

## “NÃO ERA ASSIM NO LIVRO”

Fabiano de Cássio Borges Gois\*

Carlos Augusto Viana da Silva\*\*

**RESUMO:** Brian McFarlane é Professor Adjunto da Universidade de Tecnologia de Swinburne em Melbourne, Austrália. Destaca-se por contribuir para o debate sobre a linha tênue entre filme e literatura, investigando o trabalho de adaptação para as telas de obras literárias canonizadas e não canonizadas. O debate que McFarlane propõe em seu texto *“It wasn’t like that in the book”* (2000) ainda é valioso para os estudos atuais de adaptação fílmica, pois fomenta a discussão sobre novas investigações das adaptações cinematográficas à luz da construção narrativa, personagem e recursos literários em geral. Por isso, buscamos apresentar a seguir a tradução do texto supracitado ainda não traduzido para o português do Brasil.

**Palavras-chave:** Adaptação Fílmica; Literatura; Tradução.

**ABSTRACT:** Brian McFarlane is an Adjunct Professor at Swinburne University of Technology in Melbourne, Australia. He stands out for contributing to the debate on the fine line between film and literature, investigating the task of adaptation of canonical and non-canonical literary works on screen. The debate McFarlane proposes in his text *“It wasn’t like that in the book”* (2000) is still valuable for the current studies on film adaptation, as it fosters new investigations of cinematographic adaptations in the light of the narrative construction, character and literary resources in general. Hence, we seek to present bellow the translation of the aforementioned text, not translated into Brazilian Portuguese yet.

**Keywords:** Film Adaptation; Literature; Translation.

### Apresentação da tradução

O texto *“It wasn’t like that in the book”* (2000), de autoria de Brian McFarlane, resultado de uma palestra proferida em 1999 à *Millennium Film Conference*, e mais tarde publicado pelo

---

\* Aluno do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLEtras), da Universidade Federal do Ceará (UFC).

\*\* Professor Associado do Departamento de Estudos da Língua Inglesa, Suas Literaturas e Tradução (DELILT) e Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLEtras), da Universidade Federal do Ceará (UFC).

periódico *Literature/Film Quarterly* em 2000, texto de partida da tradução, é essencial para os estudos de Adaptação Fílmica, uma vez que arrola uma série de observações acerca dos recursos cinematográficos que diretores utilizam para adaptar uma obra literária. McFarlane também discute o papel da formação literária e cinematográfica no tocante aos Estudos de Adaptação.

Optamos por traduzir este texto específico de Brian McFarlane por, pelo menos, duas razões: (1) pelo fato de o autor discutir o impacto que uma formação em cinema ou literatura pode gerar na condução de análise de qualquer adaptação fílmica que tenha como premissa a releitura de um texto literário, e (2) pela urgência de se discutir cada vez mais a necessidade de se inserir estudos teóricos de cinema em análises de adaptações fílmicas de textos literários nos cursos de formação em literatura. Assim, a tradução de *“It wasn’t like that in the book”* (2000), de McFarlane, poderá difundir essas ideias em língua materna, fomentando o debate sobre a área de estudo em questão.

Como forma de ilustração, McFarlane coteja adaptações de grandes clássicos da literatura de língua inglesa do século XIX (*A Época da Inocência*, de Edith Wharton, e *Mulheres Apaixonadas*, de D. H. Lawrence), XVIII (*Retrato de uma Mulher* e *Daisy Miller*, de Henry James) e até mesmo de Shakespeare como *Romeu e Julieta* e *Hamlet* do século XVI. O autor observa a ambição de muitos diretores quanto ao uso de suas ferramentas, tais como som, iluminação, jogo de câmeras (planos e enquadramentos) para construir uma nova leitura, ou até mesmo uma nova obra que dialoga com a obra de partida. Essas observações também consideram a insatisfação de um público devoto da obra literária que vai ao cinema para assistir a uma adaptação “fiel” dessa obra. Observa-se, nessa instância, que o público dito especializado em literatura busca somente réplicas da obra literária, apreciando assim pormenores relacionados à caracterização de certos personagens, preterindo, muitas vezes, a capacidade do filme de adaptar com seus próprios meios a obra de partida através da *mise-en-scène* fílmica, por exemplo. O autor finalmente defende o afastamento do conceito de fidelidade e evoca o espírito autônomo e novo da adaptação. Segundo ele:

é importante para nós envolvidos, tanto em filme quanto literatura, exortar mais fortemente a queda da hierarquia alta cultura/cultura popular, ou mesmo a dicotomia, o abandono da abordagem da fidelidade em favor de uma invocação mais produtiva da intertextualidade, e a atenção ao que contribui para tais qualidades como sutileza e complexidade em filmes, em vez de reclamar da perda do que é peculiar à literatura (MCFARLANE, 1999, p. 169).

Como podemos perceber, McFarlane questiona a hierarquia cultural entre as artes e defende que haja uma análise mais intertextual das adaptações fílmicas. Espera-se que haja uma reflexão mais crítica por parte de analistas no sentido de perceber o filme como sendo uma obra independente. O que podemos fazer como pesquisadores é reconhecer o papel intertextual que um filme pode desempenhar com relação às obras transmutadas, sejam canônicas ou não, e, conseqüentemente, ampliar a compreensão de complexidades e sutilezas que o cinema oferece para o mundo e para quem deseja se debruçar sobre o campo de estudo, independentemente de ter ou não formação literária/fílmica.

Com base no exposto, concluímos que o texto de McFarlane, mesmo não sendo publicação recente, ainda se mostra pertinente para os Estudos da Adaptação, pois analisa adaptações fílmicas como resultado de uma série de técnicas próprias, ou melhor, cinematográficas (luz, câmera, planos, *mise-en-scène* etc.) e defende a convergência entre literatura e filme. Assim, com permissões expressas do próprio Brian McFarlane e do periódico *Literature/Film Quarterly*, propomos a tarefa de traduzi-lo, a seguir, para que as ideias do autor sejam amplamente difundidas em língua portuguesa no contexto brasileiro, tornando-se fonte de consulta para docentes, alunos, pesquisadores e demais interessados.

A ideia de escrever este texto nasceu de uma discussão com uma colega do Departamento de Inglês sobre a versão fílmica de 1993 de “*A Época da Inocência*”. Ela gostou do filme, achou interessante e comentou: “Claro que não é tão complexo ou sutil quanto o livro”. Eu achei o filme uma obra-prima e audaciosamente disse isso textualmente. Há anos que também apreciava o romance, porém, talvez não de maneira tão exagerada. Eu não estou definindo meu julgamento como mais preciso do que o da minha colega (seja lá o que isso signifique), mas a conversa me fez refletir, não apenas sobre a questão da adaptação de literatura para filme, mas também sobre a pertinência de uma formação em literatura para lidar com filme e, por sua vez, a pertinência de uma formação em filme para lidar com literatura. Em Vitória, Austrália, de onde eu venho, pelo menos, é comum no último ano do ensino médio, as aulas de literatura oferecerem um ou mais filmes como textos para serem trabalhados por professores de inglês. Até onde tenho conhecimento, nenhum curso equivalente de estudos de

cinema inclui um romance para ser trabalhado por professores de estudos fílmicos<sup>1</sup>. Eu acho que a “convergência entre as artes” (expressão ressonante e memorável de Keith Kohan de 1979 em *Film and Fiction*) é um ideal desejável, mas que provavelmente envolve um tipo de formação diferente do que tem sido comum até aqui.

Em relação a isso, outro ímpeto para este texto veio da resenha da escritora australiana Helen Garner sobre a recente adaptação fílmica de *Anna Karenina*, em que ela começou se referindo a “uma classe de literatura que, por sua própria natureza, não é adaptável às telas”. O que será que ela quis dizer, pensei? Que, neste caso, não seria a *Anna Karenina* de Tolstoi? Ou a sua interpretação da Anna de Tolstoi? Ou que tal clássico, por sua própria natureza, está além dos recursos do filme? Cineastas nesses casos estão fora de sua seara, ela afirmou. Sua alegação de que a “fonte central de energia” de um grande romance é a “voz narrativa” pode ser irrepreensível, mas ela continua a insistir que “nada que está disponível no cinema convencional... pode traduzir a autoridade dessa voz”, e aqui ela está simplesmente ignorando - ou desconhece - a natureza da narração fílmica (para qual esse texto retomará) e a capacidade de asseverar a autoridade de sua própria voz. A resenha me lembrou muito de uma crítica classe-média, *middlebrow*<sup>2</sup>, mesmo de alguém tão distinto quanto Dilys Powell que escreveu sobre *Oliver Twist*, de David Lean, como sendo “cuidadoso na preservação do esboço do livro de Dickens (já que um filme só tem tempo para esboço)” (The Dilys Powell Reader 334). Há em jogo o sentido exíguo de que filmes podem ter suas estratégias de comando narrativo tão potencialmente sutis e complexas quanto àsquelas de qualquer outra narrativa ou modo dramático, e tal pensamento tem levado à perpetuação de tais mitos como de que ficção de “segunda classe” é mais fácil de adaptar às telas.

Quarenta anos atrás, no seu trabalho pioneiro *Novels into Films* (e os títulos de tais livros, incluindo o meu, são desoladamente similares), George Bluestone escreveu sobre a

---

<sup>1</sup> O autor parece sugerir que a maneira como professores lidam com filmes em sala não seja ideal para fins analíticos já que professores especialistas em filmes não utilizam textos literários para analisar narrativas fílmicas. Percebe-se, nessa passagem, que a “convergência entre as artes” a que McFarlane se refere seria uma hibridização entre as duas áreas com outras técnicas e novas metodologias de análises (Nota dos Tradutores).

<sup>2</sup> *Middlebrow*, na perspectiva de cultura, é um termo disseminado na literatura e crítica para descrever arte ou qualquer pessoa que usa a arte (literatura, música, etc.) para obter certo prestígio. A ascensão do *middlebrow* foi extremamente combatida por Virginia Woolf em seus ensaios de modo a preservar os valores da elite em detrimento daqueles da classe média inglesa (DRISCOLL, 2014).

explícita compatibilidade, mas secreta hostilidade entre romance e filme; nesse ínterim nada de radical aconteceu para desafiar essa percepção. E quando eu converso com colegas sobre versões fílmicas de romances, ou leio o tipo de críticas que acabei de citar, eu me lembro do saudoso James Agee que escreveu em 1946 que tinha a ideia de que muitas pessoas sérias queriam filmes que oferecessem temas mais elevados ou “uma adaptação fiel de *Adam Bede* em sépia com o texto completamente lido fora-de-campo por Herbert Marshall” (ele de tons suaves). É como se elas quisessem o filme mais parecido com literatura e estivessem desatentas ao que pode tornar um filme cinematograficamente emocionante. Deste modo, eu suspeito que uma formação em literatura não falha somente por proporcionar um entendimento de como um filme funciona. Acho que vai além, e mais prejudicialmente, por estabelecer um tipo de julgamento avaliativo Leavisianista<sup>3</sup>, uma hierarquia alta cultura/cultura popular, em que o filme vem inevitavelmente abaixo/atrás do texto literário. Para tais avaliações, o filme só é realmente válido uma vez que se aproxime do texto literário de partida.

Devo dizer que minha experiência é que nós, que temos uma formação literária, somos muito mais propensos a discorrer sobre filmes, especialmente quando se trata de adaptação, do que os que têm formação em cinema para formularem regra sobre literatura. O mais notório, talvez, entre os mais antigos — com formação literária — foi F.R Leavis, que descreveu a ideia de filmar *Mulheres Apaixonadas* como “um projeto obsceno”. Ele estava, claro, falando de forma precipitada. Talvez, seja em parte uma questão de a área mais antiga ser mais cautelosa acerca da igualdade de estatuto com relação à mais nova; pode também ter a ver com a enorme popularidade do cinema, que talvez o faça parecer dúbio enquanto base de estudo comparável à literatura. Sobre essa questão, aliás, sempre me pareceu curioso acreditar que é mais fácil produzir uma obra de arte que agrada a muitos do que produzir uma que agrada somente a poucos. Correndo o risco de que este texto contenha algo que ofenda alguém, eu acrescentaria que, quanto aos profissionais em estudos fílmicos de hoje, eles são muitas vezes desconhecedores de literatura e, na verdade, das outras artes em geral, mas, exceto, digamos, os críticos cujo romance favorito foi filmado de maneiras desagradáveis a eles, tendem a se limitar à área em que sua formação os preparou para reconhecerem tais qualidades como

---

<sup>3</sup> O termo se refere a F.R. Leavis (1895-1978), crítico literário inglês que através do seu periódico *Scrutiny* desenvolveu e refinou uma visão conservadora e moralista da Literatura Inglesa. Denunciou o moderno na literatura e na vida, pois segundo ele, faltava seriedade moral (SUPLEE, 1978).  
Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.7, n.11, p.50-65, 2021.

complexidade e sutileza. Há, porém, críticos de cinemas mais jovens prontos para advogar favoravelmente ao expressarem uma afoita impaciência com, digamos, Shakespeare ou Austen, que os levam, quase como uma ação reflexa, a preferirem *Romeu + Julieta*, de Baz Luhrmann, ou *As Patricinhas de Beverly Hills*, de Amy Heckerling, às adaptações mais ortodoxas dos clássicos da literatura.

Nossa formação em literatura nos qualifica a ler complexidades e sutilezas em romances (vou me limitar principalmente a romances neste texto). Somos qualificados para fazer mais do que estudar uma “mera” narrativa, embora falando como alguém que acabou de ler e ensinar *Segredo de Lady Audley* e *A Mulher de Branco* numa disciplina de melodrama, devo dizer que não acho que haja nada de “mero” sobre narrativa no tocante àquela habilidade que nos transporta freneticamente de um conjunto de eventos para o próximo. Fomos ensinados a estar atentos às questões sobre como o ponto de vista é criado, por exemplo, aos diferentes tipos de investidura em eventos que a primeira pessoa, autor onisciente ou um “refletor central” Jamesiano<sup>4</sup>, nos permite: como o personagem é revelado e precipita a ação, como preocupações temáticas são articuladas através de personagem e ação em colaboração, e como ler — em terminologia mais moderna — por vezes discursos conflitantes de, digamos, gênero e classe. Como resultado de todo esse estudo sério de como a literatura funciona e significa, é improvável que vejamos *Orgulho e Preconceito* (o romance) como não mais do que uma “feliz caça de marido” ou “a imagem de um charmoso e educado mundinho inglês que há muito tempo foi escondido em antigos baús encourados” como o crítico do *The New York Times* descreveu o filme da MGM de quase sessenta anos atrás.

A atitude de entusiastas da literatura em relação às adaptações fílmicas é quase sempre em detrimento do filme, reconhecendo apenas a contragosto o que o filme pode ter alcançado. Meu argumento é que a formação que tiveram não os preparou para procurar em filmes por riquezas comparáveis àquelas que encontram na literatura e que, como consequência, suas experiências com cinema, principalmente quando se trata de adaptação, tendem a ser escassas por comparação. Ao ver a versão fílmica de um romance ou peça que conhecem, eles querem encontrar no filme o que eles valorizaram na obra literária, sem se perguntarem se isso é o tipo

---

<sup>4</sup> Técnica de narrativa desenvolvida por Henry James (1843-1916), que consiste em empregar um personagem-refletor que mostra, esconde, ilumina e obscurece a realidade (PEN, 2004).  
Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.7, n.11, p.50-65, 2021.

de coisa que o filme pode fazer. Muitas vezes não estão interessados em algo novo feito no filme, mas somente em avaliar o quanto de sua própria concepção do romance foi transposta de um meio para o outro. Escutam-se comentários do tipo "claro que ela (a Gwyneth Paltrow, por exemplo) não é a Emma", com pouca atenção ao que isso pode significar no contexto de uma transferência do modo meramente representacional ao que Barthes chama de um "modo do operável". Que Emma ela não é? Suspeito que há um desejo por fidelidade, não somente entre aqueles com formação literária, mas entre amplos setores do público de cinema, sem nenhuma preocupação real do quanto de fidelidade é possível ou desejável - ou o que isso pode significar. E tal pensamento levanta a questão de que existe essa coisa de um significado "verdadeiro" e fixo para um texto literário — para qualquer tipo de texto, na verdade. Um certo tipo de formação literária parece também presa a uma abordagem mimética que enxerga divergências de expectativas realistas como um tipo de falha. Se você quer a mesma experiência (e acredita que você consegue tê-la duas vezes) que teve ao ler o romance, por que simplesmente não reler o livro? É muito mais provável de produzir o efeito desejado. Fidelidade é obviamente muito desejada no casamento, mas, com adaptações fílmicas, eu suspeito que se divertir seja muito mais eficaz.

O discurso sobre adaptação é muito mais duradouro e difuso do que qualquer outro em relação ao cinema. Quando saímos do cinema, raramente escutamos pessoas dizendo "que controle sofisticado de *mise-en-scène*" ou "você percebeu o uso poético da sobreposição de fusões?". É, todavia, muito comum sair do cinema depois de assistir a uma adaptação ou se engajar em uma conversa casual depois e escutar comentários como "por que mudaram o final?" ou "ela era loira no livro", ou, quase inevitavelmente, "eu acho que gostei mais do livro". É um assunto sobre o qual todo mundo parece ter uma opinião, e a maioria das opiniões, desde as convencionalmente casuais até as exegeses em periódicos acadêmicos, tende ainda a ressaltar o critério de fidelidade, seja por termos explícitos ou por suposição tácita. Um desses relatos num periódico acadêmico é o ensaio de Nicola Bradbury sobre a versão fílmica de *Os Europeus* no *Essays in Criticism*. Falando de um episódio, ela escreve, "não é exatamente um retrato do romance de Henry James, embora seja completamente Jamesiano quanto ao tom e um cinema excelente." Pelo que parece querer dizer na frase seguinte que "cada aspecto do cenário, ação, diálogo, personagem, imagem e tema está inter-relacionado." — e ela poderia

muito bem estar se referindo também ao livro. O filme, ela esclarece, é sensível e discreto na medida em que combina com James. Minha insatisfação com essa abordagem não vem da ideia de gostar mais de um romance em particular do que de sua versão fílmica; seria surpreendente se alguém não tivesse preferências. Minha insatisfação surge da incapacidade de distinguir entre o que se pode razoavelmente esperar ser transferível de um meio de exibição para outro e o que requer a invocação dos processos que chamo de “adaptação propriamente dita”. Aqui, essencialmente, é onde uma formação literária se prova mais inadequada. É fácil contar, até mesmo quantificar, quais núcleos narrativos (nos termos de Seymour Chatman) ou “funções cardinais” (nos termos de Barthes - por exemplo, o que ele considera “pontos de articulação da narrativa,” oferecendo possibilidades narrativas) foram transferidos de um sistema de signos totalmente verbal para o sistema audiovisual de imagens em movimento. É mais difícil, porém, muito mais interessante e gratificante, considerar como os processos de “adaptação propriamente dita” funcionam: é aí onde um conhecimento de estratégias de narrativas fílmicas ou enunciação se torna crucial. Refiro-me aqui essencialmente às formas em que três grandes classes de narrativas fílmicas - *mise-en-scène*, edição e trilha sonora, em suas várias subcategorias - colocam diante de nós eventos narrativos que, em sua essência, podem ter sido transferidos da página à película. Ignorar isso é ignorar como filmes criam significados nessas grandes áreas que permeiam verticalmente um texto, ao invés da cadeia de eventos horizontal e causalmente ligados.

É importante ressaltar que ser apenas ousado na questão da adaptação não garante um filme bom/interessante/estimulante, mesmo que isso ofenda ou não os devotos do texto de partida. Um exemplo recente é *Retrato de uma Mulher*, de Jane Campion. Parece-me bastante perspicaz em sua apresentação de uma “jovem mulher confrontando seu destino”, tornando sua vida uma triste confusão, e ao mesmo tempo mantendo sua integridade. Entretanto, toda vez que os diretores se propõem à ousadia, seus esforços parecem tão autoconscientes, tão determinadamente fílmicos, no contexto do naturalismo do clássico estilo narrativo de Hollywood do restante dos filmes, que esses “toques” parecem meramente disruptivos. Refiro-me à abertura com um monte de moças australianas na tela conversando sobre beijar, tudo em preto e branco, e sem nenhuma relação clara ao que se segue; ou às cenas dos vídeos caseiros das viagens de Isabel; ou à cena em que ela se imagina acariciada por três homens.

Constituem-se quebras “ousadas” com relação ao esperado no sentido de que, primeiro, partem de James, às quais, em princípio, não se oporia, e, segundo, que elas desafiam improdutivamente a validade do modo narrativo dominante da narrativa fílmica em que são lançadas. O prólogo preto e branco e o efeito de foto antiga desbotada dos vídeos caseiros oferecem uma quebra desconcertante do *Technicolor*<sup>5</sup> predominante, e a cena da fantasia sexual, enquanto uma plausível objetificação do que é parte da confusão de Isabel, ajusta-se estranhamente com o resto do filme cuja sexualidade é suprimida e suas manifestações acauteladas, embora fortemente codificadas. A meu ver esses toques aparentemente ousados têm o efeito de serem mais enxertados do que integrados criativamente, de tal maneira que a incorporação das preocupações do romance feita por *Campion* são mais chocantes do que enriquecedoras ou provocadoras. Ela não deu o salto realmente ousado que caracteriza tais transformações como *Falstaff - O toque da Meia-noite*, de Orson Welles, *Garotos de Programa*, de Gus Vant Sant, *As Patricinhas de Beverly Hills*, de Amy Heckerling, ou a versão de 1998 de *Grandes Esperanças*, de Alfonso Cuarón. Em cada um desses casos, o que se oferece é, de certo modo, uma reformulação radical do texto de partida, um tipo de comentário sobre seu grande antecedente, uma nova obra.

Mas se ser meramente ousado não é garantia de que o cineasta vai agradar o público que pode ou não ter lido o romance precursor, tampouco uma devoção servil ao texto de partida: isto é, para detalhes do enredo, personagem e espaços, por exemplo. Não ser ousado pode prejudicar os processos de adaptação, e pode resultar não em uma adaptação, mas em um embalsamamento de uma obra célebre. Eu coloco uma boa parte da produção clássica de série da BBC nessa categoria: eu conheço bastante gente que amou a serialização de *Orgulho e Preconceito*, garantindo que fosse ao ar duas vezes na Austrália dentro de poucos meses (embora eu suspeite que membros do fã clube do Colin Firth estejam envolvidos nisso), no entanto, pareceu-me mais o trabalho de um pedreiro empenhado do que de um arquiteto, com um acontecimento do romance seguindo implacavelmente outro sem qualquer sentido de forma ou estrutura, sem qualquer aparente ponto de vista sobre seu material. Por essa afirmação, refiro-me a um tipo de reprodução obstinada, incidente por incidente, da narrativa do romance.

---

<sup>5</sup> Empresa responsável por colorizar filmes durante os anos 1930 e que teve papel fundamental através de seus primeiros processos de colorização na estética hollywoodiana de cores atualmente (HIGGINS, 2007).  
Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.7, n.11, p.50-65, 2021.

De fato, o filme antigo hollywoodiano podia ter uma noção mais clara do que estava acontecendo, isto é, uma comédia romântica leve, guarnecida pelas presenças de certos tipos de estrela, bloqueios narrativos e desfecho inevitável que caracterizavam o gênero. A versão da BBC foi distintamente mais respeitável, como se temesse críticas da academia; se esforçou bastante quanto à aparência das coisas na Inglaterra do começo do século XIX; preencheu diálogos com episódios, sem dúvidas, bem pesquisados sobre dança *country*<sup>6</sup>, e carruagens autenticamente adornadas, viajando pelo interior pitoresco; contudo parecia não ter nada a dizer em termos dramáticos sobre seu material, exceto talvez que atração sexual era mais potente do que riqueza ou classe social - e saberíamos disso tendo lido o romance, ou possivelmente ainda que não tivéssemos lido. Ao meu ver, algumas das versões da Merchant-Ivory de James e Forster pertencem a essa categoria: a abordagem de produção em grupo recatada, conservadora, estágio por estágio, para a adaptação de clássicos, como se o objetivo fosse conciliar com uma academia à espreita com presas à mostra para agarrar qualquer violação do original. Violação, adulteração: os tipos de termos usados sugerem processos profundamente sinistros de molestação.

Pode estar começando a soar que não consigo me satisfazer com nenhum tipo de adaptação, que me irrita com a meramente ousada e com a reverenciosa. Devo dizer que esse tipo de capciosidade não se aplica e que, em relação à última (a aproximação estreita em termos fílmicos das funções do original), fidelidade aos incidentes e conexões de personagens, ao local e período, não produz necessariamente um filme pobre ou um filme insuscetível à comparação avaliativa com o romance. *Daisy Miller*, de Peter Bogdanovich, é um exemplo marcante do que me refiro aqui: com uma exceção, de fato importante, ele transfere todos os grandes exemplos do que Barthes chamaria de “funções cardinais”; seus personagens tem que fazer o que fazem e quase sempre onde fazem no romance. Contudo, ao observar esse grau surpreendente de transferência, diria que há “comentário” suficiente do próprio Bogdanovich, fazendo-se notar nos procedimentos enunciativos do filme, na ação criada por James, para nos levar a sentir que estamos vendo algo novo. Ele me parece, ao aderir aos eventos do romance, oferecer um comentário sobre a natureza e os efeitos da repressão, especialmente da repressão

---

<sup>6</sup> Tal nome tem origem inglesa, de Country Dance, que se traduz como “Dança do Campo”, camponesa, campônia, da zona rural. Ao chegar em Portugal, o termo foi chamado de Contradança, e assim também ficou conhecida no Brasil, onde se referia a danças específicas ou a popular Quadrilha (PASSARELLI, 2002).  
Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.7, n.11, p.50-65, 2021.

sexual, ao invés de meramente reproduzir o destino complexo Jamesiano. E pode-se também acrescentar que o time da Merchant-Ivory alcança algo parecido em sua adaptação de *Retorno a Howard's End* quando as brutalidades da opressão de classe se tornam tão pungentes.

O ideal me parece ser, por um lado, ousado e inteligente, e, por outro, determinado a fazer algo ao mesmo tempo conectado com o texto de partida e novo em si. O filme tem o direito de ser julgado como tal; assim, uma das muitas coisas é também ser adaptação (também é o produto de um determinado sistema industrial, um gênero fílmico, parte de uma tradição da produção de cinema nacional etc.). Ou seja, a obra literária de partida é apenas um aspecto da intertextualidade do filme, de maior ou menor importância, conforme o conhecimento do espectador com relação à obra antecedente. Por exemplo, ao pensar sobre *Hamlet*, de Olivier, pode ser tão importante ter em mente a natureza da “qualidade” do cinema britânico, as obras que representaram seu prestígio no pós-guerra, sua relação com a tradição teatral britânica, a psicologização freudiana do Dr. Ernest Jones, e a estilística do *film noir* e as preocupações temáticas tão comuns à época, quanto o é a peça de Shakespeare. É difícil para nós, habilitados em literatura, aceitarmos: abordar um modo narrativo que se gasta em, digamos, duas horas e encontrar nele complexidade e sutileza em seu próprio curso tão surpreendente quanto aquele que um romance pode desenvolver ao longo de centenas de páginas e sete ou oito horas de leitura. Mas eu afirmaria que isso de fato acontece, e que as grandes obras de adaptação, especialmente dos clássicos, de obras que têm sido apreciadas por muitos durante um longo período, fazem-nos reconsiderar o original à luz do que um período posterior e outro sistema de signos fizeram dele, tendo em mente os tipos de outras influências de que falei.

Posso imaginar uma abordagem ao recente filme *Asas do Amor*, que lamentou a perda das passagens estendidas de análise interior através das quais James nos dá acesso às tramas de Kate Croy e a aceitação relutante de Merton Densher em seu plano para que ele se casasse com a moribunda Millie Theale e assim herdasse sua imensa fortuna. (Aliás, também posso imaginar uma abordagem que acolhesse essas perdas). O filme corta muitos personagens, reduz outros a figuras mais ou menos obscurecidas a postos e coloca ênfase na luz forte e brilhante de sua inteligência e compaixão sobre o trio central. Por meio de decisões tomadas sobre o corte entre rostos e a interceptação de olhares, através do enquadramento de rosto seja, digamos, em *close-up* ou em plano conjunto (ex: Millie e Kate em ângulos oblíquos uma com relação à outra

como se, de sua sacada, ignorassem Veneza e falassem de Merton), sobre vestuário e formas de olhar, se mover, sentar e gesticular, a natureza interior do drama em ação entre esses três é conduzida com um rigor que até mesmo o exigente James poderia ter aprovado. O filme é modernizado para 1910, o que pode ocasionar objeção purista, mas pode-se também argumentar que permite de maneira convincente muito mais liberdade na representação do desejo sexual como tornar o conflito de Kate acessível para nós agora. Que sendo ela fortemente atraída sexualmente por Densher, intensifica-se a sensação do que está se reprimindo ao incitá-lo a confessar suas intenções sobre Millie.

Sobre outro aspecto das dificuldades de sua situação, que é a opressão a uma mulher jovem bem-nascida, estando sem dinheiro, a *mise-en-scène* do filme é persistentemente rigorosa e complexa ao sugerir as diferentes formas em que diferentes cenários podem oprimir. Em Londres, a sequência de abertura no metrô imediatamente sugere a dificuldade que casais de namorados pobres podem ter para encontrar privacidade: a jornada silenciosa, em que o espaço deles é confinado ao empurrar os outros, cria silenciosamente um estado de tensão em que a liberação erótica finalmente se dá no beijo no elevador. Em outro lugar, os quartos de Densher são localizados numa rua estreita cujo potencial opressor é criado na *mise-en-scène*: um plano de ângulo baixo enfatiza o aspecto assustador da fenda de luz entre dois prédios altos de um cinza sombrio: cor, luz, e o ângulo fazem o trabalho de caracterizar, não somente o local, mas sua *qualidade* que, no romance, pode ser feito através do aspecto descritivo da prosa discursiva. Na casa de campo de Lord Mark, o aristocrata com quem a tia de Kate quer que ela se case, a exata extensão do lugar, primeiro indicada por uma imponente fachada, e depois elaborada em planos de sua grandeza interior imperiosa, é novamente palpável pela intervenção da *mise-en-scène*, especialmente pelas escolhas feitas sobre onde pôr a câmera, onde e quando movê-la. Todas essas decisões fílmicas tem interesse de fazer com que o que Lord Mark tem a oferecer à pobre Kate pareça o mais impressionante possível - e seus motivos questionáveis. Quando a narrativa muda para Veneza, a *mise-en-scène* avança triunfantemente por todo o drama da duplicidade. A inocência de Millie Theale é vista como ameaçada por um ambiente onde nada é sólido, onde as possibilidades de engano são infinitas. Especialmente em questões de cor e iluminação, na justaposição das belezas superficiais do local com as realidades de sua decadência e o baile de máscaras em que os amantes usam disfarces para

buscarem suas conexões, a complexa rede de corrupção se dá em termos de imagem e edição. A câmera — o que ela escolhe atender e de que ângulo e distância, e de acordo com que tipo de foco, se está parada ou em movimento, como enquadra o que é apresentado às suas lentes, ou qual informação ela escolhe omitir — é, em colaboração com o editor que decide sobre a sutura de planos para representar a intenção do diretor, tão capaz de complexidade e sutileza, de garantir o engajamento emocional e intelectual, quanto o escritor sobre a página no exercício de um outro sistema de signos.

Eu comecei falando sobre *A Época da Inocência*, então talvez seja apropriado que eu tente demonstrar o que eu quero dizer através de algumas referências diretas a ele. Cerca de vinte minutos de filme, apresenta-se um maravilhoso plano geral de um grande prédio de apartamentos em Nova Iorque (possivelmente da Sra. Manson Mingott) em um cruzamento nevado, enquanto nas outras três esquinas, não há nada para ser visto, exceto os estágios iniciais de uma escavação de alicerce. O plano é precedido e seguido de espaços interiores, o primeiro, na casa da Sra. Mingott e em seus degraus, com a Sra. Welland dizendo que é um erro para a Condessa Olenska ser vista saindo com o depravado Julius Beaufort, e o último, na mesa de jantar onde a discussão é sobre o comportamento de Ellen.

O plano, intrinsecamente deslumbrante em sua composição, cores, iluminação e ângulo de visão, parece a princípio injustificado. Como disse, é posto entre duas cenas internas densas de decoração elegante e conversa social carregada, e é aparentemente oferecida sem comentário. Em si, porém, constitui um comentário: faz-nos lembrar que esta cidade, com suas pretensões, máximas e rituais assiduamente preservados, comportando-se como se seus decoros fossem sancionados por gerações de legisladores, está, na verdade, ainda no processo de construção. O simples fato de ser um grande plano geral é por si significativo: implica que se pudesse recuar e ver a cidade através de uma perspectiva destacada e suficientemente distante, poderia se ter uma visão muito diferente daquela que se tinha de sua vida em seu entorno socialmente aceitável. Um único plano é, através do exercício de múltiplas estratégias cinematográficas, incluindo a música sombriamente digna, na trilha sonora, imbuído de uma complexidade e sutileza, que faz com que fique na mente por muito tempo depois que o filme acaba. Podemos, claro, deixá-lo passar sem registrar mais do que suas qualidades estéticas, ou nem mesmo isso: estou sugerindo que, se dermos a ele esse tipo de atenção que esperamos dar

à prosa de um grande romance, deveríamos ser recompensados, não somente por sua beleza intrínseca, mas também por seu poder apreciativo.

O segundo exemplo que quero chamar a atenção acontece ainda mais cedo no filme. A passagem começa na ópera no momento em que a Sra. Julius Beaufort se levanta tradicionalmente do assento (no camarote, claro), indo para casa receber seus convidados para o baile anual dos Beaufort. Uma série de planos é unida por fusões para retirar a Sra. Beaufort do momento habitual da ópera para ela esperando a carruagem para sua casa, mostrando a opulência de uma casa que pode se dar ao luxo de ter um grande salão de baile para uso de apenas uma vez por ano. Cada fusão sucessiva significa um lapso de tempo e um estágio avançado na preparação para o baile, por um período de dias, talvez semanas, antes da noite em si. As fusões, não só ligam os planos, mas também comentam sobre sua interligação: a primeira, por exemplo, leva a Sra. Beaufort da ópera à sua carruagem, bem como nos dá uma sensação do peso relativo que esses novaiorquinos atribuem à alta cultura e sociedade — a última ganha sem dúvidas em qualquer tipo de competição por séria atenção. Esta sequência de planos breves ligados/separados por fusões é acompanhada pelo narrador em *voice-over* irônico (e utilizando as próprias palavras de Edith Wharton), chamando a atenção para os hábitos dos nativos, e então voltando-se para as pretensões dos Beaufort em particular. Os três planos do próprio salão de baile representam os estágios pelos quais ele é transformado de vazio empoeirado em brilho da vivacidade em um momento culminante da orquestra, tocando “Marcha Radetzky” à medida que os dançarinos se aproximam da câmera com a convicção empolgante de pessoas absolutamente seguras de seu lugar na sociedade. As próprias fusões agem como significantes do tempo que passou, do tempo esgotado entre três pontos específicos, trazendo-nos até o momento da dança. E, seguindo os planos da dança coreografada vista de um plano geral de um ângulo alto, para tornar clara a plena formalidade da ocasião, a câmera corta para um *close-up* das luvas idênticas dos cavalheiros esperando sua vez, um outro ponto levantado em silêncio sobre a formalidade e a submissão desta amostra da sociedade de Nova Iorque. Escolhi deliberadamente um momento sem nenhuma importância particularmente crucial para a narrativa para mostrar como os recursos de narração podem ser combinados com os interesses da narrativa econômica.

Finalizarei, referindo-me a uma breve, bem posterior passagem, que é importante para a principal linha narrativa do filme e em que, peculiarmente deste filme, o aural e o visual trabalham juntos de formas intrincadas, mediados pela sutileza da edição. A cena se funde de Ellen entrando na rua ensolarada para encontrar Newland, então se funde novamente para a mesa de chá à beira do lago, onde em uma série de *close-ups* médios alternados, a situação dos dois de que seriam amantes é relevada. Isso dá lugar a uma alternância mais intensa de cada um visto sobre o ombro do outro, uma maneira de enfatizar a conexão inextricável entre os dois e reforçando a tensão entre eles, e então há uma breve alternância entre suas mãos tocando a mesa e o conjunto de planos anteriores em que a câmera olha sobre o ombro de um para o outro. Nas duas fusões que se seguem, ela primeiro desaparece da cena e o deixa abandonado, então ele desaparece enquanto a câmera permanece breve e incisivamente sobre a varanda vazia e a voz de Enya na trilha sonora canta a famosa canção de um sonho de tenacidade do amor, “eu sonhei que vivia em corredores de mármore.” O que não é mais que um sonho é reforçado por ser a ligação aural entre este e o próximo segmento, que nos leva de volta à próspera Nova Iorque. O prédio solitário que mostrei no trecho anterior agora não é mais isolado (a *mise-en-scène* impassível, mas discretamente marcando uma posição sobre o progresso material) e um exército de empresários uniformizados, de sobretudos e segurando os chapéus-coco contra o vento, movendo-se em câmera lenta, faz com a eloquência visual de Wharton e Scorsese marque uma posição sobre a submissão que Newland agora vai achar difícil de escapar. Quando a canção da trilha sonora termina, ele surge dessa multidão anônima.

As três categorias de estratégias narrativas – *mise-en-scène*, edição e trilha sonora – trabalham juntas para encaminhar essas duas sequências de transição de planos com uma complexidade e sutileza que acho que deveriam ter satisfeito minha colega se sua formação a tivesse preparado para buscá-las no filme e para ler a gramática característica do meio. Há muita sobreposição em termos de resposta intelectual e afetiva a um romance e ao filme dele derivado, mas essas respostas são, claro, o resultado de dois processos diferentes de articulação. Pode parecer um trabalho árduo, mas acho que é importante para nós envolvidos, tanto em filme quanto literatura, exortarmos mais fortemente a queda da hierarquia alta cultura/cultura popular, ou mesmo a dicotomia, o abandono da abordagem da fidelidade em favor de uma invocação mais produtiva da intertextualidade, e a atenção ao que contribui para

tais qualidades como sutileza e complexidade no filme, em vez de reclamar da perda do que é próprio da literatura. O filme é talvez tão fácil de se apreciar que se torna até mais fácil de não perceber que muita coisa está acontecendo.

Brian McFarlane

Monash University

Nota do editor: o ensaio ora publicado refere-se à palestra de abertura que ocorreu durante o *Millennium Film Conference*, realizado na Universidade de Bath em julho de 1999, organizado por Wendy Everett e com o apoio da Literature/Film Association.

## Referências

### Texto traduzido

MCFARLANE, B. “It wasn’t like that in the book”. **Literature/Film Quarterly**. Salisbury, v. 28, n. 3, p. 163-169, jul. 2000. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/43796984>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

### Apresentação da tradução e notas

DISCROLL, B. **The New Literary Middlebrow**: Tastemakers and Reading in the Twenty-First Century. Londres: Palgrave Macmillan, 2014, 243 p.

HIGGINS, S. **Harnessing the Technicolor rainbow**: color design in the 1930s. Texas: University of Texas Press, 2007. 312 p.

PASSARELLI, U. Contra-dança. **Revista da Comissão Mineira de Folclore**, Belo Horizonte, n. 23, p. 15-22, 2002.

PEN, M. Personagens-refletores revelam e omitem realidade. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 dez. 2004. disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1112200414.htm>>. Acesso em: 4 fev. 2021.

SUPLEE, C. F.R. Leavis, British Literary Critic, Editor and Author, Dies. **The Washington Post**, Washington, 19 abr. 1978. Disponível em: <<https://www.washingtonpost.com/archive/local/1978/04/19/fr-leavis-british-literary-critic-editor-and-author-dies/078f7b89-b87e-4345-a7e2-aa1a34b7404e/>>. Acesso em: 7 jun. 2021.

Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.7, n.11, p.50-65, 2021.