



UNIVERSIDADE DE AVEIRO

**A adaptação de Henry James ao Cinema:
O caso de *The Portrait of a Lady***

Dissertação de Mestrado em Estudos Ingleses
Departamento de Línguas e Culturas
Orientador: Prof. Dr. Anthony David Barker

Abril 1999

Josélia Maria dos Santos José Neves

Ao Neves e ao Pedro...

e à memória da Mariana

Agradecimentos

Os meus agradecimentos ao Prof. Dr. Anthony Barker, pelos conselhos e pela exigência, sem os quais este trabalho não se teria realizado como aqui se encontra.

Ao Prof. Dr. Abílio Hernandez, pela disponibilidade e palavra sempre amiga.

Ao Neves, pelo carinho, a paciência e o apoio incondicional a todos os meus projectos.

Ao Pedro, pelas horas de mãe a que não teve direito e pelo orgulho com que viveu cada etapa desta caminhada.

À minha família, pelas orações e pela força que só quem ama sabe dar.

Às minhas amigas Guida, João, Lucy e Lurdes - pelo tanto que me deram, minha família já são.

Aos meus amigos e aos meus alunos, a quem roubei tempo para que este sonho se concretizasse.

“Books and films are separate art forms and it is useless to wish that one would perform the other’s high-wire act. But when all’s right with the heavens, movies that grow from books seem to have an extra layer of subtlety and resonance. When you see one that has, stop for a minute to think about the work of the adaptor, an artist working with respect, compassion, wit, humanity and the sharpest razor this side of Sweeney Todd.”¹

Sheila Benson, *Los Angeles Times* Film Critic, 1981-1991

¹ *cit.* Brady, p.2

ÍNDICE

	<i>Pág.</i>
NOTA INTRODUTÓRIA	7
Nota sobre Referências Bibliográficas	10
A ADAPTAÇÃO DE OBRAS LITERÁRIAS AO CINEMA	11
Literatura vs. Cinema	11
A Adaptação	22
A ADAPTAÇÃO DE OBRAS DE HENRY JAMES	29
De Jane Campion a Henry James... de Henry James a Jane Campion	57
O Preâmbulo	71
A Introdução	78
As Personagens	89
“The sweet-tasting property of observation”	99
Imagens de Opressão	110
Ecos de <i>The Portrait of a Lady</i> de Henry James em <i>The Piano</i> de Jane Campion	118
CONCLUSÃO	130
BIBLIOGRAFIA FUNDAMENTAL	142
Bibliografia Primária	142
Bibliografia Secundária	143
ANEXOS	153
Anexo 1 - Lista Cronológica das Publicações de Henry James	
Anexo 2 - Filmografia de Henry James	
Anexo 3 - Cronologia Biográfica de Jane Campion	
Anexo 4 - Filmografia de Jane Campion	

ÍNDICE FIGURAS

	<i>Pág.</i>
Fig. 1 - Robert Cummings (Lewis Venable) e Susan Hayward (Tina Borderau) em <i>The Lost Moment</i> (1947) de Martin Gabel	52
Fig. 2 - Deborah Kerr (Miss Giddens) em <i>The Innocents</i> (1961) de Jack Clayton	52
Fig. 3 - Cybill Sheperd (Daisy Miller) em <i>Daisy Miller</i> (1974) de Peter Bogdanovich ...	53
Fig. 4 - Vanessa Redgrave (Olive Chancellor) e Christopher Reeve (Basil Ransome) em <i>The Bostonians</i> (1984) de James Ivory	53
Fig. 5 - Alison Elliot (Millie Theale) e Helena Bonham Carter (Kate Croy) em <i>The Wings of the Dove</i> (1997) de Ian Softley	54
Fig. 6 - Cartaz promotor de <i>The Portrait of a Lady</i> (1996) de Jane Campion	56
Fig. 7 - Nome do filme tatuado sobre uma mão feminina	77
Fig. 8 - Isabel, sumptuosamente penteada e vestida, no auge do seu encarceramento social	97
Fig. 9 - Isabel “aprisionada” pela sua própria vontade - (contraste entre a envolvente iluminada em tons de azul e o cabelo flamejante da protagonista)	114
Fig. 10 - Ana Paquin (Flora) surge envergando asas em <i>The Piano</i>	127

Nota Introdutória

A minha descoberta do texto fílmico como objecto de análise narrativa e estilística surgiu no decurso da componente lectiva do Mestrado em Estudos Ingleses no qual esta dissertação se inscreve. Até então, a apreciação que fazia do cinema limitava-se à vivência lúdica que era o visionamento de filmes como mero entretenimento. À medida que, nas disciplinas de “História do Cinema em Língua Inglesa” e “Narrativa e Estrutura no Cinema em Língua Inglesa”, fui aprofundando os meus conhecimentos sobre a história do cinema e a estrutura narrativa de determinados filmes tomei consciência da complexidade de tais manifestações artísticas e vi nascer a curiosidade pelo fenómeno da adaptação de textos literários ao cinema.

Pela mesma altura, e no âmbito da disciplina de “Formas de Representação da Experiência Pós-Colonial”, interessei-me pelo trabalho literário e cinematográfico da realizadora neozelandeza, Jane Campion, que trouxe a público em 1996 a adaptação do romance de Henry James, *The Portrait of a Lady*.

O estudo comparativo entre *The Portrait of a Lady* de Henry James e o de Jane Campion surgiu, então, como um bom ponto de partida para uma reflexão sobre a problemática da adaptação do texto literário ao cinema, sobre as dificuldades inerentes a qualquer adaptação de obras de Henry James e, em particular, sobre as opções tomadas por esta realizadora pós-feminista², envolvida na múltipla tarefa de se manter “fiel” ao texto original de Henry James, de atender às suas próprias preocupações e estilo

² Embora os trabalhos de início de carreira se possam inscrever, de certa forma, num feminismo empenhado em subverter os cânones do cinema clássico e por extensão da sociedade patriarcal, actualmente, Jane Campion revela uma atitude menos radical perante os valores feministas dos anos 70 e 80. Como sugere Jill Nelmes, no seu artigo “Women Film” (244), talvez seja mais apropriado utilizar o termo “feminist realism” para referir às realizadoras que, nos anos 90, passaram a estar sensíveis às exigências do cinema comercial, garantindo, assim, financiamento e maior divulgação dos seus trabalhos, até muito recentemente considerados produções independentes ou de valor menor.

personais, bem como de agradar ao público de finais do século XX, a quem já conquistara, em 1993, com o galardão *The Piano*.

Com vista a uma maior compreensão do fenómeno de adaptação levado a cabo por Campion, houve necessidade de delinear alguns pressupostos teóricos que presidem à natureza do texto literário e do texto cinematográfico, pressupostos esses que clarificam as atitudes tradutológicas possíveis na passagem do texto literário ao texto fílmico. Daí ressalta como inevitável a cotação do texto fílmico em termos de “fidelidade” ao texto literário, salvaguardando o facto de que, embora seja possível comparar os dois textos, não poderemos ter o segundo texto como subalterno ao primeiro, mas sim como uma obra autónoma de pleno direito que, intencionalmente ou não, se aproxima ou se afasta do texto primeiro.

A fim de integrar a produção de Campion na já longa tradição de adaptações de textos de Henry James far-se-á uma retrospectiva das diferentes adaptações já realizadas, procurando estabelecer quais os aspectos da criação de James tomados em consideração nas diferentes versões cinematográficas abordadas.

No que diz respeito ao *The Portrait of a Lady* de Jane Campion, a abordagem seguida apoia-se nos seguintes aspectos:

- Em primeiro lugar, a determinação da versão do texto literário que serviu de base à realizadora e à argumentista para a criação do guião, o qual por sua vez, daria origem ao filme. Dado que o romance de Henry James surgiu em duas versões, a primeira em 1881 e a segunda em 1908, aquando da edição da “The New York Edition”, tornou-se importante determinar qual das versões foi utilizada para a adaptação pois, embora as diferenças entre as duas versões pareçam mínimas, são particularmente significativas na composição da personagem principal, Isabel, de quem se pretende fazer um “portrait”. Assim, e na medida em que creio que *The Portrait* de Campion se baseou na versão de 1908, todas as referências ao romance de James serão relativas à dita versão, salvo menção em contrário.

- Em segundo lugar, houve necessidade de uma análise sumária do romance de James a fim de determinar as possíveis leituras a que a obra se oferece. Contudo, e pese embora o esforço no sentido de uma almejada objectividade do discurso, estou plenamente

consciente de que qualquer interpretação acarreta um determinado juízo de valor advindo da subjectividade própria do crítico em questão. Nesse âmbito, também as minhas apreciações se inscreverão necessariamente numa leitura pessoal de uma obra literária consagrada.

- Em terceiro lugar, procurei clarificar as intenções das criadoras do novo texto, tendo para tal recorrido a entrevistas, particularmente concedidas por Jane Campion, publicadas em jornais e revistas da especialidade. Já numa fase avançada desta dissertação tive oportunidade de ler algumas entrevistas menos divulgadas que, caso tivessem sido conhecidas na fase inicial deste trabalho, teriam, certamente, condicionado as linhas de orientação seguidas. No entanto, o *timing* da publicação em causa, veio apenas confirmar o que Umberto Eco afirmou em *Os Limites da Interpretação*:

“Todavia há casos em que ainda em vida do autor os críticos já deram as suas interpretações do texto dele, e pode ser interessante perguntar ao autor como e até que ponto ele, como pessoa empírica, tinha consciência das múltiplas interpretações que o seu texto permitia. Nesta altura não se deve usar a resposta do autor para validar as interpretações do seu texto. O objectivo da experiência não é crítica, mas antes teórico.” (127-28)

A subjectividade aqui inerente estende-se particularmente à tese que me proponho defender, nomeadamente que *The Portrait of a Lady*, de Jane Campion, é um exemplo de uma adaptação audaz mas, apesar de tudo, ou por isso mesmo, fiel ao espírito jamesiano. Muito embora reconheça que Campion se apropriou de certos aspectos da obra literária e os “rescreveu” com as suas marcas *d’auteur*, actualizando-os para os públicos de finais do século XX, quero crer que o seu filme traz consigo muitas das preocupações e maneirismos presentes na obra de Henry James - dentro da especificidade própria do texto fílmico - e poderá ser visto como um exemplo válido de uma adaptação bem conseguida e, portanto digna de reconhecimento.

Nota sobre Referências Bibliográficas

Na medida em que serão referenciadas várias obras com o mesmo título, bem como diferentes obras do mesmo autor, e para facilitar citações, serão utilizadas as seguintes abreviaturas:

Portrait - *The Portrait of a Lady* (1908 - New York [Norton] Edition)

*Portrait*¹⁸⁸¹ - *The Portrait of a Lady* (1881)

Screenplay - *The Portrait of a Lady: The Screenplay based on the novel by Henry James*. (Jones, 1996)

As obras escritas por Henry James serão citadas pelos nomes e, no caso de ensaios, os mesmos serão citados pelos títulos (abreviados), embora se encontrem inseridos nas colectâneas abaixo referidas:

Art Fiction - “The Art of Fiction” (in *The Art of Criticism*)

Future Novel - “The Future of the Novel” (in *The Art of Criticism*)

Notebooks - *The Notebooks of Henry James* (ed. F. O. Matthiessen; K. Murdock)

Todos os Prefácios escritos por Henry James para a New York Edition, serão referenciados como (Pref.) e encontram-se em *The Art of the Novel* cuja paginação será seguida. O Prefácio ao *The Portrait of a Lady* será citado a partir da edição adoptada.

Os depoimentos de Campion, assim como as entrevistas publicadas em *Jane Campion: Interviews* (ed. Virginia Wright Wexman, 1999), serão citadas como *Interviews*.

A ADAPTAÇÃO DE OBRAS LITERÁRIAS AO CINEMA

Literatura vs. Cinema

“Like two intersecting lines, novel and film meet at a point, then diverge.”

(Bluestone 63)

Estudiosos dos mais diversos quadrantes das ciências humanas têm, ao longo de décadas, tentado clarificar a relação existente entre o cinema e a obra literária, relação tão velha quanto o próprio cinema pois, já em 1897, dois anos após “o nascimento” do cinema, Georges Méliès adaptava um texto literário, *Fausto e Margarida*, ao qual se seguiu, em 1898, *A Gata Borracheira*. Méliès em França, com *La Voyage dans la Lune* (1902) - a partir da obra de Jules Verne - e Edwin Porter nos Estados Unidos, com *Uncle Tom’s Cabin* (1903) - baseado na obra de Harriet Beecher Stowe - davam o mote a milhares de adaptações que, desde então, nasceram de leituras mais ou menos pessoais de realizadores e guionistas de tempos e sensibilidades diferentes, com base em obras literárias igualmente diversificadas.

Até há pouco tempo, o cinema foi visto como uma arte menor, dependente da literatura. Nessa perspectiva, qualquer comparação entre os dois meios levava a que se cotasse o filme pela sua reprodução do texto escrito, chegando-se invariavelmente à conclusão que uma versão fílmica jamais poderia reproduzir na íntegra um texto escrito, pois,

como é sabido, da passagem da obra literária para a obra fílmica há sempre algo que se perde como haverá sempre, certamente, algo que se ganha.

Actualmente, numa sociedade em que a imagem impera, tal subalternidade é questionada e olha-se para o cinema como uma arte entre as artes, por ventura, ainda mais rica pelo facto de ser uma arte “impura” (Bazin 32), pois partilha, com a música, a pintura, a fotografia e a arquitectura, entre outras, muitas das suas técnicas de expressão. No entanto, e citando Harry Hargrave:

“Whatever film is [...], it shares more parallels in form and function with Literature than with any of the other disciplines.” (233)

Aquilo que, inequivocamente, une o cinema à literatura é a capacidade narrativa que ambos possuem. Embora tratando-se de linguagens diferentes, e como refere Abílio Cardoso no artigo “Narrativas: Da Literatura no Filme à Imagem no Texto”, a literatura e o cinema “partilham signos, códigos e conteúdos diegéticos idênticos.” (16) Aquilo que, de resto, os separa é a natureza diversa com que um e outra exercem essa capacidade narrativa: a narrativa literária é “diegética”, surge de signos arbitrários para “dizer”, enquanto a narrativa fílmica é “mimética”, “mostra” através de signos icónicos motivados. Nas palavras de Chatman (1990), o cinema “tells by showing” enquanto a literatura “shows by telling.” (111)

Se hoje se reconhece que estamos perante duas realidades de natureza diversa, não restam, no entanto, dúvidas quanto à origem da chamada “sétima” arte, tão apreciada nos nossos tempos. Como afirmou Sergei Eisenstein, em 1944, no ensaio “Dickens, Griffith, and the Film Today”,

“it is always pleasing to recognize again and again the fact that our cinema is not altogether without parents and without pedigree, without past, without traditions and rich cultural heritage of the past epochs.” (402)

A herança a que Eisenstein se refere remonta à antiguidade clássica com as grandes epopeias, nas quais se erguem heróis enormes e imbatíveis, empenhados em missões quase impossíveis e destinados à glória final. Em *Ulisses* e *Eneias* encontra-se o germen dos galãs que povoam o imaginário do cinema clássico de Hollywood e na estrutura destas narrativas já encontramos acções paralelas que, num processo de “montagem” narrativa, fazem alternar os diferentes planos de acção, manipulando o tempo da narrativa em relação ao tempo da acção, pelo recurso a analepses e prolepses e ao processo de início da narração *in media res*.

Não obstante tais raízes longínquas é na tradição dos romances do século XIX e, particularmente, nos romances de Charles Dickens, que se encontram os padrões do cinema narrativo de todos os tempos. No ensaio acima citado, Sergei Eisenstein reflecte criticamente sobre a influência da escrita de Charles Dickens no trabalho de D. W. Griffith e, por extensão, em todo o cinema narrativo. Através da montagem, Griffith consegue trazer para o cinema muitas das características narrativas de Charles Dickens: as alterações de pontos de vista; a apresentação de personagens que, como refere Eisenstein, em Dickens “are rounded with means as plastic and slightly exaggerated as are the screen heroes of today” (396); e, em particular, a apresentação de acções paralelas.

Griffith fez experiências com a câmara - até então limitada a movimentos de *pan* e de *tilt* - e, com as técnicas de montagem que rapidamente se aperfeiçoavam, realizou filmes - nomeadamente, *The Birth of a Nation* (1915) e *Intolerance* (1916) - que marcaram para todo o sempre a história do cinema. Em *Intolerance* chegam a encontrar-se quatro acções paralelas que, de forma intercalada, convergem para uma mensagem única. Perante as vozes que então se levantavam acusando a estrutura de *Intolerance* de confusa, Griffith argumentou que o seu público estaria familiarizado com tais estruturas narrativas visto já haver sido confrontado com elas nos romances realistas então em voga. Esta composição fílmica, em que unidades opostas se alternam, faz igualmente

eco dos romances de cavalaria e dos romances de aventura, o que reforça os elos que unem o cinema às mais diversas formas literárias.

A partir de toda a tradição literária, na qual se inscreve, o cinema procura correlativos espaço-temporais para os significantes que, no texto literário, surgem de forma linear e temporal. Ao controlar o tempo e a ordem de percepção do espectador, o cinema retoma a estrutura binária do texto narrativo que se traduz no tempo da história e no tempo da narrativa surgindo, segundo David Bordwell, em termos de *fabula* e *syuzhet*³. Dependendo da forma como a *syuzhet* apresenta a *fabula* variará o efeito produzido sobre o espectador.

“Armed with the notion of different narrative principles and the concept of the *syuzhet*’s distortion of *fabula* information, we can begin to account for the concrete narrational work of any film.” (Bordwell 51)

Para além destas duas componentes haverá ainda que ter em conta o “film style” (*ibid.* 52) escolhido como veículo dessa mesma *syuzhet*. Enquanto, no cinema clássico, o sistema do *syuzhet* rege o sistema estilístico, no cinema independente, o sistema estilístico é normalmente o dominador. Em jeito de síntese, Bordwell afirma:

“In the fiction film, narration is the process whereby the film’s *syuzhet* and style interact in the course of cueing and channeling the spectator’s construction of *fabula*.” (*ibid.* 53)

A teorização a que agora se chega vem apenas clarificar o que, afinal, D. W. Griffith exemplificou com os seus trabalhos. Já neles se encontra a alteração da ordem cronológica dos acontecimentos da história através do recurso a anacronias -

³ David Bordwell distingue “*fabula/syuzhet*” das noções “*histoire/discours*” preconizadas pelas teorias da enunciação, na medida em que considera a “*fabula*” como “a set of inferences” (51) e não um acto de enunciação. Considera ainda que a *syuzhet* está relacionada com a *fabula* através da lógica narrativa (relação de causalidade entre acontecimentos), do tempo (a *syuzhet* pode apresentar a *fabula* em qualquer ordem, sugerindo a duração e frequência dos acontecimentos) e do espaço (informação sobre os espaços em que as personagens se movem).

particularmente o *flashback* -, da alteração da duração - através da elipse - e, embora raramente, através da frequência - repetição de acontecimentos narrados. Tudo isto só foi possível graças às técnicas de montagem e ao movimento da câmara, que trouxe consigo um outro elemento de grande importância na estrutura narrativa: o designado “ponto de vista”.

Em termos literários aplicar-se-á mais adequadamente o termo “focalização” (Genette 206) de forma a “superar as conotações «visualistas»” (Reis 165) que afectam o termo “ponto de vista”, mais apropriado às artes plásticas em geral e deveras pertinente no que diz respeito ao cinema, na medida em que a câmara assume concretamente um ponto de observação, a partir do qual “vê” as imagens. Na narrativa literária a focalização resume-se a três possibilidades fundamentais - focalização externa, focalização interna e focalização onisciente - atendendo ao grau e ao tipo de intervenção do narrador. No cinema, a problemática do ponto de vista reveste-se de grande importância e complexidade pois ocorre a vários níveis, implicando fases e sistemas diversos.

Em primeiro lugar temos o aparato técnico da captação de imagens que assume, objectivamente, uma posição física a partir da qual será dado ver determinado objecto. Através da montagem, as imagens obtidas ganham não só um sentido narrativo próprio como poderão ser mesmo manipuladas a fim de se obter pontos de vista condicionados pela subjectividade de um focalizador anónimo ou de uma das personagens. Apesar de poder diversificar os pontos de vista narrativos, a natureza icónica do cinema elege em especial a focalização externa, na medida em que, e citando Carlos Reis, “é constituída pela estrita representação de características superficiais e materialmente observáveis de uma personagem, de um espaço ou de certas acções.” (162) No entanto, através de processos a que François Jost⁴ chama “*ocularization*” e “*auricularization*” torna-se

⁴ François Jost aplica o termo “focalização” para fazer referência ao que o narrador *sabe* em comparação com o que é conhecido pelas personagens.

possível determinar de que forma as imagens e os sons do filme correspondem à percepção de uma personagem ou nos remetem para uma instância anónima. Um dos maiores reptos lançados pela escrita de Henry James a quantos se propõem adaptá-la reside na dificuldade em traduzir pontos de vista diversos e filtrados por focalizadores diferenciados, na medida em que se trata de uma escrita com maturidade artística capaz de estabelecer complexas relações entre diferentes focalizadores com graus de “saber” igualmente diversos.

Se o cinema “tells by showing” dever-se-á então questionar os meios que esta arte utiliza para revelar pensamentos e sentimentos, aspectos esses que a literatura tão bem consegue retratar através da descrição. Uma das técnicas mais vulgares para revelar pensamentos consiste na utilização de comentários em *voice-over*. Onde as imagens não chegam, surgem as palavras para colmatar lacunas. Também para revelar pensamentos é frequente o recurso a encaixes de *flashbacks* que se tornam mini-narrativas dentro da narrativa principal. Uma e outra nem sempre são soluções satisfatórias em termos de resultados, na medida em que, na passagem do pensamento à imagem, com a consequente representação espacial, a categoria do pensamento de *per si* deixa de existir. Bluestone afirma:

“[Cinema] can show us characters thinking, feeling, and speaking, but it cannot show us their thoughts and feelings. A film is not thought; it is perceived.” (48)

Mais fácil do que revelar pensamentos, mas igualmente problemático, é a revelação de sentimentos. Béla Balázs reflecte sobre a expressividade do rosto humano, concluindo que o cinema tem a capacidade de captar “the hidden little life” (261) através do recurso ao “*close-up*” para além de que, segundo o mesmo autor, “good close-ups are lyrical; it is the heart, not the eye, that has perceived them.” (*ibidem.*)

Esta reflexão de Balázs implica uma nova questão que frequentemente surge quando se procura equacionar a relação entre o cinema e a literatura: como transpor para o cinema figuras de retórica tão profusamente utilizadas pela literatura? O primeiro objectivo do cinema é captar realidades e qualquer lirismo terá que ganhar forma física para se tornar perceptível. Da mesma maneira que a montagem libertou o cinema das contenções espaciais, às quais o teatro ainda hoje se vê confinado, também ela permitiu que se criasse uma linguagem metafórica própria equivalente à da literatura. Através da manipulação - criando novas relações entre imagens objectivas, alterando ritmos de percepção, alternando pontos de vista - nasce a subjectividade, e torna-se possível afirmar que também o cinema criou para si uma gramática retórica, permitindo que cada realizador dela se assista para criar efeitos de carácter subjectivo.

Muita da subjectividade do texto escrito encontra o seu correlativo cinematográfico nos efeitos sonoros e na música. De acordo com Metz, no cinema o som tem uma função adjectival e serve para caracterizar substâncias que são fundamentalmente visuais e nomeadas através de substantivos. Desta feita, o som reveste-se de grande importância na percepção global, dado que se materializa numa frequência diferente da imagem (feixe de luz). No seu artigo, "Sound, Epistemology, Film", Edward Branigan refere:

"Sound draws our attention to a particular motion-event and thus achieves a greater "intimacy" than light because it seems to put the spectator directly in touch with a nearby action through a medium of air which traverses space, touching both spectator and represented event." (99)

Embora o som surja principalmente como complemento da imagem, é frequentemente utilizado como contraponto à mesma ou, em outras circunstâncias, como elo de ligação entre "cenas" ainda não narrativizadas. No primeiro caso, ao ser um elemento destabilizador, o som pode servir de metáfora diegética ou não diegética ou apenas de comentário, tendo a capacidade de exprimir ironia, ira ou sentimentos eventualmente opostos aos conferidos pelas imagens. No segundo caso, o som poderá surgir, ora como

ponte entre sequências, ora para fazer prever um acontecimento vindouro ou funcionar ainda como encerramento narrativo.

A música, componente essencial do cinema de todos os tempos, tem, no cinema moderno, um papel particularmente importante na orientação do espectador na percepção de mensagens. A música, como refere Noël Carroll,

“assures that the untutored spectators of the mass audience will have access to the desired expressive quality and in turn, will see the given scene under its aegis.” (223)

Desta feita, o papel primordial da música no cinema é de ordem expressiva - serve para exprimir a emoção dominante no filme ou as emoções da personagem ou da cena.

Peter Kivy, no seu artigo “Music in the Movies: A Philosophical Enquiry” refere que, como acontecia no cinema mudo, a música continua a ser utilizado para preencher o que descreve como sendo “the remaining expressive vacuum in the talky.” (319) Kivy esclarece:

“These more subtle cues that may be lost in the filmic image, even when it speaks, and the absence of which the audience ‘feels’, ‘senses’, ‘intuits’ as an emotive vacuum, a vacuum that [...] music helps to fill. (...) It warms the emotional climate, even though it cannot substitute for the emotive cues that are lost.” (322)

As dificuldades em encontrar soluções fílmicas para componentes literárias sucedem-se e a descrição surge como mais um factor problemático. O texto literário e, particularmente o romance, assenta na combinação da acção e da descrição, estando normalmente a segunda ao serviço da primeira, ao complementar acções ocorridas e ao indiciar acções futuras. Dificilmente se poderá imaginar uma narrativa sem que estas duas componentes interajam de forma determinante para o ritmo e a complexidade da obra. Geralmente considerada um momento de pausa na narrativa, um retardador, por

vezes posto ao serviço do suspense, a descrição é fundamental para a compreensão global do texto. Segundo P. Hamon, a descrição é:

“o lugar onde a narrativa se interrompe, onde se suspende, mas igualmente o espaço indispensável onde se ‘põe em conversa’, onde se ‘armazena’ a informação, onde se condensa e se redobra, onde personagem e cenário, por uma espécie de ‘ginástica’ semântica (...), entram em redundância: o cenário confirma, precisa ou revela a personagem como feixe de traços significativos simultâneos, ou então introduz um anúncio (ou um engano) para o desenrolar da acção.” (81)

Na citação transcrita, Hamon poderia bem estar a referir-se ao cinema pois, de facto, a descrição que, particularmente nos romances do século XIX, pára a narrativa para surgir em blocos bem definidos (situação que se viu alterada no romance moderno), ganha consistência em termos espaciais e físicos no cinema. A descrição surge na *mise-en-scène*, na iluminação, no som, no guarda-roupa, em todo o espaço envolvente em que se movimentam as personagens.

O guarda-roupa e a caracterização das personagens, mais do que servir de elemento substitutivo de parte da descrição no texto literário, reveste-se de grande importância em qualquer filme pois, transporta em si mais do que a função simples de embelezamento físico. Vêm-se conotados de valores sociais, políticos, sexuais, estéticos e simbólicos. O acto de envergar determinada endumentária leva a que o actor/actriz enverge todas as conotações nela implicada. No caso de recreações de épocas históricas, e em particular em adaptações fílmicas de clássicos, o guarda-roupa poderá ser um elemento importante em termos de fidelidade epocal e caracterização social.

À linearidade da descrição literária opõe-se a simultaneidade da “descrição” cinematográfica. Embora a câmara se possa deter, por momentos, na “observação” de um pormenor, ou possa conduzir o olhar e a atenção do espectador para a percepção de certos pormenores, no cinema, a situação mais comum é a de uma “sinfonia” de efeitos

significativos, redundantemente interligados, à qual os estetas chamam “over-specification.” Seymour Chatman chama-lhe, por sua vez, “tacit description”, e na sua obra *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, clarifica:

“The choice of certain actors, costumes, and sets and their rendition under certain conditions of lighting, framing, angling, and so on, all constitute what Aristotle called *opsis* or spectacle.” (38)

No seu artigo “What novels can do that film can’t (and vice versa)”, o mesmo autor acrescenta que, no cinema,

“the details are not asserted as such by a narrator but simply presented, so we tend in a pragmatic way, to contemplate only those that seem salient to the plot as it unrolls in our minds (in what Roland Barthes calls a “hermeneutic” inquiry).” (406)

Numa situação normal de visionamento de um filme, numa sala de cinema, é vedada ao espectador a hipótese de parar o filme e de voltar atrás, para ver e rever algum pormenor que considere de interesse pois, contrariamente ao que acontece quando se olha um quadro, podendo o olhar, neste caso, percorrer a tela ao ritmo e na direcção que lhe aprouver, a visão do espectador está de todo condicionada pelo tempo e pelo espaço que lhe é proporcionado para o visionamento do filme. Neste aspecto, o espectador é obrigado a manter-se em sintonia com os códigos pré-estabelecidos e a ajustar-se às inovações que possam eventualmente destabilizar a sua percepção global. Para além de se encontrar condicionado pelo tempo e pelo espaço físico, quando assiste ao filme, o espectador vê-se obrigado a recorrer a alguma mestria na descodificação da “linguagem artificial, compósita e aberta” (Metz (1971) 108) que caracteriza o cinema, para nela descobrir significação. A capacidade interpretativa de cada espectador - num processo solitário de “leitura” - será inevitavelmente condicionada por factores de ordem cultural, social e psicológica. Como aconteceu com o romance do século XIX, o cinema clássico de Hollywood - que no romance realista se filia - procurou (em vão) chegar a uma

fórmula que garantisse “legibilidade” ao maior número possível de espectadores. Tal empreendimento saiu logrado pelo facto de o acto de percepção ser intrinsecamente subjectivo. E o lugar da subjectividade é aquele que põe em confronto o espectador consigo mesmo, espelhando-o na relação entre as personagens e com os actores. Trata-se de um espaço interior, sem limites, marcado pela projecção do desejo, do prazer e do sofrimento, regulado pela cultura e pelo inconsciente do espectador. Nas palavras de Metz, em *The Imaginary Signifier*, “film is like the mirror” (732), onde o espectador vê reflectidas as suas fantasias. É um todo imaginário, organizador de vários níveis de percepção e que passa por todas as componentes já mencionadas, sendo o espectador o elo final duma longa e complexa cadeia.

Em suma, se literatura e cinema são realidades bem distintas pelos códigos e gramáticas que os regem; contudo, tocam-se na sua capacidade de “contar histórias” e na liberdade de interpretação que, apesar de tudo, resulta do acto solitário que é, por um lado, a leitura do texto escrito ou, por outro, a “leitura” do texto audio-visual, leia-se cinema.

A Adaptação

“The challenge in adaptation, as well as in the critical response to it, is to find analogous techniques that will draw from the medium’s own potential and render something of the mood, temper, and theme of the original that inspired filmmakers in the first place.”

(Stromgren 38)

“I think you must say something new about a book. Otherwise, it’s best not to touch it.”

(Orson Wells cit. Giammarco ix)

Uma vez estabelecidas as principais semelhanças e diferenças entre a literatura e o cinema, torna-se compreensível que este recorra àquela na busca de modelos que, tendo obtido sucesso na versão escrita, possam de alguma forma transportá-lo para a versão fílmica. A verdade, porém, é que nem sempre um romance de boa qualidade se vê convertido num filme igualmente bom, como também o contrário será verdade, pois muitos bons filmes serão o resultado de adaptações de textos de menor qualidade.

A adaptação pode efectuar-se das mais variadas maneiras, podendo o(a) cineasta/guionista assumir uma posição de “tradutor” de uma obra de um autor consagrado ou assumir-se, ele(a) próprio(a), como “autor” de pleno direito, criando uma obra autónoma. George Bluestone sugere que, na maioria dos casos, as adaptações não se fazem a partir de um romance, mas sim de uma paráfrase desse romance, nas suas

palavras “the novel viewed as raw material.”(62) Nessa perspectiva, aquilo que é transposto para o cinema limita-se às personagens e aos acontecimentos que, na opinião do mesmo autor,

“have somehow detached themselves from language and, like the heroes of folk legends, have achieved a mythic life of their own.” (*ibidem.*)

Esta opinião poderá parecer radical, no entanto, nela reside alguma verdade pois, toda a adaptação passa obrigatoriamente por selecção, redução, enchimento e modulação - processos que o cineasta partilha com o tradutor. Nestes procedimentos, o cineasta procura levar até ao seu público as características narrativas, temáticas e ideológicas que ele(a) próprio(a), como leitor(a), terá interiorizado da obra em adaptação.

Todas estas questões levam-nos à questão da “fidelidade” ao texto original. Nos últimos tempos muito se tem reflectido sobre o assunto, tendo-se procurado esboçar teorias que dêem conta dos processos de adaptação possíveis.

Tal teorização já ultrapassou a estafada dicotomia “fidelidade/infidelidade”, para uma teorização de aproximação ou distanciamento da obra filmica em relação à obra original numa perspectiva tri-partida.

Geoffrey Wagner aponta para o facto de a adaptação poder ser feita através da “transposição”, ou seja, a reprodução da obra na tela sem grandes interferências aparentes; outra hipótese de adaptação será o “comentário”, sempre que a obra original é intencional ou inadvertidamente alterada em qualquer forma, quando o realizador tem em vista um outro fim que não apenas a violação intencional da obra; outro tipo, ainda, será a “analogia” que representa um afastamento da obra original, na criação de uma obra de arte em si (*cf.* Wagner 222-26).

Dudley Andrew, por sua vez, em ordem inversa à teoria de Wagner, preconiza a adaptação como “Borrowing”, “Intersection” ou “Fidelity of transformation”.

Michael Klein e Gillian Parker seguem o mesmo raciocínio tripartido, segundo o qual, por um lado, a adaptação se pode situar numa linha de fidelidade à força propulsora da narrativa; por outro lado, a adaptação poderá manter o essencial da estrutura da narrativa, de forma a reinterpretá-la ou a desmembrar o texto original; como última hipótese, a adaptação tomará o texto original como matéria prima para a criação de uma obra original (9-10).

Embora recorrendo a nomenclaturas diferentes, os cenários adiantados pelos teóricos mencionados são substancialmente semelhantes. A discussão encetada por Andrew na obra *Concepts in Film Theory* surge como clara e pertinente e será aqui tida como ponto de partida para a reflexão em curso.

A nossa premissa base assenta na convicção de que toda a adaptação é, como afirma Dudley Andrew, “the appropriation of a meaning from a prior text” (421). Tal só se realizará se o adaptador conseguir apreender o significado do texto primeiro. Tal empreendimento oferece, à partida, inúmeras interpretações pois, citando Henry James, “the house of fiction has in short not one window, but a million.” (Preface *Portrait* 7) A plurissignificação do texto literário, e da obra de arte em geral, leva a que se torne difícil, senão impossível, determinar um significado único para qualquer obra. Toda a adaptação nasce, inevitavelmente, de uma leitura pessoal do texto primeiro, e numa perspectiva barthesiana, o leitor não é só um consumidor, mas sim um produtor de texto.

Esta assunção justifica o surgimento de adaptações do tipo “borrowing” em que, nas palavras de Andrew, “the artist employs, more or less extensively, the material, idea, or form of an earlier, generally successful text,” (422) para dar largas tanto à sua capacidade interpretativa como criativa. Dudley Andrew conclui:

“The success of adaptations of this sort rests on the issue of their fertility not their fidelity.” (*ibidem.*)

Este modo de adaptação é muito frequente, pois grandes mitos como *Tristão e Isolda* ou *Romeu e Julieta*, (entre muitos) têm sido recriados vezes sem fim, nas mais variadas formas artísticas, sempre com marcas socioculturais e temporais diversas. O cinema não se alheia deste processo e são inúmeras as recriações fílmicas de grandes arquétipos culturais.

Em oposição directa a este processo de “re-invenção” de uma obra primeira, Andrew apresenta-nos a adaptação do tipo “intersecting”, que não passa pela interpretação do original, limitando-se apenas, e citando Bazin, a fazer da adaptação “a refraction of the original.”(*ibidem.*) Este tipo de adaptação surge como particularmente atraente ao cinema moderno sendo, no entanto, um processo complexo e algo difícil de atingir.

Apesar de profusamente discutida, e já de certa maneira redundante, acaba por ser numa atitude de “fidelity of transformation” que se tem feito a grande maioria das adaptações para cinema conhecidas. Embora seja relativamente fácil definir o que se toma por “fidelidade à letra” e “fidelidade ao espírito” do original, mais difícil, será determinar, no segundo caso, qual a “essência” de um trabalho e quais as implicações estéticas e ideológicas de tais processos adaptativos.

Fidelidade à letra implica que o cineasta capte os aspectos narratológicos, culturais e geográficos presentes no texto original. Nesta estratégia interpretativa, a ênfase é colocada na técnica narrativa, na medida em que, tanto o texto literário como o fílmico são tidos como sistemas fechados, encontrando-se toda a significação no *plot*. Na tradição do cinema clássico de Hollywood, a narrativa que se vê no ecrã torna-se semelhante à realidade pois, a acção e as motivações humanas apresentadas sobre a tela parecem idênticas às vividas no mundo real. Tal verosimilhança leva a que se procure um modelo na narrativa tradicional, epistemologicamente determinado, em que os conflitos surjam resolvidos.

O maior problema da fidelidade à letra reside no facto de, ao concentrar-se no *plot* (particularmente na progressão temporal dos acontecimentos e na sua relação causal), se perderem outras componentes importantes da criação literária, nomeadamente o ponto de vista, o simbolismo e o *stream of consciousness* que dão significação dramática a esses acontecimentos. Ao manter-se fiel à letra, o cineasta acaba, frequentemente, por destruir o significado da obra, aquilo a que críticos chamam o “espírito” da obra.

Retomamos assim, a questão da interpretação do texto original. Ao procurar “fidelidade ao espírito” de uma obra, o cineasta deverá assumir uma interpretação “escrevível” do texto literário em oposição à “legível” (Barthes (1970) 12), que está implicado no processo de adaptação com preocupações de fidelidade à letra. Nesta perspectiva, “interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos fundamentado, mais ou menos livre), é, pelo contrário, apreciar o plural de que ele é feito.” (*ibid.* 13)

Esteticamente, uma atitude “escrevível” permite que o cineasta questione ou subverta o conceito de *plot* como princípio unificador através do qual se chega ao significado de uma obra. Poderá então fazer experiências, tanto com a técnica narrativa como com a própria linguagem. Ideologicamente, é frequente a contestação à visão do mundo revelada pela literatura clássica. Se a “realidade” é constantemente filtrada pela cultura e ideologia, como o fazem crer Barthes e Andrew, a principal preocupação de tais cineastas será romper com o estatuto cultural do modelo em adaptação. Muitas vezes, para tal conseguirem, recorrem a estratégias anti-realistas, frequentemente do tipo brechtiano, na busca de formas mais exactas para apreender o mundo.

Verifica-se que, de certo modo, a história da adaptação tem acompanhado a história do cinema narrativo e da própria prática literária do século XX pois, assim como um romance surge de uma relação dialéctica com as condições específicas de cada momento histórico, também as adaptações vão reflectir as interpretações e recriações, igualmente condicionadas, dos textos em causa. Curiosamente, a partir de certo

momento, deu-se uma inversão na situação de subalternidade que o cinema mantinha em relação à literatura, tendo o texto literário moderno encontrado no cinema novas técnicas de “escrita”. As principais alterações verificadas prendem-se particularmente com a subversão do carácter unificador do *plot*, sendo a tónica posta na plurissignificação resultante da subjectividade de pontos de vista diversos. Em suma, o texto literário moderno resulta da manipulação das categorias da narrativa - acção, tempo e espaço - numa descontinuidade discursiva intencionalmente motivada para dar conta do caos inerente ao *stream of consciousness*. Embora a literatura do século XX tenha encontrado novos meios de inovação, o cinema - particularmente o cinema clássico de Hollywood - continuou a procurar na literatura realista do século XIX o ponto de partida para novos trabalhos.

“Fidelidade ao espírito” de uma obra torna-se tanto mais difícil quanto mais afastada no tempo a obra literária se encontra do momento da adaptação. É frequentemente afirmado que um clássico literário transcende o tempo histórico pelo seu mérito. Tal assunção carece de alguma verdade quando se trata de adaptar para cinema uma obra literária há muito escrita pois torna-se muito mais difícil para o cineasta determinar o “espírito” da dita obra. O que muitas vezes resulta de tal empreendimento é uma adaptação anacrónica e mesmo absurda, que nada diz ao público do filme.

Com tudo isto em mente, o cineasta deverá dar-se a uma complexa tarefa que Maurizio Giammaco descreve da seguinte forma:

“(...) the filmmaker must engage in a dialectical interplay with the narrational, thematic, and ideological aspects contained in a classic novel or play and reimagine them in a manner that revivifies the dialogue between literature and audience for the historical present.” (xviii)

A este processo de interpretação/adaptação condicionado por factores de ordem “social, histórica, meteorológica [e] psicológica” Bakhtin apelidou de “re-accentuation”, na

medida em que, segundo este crítico russo, “every age re-accentuates in its own way the works of its own immediate past.” (423)

A possibilidade de “re-acentuar” um texto em novos moldes implica a sobreposição de contexto ao texto, num processo de “heteroglossia” (Bakhtin 428):

“The novel must represent all the social and ideological voices of its era, that is, all the era’s languages that have any claim to being significant; the novel must be a microcosm of heteroglossia.” (*ibid.* 425)

Desta feita, uma nova leitura marcada por uma nova era leva a que num processo de “re-acentuação” o texto literário ganhe novas dimensões e novos significados.

Em jeito de síntese, caberá ao cineasta proporcionar ao seu público uma percepção das preocupações narratológicas, temáticas e ideológicas existentes numa obra do passado, reimaginando-as de tal forma que ganhem significação para o público do presente. Em cada momento, o cineasta, em trabalho conjunto com o argumentista, altera, reduz ou desenvolve os aspectos encontrados no texto original com vista a que as preocupações epistemológicas de uma época se tornem significativas numa outra. Com isto, torna-se premente clarificar o que se entende por “fidelidade ao espírito” de um texto clássico.

Em última análise, qualquer que tenha sido a atitude tradutológica tomada, toda a adaptação resulta num novo texto, independente e também ele polissignificativo - numa obra original de pleno direito.

A ADAPTAÇÃO DE OBRAS DE HENRY JAMES

“A novelist as difficult and lavish as Henry James promises mixed blessings and prodigal impossibilities for the screen adaptor.”

(Sorensen 231)

Reconhecido como um dos mais importantes escritores de língua inglesa de todos os tempos, é inevitável que trabalhos de Henry James (1843-1916) se encontrem entre a longa lista de criações literárias transpostas para a tela. Embora com obras consideradas complexas e de difícil leitura, ascendem a várias dezenas as recriações de textos seus, tanto em filmes para cinema, como em séries televisivas de maior ou menor qualidade. O prolixo autor, que em 51 anos de escrita produziu 20 romances, 112 contos, 12 peças de teatro, vários volumes de literatura de viagem e crítica literária, obras de carácter autobiográfico, artigos jornalísticos e cartas, continua, nos finais do século XX a suscitar críticas, não apenas pelo seu trabalho, mas também pela forma como outros “artistas” o têm dado a conhecer ao grande público.

Henry James viu o virar do século e acompanhou os tempos através dos temas escolhidos e da forma como os trabalhou. Embora James se tenha mantido fiel a um estilo próprio que marca qualquer dos seus trabalhos, é possível dividir a sua criação literária em três fases: a primeira, “the ‘early phase’” (1865-1882), período de aprendizagem na arte de escrever que viria a culminar com a criação de *The Portrait of a Lady* em 1881; a fase intermédia, “the middle years” (1882-1900), em que James se

dedicou particularmente à escrita dramática, embora com algum fracasso; e a fase final, “the third and major phase” (1900-1904), regressando a alguns dos temas da primeira fase escreveu três dos seus romances mais significativos, *The Wings of the Dove*, *The Ambassadors* e *The Golden Bowl*, com os quais a sua escrita atingiu grande complexidade estilística, carácter moralizante e simbolismo.

Com os primeiros trabalhos, Henry James, ao lado de W. D. Howells, inaugurou o “realismo” americano e, aos 20 anos, era já considerado um contista de valor. No entanto, foi longe da terra natal, nos primeiros anos do seu longo exílio que escreveu o primeiro romance, *Roderick Hudson* (1875), em que se desenvolvia um dos seus temas predilectos: a confrontação do Americano com o Europeu. Roderick Hudson seria o primeiro de muitos heróis e heroínas do mundo novo a desafiar as convenções e as normas sociais e morais da sociedade vitoriana europeia, para aprender a difícil lição de que a verdadeira liberdade é inatingível.

Na fase inicial, os seus romances são, na senda de N. Hawthorne, crónicas de costumes em que se contrastavam “costumes nacionais”. Seria nessa altura que James desenvolveria com interesse o “international theme”. No entanto, pouco a pouco, e à medida que compreendia a sua própria condição de “outsider” onde quer que estivesse, os temas e personagens deixaram de ser americanos, ingleses ou italianos para se tornarem representantes da natureza humana, encarcerados no drama existencial. Paralelamente, a escrita de James tornou-se cada vez mais dramática, complexa e hermética. As narrativas deixaram de se centrar em incidentes físicos e enredos emotivos para darem lugar ao relato de como uma mente sensível descobre, analisa e clarifica uma situação complexa.

Assim, no progressivo apuramento do estilo narrativo, James tornou-se, como lhe chamaria Conrad, “the historian of fine consciences” (*cit.* Sinyard 25). Mais atento às subtis nuances da psicologia humana do que à agitação de enredos complexos, James

começa a escrever cada vez mais sobre cada vez menos, em longas páginas repletas de pormenores, em que as palavras valem, não só pelas mensagens que transmitem, mas fundamentalmente pelo jogo estético a que se entregam. Se é verdade que H.G.Wells comparou o estilo de James ao de um “hipopótamo a brincar com uma ervilha” (Sinyard 25), não será menos verdade que, como afirma Blackmur na introdução ao *The Art of the Novel*:

“His style grew elaborate in the degree that he rendered shades and refinements of meaning and feeling not usually rendered at all. Likewise the characters which he created to dramatise his feelings have sometimes a quality of intelligence which enables them to experience matters which are unknown and seem almost perverse to the average reader” (Blackmur xiii).

As personagens que povoam a ficção de James são de todas as idades, mas a preferência do autor recai sobre pessoas em estado de inocência, sentindo-se particular simpatia pelas figuras femininas. Tal como George Eliot, James acreditava no valor da mulher, tendo, no seu Prefácio ao *The Portrait of a Lady*, repetido as palavras da primeira:

“(...) in these frail vessels is borne onward through the ages the treasures of human affection.” (9)

Assim, nos seus trabalhos assistimos ao desafio de uma Daisy Miller, uma Isabel Archer ou uma Milly Theale “affronting [...] destiny” (Pref. *Portrait* 8), subvertendo cânones, tomando opções e vivendo (ou morrendo) face às consequências. Mas, de igual forma, temos ocasião de avaliar a astúcia e manipulação de uma Madame Merle, de uma Kate Croy ou de uma Olive Chancellor, cada uma à sua maneira, mostrando o lado mais obscuro da natureza humana.

Vários estudiosos, entre eles Leon Edel, sugerem que a sensibilidade algo feminina do autor advém da sua própria condição marginal em relação ao mundo masculino da época. As artes, e particularmente a música e a literatura, eram ocupação de mulheres, enquanto os maridos dirigiam os negócios. Tal levou a que, no século XIX, fossem as

mulheres as maiores consumidoras de literatura e a que, de entre elas, surgissem algumas escritoras de renome por quem James tinha o maior respeito. Devido ao público a que se destinava, o romance vitoriano tinha, frequentemente, contornos de melodrama, cujo principal objectivo era “prover” um marido para a heroína, para com isso lhe garantir a desejada ascensão social..

À primeira vista, muitos dos romances de James inscrevem-se nos padrões da época. No entanto, a visão progressista da mulher como uma “self-making girl” (Pref. *D. Miller* 271) é a refutação de todos os padrões, pois a mulher das criações de James é um agente que procura a liberdade e a afirmação pessoal. De facto, na obra de Henry James é manifesta a percepção de que qualquer um, homem ou mulher, se pode tornar vítima dos padrões pré-estabelecidos e da banalidade da trama social. Os temas fundamentais de James não retratam conflitos à escala global mas são, como refere Neil Sinyard,

“intense skirmishes in which self-respect battles with selfish desire, worldliness attempts to subdue innocence, and scrupulous conduct defends itself against egoistic ruthlessness” (26)

Acima de tudo, James tem consciência de que a principal prerrogativa de qualquer obra de arte é, como afirma em “The Art of Fiction” (168) e reforça em “The Future of the Novel”, ser “amusing” (248). A preocupação em provir “for the reader’s amusement” (Pref. *Portrait* 11) faz com que dê grande importância à qualidade dramática dos seus trabalhos. “Dramatise, dramatise!” (Pref. *D. Miller* 267) escreveria no prefácio a *Daisy Miller* mas, curiosamente, a dramatização a que James tanto aspirava não obteve grande êxito em palco. Embora tenha feito várias tentativas de escrita para teatro, não seria neste campo que Henry James encontraria o espaço ideal para o desenrolar dos seus dramas. Contudo, foi no palco que muitos dos seus romances encontraram a mais viva das expressões.

A atitude de James perante o espectáculo das suas criaturas aproxima-se curiosamente da técnica cinematográfica. No Prefácio ao *The Portrait of a Lady*, James refere ter seguido o exemplo de Turgueniev, cujas “fictive pictures (...) hovered before him” (5), e passou a ter como principal preocupação, como explicita, “to show my people, to exhibit their relations with each other,” (5) tornando-se simultaneamente espectador da própria criação:

“If I watch them long enough I see them come together, I see them *placed*, I see them engaged in this or that act in this or that difficulty. How they look and move and speak and behave, always in the setting I have found for them, in my account of them.” (*ibidem.*)

A noção do espectáculo presente na criação artística e, muito particularmente, na escrita ficcional, manifestou-se de variadíssimas formas. Encontramo-la na meticulosidade com que planeia os enredos das suas histórias - os *Notebooks* dão conta desse trabalho prévio, como se de um guião se tratasse - no pormenor com que cria cenários e panos de fundo sobre os quais se desenrolam os dramas; na concepção de espaços e jogos cénicos, explorados pelas relações cinésicas entre as personagens; na sensibilidade com que descreve os atributos físicos e psíquicos dos protagonistas; e, muito particularmente, na versátil utilização do ponto de vista, uma das características mais marcantes do estilo de Henry James.

Não deixa de ser curioso que, tendo Henry James vivido até 1916, nenhum dos seus trabalhos tenha sido adaptado para o cinema mudo, pois como afirmou DeWitt Bodeen, “almost everything he wrote in his involuted style cried out for visual interpretation.” (163) A verdade é que, apesar de as peças de teatro de James não terem tido grande sucesso - *Guy Domville* (1895) foi o primeiro e o maior dos fracassos -, seria *Berkerley Square*, uma peça de teatro, a transformar um romance inacabado, *The Sense of the Past*, num êxito retumbante. John L. Balderston, um jornalista de origem americana radicado em Londres, partiu da ideia central da história de James para criar um romance

fantasioso sobre um jovem americano que, ao ler o diário de um antepassado do século XVIII, se vê transportado no tempo para viver um drama pessoal empolgante. Jesse L. Lasky comprou os direitos do filme e, com Leslie Howard em cabeça de cartaz, Frank Lloyd transformou a peça de teatro, nas palavras de Bodeen, em “a moody suspense-drenched drama” (164), levando o protagonista ao estrelato de Hollywood com a versão cinematográfica de *Berkeley Square* (1931). Este texto foi retomado, em 1951, dando origem ao filme intitulado *I'll Never Forget You*. No entanto, o seu êxito ficou muito aquém do êxito da primeira versão cinematográfica, baseada numa obra de Henry James. O sucesso de *Berkeley Square*, tanto no teatro como no cinema, veio inaugurar uma longa lista de trabalhos baseados em romances e contos de James, alguns de qualidade notável. Desde 1933 até aos nossos dias, as recriações de obras de James têm surgido, um pouco por toda a parte, em ondas de interesse e, êxitos e fracassos dividem-se pelo cinema, o teatro e a televisão.

Após um interregno de quase quinze anos, surgiu, em 1947, pela mão de Martin Gabel, *The Lost Moment*, uma versão imaginativa da *nouvelle*, *The Aspern Papers*, escrita por James em 1888. Baseada nas memórias de Byron e da sua *inamorata*, a Countessa Guiccioli, a história narra como um editor americano, Lewis Venable, viaja até Veneza com o objectivo de chegar às cartas de amor escritas pelo poeta romântico, Jeffery Aspern (“Ashton” no filme de Gabel), e que se crê estarem na posse de uma parente idosa, Juliana Borderau. A fim de chegar às cartas, Venable faz a corte a Tina, uma jovem protegida da velha senhora. No entanto, o preço exigido, (casar com Tina), torna-se demasiado alto e a fuga é a única saída possível.

O aspecto mais marcante de *The Aspern Papers* é a narrativa na primeira pessoa que, mais do que simples monólogo, deixa transparecer um tom penitente de auto-recriminação. Fazendo eco do poema “My Last Duchess” de Browning, esta *nouvelle* é uma reflexão irónica sobre a valorização da obra de arte em detrimento do sentimento humano. *The Lost Moment* não manteve o tom amargo de James, e Gabel optou por

transformar o texto de James numa história romântica de carácter gótico, género em voga na Hollywood dos anos 40⁵. Centrando a história na personagem de Susan Hayward, agora transformada numa jovem esquizofrénica que, por artes de um anel, encarna a figura de Juliana, o filme de Lloyd perdeu o tom mordaz da criação de James para ganhar contornos melodramáticos. O desempenho de Susan Hayward é frequentemente apontado como a principal razão para o insucesso do filme pois, para alguns críticos da sua época, e como reitera DeWitt Bodeen: “the part cried out for Dorothy McGuire (the ideal Jamesian heroine)” (165), atriz que viria a encarnar a personagem numa série televisiva, *A Garden in the Sea*⁶, passada pela ABC, versão esta considerada pelo mesmo crítico como “one of the best and most successful attempts at dramatizing James for any medium.” (*ibidem.*)

The Lost Moment faz eco de algumas produções dos anos 40, notando-se particularmente a influência do estilo de Orson Wells, com quem Lloyd trabalhara e a quem admirava. Como Wells, Lloyd utilizou sombra e profundidade para recriar uma atmosfera de tensão e misticismo, onde paira a ameaça do mal. É também notória a influência de Hitchcock, particularmente do tom umbroso do seu filme, *Rebecca*.

Apesar de *The Lost Moment* não poder ser considerado uma criação de grande qualidade, foi mais bem sucedida do que outras adaptações mais recentes de *The Aspern Papers*, nomeadamente *Hullabaloo over Georgie and Bonnie's Pictures* (1978) de Merchant-Ivory e *Aspern* (1983) de Eduardo de Gregorio, ambas desprovidas da força sugestiva de *The Aspern Papers*.

Dois anos após o surgimento de *The Lost Moment*, William Wyler realizou *The Heiress* (1949), uma feliz adaptação do romance da primeira fase da escrita de James, *Washington Square* (1881). Curiosamente, o filme foi feito a partir de uma adaptação

⁵ Hitchcock, que viriam a ter grande impacto sobre o público de então.

⁶ Em Inglaterra surgiu com o título *The House on the Square*.

para teatro de Ruth e Augustus Goetz, mantendo grande parte do diálogo contido no texto literário. Embora a produção cinematográfica deixasse transparecer a estrutura teatral, *The Heiress* atingiu bons níveis de bilheteira, recebeu críticas muito favoráveis e foi galardoado com quatro Óscares, um dos quais pelo desempenho de Olivia de Hallivard, no papel principal de Catherine Sloper.

O texto de Ruth e Augustus Goetz mantém a estrutura básica da narrativa de James. Trata da história de uma rapariga, Catherine Sloper, proibida pelo pai de casar com um jovem atraente mas pobre, Morris Townsend, por aquele crer que o verdadeiro interesse do rapaz seria apoderar-se da riqueza dos Sloper. Disposta a viver um grande amor, Catherine impõe-se à vontade do pai, e cultiva esse romance. No entanto, ao reconhecer que as intenções de Townsend não são, de facto, nobres, recusa os afectos daquele que foi o grande amor da sua vida.

O que ressalta nesta adaptação de *Washington Square* é a alteração da tónica geral da obra literária, pela aproximação deliberada ao filme do género “woman’s film”. O final da obra de James, eivado de desilusão e de algum ressentimento, é substituído por uma nota triunfal para a mulher que, segundo Sinyard, “is slowly transformed into an anguished agent of revenge.” (32) O novo texto explora essencialmente o tema da tirania doméstica, acentuando a sensação de perda amorosa. A amargura da protagonista resume-se, no filme, no desabafo da protagonista: “Why shouldn’t I be cruel? I’ve been taught by masters!”

O facto de a versão fílmica dar maior visibilidade à personagem de Catherine, fazendo-a partilhar com Dr. Sloper da posição de protagonista, desloca a tónica para uma nova área - a da psicologia feminina, ou mesmo, da política feminista. Como sugere Sinyard, “Wyler’s Catherine - not James’s - could become a feminist on a par with Olive Chancellor in *The Bostonians*.” (33)

À semelhança do que aconteceu com outras obras de Henry James, *Washington Square* tem sido adaptada à televisão e ao cinema com nuances e tónicas condicionadas pelo meio, pela época e pela sensibilidade do(a)s realizador(a)s. Surge de novo, em 1997, com a chancela de Agnieszka Holland, realizadora polaca mais conhecida pelos seus filmes *Europa, Europa* (1990) e *The Secret Garden* (1993).

A versão de Holland regressa ao texto original de James, mantendo quase na íntegra o diálogo original, modificando, no entanto, a essência da novela de Henry James: a ironia. Na verdade, nem William Wyler nem Agnieszka Holland conseguiram transpor para os seus filmes esta característica da escrita jamesiana. Wyler reforçou a revolta crescente e deu-lhe uma tónica feminista criando, acima de tudo, a sensação de tensão “sob pressão”. Holland também manteve a tónica feminista, mas optou por substituir a ironia por um tom de comédia (o encontro desastroso entre Catherine e Townsend), e mesmo de sarcasmo (a forma como Dr. Sloper repreende Lavinia por não ser das melhores influências para Catherine). Com todos estes efeitos, *The Heiress* acentuou a tensão latente na novela de James, enquanto *Washington Square* aligeirou o tom e o dramatismo que Wyler imprimiu à sua versão.

Este trabalho de Agnieszka Holland tem muito do *glamour* dos filmes de Merchant-Ivory, tendo a realizadora optado pela contenção e pelo bom gosto em busca de realismo e verosimilhança. A preocupação pelo pormenor, bem ao estilo da realizadora, manifestou-se no uso frequente do *close-up*, assim como na escolha criteriosa de um guarda-roupa talhado para caracterizar as personagens nos diferentes estágios da sua evolução interior. Tal verifica-se particularmente com os vestidos da protagonista que revelam, no início, a sua *gaucherie* e se alteram, posteriormente, para dar conta da auto-estima conquistada. É possível que *Washington Square* fosse apreciado de forma diferente, caso não tivesse sido precedido, em menos de um ano, de duas adaptações de obras de Henry James - *The Portrait of a Lady* (Jane Campion 1996) e *The Wings of the Dove* (Iain Softley 1997) - pois, dadas as semelhanças estilísticas entre os três trabalhos,

torna-se quase inevitável comparar *Washington Square* com as duas adaptações que o precederam.

Outra das criações de Henry James que originou várias versões cinematográficas foi *The Turn of the Screw* (1898), um conto relatando situações algo estranhas que ocorrem numa velha (e assombrada) mansão em Bly, onde vivem Miles e Flora, duas crianças envolvidas directa ou indirectamente nas manifestações estranhas que Miss Giddens, a preceptora, vivencia. O fascínio por esta “ghost story” prende-se, eventualmente, com a grande ambiguidade, imprimida ao conto por Henry James, que a considera “a fairy-tale pure and simple.” (Pref. *Aspern Papers* 171) Virginia Woolf apresenta outra razão para o interesse sempre renovado pelas “ghost stories” de James:

“They [James’s ghosts] have their origin within us. They are present whenever the significant overflows our power of expressing it; whenever the ordinary appears ringed by the strange” (52-3).

Entre as várias realizações⁷, destaca-se *The Innocents* (1961) de Jack Clayton, segundo Phillip Horne, “often thought the best film of a James story.” (16) Clayton procura, acima de tudo, manter o tom que Henry James preconizou para o seu conto: “the tone of tragic yet exquisite mystification,” (Pref. *Aspern* 172-3) e faz perpetuar a dúvida quanto ao facto de as almas do outro mundo serem ou não “reais”, de as crianças serem ou não corruptas e, em última instância, de a governanta ser ou não uma narradora fidedigna.

The Innocents é mais um filme realizado a partir de uma adaptação para teatro. Desta feita, Jack Clayton recorreu à adaptação de Truman Capote e William Archibald, escrita para uma representação da Broadway. Apesar de tudo, Clayton mostrou-se particularmente sensível à complexidade do texto original, tendo afirmado em

⁷ *The Turn of the Screw* será, porventura, a obra de James que mais vezes e sob as mais variadas formas tem sido adaptado e/ou recriado. Entre essas mesmas adaptações, destaca-se o libreto de Benjamin Britten, [música impressa: Op..54: ópera com prólogo e dois actos], de 1966.

entrevista: “there is no black and white about it; it’s full of question marks and possibilities.” (LaBadie 30) Mantendo-se atento aos diferentes significados deste conto, Clayton optou por fazer uma leitura psicanalítica do estado emocional da protagonista. Apesar de o filme ser fiel ao tom alegórico da luta entre o Bem e o Mal - particularmente através do jogo de luz e sombra - é em Miss Giddens, brilhantemente encarnada por Deborah Kerr, que a narrativa se vai centrar. O filme estabelece, desde cedo, a centralidade da personagem, apresentando-a como narradora participante nos acontecimentos apresentados em *flashback*. A fidelidade do relato fica, desde logo, comprometida pois, a tensão e o desespero estampados no rosto de Miss Giddens/Kerr revelam o efeito devastador que os acontecimentos tiveram sobre a preceptora. O espectador ficará na dúvida quanto à veracidade dos acontecimentos que poderão ter sido uma mera criação da imaginação perturbada de Miss Giddens. Tal dúvida surge particularmente nas cenas em que se dão as aparições das almas de Miss Jessel e Peter Quint - a ex-preceptora e o mordomo, mortos em circunstâncias nunca esclarecidas - os quais Miss Giddens crê terem tido uma acção nefasta sobre as crianças. Segundo Edward Recchia:

“Where James uses a well-defined framework of multiple narrators to complicate the reader’s task of evaluating the events that the governess reports, Clayton reduces the narrative frame to such a deceptively simple format that his viewers find themselves unsure of the perspective from which they are witnessing events that occur within the film.” (70)

A omnisciência narrativa de James é conseguida através do uso criterioso da câmara e da montagem pois Clayton modifica constantemente o ângulo, a distância e o ponto de observação, fazendo com que seja o espectador a determinar se a imagem que está a ver é objectiva ou se está a ser subjectivamente filtrada pelo ponto de vista de uma das personagens. Quando se certifica de que a visão surge como fruto da imaginação de Miss Giddens (na altura em que esta vê Miss Jessel sentada a uma secretária) as dúvidas

surtem de novo quando algo real e palpável (uma lágrima sobre o tampo da secretária) deita todas as certezas por terra. A ambiguidade no filme de Clayton vive igualmente da relação entre o som e a imagem e da exploração do mais profundo silêncio. O som de um bater de asas interrompe abruptamente o silêncio de mais uma “aparição” de Quint, ficando novamente comprometida a veracidade do momento. A banda sonora de Georges Auric contribui igualmente para o adensamento do mistério, acarretando, por momentos, grande tensão para o ambiente já por si, sombrio.

Apesar de ser nítida a leitura que Clayton fez de *The Turn of the Screw*, reforçando a tônica da instabilidade emocional de Miss Giddens, Jack Clayton foi igualmente sensível ao simbolismo e poeticidade de James, procurando correlativos cinematográficos que os pudessem transmitir. Assim sendo, e recorrendo às palavras de James Palmer,

“the verbal imagery that permeates James’s language becomes part of the visual symbolism, the decor or setting surrounding the characters and interacting with them.” (203)

Flores, animais, estátuas, portas e janelas, tudo fora criteriosamente localizado para sugestivamente sublinhar a sensualidade, a inocência ou a decadência das personagens.

Em *The Innocents* tudo fica por esclarecer e o processo, mais uma vez, vale por si, pois as dúvidas que assolam o leitor de *The Turn of the Screw* mantêm-se no espectador de *The Innocents*.

“That the controversy still exists, not only over the meaning of James’s story but also over the meaning of Clayton’s film, indicates that Clayton’s ghosts are every bit as real as James’s.” (Recchia 35)

Miss Jessel e Peter Quint viriam a materializar-se, de facto, em *The Nightcomers* realizado por Michael Winner, em 1972. Os acontecimentos agora apresentados poderão ter existido antes dos relatados por Henry James em *The Turn of the Screw*. Embora

louvado no Festival de Cinema de Veneza, pelo desempenho de Marlon Brando no papel de Peter Quint e pelo trabalho de realização de Michael Winner, *The Nightcomers* afasta-se da subtilidade sugestiva do texto de Henry James e, em tom gótico, revela os segredos de Miss Jessel e Peter Quint como manifestações sado-masoquistas presenciadas pelas crianças, Miles e Flora.

Em 1992, Rusty Lemorande fez nova incursão pelo texto de Henry James e realizou um *The Turn of the Screw* desprovido da ambiguidade e textura de *The Innocents*. A fidelidade da narrativa continuou posta em causa pois, desta feita, é Flora que, nos anos 60, conta a história numa sessão de terapia de grupo. A ambiguidade é de todo perdida com *close-ups* das “almas penadas” não deixando qualquer dúvida quanto ao facto de as crianças também as verem.

Os temas do sobrenatural e da relação do homem com a morte são explorados em vários outros trabalhos de Henry James, entre eles *The Altar of the Dead* (1895) e *The Beast in the Jungle* (1903), textos que foram aproveitados pelo cineasta François Truffaut para, em 1978, produzir *La Chambre Verte*⁸. Em *The Altar of the Dead*, Truffaut descobriu a história de George Stransom, um jovem que mantém viva a memória da noiva, falecida antes do dia do casamento, acendendo velas numa capela. Uma outra mulher acende igualmente velas nesse mesmo altar, num ritual semelhante. Ao entrar numa sala por ela transformada em santuário, Stransom descobre que o morto venerado era o seu maior inimigo, Acton Hague, por quem ele sempre se recusou a acender uma vela. Desesperado, George Stransom adoece e morre, com a única consolação de que a “sua” memória manter-se-á viva quando a mulher acende por ele a única vela que ainda resta.

A principal alteração levada a cabo por François Truffaut em relação ao texto original foi a mudança temporal para o período do após-Primeira Guerra Mundial. Para Henry

⁸ É igualmente notória a influência de outros trabalhos de James como *The Friend of the Friends* (1903) e *Rose-Agathe* (1885).

James, a Guerra foi a negação de todos os valores do século XIX e muito mau presságio para o século XX. Segundo Recchia, “Truffaut’s use of this period gives the film a more modernist sensibility than James original” (35). Pelo facto de transformar o protagonista em alguém que viveu os horrores da guerra, F. Truffaut aproxima-se de outros autores modernistas do após-guerra que revelam esta mesma necessidade de ver a esperança nos escombros da guerra.

Como o próprio título indica, e contrariamente ao “dark red room” em *The Altar of the Dead*, a cor verde da sala de Cecília⁹ está conotada com vida. Do mesmo modo, ao recuperar um edifício deteriorado no meio de um cemitério, e citando Adeline Tintner, “he [Julien Davenne] makes a ruin come to life, which is a preparation for making his dead friends come to life through flame.” (82)

Em *La Chambre Verte* há, para o protagonista, uma nota de optimismo, uma saída possível através do amor de Cecília. No entanto, ele recusa essa possibilidade e faz eco de John Marcher em “The Beast in the Jungle” gritando “I am the man to whom nothing has happened.”¹⁰

Embora François Truffaut se filie no movimento da *nouvelle vague* que vê o filme como uma linguagem audio-visual e o cineasta como um género de escritor na luz - o filme, um meio para a expressão artística do seu autor -, não se alheou totalmente do espírito jamesiano ao imprimir no seu filme uma assinatura pessoal. *La Chambre Verte* mantém o tom irónico da escrita de James, tornando-o mais amargo através da transposição do tempo histórico para o após-guerra, época particularmente difícil. Como tal, o tema de

⁹ Nome atribuído por F. Truffaut à mulher que no trabalho de H. James surge sem nome. Também o protagonista, George Stransom, se passou a chamar Julien Davenne.

¹⁰ No texto de James a frase é a seguinte: “The fate he had been marked for he had met with a vengeance - he had emptied the cup to the lees; he had been the man of his time, *the* man, to whom nothing on earth was to have happened.” (*The Beast in the Jungle* 106)

James foi explorado com subtileza e aproximou-se das sensibilidades dos novos tempos, marcadamente mais romântico no seu optimismo logrado.

A década de 70 revela-se rica em adaptações de obras de Henry James. Entre elas surge *Daisy Miller* (1974), numa criação de Peter Bogdanovich, particularmente interessado em promover a carreira e imagem de Cybill Shephard, então sua mulher. As opiniões dividem-se quanto ao valor desta adaptação, embora todos reconheçam que *Daisy Miller*, “[is] the perfect length” (Dawson 14) para fazer um filme. Para alguns críticos este trabalho de Bogdanovich não passa de “a desultory flair” (Gow 33), enquanto para outros, o filme tem sido “unjustly treated” (Horne 17) ou mesmo “a convincing interpretation of James’s original, and it is a superior piece of movie making.” (Birdsall 277) Para Bogdanovich, recrear James foi um exercício artístico pessoal tendo, numa atitude de rebeldia assumido que “whether or not I put in the movie what James meant to say with the story doesn’t really concern me.” (Dawson 14) Esta atitude de desdém para com a obra em que se inspirou poderá fazer prever algumas “infidelidades” se não à letra, certamente ao espírito de James. De facto, o diálogo está muito próximo do encontrado no texto de Henry James, o filme foi rodado nos locais mencionados na obra - o Pincio e o Coliseu, em Roma, o Château de Chillon e o Hôtel des Trois Coutonnes, em Vevey -, há grande preocupação em reproduzir os ambientes da época e o guarda-roupa é criteriosamente elaborado, no entanto, o filme de Bogdanovich não transporta em si a delicadeza da escrita de James.

A acção de *Daisy Miller*, que decorre sobre magníficos panos de fundo, mostra Annie P. “Daisy” Miller, que Henry James afirma ser “the ultimately most prosperous child of my invention” (Pref. *D. Miller* 268), decidida a contrariar as normas da sociedade vitoriana e disposta a levar a sua vontade até às últimas consequências. A história que James entendia ser “a study” sobre a sua “typical little figure” (*ibid.*. 270) deixou de o ser quando Bogdanovich assumiu como “seu” o ponto de vista que, na obra de James, estava nitidamente repartido entre F. Winterbourne e o próprio autor. A nova criação

perdeu as intenções de James para passar a ter as de Bogdanovich¹¹, marcadas pelo estilo pessoal do realizador. Como tal, e citando John Shields. “Bogdanovich has created a wholly different work - one which is distinctive for its change in conception of character and story, as well as for its treatment in a different medium.” (110)

Uma vez estabelecidas as diferenças entre o texto original e o trabalho de Bogdanovich passa a ser possível apreciar o preciosismo de pormenor (a cena inicial que enverga as principais oposições do filme - “America vs. Europe, new vs. old, energy vs. decorum, upstarts vs. mature neighbors” (Birdsall 273) -, a subtileza irónica - Mr. Giovanelli a cantar *Pop Goes the Weasel* com requebros de tenor -, o simbolismo velado - tanto F. Winterbourne como Mr. Giovanelli não conseguem acompanhar o passo de Daisy Miller) e, em suma, poder-se-á concluir que a única forma de fidelidade de Bogdanovich foi ter conseguido, como Henry James, que a sua “exposition” fosse feita com poeticidade. Para McFarlane, *Daisy Miller* de Bogdanovich será:

“A prime example of what a faithful film version may achieve - and of the limits to fidelity inevitable in seeking to make such a transposition.” (168)

No entanto, a fidelidade a que se refere - particularmente a manutenção da narrativa e da “affective life of the original” (*ibidem.*) - não me parece suficiente quando o realizador deixa escapar a inocência provocatória da protagonista da obra de James.

Menos problemáticas do que a produção de Peter Bogdanovich, mas igualmente carregadas de marcas do produtor, Ismail Merchant, e do realizador, James Ivory, surgiram *The Europeans* (1979) e *The Bostonians* (1984). As duas obras de início de carreira literária de James - *The Europeans*, (1878) e *The Bostonians*, (1886) - apresentam-se como sendo, segundo o próprio Henry James, um “dickensian type of

¹¹ Bogdanovich é frequentemente criticado por ter usado o filme *Daisy Miller* para promover a imagem e a carreira da então sua mulher, Cybill Shepherd.

social novel [s]” (*Notebooks* 69) e como tal foram transpostas para o cinema, na opinião de Sue Sorenson, em “versions which are relatively straightforward and realist.” (231)

James Ivory é vulgarmente conhecido pelo estilo “académico” com que transpôs para o cinema obras literárias de Henry James e E. M. Foster, em adaptações que críticos, como Allan Hunter, acusam de “shallowness and suffocating in good taste.” No entanto, Hunter reconhece:

“Beneath the veneer of beautiful compositions and languorous pacing lurks a good deal of passion over issues of class conflict and personal liberty.”
(167-8)

Em *The Europeans*, James oferece-nos um relato do impacto que a visita dos primos europeus, Eugenia e Felix Young, provoca nos Wentworth, uma família abastada de Boston. A obra concentra-se numa série de visitas de cortesia, visitas essas que servem para revelar, por um lado, o horror e o desdém com que a família americana olha para a afectação e frivolidade dos seus parentes europeus, e por outro, a atracção genuína que os europeus sentem pela inocência e moralidade puritana americana.

A tensão no filme é particularmente sentida na relação que se estabelece entre Eugenia e Robert Acton, pois este faz realçar os defeitos de Eugenia, aliás Baroness Münster, em tudo diferente das mulheres com quem convivia habitualmente.

O filme de Ivory, com toda a meticulosidade que as produções de Merchant-Ivory sempre têm, revela um tom melancólico de desencanto. Mais do que fazer eco da frescura e optimismo dos jovens enamorados, as cores e ambientes outonais reflectem o romantismo desvanecido de Eugenia e mostram o mundo em desagregação de Mr. Wentworth. Ivory usa uma filmagem com câmara em mão para seguir Felix até à porta de Gertrude, segundo Allan Hirsh, “so that we all might have a look at another form of life for the first time.” (118) De igual modo, e segundo o mesmo autor, James Ivory faz com que as personagens se tornem conhecidas, “their respective roles

emerging by impression,” (*ibidem.*) através da *mise-en-scène*. Assim, Gertrude, a jovem e sonhadora filha de Mr. Wentworth, é frequentemente filmada em frente a janelas que deixam ver a liberdade do espaço exterior. Em contrapartida, a rigidez de Mr. Brand, um pretendente de Gertrude, surge prefigurada numa velha e grossa árvore que se encontra a seu lado. De facto, Ivory fez do seu filme uma comédia sobre os exageros puritanos da sociedade da Nova Inglaterra, tornando os primos europeus, com seus defeitos e qualidades, pessoas mais próximas da realidade do espectador do século XX.

Mais denso do que *The Europeans*, *The Bostonians* mostra-nos a luta pelo domínio de Verena Tarrant, uma jovem e brilhante oradora ao serviço dos ideais feministas emergentes na América. Verena vê-se dividida entre a força dominadora de Olive Chancellor, uma feminista que detesta os homens pois, como refere James, “there are women who are unmarried by accidents, and others who are unmarried by option, but Olive Chancellor was unmarried by every implication of her being” (*Bostonians* 17) e Basil Ransom, um jovem advogado sulista que vê na mulher, nas palavras de Neil Sinyard, “a form of decorative slavery.” (39) Ainda segundo o mesmo autor, Verena vê-se dividida entre Chancellor e Ransom:

“Between principle and passion, loyalty and love, and between the ultimate commitment to a person whose values are as reactionary on the one side as they are radical on the other.” (*ibidem.*)

The Bostonians atraiu James Ivory pela força das personagens femininas em luta contra uma sociedade patriarcal e pelos diálogos tensos e inteligentes, recriados com algum êxito por James Ivory graças, particularmente, ao trabalho de adaptação de Ruth Praver Jhabala¹² e à força interpretativa de Vanessa Redgrave no papel de Olive Chancellor.

¹² Ruth Praver Jhabala ganhou, em 1986, o Oscar da melhor adaptação de um argumento literário pelo filme *A Room With a View* (James Ivory 1985), adaptação a partir do romance de E. M. Forster.

O filme é frequentemente criticado por colocar a tónica no triângulo amoroso, relegando para segundo plano a comédia social que está no cerne do texto de James. Tal não é de todo verdade se tivermos em conta o papel de Doctor Prance, sempre disposta a ironizar sobre o despropósito da luta a que assiste. O filme desenvolve igualmente a componente de *suspense* que o texto original propõe, pois a instabilidade emocional de Verena mantém todo o desfecho em aberto até ao momento da sua resolução.

O discurso final de Olive Chancellor, não existente no romance, vem aparentemente contrariar o perfil que James pretendeu conferir à personagem, na medida em que, como afirma nos seus *Notebooks*, considera que Olive “has money of her own, but no talent for appearing in public.” (46) No entanto, o discurso escrito por Ruth Praver Jhabvala é uma súpula das crenças subjacentes aos actos de Olive Chancellor ao longo de todo o romance, pois, embora ela afirme não ter voz, demonstra pelas suas acções ter uma “voz” que não necessita de palavras para se fazer ouvir. Para aqueles que, como Richard Grenier, consideram que o romance de James “is one of the most anti-feminist” (64), a adaptação de Ivory será inevitavelmente “one of the most singularly perverse adaptations of a classic.” (*ibid.* 60) Para quantos, como Sorenson, aceitam a obra de James como uma “epic struggle between two strong wills, two opposing sets of beliefs, but the opposition [...] a case of extremes nearly meeting,” (233) deixa de fazer sentido a preocupação excessiva quanto ao facto de *The Bostonians*, de Ivory, ter ganho contornos feministas, pois no binarismo “essentialism or naturalism, *versus* human construction,” (*ibid.* 234) James Ivory sintetizou as oposições patentes no texto de James: masculino *vs.* feminino, conservadorismo *vs.* radicalismo, pessoal *vs.* público, Norte *vs.* Sul, pobres *vs.* ricos e razão *vs.* emoção.

Ivory teve a grande preocupação de transpor para a tela as épocas retratadas nas obras de James com rigor e realismo, no entanto, introduziu intencionalmente os ingredientes que viriam a garantir a aceitação dos públicos habituados à “receita” de Hollywood. Assim, e particularmente no caso de *The Bostonians*, Ivory vergou-se às convenções do

cinema clássico, garantindo o êxito, particularmente através da distribuição dos papéis por actores com perfis adequados, pondo a tónica dramática no enredo amoroso, introduzindo o discurso final de Olive para, de certo modo, lhe dar um “fim feliz”, fazendo com que se sentisse uma resolução para os diferentes conflitos. Se tais atitudes implicaram uma mudança de tónica em relação ao texto de James, tal facto não será menos válido se tivermos em mente que adaptar é, obrigatoriamente, criar um novo texto.

As adaptações de James e Ivory têm servido de modelo a muitos realizadores que se aventuram no esforço de adaptar obras literárias para o cinema pois surgem como exemplos de rigor e contensão, sem que mantenham o tom literário que em cinema é frequentemente tido como uma falha.

The Bostonians foi o culminar da onda de interesse pelas obras de Henry James que caracterizou os anos 70 e início dos anos 80, pois durante quase dez anos - salvo a realização de pouco relevo de *The Turn of the Screw* de Rusty Lemorande, em 1992 - não se viriam a fazer novas adaptações para cinema de obras de Henry James.

A segunda metade da década de 90 viu ressurgir a atracção pelo trabalho de Henry James e, no espaço de pouco mais de um ano, foram levadas ao grande ecrã três adaptações de romances de Henry James: em 1996, *The Portrait of a Lady* (1881/1908) por Jane Campion; em 1997, *The Wings of the Dove* (1902) por Ian Softley; e ainda no mesmo ano, *Washington Square* (1881) por Agnieszka Holland, três romances com marcas estilísticas significativamente diferentes, pois são obras de fases distintas da criação de James, tendo, no entanto, em comum o tema central da ganância e o engano.

Qualquer das três adaptações, significativamente semelhantes em estilo e temperamento, vêm reforçar a noção que qualquer adaptação de obras de Henry James terá inevitavelmente que contar com as dificuldades de recepção que, de certo modo, são paralelas àquelas já sentidas em relação às obras literárias em causa. Isto é, a escrita

de Henry James está longe de ser do gosto do público em geral e a grande maioria dos públicos que em finais dos anos 90 frequentam as salas de cinema estão tão longe quanto possível daqueles a quem as obras de Henry James agradam de facto. Tal facto, só por si, é justificação para que nenhum dos três trabalhos tenha sido recebido com o entusiasmo que seria de desejar, pois nem mesmo a assinatura de Jane Campion trouxe ao *The Portrait of a Lady* o sucesso do seu filme precedente, *The Piano* (1993).

Apesar de tudo, foi *The Wings of the Dove* a produção que melhores críticas recebeu, particularmente pelo desempenho de Helena Bonham Carter, nomeada para um Oscar como melhor actriz principal e galardoada por várias instituições ligadas ao cinema¹³, pelo desempenho no papel de Kate Croy. O filme de Softley foi igualmente reconhecido pela cinematografia e pelo guarda-roupa.

The Wings of the Dove (1902) foi fruto da maturidade artística de James, “a very old - if I shouldn't perhaps say a very young - motive” (Pref. *Wings Dove* 288), diria James no prefácio à New York Edition. De facto, em Millie Theale encontramos o retrato acabado da mulher que se esboçou em *Daisy Miller* e em *The Portrait of a Lady*.

“The idea, reduced to its essence, is that of a young person [Milly Theale] conscious of a great capacity for life, but early stricken and doomed, condemned to die under short respite, while also enamoured of the world; aware moreover of the condemnation and passionately desiring to ‘put in’ before extinction as many of the finer vibrations as possible, and so achieve however briefly and brokenly, the sense of having lived.” (*ibidem.*)

Milly Theale, “the heiress of all ages,” poderá ser vista como o retrato mais acabado da mulher que povoa o imaginário de Henry James, para além de ser a expressão ficcional

¹³ Ganhou em 1997 o LAFCA Award (Los Angeles Film Critics Association Award), NBR Award (National Board Review, USA), STFC Award (Society of Texas Film Critics Awards) e em 1998 o BFCA Award (Broadcast Film Critics Association Award) na qualidade de actriz principal.

de Minny Temple, prima de Henry James, prematuramente vitimada por tuberculose e a quem muito amava.

Dado que *The Wings of the Dove* é uma obra de confluência, em que temas já tratados em várias obras anteriores se entrecruzam para surgirem numa escrita particularmente complexa, a adaptação de Hossein Amini (guionista) passou pela simplificação do texto de James a um enredo reconhecível pelo público do século XX, suprimindo grande parte da ambiguidade e o aspecto que Matthiessen e Murdock consideram ser o elemento caracterizador deste romance: “the consciousness of suffering and of evil,” (*Notebooks* xvi). Ao alterar o tempo da narrativa para 1910, momento posterior à repressiva época vitoriana, Softley pôde explorar a sensualidade latente na obra original, justificando, assim, a licenciosidade das cenas de sexo explícito presentes no filme.

A tónica da obra de Softley foi transferida para a personagem de Kate Croy, personagem bivalente no romance de James que, na versão de Softley, surge particularmente calculista. À semelhança de Madame Merle, em *The Portrait of a Lady*, Kate Croy procura benefícios pessoais através da exploração da inocência e boa fé de uma vítima por si escolhida. Ian Softley reclamou para a sua Kate Croy o estatuto de heroína de *film noir*, uma beldade que faz pecar um homem bom. Envolta em sombras, Kate Croy/Bonham Carter ganha contornos de diva em oposição à simplicidade e delicadeza de Millie Theale. A sensualidade de Kate e a fragilidade etérea de Millie são sublinhadas pelos vestidos que envergam. Os tons fortes das roupas da primeira contrastam com os delicados tons pastel dos vaporosos vestidos da segunda. Sintomático da sua delicada condição física, as roupas de Millie surgem em tons cada vez mais claros para, perto da morte, se tornarem brancas. Na sequência em que, já perto da morte, Millie recebe Merton, ela surge quase como que desmaterializada, ilusão criada pela fusão entre o branco do seu longo vestido e o do sofá em que se encontra semi-deitada. Esta metáfora visual é sublinhada pelo repicar de sinos que será

retomado no momento do seu funeral e surge reforçada pela estatueta de um anjo cujas asas se mantêm em primeiro plano enquanto que, em segundo plano, se vê o esquife a ser transportado para dentro da igreja, assim como pelo som do riso de Millie que continua fantasmagoricamente vivo na memória de Merton.

Ian Softley e a sua equipa criaram para o seu filme um ambiente de sensualidade e decadência compensando a economia de palavras por significativas linguagens adjuvantes: um trabalho de câmara surpreendente com ângulos e perspectivas inesperadas, uma cuidadosa montagem de ambientes físicos e sociais e uma banda sonora (de Edward Shearmur) que contribui para a intensificação dramática da acção. As sequências do Carnaval em Veneza, na sua composição exuberante - o grande número de figurantes sumptuosamente trajados, a luminosidade dourada e quente que inunda a praça e cria sombras carregadas de cumplicidade, o bulício das gentes folgazãs e embriagadas, a música e efeitos sonoros da cor local, a montagem das acções paralelas que se desenrolam no anonimato da multidão - são um exemplo desse complexo trabalho de composição fílmica em que a narrativa principal é dada em contraponto ao ambiente carnavalesco e licencioso no meio do qual Millie Theale se encontra perdida.

Em suma, como aconteceu também com *Washington Square*, *The Wings of the Dove* é mais um exercício de adaptação que assume uma postura cautelosa em relação à obra literária na qual se baseia, ousando porém algumas “infidelidades”, justificadas pela necessidade de agradar a públicos simultaneamente ávidos de novidade e interessados em ver cumpridas as suas expectativas quanto ao receituário canónico criado pela máquina de Hollywood. Assim, os dois filmes desenvolvem apenas os aspectos das obras de James que possam ser mais facilmente apreendidos pelos públicos de hoje, mesmo que isso implique o prejuízo de subtilezas jamesianas.



Fig. 1- Robert Cummings (Lewis Venable) e Susan Hayward (Tina Borderau) em *The Lost Moment* (1947) de Martin Gabel.



Fig. 2- Deborah Kerr (Miss Giddens) em *The Innocents* (1961) de Jack Clayton.



Fig. 3- Cybill Shepherd (Daisy Miller) em *Daisy Miller* (1974) de Peter Bogdanovich.



Fig. 4- Vanessa Redgrave (Olive Chancellor) e Christopher Reeve (Basil Ransome) em *The Bostonians* (1984) de James Ivory.



Fig. 5- Alison Elliot (Millie Theale) e Helena Bonham Carter (Kate Croy) em *The Wings of a Dove* (1997) de Ian Softley.

No que toca ao *The Portrait of a Lady* de Campion, são muitas as vozes que se unem para considerar este trabalho um filme de fraca qualidade. Injusta será, por ventura, tal assunção, pois o esforço de Campion poderá provar que “adaptar” não invalida “criar”. Procurarei no capítulo seguinte contrapor tal opinião negativa, reflectindo sobre as soluções encontradas por Jane Campion para, ao criar uma nova obra, transpor para a tela o espírito jamesiano.

The Portrait of a Lady

Fig.6 - Cartaz promotor de *The Portrait of a Lady* de Jane Campion



De Jane Campion a Henry James... de Henry James a Jane Campion

“A novel is, first of all, made out of language; it is language that determines whether a novel’s storytelling trajectory will land it in the kingdom of art or in the rundown neighbourhood of the hacked. ‘The Portrait of a Lady,’ James’s earliest full-scale masterpiece, is at its core an effective melodrama, chillingly equipped with an unsuspecting victim and sinister schemes and disclosures.

What lifts it beyond melodrama is exactly what movies have no use for: acute, minute examinations of motives; the most gossamer vibrations of the interior life; densely conceived villains and comic figures who cast unexpected shadows of self-understanding; a rich population of minor characters, each of whom has a history, and more: something atmospheric, something akin to what we might call a philosophy of the soul - a thing different from up-to-date sensibility.

A movie, by contrast, despite its all-encompassing arsenal of skills, probing angles, mood-inducing music and miraculous technologies, is still a picture show.”

(Ozick 22)

Quando, em 1996, Jane Campion realizou *The Portrait of a Lady*, tal surgiu como surpresa para muitos e, para outros, como passo lógico no já significativo percurso criativo da realizadora. Para os primeiros, a irreverência de Campion não poderia estar tão longe de qualquer escritor quanto o está do complexo e convencional Henry James. Para os segundos, com os quais partilho a opinião, Jane Campion e Henry James são

uma feliz combinação artística e a mesma irreverência de Campion só faz jus à influência que James terá tido em toda a sua carreira artística.

Em entrevista a Rachel Abromowitz, por ocasião do lançamento de *The Portrait*, Jane Campion confessou a grande influência que o trabalho de Henry James terá tido sobre a sua forma de encarar a vida e particularmente sobre a sua criação artística:

“Sometimes in life you read things or see things that make what you’re struggling with seem real or reasonable. I think Henry James has the gift of doing that for me. He’s grappled with telling stories that are profound and yet... human.” (*Interviews* 186)

À semelhança dos atributos que Campion diz admirar na criação de James, as histórias que Campion, desde sempre, nos oferece são profundas na sua aparente simplicidade (tal ressalta particularmente em *Passionless Moments* (1984)) e revelam preocupações de carácter humanista. Tal sensibilidade pela complexidade da natureza humana resulta, em Campion de uma multiplicidade de factores que moldaram a vida e personalidade desta realizadora neozelandeza.

Por um lado, há que realçar a sua formação multifacetada e abrangente. Jane Campion nasceu no seio de uma família culta e ligada às artes: A mãe, atriz de teatro, e o pai, encenador, procuraram cultivar nos seus três filhos o gosto pela artes representativas. Para além de usufruir de um ambiente familiar artístico, Campion teve uma escolaridade polivalente. Inicialmente estudou na sua terra natal, Wellington, e após os anos liceais, com 16 anos, viria a encetar vários percursos ao nível do ensino superior, estudando psicologia, pedagogia e antropologia, oportunidades aproveitadas para aprofundar as questões que desde sempre lhe interessaram: como funcionam os nossos pensamentos, o seu conteúdo mítico (que nada têm a ver com a lógica), e os comportamentos humanos. A sua formação académica viu-se enriquecida com uma viagem à Europa, altura em que estudou artes em Veneza e em Londres. De regresso à Austrália, Campion enveredaria

pelos estudos numa escola superior de cinema, Australian Film and Television School, oportunidade para fazer convergir uma soma de experiências que se viriam a revelar marcantes nas suas criações artísticas.

Por outro lado, o estilo pessoal das criações de Campion são particularmente marcadas pelo seu contacto precoce com as artes em geral e em particular pelo seu gosto pela leitura, pela pintura e pela fotografia. Desde muito jovem Campion interessou-se pelas obras de escritores tidos como difíceis - leu Satre e James - e, embora vivesse entre actores e num ambiente do teatro, foi manifesta a sua predilecção pelas artes pictóricas, tendo mesmo experimentado a pintura. Não se considerando uma cinéfila, Campion confessa-se particularmente tocada pelo trabalho de alguns cineastas europeus como Buñuel - ainda criança acompanhava a mãe a ver filmes deste cineasta espanhol -, Antonini e Bertolucci, preferindo igualmente as criações de autores como Kurasawa aos nomes de Hollywood.

Embora Jane Campion tenha começado a sua carreira cinematográfica, primeiro como estudante na Australian Film and Television School e, depois, como realizadora de pequenas produções independentes, o seu trabalho rapidamente conquistou a aprovação dos críticos de cinema e o interesse de vários públicos e, no espaço de dez anos, Campion tornar-se-ia numa das mais conceituadas realizadoras dos nossos tempos, vindo a ser aplaudida e integrada no mesmo *mainstream cinema* com o qual dizia ter poucas afinidades¹⁴.

¹⁴ Campion revela surpresa quando sabe das suas nomeações para os Óscares de Hollywood. Diria em entrevista a Vicky Roach, publicada em *The Sydney Daily Telegraph*, de 17 de Fevereiro de 1994: "It's incredibly good fun and a great surprise. It's not something I've ever thought about. The sort of films I make have always been nowhere near mainstream, so I never expected to be part of this event." (*Interviews* 172)

Apesar de ter passado a contar com muito mais dinheiro para realizar os seus filmes (*The Portrait* custou 24 milhões de dólares, 3 vezes mais do que *The Piano*), diz continuar a fazer, "little stories which portray coming-of-age crises with the close-up, intimate detail of miniatures." (em entrevista a Susan Saccoccia, *Interviews* 202).

O percurso fílmico de Campion encetou-se com algumas curtas metragens de reconhecido interesse, nomeadamente *Peel* (1982), *A Girl's Own Story* (1983) e *Passionless Moments* (1984) - todos rodados a preto e branco, revelando-se estudos sobre a complexidade do comportamento humano -, e evoluiu para o filme *Sweetie* (1989) que marcou, não só a maioridade da criação de Campion como, de certa forma, a maioridade do cinema moderno australiano. *Sweetie* subverte a noção clássica de tempo e o contraria o optimismo moralizante dos “First New Wave movies” australianos dos anos 70. Segundo Harlen Kennedy,

“with Campion [...] a movie has not so much a beginning, middle and end as a life-and-death struggle with the whole concept of time.” (76)

De facto, as histórias dos primeiros filmes de Campion não se materializam na sequencialidade do tempo cronológico, mas sim na intemporalidade do tempo psicológico em que as personagens se movem.

Sweetie poderá ser visto, de facto, como um ritual de passagem na carreira de Campion pois, ao realizar o filme que se lhe seguiu, *An Angel at My Table* (1990), Campion trilha novos caminhos. Por um lado, faz uma incursão pela difícil arte de adaptação ao transpôr para o cinema as autobiografias da escritora neozelandeza, Janet Frame, *To the Is-Land* (1983), *An Angel at my Table* (1984) e *The Envoy from Mirror City* (1985). Por outro lado, assume ter sido este o primeiro filme em que, numa atitude profissional, se distanciou da sua obra enveredando por um estilo diferente, mais ajustado à realidade comercial da televisão, media para o qual o filme foi idealizado. O processo de crescimento que Campion sentiu na realização de *An Angel at my Table* encontra-se resumido em alguns comentários que a realizadora teceu aquando da realização do filme. Em entrevista a Julie Phillips, em Março de 1990, Campion referia-se à sua nova postura em termos de visibilidade autorial afirmando que “*Sweetie* is [...] director-present whereas with this [*An Angel at my Table*], you don't know where I am,”

confessando, na mesma altura, que este filme fez com que deixasse de se sentir “like a novice director anymore.” (*Interviews* 46)

A prova de que Campion se tornara numa realizadora de corpo inteiro surgiu três anos mais tarde com *The Piano* (1993) que projectaria de vez esta realizadora, até então independente, para o meio da máquina comercial do cinema de Hollywood¹⁵.

A aclamação geral de *The Piano*, que se traduziu em numerosos prémios e elevados cachés, transformar-se-ia numa grande responsabilidade para Campion pois todo o trabalho posterior seria inevitavelmente cotado em relação a este¹⁶.

Tal verificou-se de sobremaneira com o aparecimento de *The Portrait of a Lady* (1996) pois, os mesmos críticos que aplaudiram o seu rasgo de génio em *The Piano* criticaram as suas ousadias no último filme. Tal severidade parece-me particularmente injusta na medida em que cada trabalho deverá ser visto *per se* sem ser posto em confrontação com outros trabalhos, à partida, de natureza diferentes. A maior justificação que posso encontrar para tal desagrado será, por ventura, o facto de *The Portrait of a Lady* ser uma adaptação de uma obra canónica, em oposição ao *The Piano* que surge como um original da própria realizadora. Tal facto, traz expectativas acrescidas, confirmando a já debatida questão da relação entre o “novo” texto fílmico e o “velho” texto literário em que este se baseia.

Quando Campion realizou *The Portrait of a Lady*, fê-lo com a consciência de não se tratar de uma opção fácil. No entanto, assumiu o risco, contando, à partida, com as

¹⁵ Embora este filme tivesse envolvendo esforços e verbas multinacionais, particularmente pela produtora francesa CiBy 2000, entrou nos circuitos comerciais habitualmente reservados às produções de Hollywood. Nos Estados Unidos o filme foi comercializado pela Miramax.

¹⁶ Campion tinha consciência de tal facto. Diria a Lynden Barber, em entrevista para *The Sydney Morning Herald*, de 3 de Agosto de 1993: “The next film I might want to do might be a lot less popular, you know, a lot less adored. I don’t want to become like I need it [the acclasm.]” (*Interviews* 142) Repetiria algo semelhante 3 dias mais tarde, desta feita em entrevista concedida a Andrew L. Urban, publicada em *The Australian* de 6 de Agosto de 1993: “without doubt I’ll make a less successful (than *The Piano*) but that’s all right with me, as long as it’s satisfying to make. I just hope I don’t get addicted to the salary level.” (*Interviews* 149)

dificuldades que a esperavam pelo facto da obra em adaptação ser de Henry James pois, como afirmaria em entrevista a Raquel Abromowitz, “one in ten thousand people reads the novel, and of those who read it, many don’t bother finishing it.” (*Interviews* 84)

As poucas expectativas de Campion em relação à aceitação do seu filme concretizar-se-iam pois, de facto, o público espectador de Campion encontra em *The Portrait of a Lady* uma obra complexa e multifacetada que se oferece a várias interpretações, todas elas, porém, condicionadas pela leitura que Jane Campion e Laura Jones (guionista) fizeram da obra literária em primeira instância.

As razões que terão levado Campion a traduzir *The Portrait of a Lady* para a tela esclarecem-se através da análise das opções interpretativas tomadas pela realizadora. Cada pormenor deverá ser visto na sua dupla função de recriar o espírito de James e transmitir as intenções de Campion. Como tal, e como acontece na maioria das adaptações, em *The Portrait* sentimos a tensão de forças entre a necessidade de reter o que caracteriza a escrita de Henry James -, nas palavras de Kathleen Murphy: “[his] exquisitely wrought prose, his interior epiphanies and apocalyses” (29) - e a força do estilo próprio da realizadora.

Ao reflectir sobre o trabalho de Campion e Jones surgiu de imediato a necessidade de estabelecer qual a versão a partir da qual a adaptação terá sido feita. Tal interrogação torna-se pertinente na medida em que, embora exista uma única obra literária intitulada *The Portrait of a Lady*, foram pelo menos dois os “*Portrait*” que Henry James escreveu, se não tivermos em conta as publicações em catorze fascículos, em Inglaterra, na *Macmillan’s Magazine*, XLII-XLV, surgidas em Outubro de 1880 e, na América, em *The Atlantic Monthly*, XLVI-XLVIII, entre 1880 e 1881. A criação deste romance terá sido penosa, numa escrita que progrediu, bem ao estilo de James, “steadily, but very slowly, every part being written twice.” (*Notebooks* 30)

The Portrait of a Lady, inicialmente concebido para publicação seriada, como o tinham sido *Roderick Hudson*¹⁷ e *The American*¹⁸, viria a ser publicado em forma monográfica em 1881, em três volumes, pela editora MacMillan, em Londres, tendo a primeira edição americana surgido em 1882, editada pela Houghton Mifflin Company, de Boston.

O romance publicado em livro já não era a mesma obra lida em *The Atlantic Monthly*, como esta também já não teria sido, de todo, igual à versão da *MacMillan's Magazine*, pois, Henry James terá reescrito e alterado o seu texto¹⁹, revelando aguçado espírito crítico e insatisfação quanto ao seu próprio trabalho. James revela-se consciente da morosidade e complexidade da sua escrita através dos apontamentos que fez nos seus *Notebooks* - processo paralelo à produção de ficção -, em reflexões críticas e comentários nas cartas que dirigiu a familiares e amigos e, muito especialmente, nos prefácios que escreveu, segundo R. P. Blackmur, “at the height of his age as a kind of epitaph or series of inscriptions for the major monument of his life, the sumptuous, plum-coloured, expensive New York Edition of his works.” (vii)

A observação das inúmeras alterações que James viria a fazer em *The Portrait of a Lady* para a grande publicação de 1908 põe em causa o optimismo com que o jovem autor partira para a criação daquela que julgava ser a sua obra prima. Tinha James então trinta e sete anos e vivia sob a égide do êxito de *Daisy Miller* (1878) que caíra nas boas graças de leitores e críticos. O James que revê o texto já não é o sonhador apaixonado pela sua

¹⁷ “‘Roderick Hudson’ was begun in Florence in the spring of 1874, designed from the first for serial publication in ‘The Atlantic Monthly,’ where it opened in January 1875 and persisted through the year.” (*Art Novel* 3)

¹⁸ “‘The American’, which I had begun in Paris early in the winter of 1875-76, made its first appearance in ‘The Atlantic Monthly’ in June of the latter year and continued there, from month to month, till May of the next.” (*Art Novel* 20)

¹⁹ Sydney J. Krause, no artigo “James’s Revisions of The Style of *The Portrait of a Lady*” afirma que James terá feito perto de duzentas alterações, nenhuma superior a duas linhas, entre a publicação em fascículos e a primeira versão em forma monográfica. As alterações terão sido de pormenores, aparentemente insignificantes, como a passagem do nome de Madame Merle, de “Geraldine” para “Serena”, ou a mudança do local de férias de Ralph, de “Corfu” para “Algères”.

própria criação, mas o crítico lúcido que procura compensar o verdor dos primeiros anos com o rigor do arquitecto minucioso que não permite que algum pormenor esteja “out of line, scale or perspective.” (Pref. *Portrait* 11)

As alterações que se operaram na versão de 1908 não se limitaram à alteração ocasional de palavras para refinamento da prosa, mas sim a um reajustamento do texto de 1881 aos seus interesses da idade madura. Nina Baym resume as diferenças entre as duas versões da seguinte forma:

“Its writing is more complex, mannered, and metaphorical. It is thematically less timely and realistic, for its main concern is the private consciousness. In the 1908 version, Isabel Archer’s inner life is the center of the character and of the novel’s reality. In the early version the inner life is only one aspect of character, which is defined by behaviour in a social context.” (620)

A versão de 1881 estava datada no sua preocupação pela “questão feminina” sem que tal representasse uma visão anti-natural da afectividade da mulher como acontecia em muitos romances do género. Isabel surge como uma rapariga inteligente, sensível, idealista, com uma imaginação romântica - moldada pelas vivências das heroínas que povoam as suas leituras -, uma rapariga que procura uma vida independente e feliz. No entanto, pelas suas características psicológicas e pelos obstáculos que a surpreendem, Isabel será impedida de realizar os seus desejos.

As alterações que fizeram da versão de 1908 um “drama of consciousness” alteraram todas as personagens significativamente e em particular Isabel que perde a inocência e as reacções primárias da primeira versão tornando-se mais activa intelectualmente. No seu Prefácio à New York Edition James sintetiza a tónica que procurou dar ao romance através da composição da sua heroína:

“‘Place the centre of the subject in the young woman’s own consciousness,’ I said to myself, ‘and you get as interesting and as

beautiful a difficulty as you can wish. Stick to that scale, which will be so largely the scale of her relation to herself. Make her only interested enough, at the same time, in the things that are not herself, and this relation needn't fear to be too limited. Place meanwhile in the other scale the lighter weight (which is usually the one that tips the balance of interest): press least hard, in short, on the consciousness of your heroine's satellites, especially the male; make it an interest contributive only to the greater one. See, at all events, what can be done in this way. What better field could there be for a due ingenuity? The girl hovers, inextinguishable, as a charming creature, and the job will be to translate her into the highest terms of that formula, and as nearly as possible moreover into *all* of them. To depend upon her little concerns wholly to see you though will necessitate, remember, your really 'doing' her." (11)

A sobreposição da mente aos sentidos e sentimentos vai determinar a interacção desta personagem, tanto com as restantes personagens, como com os próprios objectos. Esta intelectualização vai ser particularmente determinante na relação de Isabel com os homens que lhe fazem a corte, particularmente com Lord Warburton e Casper Goodwood, o que deixa adivinhar que a sua luta interior passa pela repressão dos instintos naturais.

Em consequência de tal conjectura, a Isabel da segunda versão está mais consciente da sua sexualidade e luta por reprimi-la, o que só consegue através do autodomínio ditado pela força da mente. Assim, Isabel afasta Warburton e muito especialmente Goodwood que, de todos os pretendentes, é aquele que mais estímulos sexuais lhe oferece. Talvez por isso aceite o amor platónico de seu primo Ralph ou a indiferença de Osmond por não lhe beliscarem a sensibilidade mais reprimida do seu Eu.

Isabel receia perder a liberdade interior ao deixar-se sucumbir pela sedução carnal. Nesta perspectiva, o regresso de Isabel a Roma pode ser visto como libertação e não como regresso a uma condição de cativo, na medida em que é uma opção reflectida e a renúncia consciente a uma relação afectiva que poderia pôr em causa o domínio sobre

a própria mente e, conseqüentemente, sobre a sua vida. Deste conflito interno, Isabel retém a liberdade de escolha, fruto do seu raciocínio intelectual e perde uma eventual estabilidade afectiva e uma vida passional fulgorosa. Ao renunciar ao apelo da sexualidade, ao reprimir os seus impulsos e desejos, Isabel faz cumprir o seu destino e, simultaneamente, cria condições para ser ela a determiná-lo.

Na mesma proporção em que Isabel ganha relevo na versão de 1908, as restantes personagens perdem o seu estatuto de agentes independentes e uma vez reduzida a sua capacidade valorativa, tornam-se satélites da protagonista. Tanto as personagens masculinas como femininas passam a servir essencialmente para realçar os defeitos e virtudes da protagonista. Merle e Osmond perdem muitas das boas qualidades que ainda se encontravam na primeira versão e surgem mais cruéis e mesquinhos; Gemini é brutalmente caracterizada como “inhuman”, desvalorizando-se qualquer juízo de valor que por ela possa ser proferido. A própria Henrietta, por quem James revelava certo carinho na primeira versão, perde o estatuto de “modelo” que Isabel procurava imitar e surge como menos inteligente e mais banal.

Para além de Isabel, a única personagem que adquire maior relevo na versão de 1908 é Ralph. Os motivos que o levam a dotar Isabel surgem como sendo de ordem diferente. Na primeira versão, Ralph age por amor, na última versão, delega em Isabel a esperança de futuro que ele próprio não tem, estabelecendo com ela uma relação de alterego. No momento da morte estabelece-se entre eles uma sîmbiose de almas gémeas, numa união de duas consciências.

Estudiosos como Leon Edel e William Veeder consideram *The Portrait of a Lady* como profundamente autobiográfico e que Isabel é a expressão ficcional das preocupações pessoais de James. Veeder vai mais longe do que Edel ao considerar que James se encontra repartido pelas várias personagens da sua obra. No artigo “The Portrait of a Lack” Veeder esclarece:

“Studying *The Portrait of a Lady* as autobiography is useful precisely because it requires us to see how diverse James’s self-representation is, how many characters reflect him. His ‘problem [of how] to live in England, and yet not be of it’ (Chap.5) challenges Daniel Touchett; his awareness that parents attempt to atone through their children for their own lives ‘having failed so dreadfully’ (Chap.51) is dramatized with Pansy; the ‘selfishness’ inherent in ‘the preference for a single life’ (Chap. 29) marks Gilbert Osmond; and the Jamesian fear of ‘exposure’ is expressed through three women. Isabel feels ‘the fear of exposing - not her ignorance; for that she cared comparatively little - but her possible grossness of perception’ (Chap. 24); Lydia Touchett parodies James’s fussiness about his health when she affirms ‘her wisdom is not exposing herself to the English climate’ (Chap.5); and Pansy’s sense of the inadequacy of her dress recalls James’s anxiety at Matthew Brady’s as she asks Merle, ‘why should I expose it beside your beautiful things? (Chap.25) (...) Attention to these essential matters will, I hope, enable us to gain new insight into a complicated novel and to confront the notoriously difficult end of *The Portrait* in a way which will help account for - though by no means explain away - its difficulties in terms of James’s core fantasy of negation.” (737-38)

Esta constatação poderá justificar as alterações operadas na caracterização das personagens da última versão pois, tal burilamento de pormenor é revelador de grande maturidade artística e pessoal.

Na nova escolha de palavras, na recharacterização das personagens, na redistribuição de papéis e no recurso a uma nova imagética, James alterou o tom geral do seu trabalho, dotando-o de maior complexidade e, por conseguinte, maiores dificuldades interpretativas.

Tudo leva a crer que Jane Campion terá baseado o seu trabalho na versão de 1908. Pequenos pormenores, como o facto de Madame Merle se encontrar a tocar Beethoven, e grandes decisões, como será o relevo atribuído a cada personagem - no caso de Ralph em particular, assim o fazem crer. No entanto, a Isabel de Campion aproxima-se mais da Isabel de 1881 na forma como revela a sua sexualidade reprimida e se deixa seduzir

por Osmond. Este, por sua vez, surge mais próximo da versão de 1908, pois a sua brutalidade conjugal materializa-se em agressão física. Em contrapartida, Madame Merle surge mais humanizada. Embora revele muita da astúcia da versão de 1908, deixa por fim cair a máscara e revela o lado frágil da sua existência, granjeando, assim, alguma simpatia que lhe é negada particularmente na última versão de James.

Em termos do enredo romanesco, que serve de suporte ao desenvolvimento psicológico de Isabel, não existem alterações significativas entre as duas versões. Uma e outra padecem da ausência de acção como tal, confirmando a noção generalizada de que, nos romances de Henry James, “nada acontece”. Na altura em que *The Portrait of a Lady* surgia em fascículos, James revelava já a consciência de que “the weakness of the whole story is that it is too exclusively psychological - that it depends to [sic] little on incident.” (*Notebooks* 15) Os momentos cardinais são poucos e espaçados o que confere grande lentidão à narrativa.

James mostra-se preocupado com a cadência lenta da sua *fabula*, pelo que se propõe modificar o ritmo dos últimos capítulos de forma a compensar a lentidão da parte inicial. De facto, após uma elipse de três anos - durante os quais Isabel casa, tem um filho (que lhe morre) e se transforma em mais um objecto da colecção de Osmond - a acção ganha maior intensidade e Isabel toma consciência da situação do seu casamento. Num emaranhado do enredo secundário, que momentaneamente passa a acção principal, a história chega abruptamente ao fim sem que o leitor disso se tenha apercebido. E a obra acaba, como Conrad diz terminarem todos os livros de James, “as an episode in life ends. You remain with the sense of the life still going on.” (17)

Esta sensação de obra “não acabada” não é exclusiva do leitor que se vê suspenso no meio de algo que ele próprio não terá completamente entendido. Henry James sentiu o mesmo e revela-o quando afirma:

“The obvious criticism of course will be that it is not finished - that I have left her *en l’air*. - This is both true and false. The *whole* thing is never told; you can only take what groups together. What I have done has that unity - it groups together. It is complete in itself - and the rest may be taken up or not, later.” (*Notebooks* 18)

Tal “ficar a meio” de algo nunca acabado é sintomático da obra de James pois, embora terminado como tal, cada texto não se esgota em si mesmo, podendo ser visto como uma pequena parte de um todo que é a extensa obra criada ao longo da vida do autor. E nem mesmo aí se completa, ficando tudo em aberto, como a própria vida, para as gerações vindouras.

Campion reconheceu a complexidade estilística da escrita de Henry James e tirou partido da riqueza referencial do seu trabalho procurando um efeito fílmico correspondente à sua multifacetada técnica de composição. Em James, e citando Gleanth Brooks,

“what is happening artistically, is happening everywhere at once. On a single page, the art may reveal itself in the treatment of incident, character, dialogue, imagery, and setting. More than that, those individual elements are constantly implicated in each other.” (1381)

A partir desta convergência intertextual Campion criou um trabalho igualmente denso e multifacetado, como veremos na análise pormenorizada de algumas sequências, obrigando o espectador a um esforço acrescido na desmontagem de imagens repletas de elementos para reflexão, que se sucedem num processo curioso de conclusão da sequência anterior e introdução da seguinte.

A obra que nos é dada ver sobre a tela é, desde o primeiro momento, o filme de Jane Campion e não a obra literária de Henry James. A realizadora transforma este facto em premissa base para o seu trabalho ao introduzir, como preâmbulo à *fabula* de James, a sua própria história. Assim, a análise deste filme partirá de uma reflexão sobre os

momentos extra-diegéticos que antecedem a narrativa principal, pois são eles que transportam expressamente a obra de James para os dias de hoje, levando o espectador a uma leitura actualizada de uma trama aparentemente anacrónica, quer em termos temporais, quer em termos sociais.

Logo após o preâmbulo, mas ainda separadas do enredo principal, duas sequências servem de introdução ao drama que se irá desenrolar ao longo de quase duas horas de filme. Também esta introdução é merecedora de uma análise minuciosa na medida em que contém os principais elementos desenvolvidos ao longo do filme.

O Preâmbulo

Tudo é significativo desde o primeiro momento em que, por longos segundos, o negro da tela teima em se manter inviolável. Na persistência do negro, entrecortada de tempos a tempos com legendas impressas a cor-de-rosa, surge em *voice-over*, uma sequência de depoimentos de raparigas, seguidas de imagens das presumíveis locutoras. Numa primeira instância, o espectador que se encontra na sala de cinema, na expectativa de ver sobre a tela imagens de personagens do século passado, como o cartaz publicitário o fizera querer, fica surpreendido pela presença, primeiro auditiva e depois visual, de raparigas de hoje (para o caso australianas) a relatarem, sem quaisquer tabus, sensações e experiências amorosas. Uma vez ultrapassada a surpresa inicial, aparentemente anacrônica, o espectador vê-se “levado pela mão” até ao enredo principal. Para trás fica a certeza de que o assunto em causa (ou melhor, este filme) é tema actual. Em entrevista a Michel Ciment, a 11 de Setembro de 1996, *Campion* refere a importância do preâmbulo da seguinte forma:

“I thought that it was necessary to suggest to the audience what the romantic hopes of young people could be. The decision was taken very early on to have that introduction, which serves as a link to our era, and which is like a poem before the journey of a young woman. She begins it with a mythic vision of life, and the process of disenchantment is going to be a very difficult experience.” (*Interviews* 180)

Pelas vozes juvenis e pelas imagens das raparigas em total abandono e inocência tomamos conhecimento dos vários cambiantes do amor, e dos assuntos fundamentais da

narrativa principal. Cada testemunho²⁰ conduz a um novo ponto de reflexão. Do primeiro ressalta o prazer da expectativa, a emoção da antecipação. Será esse o estado em que Isabel estará em grande parte dos seus encontros amorosos. No jogo da sedução este momento de erotização mental vale e chega por si só. De seguida surge a palavra “touch”, de grande ambiguidade e de inúmeras conotações na obra de James. Campion leva-a um pouco mais além ao usar a palavra “person” em vez de “boy”, como seria de esperar numa confissão do género; ficando em aberto a hipótese do relacionamento com alguém do mesmo sexo, o que, de certo modo, surge como provocatório. As declarações sucedem-se com a aceitação explícita do contacto físico e do prazer sensual e prosseguem com o carácter transitório das paixões obscuras. Como que em antevisão do fim que espera a relação de Isabel e Osmond, anuncia-se o quebrar do encanto e a aceitação de que a relação amorosa poderá ser um estado de embriaguez, pouco saudável, mas compulsivo. Os depoimentos sucedem-se, equacionando posicionamentos algo diversificados perante o amor. Uma jovem toma a postura activa de desafiar o outro para a descoberta, enquanto que uma outra acredita passivamente no destino. As declarações culminam com uma metáfora de igualdade, apontando para a mais perfeita sintonia entre os amantes. Quando homem e mulher se espelham mutuamente, na cumplicidade e na confiança, encontra-se a harmonia e a estabilidade.

²⁰ Os depoimentos que se ouvem no preâmbulo não se encontram no guião de Laura Jones:

«“The best part of the kiss, I think, is when you see that head coming towards you and you know that you’re going to get kissed, that moment just before, it’s so exquisite.”

“And I never felt the touch of another person my age and the sensation is too... too through and through...”

“I love it, I love kissing!”

“I’m addicted to that being entwined with each other whether it was really positive, which it was at the beginning, or negative.”

“I give this really intense look in the eyes that says the mysterious...”

“There is much more to cue than meets the eye- you better find out.”

“I believe in fate, so I believe that that person will just find me or that we’ll find each other some day.”

“It means finding a mirror and the clearest mirror and the most loyal mirror, and so that when I love this person, I know that they’re going to show that back to me.”»

Curiosamente, o percurso dos depoimentos passam de sobrevôo pelas diferentes fases do crescimento pessoal da heroína de James. Isabel ver-se-á confrontada com diferentes sensações: a expectativa, o deixar-se tocar, o casamento, a desilusão, o assumir de uma posição activa, a aceitação do seu destino e, finalmente, o encarar da sua verdadeira condição, no “most loyal mirror” de si própria.

Ao negro da tela sucedem-se imagens de raparigas que ondulam como “vessels” (*Portrait* 404) ao sabor de um vento de promessas primaveris, acompanhadas pelo trinado de pássaros e por uma melodia flauteada. Ao picado inicial, em que vultos se movem para se deitarem sobre a relva, segue-se um desfilar de jovens que, pelas suas poses, passam em revisão as declarações anteriores. Num vaivém entre o real e o onírico, as metáforas multiplicam-se, sugerindo as forças que movem mulheres de todas as raças e cores. Sobre o pano de fundo de um bosque, já por si conotado com a sexualidade feminina, surgem criaturas “beastly pure” (*Portrait* 450), que se assumem, pelo gesto, pelo olhar e pela própria roupa, com um individualismo cúmplice de quem pertence a um círculo fechado.

Nestes minutos iniciais, *Campion* leva-nos aos seus primeiros filmes e, muito especialmente, ao *A Girl's own Story* (1984). Nessa altura, como confessaria em entrevista a Michel Ciment, em 17 de Outubro de 1986, *Campion* queria homenagear “aquela fase da vida em que nos sentimos perdido(a)s e sós.”²¹ (13) Terminava então a sua curta metragem, que a própria realizadora diz, em entrevista a Susan Saccoccia, ser “a mini *Portrait of a Lady*” (*Interviews* 202), com mãos em busca de calor e uma voz cantando “*feel the cold*”. Todo o trabalho falava de descoberta e de crescimento, onde sentir implicava tocar, experimentar. Agora, o assunto é retomado e, o beijo que em *A Girl's own Story* foi experimentado passa, em *The Portrait*, a ser racionalizado e verbalizado. A capacidade de verbalizar sentimentos, e citando Walter Ong, “spoken

²¹ Minha tradução.

words themselves have an aura of power,” (112) demonstra uma maturidade e ousadia que não se restringe às mulheres que Campion agora apresenta, mas que é sintomático do próprio estádio artístico da realizadora. Assim, este trabalho parece surgir na senda de todos os outros e, antecipadamente, o espectador poderá reconhecer que serão retomados os assuntos que desde sempre preocuparam a realizadora e que, neste trabalho, poderá encontrar o estilo que sempre caracterizou a sua obra.

Este preâmbulo aponta para uma forte carga sexual, abertamente manifesta no filme e que tem suscitado inúmeras críticas por parte daqueles que consideram o erotismo explícito como factor intromissor e perturbador. Ao aprofundar o trabalho de James verifica-se que, embora o tema da sexualidade nunca apareça de forma explícita, existe uma forte componente erótica e de repressão sexual em muitas das suas páginas. Em *The Portrait*, Goodwood protagoniza o impulso sexual perante o qual Isabel (e, eventualmente, o próprio James) se sente vulnerável. Isabel luta por se libertar do “disagreeably strong push, a kind of hardness of presence” (*Portrait* 105) por sentir que este lhe pode custar a liberdade.

Ao reforçar a componente sexual implícita no trabalho de James, Campion actualiza o drama que assola a mulher de hoje. Uma vez mais próxima do estatuto do homem no campo social e profissional, o destino que as mulheres de Campion terão que “affront” prende-se fortemente com a sua condição sexual, na plenitude dos seus sentidos, e já não tanto com a condição social que marcara o tempo de Henry James.

Tomar as rédeas da vida e, muito especialmente, dos impulsos próprios, será o tema central do trabalho de Campion, e tê-lo-á sido de certa forma também o do trabalho de James. No entanto, a declaração final de Campion não terá agradado de todo a sensibilidades feministas que vêem nesta produção pós-feminista um certo desencanto e a aceitação de uma condição de quase subalternidade assumida pela mulher, a tal obrigada ainda hoje, por uma sociedade ocidental fortemente patriarcal.

Campion imprime, a este preâmbulo, uma outra carga significativa. Nele se encontra a estrutura formal do romance de Henry James que vai encontrar eco na estrutura do filme. O todo organiza-se em termos de circularidade e reiteração. Nada acontece de facto nos quadros apresentados. Depoimento após depoimento, imagem após imagem, surgem esboços que, no seu conjunto, formam a narrativa. A repetição interna da mesma ‘trama’, recorrendo primeiro à palavra e depois à imagem, sugere a estrutura do romance de James em que o mesmo assunto se vê reencenado na história de Pansy e Rosier. A acção secundária, encaixada na narrativa principal, funciona como reforço e ilustração do drama pessoal de Isabel e como eterno retorno ao drama feminino em geral.

Finalmente, o braço que se estende e leva o espectador para o momento seguinte poderá ser visto também como metáfora da estrutura aberta do texto de James. Assumindo-se embora como um texto circular, não é, de todo, uma narrativa fechada. O fim fica “*en l’air*” para que a história possa ser continuada ou repetida vezes sem fim.

Os momentos iniciais do filme de Campion levam-nos a equacionar a legitimidade da adaptação em estudo. Críticos mais radicais, como Alan Nadel ou Nancy Bentley, consideram a adaptação de Campion pouco ortodoxa e até certo ponto abusiva. O primeiro, por um lado, considera que “Campion’s *Portrait* is not so much an adaptation of James’s novel as it is an appropriation of it,” (183) para parodiar técnicas e estereótipos cinematográficos. Tal crítica reduz o esforço da realizadora a um mero exercício técnico e centra-se essencialmente nos encaixes que parecem, à primeira vista, desconexos e pouco *a propos*. Por seu lado, Nancy Bentley sugere, em tom feminista, que o trabalho de Campion é mais um convite ao convencional “girl-watching,” muito embora as raparigas subvertam todos os cânones convencionais e olhem a câmara de frente numa clara aceitação da máxima de John Berger segundo a qual “Men look at women. Women watch themselves being looked at.” (47) Estes críticos, entre muitos, em visões demasiado redutoras, apontarão os aspectos em que Campion se afastou de

James; no entanto, serão eventualmente em maior número os aspectos em que Campion se terá aproximado do espírito da obra de James.

Tomando o preâmbulo de Campion como ponto de partida, a análise apresentada nesta dissertação assenta na premissa de que todos os anacronismos e desvios em relação ao romance encontrados na versão cinematográfica se baseiam numa razão concreta, mesmo que tenham surgido por intuição, como Campion diz ter sido o caso do título escrito sobre a palma da mão²². Aliás, Campion reconhece que grande parte do seu trabalho é fortemente intuitivo. Confessava a Jay Carr, em entrevista publicada em *The Boston Globe*, de 14 de Novembro de 1993, a propósito de *The Piano*:

“It [filmmaking] starts with a feeling that is quite unnameable. And a mood, you know? And then you try to write things that create the mood you are feeling or thinking of. I do think it’s intuitive, and the solutions to problems are intuitive.” (*Interviews* 168)

²² Em entrevista a Piera Detassis, em 1996, Campion terá confessado: “Quanto al titolo *Ritratto di signora*, “tatuato” sulla mano, le confesso che è solo una suggestione visiva, ma si vede che l’inconscio gioca una gran parte nel mio lavoro. Chissà”. (89)



Fig. 7- Título do filme tatuado sobre mão feminina.

A Introdução

Enquanto o preâmbulo pode ser visto como uma súpula de intenções, as primeiras duas sequências da narrativa principal serão um resumo caprichoso do que está para trás e um prenúncio do que está para vir. Por ainda se encontrarem entrecortadas pelas legendas iniciais, as duas sequências poderão ser consideradas exteriores à própria acção que surge, assim, a partir da inscrição “Gardencourt, England, 1872”, localizando, no tempo e no espaço, a futura acção.

Desta forma, as duas sequências cumprem o objectivo de apresentar a heroína, bem como o problema com o qual ela se irá debater, criam uma situação de conflito inicial, a permitir o desenrolar da acção, servindo ainda para sintetizar mais de cem páginas do extenso romance de James. Para além de tudo isto, nestes dois momentos, de forma condensada e expressa, são apresentados alguns dos jogos metafóricos da imagética jamesiana a desenvolver ao longo do texto cinematográfico.

Ao introduzir a narrativa principal através da sequência emocional entre Warburton e Isabel, Campion relega para um plano de menor importância a análise quase caricatural da sociedade vitoriana com que James abre o seu romance. Ao reunir num só momento todo o friso social, que no romance aparece por duas vezes²³, Campion convida personagens e espectadores a associarem-se à descoberta da personalidade desta rapariga caracterizada por Mrs. Touchett como “quite independent” (*Portrait* 24). Dá-se porém um outro efeito relacionado com o ponto de vista de todos os envolvidos no

²³ Na cena do Chá com Mr. Touchett, Ralph e Lord Warburton em que se anuncia a chegada de Isabel (Cap. I) e na cena do chá em que as irmãs de Lord Warburton vêm conhecer Isabel. (Cap. 9)

processo de observação. Por ter tido acesso à primeira sequência, o espectador fica, logo à partida, numa posição privilegiada. A estupefacção com que as diferentes personagens observam o percurso de Isabel serve apenas para aguçar a curiosidade do espectador conhecedor, desde cedo, de alguns dos segredos da heroína.

Em contraste com a monocromia do preâmbulo, a primeira imagem da narrativa principal oferece-nos um grande plano do rosto de Isabel Archer, aliás Nicole Kidman, sobre um pano de fundo de um verde intenso, no qual se adivinha um significativo jogo de luz e sombra. O espectador vê surgir pela primeira vez a rapariga que James diz ser “willowy”, e com “light grey eyes” (*Portrait* 50), atributos físicos que a actriz Nicole Kidman também reúne.

De facto, muito se “lê” nos primeiros segundos em que Isabel aparece. As grandes panorâmicas de amplos espaços físicos, com que convencionalmente os filmes começam, são aqui um *close-up* de um rosto marcado por grande agitação interior. Não deixa, no entanto, de ser um *establishing shot*, pois o espaço em que a acção de *The Portrait of a Lady* decorrerá só se deixa adivinhar no espaço físico que o envolve. A câmara mostra o todo visível que é a figura de Nicole Kidman, mas inicia-se de imediato na tarefa de perscrutar a alma da heroína através de um *zoom* que capta, reflectido no olhar humedecido da actriz, um misto de determinação, raiva e confusão. Isabel sente-se, desde cedo, uma “wild, caught creature in a vast cage.” (*Portrait* 100)

O estado momentâneo de monólogo interior em que encontramos Isabel é interrompido pelo som de passos que anunciam a chegada daquele que lhe provocara tal agitação. Mais uma vez questionando as convenções de Hollywood, Campion posiciona-se e dá-nos uma sinedoque visual que subverte os cânones do cinema clássico dos anos 40. Embora as pernas que se aproximam estejam despidas da conotação fetichista com que as pernas torneadas de Barbara Stanwyck faziam anunciar a diva, em *Double Indemnity*

(1944), a visão parcial dos pés e das calças de um homem cria um efeito de perigo e suspense equivalente: em ambos os casos dá-se o aproximar do predador.

Igualmente intencional terá sido a escolha do diálogo estabelecido entre Isabel e Warburton para introduzir o drama pessoal de Isabel. Na sua parcimónia está tudo o que é preciso dizer para que se entre de imediato, através das palavras de James, na trama de *Campion*.

“Warburton: There’s one thing more, Miss Archer. You know, if you think it’s damp or anything of the sort - you need never go within fifty miles of it. It’s not damp, by the way. I’ve had the house thoroughly examined, it’s perfectly safe and right. But if you shouldn’t fancy it you needn’t dream of living in it. There’s no difficulty whatever about that, I have plenty of houses. I thought I’d just mention it. Some people don’t like a moat, you know.

Isabel: I adore a moat.

Warburton: I’m very sure, you know. I don’t go off easily, but when I am touched it’s for life, Miss Archer.” (*Screenplay* 3)

Para trás ficam todas as outras “things” que *Campion* quis omitir, para se concentrar apenas em “one thing more” que Warburton clarifica pois, cumprindo a tradição romanesca do seu tempo²⁴: torna-se urgente que Isabel encontre um marido, e preferencialmente que seja ele próprio o marido eleito.

À semelhança do que acontecera no preâmbulo de *Campion*, este diálogo de ambiguidade acrescida, pelo facto de se encontrar descontextualizado, abre-se a várias leituras. Numa primeira abordagem, a fala de Warburton limitar-se-á à reiteração de um

²⁴ Lord Warburton associa frequentemente a pessoa de Isabel a situações novelescas, opinião potenciada pela própria Isabel. Ao conhecer Lord Warburton, Isabel comenta, “Oh, I hoped there would be a lord” (*Portrait* 27). Por seu lado Lord Warburton confessa que se apaixonara por Isabel à primeira vista, “as the novels say” (*Portrait* 97).

pedido de casamento. A complexidade da escrita de James não permite, porém, que as palavras se fiquem pela sua significação primeira.

As outras leituras abrem-se essencialmente a partir dos adjetivos “damp” em oposição a “safe” e “right”, e dos verbos “think”, “fancy” e “dream”. É na esfera do intelecto que Isabel se irá mover ao longo da vida, recusando encarar a sua emotividade e sexualidade, como tal, a sua reacção às palavras de Warburton, aparentemente carregadas de conotações sexuais, surge como coerente. Lord Warburton reforça a ideia da segurança que o seu casamento poderia oferecer a Isabel, a partir de critérios sociais e morais. Na época vitoriana, e durante muito tempo, só o casamento seria visto como “lugar” seguro e honrado para a mulher poder viver a sua sexualidade. A palavra “right”, com uma forte carga social e moral, aparece associada ao *status quo* que Warburton representa e que Isabel, como *enfant terrible* e rapariga americana, não pode, nem quer, aceitar. Isabel demarca-se pela diferença em relação à maioria das pessoas. Warburton tenta minimizar a importância dos caprichos de Isabel afirmando, complacentemente, que “Some people don’t like a moat”, ao que Isabel contrapõe convincentemente um “I adore a moat.” A determinação com que Isabel, logo na sua primeira fala, se opõe ao resto da sociedade surge como marcante e irónica, pois a vida irá provar que Isabel se vai mesmo encarcerar atrás de paredes intransponíveis, restando-lhe apenas a sua capacidade para “think”, “fancy” e “dream”.

Creio estar neste curto diálogo a justificação para o momento, por muitos considerado abusivo e de grande “infidelidade” ao texto de James, em que, no filme de Campion, Isabel se entrega a devaneios eróticos, deixando-se levar pelo sonho, a um estado de prazer quase masoquista (*Screenplay* 18). Tal como Warburton lhe oferece várias casas para viver, também lhe são “oferecidos” vários homens com quem casar. No entanto, tal como recusa as propostas de Warburton, Isabel recusa igualmente o amor de três homens que lhe poderiam oferecer segurança e satisfação sexual, segundo os padrões convencionais da época em que vivem.

Ironicamente, Isabel irá escolher de livre vontade esse que vai condenar para sempre os seus sentidos ao plano mental, plano esse que Isabel parece tão bem dominar no referido momento de autoerotização.

Em perfeita sintonia com os romances de James, nos quais “scene or setting” eram, segundo Gleanth Brooks, “fully visualised, utterly palpable, yet at the same time a central and symbolic component of the action” (137), *Campion* oferece-nos novas leituras na composição cénica do quadro com que anuncia a narrativa principal e na linguagem proxémica e sinésica que se estabelece entre Isabel e Lord Warburton.

Como já foi referido, Isabel/Kidman é o primeiro “objecto” que a câmara namora e com o qual irá manter uma relação de grande cumplicidade. No entanto, para que ele se revele, a objectiva capta todo o envolvimento em torno desta “flor de cabelo ruivo”. O espaço de contornos paradisíacos em que encontramos Isabel pela primeira vez dá-lhe o ar da Eva que teme provar o fruto da sabedoria. A natureza em que Isabel agora se refugia acompanhará o ciclo que esta terá que traçar para surgir, fria e desnudada, no final do percurso. Nessa altura, o braço da árvore, agora envolvente, parecerá uma garra ameaçadora, e o verde frondoso da folhagem dará lugar ao branco gélido e enigmático da neve²⁵.

A envolvente natural na qual vemos a heroína pela primeira vez faz eco da personalidade de Isabel que, nas suas próprias palavras, tem “a certain garden-like quality.” (*Portrait* 58) No entanto, é irónica a relação estabelecida entre Isabel e a ramagem que a emoldura nesta primeira sequência. No fechamento quase opressor da folhagem, vemos quão enganada Isabel está na visão que tem de si própria. Embora a

²⁵ O braço da árvore em que Isabel se encontra será um dos elos de ligação entre os vários trabalhos de *Campion*. Não nos podemos esquecer da forte carga simbólica que é atribuída às árvores em *Sweetie*: ameaça para Kate e refúgio para Sweetie; aos ramos que, por um lado, prendem a saia de Ada e, por outro, a salvam da violência do marido; ou mesmo a carga erótica que, em *The Piano*, os Maoris conferem às árvores, objecto de aprendizagem e autoerotização tanto para as crianças como para os adultos.

moldura verdejante pareça sugerir frescura e vida, sendo envolvente, é também cerrada e aprisionante. A natureza vem revelar a mentira em que Isabel embala os seus sonhos. A sua busca de liberdade é, desde o primeiro momento, impossível e ilusória pois nada mais será do que o seu próprio encarceramento.

Para além do espaço criado pelo jogo cromático de sombra e luz, que emoldura Isabel e Lord Warburton, encontra-se um outro espaço cuidadosamente composto por Champion para que mais um texto se possa ler. O diálogo encetado através da atitude corporal das personagens sugere a linha sobre a qual Isabel se vai mover ao longo de toda a obra. Lord Warburton baixa-se ao nível de Isabel para lhe afirmar que ao ser “touched” é para sempre. Perante tal declaração Isabel levanta-se e retira-se, deixando Lord Warburton numa posição de subalternidade anteriormente ocupada por ela em relação a ele. Isabel não permite o nivelamento pois, tal facilitaria o contacto que ela tanto teme. A sua opção é a fuga.

Este quadro repete-se várias vezes na obra de James e vai repetir-se também na versão cinematográfica de Champion, reforçando o jogo subtil de domínio e subalternidade que se vai estabelecer entre as diferentes personagens. Isabel e Lord Warburton, Isabel e Gilbert Osmond, Isabel e Casper Goodwood vão avaliar-se mutuamente afirmando-se pelo controlo do espaço físico que ocupam.

Entre Isabel e Osmond dão-se algumas das mais ferozes “danças” por domínio. Em pose de aranha expectante, ou de serpente encantatória, Osmond “apanha” Isabel para em torno dela se mover em círculos cada vez mais sufocantes, submetendo-a por completo à sua sombra e ao seu toque.

A mulher que se recusa ser manuseada, como se de um objecto se tratasse, que se levanta do sofá e encara de frente o marido, aquela que afirma “I shall never crawl” (*Screenplay 28/Portrait 171*) vê-se, subitamente, obrigada a rastejar aos pés do marido

depois de lhe ter sido negado o contacto amoroso que, por breves segundos, parecia eminente.

A sequência de Goodwood no final do filme poderá ser encarada como o retomar das sequências citadas. Entre Goodwood e Isabel repetem-se os passos e movimentos a que assistimos entre Warburton e Isabel e, por várias vezes, entre Isabel e Osmond. A dança animalésca em que o macho procura dominar a fêmea desperta em Isabel a sua fraqueza: o medo do “touch”. Por muito que Isabel deseje ser tocada²⁶, assumir tal necessidade seria sinónimo de assumir o domínio do homem e a perda de liberdade.

A relação entre Isabel e Ralph é a única que chega a ser “total”, precisamente pelo seu carácter impossível e platónico não pondo em risco a liberdade pessoal de Isabel. Em mais uma atitude de “infidelidade” a James, segundo alguns críticos, Isabel deita-se ao lado de Ralph, num plano de perfeita igualdade e comunhão de sentimentos. Embora os cânones sociais da época de James lhe vedassem a explicitação de uma sequência com semelhantes conotações sexuais, já no texto escrito (*Portrait* 477-79) os dois amantes confessam ter sucumbido ao toque um do outro. Pelo facto de se encontrarem fisicamente entrelaçados, na versão de *Campion*, a sequência não perde a carga emocional da atitude de Isabel ao aceitar a presença eterna de Ralph. A aproximação física apenas agudiza a ironia trágica do amor platónico que une estes dois amantes que teimam em ver vida na morte²⁷. Se, para muitos, tal composição cénica se afigura abusiva, para outros não o será de facto, na medida em que o processo de adaptação a que as autoras se entregaram foi o de actualização com preocupações de carácter sócio-temporal. De certa forma, esta actualização estará em conformidade com uma

²⁶ O seu devaneio erótico revela como a sua sexualidade se encontra desperta.

²⁷ Alan Nadel sugere, no seu artigo “The Search for Cinematic Identity and a Good Man: Jane *Campion's* Appropriation of James's *Portrait*” que, embora de forma menos explícita do que em *Bram Stoker's Dracula* (1992) de *Coppola*, a associação do sexo à morte, e a forma como Isabel se entrega apaixonadamente ao amante moribundo, encontram-se na linha da mensagem de “sexo seguro” frequentemente explorado no cinema do início da década. Esta interpretação ganha consistência se tomarmos em conta o medo que Isabel manifesta de sucumbir aos prazeres da carne.

interpretação pessoal de Campion, se bem que levada ao extremo, do texto de Henry James que reconhece no texto literário a possibilidade de interpretações múltiplas pois, como afirma no seu Prefácio ao *The Portrait of a Lady*:

“The house of fiction has in short not one window, but a million - a number of possible windows not to be reckoned, rather; every one of which has been pierced, or is still piercable, in its vast front, by the need of the individual vision and by the pressure of the individual will.” (7)

Jane Campion ousou abrir novas janelas nesta obra, para que o espectador dos finais do século XX pudesse entrar nesta “house of fiction”, para olhar de forma pessoal e nova aquilo que nela se encontra.

À primeira sequência, entre Isabel e Lord Warburton, segue-se uma outra igualmente rica e complexa em composição e sugestividade. Para fugir a Lord Warburton (ou à confrontação consigo própria), Isabel corre “into the very mill of the conventional” (*Notebooks* 15). Ao passar sob um arco que separa o bosque, de onde ela foge, do jardim meticulosamente cuidado, onde se encontra toda a sociedade que a observa, a mulher que momentos antes deixara que se lhe adivinhasse a alma, surge emoldurada de corpo inteiro e já envolta pela couraça que raramente despirá.

Numa sinfonia de efeitos cénicos e composicionais, Jane Campion esboça, com um traço firme e rápido, o perfil de quantos intervêm na sequência. Em poucos segundos encontram-se condensadas mais de cem páginas pormenorizadamente elaboradas da obra de James. Cada uma das personagens surge retratada na sua individualidade, na sua relação com as restantes e, muito especialmente, contribui para o retrato da sociedade convencional a que Isabel se opõe.

Traçando deliberadamente o seu caminho, Isabel passa ao lado de um grupo de pessoas que se encontra sobre a relva, a olhá-la, e se define pelo modo como reage à sua passagem. As irmãs, com ar recatado e convencional, perturbam-se com a atitude de

Isabel, contrária às suas expectativas. A mulher que vêem passar fá-las “entornar o chá”. O encaixe momentâneo da chávena de chá a entornar-se para cima de uma das Misses Molyneux serve de metáfora visual para o efeito que a jovem produz no círculo em que se move. O ritual do chá é frequentemente usado na obra de James como revelador da ordem social da burguesia vitoriana. Assim, representa o convencional, o pouco natural, a ‘civilização’. Campion explora a artificialidade dos rituais do chá para parafrasear visualmente várias atitudes de aceitação ou rebeldia em relação ao *status quo* da época. A título de exemplo, veja-se como a rebeldia de Isabel contrasta com a aceitação de Pansy que se dedica, inúmeras vezes ao longo do romance e do filme, à arte de fazer chá. A compostura de Pansy é, como todo o ritual envolvente, uma mera fachada, pois nem ela acredita realmente naquilo que faz, aproveitando o momento para segredar ao bule o que não pode dizer em voz alta ao amado. A atitude passiva de Pansy é tanto mais desconcertante quanto é inesperada a atitude de Isabel na sequência a que nos reportamos. Através de ângulos de câmara igualmente surpreendentes, vemos a verdadeira envergadura da heroína. A câmara capta dois mundos através de dois ângulos opostos e insinuantes. O grupo de espectadores é revisto, rosto a rosto, por uma objectiva que se move rente ao chão. Para além das Misses Molyneux, há duas outras personagens que, ao integrarem-se no grupo, sobressaem pelo interesse com que observam Isabel. A primeira é Mr. Touchett que a segue com um olhar complacente. É ele, de todos os observadores, o menos perturbado, eventualmente por estar a ver uma reacção que lhe é familiar pelo convívio com a própria mulher, igualmente inconveniente.

A completar o friso de espectadores surge-nos Ralph Touchett, a quem Martin Donovan emprestou um rosto muito expressivo. Um tossicar ligeiro marca desde o primeiro momento a sua debilidade física, em pleno contraste com o ar curioso e quase irónico que lhe ilumina o rosto. O interesse com que Ralph acompanha os passos de Isabel fá-lo sobressair como o principal *voyeur* do grupo. Será essa a sua atitude ao longo de todo o

percurso de Isabel. Para além da tuberculose, óptima na opinião de Madame Merle “because it gives him something to do” (*Screenplay 29/Portrait 171*), observar Isabel passará a ser a grande distração de Ralph e a sua única razão de viver. Esta presença prescrutadora na vida de Isabel será tão significativa que até irá surgir nos seus devaneios eróticos.

“Undeniably spare, and ponderably light, and proveably tall” (*Portrait 50*), Isabel surge enorme, dada a posição inferior em que os observadores se encontram. Os movimentos do seu corpo negam a comoção que havíamos visto, momentos antes, no seu rosto. O gesto decidido com que agarra o cão que lhe ladra aos pés, para lhe rosnar num ímpeto de fúria e o enfiar debaixo do braço, antecipa a forma como irá lidar com os vários problemas na vida. No entanto, *Campion* explora esta metáfora para com ela reforçar a ironia do destino. Kathleen Murphy sugere, no artigo “Jane *Campion’s* shining *Portrait* of a Director”, que o cão possa ser visto como “animal life, energy from below that demands attention” (32). Embora, na metáfora sugerida, Isabel controle a situação, a sua vida acaba por ser a prova de que são esses os mesmos impulsos que ela menos sabe dominar, tendo como única alternativa a fuga.

O trajecto que Isabel percorre, do arco do jardim à porta de casa de Gardencourt, irá repetir-se no final do filme mas de forma diferente. Este primeiro trajecto encerra vida e expectativa. O vento insistente, a sombra projectada no chão e a casa, imponente mas desconhecida, para o espectador, para a qual Isabel se dirige, deixam adivinhar que os “ventos” que Isabel terá de enfrentar para chegar a “porto seguro”, ao seu verdadeiro Eu, e deixar para trás “sombras” impostas pelo destino.

É interessante ver como *Campion* consegue conjugar pontos de vista diversos através dos ângulos da câmara e da montagem de imagens. Se, por um lado, a Isabel “social” foi focada através de um ângulo oblíquo e baixo, a Isabel “indivíduo” é-nos dada através de um picado que traz para primeiro plano a cabeça ruiva da heroína. Quer seja

grande aos olhos dos outros ou pequena à mercê dos desígnios do destino, Isabel surge sempre marcadamente singular.

A partir do momento em que se dirige para a casa, onde presumidamente entrará, as sequências sucedem-se num corrupio sincopado e, para muitos, desconexos, durante os quais Isabel se vai revelar, a pouco e pouco, mas tão rapidamente que se torna impossível, num único visionamento, apreender todas as mensagens condensadas em cada *frame*. É a partir daqui que a posição do espectador se torna difícil e comprometedor pois, ao ser o principal dos observadores, terá que gerir os vários graus de conhecimento e alterar sucessivamente o seu ponto de vista, para acompanhar por fora e por dentro o percurso da heroína de cabelo ruivo. Como diria Jones, na sua introdução ao guião de *The Portrait of a Lady*, foi sua intenção fazer com que o espectador presenciasse “Isabel’s journey out into the world with a sense of fear for her innocence, a desire for her to know, to discover, what we know.” (Jones vii) Ainda na opinião de Laura Jones, o filme passa então a ser uma espécie de história policial na qual Isabel vai tentar descobrir o que fez da vida. E, pela mão de Campion, a heroína surge assim num retrato final, construído a partir da multiplicidade de outros retratos que serão revelados ao longo do filme e aos quais se fará referência oportunamente.

As Personagens

Campion encontrou na pessoa alta e esbelta de Nicole Kidman uma figura algo parecida com a que é descrita por James no seu romance. No entanto, a figura cinematográfica de Isabel contém pormenores que, transformados, revelam a determinação de Campion em se apropriar da obra de James e em recriá-la à sua medida. A alteração mais significativa é feita ao cabelo de Isabel descrito, no romance de James, como “dark even to blackness.” (*Portrait* 50) Campion caracteriza Isabel com uma farta cabeleira ruiva integrando-a, assim, na sua produção cinematográfica. Os caracóis ruivos de Isabel fazem lembrar a cabeça anelada de Janet Frame em *An Angel at my Table*, servindo a cor e o tipo de cabelo para realçar o carácter rebelde das referidas personagens. Curiosamente, o cabelo das diferentes figuras femininas terão sido alvo de especial atenção em todos os filmes de Jane Campion. Para além da ruivez de Janet Frame, de realçar ainda o cuidado com que Campion fez pentear Ada em *The Piano*. Numa preocupação de fidelidade à época, Holly Hunter surge caracterizada com o cabelo oleosamente colado à cabeça. Em *The Portrait of a Lady*, o cabelo torna-se um elemento fulcral para a caracterização das personagens e integrante do desenvolvimento destas ao longo da obra. Em determinados momentos assumem uma enorme carga metafórica, revelando só por si muitas das transformações sofridas por cada uma das mulheres.

O cabelo de Isabel é, de todos, o merecedor de maior atenção, sendo o espelho das alterações interiores por ela sofridas. Ao revolto ruivo vai suceder, revelador da sua condição de mulher casada, uma farta cabeleira de caracóis meticulosamente armados num toucado tanto mais elaborado quanto maior a pressão social a que Isabel se vê

sujeita. O cabelo de Isabel surge inclusivamente adornado de jóias, sumptuoso e com um certo ar barroco, ou coberto por chapéus com uma rede a envolver o rosto. Nesses momentos, a heroína encontra-se no auge da sua sensação de aprisionamento. Uma vez libertadas as amarras e cumprida a metamorfose interior, o cabelo ganha novamente a seu avermelhado, regressando ao seu ar natural e liberto.

Mais do que uma moda da época, o cabelo de Isabel fala do diálogo travado com as pessoas que a rodeiam. A farta cabeleira inicial revela uma posição de rebeldia e de poder. A alteração radical no penteado de Isabel vem confirmar a concretização da vontade de Madame Merle. Curiosamente o modelo do penteado desta servirá de modelo ao penteado daquela. Sabemos que Isabel admira Madame Merle e vê nela o exemplo máximo de sucesso e liberdade. James afirma que o cabelo de Madame Merle estava penteado “somehow ‘classically’ and as if she were a Bust (...) - a Juno or a Niobe” (*Portrait* 154). No desespero, Isabel “copia-lhe” o penteado, tornando-se cada vez mais parecida com a mulher que dizia ser “a woman of strong impulses kept in admirable order.” (*Portrait* 154) Em tudo se vão tornar semelhantes, chegando Isabel, quando vista ao longe, a confundir-se com Madame Merle. Champion irá explorar este efeito de ‘espelho’ de forma curiosa ao longo do filme.

Na senda destas duas figuras surge Pansy que, a dado momento, surge como a terceira versão da mulher aprisionada. Também o penteado dela ganha requebros de elaborado requinte, dando voz à situação de repressão em que se encontra.

O desalinho de Isabel terá o seu equivalente nos penteados das restantes mulheres. Ao voltar ao convento, Pansy adopta o penteado desprezioso e singelo que lhe conhecemos de início. Madame Merle, por seu lado, deixará cair a máscara que usava e, ao admitir que o seu segredo fora descoberto, deixará que a chuva lhe molhe o cabelo.

Um outro exemplo da utilização criteriosa dada aos penteados do cabelo é a sequência em que, em Veneza, no Palazzo Crescentini, Ralph observa Isabel a secar o cabelo para

depois se deixar pentear por ela que, em ar de brincadeira, lhe acaba por despentear a franja. Estas intromissões, no contexto vitoriano de James, poderão ser tidas como liberdades desajustadas por parte de Campion. No entanto, a sequência serve para realçar aquilo que James sugere de forma espaçada e aturada - o facto de a relação entre Ralph e Isabel ter sido, desde sempre, um misto de sentimentos libidinosos e fraternais.

Nesta obra em que “every touch must count”, Campion também não descarta os pormenores da indumentária de cada personagem. À semelhança do que aconteceu com os penteados, a roupa pode representar sentimentos e revelar personalidades. Quando se pensa num filme baseado num romance do século passado, que a língua inglesa designa, apropriadamente, de *costume drama*, o guarda-roupa de trajes a rigor surge como condição incondicional. De facto, houve a preocupação de manter a *mood* da moda da época. Em momentos sociais, como os bailes frequentados por Isabel e Pansy, é visível o rigor com que cada pormenor é pensado para que surta um efeito de verosimilhança. No entanto, e à semelhança do que se passa com os penteados, os trajes masculinos e femininos encerram conotações de vária ordem, assumindo grande importância para a economia diegética que se impõe à adaptação de uma obra tão extensa.

Na exploração da expressividade do traje, Campion reitera a noção de que a indumentária reveste-se de múltiplas funções. Segundo René Baert, no cinema, a roupa apresenta-se como “a compound medium and critical axis of the social (law), the sexual (fantasy), the figural (representation) and the individual (will and desire).” (359)

Quanto ao seu aspecto físico e à sua indumentária, as personagens surgem aos pares. As oposições dão-se essencialmente entre Henrietta e Madame Merle, Countess Gemini e Pansy, Lord Warburton e Goodwood, Osmond e Ralph. Quanto ao desenvolvimento diegético, as suas relações são antitéticas. Para realçar essas diferenças, Campion investe na caracterização, de forma a que cada um se demarque pelo aspecto, independentemente da acção em que participa, como passaremos a ver.

Henrietta e Madame Merle relacionam-se com Isabel na condição de “amigas”. Não estando em causa o desempenho actancial de cada uma delas, surgem, em toda a sua composição, como radicalmente diferentes. A primeira, nas palavras de James, “was as crisp and new and comprehensive as a first issue before the folding. From top to toe she had probably no misprint.” (*Portrait* 80) Campion parte da metáfora de James e caracteriza Henrietta com roupa simples e fresca, com o cabelo perfeitamente alinhado e, muito especialmente, com uns óculos que realçam a forma decidida com que o seu olhar prescrutava o mundo envolvente. Figura incomodativa para a maioria dos seus interlocutores, Henrietta representa a nova mulher, decidida, comprometida com o mundo que a rodeia, ávida de novas culturas. Incomoda particularmente Osmond, que teme ser descoberto e a vê como “a new steel pen - the most odious thing in nature.” (*Portrait* 409), pois Henrietta jamais se subjugaria ao seu poder “embrutecedor”.

Embora Jane Campion tenha feito um trabalho notável na caracterização desta personagem, o efeito obtido jamais poderá ser comparado àquele produzido aquando da leitura das descrições de Henry James acima citadas. As metáforas jamesianas serão, por ventura, um dos maiores problemas para quem quer adaptar as suas obras pois, embora sejam extremamante sugestivas e objectivas, dificilmente poderão ser recriadas tanto pela imagem como pela própria acção.

Em contraste directo com Henrietta aparece Madame Merle, mulher subjugada por Osmond mas determinada a viver à custa dos outros. Em oposição à simplicidade e autenticidade da primeira, Madame Merle surge espartilhada em vestidos de veludos pesados. O recurso a tons escuros e a tecidos ricos confere-lhe um ar sinistro, muito embora deixem adivinhar uma sensualidade voluptuosa que não se encontra em qualquer uma das outras personagens femininas.

A sua presença contrasta igualmente com a de outras mulheres, nomeadamente com a de Countess Gemini e Pansy. Embora Pansy desenvolva parecências físicas com Isabel

e, por analogia, com Madame Merle, mantém-se sempre distante do ar cínico e fatal de Madame Merle. Pansy e Gemini representam os dois pólos opostos no mundo governado por Osmond. Uma e outra posicionam-se em termos de subjugação ou rebeldia à vontade do tirano dominador. No cultivo do bom gosto, Osmond mantém Pansy numa inocência e simplicidade opressoras, sendo de todas a sua obra de arte mais perfeita. Em tudo esta “Dresden-china shepherdess” (*Portrait* 301) vai ser diferente da tia, pouco convencional e avessa aos preconceitos e maneirismos de Osmond. A atitude de desafio de Gemini ganha expressão no seu aspecto físico que fala mais alto do que qualquer intervenção verbal ou acção. Conotada por James com um “tropical bird” (*Portrait* 218), Campion mantém-se muito próxima da descrição da indumentária de Gemini e enfeita Shelley Duvall com vestidos que o narrador de *The Portrait of a Lady* diz serem “voluminous and delicate, bristling with elegance, had the look of shimmering plumage” (*Portrait* 218). Todo o seu ar exageradamente guarnecido faz com que a sua presença choque com a das outras personagens e, muito especialmente, com o ambiente requintadamente sóbrio dos aposentos de Osmond.

A caracterização dos pretendentes de Isabel faz-se de forma menos exuberante; mesmo assim, sendo digna de um ou outro reparo. Os dois apresentam-se com roupas elegantes marcadas pela carga da sua condição social e, em especial, pela sua nacionalidade. Lord Warburton, - “a nobleman of the newest pattern” (*Portrait* 68) - veste-se de forma elegante e sóbria, com um bom gosto desprezioso. Por seu lado, Goodwood, americano e proprietário abastado, surge com uma roupa formal, fazendo jus à opinião que, no romance, Isabel dele tem. James diz-nos que “his jaw was too square and set and his figure too straight and stiff” (*Portrait* 106) mas mesmo assim, Isabel considera-o “the finest young man she had ever seen.” (*Portrait* 42) Na obra literária Goodwood surge como fisicamente mais atraente do que Lord Warburton, no filme de Campion, os actores que vestem as personagens - Richard E. Grant e Viggo Mortensen, respectivamente Lord Warburton e Casper Goodwood - não se demarcam grandemente

em termos de atractivos físicos, havendo entre ambos um certo nivelamento de atributos físicos e psicológicos, o que nos leva a crer que *Campion* terá assumido a atitude de *James*, na sua versão de 1908, ao conferir às duas personagens menor relevo. No filme, ambos surgem como perfeitamente atraentes, dignos e elegíveis; ambos suscitam, em *Isabel*, emoções a combater. Embora *Casper* continue a tomar uma atitude mais decidida e audaz em relação à corte que faz a *Isabel*, os dois homens surgem como dificuldades a ultrapassar para que *Isabel* se assuma como livre.

Paralelamente a *Lord Warburton* e *Goodwood*, mas em oposição directa em termos de caracterização e composição, surgem *Ralph* e *Osmond*. Enquanto que as diferenças entre *Lord Warburton* e *Casper Goodwood* surgem diluídas na sua caracterização, o abismo que separa *Osmond* de *Ralph* é acentuado de forma a que as duas personagens surgem em posições antinómicas, quer em relação a *Isabel* quer em termos de caracterização física. Na obra de *James*, *Ralph* surge como doentio e débil. Na senda das personagens moribundas que povoam várias criações de *James*, são mais realçadas as características psicológicas do que os atributos físicos. *Campion* optou por dar a *Ralph* um ar de “country Englishman”, vestindo-o com casacos de lã ou *tweed*, confortáveis, em tons castanhos. São expressão da naturalidade e sinceridade que caracteriza a personagem. Sai reforçada a falta de actividade e força física pelo facto de se ver frequentemente envolto por um cachecol ou manta de lã. O aspecto físico de *Ralph*, no filme, é também minimizado na mesma proporção que o seu semblante é realçado, pois será revelador da sua intensa actividade mental, como será visto oportunamente.

Osmond, preguiçoso, amante do belo e do bom, mas perigoso e vingativo, terá sido a personagem masculina que maiores cuidados recebeu no que diz respeito à caracterização física. *John Malkovich* empresta a *Osmond* o ar maquiavélico que caracteriza este “sterile dilettante” (*Portrait 292*) preocupado, como *connoisseur* que se preza, com o seu próprio “style” e com o estilo de todos e de tudo que se encontra à sua

volta. Henry James dispensa-lhe uma longa e cuidadosa caracterização que terá, de certo, estado na base da composição que encontramos no filme:

“He was a man of forty, with a high but well-shaped head, on which the hair, still dense, but prematurely grizzled, had been cropped close. He had a fine, narrow, extremely modelled and composed face, of which the only fault was just this effect of its running a trifle too much to points; an appearance to which the shape of the beard contributed not a little. This beard, cut in the manner of the Portraits of the sixteenth century and surmounted by a fair moustache, of which the ends had a romantic upward flourish, gave its wearer a foreign, traditionary look and suggested that he was a gentleman who studied style. His conscious, curious eyes, however, eyes at once vague and penetrating, intelligent and hard, expressive of the observer as well as of the dreamer, would have assured you that he studied it only within well-chosen limits, and that in so far as he sought it he found it. You would have been much at a loss to determine his original clime and country; he had none of the superficial signs that usually render the answer to this question an insipidly easy one. If he had English blood in his veins it had probably received some French or Italian commixture; but he suggested, fine gold coin as he was, no stamp nor emblem of the common mintage that provides for general circulation; he was the elegant complicated medal struck off for a special occasion. He had a light, lean, rather languid-looking figure, and was apparently neither tall nor short He was dressed as a man dresses who takes little other trouble about it than to have no vulgar things.” (*Portrait* 197)

Osmond faz gala em chocar os outros e em mostrar-se decididamente avesso às convenções. A sua fachada é o seu maior escudo para que ninguém adivinhe quão convencional e oportunista é. Campion reforça cada uma das suas características de personalidade pela forma como veste Malkovich. Embora fisicamente diferente da figura criada por James, este actor assume e realça os defeitos da personagem que veste.²⁸

²⁸ Em *The Portrait* Malkovich retoma o estilo interpretativo já encontrado em *Dangerous Liaisons*, onde contracena com Glenn Close e Michelle Pfeiffer.

Para além da expressão e da frieza irónica do seu olhar, a forma como se abandona dentro das diferentes indumentárias realça a sua atitude perante a vida. Um exemplo dessa *nonchalance* é a forma como Osmond nos é apresentado, em chinelos de quarto, pijama e robe desapertado. O total *deboche* e o desafio que tal figura implica vão delinear-se, progressivamente, e ganharão força naqueles momentos em que a indumentária fala mais alto do que as palavras ou os gestos. A delicadeza do botão de colarinho ou o cetim do corpete dão-lhe um ar distinto e de muito bom gosto. No entanto, mantêm-no num plano diferente em relação a todos os outros homens com quem se cruza. À medida que se desenrola a acção, Campion reforça o ar teatral de Osmond e, gradualmente, vai revelando o seu verdadeiro carácter. Osmond chega a assumir um ar maquiavélico quando surge envergando uma longa capa negra no topo de umas escadas, fazendo lembrar personagens demoníacas como o Mefistófeles de *Fausto*, ou o Drácula da criação gótica.

Os cuidados dispensados ao guarda-roupa de *The Portrait* são ainda maiores relativamente à protagonista. Em conformidade com o penteado, também os vestidos e adereços de Isabel/Kidman tomam proporções diferentes, conferindo novas nuances ao estado psicológico da protagonista. O corpo esguio de Nicole Kidman vê-se cingido por corpetes justos e saias ondulantes de tecidos escuros que contribuem para que o seu rosto sobressaia numa palidez luminosa quase espectral. Se a beleza de Nicole Kidman surge como menos sensual do que a da voluptuosa Barbara Hershey, a forma como a roupa adorna o seu corpo faz com que ela surja, a um tempo, frágil e decidida. À medida que o drama interior se intensifica, os seus vestidos tornam-se mais constrangedores mas, como que assinalando o seu processo de desenvolvimento pessoal, a cauda da sua saia vai progressivamente ganhando comprimento e complexidade para, no momento em que foge do marido e assume a sua própria vontade, se parecer com um gracioso e ondulante rabo de peixe.



Fig. 8 - Isabel, sumptuosamente penteada e vestida, no auge do seu encarceramento social.

Para além de vestir a protagonista, o guarda-roupa de Kidman é posto ao serviço de uma sublinguagem simbólica que atravessa toda a obra de Jane Campion. As redes que cobrem o rosto de Isabel são sintomáticas do seu aprisionamento social, na proporção inversa à cauda da saia que manifesta uma liberdade que nem mesmo o pé de Osmond é capaz de reprimir. Essa tensão de forças revela-se em outros pormenores curiosos do uso que Jane Campion faz das indumentárias femininas. O grau de intimidade e o efeito que Ralph Touchett e Casper Goodwood produzem sobre Isabel podem ser medidos pelo abandono ou ciosidade com que Isabel expõe ou esconde a sua roupa interior. Sem reservas, Isabel mostra-se em roupa interior, enquanto Ralph a observa atentamente a pentear os cabelos soltos. A Goodwood, Isabel nega qualquer aproximação e, ao ver os seus aposentos invadidos pelo jovem apaixonado, apressa-se a esconder a roupa, particularmente um espartilho, que deixara espalhada pelo quarto. Em ambos os momentos, existe uma cumplicidade erótica entre Isabel e estes dois homens. Curiosamente, em nenhum momento se encontra tal aproximação entre Isabel e Osmond pois, perante este, Isabel está sempre “muito” vestida, muito oprimida pelas roupas que a envolvem, reduzida à sua condição de objecto de adorno.

Isabel completa a galeria de protagonistas da filmografia de Jane Campion, desafiando o “to-be-looked-at-ness” (Mulvey 750) que Hollywood tem cultivado para satisfação do “male gaze”. Sweetie apresenta um corpo gordo e disforme, Janet Frame passa de criança obesa a jovem mulher de uma beleza céltica, nada convencional, a *petite* Ada está escondida sob saias e tarlatanas rígidas e constrangedoras e Isabel surge desprovida do *sex-appeal* frequentemente atribuído a Nicole Kidman. A forma feminista com que Campion nos revela a figura da mulher não significa uma recusa de observação, antes um convite ao espectador para olhar para a mulher, não como objecto de fetichismo e voyeurismo, mas como sujeito e agente, também ela empenhada no acto de observar.

“The sweet-tasting property of observation”²⁹

Henry James, particularmente sensível ao sentido da visão, parte para a criação de um romance a partir do que chama uma “fictive picture” (Pref. *Portrait* 5) para se entregar depois à contemplação da acção que essa imagem possa suscitar, como se de um simples espectador se tratasse. A sua primeira preocupação, ao escrever *The Portrait of a Lady*, terá sido como afirma no seu Prefácio, “to show my people, to exhibit their relations with each other.” (*ibidem.*) Nesta atitude, James oferece-nos autênticas “bonecas russas” pois o leitor vê aquilo que o autor vê, este vê aquilo que as personagens vêem e assim se desenvolve uma complexa teia de pontos de vista.

Uma adaptação filmica de uma obra de James implica uma maior multiplicação de filtros na medida em que o espectador, último elemento na sequência de observadores, receberá as mensagens que foram filtradas por inúmeros agentes: por ele próprio, no seu individualismo interpretativo; pelo aparato técnico, na captação de imagens; pelos pontos de vista motivados pela subjectividade das personagens; pelas opções de adaptação dos cineastas/argumentistas; acrescidos de todos aqueles já implicados no texto literário original, em si.

O preâmbulo de *The Portrait* de *Campion* reforça a noção que o filme em questão gira em torno da visão. A forma como as jovens olham directamente para a objectiva vem dar força à noção feminista, já mencionada, que “women watch themselves being

²⁹ Expressão presente na edição de 1881. Na edição de 1910, a expressão lê-se: “It was very probably this sweet-tasting property of the observed thing in itself that was mainly concerned in Ralph's quickly-stirred interest in the advent of a young lady who was evidently not insipid.” (*Portrait* 46)

looked at" (Berger 47) e o restante filme vem desenvolver o mote oferecendo-nos oportunidades para avaliar o significado dos actos de "observar" e de "ser observado" na descoberta das relação entre pessoas e, particularmente, do lugar que cada um ocupa na sociedade.

Em *The Portrait of a Lady* as personagens agem sob forte escrutíneo mútuo. Toda a obra gira em torno de tensões sociais, amorosas e pessoais que se agudizam sempre que cada um se sente observado, tanto por terceiros como, muito especialmente, por si próprio em momentos de autorrevelação. Segundo Eliot, uma das grandes qualidades dos romances de James reside no que chama "the character's awareness of each other" (*cit. Brooks 1378*) e *The Portrait of a Lady* terá sido o primeiro trabalho em que James intencionalmente se destituiria da sua posição de narrador onisciente, para partilhar com as personagens o acto de observação.

Pela diferença, e dada a condição de "objecto retratado", Isabel verá todas as suas acções sujeitas ao olhar crítico de quantos a rodeiam. Serão as personagens do sexo masculino que mais se ocuparão a observá-la, mas até Henrietta o faz para desgostosamente concluir que "Isabel's changing every day; she's drifting away - right out to sea." (*Portrait 109*)

Cansada de ser objecto de interesse geral, Isabel desabafa com Henrietta:

«"I want to be alone," said Isabel.

"You won't be that so long as you've so much company at home."

"Ah, they're part of the comedy. You others are spectators."

"Do you call it a comedy, Isabel Archer?" Henrietta rather grimly asked.

"The tragedy then if you like. You're all looking at me; it makes me uncomfortable." » (*Portrait 417*)

A sensação de marcação cerrada torna-se tão insuportável que, a dado momento, ganha contornos psicopáticos. Isabel chega a sentir-se observada pelos objectos que a cercam³⁰.

Na versão cinematográfica, Isabel revela este desconforto sem ter necessidade de recorrer à verbalização³¹. No início, mostra-se indiferente e superior a tal escrutínio mas, à medida que o mal estar se agudiza, Isabel deixa transparecer nervosismo e recusa. A altivez com que atravessa o jardim de Gardencourt e a calma com que suporta o apito reprovador do guarda, a proibi-la de tocar numa escultura exposta num museu, darão lugar à agitação e, conseqüentemente, à fuga.

Isabel é vítima, por um lado, do olhar indiscreto de todos, mas possui, por outro, a sua própria capacidade de observação. Decidida a conhecer a vida por conta própria, Isabel olha em seu redor com a avidez da inocência. Incapaz de separar a razão da emoção, Isabel deixar-se-á aprisionar por aquela que Bloom considera ser a sua marca trágica: “the lack of (...) a Vision of Evil.” (12)

Por temperamento e por educação, Isabel considera-se uma boa observadora. James refere que “she had an immense curiosity about life and was constantly staring and wondering” (*Portrait* 41), e a própria Isabel afirma ter “the gift of foreknowledge” (*Portrait* 130). Os factos vêm confirmar, e Champion reforça, a grande dificuldade que a heroína tem em interpretar o mundo que a rodeia. Para tal, coloca Isabel a observar especialmente as outras mulheres, nomeadamente Pansy, Mrs. Touchett e Madame Merle, que surgem como os “most loyal mirrors” nos quais lhe é dado ver o seu próprio destino.

³⁰ “She grew impatient at last; she grew nervous and scared - as scared as if the objects about her had begun to show for conscious things, watching her trouble with grotesque grimaces.” (*Portrait* 471)

³¹ Embora não se encontre na versão fílmica, este episódio encontra-se ainda no guião de Jones nas páginas 99 e 100.

Em Pansy, Isabel vê uma bela e jovem rapariga subjugada pela força dominadora do pai, que põe e dispõe da sua vida como se de mais um objecto da sua colecção de preciosidades se tratasse. Esta “Dresden-china shepherdess”, que não ousa atravessar a linha que a sombra desenha no chão, anuncia a Isabel o destino que lhe está reservado. Também a Isabel serão impostos limites intransponíveis. A mão que Isabel vê a cingir a cintura de Pansy será aquela que lhe marcará o rosto no momento em que recusa ser mais um objecto de colecção. Embora Osmond tente dominar Isabel, numa das mais expressivas sequências do filme, sentando-a à força num cadeirão repleto de almofadas, como se de uma boneca se tratasse, não consegue fazer com que Isabel “não pise o risco”. Ao contrário de Pansy, com a sua passividade e aceitação, Isabel levanta-se, assume a sua individualidade, e enfrenta a brutalidade do marido que, impotentemente recorre à agressão. Isabel não teria chegado a tal momento de degradação se tivesse lido o seu próprio futuro nos quadros de Pansy.

No final do filme dá-se o processo inverso. Ao observar a tia a passear os cães, rodeada de gelo e trajando de negro, Isabel antevê a sua própria solidão por se demarcar de todos os padrões sociais. Mr. Touchett reparou, desde cedo, como sobrinha e tia se pareciam no temperamento rebelde e audacioso. Apesar de, nessa altura, Isabel se ter mostrado indiferente a tal reparo, não o estará quando, de regresso a Gardencourt, observa a tia, eventualmente da mesma janela de onde Ralph a observara a ela.

A “cegueira” de Isabel torna-se mais aguda quando o objecto de observação é Madame Merle. Fascinada pelos atributos que pouco a pouco lhe reconhece, Isabel deseja ardentemente ser como ela.

“Our heroine had always passed for a person of resources and had taken a certain pride in being one; but she wandered, as by the wrong side of the wall of a private garden, round the enclosed talents, accomplishments, aptitudes of Madame Merle. She found herself desiring to emulate them, and in twenty such ways this lady presented herself as a model. ‘I should

like awfully to be so!’ Isabel secretly exclaimed, more than once, as one after another of her friend's fine aspects caught the light, and before long she knew that she had learned a lesson from a high authority. It took no great time indeed for her to feel herself, as the phrase is, under an influence.” (*Portrait* 165)

Campion explora este fascínio de Isabel por Madame Merle e ironiza a fraqueza da protagonista tornando bem evidente, para todos, a astúcia da amante de Osmond, astúcia essa que só a própria protagonista não vê. Na sua incapacidade de ver o mal, Isabel deixa-se atrair pela força hipnótica de Madame Merle. O encantamento surge com os primeiros acordes do *Impromptu*³² de Schubert que Madame Merle toca com virtuosismo. Isabel é atraída pela música e desce vários lances de escadas - numa primeira “descida aos infernos” - para satisfazer a sua curiosidade. Ao abrir a porta da sala, uma luz azulada, fria e mortal, cai sobre o rosto de Isabel para sempre a cobrir enquanto ela se mover no mundo calculista de Madame Merle e, mais tarde, no de Osmond. O domínio absoluto de Madame Merle é evidente desde o primeiro momento e a “máscara” que apresenta é tão perfeita que engana a ingénua Isabel e a mantém cativa.

Isabel só vê o que está atrás da máscara no momento em que percebe que foi enganada. Então, ao desvendar o segredo de Madame Merle, apercebe-se de como ela própria está mudada, e reconhece-se em Madame Merle. O encontro final entre as duas mulheres fecha o círculo iniciado na sala verde³³, em *Gardencourt*, e tem um efeito semelhante ao da agressão de Osmond. Quando Isabel surge de novo é outra pessoa. Desprovida da máscara que também ela trazia, e pela primeira vez, desde os gracejos de equilibrista no

³² *Impromptu* em Lá bemol, D899, nº3.

³³ Haverá, por ventura, coincidência entre a cor desta sala e aquela em *La Chambre Verte* de F. Truffaut. Uma e outra são locais de culto - Em *The Portrait of a Lady*, é a arte e a força da vida que são cultivadas e não a memória de alguém falecido como no caso do filme de Truffaut. No entanto, há um certo ar sinistro e frio que anuncia quão efémera é a vida ali exibida.

início do seu percurso de autodescoberta, Isabel tem a coragem de se olhar reflectida no espelho da sala onde se deixou encantar por Madame Merle. Neste gesto de auto-reconhecimento, Isabel repete, em mais um paralelismo irónico, o confronto da própria Madame Merle consigo própria³⁴. A câmara de Campion consegue, de novo, captar a subjectividade dos momentos oferecendo ao espectador a possibilidade de observação de processos mentais.

Jane Campion usa criteriosamente espelhos e reflexos para revelar o que não está prontamente visível. Frequentemente, recorre a tal artifício para introduzir um novo focalizador. Tal surge como útil em termos da adaptação do trabalho de James pelo facto de haver alterações constantes nos seus focalizadores. Como nos recorda Francis Fergusson, James “preferred to dramatize the picture (...) by viewing it through a consciousness different from his own, that of the character in the drama.” (18)

Em *The Portrait* James partilha o ponto de vista do narrador com a própria Isabel e com Ralph, o principal “reflector” (Branigan 125/Cohen 35) do drama pessoal da protagonista.

No filme de Campion, a presença de Ralph, como principal *voyeur*, surge expressa desde o início e sente-se mesmo quando a personagem não se encontra presente. Como guardião do futuro de Isabel, por ter posto, como afirma, “a little wind in her sails,” (*Portrait* 160) e assumido o papel de anjo da guarda, Ralph irá assistir ao “navegar” de Isabel com a apreensão de quem adivinha um fim trágico.

Guiado por Ralph, o espectador irá, segundo as palavras de Laura Jones, “watch Isabel’s journey out into the world with a sense of fear for her innocence, a desire for her to *know*: that she is being used.” (vii) A versão fílmica reforça a sua posição de observador

³⁴ O gesto de Isabel a olhar-se ao espelho imita o momento em que Madame Merle se olha ao espelho enquanto assume, perante Osmond, a sua fraqueza e o erro que cometera ao aproximar Isabel de Osmond.

conferindo-lhe um papel semelhante ao do coro da Tragédia Grega. Como tal, chega a servir de voz da consciência - policiando o devaneio erótico em que Isabel é acariciada por Lord Warburton e Casper Goodwood. Ainda desempenhando essa mesma função, comenta a acção da protagonista, de forma directa, com comentários - nos vários diálogos entre os dois - ou de forma indirecta, com apartes e esgares que deixam transparecer juízos de valor. Será, portanto, expressamente através de Ralph que o espectador assistirá ao drama de Isabel.

O escrutínio de Ralph nem sempre é discreto, como quando observa Madame Merle e Isabel de regresso de um passeio pelo campo. Ao testemunhar a intimidade crescente entre as duas mulheres, o semblante de Ralph deixa transparecer algum desagrado e preocupação. Interpreta o gesto de cheirar de Madame Merle como revelador de posse e compreende a inevitabilidade de tal domínio. Incapaz de alterar o destino que vê nascer naquele momento, Ralph assume um papel intencionalmente passivo, mantendo-se a uma distância tal que Isabel continue a ter a noção de que está a ser observada por ele.

Uma vez cumprido o trágico ciclo, Ralph revela a Isabel aquilo que o espectador sempre soube: que nunca deixou de estar presente na sua vida. Promete-lhe não só continuar a observá-la mas a fazê-lo de dentro. No leito da morte Ralph diz a Isabel: "Keep me in your heart. I shall be nearer to you than I've ever been"³⁵ (*Screenplay* 125/*Portrait* 478) pois, a partir de então, Isabel não precisará de quem a observe visto já ter

³⁵ As palavras de Ralph têm a carga da fórmula matrimonial. James põe Ralph a repetir as palavras de Osmond para reforçar a ironia da primeira declaração de Osmond: "Your cousin's nothing to you; he's nothing to us. You smile most expressively when I talk about us, but I assure you that we, Mrs. Osmond, is all I know. I take our marriage seriously; you appear to have found a way of not doing so. I'm not aware that we're divorced or separated; for me we're indissolubly united. You are nearer to me than any human creature, and I'm nearer to you. It may be a disagreeable proximity; it's one, at any rate, of our own deliberate making. You don't like to be reminded of that, I know; but I'm perfectly willing, because-because -" And he paused a moment, looking as if he had something to say which would be very much to the point. "Because I think we should accept the consequences of our actions, and what I value most in life is the honour of a thing!" (*Portrait* 446) Para reforçar a "impossibilidade" do amor entre Isabel e Ralph, Campion intensifica o momento, enfatizando-o com a carga erótica que lhe confere.

conquistado uma capacidade própria para “ver” e, acima de tudo, para compreender a sua própria realidade.

Pela forma como *Campion* lidou com a difícil tarefa de revelar estados mentais, questiona-se a teoria de quantos, como George Bluestone, consideram que é impossível mostrar estados mentais através do cinema. Este autor faz a seguinte afirmação:

“The rendition of mental states - memory, dream, imagination - cannot be adequately represented by film as by language (...) The film, having only arrangements of space to work with, cannot render thought, for the moment thought is externalized it is no longer thought.” (*cit.* Beja 162)

Embora se destaque a subjectividade do vocábulo “adequately” e se aceite que o pensamento tem, em cinema, que encontrar uma concretização física e espacial para se revelar, será de contrapor esta permissa com a opinião, aliás, já avançada por Eisenstein, que o cinema também tem a capacidade de tornar processos mentais acessíveis, compreensíveis e nítidos.

Para tal, *Campion* recorre a várias técnicas. A tradicional *voice-over* com que inicia o preâmbulo rompe convencionalismos, pois não está posta ao serviço da expressão do pensamento, como aconteceu em *The Piano*. Desta feita, a complexidade do pensamento humano foi-nos dada através dos encaixes do devaneio erótico de Isabel, com contornos de ficção científica e do documentário de viagem em estilo de cinema mudo para, de forma igualmente surrealista, (remetendo o espectador para imagens de *Spellbound* de Hitchcock e *Son of the Sheik* de George Fitzmaurice), “visualizar” a natureza sexual, moral e estética subjacente às atitudes assumidas por Isabel e revelar os medos e desejos de Isabel através de feijões falantes e espirais mesmerianas. Um e outro momento são frequentemente considerados abusivos em relação à obra de James, quer pelo estilo quer pelo tom erótico que em James são muito mais velados. Embora servissem para revelar pensamentos - como aconteceu nos encaixes animados do pica-

-pau, em *Passionless Moments*, e na imagem nascida da imaginação de Flora em que se vê o pai em chamas, em *The Piano* - estes encaixes servem essencialmente para, de forma provocatória, dar voz à sexualidade reprimida da mulher vitoriana e, de certo modo, da mulher de hoje.

O encaixe da viagem de Isabel e Madame Merle pelo Oriente, serve a dupla função de sintetizar várias páginas da narrativa de James e de reforçar a repressão de Isabel. É o contraponto factual de quanto se testemunhou no preâmbulo. Isabel, como as restantes mulheres pelo mundo, surge vigiada (por Madame Merle), constrangida (pelas normas sociais), “aprisionada” (sob um sari) e desconcertada (pela consciência da sua própria sexualidade). Nada, em cada um destes momentos, faz avançar a narrativa e, na medida em que, segundo Chatman (1978) “thinking is itself the ‘plot’,” (216) estes encaixes, aparentemente desconexos, são pequenos enredos em si mesmo pois, ainda nas palavras de Chatman, “the mental entries seem matters of chance, reflecting the randomness of ordinary life.” (*ibidem.*)

A técnica que Campion elege para melhor revelar os pensamentos/sentimentos das suas personagens é a técnica da exploração da microfisionomia através do *close-up*, numa sobreposição da imagem à palavra. Béla Balázs comentou que:

“Close-ups are the pictures expressing the poetic sensibility of the director. They show the faces of the things and those expressions on them which are significant because they are reflections of our own subconscious feeling.”
(261)

Eventualmente por esta mesma capacidade expressiva, Campion tomou o recurso do *close-up* como uma marca do seu estilo pessoal. A exploração da força da microfisionomia, é uma faceta que se encontra em todas as suas criações. Passando pelos rostos das raparigas, em *A Girl's Own Story*, pela excêntrica Sweetie e a confusa Janet Frame, chegamos, em *The Piano*, àqueles que são hoje tidos como os mais

poéticos *close-ups* de todo o trabalho de Campion. No rosto de Ada/Hunter inscreveram-se os mais profundos sentimentos, da raiva ao deslumbramento, numa exemplificação do que Balázs classifica como “‘polyphonic’ play of features.” (*ibid.* 264) A expressividade do rosto de Isabel/Kidman não conseguiu igualar tal riqueza fisionómica. Apesar de terem menos força lírica do que os *close-ups* em *The Piano*, os rostos em *The Portrait*, particularmente o de Ralph/Donovan e, em determinados momentos, o de Isabel/Kidman ou do próprio Osmond/Malkovich, revelam como a sensibilidade de Campion e a câmara de Stuart Dryburgh³⁶ souberam explorar a expressividade do *close-up* confirmando a já citada convicção de Balázs de que “it is the heart, not the eye that has perceived [it]”.

Para além de explorar o grande e muito grande plano para mostrar o invisível, a lente de Dryburgh recorreu a ângulos igualmente inesperados e expressivos. Em *The Portrait*, a lente da câmara não só substitui o olho do observador (Pudovkin, *cit.* Bluestone 16) como reflecte o estado emocional de quem é observado. Sendo Isabel a principal “retratada”, e tendo em conta as palavras de Jones no prefácio ao seu guião, terá sido sua intenção fazer de Isabel o seu “centre of conciousness” (vi), o estilo visual vai ser posto ao serviço das emoções da protagonista. A título de exemplo, grande parte das filmagens de Isabel foram feitas com a câmara em mão para revelar o estado de agitação e instabilidade da protagonista. Dryburgh afirma ter mantido a câmara em movimento para, nas suas palavras, “maintain a sort of emotional restlessness and a sense of not being quite sure of what was going on.” (*cit.* Gentry 52) De igual modo, a força hipnótica que Osmond e Goodwood exercem sobre Isabel encontra expressão nas rotações completas e apertadas da câmara em torno da “caça e do caçador”.

³⁶ *The Portrait of a Lady* é o terceiro filme de Campion que tem Stuart Dryburgh como realizador fotográfico. Antes colaborou em *An Angel at my Table* e *The Piano*. O facto de Dryburgh ter o curso de Arquitectura terá, eventualmente influenciado o seu estilo fotográfico que revela particular sensibilidade à relação personagens/arquitectura.

Como procurarei mostrar no capítulo seguinte, a câmara subjectiva de Dryburgh, com os seus ângulos e movimentos expressivos, é uma componente da grande sinfonia de efeitos a que Campion recorre para revelar o estado de encarceramento crescente em que Isabel se encontra. O todo é atingido quando aos ângulos e movimentos da câmara se junta a exploração da luz, da cor, do som e da *mise-en-scène* a imprimir a cada imagem uma grande significação. No seu estilo, frequentemente considerado exageradamente elaborado, Campion fará jus ao estilo do próprio Henry James, que Brooks caracteriza como sendo a confluência de múltiplos efeitos: “what is happening artistically, is happening everywhere at once.” (Brooks 1381)

Imagens de Opressão

The Portrait of a Lady está, desde o primeiro instante, declaradamente posto ao serviço da expressão da liberdade “impossível” a que a mulher aspira. Este pessimismo encontra-se expresso numa sublinguagem simbólica que atravessa todo o filme, em imagens sucessivas de restrição e encarceramento.

Exteriores e interiores são panos de fundo cuidadosamente concebidos para que sobre eles se desenrolem os diferentes dramas de quem os habita. Pela sua composição, tanto participam na criação de atmosferas como servem de comentário à acção. Em *The Portrait* os exteriores surgem como espaços interiores. Raramente se sente neles amplitude e liberdade. A sensação de encarceramento advém, por um lado, das condições atmosféricas - céus nublados, chuva, neve - e por outro, do cerco físico criado por muros ou sebes. Os jardins, que em James tanto surgem conotados com a vida e liberdade como com secretismo e opressão, sublinham, em Campion, os mundos constrangedores da sociedade vitoriana. O jardim de Gardencourt, apesar de amplo e sereno, tem uma rigidez opressora. O jardim em que vemos Pansy pela primeira vez assemelha-se a um cemitério habitado por estatuetas de pedra. O jardim em que Osmond, Isabel e Pansy se passeiam é convencional e rigidamente arquitectado. A natureza em geral surge ameaçadora e enigmática.

Os interiores são igualmente trabalhados com vista a sublinhar o carácter de cada personagem. O sóbrio conforto de Gardencourt revela a estabilidade dos Touchett e o fausto decadente da casa de Osmond seria, só por si, suficiente para traçar o perfil do proprietário. Em geral, e independentemente de quem neles habita, os quartos e salas

apresentam-se sumptuosamente decorados, com mobiliário e objectos que ilustram riqueza e bom gosto, mas as janelas estão cerradas por cortinados pesados e a pouca luz do exterior surge coada e ténue, dando às salas uma sensação de encarceramento quase claustrofóbico. A falta de claridade natural torna a atmosfera em geral pesada, contribuindo para o tom acinzentado e triste que caracteriza o filme, (uma das principais razões que terá levado ao fracasso comercial deste filme). A pouca claridade está ainda ameaçada por sombras e serve, acima de tudo, para reforçar a sua presença.

O jogo de sombra e luz serve de metáfora visual para as duas forças em conflito na obra de James e no filme de Champion: “Inocência” e “Experiência”. A luminosidade com que o rosto de Isabel é apresentado no início vai-se escurecendo aos poucos, para dar lugar à sombra, ainda mais intensa quando vista a contra-luz.

Quando, no auge do seu encarceramento, regressa à “house of darkness, the house of dumbness, the house of suffocation” (*Portrait* 360), Isabel surge como um vulto negro contornado pela luz da rua, intensa e crua. Champion tira partido do corpo esguio, de Kidman, que se move em paralelismo com a linha vertical da ombreira da porta, e reforça a aceitação consciente com que Isabel assume o seu encarceramento. A força do momento resulta da conjugação entre sombra e luz, do contraste entre a rigidez da linha vertical da porta e o corpo ondulante da protagonista, assim como do sublinhado que o som dos passos de Isabel e do trancar da porta dão ao movimento quase sonâmbulo da câmara lenta.

A verticalidade de Isabel surge frequentemente reforçada pela orientação das linhas que a emolduram. Na sequência de carga cósmica em que ao longe se avista Isabel, agitando-se por entre árvores perpendiculares ao chão, a verticalidade de Isabel surge reforçada por oposição à obliquidade com que Osmond frequentemente se move. Champion sempre se revelou sensível à visualização de linhas de força para conferir noções de equilíbrio e desequilíbrio. Em *An Angel at my Table*, Janet Frame surge

sentada numa colina, cujo declive sublinha o desequilíbrio entre a protagonista e o mundo que a rodeia. Em *The Piano*, a mesma sensação de mundo em desequilíbrio é dada pela inclinação da linha do solo, a reflectir o estado emocional de Stewart ao receber de Flora a tecla que Ada mandara entregar a Baines.

Sensíveis à linguagem arquitectónica, *Campion* e *Dryburgh* tiram partido dos espaços em geral e fixam-se em certos pontos, conferindo-lhes cargas metafóricas significativas. Em *The Portrait*, portas e janelas são utilizadas como se de molduras se tratassem. O emolduramento de Isabel adquire formas diferentes e a “lady” é frequentemente contornada pelo aro de uma janela ou de uma porta. Estas molduras arquitectónicas reforçam a noção de retrato inerente ao título mas, acima de tudo, contribuem para a fixação de estádios importantes no desenvolvimento da protagonista. A primeira “moldura” surge com a sebe em arco que separa o jardim de Gardencourt do arvoredo, onde pela primeira vez vimos Isabel. Essa primeira “porta” está aberta e é de todas a menos rígida. Outras portas vão surgir pelas quais Isabel passará em momentos decisivos. É aquela que aos poucos se abre para revelar Madame Merle ao piano, são as sucessivas portas do *palazzo* que nos mostram uma Mrs. Osmond na sua mais constrangedora imponência, é a porta pela qual Isabel sai em desafio às ordens do marido e, finalmente é a porta de Gardencourt na qual Isabel pousa a mão sem que a abra, ficando o seu destino menos explícito do que na obra de James.

De igual modo, Isabel sobe e desce escadas em perfeito paralelismo com as suas idas e regressos ao mais recôndito do seu íntimo.³⁷ Nos momentos em que Isabel surge descendo escadas é para se confrontar com forças dominadoras - Madame Merle em

³⁷ O uso que *Campion* dá às escadas em *The Portrait* fazem lembrar as escadarias em *The Heiress*, de William Wyler, utilizadas para visualizar três momentos importantes no desenvolvimento da protagonista. A primeira escadaria é subida por uma Catherine radiante, após a declaração de amor de Townsend: A segunda ascensão faz-se quando a protagonista toma consciência dos verdadeiros motivos que moviam Townsend. E, finalmente, Catherine é vista a subir as escadarias ao assumir ficar naquela casa, revelando total domínio sobre toda a situação.

Gardencourt, Osmond na igreja em Roma e Ralph no leito da morte. Nos três momentos Isabel deixa-se “tocar” e enfrenta os seus próprios fantasmas e impulsos. A única vez que Isabel é vista a subir escadas é para encarar a “*mater dolorosa*” e racionalizar tudo quanto lhe fora dito sobre a sua vida e sobre as intenções de Madame Merle e de Osmond. Simbolicamente, o movimento ascendente e o movimento descendente poderão representar, respectivamente, a ligação entre o consciente e o subconsciente, entre o estado de lucidez racional e o estado de embriaguês emocional perante os quais Isabel se via confrontada.

Mas nem só a arquitectura revela encarceramento e restrição. Objectos e gestos transformam-se em sinédoques visuais do drama de Isabel. Ralph é visto a brincar com um copo dentro do qual se encontra prisioneira uma abelha, um presságio em miniatura do futuro de Isabel. Esta metáfora criada por Champion é uma entre muitas. A sua carga simbólica será mais tarde reforçada na sequência sugestivamente onírica - fazendo lembrar *Tristana* e *Belle de Jour* de Bruñuel - em que Ralph avisa Isabel do destino que a aguarda:

«“You were the last person I expected to see caught.”

“I don't know why you call it caught.”

“Because you're going to be put into a cage.”

“If I like my cage, that needn't trouble you,” she answered.» (*Portrait* 288)

Num efeito sugestivo, de *mise-en-scène* e iluminação, desenham-se em torno de Isabel, as grades de uma grande “gaiola” que todos vêem menos ela.



Fig. 9- Isabel "aprimionada" pela sua pr3pria vontade (contraste entre a envolvente em tons de azul e o cabelo flamejante da protagonista).

Os objectos e as próprias mãos de Osmond também revelam sentidos dignos de atenção. Sendo coleccionista, Osmond vê-se rodeado de objectos de valor. No entanto, o seu “mundo-museu” carece de autenticidade. Como Midas, transforma tudo aquilo em que toca. Aos seus olhos a filha surge como a mais preciosa obra de arte e tem esperança de que ela se mantenha virginalmente sua, imune à influência de Isabel, outro objecto com que se irá entreter. Champion explora uma outra metáfora de James e faz-nos ver Osmond a perscrutar uma pequena chávena que “already has a wee bit of a tiny crack” (*Portrait* 436). A câmara de Dryburgh dá realce às mãos de Osmond. Elas imperam no espaço de Osmond e afirmam o seu domínio: cingem a cintura de Pansy, percorrem sinuosamente o corpo de Madame Merle e marcam o rosto de Isabel. Nas suas carícias não se sente verdade mas apenas prepotência.

Pelas mãos das mulheres que ele domina surgem as marcas da sua destruição: Isabel acaricia um *putti* da mão da criança que perdeu³⁸, Madame Merle segura nas suas mãos uma boneca embrulhada em papel, como escondida esteve sempre a sua maternidade, e Pansy acaricia e beija um boneco de barro na impossibilidade de tocar em Rosier. Tudo objectos que revelam mundos perdidos e de acessos vedados pelo controlo estéril de Osmond.

Outro factor que contribui para a tensão e sensação de encarceramento na adaptação de Champion é a música. Champion utilizou a música de Wojciech Kilar, não apenas para “heighten the emotionality of an element of action: to some extent to substitute for it” (Nowell-Smith 73) como acontece habitualmente no melodrama.

Em *The Portrait* o recurso à música é parcimonioso. Por momentos o espectador sente o vazio e a tensão do silêncio que antecipa o montar progressivo da música de fundo que, gradualmente, passa para primeiro plano, particularmente nos momentos de maior

³⁸ Também Champion perdeu o filho Jasper, recém-nascido de doze dias, a quem viria a dedicar *The Portrait of a Lady*.

tensão psicológica. Em termos gerais, a música de W. Kilar é do tipo minimal-repetitivo, lembrando composições de Philip Glass, e cria tensão através de *ostinatos* de pequenos temas que surgem repetidos com pequenas modulações tonais. O recurso a instrumentos de corda, nomeadamente contrabaixos e violoncelos, confere-lhe a força dramática típica da época romântica.

Quando, em 1910, James reviu *The Portrait of a Lady* optou por pôr Madame Merle a tocar uma composição de Schubert e não de Beethoven, como acontecera na primeira versão. Tal opção poderá, à primeira vista, parecer irrelevante pois ambos os compositores são figuras de proa da época romântica. No entanto, é notável a semelhança entre a vida de Schubert e a de Madame Merle: ambos se serviam das suas graças para se tornarem hóspedes das casas de famílias abastadas, tirando proveito da situação privilegiada da burguesia e nobreza de então.

Campion tira partido desta alteração no trabalho de James permitindo que se ouçam dois *impromptus* de Schubert, tocados às mãos de Madame Merle, e recorre a um dos mais famosos *lied* de Schubert, *A Morte e a Donzela*, para ilustrar a união entre Isabel e Ralph. As melodias de Schubert complementam a restante música do filme pelo carácter melódico algo repetitivo das peças escolhidas e servem para adensar a tensão, atingindo o seu climax com o quarteto de cordas que se ouve quando Ralph morre.

A textura soturna que caracteriza grande parte da música deste trabalho é aqui e ali aligeirada pela introdução de novas tonalidades em momentos que já por si destoam do enredo principal. No preâmbulo surge a flauta de bisel a conferir ao momento um tom campestre e primitivo. De igual modo, introduzindo uma nova paleta tímbrica, surge o oboé, de cariz oriental, num comentário melódico à viagem de Isabel pelo Oriente. Acentuando o tom de cinema mudo surgem, no final, acordes de piano que se mantêm subalternos à voz humana que emite “sussurros” do inconsciente.

Campion reforça os efeitos sonoros, tornando-os intrusos e deliberadamente evidentes, a realçar a solidão e o encarceramento da protagonista. Ao longo de todo o filme, é frequente ouvir-se o gemido reprimido de Isabel. Sensual, por um lado, intimista, por outro, o som não articulado desta voz humana revela o que não ousa ser expresso por palavras. Quando Isabel regressa a casa de Osmond, após a visita a Ralph, a sequência é reforçada pelo som seco do bater da porta e o matraquear dos saltos dos sapatos de Isabel, com a mesma determinação como quando neles reparamos no momento em que atravessava o jardim de Gardencourt, após a declaração de Warburton.

A conjugação de todos os efeitos aqui já referidos leva a que se possa ver o filme de Jane Campion como profundamente simbólico e complexamente urdido. Este seu trabalho confirma o aforismo de Goethe:

“Verdadeiro simbolismo é aquele em que o elemento particular representa o mais geral, não como sonho ou sombra mas como revelação viva e instantânea do imperscrutável.”³⁹

³⁹ *cit.* Umberto Eco em *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*, p.250.

Ecos de *The Portrait of a Lady* de Henry James em *The Piano* de Jane Campion

*“In many ways Portrait is a darker
shadow of The Piano”*

(Abramowitz 187)

Ao olhar a *The Portrait of a Lady* como uma versão mais sombria de *The Piano*, novas pistas de análise se abrem para quem se ocupa da análise do *The Portrait* de Campion. Por um lado poderá levar a que se procure em *The Portrait* algumas das características e preocupações reveladas em *The Piano*. Por outro lado, poderá validar o exercício aparentemente oposto: o de procurar encontrar em *The Piano* aspectos de *The Portrait of a Lady*, não o de Campion, mas sim, o de Henry James.

Quando, em 1993, surgiu *The Piano*, realizado a partir do guião original da própria Jane Campion, e muito embora a realizadora tenha expressamente afirmado ter encontrado inspiração em *Wuthering Heights* de Emily Brontë⁴⁰, críticos conhecedores do romance de James surgiram a afirmar que a estrutura e o significado de uma e de outra

⁴⁰ Embora Jane Campion repita, em várias entrevistas, ter sido influenciada pela escrita de Emily Brontë, não exclui outras influências. Em entrevista a Vincent Ostria e Thierry Jousse, publicada nos *Cahiers du Cinéma* de Maio de 1993, Jane Campion faria a seguinte afirmação: “I am a big admirer of the novelists of the nineteenth century, from George Eliot to Charlotte Brontë. And especially Emily Brontë, who inspired me for this film. These women are models for me to the degree that they knew how to write about life and love in a very romantic way, but at the same time with a lot of authenticity and a certain austerity. I don't think I would have been able to make this film if their books had not existed.” (125) Dois meses mais tarde, então em entrevista com Lynden Barber, publicada no *The Sydney Morning Herald*, de 3 de Agosto de 1993, Campion falaria da inspiração para *The Piano* nos seguintes termos: “[The inspiration] came from a lot of different sources. I wanted to write a love story, a fairly daring one, and set it in a world that I had some particular knowledge of that would be fresh to the rest of the world.” (143)

convergem. À primeira vista, tal ligação poderá parecer estranha se tivermos em conta que, as imagens surrealistas de *The Piano*, carregadas de simbolismo, pouco terão a ver com o realismo da elaborada escrita de James. Para além disso, a solução encontrada para o drama pessoal da protagonista parece ser em tudo oposta àquela que James reservou para Isabel. No entanto, subsiste o facto de, tanto Ada como Isabel, serem mulheres de personalidade muito forte, determinadas a lutar contra os padrões sociais da sua época, em busca de afirmação pessoal. O mesmo se poderá dizer das protagonistas dos restantes trabalhos de Campion. Sweetie e Janet Frame, em particular, opõem-se frontalmente à sociedade que as quer oprimir, enfrentando-a com actos de voluntarismo e determinação. Todas elas são mulheres que tanto podem povoar o mundo de Campion como poderiam ter estado no imaginário de James quando nasceu a Daisy Miller, a Catherine Sloper, a Kate Croy ou a própria Isabel Archer.

Quer pelas semelhanças quer mesmo pelas diferenças, será de aceitar a hipótese de que *The Piano* terá sido a resposta de Campion a uma leitura pessoal da obra de James. Há também quem considere que a influência de James terá marcado toda a criação de Campion e que a decisão de trazer *The Portrait* para o cinema é a confirmação de tal influência.

As criações de Campion revelam muita da “felt life” que James considerava essencial à criação de qualquer obra de arte. Nos seus trabalhos, Campion procura apanhar “the colour of life itself” (*Art Fiction* 182) e poderá ser contada entre os seguidores de James na medida em que, como afirma R. P. Blackmur:

“the followers of James absorb something of a technical mastery good for any subject, any attitude, any style. It is the difference between absorbing the object of a sensibility and acquiring something comparable to the sensibility itself.” (xii)

A sensibilidade que Campion terá adquirido das suas leituras das obras de Henry James manifesta-se das mais variadas formas e os seus trabalhos são fruto da confluência de um apurado sentido estético e de uma grande acuidade perante aquelas pequenas coisas que passam despercebidas à maioria das pessoas. Tais preocupações manifestavam-se já nas primeiras curtas metragens, particularmente em *Passionless Moments* mas, à medida que projectos mais ousados se foram realizando, também se foi alargando o âmbito dos assuntos tratados. Embora os últimos trabalhos de Jane Campion já se encontrem equiparados aos do “mainstream cinema” - pela aceitação das normas básicas da narrativa clássica de Hollywood, pelo recurso a actores/atrizes já consagrados, pela envergadura monetária de tais produções - continuam a exigir, como acontece com filmes *d’arte*, “not only denotative comprehension but connotative reading, a higher-level interpretation.” (Bordwell 212)

Uma crítica igualmente frequente e eventualmente injusta a este trabalho de Campion é que *The Portrait of a Lady* traz pouca surpresa e nenhuma originalidade. Será verdade que os artifícios empregues pouco diferem dos anteriormente utilizados, permitindo que nele se encontrem ecos dos vários trabalhos até então realizados. Tal redundância deverá ser vista como intencional e poderá ser tida como a chancela de uma realizadora que atingiu já a estatura de *auteur*, assumidamente empenhada em fazer passar as suas mensagens através de uma imagética pessoal. Com a realização de *The Portrait of a Lady*, tornam-se mais claros alguns dos enigmas existentes nos trabalhos anteriores. Na verdade, Campion mais não fez que criar “retratos de senhoras”, todas elas dispostas a sacrificar o que fosse necessário, nas palavras de Isabel: “give a little finger” (*Portrait* 100) para garantirem a sua liberdade. Em *The Piano* esta metáfora é levada à letra e quando Stewart deixa cair o machado para cortar o indicador de Ada, somos confrontados com a expressão física de uma crueldade castradora que é simultaneamente passaporte para a libertação pessoal das vítimas. A agressão de Stewart tem o seu correspondente, embora aparentemente menos cruel, nas imposições

prepotentes de Osmond a Isabel. Ada, em *The Piano* e Isabel, em *The Portrait*, têm que assumir uma postura de autodomínio para que possam garantir a sua própria libertação.

Tanto Ada como Isabel, mulheres constrangidas pela sociedade vitoriana, procuram atingir a plenitude do seu Ser desafiando as convenções da época e, muito especialmente, explorando a sua própria sexualidade. Isabel rejeita dois pretendentes que são “perfectly right” para se entregar a um marido que nada tem para lhe dar pois, como refere Sangari:

“The maintenance of her individual identity and what it represents hinges on the rejection of the men who define her too tightly, whether in terms of status or sexuality.” (723)

Ao optar por regressar ao cativo do mundo de Osmond, em vez de aproveitar a oportunidade de evasão que Goodwood lhe oferece, Isabel está, paradoxalmente, a conquistar a total liberdade, pois está a sublimar o único aspecto que a pode manter cativa: a sua sexualidade. Em contrapartida, Ada sabe que, ao assumir a sua sexualidade, deitará tudo a perder em termos sociais. Em movimentos antitéticos, Ada liberta-se do “Eu” social para assumir o “Eu” sexual e individual e Isabel reprime a sua sexualidade para poder continuar a escolher, mesmo que tal implique deixar-se anular a nível pessoal. Ralph lamenta que o seu gosto pela liberdade a tenha levado à autodestruição. Diria:

“You wanted to look at life for yourself - but you were not allowed; you were punished for your wish. You were ground in the very mill of the conventional.” (*Portrait* 478)

Quando proferia estas palavras, Ralph ainda não sabia que, em última instância, seria o “cativo voluntário” a representar a verdadeira liberdade. Para Isabel, ceder aos impulsos representa abdicar de uma conquista que, à época vitoriana, estava apenas ao alcance dos homens. Assim, tem a liberdade que a posição económica lhe oferece,

permitindo-lhe uma incursão no mundo masculino da época, na opinião de Jean Dapkus, “a world where she alone controls and owns her voice, her choices, and her fate.” (179)

James insiste em dar “voz” à mulher do seu tempo. Em *The Portrait of a Lady*, cada mulher tem uma voz de acordo com o grau de liberdade que possui. De todas, é Henrietta quem “fala mais alto”. A sua “disembodied voice” (*Portrait* 470) perturba pela sua incisividade. Osmond, particularmente perturbado pela presença da voz de Henrietta no seu subconsciente, afirma que “her voice is in my ears; I can’t get rid of it.” (*Portrait* 409) Henrietta é uma voz que se não deixa amordaçar, é a percursora de Olive Chancellor, estando ambas dispostas a abrir caminhos que dêem vozes às outras mulheres. Olive, em *The Bostonians*, consegue levar Verena a proclamar os Direitos da Mulher, mas não conseguirá fazê-la resistir a ser silenciada pela sedução do homem. Verena deixa-se amordaçar por Basil Ransom que, como Olive adverte Verena, “would be glad to stop your mouth by kissing you!” (*Bostonians* 151) Subjugada pelo homem que promete arranjar maneira de a silenciar - o próprio Basil afirma: “[I] should know a way to strike her dumb” (*Bostonians* 315) -, Verena perde a vontade de falar e, uma vez sob o encanto do amante, chega a desejar não ouvir a própria voz. (*Bostonians* 400)

Por sua vez, Isabel resiste e consegue ser a “clear-voiced heroine” (*Portrait* 57) até ao fim pois, muito embora tenha sucumbido aos encantos de Osmond, não se deixa silenciar por ele e consegue dominar os impulsos da sua sexualidade, os únicos que alguma vez a poderiam silenciar. Todas as mulheres que se deixam dominar por Osmond perdem a voz. A “strained voice” (*Portrait* 443) da Countess Gemini surge como paradigma do constrangimento social que a condiciona. A “small voice” (*Portrait* 198) de Pansy, em comparação com a voz de Madame Merle, é apenas “a small sound like the squeak of a slate-pencil making flourishes” (*Portrait* 269). Ao afirmar “I have no voice” (*ibidem.*), Pansy assume pacificamente o cativo enquanto Madame Merle sabe que, uma vez dominada por Osmond, restar-lhe-á apenas “howl like a wolf”

(*Portrait* 434). Na versão fílmica, Campion reforça o significado da voz não articulada, do instinto não dominado. Isabel ronrona e rosna dando instintivamente voz à sua sensualidade e à sua ira. Também Sweetie opta pelo rosnar e latir, expressando, assim, a sua revolta e a sua frustração. Negar-se a falar é, em última análise, um acto de auto imposição, com igual ou maior força do que a actualização da fala.

Relativamente à dicotomia voz/silêncio, *The Piano* parece começar precisamente onde James acabou, surgindo o mutismo de Ada como um acto de voluntarismo expresso.

“The voice you hear is not my speaking voice, but my mind’s voice. I have not spoken since I was six years old. No one knows why, not even me. My father says it is a dark talent and the day I take it into my head to stop breathing will be my last.” (Campion 9)

Ao recusar a linguagem convencional, Ada afasta-se da civilização onde a maioria das heroínas de James tentaram encontrar o seu lugar. Ao subverter a linguagem convencional, criando códigos próprios e obrigando o espectador a “ler” mensagens no seu silêncio, e citando David Callahan:

“Ada is in some way transforming women’s figurative ‘silence’, which men’s control of language has established, into actual silence, a move which both highlights the repression behind women’s relation to language and draws attention to Ada, thus turning the suppression involved in silencing into its opposite.” (120)

O piano, que Ada utiliza para comunicar com o mundo, sendo a única ponte entre ela e a sociedade⁴¹ reveste-se de conotações ambíguas e passa a ser um fardo que é necessário alijar para que Ada encontre a verdadeira liberdade. Símbolo de uma ordem moral e

⁴¹ Embora Ada se sirva por vezes da escrita para comunicar com os outros e conte com Flora para traduzir o código secreto através do qual ambas se comunicam, será com o piano que Ada negociará a sua posição no mundo. Por tal razão, o piano é, de facto, a sua moeda de troca, simultaneamente elemento libertador e encarcerador.

social⁴², em termos gerais, o piano serve, em *The Portrait of a Lady*, para Madame Merle revelar a sua verdadeira natureza. Infelizmente, Isabel não se apercebe de que “while she played the shadows deepened in the room” (*Portrait* 152) e de que a mulher requintada que tanto admirava se encontrava tão distante dos padrões morais e sociais que pretendia representar.

Embora em quase todos os romances de Henry James surjam pianos, tal acontece pela envolvente sócio-económica neles retratados. O piano fazia parte integrante dos ambientes de requinte aburguesado em que tocar piano era um atributo qualitativo para a mulher. Em algumas obras, como em *Daisy Miller*, a heroína vale-se dessa mesma convenção para se rebelar contra a sociedade. Nesse caso, como em *The Piano*, estamos perante uma metáfora poderosa para a luta hercúlea que as heroínas travam: a vontade de romper com convenções e amarras sociais, numa clara afirmação da sua própria individualidade.

Quando Ada opta por se libertar da corda que a prende em vez de se deixar ir com o piano, renasce uma nova pessoa. Ao optar e ao tomar as rédeas do seu destino, Ada imita a atitude de Isabel. Uma e outra optam pela vida. Ada, por uma vida, apesar de tudo convencional, ao lado de Baines, o homem que a ensinou a sentir o prazer de ser mulher. Isabel, por sua vez, também recusou deixar-se afogar, mas no caso dela, pela força erótica de Goodwood. Ao ser abraçada por Goodwood, Isabel sente-se a morrer para renascer em força e determinação.

“The world, in truth, had never seemed so large; it seemed to open out, all round her, to take the form of a mighty sea, where she floated in fathomless waters. She had wanted help, and here was help; it had come in a rushing torrent. I know not whether she believed everything he said; but she believed just then that to let him take her in his arms would be the next

⁴² O piano, como instrumento musical, reveste-se de grande importância na época vitoriana. As raparigas socializavam e eram cortejadas ao som do piano. James parodia tal convenção vitoriana em *Daisy Miller*, sentando a heroína ao piano enquanto Winterbourne e Giovanelli a cortejam.

best thing to her dying. This belief, for a moment, was a kind of rapture, in which she felt herself sink and sink. In the movement she seemed to beat with her feet, in order to catch herself, to feel something to rest on. (...) The confusion, the noise of waters, all the rest of it, were in her own swimming head.(...) His kiss was like white lightning, a flash that spread, and spread again, and stayed; and it was extraordinarily as if, while she took it, she felt each thing in his hard manhood that had least pleased her, each aggressive fact of his face, his figure, his presence, justified of its intense identity and made one with this act of possession. So had she heard of those wrecked and under water following a train of images before they sink. But when darkness returned she was free.” (*Portrait* 489)

Em *The Piano*, como James em *The Portrait of a Lady*, Jane Campion revela-nos o destino da sua heroína, revelação que nos é negada em *The Portrait* pois, segundo Laura Jones, “Jane decided to draw the circle tighter than James had.” (viii) deixando o destino de Isabel em aberto.

O final de ambos os filmes têm suscitado um coro dissonante de vozes feministas, na medida em que, em seu entender, nenhum dos casos permite a vitória feminina, pois nem Ada nem Isabel conseguem escapar ao inevitável destino, nas palavras de Elizabeth Sabiston: “the prison of womanhood.” (339) Tal conclusão parece demasiado redutora. Ao assumir ou rejeitar a sua feminidade, qualquer uma das protagonistas consegue atingir a plenitude do seu “selfhood”, a liberdade suprema que nada tem que ver com diferenças sexuais.

Para além dos aspectos já mencionados, outros factores há que contribuem para a afinidade existente entre estas duas obras. A personalidade de Ada parece ter sido moldada a partir da de Isabel - independente, decidida, aspirando à liberdade e à felicidade - também ela “a young woman affronting her destiny”. Tanto Isabel como Ada se sentem desenraizadas do seu ambiente natural para serem postas à prova em novos continentes. Isabel é levada para o berço da civilização ocidental. Ada é levada para uma ilha antípoda onde a civilização ocidental luta para se impor - lugares que, na

sua diferença, se tocam pois são os terrenos nos quais as protagonistas se vão ver obrigadas a questionar os valores próprios e a descobrir-se a si mesmas. A primeira liberta-se, tornando-se convencional, a segunda encontra-se, libertando-se de tais convencionalismos. Percursos diferentes com fins semelhantes.

Isabel vê em Ralph um anjo-da-guarda que a acompanha, a observa e lhe dá conselhos. Em *The Piano* é Flora que assume este papel. A chegada de Isabel estimula a imaginação de Ralph uma vez que, como se lê em *The Portrait*, Isabel “had refreshed and quickened them [his thoughts], given them wings and something to fly for.” (*Portrait* 62) Campion coloca uma asas nas costas de Flora e deixa que a sua imaginação se solte. Flora impressiona a plateia de mulheres que a escutam criando um passado heroico para a mãe. Da mesma forma, Ralph imagina um futuro heroico para Isabel. Flora partilha os pensamentos da mãe e testemunha a sua intimidade com Baines. Da mesma forma Ralph é cúmplice do percurso de Isabel e, na versão fílmica, é posto a testemunhar os próprios pensamentos de Isabel. Flora⁴³ faz igualmente lembrar Pansy, “winged fairy in the pantomime” (*Portrait* 267), só que, em oposição a esta, Flora tem voz e recusa deixar-se dominar. Cada uma à sua maneira, Flora e Pansy não passam de miniaturas das mulheres adultas que lhes servem de modelo. Segundo Miro Bilbrough, “The relationship of Flora to her mother was scripted by Campion to be one of mirror-like closeness, a kind of symbiosis.” (153) Entre Pansy e Isabel a aproximação é semelhante, numa repetição do que acontecera entre Isabel e Madame Merle, facto reforçado no filme de Campion pelas semelhanças físicas criadas entre as três mulheres.

⁴³ “Flora” é também o nome da menina em *The Turn of the Screw*. A interrogação que se mantém quanto à inocência de Flora na história de James, subsiste na personagem que Campion criou em *The Piano*.



Fig. 10 - Floraenvergando asas, em *The Piano* (1993).

Campion dá-nos mais uma pista que nos permite aproximar *The Piano* da obra de James. Ao chegar à Nova-Zelândia, Ada é obrigada a submeter-se à farsa de ter que tirar uma fotografia envergando um vestido de noiva, a testemunhar o casamento com Stewart. Contrariada, aceita posar para a fotografia com o vestido apenas atado nas costas, sobre a sua própria roupa. Ao terminar a farsa, e após Stewart a ter “medido” através da objectiva da máquina fotográfica, numa atitude nítida de domínio masculino, Ada rasga o vestido perante o olhar reprovador das suas familiares. Tal gesto revela a forma como Ada rejeita convencionalismos e reforça o absurdo daquele casamento planeado pelo pai. Tal momento preenche o hiato existente na obra de James, um interregno de três anos durante os quais Isabel casa, perde um filho e se deixa subjugar por Osmond. Quando, em *The Portrait*, a narrativa é retomada, o seu casamento é já uma farsa mas, tal como acontece com Ada, torna-se necessário manter as aparências pois a sociedade tinha que ter o “retrato” da mulher bem casada.

The Piano tem um tom de grandiosidade trágica que falta na versão fílmica de *The Portrait* e que se pressente na obra de James. A paleta de cores do último filme é muito mais escura, as paisagens são muito menos grandiosas, de facto, em *The Portrait* Campion concentra-se na mesquinhez das relações humanas. As personagens vêem-se encarceradas em ambientes claustrofobicamente fechados. Lizzie Frank, jornalista de *The Guardian*, estabelece uma ligação curiosa entre os espaços dos dois filmes, dando conta de como os mesmos efeitos surgem em duas paisagens/ambientes substancialmente diferentes. Afirma:

“In *The Portrait*, drawing rooms become bloody battlegrounds as treacherous as the dark woods of the more obviously tempestuous *Piano*. Once again has reshaped our perception of the world.” (209)

A percepção do mundo de que aqui se fala é o de um mundo mais íntimo e mas mais cruel do que aquele que nos é dado em *The Piano*. Em *The Portrait*, a tragédia perdeu o enquadramento épico e tornou-se mais realista, sem o romantismo e a sensação de “conto-de-fadas” da realização anterior.

Em suma, no muito que se afastam e no muito que se tocam, *The Piano* e *The Portrait of a Lady* de Jane Campion, apresentam-se-me como o “positivo” e o “negativo” do mesmo retrato. Uma abordagem mais romântica, outra mais realista, da viagem que cada mulher tem que encetar na descoberta da sua individualidade. Isabel, como Ada, bem como todas as protagonistas dos trabalhos de Campion são retratos da mesma mulher, porque não da própria realizadora, que se reparte, inconscientemente por ventura, entre todas estas mulheres que se afirmam, de resto, pela necessidade de conciliar forças em conflito, que é, nas palavras de Campion:

“... the excitement of discovering the truth of things and beings, where it’s found, and the desire to be loved. They are two companions that are difficult to reconcile.”⁴⁴

⁴⁴ O excerto citado encontra-se na entrevista concedida a Michel Ciment a 11 de Setembro de 1996, publicada e lê-se no seu contexto: Ciment: “Isabel is close to your other heroines. She embarks on a voyage to discover life.” Campion: “She is courageous and looking for truth; it’s what pushes her forward. Personally, I feel in myself, among other things, two principle forces that guide me: the excitement of discovering the truth of things and beings, where it’s found, and the desire to be loved. They are two companions that are difficult to reconcile. (...)”

CONCLUSÃO

“O filme, tal como o texto, ainda não existe: há somente «cinema», quer dizer, linguagem, narrativa, poema, por vezes bem «modernos», «traduzidos» em «imagens» ditas «animadas»; também não é de admirar que não se possa marcá-lo senão depois de ter atravessado - analiticamente - o «essencial», a «profundidade» e a «complexidade» da obra cinematográfica: todas as riquezas que não são senão as da linguagem articulada, de que nós a constituímos julgando esgotá-la.”

(Barthes “Terceiro Sentido” 212)

Embora longe de esgotadas as múltiplas possibilidades de análise suscitadas pela problemática da adaptação, e na consciência da complexidade das obras em estudo, cumpre, no âmbito desta dissertação, formular conclusões quanto às questões por ela levantadas.

Uma vez tecidos alguns considerandos acerca da natureza do texto literário e do texto fílmico, bem como acerca da problemática da adaptação em termos gerais, pretendi, com este trabalho, reflectir sobre as adaptações de obras de Henry James ao cinema e, muito em particular, sobre o caso de *The Portrait of a Lady*, tomando como objectivo principal, o equacionar do grau de aproximação ou de desvio de cada texto fílmico em relação ao texto literário no qual se baseou.

Tendo, por questões metodológicas, aceite a nomenclatura de Dudley Andrew para categorizar as adaptações em estudo, surge como pertinente referir que, na grande maioria dos casos, as adaptações de obras de Henry James, até hoje realizadas, poderão ser vistas como adaptações com preocupações de fidelidade à letra e/ou ao espírito das obras literárias nas quais se baseiam. Embora fortemente marcadas pelas circunstâncias em que surgiram - o momento histórico, as características estilísticas dos realizadores, ou a máquina comercial envolvente - verificou-se haver, na maioria dos casos, alguma reverência em relação a James, eventualmente devido ao estatuto de consagração já atingido. Constatou-se igualmente que o recurso a obras de Henry James se deu por ondas de interesse. Em traços largos, poderemos contar três fases marcadamente distintas na sua atitude adaptativa: os anos 30 e 40, em que as criações se mostraram fortemente condicionadas pelo *studio system* de Hollywood; os anos 70 e 80, que ficaram particularmente marcados pelas produções Merchant-Ivory, hoje tidas como peças de museu de reconhecido valor; e os finais dos anos 90, em que, numa nova atitude perante a adaptação, surgiria *The Portrait of a Lady* de Jane Campion.

Desta feita, procurei equacionar a validade da adaptação de *The Portrait of a Lady*, levada a cabo por Jane Campion, em termos da sua fidelidade ao espírito jamesiano. Na própria formulação do meu objecto de estudo residem várias das questões levantadas em relação à problemática da adaptação em geral, e, por conseguinte, pertinentes, não só no decurso de todo o trabalho como, também, no momento em que teço considerações finais. Os problemas levantados encontram-se directamente ligados a três termos utilizados acima: “validade”, “fidelidade” e “espírito jamesiano”.

Do termo “validade” ressalta o facto de esta, como qualquer outra reflexão sobre a adaptação, se equacionar em termos valorativos. Determinar o que é uma “boa” ou “má” adaptação surge como um empreendimento subjectivo e falacioso pois, no final deste percurso subsiste, com maior acuidade ainda, a dúvida quanto ao real significado de tais adjectivos, particularmente quando aplicados à criação artística. A cotação de trabalhos

desta natureza acarretam factores de ordem histórica, social, psicológica e estilística que, dependendo do ponto de vista, levará, invariavelmente, a conclusões que nem sempre reúnem consenso. Uma adaptação considerada “boa” em termos académicos, poderá ser tida, em termos comerciais ou de opinião pública, como menos boa, e um fracasso de bilheteira nem sempre corresponderá a um mau exercício de adaptação.

Dado que toda a adaptação fílmica se oferece em termos comparativos com a obra literária em que se baseia, equacionam-se, frequentemente, tais criações em termos de “fidelidade” ao original. Aqui reside a segunda questão acima mencionada, que mais uma vez se prende com a imprecisão do conceito em causa. Embora vários estudiosos, entre os quais Dudley Andrew, tenham alvitado a hipótese de se classificar as adaptações ao cinema de forma a incluir produções intencionalmente distintas das obras literárias em que se inspiraram, verifica-se que a maioria das adaptações são analisadas em termos da sua fidelidade “à letra” ou “ao espírito” do texto original.

Se bem que é aparentemente mais fácil definir o que torna uma adaptação “fiel à letra”, não será, de todo, simples determinar qual o “espírito” de uma obra. De igual modo se conclui que a procura da fidelidade à letra nem sempre resulta numa adaptação que comporte a totalidade da riqueza de qualquer obra, quer se trate de uma obra clássica consagrada, quer se trate mesmo de uma criação literária dita menor. De facto, a adaptação da literatura ao cinema implica algo mais do que é procurado na busca da fidelidade à letra: a tradução de elementos que têm tanto ou mais valor do que o *plot*. Minimizar ou ignorar a importância do ponto de vista, estilo ou modos de consciência em qualquer produção literária seria subestimar aquilo que confere a tais textos valor artístico. Conscientes das limitações que preocupações de “fidelidade à letra” impõem à adaptação, os críticos passaram a propor que uma “boa” adaptação fosse aquela que captasse “o espírito” da obra original. O que tal estratégia implica é que o adaptador assumia a dupla atitude interpretativa de indução literária e dedução cinematográfica.

Segundo Dudley Andrew, em “Borrowing, Intersecting, and Transforming”, quem adapta deverá inferir do romance a ideia pré-literária expressa no tom, nos valores, na imagética e no ritmo do original, a fim de encontrar equivalências estilísticas no filme para tais aspectos intangíveis (*cf.* 423-24). George Linden, clarifica as observações de Andrew com as seguintes considerações:

For a film to be an adequate rendition of a novel, it must not only present the actions and events of the novel but also capture the attitudes and subjective tones toward those events. This the novelist can do quite freely by using description or point of view. It is so much more difficult for the director, since he must either discover or create visual equivalents for the narrator’s evaluations. (...) If the tone of the work is lost, the work is lost; but the tone of a novel must be rendered in an aural/visual patterning instead of by the use of descriptive dialogue or other narrative devices. The author’s intellectual viewpoint must become the director’s emotional standpoint... of course, if the director succeeds in his effort, he will have produced not a copy of the novel, but a new object.” (158, 163)

São claras as explicações de Andrew e Linden; no entanto, não esclarecem o significado da noção de “fidelidade ao espírito.” Da mesma forma como um romance surge em determinado momento histórico, em relação dialéctica com as condições da sua época, também a adaptação deverá ter em conta o mesmo tipo de relações que nascem dos seus próprios tempos. Desta feita, “fidelidade ao espírito” estará intimamente interligado com “fidelidade” ao estilo, à história e à ideologia da obra em adaptação como também àquelas da realidade em que a adaptação é realizada.

Encetar uma relação dialógica com as preocupações temáticas e ideológicas de determinada obra implica obrigatoriamente uma atitude “escrevível” em termos interpretativos. Esse espaço para a criatividade nem sempre está disponível, o que acontece particularmente quando a obra em adaptação é tida como canónica. Nesses casos, e dado o grande número de estudos e críticas a que a obra já foi sujeita,

encontram-se frequentemente cristalizadas determinadas interpretações sancionadas pela crítica literária.

Dado este contexto, todo o cineasta que se proponha captar o espírito de uma obra escrita no passado deverá tomar para com ela uma visão adaptativa dupla, uma que seja simultaneamente diacrónica e sincrónica. Em termos diacrónicos caberá ao cineasta reflectir sobre as associações criadas por determinado texto canónico desde o momento da sua criação até ao seu presente. Em termos sincrónicos, deverá o mesmo cineasta estabelecer diálogo com as premissas temáticas e ideológicas contidas na obra escrita e recriá-la de forma a permitir o diálogo entre a literatura e o público do presente histórico. Na conjugação destes dois planos reside a “heteroglossia” que Bakhtin considera influenciar as opções tomadas pelo adaptador tendo em vista a “re-acentuação” do passado literário. Cabe ao cineasta alterar ou modificar, expandir ou contrair as questões levantadas pela obra literária de forma a que as preocupações estéticas e epistemológicas de determinado momento possam ser significativos em um outro momento. Ao assumir tal atitude, redefinirá o significado de “fidelidade a um texto clássico”.

Perante esta recapitulação teorizante vejo-me obrigada a retomar a questão que presidiu a grande parte desta dissertação. Desta feita, um equacionamento do que poderá ser tido como o “espírito jamesiano” em *The Portrait of a Lady*.

Em largos traços, encontramos o espírito de Henry James no tema e no estilo deste seu romance. Também em termos simplistas, poderemos concluir que o título comporta em si a resposta à questão: o tema encontrar-se-á em “Lady” e poderemos ter o “Portrait” como a forma escolhida pelo autor para nos mostrar o seu tema.

Campion revelou estar atenta a estas duas facetas do “espírito jamesiano” em *The Portrait of a Lady*. Em 1993, manifestava o seu fascínio pelo romance de James

dizendo: "I just find the book so endlessly fascinating and complex and subtle"⁴⁵ (*Interviews* 145); ainda em 1993, acrescentava: "the great thing about him is his dialogue. His ability to turn the tone around in a sentence or a scene or within a series of scenes. And the characters are wonderful."⁴⁶ (*Interviews* 165); em 1996 diria: "James' book is a masterpiece of fiction and a story structured in a very complex way. (...) *Portrait of a Lady* has philosophical implications"⁴⁷ (*Interviews* 176); em 1997 conclui:

"what I love about James, who in turn was so influenced by Eliot, is that he plots a life in terms of the spiritual journey as much as anything else. Isabel Archer starts out on a false journey - in the pursuit of worldly knowledge, and she can't even imagine what she wants to be knowing and learning. What she does find out is who she is."⁴⁸ (Franke 209)

Numa primeira instância, a obra de James centra-se na apresentação de um indivíduo, do sexo feminino, que procura um lugar numa sociedade dominada pelo elemento masculino. A "Lady" que emerge no fim da obra, é uma mulher que se aniquila a nível pessoal e sexual, para dessa forma garantir a liberdade condicional que a repressão de sentimentos e instintos lhe permite, num desfecho paradoxalmente lógico e contraditório.

A Isabel de *The Portrait* é apenas mais uma das muitas heroínas jamesianas que procura conquistar a vida pagando o preço com a própria vida. Esta predileção de James pela figura feminina, determinada a criar para si um lugar na sociedade, é frequentemente visto como a necessidade de afirmação pessoal que o próprio autor terá sentido em relação à família e à sociedade que o constrangia.

À longa e sugestiva passagem citada na página 67 desta dissertação, Veeder faz preceder o título "Portrait of a Lad(d)y", facto que poderá dar algumas pistas para reflexão

⁴⁵ Expressão usada em entrevista concedida a Lynden Barber, publicada em *The Sydney Morning Herald*, de 3 de Agosto de 1993.

⁴⁶ Em entrevista concedida a Sandra Hall, publicada em *The Bulletin* (Sydney), a 26 de Outubro de 1993.

⁴⁷ Em entrevista concedida a Michel Ciment, a 11 de Setembro de 1996.

quando se procura equacionar o grau de fidelidade que *Campion* terá atingido na abordagem do tema central desta obra. O carácter autobiográfico sugerido explica, eventualmente, a grande interiorização encontrada em *The Portrait*. James conhece as suas personagens “por dentro” e, por se identificar particularmente com Isabel, revela os seus sonhos e as suas frustrações, revelando como ela (como ele próprio) é uma “lad(d)y” dentro de uma sociedade convencional e repressiva. Curiosamente, com um distanciamento de um século, Jane *Campion* estabelece afinidades autobiográficas com a mesma Isabel. Diria em entrevista a Mary Cantwell⁴⁹ sentir-se “so Isabel Archerish. (...) I felt so much like Isabel as a young woman, a sense of having extraordinary potential without knowing what the hell to do with it.” (162) Por outro lado, compara frequentemente a viagem de Isabel às suas próprias viagens. Por fim, *Campion* esclarece o que de facto apreendeu do tema de James. Refere, na já citada entrevista a Sandra Hall, em Outubro de 1993:

“It’s a great **portrait of a woman**⁵⁰ with what seems like extraordinary potential. Although it’s set in that rarefied world that James often talks about, it resonates for many, many woman and for men, too. It’s just insightful about human beings.” (Hall 165)

De facto, o tema em *The Portrait of a Lady* de *Campion* foi actualizado, partindo de *The Portrait of a Lady*, deixando que se subentendesse *The Portrait of a Lad(d)y*, surgindo também como um *The Portrait of **Campion***, e chegando ao *The Portrait of a **Woman***. Se nesta transformação poderá parecer haver infidelidades, não serão, na minha opinião, infidelidades ao espírito jamesiano, mas sim infidelidades ao que habitualmente se toma

⁴⁸ Em entrevista concedida a Lizzie Franke, publicada em *The Guardian*, de 21 de Fevereiro de 1997.

⁴⁹ Publicada em *The New York Times Magazine*, de 19 de Setembro de 1993.

⁵⁰ Realce dado para efeitos desta dissertação.

como fidelidade em adaptação. Campion “re-acentuu” James, tornou o tema reconhecível pelo público de hoje. Re-acentuu o erotismo velado da escrita de James, re-acentuu as tenções femininas, tirando a tónica do social para pô-la no sexual, re-acentuu a tragédia pessoal de uma mulher de século XIX sugerindo que é a mesma de muitas mulheres do século XX. Em suma, tomou o tema de James e recriou-o, à luz das suas próprias preocupações e, tudo isto, com a plena consciência de que estava a fazer uma leitura nova e pessoal do texto de Henry James. Afirmaria em 1996:

“... we even wondered in the beginning if it was even possible to do such an adaptation, until the moment I realized, while rereading the novel, that we weren't going to *shoot Portrait of a Lady*, but simply the story of *Portrait of a Lady* interpreted by me, with some of the original dialogue. I love James' subtle psychological analyses, his manner of weaving his web around his characters, but obviously that's not what you can do in film. My aims were to make the situations physical, develop the sexual elements that were only suggested, give Isabel some fantasies. (...) I really wanted to engage myself violently in this story so that the audience in turn would share these emotions. (...) For me, *Portrait of a Lady* speaks of the choices that one has to make in life, and tells us also that we can make sense of our destiny - disastrous as it may be, as is Isabel's - if we approach life with love, with honesty and with a will to self-discovery. That's for me the sense of the voyage that Isabel took. She believed that the voyage would be a battle with the elements, a completely exterior journey, and she realized, at the end, that she had taken this voyage inside herself in order to find herself.”⁵¹

Os vários depoimentos já referidos revelam que Campion terá dado igual atenção à criação do seu “Portrait”. Da mesma forma como procurou entender o tema da obra literária, terá procurado traduzir a qualidade estilística e tonal da escrita de James. Por um lado, a riqueza do estilo de James reside, entre outras coisas, na abundância de

⁵¹ Citação de vários passos da entrevista concedida a Michel Ciment, a 11 de Setembro de 1996, publicada na revista *Positif*, de Dezembro de 1996 pp.176-85.

pormenores descritivos e no elevado grau de “visibilidade” que poderão oferecer ao cineasta um manancial de informação indispensável à construção da *mise-en-scène*, à caracterização de personagens e à organização espaço-temporal das novas narrativas. No entanto, esta mesma qualidade surge por vezes como factor de difícil, se não impossível, transposição para o cinema pois, a imagética jamesiana nem sempre encontra correlativos traduzíveis em termos físicos e visuais. Por outro lado, a ficção de James é por natureza cerebral, continuamente reforçando a percepção intelectual em detrimento da experiência física imediata. Desta feita, a “acção” de muitos dos seus romances consiste no processo gradual do observador na interpretação de aparências e compreensão da verdade. Nesta transposição do ponto de vista narrativo para um observador intradiegetico encontramos mais um factor destabilizador e problemático na adaptação de obras de James.

Para além da complexidade que advém da forte carga mental e da multiplicidade de pontos de vista condicionados, o adaptador de James tem ainda que procurar correlativos para uma escrita hermética e intrincada. O retrato de estados mentais reflecte-se na forma involuta das estruturas frásicas jamesianas. Tal complexidade sintática e semântica granjeou para a escrita de Henry James os epítetos de “díficeis” e “impenetráveis”, truncando a muitos leitores a hipótese de usufruir de algumas passagens de significativo valor estético e temático. De igual modo, terá contribuído para o chamado “tom solene” que caracteriza a escrita Jamesiana.

Com a ajuda da sensibilidade fotográfica de Dryburgh, Campion explorou o significado metafórico da luz e sombra, contido no texto de James. Ainda tirando partido de uma câmara mais volátil do que normalmente acontecia nos seus primeiros filmes, Campion oferece-nos alguma da tensão sufocante entre as personagens. Na exploração da cor (lembremo-nos da já referida sequência entre Ralph e Isabel, na cavalaria do Palazzo Crecentini), na exploração do som, na contenção e textura musical, no recurso à câmara lenta (será de recordar o regresso de Isabel à “house of darkness” após a visita a Ralph

ou, à igualmente significativa corrida final até à porta de Gardencourt), na exploração dos reflexos, nos próprios encaixes (devaneio erótico de Isabel e viagem pelo Oriente), nas metáforas visuais expressas, no valor conotativo do guarda-roupa, na exploração da arquitectura e da *mise-en-scène*, na carga energética das condições atmosféricas, e em tantos outros pequenos pormenores, Champion captou muito do dito “espírito” jamesiano. O “portrait” de Champion será, por ventura, mais sombrio do que o de James. O final do seu filme é, igualmente, mais ambíguo e melancólico, num desfecho abrupto, inesperado para o espectador menos avisado. Na já citada entrevista a Michel Ciment, Champion comenta a sua opção:

“I don’t think that James wants the reader to really know which path his heroine is going to take either. I think there are contradictory tensions in his book, which explains why the ending is so unresolved. On the one hand, there’s the fairy tale / melodramatic side that he tells, and on the other hand, the burden of reality that he brings to his story since James is a realist, with characters that are described as strong, intimate and true manner. He tries to meld these two tendencies in the epilogue of his novel. Personally, I don’t want to come to a resolution and preferred the symmetry of the two trees and Isabel’s slow motion run.” (178-79)

Em aparente contradição com o seu estilo irreverente e pessoal explora a faceta realista do romance de James, mas assume que o faz com irreverência. Em entrevista a Kennedy Fraser, Champion estabelece a devida distância entre si própria e Henry James afirmando:

“I guess it’s always been my nature to be a little perverse. Henry James, for his part, was a dutiful member of a highminded intellectual family in nineteenth-century New England.” (194)

Fraser concluiria, no seu artigo “Portrait of a Director”, sintetizando a sua conversa com a realizadora:

“Campion and her screenwriter, Laura Jones, have been broadly faithful to the book, but they have opened up James’s famous interior monologues, stripped the veil from his eroticism, and beefed up Osmond’s abusiveness. (...) Campion’s changes stem partly from the need to keep a movie audience’s attention and partly from her creative temperament: close to the world of dreams, yet also robustly rooted in the earth.” (196-97)

Tendo em conta a conciliação entre preocupações de ordem diacrónica e sincrónica, acrescentando-lhe as de índole ideológica, estética e pessoal, numa perspectiva bakhtiniana, vejo-me obrigada a concluir que, embora seja notória uma grande preocupação em re-acentuar James, o filme a que assistimos será, de facto, o “texto” de Campion. No entanto, não terá deixado de ser igualmente o texto de James.

Surge como curioso o facto de que, tendo *The Portrait* de Jane Campion sido um projecto assumidamente pessoal - “I did it for myself” afirmaria Campion a Abramowitz - tenha, mesmo assim captado tanto do espírito jamesiano: as suas metáforas centrais, o seu diálogo denso e as nuances sociais, psicológicas e morais das suas personagens. Isabel, objecto de todas as atenções por parte de Henry James, surge perfeitamente integrada na galeria das protagonistas que habitam as restantes criações fílmicas de Campion. Sweetie, Janet Frame, Ada... e agora Isabel, são mulheres da mesma fibra: anti-convencionais, incompreendidas mas obstinadamente determinadas. Tais semelhanças poderão sugerir, por um lado, que as heroínas de Campion se moldaram a partir das “fictive pictures” que Campion descobriu na criação literária de James ou, por outro, que a Isabel que agora vemos sobre a tela não será a do texto literário mas sim, mais uma mulher da galeria de mulheres reprimidas e silenciadas retratadas por Campion. Ambas as hipóteses serão, por ventura, válidas. A simbiose aqui sugerida poderá justificar-se com a constatação que, embora recorrendo a meios de expressão diferentes e estando os dois autores sujeitos a condicionantes da mesma forma distanciadas pelo tempo e espaço que os separa, haverá simetria entre as preocupações sociais, ideológicas e estéticas de um e de outro.

Na verdade, a complexidade do fenómeno de adaptação em geral, e da adaptação de obras de Henry James em particular, afigura-se-me como uma vasta área, repleta de potencial para futuros trabalhos de investigação.

Em jeito de síntese final afigura-se-me como justificativo para este trabalho, assim como para tantos outros que possam vir a ser realizados na área da adaptação, o facto de a literatura continuar a ser uma fonte inesgotável de matéria prima plurissignificativa para a criação de novas manifestações artísticas.

BIBLIOGRAFIA FUNDAMENTAL**Bibliografia Primária**

James, Henry. *The Portrait of a Lady: An Authoritative Text, Henry James and the Novel, reviews and criticism*. Ed. Robert D. Bamberg. New York & London: Norton, 1995.

--. *The Portrait of a Lady* (1881). Middlesex: Penguin Books, 1997.

Jones, Laura. *The Portrait of a Lady: The Screenplay based on the novel by Henry James*. Middlesex: Penguin, 1996.

James, Henry. *The Art of Criticism*. Eds. William Veeder, Susan M. Griffin. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1986.

--. *The Art of the Novel*. Intro. Richard P. Blackmur. New York & London: Charles Scribner's Sons, 1962.

The Notebooks of Henry James. Eds. Matthiessen, F.O.; Kenneth B. Murdock. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1981.

Bibliografia Secundária

Abromawitz, Rachel. "Jane Campion." Wexman 186-91.

Aguiar e Silva, Vitor M.. *Teoria da Literatura*. 5ªed. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

Allen, Richard; Murray Smith, eds. *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Claredon Press, 1997.

Andrew, Dudley. "Borrowing, Intersecting, and Transforming Sources." Mast 422-26.

--. *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press, 1984.

Bamberg, Robert, ed. *Henry James and the Novel; Reviews and Criticism*. Henry James *The Portrait of a Lady: An Authoritative text*. New York: Norton Critical Editions, 1995.

Baert, René. "Skirting the Issue." *Screen*, 35.4, 1994: 359.

Bakhtin, Michail. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

Balázs, Béla. "From *The Theory of Film*." Mast 260-67.

Barthes, Roland. *O Grau Zero da Escrita* seguido de *Elementos de Semiologia*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1981.

--. "O Terceiro Sentido: Notas de Investigação sobre alguns fotogramas de S.M. Eisenstein." *Escritores, Intelectuais, Professores e Outros Ensaio*s. cord. Arnaldo Saraiva. Lisboa: Editorial Presença, 1975: 193-97.

--. S/Z. Lisboa: Edições 70, 1970.

Baym, Nina. "Revision and Thematic Change in *The Portrait of a Lady*." Bamberg 620-34.

Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: Éditions du Cerf, 1958.

Beja, Morris. *Film and Literature*. New York: Longman, 1979.

Bell, Millicent. "Woman in the Jamesian Eye. The Mercantile Library of New York, 1995. [URL:http://www.bookpage.com/themerc/womeninthenovels.html](http://www.bookpage.com/themerc/womeninthenovels.html) (Fev.21, 1999).

Bello, M. Rosário L.. "*Quarto com vista sobre a cidade: ponto de vista sobre um filme 'literário'.*" *Discursos*, 11-12, 1995/96: 105-29.

Bently, Nancy. "'Conscious Observation of a Lovely Woman.' Jane Campion's *Portrait in Film*." *Henry James Review* 18.2, 1997: 174-79.

Berger, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin, 1972.

Bilbrough, Miro. "The Making of *The Piano*." *Campion* 135-53.

Birdsall, Eric. "Interpreting Henry James: Bogdanovich's *Daisy Miller*." *Literature/Film Quarterly* 4, 1994: 272-77.

Blackmur, R.P. "Introduction". *The Art of the Novel*. New York & London: Charles Scribner's Sons, 1934: vii-xxxviii.

Bloom, Harold, ed. *Modern Critical Views: Henry James*. New York, New Haven, Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987.

Bloustien, Geraldine. "Jane Campion: memory, motif and music." *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture* 5.2, 1990.

[URL:http://kali.murdoch.edu.au/~continuum/5.2/Bloust.html](http://kali.murdoch.edu.au/~continuum/5.2/Bloust.html) (Maio 30, 1998).

Bluestone, George. *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1957.

Bodeen, DeWitt. "Henry James into Film." *Films in Review*, Mar. 1977: 163-70

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen, 1985.

--; Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 1993.

Brady, Ben. *Principles of Adaptation for Film and Television*. Austin: University of Texas Press, 1994.

Branigan, Edward R. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: Mouton Publishers, 1984.

--. "Sound, Epistemology, Film." *Allen* 95-126.

Brooks, Gleanth; R.W.B. Lewis; R.P. Warren. *American Literature: The Makers and the Making*. Vol II. New York: Saint Martin's Press, 1973.

Campion, Jane. *The Piano*. London: Bloomsbury, 1993.

Callahan, David. "Dispossessed Languages: *The Piano* from Film to Novel." *Violência e Possessão*. Eds. Callahan, D., Ferreira, M.A., Barker, A.D.. Aveiro: Universidade de Aveiro, 1998: 113-126.

Cardoso, Abílio H.. "Narrativas: Da Literatura no Filme à Imagem no Texto." *Senso* 1, 15-32.

--. "A letra e a imagem: O Ensino da Literatura e do Cinema." *Discursos*, 15-35.

Carlsson, Sven-Elmer. *Film Sound Design. Film Sound Theory*.

[URL:http://filmsound.studienet.org](http://filmsound.studienet.org) (Mar. 30, 1999).

Carroll, Noël. *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press, 1988.

Chatman, Seymour. "What novels can do that film can't (and vice versa)." Mast 403-19.

--. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.

--. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1978.

Ciment, Michel. "Deux entretiens avec Jane Campion." *Positif*, 347. Jan. 1990: 12-19.

Cocks, Jay. "Culture Shock: *Daisy Miller*." *Time* 103.22. 3 Jun. 1974, 66. Cohen, Keith *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange*. New Haven: Yale University Press, 1979.

Conrad, Joseph. "An Appreciation." Edel (1963) 11-17.

Cook, David. *A History of Narrative Film*. 3^a ed. New York: Norton, 1996.

Dapkus, Jean. "Sloughing off Burdens: Ada's and Isabel's Parallel/Antithetical Quest for Self-actualization in Campion's film *The Piano* and Henry James's novel *The Portrait of a Lady*." *Film and Literature Quarterly*, 25, 1997: 177-187.

Dawson, Jan. "The Continental Divide." *Sight and Sound* 4, 1973: 12-15.

Detassis, Piera. "Intervista. Tre Donne per una 'signora'" *CIAK* 11, Nov.1996: 88-91.

Discursos, n.º. 11-12: Literatura e Cinema. Coimbra: Universidade Aberta, 1996.

Eco, Umberto. *Obra Aberta*. Trad. João Furtado. Lisboa: DIFEL, 1989.

--. *Os Limites da Interpretação*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: DIFEL, 1990.

--. *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*. Trad. Helena Domingos e João Furtado. Lisboa: DIFEL, 1989.

Edel, Leon, ed. *Henry James: A Collection of Critical Essays*. Eaglewood Cliffs, N.J: Prentice-Hall, Inc., 1963.

Eisenstein, Sergei. "Dickens, Griffith and the Film Today." Mast 395-401.

Fergusson, Francis. "James's idea of Dramatic Form." Bloom 15-26.

Gaut, Berys. "Film Authorship and Collaboration." Allen 148-172.

Geadá, Eduardo. *O Cinema Espectáculo*. Lisboa: Edições 70, 1987.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

Gentry, Ric. "Painterly Touches." *American Cinematographer*. Jan. 1997: 50-57.

Giammaco, Maurizio. "Angle of Vision: Re-accentuating the Literary Past through Adaptation." Diss. Temple University, Pennsylvania, 1997.

Gow, Gordon. "Daisy Miller." *Film and Filming* 2, 1974: 33-4.

Grenier, Richard. "The Bostonians Inside Out." *Commentary*, Oct., 1984: 60-65.

Hamon, P. "O que é uma descrição?" *Categorias da Narrativa*. Ed. M. Alzira Seixo. Lisboa: Arcádia, 1976: 61-83.

Hardy, Barbara. *Henry James. The Later Writer*. Plymouth: Northcote House, 1996.

Hargrave, Harry A. "Film as Literature." *Southern Humanities Review* 9.3, 1975: 233-39.

Hirsh, Allan. "The Europeans: Henry James, James Ivory, 'And That Nice Mr. Emerson'." *Literature/Film Quarterly* 11.2, 1983: 112-19.

Holman, Tomlinson. *Sound for Film and Television*. London: Butterworth-Heinemann, 1997.

Horne, Philip. "The James Gang." *Sight and Sound* 1, 1998: 16-19.

Hunter, Allan eds. *Chambers Film and Television Handbook*. Edinburgh: W. & R. Chambers Ltd., 1991.

James, Henry. *The Bostonians*. Middlesex: Penguin, 1984.

--. *Daisy Miller*. Middlesex: Penguin Books, 1974.

--. *Roderick Hudson*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1980.

--. *The Aspern Papers and Other Stories*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1983.

--. *The Europeans*. Middlesex: Penguin Books, 1978.

--. *The Jolly Corner and Other Tales*. Middlesex: Penguin Books, 1990.

--. *The Turn of the Screw and Other Stories*. Middlesex: Penguin Books, 1971.

--. *The Wings of the Dove*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1984.

--. *Washington Square*. Middlesex: Penguin Books, 1981.

Jiménez, Jesús García. *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Cátedra, 1996.

Jost, François. *L'oeil-caméra. Entre films et roman*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1978.

Kennedy, Harlan. "The New Wizards of Oz." *Film Comment*. Set.-Out. 1989: 73-77.

Kivy, Peter. "Music in the Movies: A Philosophical Enquiry." *Allen* 308-28.

Klein, Michael; Gillian Parker eds. *Narrative Strategies*. Illinois: West Illinois University Press, 1980.

Krause, Sydney. "James' Revisions of the Style of *The Portrait of a Lady*." *American Literature*, 30, 1958: 67-88.

LaBadie, Donald W.. "Preview of the Innocents." *Show: A Magazine of the Arts*. 2.1, 1962: 30.

Lapsley, Robert; Michael Westlake. *Film Theory: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press, 1988.

Lewis, R.W.B. "The Women in the Life of Henry James." The Mercantile Library of New York, 1995. [URL:http://www.bookpage.com/themerc/womeninthelife.html](http://www.bookpage.com/themerc/womeninthelife.html) 21, 1999).

Linden, George. *Film and Literature*. ed. Fred H. Marcus. New York: Chandler, 1971.

Livingston, Paisley. "Cinematic Authorship." *Allen* 132-48.

Lotman, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

Luhr, William; Peter Leyman. *Authorship and Narrative Cinema*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1977.

Maltby, Richard. *Hollywood Cinema: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers, 1995.

Manonni, Octave. *Clef pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*. Paris: Seuil, 1969.

Mast, Gerald; M. Cohen eds. *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. New York, London, Toronto: Oxford University Press, 1974.

McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

Metz, Christian. "From *The Imaginary Signifier*." *Film Theory and Criticism*. Mast 730-45.

--. *Essai sur la Signification au Cinéma*, Tome I. Paris: Klincksieck, 1971.

Miller, Gabriel. *Screening the Novel. Rediscovered American Fiction in Film*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1981.

Monaco, James. *How to Read a Film*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1977.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." Mast 746-57.

Murphy, Kathleen. "Jane Campion's Shining Portrait of a Director." *Film Comment*. Nov/Dec 196: 29-33.

Nadel, Alan. "The Search for Cinematic Identity and a Good Man: Jane Campion's Appropriation of James's *Portrait*." *Henry James Review* 18.2, 1997: 180-83.

Nelmes, Jill. *An Introduction to Film Studies*. London & New York: Routledge, 1996.

Nowell-Smith Geoffrey. "Minelli and Melodrama." *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Ed. Christine Gledhill. London: BFI, 1987: 70-74.

--. *The Oxford History of World Cinema*. London: Oxford University Press, 1997.

Ong, Walter J.. *The Presence of the Word*. New Haven: Yale University Press, 1967.

Ozick, Cynthia. "What Only Words, Not Film, Can Portray." *New York Times*, Jan. 5, 1997: 22.

Palmer, James W.. "Cinematic Ambiguity: James's *The Turn of the Screw* and Clayton's *The Innocents*." *Literature/Film Quarterly*.5.3, 1977: 198-215.

Phillips, Julie. "Cameos. Director: Jane Campion." *Premiere*. Mar. 1990: 46.

Pizer, Donald. *The Cambridge Companion to American Realism and Nationalism*. London: Cambridge University Press, 1995.

Porte, Joel, ed. *New Essays on The Portrait of a Lady*. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1990.

Putt, S. Gorley. *A Reader's Guide to Henry James*. London: Thames and Hudson, 1966.

Recchia, Edward. "An Eye for an I: Adapting Henry James's *The Turn of the Screw* to the Screen." *Literature/Film Quarterly*.15.1, 1987: 23-35.

Reis, Carlos; Ana Cristina Lopes. *Dicionário de Narratologia*. 5ªed. Coimbra: Livraria Almedina, 1996.

Reuben, Paul P. "Chapter 5: Late Nineteenth Century – Henry James." *PAL: Perspectives in American Literature – a Research and Reference Guide*. URL:<http://www.csustan.edu/english/reuben/pal/chap5/james.html> (Set 29, 1998).

Robinson, Hubbel. "Daisy Miller." *Films in Review* 7, 1974: 437-38.

Sabiston, Elizabeth. "The Prison of Womanhood." *Comparative Literature* 25 1973: 336-351.

Saccoccia, Susan. "Portrait of a Lady and her Films." Wexman 201-04.

Sangari, Kumkum. "Of Ladies, Gentlemen, and 'The Short Cut.'" *New Literary History* 19,1988: 713-37.

Senso, I. Coimbra: Sala de Estudos Cinematográficos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1995.

Sergi, Gianluca. "The Sonic Playground: Hollywood Cinema and its Listeners." URL:<http://filmsound.studienet.org/articles/sergi/> (Mar. 30, 1999).

Shields, John C. "Bogdanovich's Film and James's Nouvelle" *Literature/Film Quarterly* 11.2, 1983: 105-11.

Sinyard, Neil. *Filming Literature: The Art of Screen Adaptation*. London & Sydney: Cromm Helm, 1986.

Sorensen, Sue. "'Damnable Feminization'?: The Merchant Ivory Film Adaptation of Henry James's *The Bostonians*." *Literature/Film Quarterly* 25.3, 1997: 231-35.

Stromgren, Richard; Norden, Martin F. "Film and Literature", in *Movies: A Language in Light*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1984: 30-39.

Sydney, J. Krause. "James's Revisions of the Style of *The Portrait of a Lady*." *American Literature* 30, 1958: 67-88.

Tintner, Adeline R.. "Truffaut's *La Chambre Verte*: Homage to Henry James." *Literature/Film Quarterly*.8.2., 1980: 78-83.

Veeder, William. "The Portrait of a Lack." Bamberg 729-47.

Vopat, Carole. "Becoming a Lady: The Origins and Development of Isabel Archer's Ideal Self." *Literature and Psychology* 38, 1992: 38-56.

Wagner, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. New York: Fairleigh Dickinson University Press, 1975.

Wexman, Virginia Wright, Ed. *Jane Campion: Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi, 1999.

Woolf, Virginia. (1921) "The Ghost Stories." Edel 47-54.

ANEXOS

LISTA CRONOLÓGICA DAS PRINCIPAIS PUBLICAÇÕES DE HENRY JAMES EM LIVRO¹

Esta lista inclui os volumes mais importantes que foram publicados durante a vida de Henry James e nos anos imediatamente seguintes à sua morte, assim como duas das principais colectâneas publicadas bem como uma tabulação dos volumes publicados na “New York Edition”.

- 1875** - A Passionate Pilgrim and Other Tales (A Passionate Pilgrim, The Last of the Valerii, Eugene Pickering, The Madonna of the Future, The Romance of Certain Old Clothes, Madame de Mauves)
- Transatlantic Sketches
- 1876** - Roderick Hudson
- 1877** - The American
- 1878** - Watch and Ward
- French poets and Novelists
- The Europeans
- 1879** - Daisy Miller
- An International Episode
- Daisy Miller, A Study; An International Episode; Four Meetings
- Hawthorne
The Madonna of the Future and Other Tales (The Madonna of the Future, Longstaff's Marriage, Madame de Mauves, Eugene Pickering, The Diary of a Man of Fifty, Benvolio)
- 1880** - The Diary of a Man of Fifty; A Bundle of Letters
- Confidence
- 1881** - Washington Square
- Washington Square; The Pension Beaurepas; A Bundle of Letters
- The Portrait of a Lady
- 1883** - The Siege of London; The Pension Beaurepas; The Point of View
- Portraits of Places
- Daisy Miller, A Comedy in Three Acts
- 1884** - Tales of Three Cities (The Impressions of a Cousin, Lady Barberina, A New England Winter)
- 1885** - A Little Tour in France
- Stories Revived (The Author of Beltraffio, Pandora, The Path of Duty, A Day of Days, A Light Man, Georgina's Reasons, A Passionate Pilgrim, A Landscape Painter, Rose-Agathe, Poor Richard, The Last of the Valerii, Master Eustace, The Romance of Certain Old Clothes, A Most Extraordinary Case)
- The Author of Beltraffio; Pandora; Georgina's Reasons; The Path of Duty; Four Meetings
- 1886** - The Bostonians
- The Princess Casamassima
- 1888** - Partial Portraits
- The Aspern Papers; Louisa Pallant; The Modern Warning
- Reverberator

¹ Henry James, *The Notebooks of Henry James*. eds. F.O. Matthiessen e Kenneth B. Murdock. New York: Oxford University Press, 1947, pp. xxv-xxviii

- 1889** - London Life; The Patagonia; The Liar; Mrs. Temperley
- 1890** - The Tragic Muse
- 1892** - The Lesson of the Master; The Marriages; The Pupil; Brooksmith; The Solution; Sir Edmund Orme
- 1893** - The Private Life; Lord Beaupre; The Visits
- The Wheel of Time; Collaboration; Owen Wingrave
- The Real Thing and Other Tales (The Real Thing, Sir Dominick Ferrand, Nona Vincent, The Chaperon, Greville Fane)
- Picture and Text
- Essays in London and Elsewhere
- 1894** - Theatricals - Two Comedies: Tenants; Disengaged
- 1895** - Theatricals – Second Series: The Album; The Reprobate
Terminations: The Death of the Lion; The Coxon Fund; The Middle Years, The Altar of the Dead
- 1896** - Embarrassments (The Figure in the Carpet, Glasses, The Next Time, The Way It Came)
- The Other House
- 1897** - The Spoils of Poynton
- What Masie Knew
- 1898** - The Two Magics: The Turn of the Screw; Covering End
- In a Cage
- 1899** - The Awkward Age
- 1900** - The Soft Side (The Great Good Place, 'Europe,' Paste, The Real Right Thing, The Great Condition, The Tree of Knowledge, The Abasement of the Northmores, The Given Case, John Delavoy, The Third Person, Maud-Evelyn, Miss Gunton of Poughkeepsie)
- 1901** - The Sacred Fount
- 1902** - The Wings of the Dove
- 1903** - William Wetmore Story and his Friends
- The Better Sort (Broken Wings, The Beldonald Holbein, The Two Faces, The Tone of Time, The Special Type, Mrs. Medwin, Flickerbridge, The Story in It, The Beast in the Jungle, The Birthplace, The Papers)
- The Ambassadors
- 1904** - The Golden Bowl
- 1905** - The Question of Our Speech; The Lesson of Balzac
- English Hours
- 1907** - The American Scene
- 1908** - Views and Reviews, editado por LeRoy Phillips
- 1909** - Julia Bride
- Italian Hours
- 1910** - The Finer Grain (The Velvet Glove, Mora Montravers, A Round of Visits, Crapy Cornelia, The Bench of Desolation)
- 1911** - The Outcry
- 1913** - A Small Boy and Others
- 1914** - Notes on Novelists

- Notes of a Son and Brother
- 1917** - The Ivory Tower
- The Sense of the Past
- The Middle Years
- 1918** - Within the Rim , and Other Essays, 1914-15
- Gabrielle De Bergerac
- 1919** - A Landscape Painter (A Landscape Painter, Poor Richard, A Day of Days, A Most Extraordinary Case)
- Travelling Companions (Travelling Companions, The Sweetheart of M. Briseux, Professor Fargo, At Isella, Guest's Confession, Adina, DeGrey: A Romance)
- 1920** - Master Eustace (Master Eustace, Longstaff's Marriage, Théodolinde, A Light Man, Benvolio)
- The Letters of Henry James, edited by Percy Lubbock
- 1921** - Notes and Reviews, ed. Pierre de C. la Rose

COLECTÂNEAS

- The Novels and Tales of Henry James. The New York Edition (26 vols.)

I.	Roderick Hudson	XVI.	The Author of Beltraffio; The Middle Years; Greville Fane; Broken Wings;
II.	The American		The Tree of Knowledge; The
III.	The Portrait of a Lady		Abasement of the Northmores; The
IV.	" " " " "		Great Good Place; Four Meetings;
V.	The Princess Casamassima		Paste; Europe; Miss Gunton of
VI.	" " " "		Poughkeepsie; Fordham Castle
VII.	The Tragic Muse	XVII.	The Altar of the Dead; The Beast in
VIII.	" " "		the Jungle; The Birthplace; The
IX.	The Awkward Age		Private Life; Owen Wingrave; The
X.	The Spoils of Poynton; A London		Friends of the Friends; Sir Edmund
	Life; The Chaperon		Orme; The Real Right Thing; The
XI.	What Masie Knew; The Pupil		Jolly Corner; Julia Bride
XII.	The Aspern Papers; The Turn of the	XVIII.	Daisy Miller; Pandora; The
	Screw; The Liar; The Two Faces		Patagonia; The Marriages; The Real
XIII.	The Reverberator; Madame de		Thing; Booksmith; The Beldonald
	Mauves; Passionate Pilgrim; The		Holbein; The Story in It;
	Madonna of the Future; Louisa		Flikerbridge; Mrs. Medwin
	Pallant	XIX.	The Wings of a Dove
XIV.	Lady Barbarina; The Siege of	XX.	" " " " "
	London; An International Episode;	XXI.	The Ambassadors
	The Pension Beaurepas; The Bundle	XXII.	" "
	of Letters; The Point of View	XXIII.	The Golden Bowl
XV.	The Lesson of the Master; The Death	XXIV.	" " "
	of the Lion; The Next Time; The	XXV.	The Ivory Tower
	Figure in the Carpet; The Coxon	XXVI.	The Sense of the Past
	Fund		

1912-1923 - The Novels and Stories of Henry James. New and Complete Edition. (35 vols.)

FILMOGRAFIA DE HENRY JAMES

(Principais realizações)

Abreviaturas:

R(realização); **P** (produtor); **PT** (produção); **A** (argumento); **F** (fotografia); **DA** (direcção artística); **S** (som); **M** (música); **EE** (efeitos especiais); **MT** (montagem); **p/b** (preto e branco).

BERKELEY SQUARE (1933)

84mins (aprox.) p/b

R: Frank Lloyd
A: John L. Balderston, Sonya Levien (Baseado em *The Sense of the Past*)
F: Ernest Palmer
M: Louis De Francesco
MT: Harold D. Schuster
P: Jesse L. Lasky
PT: Fox Film Corporation [us]

Leslie Howard (Peter Standish)
 Heather Angel (Helen Pettigrew)
 Valerie Taylor (Kate Pettigrew)
 (...)

Fantasia intrigante de um jovem americano que ao ler o diário de aum antepassado se vê transportado no tempo a viver uma vida completamente diferente em Londres, no século XVIII. Foi reeditado em 1951 com o título **ILL NEVER FORGET YOU**.

Actores:

THE LOST MOMENT (1947)

89mins (aprox.) p/b

R: Martin Gabel
A: Leonardo Bercovici (Baseado em *The Aspern Papers*)
F: Hal Mohr
M: Daniele Amfitheatrof
MT: Milton Carruth
P: Walter Wanger
PT: Universal International

Joan Lorring (Amelia)
 John Archer (Charles)
 (...)

Um editor, Lewis Venable, viaja até Veneza com o objectivo de chegar às cartas de amor escritas pelo poeta romântico, Jeffery Ashton, e que se crê estarem na posse de uma parente idosa, Juliana Borderau. A fim de chegar às cartas, Venable faz a corte a Tina, uma jovem protegida da velha senhora. No entanto, o preço exigido, (casar com Tina), torna-se demasiado alto e a fuga é a única saída possível.

Actores:

Susan Hayward (Tina Bordereau)
 Robert Cummings (Lewis Venable)
 Agnes Moorehead (Juliana Borderau)

THE HEIRESS (1949)

115mins (aprox.) p/b

R: William Wyler
A: Augustus Goetz, Ruth Goetz (Baseado em *Washington Square*)
F: Leo Tover
M: Aaron Copland

S: Leon Becker
DA: John Meeham
MT: William Hornbeck
P: William Wyler, Lester Koenig, Robert Wyler
PT: Paramount Pictures [us]

Actores:

Olivia de Havilland (Catherine Sloper)
 Montgomery Clift (Moris Townsend)
 Ralph Richardson (Dr. Austin Sloper)
 Miriam Hopkins (Lavinia Penniman)
 Vanessa Brown (Maria)
 Betty Linley (Mrs. Montgomery)
 Ray Collins (Jefferson Almond)
 Mona Freeman (Marian Almond)
 Selena Royle (Elizabeth Almond)
 Paul Lees (Arthur Townsend)

Harry Antrim (Mr. Abeel)
 Russ Conway (Quintus)
 David Thursby (Geier)

Catherine Sloper encontrou em Morris Townsend o homem dos seus sonhos, mas o pai opõe-se a que a filha case com ele pois acredita que Townsend está unicamente interessado no dinheiro da família. Catherine está determinada a seguir o que o coração lhe dita mesmo que tal implique perder a herança.

THE INNOCENTS (1961)

99mins (aprox.) p/b

R: Jack Clayton
A: William Archibald, Truman Capote, John Mortimer (Baseado em *The Turn of the Screw*)
F: Freddie Francis
M: Georges Auric
DA: Wilfred Shingleton
MT: Jim Clark
P: Jack Clayton
PT: 20th Century Fox [us]

Clytie Jessop (Miss Jessel)
 Isla Cameron (Anna)
 (...)

Em Inglaterra, em finais do séc. XIX, uma jovem preceptora é contratada para tomar conta de duas crianças numa casa senhorial habitada apenas por um pequeno grupo de empregados. O comportamento das duas crianças de ar angélico, assim como aparições estranhas levam a que a preceptora se interrogue sobre o passado da casa e particularmente sobre o destino da sua antecessora e do antigo empregado, Peter Quint, ambos falecidos. O desejo de guardar as crianças do que ela teme ser forças do mal, levam-na à beira da loucura.

Actores:

Deborah Kerr (Miss Giddens)
 Peter Wyngarde (Peter Quint)
 Meg Jenkins (Mrs. Grose)
 Michael Redgrave (The Uncle)
 Martin Stephens (Miles)
 Pamela Franklin (Flora)

THE NIGHTCOMERS (1972)

96mins (aprox.)

R: Michael Winner
A: Michael Hastings (Baseado em *The Turn of the Screw*)
F: Robert Paynter
M: Jerry Fielding
MT: Michael Winner
P: Michael Winner
PT: Elliot kastner - Jay Kanter - Alan Ladd Jnr Productions/Scimitar Productions

Thora Hird (Mrs. Grose)
 (...)

No virar do século, duas crianças órfãs, Miles e Flora, ficam ao cuidado dos ocupantes de Bly House, uma mansão antiga no campo, em Inglaterra. A governanta e a preceptora não conseguem dar-lhes a triste notícia da morte dos pais num trágico acidente, tarefa incumbida a Quint, o jardineiro.

Actores:

Stephanie Beacham (Miss Jessel)
 Marlon Brando (Peter Quint)
 Christopher Ellis (Miles)
 Verna Harvey (Flora)

As crianças ficam intrigadas com os modos estranhos de Quint e interpretam tudo o que diz à letra. Presos em Bly House, as crianças fazem tudo para manter Quint satisfeito, no entanto os resultados são desastrosos.

DAISY MILLER (1974)

91mins (aprox.)

R: Peter Bogdanovich
A: Frederic Raphael (Baseado em *Daisy Miller*)
F: Alberto Spagnoli
MT: Verna Fields
P: Peter Bogdanovich, Frank Marshall
PT: Paramount Pictures [us]

Eileen Brennan (Mrs. Walker)
 Duilio Del Prete (Mr. Gionavelli)
 James McMurtry (Randolph C. Miller)
 Nicholas Jones (Charles)
 George Morfogen (Eugenio)
 (...)

Actores:

Cybill Sheperd (Annie P. "Daisy" Miller)
 Barry Brown (Frederick Winterbourne)
 Cloris Leachman (Mrs. Ezra Miller)
 Mildred Natwick (Mrs. Costello)

A história de como uma jovem americana, Daisy Miller, em viagem pela Europa, descobre como é incapaz de subverter os cânones sociais e morais da sua época.

LA CHAMBRE VERTE (1978)**(The Green Room)**

94 mins (aprox.)

R: François Truffaut
A: François Truffaut, Jean Gruault (Baseado em *The Altar of the Dead*)
F: Néstor Almendros
M: Maurice Jaubert (de "Concert Flamand")
MT: Martine Barraqué
P: François Truffaut
PT: Les Films du Carrosse/Les Productions Artistes Associés[fr]/United Artists [us]

Annie Miller (Genevieve Mazet)
 Nathan Miller (Filho de Genevieve Mazet)
 Marie Joul (Yvonne Mazet)
 Monique Dury (Monique)
 Laurence Ragon (Julie Davenne)
 (...)

Actores:

François Truffaut (Julien Davenne)
 Antoine Vitez (Secretária do Bispo)
 Patrick Maléon (Georges)
 Jean-Pierre Ducos (Padre na casa mortuária)

Numa pequena cidade francesa, em finais dos anos 20, um jornalista, Julien Davenne, guardou os objectos pessoais de sua mulher, Julie, que morrera 10 anos antes. Quando um incêndio destruiu o quarto, Davenne restaurou uma pequena capela e dedicou-a à memória de Julie e de outras pessoas mortas na I Grande Guerra.

THE EUROPEANS (1979)

90mins (aprox.)

R: James Ivory
A: Ruth Prawer Jhabvala (Baseado em *The Europeans*)
M: Richard Robbins
DA: Jeremiah Rusconi
F: Larry Pizer
MT: Humphrey Dixon
P: Connie Kaiserman, Ismail Merchant
PT: Levitt / Merchant-Ivory Productions /Pickman

Tim Choate (Clifford)
 Lisa Eichhorn (Gertrude)
 Kristin Griffith (Lizzie Acton)
 Nancy New (Charlotte)
 Norman Snow (Mr. Brand)
 Helen Stenborg (Mrs. Acton)
 Tim Woodward (Felix Young)
 Gedda Petry (Augustine)

Actores:

Lee Remick (Eugenia Young)
 Robin Ellis (I) (Robert Acton)
 Wesley Addy (Mr. Wentworth)

A chegada de dois primos, vindos da Europa, Eugenia e Felix, destabiliza a calma e pacatez de uma família americana, fazendo com que se questione o puritanismo da sociedade de Nova Inglaterra em oposição ao maior liberalismo dos europeus.

THE BOSTONIANS (1984)

120mins (aprox.)

R: James Ivory
A: Ruth Praver Jhabvala (Baseado em *The Bostonians*)
F: Walter Lassally
MT: Mark Potter Jr. Katherine Wenning
P: Ismail Merchant, James Ivory
PT: Merchant-Ivory Productions

Jessica Tandy (Miss Birdseye)
 Wesley Addy (Dr. Tarrant)
 Linda Hunt (Dr. Prance)
 Nancy Marchand (Mrs. Burrage)
 Nancy New (Adeline)
 Wallace Shawn (Mr. Pardon)
 Jon Van Ness (Henry Burrage)

Actores:

Vanessa Redgrave (Olive Chancellor)
 Christopher Reeve (Basil Ransome)
 Madeleine Potter (Verena Tarrant)

Verena Tarrant, uma jovem rapariga com dotes oratórios vê-se obrigada a escolher entre Olive Chacellor, Activista em prol da causa feminista e Basil Ransome, um jovem sulista.

THE TURN OF THE SCREW (1992)

R: Rusty Lemorande
A: Rusty Lemorande (Baseado em *The Turn of the Screw*)
F: Witold Stok
M: Simon Boswell
MT: David Spiers
P: Jeremy Bolt

Claire Azekeres (Flora)
 (...)

Actores:

Patsy Kensit (Jenny)
 Stéphane Audran (Mrs. Gross)
 Julian Sands (Mr. Cooper)
 Marianne Faithfull (Narrator)
 Bryony Brind (Miss Jessel)
 Joseph England (Miles)

Em Inglaterra, em finais do séc. XIX, uma jovem preceptora é contratada para tomar conta de duas crianças numa casa sehorial habitada apenas por um pequeno grupo de empregados. O comportamento algo estranho das duas crianças de ar angélico, assim como aparições estranhas levam a que a preceptora se interroge sobre o passado da casa e particularmente sobre o destino da sua antecessora e do antigo empregado, Peter Quint, ambos falecidos. O desejo de guardar as crianças do que ela teme ser forças do mal, levam-na à beira da loucura.

THE PORTRAIT OF A LADY (1996)

145mins (aprox.)

R: Jane Campion
A: Laura Jones (Baseado em *The Portrait of a Lady*)
F: Stuart Dryburgh
M: Wojciech Kilar (música adicional de Franz Schubert)
S: Lee Smith
DA: Mark Raggett
MT: Veronika Jenet
P: Monty Montgomery, Ann Wingate
PT: Gramercy Pictures, PolyGram Filmed Entertainment, Propaganada Films [us]

Mary-Louise Parker (Henrietta Stackpole)
 Martin Donovan (Ralph Touchett)
 Shelley Winters (Mrs. Touchett)
 Richard E. Grant (Lord Warburton)
 Shelley Duvall (Countess Gemini)
 Christian Bale (Edward Rosier)
 Viggo Mortensen (Casper Goodwood)
 Valentina Cervi (Pansy Osmond)
 John Gielgud (Mr. Touchett)
 Roger Ashton-Griffiths (Bob Bantling)

Actores:

Nicole Kidman (Isabel Archer)
 John Malkovich (Gilbert Osmond)
 Barbara Hershey (Madame Merle)

Isabel Archer, uma jovem americana de ideias liberais viaja para a Europa por convite de uma tia abastada. Recusa-se a casar com Casper Goodwood, um conterrâneo que a seguiu até Inglaterra, rejeita igualmente casar-se com Lord Warburton, um outro pretendente inglês. Ralph

Touchett, primo de Isabel, convence o pai a deixar-lhe uma fortuna para que ela possa concretizar os seus sonhos. Conhece Madame Merle que a levará a conhecer Gilbert Osmond, um dilettante sem escrúpulos, com quem Isabel irá contrair um infeliz matrimónio. Mais tarde Isabel toma consciência de que o seu casamento não passou de uma armadilha, montada por Merle e Osmond, para lhe apanharem a fortuna.

O único conforto de Isabel é Pansy, filha de Osmond, mas até mesmo isso lhe é destruído quando Isabel descobre a verdade sobre a paternidade de Pansy. Isabel liberta-se, finalmente, de Osmond e regressa a Inglaterra, para no leito da morte de Ralph, ambos descobrirem que sempre estiveram unidos espiritualmente.

WASHINGTON SQUARE (1997)

115mins (aprox.)

R: Agnieszka Holland

A: Carol Doyle (Baseado em *Washington Square*)

F: Jerzy Zielinski

M: Jan A. P. Kaczmarek

DA: Alan Muraoka

MT: David Siegel

P: Julie Bergman Sender, Roger Birnbaum

PT: Walt Disney Productions [us] / Caravan Pictures / Alchemy Filmworks / Hollywood Pictures

Actores:

Jennifer Jason Leigh (Catherine Sloper)

Ben Chaplin (Morris Townsend)

Albert Finney (Dr. Austin Sloper)

Maggie Smith (Aunt Lavinia Penniman)

Judith Ivey (Aunt Elizabeth Almond)

Arthur Laopus (Jefferson Almond)

Jennifer Garner (Marian Almond)

(...)

Catherine Sloper encontrou em Morris Townsend o homem dos seus sonhos, mas o pai opõe-se a que a filha case com ele pois acredita que Townsend está unicamente interessado no dinheiro da família. Catherine está determinada a seguir o que o coração lhe dita mesmo que tal implique perder a herança.

WINGS OF A DOVE (1997)

101mins (aprox.)

R: Ian Softley

A: Hossein Amini (Baseado em *Wings of a Dove*)

F: Eduardo Serra

M: Ed Shearmur

DA: Martyn John

MT: Tariq Anwar

P: Stephen Evans

PT: Renaissance Dove / Miramax Films

Actores:

Helena Bonham Carter (Kate Croy)

Linus Roache (Merton Densher)

Alison Elliott (Millie Theale)

Elizabeth McGovern (Susan Stringham)

Michael Gambon (Lionel Croy)

Charlotte Rampling (Aunt Maud)

Alex Jennings (Lord Mark)

(...)

A mãe de Kate Croy era filha de famílias abastadas, mas deitou tudo a perder para se casar com o pai de Kate, um viciado em heroína que admite ter roubado de sua mulher. Após a morte da mãe, Kate tem a oportunidade de regressar à vida da qual a mãe abdicara. Há, no entanto, uma condição:

Kate deverá quebrar todos os seus velhos laços, não só aqueles que a uniu ao pai, como ao amante, o jornalista Merton Densher, com quem ela prometera casar.

Embora não concorde, Kate aceita as condições e vem a conhecer Millie, Theale "the world's richest orphan", uma jovem americana em tourné pela Europa. Millie apaixonou-se por Densher, e Kate vê em tal atracção uma forma de ficar com a herança da jovem que se encontra gravemente doente. Mas nem tudo corre de acordo com os planos de Kate Croy.

CRONOLOGIA BIOGRÁFICA DE JANE CAMPION

- 1954** - Nasce a 30 de Abril em Wellington, a segunda de três filhos de Richard Campion (encenador de opera e teatro) e Edith Campion (atriz e escritora), ambos neozelandeses de segunda geração.
- 1975** - Forma-se em Antropologia na Universidade de Wellington.
- 1976** - Viaja pela Europa. Frequenta a Chelsea School of Arts em Londres.
- 1977** - Inicia os seus estudos no Sydney College of Arts, na Austrália.
- 1979** - Forma-se em Pintura, pelo Sydney College of Arts.
- 1980** - Realiza a sua primeira curta metragem, *Tissues*.
- 1981** - Ingressa na Australian Film and Television School.
- Realiza um video de curta duração entitulado *Mishaps: Seduction and Conquest*.
- 1982** - Realiza a curta metragem, *Peel*, que lhe traz reconhecimento internacional.
- 1983** - Escreve e realiza *Passionless Moments* com Gerard Lee.
- 1984** - Realiza, *A Girl's Own Story*, um conto sobre o incesto juvenil. Associa-se ao Australia's Women's Film Unit.
- Forma-se pela Australian Film and Television School.
- 1986** - Realiza *Two Friends*, um telefilme sobre raparogas adolescentes.
- Realiza um episódio de "Dancing Daze"- série televisiva.
- 1989** - Lançamento de *Sweetie*, uma comédia de humor negro, inicialmente recebido com controvérsia.
- Recebe The Byron Kennedy Award, pela Australian Film Institute.
- 1990** - Realiza uma adaptação da autobiografia de Janet Frame, *An Angel at my Table*, para televisão, mais tarde apresentado nas salas de cinema.
- 1992** - Casa com Colin Englert, realizador da segunda unidade de *The Piano*.
- 1993** - Estreia do filme *The Piano* aclamado a nível mundial.
- Morre o filho, Jasper, aos doze dias.
- 1994** - Nasce a filha, Alice.
- 1993** - Estreia *The Portrait of a Lady* que merece críticas diversas e opostas.

FILMOGRAFIA DE JANE CAMPION

Abreviaturas:

R (realização); **P** (produtor); **PT** (produção); **A** (argumento); **F** (fotografia); **DA** (direcção artística); **S** (som); **M** (música); **EE** (efeitos especiais); **MT** (montagem); **p/b** (preto e branco)

TISSUES (1980)
20mins (aprox.)
Super 8

EDEN (1981)
inacabado
Super 8

MISHAPS:
SEDUCTION AND CONQUEST (1981)
video

PEEL (1982)
9mins (aprox.)

R: Jane Campion
A: Jane Campion
F: Sally Bongers
S: Sue Kerr, Kay Dineen
P: Ulla Ryghe
M: Jane Campion
PT: Australian Film and Television School

Ben Pye (filho/sobrinho)

Um homem interrompe uma viagem de carro quando verifica que o filho está a atirar cascas de laranja pela janela. Para desagrado da irmã que o acompanha na viagem, o homem obriga o filho a apanhar as cascas deixadas ao longo da rua. O incidente acende o mau estar latente numa família aparentemente normal. Trata-se de uma miniatura de um “road movie”, emocionalmente forte.

Actores:

Tim Pye (pai/irmão)
Katie Pye (irmã/tia)

A GIRL'S OWN STORY (1983/4)
26mins (aprox.) p/b

R: Jane Campion
A: Jane Campion
F: Sally Bongers
M: Alex Proyas, Jane Campion
S: Noel Cunningham
AD: Susie Pullen, Maria Ferro
MT: Chris Lancaster
P: Patricia L'Huede
PT: Australian Film and Television School

Actores:

Gabrielle Shornegg (Pam)
Geraldine Haywood (Stella)
Marina Knight (Gloria)
John Godden (Graeme)
Joan Gabbe (Pam's Sister)
Colleen Fitzpatrick (Pam's Mother)
Jane Edwards (Deidre)

Localizada nos anos 60, era da Beatlemania, a narrativa fragmentada gira em torno de Pam, uma adolescente que vive os traumas de conflitos familiares, o despertar da sexualidade, a gravidez de uma amiga e a ruína

do casamento dos pais. Com imagens de grande expressividade, o filme procura veicular as sensações de solidão, angústia e claustrofobia que Pam sente no processo de se tornar adulta.

PASSIONLESS MOMENTS (1984)

12mins (aprox.) p/b

R: Jane Campion, Gerard Lee
P: Jane Campion, Gerard Lee
A: Jane Campion, Gerard Lee
F: Jane Campion, Alex Proyas
S: Moppo, Ged Boy Lee, Tony Vaccher
DA: Kerith Holmes
MT: Veronica Haussler
PT: Australian Film and Television School

Alan Brown (Tony Formiati)
 Sean Callinan (Jim Newbury)
 Sue Collie (Angela Elliott)
 David Benton (Ed Turnbury)
 George Nezovic (Gavin Metchalfe)
 Rebecca Stewart (Julie Fry)

Actores:

Elias Ibrahim (Ibrahim Ibrahim)
 Jamie Pride (Lyndsay Aldridge)
 Ann Berriman (Gwen Gilbert)
 Yves Stenning (Shaun)
 Paul Merchert (Arnold)
 Paul Chubb (Jim Simpson)

Uma série de “momentos” na vida de dez personagens em nada relacionadas. Espreita para aqueles momentos inesperados em que as pessoas se lembram da sua infância, equacionam frustrações, tentam clarificar malentendidos e se deixam levar pela fantasia. O filme apresenta, com sentido de humor, pequenas peripécias embaraçosamente familiares do quotidiano.

AFTER HOURS (1984)

26mins (aprox.)

R: Jane Campion
A: Jane Campion
P: Janet Bell
PT: Women’s Film Unit at Film Australia

Russel Newman
 Danielle Pearse
 Don Reid

Actores:

Anna Maria Monticelli

Na investigação de uma caso de alegado assédio sexual, torna-se difícil separar a realidade da fantasia sexual.

DANCING DAZE (1985) (TV)

Um episódio

R: Jane Campion
PT: Australian Broadcasting Commission

TWO FRIENDS (1986) (TV)

76mins (aprox.)

R: Jane Campion
A: Helen Garner
F: Julian Penney
DA: Janet Patterson
M: Martin Armiger
MT: Bill Russo

PT: ABC (TV)

Actores:

Kris Bidenko (Kelly)
 Emma Coles (Louise)
 Peter Hehir (Malcolm)

Kerry Owyer (Alison)
 Stephen Leeder (Jim)
 Kris McQuade (Janet, mãe de Louise)
 Debra May (Chris)
 Tony Barry (Charlie)
 Steve Bisley (Kevin)
 Sean Travers (Matthew)

Giovanni Marangoni (Renato)
 Duas amigas são grandes amigas - até que as pressões da adolescência, do despertar da sexualidade e a diferença económica as começam a separar. O primeiro trabalho de Campion produzido para a televisão.

SWEETIE (1989)
 97mins (aprox.)

R: Jane Campion, Gerard Lee
A: Jane Campion, Gerard Lee
F: Sally Bongers
S: Tony Vaccher
DA: Peter Harris
MT: Veronica Haussler
P: John Maynard, William MacKinnon
PT: Arena Film PTY

Emma Fowler (Sweetie criança)

Actores:

Genevieve Lemon (Sweetie)
 Karen Colston (Kay)
 Tom Lycos (Louis)
 Jon Darling (Gordon)
 Dorothy Barry (Flo)

Explora as disfunções familiares de duas irmãs e de seus pais. Kay é uma rapariga estranha que se deixa influenciar pela opinião dos outros. Vive obsecada pelos presságios. Sweetie é uma rapariga obesa e obstinada, com problemas mentais graves. Os pais não parecem ver a doença de Sweetie. Kay sente as imposições da irmã como excessivas. Aos poucos, o filme revela como as raízes da doença de Sweetie atrofiaram o próprio desenvolvimento de Kay. Fica a dúvida se Kay alguma vez se consegue libertar de tal influência.

AN ANGEL AT MY TABLE (1990)
 158mins (aprox.)

R: Jane Campion
A: Laura Jones (baseado nas autobiografias de Janet Frame: *To the Is-land, An Angel at my Table, The Envoy from Mirror City*)
F: Stuart Dryburgh
S: John Dennison, Tony Vaccher
M: Don McGlashan (música adicional de Schubert e Tchaikovsky)
DA: Jackie Gilmore, Grant Major
MT: Veronika Haeussler
P: Bridget Iken, John Maynard

Karen Fergusson (Janet Frame - criança)
 Iris Churn (Mãe)
 Kevin Wilson (Pai)
 Martyn Sanderson (Frank Sargeson)

Actores:

Kerry Fox (Janet Frame - adulta)
 Alexia Keogh (Janet Frame - adolescente)

Autobiografia de Janet Frame, uma menina obesa e reprimida que cresceu para se tornar na escritora Neo-Zelandeza mais famosa de todos os tempos. Estudou para ser professora, no entanto, dado um diagnóstico errado de esquizofrenia fica oito anos internada num hospital psiquiátrico. Encontra o sucesso ao iniciar a escrever.

Realizado, inicialmente, em três partes, como série televisiva.

THE PIANO (1993)
 120mins (aprox.)

R: Jane Campion
A: Laura Jones (Baseado no romance de Henry James)

F: Stuart Dryburgh
M: Michael Nyman
RE: Ulla Ryghe

MT: Veronika Jenet
EE: Ken Durey, Wayne Rugg
P: Jan Chapman, Alain Depardiu, Mark Turnbull
PT: CiBy2000

Actores:

Holly Hunter (Ada)
 Harvey Keitel (Baines)
 Sam Neill (Stewart)
 Anna Pequin (Flora)
 Kerry Walker (Aunt Morag)
 Geneviève Lemon (Nessie)

Tungia Baker (Hira)
 Ian Mune (Reverand)
 Te Whatanui Skipwith (Chief Nihe)

Ada, uma jovem muda é enviada com sua filha, Flora, para Nova Zelândia, para se juntar ao marido que lhe foi imposto pelo pai. Stewart não lhe quer transportar o piano (sua forma de expressão) para casa, e um vizinho Baines compra-lhe o piano em troca de terreno. Baines serve-se do piano como moeda de troca para receber favores sexuais de Ada, que aos poucos vê a sua própria sexualidade despertar.

THE PORTRAIT OF A LADY (1996)

145mins (aprox.)

R: Jane Campion
A: Laura Jones (Baseado no romance de Henry James)
F: Stuart Dryburgh
M: Wojciech Kilar (música adicional de Franz Schubert)
S: Lee Smith
DA: Mark Raggett
MT: Veronika Jenet
P: Monty Montgomery, Ann Wingate
PT: Gramercy Pictures, PolyGram Filmed Entertainment, Propaganada Films [us]

Actores:

Nicole Kidman (Isabel Archer)
 John Malkovich (Gilbert Osmond)
 Barbara Hershey (Madame Merle)
 Mary-Louise Parker (Henrietta Stackpole)
 Martin Donovan (Ralph Touchett)
 Shelley Winters (Mrs. Touchett)
 Richard E. Grant (Lord Warburton)
 Shelley Duvall (Countess Gemini)
 Christian Bale (Edward Rosier)
 Viggo Mortensen (Casper Goodwood)
 Valentina Cervi (Pansy Osmond)
 John Gielgud (Mr. Touchett)

Roger Ashton-Griffiths (Bob Bantling)

Isabel Archer, uma jovem americana de ideias liberais viaja para a Europa por convite de uma tia abastada. Recusa-se a casar com Casper Goodwood, um conterrâneo que a seguiu até Inglaterra, rejeita igualmente casar-se com Lord Warburton, um outro pretendente inglês. Ralph Touchett, primo de Isabel, convence o pai a deixar-lhe uma fortuna para que ela possa concretizar os seus sonhos. Conhece Madame Merle que a levará a conhecer Gilbert Osmond, um dileitante sem escrúpulos, com quem Isabel irá contrair um infeliz matrimónio. Mais tarde Isabel toma consciência de que o seu casamento não passou de uma armadilha, montada por Merle e Osmond, para lhe apanharem a fortuna. O único conforto de Isabel é Pansy, filha de Osmond, mas até mesmo isso lhe é destruído quando Isabel descobre a verdade sobre a paternidade de Pansy. Isabel liberta-se, finalmente, de Osmond e regressa a Inglaterra, para no leito da morte de Ralph, ambos descobrirem que sempre estiveram unidos espiritualmente.

