prazer e dor seriam indissociáveis.

No capítulo seguinte foram analisadas as várias adaptações musicais com inspiração na novela, com especial destaque para as dos grupos musicais *The Velvet Underground* e *Electric Wizard*, sendo que era destes que haveria mais informação relevante disponível e uma letra mais significativa em relação à obra e à imagética masoquista. Além de terem sido referidos aspetos interessantes acerca destas duas bandas musicais, foram também analisadas as letras da sua música homónima ao texto literário, verificando a forma como estes haviam absorvido o conteúdo do mesmo. No final, e ainda nesta secção, foram agrupadas referências musicais menos significativas, mas também relevantes para obter uma abordagem mais completa.

A seção seguinte dedicou-se à análise das adaptações cinematográficas da novela austríaca. Aqui, mostrou-se necessário abordar teoricamente a questão da adaptação, mostrando algumas perspectivas e opiniões acerca deste assunto, tendo por base o conceito de fidelidade e tentando mostrar que a qualidade de uma adaptação não depende unicamente desta, ou seja, poderemos ter (e tivemos) adaptações que tentam seguir ponto por ponto a diegese original, e outras que apenas se cingem a transpor ideias base, não sendo por isso a qualidade da sua adaptação inferior.

De seguida, e por fim, foram então abordadas as seis obras cinematográficas inspiradas pela novela de Masoch, que são provenientes de diversas décadas, desde a primeira, de 1967, à mais recente, de 2013, e de diversos países, como Itália, Estados Unidos da América, Holanda ou Alemanha. Nesta parte, além da análise dos filmes, onde os eventos diegéticos são relacionados com os da obra, e onde no final é feito um sumário dos pontos de aproximação e de afastamento entre os dois, foram incluídas imagens para ilustrar visualmente cenas relevantes dos filmes, uma vez que estes são produções de baixo orçamento e de reduzido conhecimento junto de grande parte do público.

O relativo ou, mais precisamente, significativo desconhecimento destas adaptações cinematográficas levou-me a sentir necessidade de fazer uma apresentação exaustiva de cada uma delas. Tenho consciência que tal apresentação assumiu por vezes uma vertente excessivamente descritiva, mas considereei que seria necessário chegar a um nível de pormenor exigido por filmes de escassa divulgação junto do grande público.

Com a identificação de pontos de aproximação e de afastamento, houve também a preocupação de refletir um pouco sobre as obras (literária e cinematográficas) e superar uma mera descrição dos argumentos dos filmes.

Em termos mais concretos, pudemos verificar que há elementos que em quase todas as películas se repetem, como a mencionada questão do banho e da introdução de um terceiro elemento, feminino ou masculino, na relação, o que acontece quer nas adaptações que seguem mais a diegese literária quer nas que não o fazem. Não pode ainda deixar de ser observado que quase todas têm cenas que remetem para o lesbianismo ou bissexualidade. Estas referências, explícitas como no casos Marina/Lorilie, Wanda/Olga ou Wanda/Justine, ou implícitas, como a aparente relação amorosa entre as duas empregadas de Wanda e Severin na adaptação de Dallamano, que são completamente inexistentes na novela, poderão ter servido para aumentar a carga erótica do filme, tornando-o assim ainda menos comercial, seguindo também a ideia

mostrada no texto literário de que o sexo feminino é superior ao masculino, no sentido em que, sendo alvo do desejo masculino, consegue ter o domínio total numa relação homem-mulher. É ainda importante referir o carácter ambíguo destas adaptações, onde o final é muitas vezes aberto à interpretação e onde as interligações entre realidade e imaginação/sonho são uma constante, competindo ao espectador atribuir-lhe o significado que deseje.

Pode assim dizer-se que os pontos de contacto contribuem para a construção de um imaginário à volta da obra literária de Masoch: um imaginário onde não é insignificante que se reitem motivos que impressionam de modo muito forte criadores cinematográficos.

Um trabalho desta natureza, incidindo sobre códigos de diferentes discursos artísticos, tem limitações que aqui não puderam ser ultrapassadas. Apesar delas, considero que ele contribuiu para “iluminar” uma obra literária que o tempo quase confinou à obscuridade. Ao mesmo tempo, esta dissertação contém, na minha opinião, possibilidades de aprofundamentos posteriores, sobretudo no que respeita ao desenvolvimento das relações interartísticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, MUSICAIS, FILMOGRÁFICAS E PÁGINAS WEB

Bibliografia:

Alexandrian (1991), *História da Literatura Erótica*, Lisboa, Edição Livros do Brasil.

Albano, Lucilla (1997), *Il racconto tra letteratura e cinema*, Roma, Bulzoni Editore.

Aristóteles (1986), *Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Aumont, Jaques; Marie, Michele (2009), *Dicionário teórico e crítico do cinema*, Lisboa, Texto&Grafia.

Barthes, Roland (1984), *O Rumor da Língua*, Lisboa, Edições 70.

Baudelaire, Charles (1987), *Les fleurs du mal et autres poèmes*, Paris, Flammarion.

Brown, Calvin S. (1948), *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Hanover and London, University Press of New England

Brunel, Pierre (1997) *les arpèges composés. Musique et littérature*, Paris, Klincksieck.

Brunel, Pierre (2004), *Compêndio de Literatura Comparada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Bussi, G. Elisa e Kovarski, Laura Salmon (1996), *Letteratura e Cinema. La trasposizione*, Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna.

Claudon, Francis e Wotling, Karen Haddad (1994), *Elementos de literatura comparada: teorias e métodos da abordagem comparativa*, Mem Martins, Inquérito.

Corrigan, Timothy (1999), *Film and Literature. An Introduction and Reader*, New Jersey, Prentice Hall.

Deleuze, Gilles and Sacher-Masoch, Leopold von (1991), *Masochism: Coldness And Cruelty & Venus In Furs*, New York, Zone Books.

Dufourcq, Norbert (1988), *Pequena História da Música*, Lisboa, Edições 70.

Durand, Gilbert (2000), *Mythe, thèmes et variations*, Paris, Desclée de Brouwer.

Freud, Sigmund (2009), *Três Ensaio Sobre a Teoria da Sexualidade*, Lisboa, Relógio D'Água.

Gaiman, Neil (1997), *Sandman: The Doll's House Part-five- Collectors (vol.14)*, New York, Vertigo, DC comics.

George, João Pedro (2013), *O que é um escritor maldito?*, Lisboa, Babel.

Griffiths, Paul (2007), *História Concisa da Música Ocidental*, Lisboa, Editorial Bizâncio.

Houaiss, Antônio (2001), *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Porto, Temas e Debates.

Jost, François (1947), *Introduction to Comparative Literature*, Indianapolis and New York, The Bobbs-Merrill Company, INC.

Lisboa, João (1992), *Superstars: Andy Warhol e os Velvet Underground*, Lisboa, Assírio&Alvim.

Minguez Arranz, Norberto (1998), *La Novela y el Cine. Análisis comparado de los discursos narrativos*, Valencia, Ediciones de la mirada.

Nietzsche, Friedrich (1997), *O nascimento da tragédia ou Mundo grego e pessimismo; Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral*, Lisboa, Relógio d'Água.

Reed, Lou (1987), *Luzes da Cidade*, Lisboa, Assírio&Alvim.

Sacher-Masoch, Leopold von, *Venus in Furs* (2015), La Vergne, Tennessee, Cavalier Classics, Createspace.

Sadoul, Georges, *História do Cinema Mundial* (1983), Lisboa, Livros Horizonte.

Sousa, Sérgio, *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura: a Adaptação Cinematográfica e a Recepção Literária do Cinema* (2001), Braga, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos.

Taylor, Steve (2004), *The A to X of Alternative Music*, London/New York, Continuum.

Verlaine, Paul (1992), *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Éditions Robert Laffont, SA.

Musicografia:

(por ordem cronológica de lançamento)

The Velvet Underground

Álbum: *The Velvet Underground & Nico*

Ano: 1967

País: EUA

Electric Wizard

Álbum: *Black Masses*

Ano: 2010

País: Inglaterra

Grimes

Álbum: *Geidi Primes*

Ano: 2010

País: Canadá

Filmografia:

(por ordem cronológica de lançamento)

L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat

Direção: Louis Lumière, Auguste Lumière

Argumento: -

Atores: -

Produtor/es: Société Lumière

Ano: 1896

País: França

Le voyage dans la lune

Direção: Georges Méliès

Argumento: Georges Méliès

Atores: Jules-Eugène Legris, Bleurette Bernon, François Lallement

Produtor/es: Georges Méliès

Ano: 1902

País: França

Venus in Furs

Direção: Joseph Marzano

Argumento: Joseph Marzano e Barbara Ellen

Atores: Barbara Ellen, Shep Wild, Yolanda Signorelli

Produtor/es: Lou Campa

Ano: 1967

País: Estados Unidos da América

Le malizie di Venere

Direção: Massimo Dallamano

Argumento: Fabio Massimo

Atores: Laura Antonelli, Régis Vallée, Loren Ewing

Produtor/es: Alfredo Leone

Ano: 1969

País: Itália

Paroxysmus

Direção: Jesús Franco

Argumento: Jesús Franco e Malvin Wald

Atores: James Darren, Maria Rohm, Barbara McNair, Klaus Kinski, Dennis Price, Margaret Lee

Produtor/es: Harry Alan Towers

Ano: 1969

País: Itália

Verführung: Die grausame Frau

Direção: Elfi Mikesch e Monika Treut

Argumento: Elfi Mikesch e Monika Treut

Atores: Mechtild Großmann, Udo Kier, Sheila McLaughlin, Carola Regnier

Produtor/es: Renée Gundelach, Elfi Mikesch, Monika Treut

Ano: 1985

País: Alemanha

Twin Peaks (série de televisão)

Direção: David Lynch

Argumento: David Lynch e Mark Frost

Atores: Kyle MacLachlan, Michael Ontkean, Madchen Amick, Dana Ashbrook, Richard Beymer, Lara Flynn Boyle, Sherilyn Fenn

Produtor/es: David Lynch, Mark Frost, Harley Peyton, David J. Latt

Ano: 1990-1991

País: Estados Unidos da América

The Doors

Direção: Oliver Stone

Argumento: Randall Jahnson e Oliver Stone

Atores: Val Kilmer, Meg Ryan, Kyle MacLachlan, Frank Whaley, Kevin Dillon

Produtor/es: Nicholas Clainos, Bill Graham, Brian Grazer, Sasha Harari, A. Kitman Ho, Mario Kassar, Joseph P. Reidy, Clayton Townsend, Ron Howard, Catherine Meyers

Ano: 1991

País: Estados Unidos da América

Venus in Furs

Direção: Victor Nieuwenhuijs e Maartje Seyferth

Argumento: Victor Nieuwenhuijs e Maartje Seyferth

Atores: Anne van de Vem, André Arend van de Noord, Raymond Thiry

Produtor/es: Victor Nieuwenhuijs

Ano: 1994

País: Holanda

Velvet Goldmine

Direção: Todd Haynes

Argumento: Todd Haynes

Atores: Jonathan Rhys Meyers, Ewan McGregor, Christian Bale, Toni Collette

Produtor/es: Christopher Ball, Scott Meek, Sandy Stern, Olivia Stewart, Michael Stipe, William Tyrer, Christine Vachon, Bob Weinstein, Harvey Weinstein

Ano: 1998

País: Reino Unido

La Vénus à la fourrure

Direção: Roman Polanski

Argumento: Roman Polanski e David Ives

Atores: Emmanuelle Seigner e Mathieu Amalric

Produtor/es: Robert Benmussa, Mariusz Lukomski, Wojtek Palys, Alain Sarde

Ano: 2013

País: França

The Lords of Salem

Direção: Rob Zombie

Argumento: Rob Zombie

Atores: Sheri Moon Zombie, Bruce Davison, Jeff Daniel Phillips

Produtor/es: Jason Blum, Andy Gould, Brian Kavanaugh-Jones, Oren Peli, Steven Schneider, Rob Zombie

Ano: 2012

País: Estados Unidos da América

Webgrafia:

(por ordem cronológica de consulta)

https://archive.org/stream/PsychopathiaSexualis1000006945/Psychopathia_Sexualis_100006945#page/n0/mode/2up [consultado em 5 de março de 2015]

<http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/masoquismo> [consultado em 14 de março de 2015]

<http://www.prefixmag.com/features/electric-wizard/electric-wizard-interview/47944/#ixzz3VF0RVuC2> [consultado em 20 de março de 2015]

<http://www.ibdb.com/production.php?id=490533> [consultado em 2 de maio de 2015]

<http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/orpheus-218500#copyright> [consultado em 16 de maio de 2015]

<http://classes.colgate.edu/dhoffmann/germ477/images/SacherMasoch%20Folder/S-M%20und%20Wanda.JPG> [consultado em 16 de maio de 2015]

<http://www.pennyblackmusic.co.uk/magsitepages/Article/6631/Profiles/Profile-Velvet-Underground-Part-3> [consultado em 16 de maio de 2015]

<http://www.human-highway.org/tag/the-exploding-plastic-inevitable-show> [consultado em 16 de maio de 2015]

<http://www.broadway.com/buzz/awards/tony-awards/2012/nominees/234/venus-in-fur/> [consultado em 19 de maio de 2015]

<http://www.eapoe.org/works/essays/poetprnb.htm> [consultado em 9 de junho de 2015]

<https://copticliterature.wordpress.com/2012/06/14/goethes-other-coptic-song-ein-andres/> [consultado em 9 de junho de 2015]

<http://www.imdb.com/title/tt0000012/> [consultado em 12 de junho de 2015]

http://www.imdb.com/title/tt0000417/?ref_=nv_sr_1 [consultado em 12 de junho de 2015]

http://www.imdb.com/title/tt0062434/?ref_=fn_al_nm_1a [consultado em 12 de junho de 2015]

http://www.imdb.com/title/tt0064626/?ref_=fn_al_tt_2 [consultado em 12 de junho de 2015]

http://www.imdb.com/title/tt0064789/?ref_=ttfc_fc_tt [consultado em 12 de junho de 2015]

http://www.imdb.com/title/tt0090252/?ref_=ttfc_fc_tt [consultado em 12 de junho de 2015]

http://www.imdb.com/title/tt0101761/?ref_=ttfc_fc_tt [consultado em 12 de junho de 2015]

http://www.imdb.com/title/tt0111602/?ref_=ttfc_fc_tt [consultado em 12 de junho de 2015]

http://www.imdb.com/title/tt0120879/?ref_=ttfc_fc_tt [consultado em 12 de junho de 2015]

http://www.imdb.com/title/tt2406252/?ref_=ttfc_fc_tt [consultado em 12 de junho de 2015]

http://www.imdb.com/title/tt1731697/?ref_=ttfc_fc_tt [consultado em 12 de junho de 2015]

http://www.imdb.com/title/tt0098936/?ref_=ttfc_fc_tt [consultado em 12 de junho de 2015]