

LINDA CATARINA GUALDA

LITERATURA E CINEMA: representações do feminino em
Washington Square, Daisy Miller e The Europeans

ASSIS
2011

LINDA CATARINA GUALDA

LITERATURA E CINEMA: representações do feminino em
Washington Square, Daisy Miller e The Europeans

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e
Letras de Assis – UNESP – Universidade
Estadual Paulista para a obtenção do título de
Doutor em Letras (Área de Conhecimento:
Literatura e Vida Social)

Orientadora: Dra. Ana Maria Carlos

ASSIS
2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Gualda, Linda Catarina

G9111 Literatura e cinema: representações do feminino em
Washington Square, Daisy Miller e The Europeans / Linda
Catarina Gualda. Assis, 2011
321 f. : il.

Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de
Assis – Universidade Estadual Paulista.

Orientadora: Dra. Ana Maria Carlos

1. James, Henry, 1843-1916. 2. Cinema e literatura. 3.
Crítica cinematográfica. 4. Crítica feminista. 5. Literatura.
I. Título.

CDD 823
791.43

*Em memória de meu avó, José Meloni Gualda,
que nunca esteve tão presente.*

AGRADECIMENTOS

A realização dessa pesquisa não seria possível sem a colaboração de muitas pessoas, que me incentivaram na concretização do meu maior sonho acadêmico e pessoal. Em primeiro lugar, agradeço aos professores Dra. *Cleide Antonia Rapucci* e Dr. *Sérgio Zanoto* pelas contribuições no exame de qualificação.

Agradeço imensamente à professora Dra. *Cleide Antonia Rapucci* pelo acesso à bibliografia de crítica cinematográfica feminista, pelo incentivo inestimável ao meu aperfeiçoamento acadêmico no exterior e pela palavra amiga em momentos difíceis. Sei que falhei em muitos momentos, e grande parte desse trabalho devo ao seu esforço de não desistir de mim, de confiar e acreditar que seria possível concluí-lo. Para mim, isso é a maior prova de dedicação e estima. Você é uma grande inspiração, uma professora brilhante e uma mulher admirável. Jamais esquecerei seu apoio à essa pesquisa.

Agradeço ao professor Dr. *Sérgio Zanoto* pelo acesso à bibliografia jamesiana, principalmente a respeito das adaptações literárias para o cinema.

Agradeço à minha orientadora, Dra. *Ana Maria Carlos* pelas palavras, que serviram para eu buscar uma força que nem sabia que tinha.

Agradeço ainda aos professores Dr. Altamir Botoso e Dr. Wellington R. Fioruci pelas críticas, sugestões e elogios durante a defesa da tese. A leitura atenta, os valiosos acréscimos e, principalmente, os questionamentos pertinentes enriqueceram meu trabalho. Foi um enorme prazer tê-los em minha banca.

Agradeço à *CAPES* pela concessão da bolsa do Programa de Doutorado com Estágio no Exterior (PDEE) que me proporcionou uma oportunidade única em minha vida. Ir para a Universidade de Coimbra foi uma experiência espetacular, muito importante para minha carreira acadêmica e meu crescimento pessoal. Aproveito o ensejo para agradecer a todos os responsáveis pelo assessoramento da Bolsa, a prontidão aos e-mails e ao profissionalismo impecável.

Agradeço à Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da UNESP pelos auxílios financeiros concedidos para a participação em eventos de divulgação científica, que tanto acrescentaram para a pesquisa.

Meu sincero agradecimento à professora Dra. *Maria Irene Ramalho de Sousa Santos*, minha orientadora estrangeira em Portugal no período da Bolsa PDEE, de dezembro de 2010 a junho de 2011. Agradeço por ter me acolhido na Universidade de Coimbra, indicado bibliografia e, principalmente, pela liberdade que me proporcionou para a redação dessa tese. Sem a sua boa vontade, meu estágio no exterior jamais teria sido possível.

Agradeço muitíssimo ao professor Dr. *Abílio Hernandez*, meu co-orientador estrangeiro, pelos momentos maravilhosos em que discutimos literatura e cinema. Nossos encontros eram inspiradores para mim e sou muito grata por ter tido a oportunidade de conhecê-lo e aprender com a sua experiência.

Agradeço ainda à professora Dra. *Maria Conceição Monteiro*, que desde o Mestrado me incentiva no estudo à obra de Henry James. Obrigada por torcer pelo meu estágio em Portugal e, mais uma vez, por ter-me facilitado acesso à bibliografia jamesiana.

Meu agradecimento especial ao professor Dr. *Márcio Matiassi Cantarin*, por toda ajuda como revisor e pelo apoio quando decidi concorrer à Bolsa PDEE. Sua dedicação valiosa me ajudou na concretização de um sonho, que parecia muito distante da minha realidade. Você não imagina como suas palavras de incentivo foram importantes para mim.

Agradeço ainda aos *funcionários da Seção de Pós-Graduação, da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras de Assis e do Laboratório de Línguas* pela atenção, disposição e competência.

Também agradeço aos *funcionários da Biblioteca do Departamento de Estudos Ingleses da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra* pelo acesso à bibliografia jamesiana.

Agradeço carinhosamente aos amigos *Elaine Guimarães Santos* pelo companheirismo e por me ajudar com a bibliografia a respeito da alegoria em Nathaniel

Hawthorne e Henry James, *Pedro Douglas da Silva* pela amizade maravilhosa e compreensiva, *Denise Baleeiro Rosa* pela imensa ajuda na captação de cenas das obras cinematográficas e com toda a parte computacional que necessitei, *Celia Cristina Azevedo Ask* pela ajuda tão preciosa.

Agradeço aos meus alunos, que nesses anos de profissão se mostraram compreensivos com minhas ausências e falhas, demonstrando muito carinho em homenagens de incentivo.

Meu profundo agradecimento a *Alex Soares Silva*, meu irmão, meu amigo de todas as horas. Não sei o que seria de mim sem suas broncas, suas palavras incentivadoras, seu otimismo. Você faz a diferença e não teria conseguido sem o seu apoio. Muito obrigada por você existir em minha vida e torço para que nunca saia dela!

Agradeço à minha família: minha querida avó, *Maria Arlinda Barbosa Gualda*, meus tios, *Bertrand Gualda* e *Gauthier Gualda*, por sempre depositarem confiança em minha capacidade e me apoiarem em todos os momentos. Meu agradecimento mais profundo à minha mãe, *Désirée Gualda*, uma mulher extraordinária, o espírito mais lúcido que conheço. Mãe, você sabe que tudo isso aqui é por você e para você. Não existiria como mulher se não fosse por sua força, dedicação e, acima de tudo, inspiração. A minha vitória nessa etapa tão significativa na minha vida é a sua vitória. Agradeço infinitamente por me amar e estar sempre comigo, sempre!

E, finalmente, agradeço a todos aqueles que direta ou indiretamente torceram por mim, vibraram com minhas conquistas, me oferecendo uma conversa amiga, um sorriso, um abraço, uma palavra acolhedora. Muito obrigada! Todos vocês construíram esse sonho comigo e esse trabalho é a minha mais sincera retribuição.

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (...) O lema deve ser “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor”, valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada.

Ismail Xavier

GUALDA, L. C. *Literatura e Cinema: representações do feminino em Washington Square, Daisy Miller e The Europeans*. 2011. 321 f. Tese. (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2011.

RESUMO

A tese objetiva discutir as representações do feminino a partir das relações entre literatura e cinema em níveis práticos e teóricos das obras literárias de Henry James *Washington Square*, *Daisy Miller* e *The Europeans* e dos filmes homônimos de Agnieszka Holland, Peter Bogdanovich e James Ivory, respectivamente, tendo como ponto de partida as protagonistas Catherine Sloper, Daisy Miller e Eugenia Munster. Acreditamos que tais representações equivalem, no contexto das obras, a uma apropriação do olhar masculino – *the male gaze* – sobre o corpo feminino. Os signos do cinema hollywoodiano estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta as estruturas sociais e constrói a mulher de uma maneira específica, refletindo as necessidades e o inconsciente patriarcal. A partir de uma leitura intersemiótica, que rejeita a noção de fidelidade e vê a obra alvo como uma tradução do texto de partida, propomos uma reflexão a respeito da identidade de gênero criada e veiculada sob uma ótica masculina. Para isso, além da teoria de tradução, nos apoiamos, como suporte teórico, na teoria feminista do cinema contemporâneo, que se preocupa em desmascarar as imagens, o signo da mulher, para ver como funcionam os significados adjacentes ao código fílmico.

PALAVRAS-CHAVE: *Washington Square*; *Daisy Miller*; *The Europeans*; Representações do Feminino; Literatura e Cinema; Crítica Cinematográfica Feminista.

GUALDA, L. C. *Literature and Cinema: representations of feminine in Washington Square, Daisy Miller e The Europeans*. 2011. 321 p. Thesis. (Ph.D. in Literature) – Faculty of Sciences and Languages of Assis, São Paulo State University, Assis, 2011.

ABSTRACT

This thesis aims to discuss the representations of the feminine concerning the relations between literature and cinema on practical and theoretical levels having as its basis Henry James's literary works *Washington Square*, *Daisy Miller* and *The Europeans*, as well their homonymous filmic versions made by Agnieszka Holland, Peter Bogdanovich and James Ivory, respectively, having as starting point the leading figures Catherine Slopes, Daisy Miller and Eugenia Munster. We believe that such representations correspond, in the context of the works, to an appropriation of the masculine glance – *the male gaze* – over the feminine body. The signs of Hollywood's film industry are loaded of a patriarchal ideology that sustains social structures and build woman in a specific manner, reproducing needs and patriarchal unconsciousness. Based on an intersemiotic reading, which refuses the idea of fidelity and sees the target work as a translation of the starting text, we propose a reflection about the gender identity created and conveyed in a male perspective. For that, beyond the translation theory, we have as a complementary theoretical support the feminist theory of the contemporary cinema which is concerned to unmask the images, the woman's sign, to see how the adjacent meanings to the filmic code works.

KEYWORDS: *Washington Square*; *Daisy Miller*; *The Europeans*; Feminine Representations; Literature and Cinema; Feminist Film Criticism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES DAS OBRAS FÍLMICAS

Figura 1 - Catherine urinando na sala de estar	77
Figura 2 - Catherine na janela.....	77
Figura 3 - Dr. Sloper e Tia Penniman.....	78
Figura 4 - <i>Fade in</i> em Daisy Miller.....	197
Figura 5 - Daisy no Hôtel des Trois Couronnes	198
Figura 6 - Agnieszka Holland e Jennifer Jason Leigh no set de filmagens.....	206
Figura 7 - Fachada da casa da família Sloper.....	210
Figura 8 - Arthur, Morris e Marian na festa de noivado.....	211
Figura 9 - Catherine acuada na festa de noivado de Marian	212
Figura 10 - Catherine feliz ao piano	213
Figura 11 - A pequena Catherine à janela	215
Figura 12 - Vestido de Catherine.....	216
Figura 13 - Morte da mãe de Catherine	217
Figura 14 - Dr. Sloper e a esposa morta	217
Figura 15 - Close na esposa morta	217
Figura 16 - Dr. Sloper recusa Catherine	217
Figura 17 - Catherine e Morris conversam na chuva.....	219
Figura 18 - Catherine implora pelo amor de Morris.....	219
Figura 19 - Catherine caída na chuva	219
Figura 20 - No chão, Catherine chora o abandono	219
Figura 21 - O lar claustrofóbico de Catherine	225
Figura 22 - A janela como marcador temporal: Catherine bebê se transforma em criança ...	227
Figura 23 - Catherine criança presa como seu pássaro.....	229
Figura 24 - Catherine adulta: analogia com o pássaro preso.....	229
Figura 25 - Catherine ao piano rodeada por crianças	230
Figura 26 - Catherine como preceptora	232
Figura 27 - Catherine preceptora: força e realização.....	232
Figura 28 - Catherine carrega o bebê de Marian	233
Figura 29 - Sheperd e Bogdanovich, maio de 1974: notícia do filme e da união do casal....	236
Figura 30 - Peter Bogdanovich e Barry Brown durante as filmagens	237
Figura 31 - Castelo de Chillon.....	238
Figura 32 - Winterbourne chega ao Coliseu	239
Figura 33 - Winterbourne e a Sra. Walker conversam no Píncio	242
Figura 34 - Winterbourne, Daisy, Giovanelli e a Sra. Walker no Píncio	242
Figura 35 - Daisy e Giovanelli no Píncio	243
Figura 36 - Daisy e Winterbourne: contraste nas vestimentas	245
Figura 37 - Daisy e Winterbourne passeiam no Píncio	247
Figura 38 - Winterbourne no teatro: cena da Ópera	250
Figura 39 - Sra. Miller, Randolph e Winterbourne: Daisy enferma	251
Figura 40 - Momento que Winterbourne sabe da morte de Daisy.....	252
Figura 41 - Winterbourne no enterro de Daisy.....	254
Figura 42 - O olhar enigmático de Winterbourne.....	256
Figura 43 - O rosto transfigurado de Winterbourne.....	258
Figura 44 - Castelo de Chillon visto da carruagem de Winterbourne	264
Figura 45 - Winterbourne, Daisy e Giovanelli no Coliseu	265
Figura 46 - Daisy como santa na arena do Coliseu	266
Figura 47 - Abertura de <i>The Europeans</i> : fusão dos desenhos em filmagem.....	281
Figura 48 - Paisagem de <i>The Europeans</i>	282

Figura 49 - Integração do indivíduo ao espaço.....	282
Figura 50 - Felix conhece Gertrude: harmonia.....	284
Figura 51 - Gertrude e Sr. Brand: desarmonia.....	285
Figura 52 - Família Wentworth reunida	287
Figura 53 - Gertrude e Charlotte: contraste	289
Figura 54 - Gertrude e Charlotte discutem	289
Figura 55 - Chegada de Eugenia à casa da família Wentworth.....	290
Figura 56 - Sequência da apresentação de Eugenia a Robert	291
Figura 57 - Sequência da festa na casa de Robert: Eugenia explica seu casamento	292
Figura 58 - Sequência da despedida de Eugenia	293
Figura 59 - Robert oferece sua carruagem ao invés de um pedido de casamento	293
Figura 60 - Gertrude e Charlotte visitam Eugenia.....	294
Figura 61 - Os americanos intrigados com a chegada de Felix	295

LISTA DE ABREVIATURAS DAS OBRAS LITERÁRIAS

<i>Daisy Miller</i>	DM
<i>Washington Square</i>	WS
<i>The Europeans</i>	TE

Sumário

INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO I – Henry James e a representação da mulher no século XIX	32
1.1 Breve biografia de Henry James: o modelo familiar do século XIX.....	32
1.1.1. O estilo e temática do autor: <i>The Internacional Theme</i>	39
1.1.2. O realismo dramático jamesiano e o uso da hipotipose.....	44
1.2 <i>Washington Square</i> e o feminino resignado	51
1.2.1 <i>The American Way of Life</i> : o papel da mulher na sociedade patriarcal.....	56
1.2.2 Catherine Sloper e o sentimento de solidão.....	69
1.2.3 A degradação moral de Catherine: a voz masculina.....	83
1.3 <i>Daisy Miller</i> : a inocência condenada.....	91
1.3.1 Contexto histórico e temática	96
1.3.2 A construção da alegoria nos nomes dos personagens	99
1.3.3 A representação do feminino: Daisy e as outras mulheres	106
1.2.4 O conflito de culturas: Alteridade <i>versus</i> Identidade	113
1.2.5 O foco narrativo: Daisy através de Winterbourne	118
1.4 <i>The Europeans</i> : a velha mulher no Novo Mundo	127
1.4.1 <i>The Internacional Theme</i> : o confronto de culturas	133
1.4.2 O casamento como norma: aceitação e recusa	144
1.4.3 Eugenia e as outras mulheres: possibilidades para o feminino	156
CAPÍTULO II – A reapresentação da mulher jamesiana no cinema contemporâneo.....	164
2.1 A questão da adaptação cinematográfica.....	164
2.1.1 Considerações sobre Intertextualidade e Tradução Intersemiótica	173
2.2. A literatura no cinema: uma relação complicada	180
2.2.1 O elo: a estrutura narrativa e a impressão de realidade	183
2.2.2 O confronto: a linguagem literária e a cinematográfica	191
2.2.3 A obra de Henry James no cinema	200
2.3 A Catherine de Agnieszka Holland	204
2.3.1 O processo adaptativo: os procedimentos técnicos, estéticos e de apropriação	208
2.3.2 A mulher restrita ao lar: a imobilidade do feminino	223
2.4 A Daisy de Peter Bogdanovich.....	235
2.4.1 Elementos estruturais do filme	241
2.4.2 A mulher olhada: <i>the male gaze</i> e o ponto de vista dividido.....	256
2.5 A Eugenia de James Ivory	270
2.5.1 A importância do tempo e do espaço: Eugenia e o Novo Mundo	276
2.5.2 As relações de gênero: controle e manipulação.....	287
CONCLUSÃO.....	298
REFERÊNCIAS	310

INTRODUÇÃO

As fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede.

Michel Foucault

Da mesma maneira que a literatura foi a expressão artística de maior repercussão nos séculos XIX e XX, o cinema desponta hoje como a mais popular das artes, aquela que agrega o maior número de interessados. O estudo comparativo dessas duas expressões artísticas surge como ponto de partida para uma discussão e reflexão acerca da problemática da adaptação, em especial, das obras de Henry James.

Num momento em que o cinema é um dos meios de divulgação cultural e que a literatura tem um público tão reduzido, as adaptações cinematográficas tornam-se também uma maneira de atrair um maior número de leitores, que após assistirem a um filme baseado em obra literária, podem querer conhecer a narrativa que deu origem àquele filme. Além disso, “o cinema não deve ser encarado somente como fenômeno cinematográfico, nem mesmo como fenômeno artístico, mas como a possibilidade de adquirir o equilíbrio, a liberdade, a possibilidade de tornar-se humano” (BERNARDET, 1985, p. 34).

Compartilhando da idéia de que “o cinema não é só a arte contemporânea do homem, mas a arte criada pelo homem contemporâneo” (SILVEIRA, 1966, p. 167), o estudo comparado entre essas duas expressões permite uma análise da contribuição que uma arte traz à outra. Além disso, “na era da interdisciplinaridade, nada mais saudável do que tentar ver a verbalidade da literatura pelo viés do cinema, e a iconidade do cinema pelo viés da literatura” (BRITO, 2006, p. 131).

Pensando nisso, escolhemos estudar três obras de Henry James que foram transpostas para o cinema. As razões da escolha de Henry James foram muitas: o escritor é dono de uma linguagem apurada, um estilo inconfundível, dá um tratamento singular aos personagens e, principalmente, demonstra um interesse peculiar na caracterização da mulher. “James identifies his novelistic art as a feminine art; he identifies American society with the same

feminine art; and he identifies women as the actual and sole representatives of civilization in America”¹ (FOWLER, 1984, 13).

Além de ser um dos grandes nomes da literatura mundial e precursor do romance psicológico moderno, Henry James criou um método de investigação do indivíduo, compondo personagens que refletem a realidade e problematizam a conduta humana. *Washington Square* (1880), *Daisy Miller* (1879) e *The Europeans* (1878) pertencem ao início de sua carreira e foram publicados com diferença de um ano. Os textos são curtos, mas complexos. O autor e muitas de suas obras receberam vários prêmios, artigos e estudos acadêmicos, principalmente em relação ao tratamento à linguagem e ao realismo dramático, que inaugurou.

Entretanto, pouca atenção se tem dado à representação do feminino nessas obras, um dos objetivos desse trabalho. O que existe são análises esparsas e gerais a respeito da atuação das personagens Catherine Sloper, Daisy Miller e Eugenia Munster nos contextos dos romances² e não de sua construção, que enfatiza o ideal feminino e uma ideologia patriarcal que o subjuga. Sendo assim, o objetivo aqui é discutir as representações do feminino a partir das relações entre literatura e cinema em níveis práticos e teóricos dos romances *Washington Square*, *Daisy Miller* e *The Europeans* e dos filmes homônimos de Agnieszka Holland, Peter Bogdanovich e James Ivory, respectivamente. Dessa maneira, nosso principal interesse é investigar a imagem de mulher e os papéis que desempenham nas obras literárias e fílmicas. Trataremos ainda das técnicas específicas de linguagem em cada tipo de narrativa, enfatizando seus contextos.

A representação dos ideais femininos nas obras literárias escolhidas são criações masculinas e merecem atenção especial. As personagens fazem referência a uma construção

¹ James identifica sua arte novelística como uma arte feminina; ele identifica a sociedade americana com a mesma arte feminina; e ele identifica as mulheres como as atuais representantes da civilização na América (tradução nossa).

²As obras aqui em questão são classificadas como novelas, por alguns teóricos (Bruce McElderry, J. A. Cuddon) e romances, por outros (Sergio Bellei, Forster, Wayne Booth, Burgess), classificação essa geralmente baseada no tamanho dos textos. Optamos pelo termo romance por considerarmos que as narrativas revelam uma estrutura de romance: a complexa imbricação entre o enredo, as personagens e o olhar do narrador. No *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, J.A. Cuddon define *novel* como uma história de incidente, centrada no enredo e *romance* é visto como uma obra que trata de personagem, do herói individual (1991, p. 84-96). Alguns teóricos como Sergio Bellei, McElderry e mesmo Henry James, quando se refere não apenas a própria prosa, argumentam que a diferença significativa entre um termo e outro diz respeito apenas ao tamanho do texto, sugerindo, seguindo esse critério, que há três tipos de narrativa: *short story*, *novel* e *romance*. Em seu *A Arte da Ficção*, James desabafa: “Novel” e “romance”, o romance de incidente e o de personagem – essas separações grosseiras me parecem ter sido feitas por críticos e leitores para sua própria conveniência, e para ajudá-los em algumas situações eventualmente problemáticas, mas me parecem ter pouco interesse ou realidade para o criador, de cujo ponto de vista estamos tentando considerar a arte da ficção” (1995, p. 34). E segue elogiando os franceses que dão apenas um nome para o romance sem destacar nele características menores. Para Henry James, tanto o *novelist* quanto o *romancer* possuem a mesma obrigação e responsabilidades, já que “o padrão de execução é igualmente alto para os dois” (1995, p. 35).

social que tem a ver com a distinção masculino/feminino, colocando a mulher numa posição de inferioridade, veiculando uma imagem negativa dessas mulheres. Estamos interessados nesses estereótipos de mulher que se constroem a partir dos mitos concebidos e se incorporam ao gênero dando-lhes um caráter de naturalidade. Acreditamos que tais representações equivalham, no contexto das obras, a uma apropriação do olhar masculino – *the male gaze* – sobre o corpo feminino.

Os signos do cinema hollywoodiano estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta as estruturas sociais e constrói a mulher de uma maneira específica, refletindo as necessidades e o inconsciente patriarcal. A partir de uma leitura intersemiótica, propomos uma reflexão a respeito da identidade de gênero criada e veiculada sob uma ótica masculina. Para isso, além da teoria de tradução, nos apoiamos, como suporte teórico, na teoria feminista do cinema contemporâneo, que se preocupa em desmascarar as imagens, o signo da mulher, para ver como funcionam os significados adjacentes ao código cinematográfico.

Nosso estudo caminha para a descrição das versões fílmicas e de suas relações com o texto de partida, considerando cada versão como uma tradução³ do romance. Qualquer processo de análise necessita antes da reconstituição do objeto para a sua compreensão. No caso de um filme, não basta vê-lo, mas

revê-lo e, mais ainda, *examiná-lo tecnicamente*. Trata-se de uma outra atitude com relação ao objeto filme, que, aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor (VANOYE, 1994, p. 12)

Tendo isso em mente, nossa análise seguiu dois caminhos: o primeiro foi *trabalhar* o filme no sentido de compreendê-lo de maneira abrangente, de observar as significações propostas, tendo sempre em mente o romance do qual partiu; o segundo foi *analisar* tais significações propondo hipóteses para consolidá-las ou invalidá-las, além de identificar a relação que estabelecem (ou não) com o texto de partida e tentar reconhecer o propósito dessa relação. Em outras palavras, vamos desconstruir e reconstruir, descrever e interpretar.

Para isso, tivemos de considerar que todo filme está inserido em um contexto histórico e também cinematográfico, haja vista que “um filme jamais é isolado, participa de um movimento ou se vincula mais ou menos a uma tradição” (VANOYE, 1994, p. 24). Entram aí, a visão do mundo de diretor, as correntes e tendências da época, a adequação do tema à

³ Termo usado por DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999, p. 13.

realidade e mais uma série de fatores que não podem ser deixados de lado quando se pretende uma análise fílmica. Além disso, no nosso caso específico, tivemos de levar em conta a questão da adaptação, a proximidade ou distanciamento com a obra literária, a questão da autoria, da criação de uma obra autônoma, a responsabilidade do cineasta e sua interpretação do romance que levou às telas.

O cinema pode, de fato, ser analisado sob diferentes pontos de vista, “descartando-se a rigidez metodológica e a ortodoxia ideológica, recusando-se toda e qualquer redução estilística, fazendo-se frente às onipresentes tentativas de homogeneização, de normatização, de rendição às fórmulas e aos clichês” (ALBAGLI, 2006, p. 7). Isso porque, como arte inserida em um contexto sociocultural e observada dos mais diferentes ângulos, não possibilita uma interpretação única. Uma vez que tomamos a obra cinematográfica como uma tradução da obra literária, é preciso deixar claro que acreditamos que elas sejam inteiramente independentes, mas, ao mesmo tempo, que estejam intimamente relacionadas.

A partir do momento em que não se considera mais a tradução como mimese, mas como uma atividade interessada nas condições de produção e recepção, a transposição passa a ser vista como transformação. Como resultado desse processo transformacional, surge, então, uma estrutura totalmente nova e o texto tem de ser visto como uma obra autônoma que não pode ser adequadamente compreendida e julgada se tomada apenas como imitação. Porém, não se pode negar que a versão esteja intimamente ligada à outra, uma vez que funciona como seu interpretante⁴.

Também rejeitamos a noção de fidelidade do filme em relação à obra literária, porque esta noção é a-histórica, subjetiva e redutora, principalmente quando as obras pertencem a diferentes contextos históricos. Além disso, a fidelidade é impossibilitada pelos diferentes meios materiais de cada expressão artística, os quais serão detalhados mais adiante. Pensando nisso, orientamos nossas análises “não por noções rudimentares de “fidelidade” mas sim, pela atenção à “transferência criativa”, ou às respostas dialógicas específicas, a “leituras” e “críticas” e “interpretações” e “re-elaboração” do romance original” (STAM, 2006, p. 51).

Sendo assim, nosso interesse recaiu sobre os procedimentos de adaptação adotados pelos diretores e sobre a maneira em que tais alterações podem ser verificadas ao longo dos filmes. Estamos cientes de que esse processo metamórfico, que transforma obras de ficção em novas entidades artísticas – no caso, em um filme –, é um processo que exige muitas

⁴ Interpretante é, resumidamente, a representação mental retirada pelo signo (SEBEOK, 1986, p. 385).

alterações, uma vez que “mudanças são inevitáveis no momento em que se abandona o meio lingüístico e se passa para o visual” (BLUESTONE, 1973, p. 219).

Entretanto, embora obra de base e tradução sejam diferentes enquanto linguagem, suas informações estéticas estão ligadas por uma relação de isomorfia⁵ e essas relações são chamadas aqui de pontos de contato, ou seja, elementos que ambas as obras possuem em comum, obviamente com as modificações necessárias para a realização de uma obra autônoma que dialogue com a obra de partida e não somente a reproduza. Considerando que “os cineastas herdaram, observam, impregnam-se, citam, parodiam, plágiam, desviam, integram as obras que procedem as suas” (VANOYE, 1994, p. 36), buscamos explicar os movimentos que decorrem dessa transmutação de signos e seus processos de ressignificações. Além disso, como estamos interessados na representação do feminino, nos apoiaremos na teoria feminista cinematográfica para desmascarar as imagens de mulher.

A teoria feminista do cinema evoluiu a partir do movimento feminista dos anos 70 e de suas preocupações com a representação da mulher, tendo no início uma metodologia sociológica e política. As primeiras pesquisas feministas sobre cinema realizavam “análises críticas dos personagens femininos e masculinos representados em relação aos contextos históricos e institucionais”. Essas análises tinham como suporte teórico as abordagens da psicanálise e semiologia, e se preocupavam em estudar os diversos elementos da narrativa cinematográfica – som, diálogo, imagem, posicionamento de câmera – para a produção de sentidos (ADELMAN, 2011, p. 12).

Desde o início dos movimentos de liberação da mulher, as feministas americanas estudam a representação do feminino nas artes: literatura, pintura, escultura, cinema e televisão. A crítica feminista, “enquanto uma nova forma de interpretar textos, emergiu de preocupações correntes de mulheres que reavaliaram a cultura na qual haviam sido criadas e educadas” (KAPLAN, 1995, p. 43). Isso permitiu que as imagens estereotipadas da mulher fossem desmascaradas, já que o interesse estava em investigar como se produzia o significado nos filmes e como a mulher era retratada.

A partir de 1970, a discussão a respeito da dominação masculina é encabeçada pela segunda onda feminista, que considerava, entre muitos fatores, a mudança nas sociedades desde os seus primeiros debates. Nesse momento, as ações da crítica feminista “provocaram mudanças nos regimes hegemônicos de representação e produziram uma série de alterações institucionais que incluíram uma presença maior de mulheres nos espaços sociais

⁵ Termo usado por PLAZA, J., 1987, p. 23.

privilegiados onde os discursos sobre o gênero são produzidos e disseminados” (ADELMAN, 2011, p. 14).

Mais adiante, nos anos 80 e 90, as transformações sociais permitiram maior abertura histórica, refletindo nas representações de gênero e sexualidade. Surgem novas perspectivas teóricas: a teoria pós colonial e a teoria *queer*. Nesse período, o feminismo partilha com essas perspectivas “o esforço pela elaboração de uma crítica teórica baseada num projeto político de transformação social”, objetivando desmascarar os ideais de mulher e desconstruir o binarismo mulher e homem fundamentado na tradição ocidental (ADELMAN, 2011, p. 15).

Atualmente, o estudo de cinema conta com várias perspectivas que buscam investigar a representação do feminino e o papel da mulher nos filmes e esses estudos estão em constante crescimento e modificação. Miriam Adelman (2011, P. 15) ressalta que ainda são pouco frequentes ou não devidamente divulgadas pesquisas que se proponham a analisar a narrativa cinematográfica e sua linguagem como produtores de discursos e significados de gênero. (p. 15).

A temática do olhar – *the male gaze* –, cerne de nossa pesquisa, é muito recorrente na crítica feminista cinematográfica atual. Discute-se a questão da mulher ser encarada como objeto do desejo masculino, o prazer em ser observada, os três tipos de olhar (da câmera, do espectador e dos personagens masculinos e femininos), os mitos em relação aos papéis que exerce nas narrativas e a condição subalterna que lhe é relegada nos enredos, funcionando como artifício para suspender a trama e não continuá-la.

No Artigo *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Laura Mulvey defende a ideia de que os filmes hollywoodianos revelam e refletem uma interpretação socialmente estabelecida da diferença sexual, que controla as imagens e o olhar do espectador, “demonstrating the way the unconscious of patriarchal society has structured film form”⁶ (1975, p. 01). Segundo a autora, Hollywood tem apresentado e representado a mulher apenas para a satisfação do *male gaze*, ou seja, manipula o prazer visual, já que codifica o erótico na linguagem da ordem patriarcal dominante (1975, p. 02).

Mulvey acrescenta que o cinema oferece várias possibilidades de prazer visual. O primeiro é o prazer de ser observado, ou seja, a escopofilia, que está associada ao “taking other people as objects, subjecting them to a controlling and curious gaze”⁷ (1975, p. 02). O segundo prazer visual é a identificação com a imagem vista, ou seja, está relacionado ao

⁶ Demonstrando a maneira como o inconsciente da sociedade patriarcal tem estruturado a forma do filme (tradução nossa).

⁷ Tomar outras pessoas como objeto, submetendo-as a um olhar controlador e curioso (tradução nossa).

narcisismo e à constituição do ego. Nesse sentido, em termos fílmicos, o primeiro implica a separação da identidade erótica do sujeito e do objeto na tela e o segundo diz respeito à identificação do ego com o objeto, a partir da fascinação do espectador ao reconhecer seus gostos na tela.

Para Mulvey, num mundo de diferenças sexuais, a que chama de *sexual imbalance*, o prazer em olhar está dividido entre *active/male* e *passive/female*⁸ e este projeta sua fantasia para o corpo feminino, que é denominado de acordo com as normas do patriarcado. No cinema tradicional, a divisão entre *active/looking* e *passive/looked at*⁹ se divide em termos do poder masculino estar embutido na figura do herói e a mulher exercer simultaneamente o papel de ser exibida e olhada, tendo sua aparência codificada para causar um forte impacto visual e erótico. Em outras palavras, as mulheres são exibidas como objeto sexual de um espetáculo erótico: elas mantêm o olhar, significam e agem para o desejo masculino (1975, p. 03).

The presence of woman is an indispensable element of spectacle in normal narrative film, yet her visual presence tends to work against the development of a story line, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation. This alien presence then has to be integrated into cohesion with the narrative¹⁰ (1975, p. 03).

A exibição do feminino no cinema, segundo a autora, funciona em dois níveis: 1) como objeto erótico para os personagens dentro da história; 2) como objeto erótico para o espectador dentro da sala de projeção. Dentro do filme, o olhar do espectador e o do personagem masculino estão perfeitamente combinados, garantindo assim a verossimilhança da narrativa. Nesse sentido, a concepção da mulher como espetáculo só é possível graças ao mecanismo que estrutura o filme em torno de uma figura principal controladora, com a qual o espectador pode se identificar (1975, p. 04).

Playing on the tension between film as controlling the dimension of time (editing, narrative) and film as controlling the dimension of space (changes, in distance, editing), cinematic codes create a gaze, a world,

⁸ Termos usados por MULVEY, L., 1975, p. 03.

⁹ Termos usados por MULVEY, L., 1975, p. 06.

¹⁰ A presença da mulher é um elemento indispensável do espetáculo na narrativa cinematográfica normal, apesar de sua presença visual tender a trabalhar contra o desenvolvimento de uma linha da história, para congelar o fluxo de ação em momentos de contemplação erótica. Então, essa presença alienígena tem que ser integrada em coesão com a narrativa (tradução nossa).

and an object, thereby producing an illusion cut to the measure of desire¹¹ (p. 07).

Como objeto de desejo, de fetichismo e voyeurismo e não como sujeito e agente, a mulher é observada (*to-be-looked-at-ness*¹²) e renuncia a seus próprios desejos para privilegiar o prazer masculino. Essa erotização do feminino no cinema acontece em torno de três olhares dominantes: a) o olhar do homem para a mulher, que se torna objeto desse olhar; b) o olhar do espectador, que se identifica com esse olhar masculino que está na tela e c) o olhar da câmera, que determina a posição da filmagem e condiciona as imagens aos interesses e ideologia do realizador. Para Mulvey este último olhar não é neutro e geralmente apresenta uma atitude voyeurística masculina, no sentido de que geralmente é o homem quem controla a imagem (1975, p. 07).

No cinema, a presença visual da mulher no filme narrativo tende a gelar o fluxo da ação, ao provocar a contemplação erótica. Esta contradição é resolvida nos momentos de puro espetáculo (grandes plano de rosto, de pernas...) ou de espetáculo dentro do espetáculo (por exemplo, as comédias musicais). No filme narrativo clássico, o papel do homem é activo, é ele que faz sobrevir os acontecimentos, é ele também que é portador do olhar do espectador, “neutralizando” o perigo da mulher como espetáculo (uma vez que a mulher, que significa castração, ameaça sempre fazer surgir a ansiedade) (AUMONT e MARIE, 2004, p. 158).

Sue Gillett, em seu artigo “Prazer em assistir: o cinema de Jane Campion, também concorda que o feminino é visto como objeto e argumenta que, no filme, a mulher não garante a continuidade da narrativa, ao contrário, a suspende para proporcionar prazer no espectador. O corpo feminino está relacionado ao desejo masculino e por não ser considerada relevante na trama, a mulher serve apenas para ser observada e desejada. Para a autora, “um dos aspectos mais significativos e perturbadores da imagem da mulher no cinema clássico é sua qualidade hipnótica, a maneira como ela suspende a narrativa e, como objeto, absorve o olhar” (2011, p. 229).

Miriam Adelman, na introdução a *Mulheres, Homens, olhares e cenas*, também discute a importância do olhar no cinema, afirmando que o espectador é um grande *voyeur*, pois é movido pelo prazer em olhar e assistir (2011, p. 9-10). Para ela,

¹¹ Jogando com a tensão entre o filme como controlador da dimensão do tempo (edição, narrativa) e com o filme como controlador do espaço (alterações, edição), os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo, um objeto, produzindo assim uma ilusão cortada à medida do desejo (tradução nossa).

¹² Termo usado por MULVEY, L., 1975, p. 07.

esse *olhar* – que acessa e renova códigos imagéticos de representação do feminino que antecede o cinema – teria um poder particular de engajar sonhos e fantasias de homens (e mulheres), em torno de mulheres “objetificadas” e idealizadas à maneira dos “roteiros estreitos”, institucionalizados pela modernidade, que se impõe sobre os corpos e comportamentos femininos (e masculinos) de tal forma que mantêm as mulheres numa “posição no discurso” de clara subordinação (2011, p. 11).

Segundo a autora, o cinema não apenas representa a mulher a partir de estruturas ideológicas particulares, como também cristaliza um discurso e subjetividade específicos, formando “uma ampla teia de relações sociais de gênero (e de classe, raça etc.) na qual as lutas simbólicas são um dos principais terrenos de batalha política (lutas de poder)” (2011, p. 14). Essas relações sociais subestimam a mulher, colocando-a na posição de objeto, haja vista que a norma falocêntrica dita e manipula o discurso. Além disso, encarada como acessório, o olhar sobre o corpo feminino reflete a ideologia do patriarcado, que vê a subordinação da mulher como natural. Essa relação voyeurística entre um espectador assumidamente masculino e uma mulher que é o objeto passivo de seu olhar

não possibilita a existência nem de uma heroína-sujeito que comanda a narrativa, nem de uma posição de espectadora genuinamente feminina (porque uma mulher só pode assistir como se fosse um homem, através das lentes do olhar masculino, ou em uma identificação narcisista com a heroína-objeto). Sendo a narrativa província do controle masculino, a própria mulher é igualada ao visual. Em outras palavras, o prazer de assistir filmes é sexualmente codificado e, portanto, ideologicamente suspeito de uma perspectiva feminista (GILLET, 2011, p. 225).

Ainda a respeito do olhar, E. Ann Kaplan, em *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*, discute a questão do olhar masculino no cinema hollywoodiano a partir da análise de alguns filmes de autoria masculina e feminina. Para ela, o prazer sexual em olhar é ativado pelo próprio ambiente do cinema, já que este se aproveita do ato de olhar para criar uma situação erotizada.

[...] a sala escura, a maneira como o olhar do espectador é controlado, primeiro pela abertura da câmera, e depois pela tela do projetor, o fato de o espectador estar assistindo as imagens que se movem e não a imagens estáticas (pintura) ou a atores ao vivo (teatro), tudo coopera para fazer a experiência cinematográfica aproximar-se mais do sonho do que é possível em qualquer outra arte (1995, p. 33).

E. Kaplan se vale da psicanálise (complexo de Édipo), para desconstruir os filmes hollywoodianos, além de retomar as ideias de fetichismo e voyeurismo de Mulvey. O

fetichismo refere-se à busca masculina em alcançar a satisfação erótica projetando na mulher sua própria sexualidade. Segundo a autora, o termo diz respeito “à perversão em que os homens buscam encontrar o pênis na mulher” e o que está subentendido é o medo da castração, “impedindo que haja excitação sexual com uma criatura que não tenha pênis, ou algo que o substitua” (1995, p. 33). No cinema, o cabelo comprido, um sapato e mesmo todo corpo feminino pode ser fetichizado, objetivando neutralizar o medo da diferença sexual.

Retomando as ideias de Mulvey, E. Ann Kaplan afirma que o voyeurismo tem a ver com a “gratificação erótica obtida por uma pessoa ao mostrar seu corpo – ou parte dele – para outra pessoa, como no prazer de ser visto ou de se ver na tela” (1995, p. 33). No cinema hollywoodiano, o objeto do *voyeur* é o corpo feminino e esse olhar, típico do patriarcado, enxerga como objeto erótico, reprimindo suas relações com o meio. Esse olhar dominante com “lastro de poder político e econômico, além de sexual, relega a mulher à ausência, ao silêncio e à marginalidade” (1995, p. 20). Como esse olhar traz em si o poder econômico e social, ele se vê no direito de impor exigências sobre o feminino, que frequentemente sacrifica seu desejo em favor do desejo masculino. Sucumbindo a essas leis, a mulher assegura a manutenção do patriarcado e as relações de poder.

Sue Thornham, em seu “Feminism and Film”, publicado em *The Routledge Companion to Feminist and Postfeminism*, defende que a opressão do feminino nos filmes está não apenas nos papéis repetitivos designados às mulheres, mas também em suas imagens cristalizadas de, por exemplo, objeto sexual, de vítima, de vampira, de recepcionista, de secretária. Partindo do questionamento das causas dessa circulação de imagens do corpo feminino constituir um ato de opressão, a autora argumenta que o principal interesse da crítica feminista é transformar a posição feminina de objeto do conhecimento para sujeito capaz de produzir e transformá-lo (2001, p. 94). Para ela, a preocupação está em expor essas imagens de mulher como falsas e opressivas, na medida em que ambas refletem as estruturas sociais e as representam de acordo com os medos e fantasias dos criadores masculinos. Dessa maneira, não são baseadas na realidade, mas na ideologia patriarcal dominante.

Films are *texts* – complex structures of linguistic and visual codes organized to produce specific meanings.

[...]

Films, in short, are bearers of *ideology*. Ideology can be defined as that representational system, or ‘way of seeing’ the world which appears to us to be ‘universal’ or ‘natural’ but which in fact the product of the specific power structures which constitute our society, the sign ‘woman’, then, acquires its meaning within a sexist, or patriarchal, ideology. Its meaning is derived from that structure and the meanings it generates. It is therefore unproductive to

compare film stereotypes of women with the reality of women's lives: that 'reality' is lived within the same ideological structure. What should be examined is *how* the sign 'woman' operates within the specific film text – *what* meanings it is made to bear and what desires and fantasies it carries (2001, p. 96)¹³.

A autora acredita que o cinema, através da ideologia das *oppressive images*¹⁴, ajuda a reforçar ou construir as identidades de gênero baseadas na submissão do feminino em detrimento do poder masculino. Essas identidades são construídas a partir de um pensamento que as considera “universal” ou “natural”.

Compartilhando da tese de Laura Mulvey, Thornham afirma que o signo de mulher no filme, construído pela cultura patriarcal, funciona para proporcionar prazer apenas para o homem espectador. Isso porque,

women are objects, not subjects, of the **gaze**, their bodies eroticised and often fragmented. This division between active/male and passive/female, argues Mulvey, also structures film narrative. It is the film's hero who advances the story, controlling events, the woman, and the erotic gaze. Woman in contrast, functions as erotic spectacle, interrupting rather than advancing the narrative. For this to be countered, conventional cinematic pleasures must be destroyed, oppressive forms transcended, and 'a new language of desire' conceived¹⁵ (2001, p. 97).

Ainda a respeito do signo feminino, Teresa de Lauretis, no artigo “Através do Espelho: mulher, cinema e linguagem”, argumenta que o cinema funciona como produtor de sentidos ao discutir as representações sociais. O cinema hollywoodiano dominante acentua as diferenças entre os sexos e cristaliza as relações de gênero, deixando ainda mais em evidência a dicotomia masculino/feminino. Para ela, é preciso refletir sobre a interiorização de modelos sociais veiculados pela ótica misógina considerados verdadeiros e sobre as relações de

¹³ Filmes são textos – estruturas complexas de códigos linguísticos e visuais organizados para produzir significados específicos. [...] Filmes, em suma, são portadores de ideologia. Ideologia pode ser definida como um sistema representacional ou um 'modo de ver' o mundo, o qual nos aparece como sendo 'universal' ou 'natural', mas que na verdade é produto de estruturas específicas de poder que constituem nossa sociedade. O signo 'mulher', então, adquire seu significado dentro de uma ideologia sexista ou patriarcal. Seu significado é derivado daquela estrutura e os sentidos que ela gera. Ela é portanto improdutiva para comparar os estereótipos de mulher no filme com a realidade de suas vidas: aquela 'realidade' é vivida dentro da mesma estrutura ideológica. O que deveria ser examinado é *como* o signo 'mulher' opera dentro do texto fílmico específico – *quais* significados esse texto é obrigado a suportar e quais desejos e fantasias ele carrega (tradução nossa).

¹⁴ Termo usado por THORNHAM, S., 2001, p. 95.

¹⁵ Mulheres são objetos, não sujeitos, do **olhar**, seus corpos erotizados e frequentemente fragmentados. Esta divisão entre ativo/homem e passiva/mulher, argumenta Mulvey, também estrutura a narrativa fílmica. É o herói do filme que avança a história, controlando os eventos, a mulher e o olhar erótico. A mulher, por outro lado, funciona como espetáculo erótico, interrompendo ao invés de avançar a narrativa. Para isso ser anulado, os prazeres cinematográficos convencionais devem ser destruídos, formas opressivas transcenderem, e 'uma nova linguagem de desejo' concebida (tradução nossa).

dominação em nossa sociedade. Vista como mero acessório, não é dado à mulher domínio sobre seu próprio desejo, pois sua vontade está condicionada à vontade do homem, que pensa e age por ela. Em outras palavras, “o desejo é uma propriedade dos homens, propriedade nos dois sentidos da palavra: algo que é próprio dos homens, como uma qualidade, e algo que eles possuem como coisa sua” (1996, p. 105).

Cláudia Vianna e Maria da Graça Setton, no texto “Lanternas Vermelhas – antinomias da luz: prestígio, dominação e relações de gênero”, publicado em *A mulher vai ao cinema*, retomam o pensamento de Teresa de Lauretis e afirmam que “as mulheres são meras coadjuvantes de uma existência masculina cuja dominação simbólica se instaura e se mantém quando interiorizam valores, práticas e discursos que lhes impõem um lugar de subordinação e subserviência” (2005, p. 116). Para sair dessa condição passiva de “complemento, adorno, uso, contemplação” (2005, p. 116) é preciso “refletir sobre um modelo generalizante da condição da mulher e buscar as contradições, as heterogeneidades e rupturas” (2005, p. 112).

Discutindo as relações de gênero no filme *Lanternas Vermelhas*, as autoras enfatizam que a mulher não deve ser vista como pertencente a um modelo único, uma categoria que engloba todas elas. Em outras palavras, “é recusar generalizações absolutas entre todas as mulheres do mundo, é deixar claro que não existe uma continuidade abstrata da condição da mulher em qualquer sociedade, lugar ou cultura. [...] Também não existe uma única forma de ser mulher” (2005, p. 112-13).

Isto posto, a crítica feminista cinematográfica objetiva discutir o porquê de as mulheres terem sido esquecidas e abandonadas a “uma posição totalmente fora da história e da cultura, que tem sido definida como a história do homem (via de regra de classe média) branco” (KAPLAN, 1995, p. 16). Seu interesse recai em mostrar que na narrativa dominante no cinema, a mulher, da maneira como vem sendo representada, assume uma imagem cristalizada que se repete. Além disso, a teoria feminista cinematográfica propõe que a mulher comece a criar um discurso próprio, “uma expressão, um lugar para si mesma enquanto sujeito” (KAPLAN, 1995, p. 16).

Sue Thornham acrescenta ainda que algumas das preocupações da teoria feminista dizem respeito a “the relationship of women to language, and to public and private histories; sexual difference and its relationship to other forms of difference; the limits and possibilities

of desire; the relationship between women – in particular between mothers and daughters”¹⁶ (2001, p. 103).

Tanto nos romances como nos filmes de padrão hollywoodiano, a mulher é representada a partir de uma visão masculina tendenciosa e não em termos do que ela realmente significa. Seu discurso (seus significados e a maneira como ela poderia produzi-los) é suprimido em favor de um discurso estruturado pelo patriarcado, no qual sua verdadeira significação foi substituída por conotações que servem às suas próprias necessidades.

Assim sendo, entendemos que as propostas apresentadas nas obras a respeito de um ideal feminino não são baseadas na realidade, mas são frutos de uma concepção, de uma idealização feminina pré-concebida, que autor e diretores desejavam veicular.

Pode-se dizer, em última análise, que nos filmes de Hollywood é negada à mulher uma voz ativa e um discurso e seu desejo está sujeito ao desejo masculino. Em silêncio, elas vivem vidas frustradas ou, se resistem a essa condição, sacrificam as próprias vidas por tal ousadia (KAPLAN, 1995, p. 24).

Podemos perceber isso em duas das obras aqui estudadas: *Washington Square* e *Daisy Miller*. Na primeira, a mulher tem que conviver com o pai tirano que a mantém refém de seu domínio sádico. Em um espaço restrito, a casa da família Sloper, Catherine vê seu futuro condicionado aos desejos do pai. A frustração com um casamento que não chega, o martírio por esperar que o pai mude de ideia e resolva deixá-la ser feliz com o homem que ama, só transformam num ser inerte que nada mais faz do que existir à sombra das vontades do pai e depois do namorado. Sem poder nem discurso, a mulher nas obras literária e fílmica só consegue realizar sua vontade quando o pai morre, assumindo, assim, sua condição de sujeito.

Em *Daisy Miller*, a ousadia da protagonista provoca seu ostracismo e a resistência à condição de mero objeto observado leva-a à morte. No romance e no filme, fica latente a questão do olhar masculino, que se considera capaz de dominar e reprimir a mulher, pelo poder controlador do discurso que age contra seus desejos, anulando-os. A sexualidade de Daisy é expressa em sua totalidade, mas os homens e até mesmo as outras mulheres que reproduzem o falocentrismo, a veem como maligna, como ameaça. Por isso, é necessário puni-la, excluí-la do convívio, já que não se adapta à sociedade, não obedece à norma. Winterbourne, o detentor do olhar, precisa destruir Daisy, mesmo que isso signifique “privar-

¹⁶ A relação entre mulheres e linguagem e entre histórias públicas e particulares; diferença sexual e sua relação com outras formas de diferença; os limites e possibilidades do desejo; a relação entre mulheres – em particular entre mães e filhas (tradução nossa).

se de um prazer muito necessário para ele” (KAPLAN, 1995, p. 23). Ao resistir a essa condição de dominação, Daisy sacrifica sua própria vida, pois paga o preço dessa ousadia, morrendo.

A temática do olhar dominador também está em *Washington Square*. No romance, o olhar masculino “traz em si uma tal superioridade econômica e social que resulta numa autoridade que impõe exigências sobre a mulher que “deve sacrificar seu desejo em favor do desejo masculino” (KAPLAN, 1995, p. 20). E submetendo-se a essas leis, Catherine Sloper ajuda na manutenção do patriarcado. Sem poder, ela vive uma vida frustrada; dividida entre entregar-se a seu amor e não desapontar o pai, Catherine passa a vida esperando uma felicidade que não vem. Ao final, nem realiza seus desejos, nem consegue obter o respeito do pai. Entretanto, se mantém digna em sua reclusão e silêncio.

Em *The Europeans*, o modelo falocêntrico está explícito na assertiva do casamento como único meio possível para garantir a felicidade. Eugenia Munster que está num casamento de aparência, já falido, viaja à América não apenas para conhecer os primos, mas principalmente para verificar se haveria possibilidade de ser feliz num ambiente diferente do seu. As primas americanas só se realizam quando casam e condicionam suas vidas a esse propósito, como se do ato de se casar e servir ao marido dependesse toda sua existência. Sem poder e discursos próprios, Charlotte e Gertrude são representadas como objetos do desejo masculino. Eugenia não consegue obter essa satisfação (a união com Robert Acton é impossível por vários motivos) e, por isso, desiludida, retorna à Europa. Nas obras – romance e filme –, a premissa de que mulher não pode estar completa sem o homem, pode ser verificada na felicidade plena das primas e na desilusão de Eugenia, que não se rende a um casamento na América mais por orgulho do que por vontade.

Procura-se mostrar em nossas análises como tal olhar masculino pode ser percebido nas obras jamesianas e em suas adaptações fílmicas, enfatizando que as criações refletem a ideologia dominante e não necessariamente o feminino. O signo “mulher”, nas obras, explicita a distinção entre o masculino/feminino, remetendo àquilo que Mulvey postulou como *active/male* versus *passive/female*.

Pensando nisso, o estudo comparativo surge aqui como ponto de partida para uma discussão e reflexão a respeito da problemática da adaptação do texto literário jamesiano ao cinema e, sobretudo, sobre as opções tomadas pelos cineastas. Holland, em particular, por se tratar de uma realizadora *feminist realism*¹⁷, se vê envolvida na dupla preocupação em manter

¹⁷ Os primeiros trabalhos de Agnieszka Holland se inscrevem num feminismo mais engajado, objetivando subverter os cânones do cinema clássico e, conseqüentemente, discutir as relações de gênero e o falocentrismo

o texto base e também atender aos seus próprios interesses e ideologia. O mesmo não se verifica, naturalmente, nas adaptações de Bogdanovich e Ivory, cuja preocupação recai no nível do enredo e dos elementos estruturais. Discutimos a solução que Holland encontra para o drama de Catherine e possíveis razões a levaram a adotar uma saída diferente daquela do romance.

Este trabalho está estruturado da seguinte maneira: no primeiro capítulo, intitulado **Henry James e a representação da mulher no século XIX**, fizemos uma revisão da crítica do autor enfocando sua representação do feminino nas três obras aqui selecionadas para análise. Discorremos a respeito do seu estilo e de como certos episódios biográficos permitiram que o autor se inserisse no universo feminino e o motivaram a tratar em suas obras as relações de gênero. Também tratamos do *International Theme*, que compreende as relações entre as culturas do Novo e do Velho Mundo, temática muito cara à ficção jamesiana, do realismo dramático e do uso da hipotipose.

No item Washington Square: o feminino resignado, discorremos acerca da protagonista Catherine Sloper, analisando sua representação dentro do contexto do romance a fim de reconhecer os valores impregnados de patriarcalismo que desvalorizam a mulher. Tratamos do *The American Way of Life* e os papéis destinados ao feminino e ao masculino na sociedade patriarcal. As relações de poder entre o masculino ativo/sujeito e o feminino passivo/objeto são discutidas a partir da relação entre pai e filha e como tal relação determina a felicidade, o destino da protagonista e seu relacionamento com os demais personagens. Analisamos ainda o espaço restrito do lar, espaço destinado à mulher que se contrapõe com o meio externo reservado ao homem, provedor do sustendo familiar.

Na subdivisão Daisy Miller: a inocência condenada, tratamos da representação da protagonista, atentando à questão do ponto dividido entre um narrador onisciente e um personagem que participa da história. Analisamos a construção da alegoria dos nomes dos personagens, o conflito de culturas e como o olhar de Winterbourne enxerga a protagonista e conduz o leitor. As estratégias utilizadas por ele na construção e na apresentação da personagem feminina mereceram uma atenção especial em nossa análise. A maneira como Daisy é vista – *the male gaze* – revela não apenas os valores culturais do Velho Mundo mas, principalmente, a concepção que o masculino tem em relação ao feminino.

(ver *To Kill a Priest*, 1988; *The Secret Garden*, 1993, por exemplo). Atualmente, a cineasta revela uma atitude menos radical perante os ideais feministas das décadas de 70 e 80. Acreditamos que é mais apropriado utilizar o termo *feminist realism* (NELMES, 1996, p. 244) ao invés de “pós-feminista” para se referir às cineastas que, nos anos 90, optaram por considerar as exigências do cinema comercial.

Na última parte do primeiro capítulo, *The Europeans: a velha mulher no Novo Mundo*, discutimos a relação de Eugenia Munster com as outras personagens femininas que povoam a narrativa, mas que pertencem a um mundo bem diferente do seu. Foi nossa intenção apresentar o contraste entre a representação da mulher do Velho Mundo – culta e independente – e aquela do Novo Mundo – sentimental e dependente do pai ou do marido – e como esse confronto influencia a caracterização, o comportamento e a trajetória das personagens. O casamento como único meio de ascensão social também é discutido, na medida em que condiciona as relações de gênero e o destino das personagens femininas.

No segundo capítulo, **A Re(a)apresentação da mulher jamesiana no cinema contemporâneo**, tratamos da revisão feminista dos valores patriarcais na pós-modernidade. Aplicando a teoria feminista cinematográfica que já sinalizamos, vamos considerar ainda as relações entre literatura e cinema. No sub-item A questão da adaptação cinematográfica, abordamos as várias correntes que estudam literatura comparada no cinema, discutindo: a problemática da adaptação cinematográfica, os conceitos de intertextualidade, ou seja, a relação de co-presença entre dois ou mais textos e as definições de tradução intersemiótica.

Em A literatura no cinema: uma relação complicada, discorreremos acerca: do ponto de união entre ambas as artes, ou seja o código narrativo (todo filme é, em sua essência, uma narração, além do fato de que antes de se apresentar na tela ele passou por um roteiro) e a impressão de realidade, observando se as técnicas usadas pelo narrador encontram equivalentes nas adotadas pelo diretor, sempre de acordo com seus objetivos e ideologia; do ponto de distanciamento entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica, apontando as principais diferenças entre ambas, refletindo sobre o que tornaria possível a releitura e sua consequente tradução; das adaptações jamesianas para o cinema e o enriquecimento que tais traduções podem trazer aos hipotextos.

Em A Catherine de Agnieszka Holland, apontamos as semelhanças e as diferenças entre a obra literária e a fílmica e o que isso contribuiu para a caracterização da personagem feminina. A partir da teoria acerca dos procedimentos de adaptação de Francis Vanoye e João Batista de Brito realizamos uma análise detalhada de cada procedimento, exemplificando e explicando o objetivo de seu uso. Focamos nossa análise na representação do feminino dentro do contexto do filme, sobretudo por ser esta a única das obras analisadas a ter autoria feminina. Procuramos mostrar como o fato de ser mulher influenciou a diretora na concepção da personagem e na visão de mundo que ali transparece. Demos atenção especial ao desfecho que a realizadora criou para garantir que a protagonista fosse sujeito de sua vida, bem como as soluções estéticas que encontrou para conceber um pai tirano, ao invés de irônico como no

livro, e mostrar como efetuou a transposição para as telas do estilo da prosa jamesiana através do trabalho fotográfico.

O item A Daisy de Peter Bogdanovich trata da visão do diretor acerca da protagonista e sua opção pelo uso da câmera subjetiva, que faz do olhar de Winterbourne o olhar do espectador. Discutimos os três tipos de olhar no cinema e como o *male gaze* influencia na concepção da mulher, gerando um modelo de feminino que não corresponde à realidade. A apropriação do corpo feminino aqui diz respeito a como a mulher é olhada, sendo transformada em mero objeto do desejo masculino.

Em A Eugenia de James Ivory, discutimos a importância do espaço, o conceito de *heritage film* e sua influência nas culturas americana e britânica, os aspectos discrepantes e similares entre romance e filme, as técnicas de adaptação, os procedimentos de montagem, as escolhas do realizador bem como sua ideologia que faz da protagonista e das outras personagens femininas modelos de culturas e condutas sociais. Os ideais femininos apresentados, contrastando a mulher do Velho e do Novo Mundo, geram uma identidade de gênero pré-concebida que determina o espaço que a mulher deve habitar e sua função dentro da sociedade.

Nas Conclusão, finalizamos nossas análises a respeito da representação do feminino nas obras fílmicas e literárias, dando algumas possibilidades de interpretação para elas. Ao final de nosso percurso, pretendemos gerar uma reflexão acerca da identidade de gênero criada e veiculada pelo olhar patriarcal. Nosso interesse está em mostrar que as personagens femininas são frutos de uma concepção masculina distante da realidade que as enxerga a partir da ótica misógina da subjugação. Colocada na condição de mero acessório, de objeto do desejo masculino, a mulher é incapaz de ter um discurso próprio e tampouco ser sujeito de sua vida. Buscamos entabular uma reflexão da identidade de gênero criada e veiculada sob uma ótica masculina nas obras estudadas, mostrando que as propostas a respeito de um ideal feminino encontradas ali não são baseadas na realidade, mas frutos de uma concepção, de uma idealização feminina pré-concebida (GUALDA, 2007, p. 153).

CAPÍTULO I – Henry James e a representação da mulher no século XIX

1.1 Breve biografia de Henry James: o modelo familiar do século XIX

Henry James Jr. nasceu na cidade de Nova Iorque, em 15 de abril de 1843, perto de Washington Square, um bairro elegante da Nova Iorque da época. Filho de Henry James Sr. – homem que se dedicava ao estudo de filosofia e teologia e herdeiro de uma pensão vitalícia de dez mil dólares por ano – e de Mary Robertson Walsh, de origem humilde, James recebeu uma educação pouco convencional. Henry Jr. e seu irmão William herdaram do pai a atitude séria diante das questões morais e um espírito de tolerância religiosa. A família viajava muito, chegando a morar na Inglaterra, França, Suíça e Alemanha (McELDERRY, 1966, p. 17-22).

O pai era bem diferente dos homens ricos da época: não se mostrava interessado em ficar mais rico, dedicava seu tempo ao estudo de filosofia, tornando-se grande amigo de Ralph Waldo Emerson (1803-1882) e de outros intelectuais. Apesar de ter sido criado em severo lar calvinista, educou seus filhos dentro de um espírito de tolerância religiosa, pouco comum para a época. Tinha verdadeira desconfiança do sistema educacional americano, levando-o a viajar e a fixar residência no exterior, com o intuito de encontrar melhores preceptores e escolas para seus herdeiros.

Quando Henry Jr. nasceu, William tinha apenas um ano e meio de idade e, apesar disso, os pais embarcaram para a Inglaterra, levando as crianças e permanecendo lá até o início de 1845. No mesmo ano, em Nova Iorque, nasce o terceiro filho, Garth Wilkinson; em 1846, Robertson, o quarto filho e em 1947, nasce Alice, a única filha.

Mary Robertson Wash era proveniente de uma família do interior do estado de Nova Iorque, tinha origem irlandesa e era presbiteriana devota. Depois de casada, conformou-se aos ideais livres do marido, a fim de não perturbar a harmonia da família. Quando faleceu, em 1882, o filho escritor dedicou-lhe as seguintes palavras:

Ela foi a nossa vida, foi o nosso lar, foi a pedra angular que sustenta o arco. Ela nos mantinha unidos, e sem ela seríamos como folhas ao vento. Ela era a própria paciência, a sabedoria e devotada maternidade. Sua doce ternura, sua grande bondade natural eram indescritíveis, e é infinitamente comovente para mim escrever sobre ela em termos do passado (apud McELDERRY, 1966, p. 23).

Após a morte da esposa, Henry Sr. perdeu a vontade de viver e faleceu no mesmo ano. Para Henry Jr., a perda da mãe significou o surgimento de uma seriedade aguda, característica marcante de sua personalidade. Além disso, muitos críticos do autor são categóricos ao afirmar que suas personagens femininas mais fortes revelam traços de sua genitora, como força, dignidade e integridade.

James se interessava muito por conferências sobre literatura e filosofia; além disso, chegou a assistir uma dissecação na escola de Medicina. Em 1860, resolveu estudar arte mas, em setembro de 1861, desistiu e se matriculou na *Lawrence Scientific School*, de Harvard. Porém, meses mais tarde, ingressou na escola de Direito. Sua carreira nessa área durou pouco tempo e, em 1863, James passa a se dedicar somente ao trabalho de escritor; é desse ano seu primeiro conto, “A Tragedy of Error”.

Desde cedo, James mantinha contato com clássicos da literatura inglesa, francesa, americana, alemã e russa. No decorrer dos últimos anos da década de 1860, James escreveu uma série de contos e críticas literárias. Continuava a residir com a família em Quincy Street, Cambridge, mas a rivalidade entre ele e o irmão William crescia consideravelmente. Além disso, Cambridge não oferecia oportunidades para sua carreira, seus velhos amigos moravam longe, os novos companheiros eram difíceis de encontrar e a prima que tanto admirava, Minny Temple, vivia doente (McELDERRY, 1966, p. 22-24).

Decidiu, então, em 1869, partir para a Europa e lá ficou por um ano: viajou pela Inglaterra, França, Suíça e Itália. Em março de 1870, recebe a notícia da morte da prima, o que o faz voltar para Cambridge. Lá, intensifica sua produção escrevendo artigos, contos e novelas. Mas a vida em Cambridge era insuportável e, em 1872, retorna à Europa com a irmã Alice e a “Tia Kate”, irmã de sua mãe. Seguiram para Liverpool, Chester, Oxford, Londres, Paris e Genebra. Na Suíça, a irmã, que sofria de distúrbios nervosos e tentara suicídio pouco tempo antes, sente-se mal e decide voltar para casa com a tia no mesmo ano.

Quando estourou a Guerra Civil, Henry e William foram dispensados por motivo de saúde; já seus irmãos mais novos participaram como voluntários: Wilkinson foi ferido e Robertson terminou a guerra com o posto de capitão aos dezenove anos de idade. Após a Guerra, estes últimos não tiveram êxito em empreendimentos comerciais realizados: Wilky, como era carinhosamente chamado, faleceu em 1883 e Robertson, em 1910. Alice, muito apegada a Henry ficou sob os cuidados dele até a morte, em 1892, marcada por constantes idas a médicos, clínicas e mudanças de residências.

Para cuidar da irmã, Henry James morou em diversos países: França, Suíça, Inglaterra, e Itália são alguns dos mais citados em suas biografias. Em 1876, James decidiu morar definitivamente na Europa e a esse respeito escreveu em seu *Notebook*, em 1881:

Optei pelo Velho Mundo – é a minha escolha, é a minha vida... É preciso decidir. Nenhum escritor europeu é chamado a assumir essa terrível responsabilidade, e me parece cruel que eu o seja. Para um americano, a responsabilidade é necessariamente maior, porque ele é obrigado a ocupar-se com a Europa, pelo menos implicitamente, enquanto nenhum europeu tem a mínima obrigação de lidar com a América (apud McELDERRY, 1966, p. 32).

Aos trinta e três anos de idade e depois de muitas viagens, James fixou-se em Londres, lá permanecendo durante quarenta anos. Considerava Londres uma das melhores cidades para se viver. Foi ali que escreveu *Daisy Miller* (1879), *A Portrait of a Lady* (1882) e *The Princess Casamassima* (1886).

Sempre se sentiu muito mais inclinado a viver na Europa, achando a América hostil à vida de um homem que só queria dedicar-se à arte literária. Mas, o tema do americano atraído e, eventualmente, traído pelos valores do Velho Mundo é freqüente em sua obra. Enquanto viajava de Veneza a Paris, escreveu sua primeira novela, “Watch and Ward” (1871). Obras como “Roderick Hudson” (1875), “The American” (1877) e “The Europeans” abordam o tema das diferenças entre os dois continentes (LOPES, 2004, p. 160).

Antes de deixar a América, James foi agraciado em Harvard com um grau honorário; e, no ano seguinte, 1912, Oxford conferiu-lhe também um título de Doutor Honorário. Embora tenha-se tornado deliberadamente expatriado e depois cidadão europeu em virtude de circunstâncias causadas pela Primeira Guerra, “Henry James manteve um forte sentimento de devoção para com sua terra natal. Suas cartas, seus diários, seus volumes autobiográficos são prova disso. Suas obras possuem a consciência das virtudes e das vulgaridades americanas” (McELDERRY, 1966, p. 33).

James nunca se casou. Sua longa vida, as viagens pela Europa na adolescência e sua carreira como escritor formam um quadro feliz e compensador. Produziu, ao longo de sua carreira, uma obra vasta: vinte romances, uma centena de contos, um sem-número de críticas literárias e várias peças de teatro, mas teve sucesso limitado como dramaturgo. Alcançou um refinamento literário que muitos críticos consideram incomparável em seus últimos romances, como *What Maisie Knew* (1897), *The Awkward Age* (1899), *The Wings of the Dove* (1902) e

The Golden Bowl (1904) (LOPES, 2004, p. 160). Além disso, sua inteligência, seu espírito agudo e sua natureza afetuosa lhe garantiram a amizade sincera de notáveis personalidades, como William Makepeace Thackeray (1811-1863), Ivan Sergeyevich Turgenev (1818-1883), James Russell Lowell (1819-1891), Emile Zola (1840-1902), Gustave Flaubert (1821-1880), George Eliot (1819-1880), Stephen Crane (1871-1900), George Bernard Shaw (1856-1950), Robert Louis Stevenson (1850-1994), entre outros (McELDERRY, 1966, p. 17-18).

Depois de a Primeira Guerra Mundial ter sido interrompida, em 1915, James se naturalizou cidadão britânico. A guerra deixou-o bastante consternado, chegando a lamentar ter vivido tanto para presenciar aquele horror. Para um amigo escreveu: “a apavorante escuridão de tudo isso, e o horror de ter vivido para testemunhar tudo isso”¹⁸. James foi profundamente tocado pelo conflito: conversava com guardas feridos em um hospital, alojou por uma noite em seus aposentos de Chelsea um voluntário de Rye, escreveu artigos sobre os refugiados e seu último escrito foi a introdução de *Letters from America*, de Rupert Brook, jovem poeta que morrera na guerra.

A decisão de James de morar definitivamente no exterior tem sido muito discutida pelos críticos. Embora de espírito independente, James esteve sujeito à fortuna do pai por muito tempo e, quando decidiu morar sozinho, tinha trinta e dois anos de idade. Salvo os três anos em que residiu no exterior – de 1869 a 1874 – sempre havia morado na terra natal.

Mesmo ganhando o suficiente para o seu sustento logo após a Guerra Civil, fez um acordo com os seus editores para que os pagamentos fossem feitos ao pai, que posteriormente os remetia a ele. O fato ocasionou pequenos desentendimentos com o irmão, pois Henry exagerava nas despesas. William era de caráter impulsivo e tendia a humilhar o irmão mais novo.

Em dezembro de 1915, James sofreu um derrame. A viúva de William, seu filho mais velho, também chamado Henry James Jr., e uma filha vieram da América para cuidar dele. Durante a doença, o sobrinho de James escreveu a um amigo da família que o espírito de seu tio vagueava muito pelo passado e que às vezes acreditava que William, morto há anos, estava lá com ele. O sobrinho acrescentava na carta que “jamais houvera um paciente mais gentil, mais cuidadoso e com maior consideração” (apud McELDERRY, 1966, p. 169).

Em janeiro de 1916, a lista de honra do rei da Inglaterra condecorou James com a Ordem do Mérito, entregue a ele por Lorde Bryce, velho amigo. Em 28 de fevereiro, Henry James faleceu, poucas semanas antes de seu setuagésimo terceiro aniversário. Seguindo-se à

¹⁸ A carta foi pra Jocelyn Persse. Para saber mais sobre esse assunto SHANE, Leslie. *A Note on Henry James*. Horizon, 1943, p. 412-13.

cremação, foi realizada uma cerimônia fúnebre em Chelsea Old Church, em 3 de março. Enquanto aguardava a morte, exclamou: ‘So, this is it at last, the distinguished thing!’¹⁹(apud LOPES, 2004, p. 160).

Dono de uma ficção perpassada por um inglês sóbrio e refinado, James foi (e ainda é) admirado pela sua peculiar maneira de escrever, por seus personagens bem elaborados e pela condução que exercita sobre o leitor, que fica preso a seus enredos.

É interessante pensar como a vida de James está refletida em sua fortuna literária. O modelo de família tradicional americana do século XIX previa uma estrutura patriarcal que crescia em torno da produção agrária. Com a chegada das indústrias, o homem deixou a propriedade e foi buscar o sustento fora de seus domínios. Coube à mulher ficar em casa e cuidar da educação dos filhos. Martha Banta, em seu “Men, Women, and The American Way” (1998), afirma que, entre 1840 e 1850 na América, período em que James cresceu, o *being demonstrably masculine*²⁰ estava intimamente relacionado ao *making money*²¹, enquanto às mulheres negava-se o acesso ao meio externo.

Jonathan Freedman, em seu “Introduction: The Moment of Henry James” inserido em *The Cambridge companion to Henry James*, afirma que o homem e a mulher passaram a viver em esferas diferentes, em um sistema que “women were confined to the home but granted near-tyrannical powers over matters of family, culture and reproduction while males sent bustling into the world under the injunction to be self-made”²² (1998, p. 02-03).

A família do autor, porém, não seguia esse modelo, visto pelo presidente Theodore Roosevelt como o ideal para os americanos. O pai era um pensador e não lhe interessava ganhar mais dinheiro do que os dez mil dólares que recebia por ano. Os filhos foram criados como livres pensadores, exercendo seus papéis na sociedade dentro de seus lares, não se aventurando pelo mundo em busca de trabalho e sustento. James ia contra os pronunciamentos de Roosevelt, no que se referia às obrigações masculinas e femininas, sobre o que seria ser realmente americano.

Para o presidente, o futuro de uma nação grandiosa dependia exclusivamente de dois ideais: “the strenuous assertion of American masculinity demonstrated as will, work, and readiness for moral (and mortal) combat, and the patriotic support given by the American

¹⁹ Então, finalmente é isso, a coisa distinguida! (tradução nossa).

²⁰ Ser demonstrativamente masculino (tradução nossa).

²¹ Fazer dinheiro (tradução nossa).

²² Mulheres eram confinadas ao lar, mas garantiam os poderes quase tirânicos sobre os assuntos da família, cultura e reprodução enquanto os homens eram enviados ao mundo movimentado com a tarefa de fazerem a si mesmos (tradução nossa).

female who dedicates her life to mothering strong sons”²³ (BANTA, 1998, p. 25). Em quase todas as suas manifestações públicas, Roosevelt insistia na importância dos atos individuais para o bem nacional. Para ele, o homem deveria se sentir honrado com a obrigação do trabalho, enquanto a mulher devia ser a dona de casa, aquela que cuida do lar e do marido, a mãe esperta e destemida de muitos filhos saudáveis (BANTA, 1998, p. 27).

Inserido no ambiente doméstico, Henry James pertencia muito mais ao meio feminino do que ao masculino. “Through his early decision to devote his life to the vocation of authorship, James automatically placed himself within the “feminine” sphere; in the eyes of the True American Male he was neither recognizably masculine nor American”²⁴ (BANTA, 1998, p. 23). Para a autora, há pouco ou quase nada na ficção jamesiana que não seja sobre as relações de gênero; sua sensibilidade para compor as personagens femininas lhe permitiu adentrar em um universo que poucos escritores conseguiram com êxito. “The results are reflected in his writing. There are families galore in James’s fiction, to be sure, but there are few if any representatives of the bunkered nuclear type”²⁵ (FREEDMAN, 1998, p. 04).

Suas representações de família afrontam o modelo doméstico, que confina a mulher em casa, em oposição ao homem, que tem permissão para frequentar o meio externo. Seus personagens resistem ao *American Way* imposto por Roosevelt, frustrando o que se esperava deles na sociedade. Em sua ficção, não existe uma nação auto-limitada apenas por dois tipos de gênero: *the manly male and the mothering female*²⁶. O escritor vai além, concebendo personagens capazes de se inserirem nos dois meios, analisando as complexas relações entre homens e mulheres que desafiam o padrão americano da época. James “creates new-style narratives without conclusions or solutions that raise questions about the infinite variety of persons each sex can offer”²⁷ (BANTA, 1998, p. 38).

As personagens femininas fogem do ideal proposto pela época e transitam no espaço masculino mesmo sendo, muitas vezes, condenadas por isso. Suas mulheres podem reproduzir o padrão de dominação, como Catherine Sloper, de *Washington Square*, mas também podem contestá-lo como a Daisy, de *Daisy Miller*, ou, ainda, serem independentes e decidirem seus

²³ A afirmação vigorosa da masculinidade americana demonstrada como vontade, trabalho e disposição para o combate moral (e mortal) e o apoio patriótico da mulher americana que dedica sua vida para criar filhos fortes (tradução nossa).

²⁴ A partir de sua decisão desde cedo de dedicar sua vida à vocação de escritor, James automaticamente se inseriu dentro da esfera feminina; aos olhos do verdadeiro homem americano ele não era reconhecido nem como masculino nem como americano (tradução nossa).

²⁵ Os resultados estão refletidos em sua escrita. Há uma abundância de famílias na ficção de James, com certeza, mas há poucos ou nenhum representante do tipo nuclear (tradução nossa).

²⁶ O homem viril e a mulher mãe (maternidade) – expressão usada por BANTA, M., 1998, p. 37.

²⁷ Cria um novo estilo de narrativas sem conclusões ou soluções que levantem questões sobre a variedade infinita de pessoas que cada sexo pode oferecer (tradução nossa).

próprios destinos, como a baronesa Eugenia Munster, de *The Europeans*. Nessas obras, “James observed the effects of class mobility on the women of the Gilded Age: their crudily of taste and manners and the separation of the sexes, the men getting, the women spending”²⁸ (BELLRINGER, 1988, p. 45).

Quando reproduzem o ideário de família, ainda assim não o fazem nos moldes tradicionais. Em *Washington Square*, por exemplo, Catherine é encerrada em casa, mas seu lar não é aquele tradicional americano, como indica o título do romance. Sem mãe, a moça é criada pelo pai e pela tia Penniman, não tendo voz dentro da casa. Mesmo no espaço considerado seu, a mulher não tem poder, seu discurso é obscurecido pelo do homem que, nesse caso, manda tanto dentro quanto fora de casa.

Os personagens masculinos também fogem ao padrão: artistas desinteressados em fazer fortuna com seu trabalho (Felix Munster de *The Europeans*), homens ricos e cultos que não trabalham e vivem para cuidar da irmã e da mãe (Robert Acton de *The Europeans*), jovens ricos expatriados viajando pela Europa (Frederick Winterbourne de *Daisy Miller*) e jovens ambiciosos que veem no casamento a possibilidade de ascensão social (Morris Townsend de *Washington Square*). Quando seguem o ideal de Roosevelt, como o Dr. Sloper, de *Washington Square*, e o Sr. Miller, de *Daisy Miller*, não o fazem na maneira tradicional. No primeiro caso, o homem não detém o poder apenas no meio externo, transferindo sua tirania também para o ambiente considerado de domínio feminino. Já o Sr. Miller é pouco citado no romance, tendo sido mencionado poucas vezes. Sua figura tem pouca relevância no contexto da obra, já que é incapaz de controlar os impulsos da filha e assegurar a postura que Daisy supostamente deveria adotar: a de permanecer no lar e preparar-se para o casamento.

Por não ter tido uma educação comum e por não se sentir nem americano nem europeu, James consegue ver outras possibilidades para as famílias desses dois mundos, aproveitando seu espírito lúcido para problematizar situações em que os modelos propostos geram conflitos. Não estava interessado em analisar a condição da mulher isolada dentro de casa e a do homem como provedor, interessava-se pela investigação de como as relações de gênero podiam transcender esse modelo restrito, que não refletia necessariamente os interesses das mulheres. Dessa forma,

he takes his place as one of our very best nineteenth – and early twentieth-century analysts of the twists and turns of those relations. The gusts of perverse emotion, the impulses toward possessiveness, the overtones of

²⁸ James observa os efeitos da mobilidade de classe em mulheres da Idade de Ouro: sua crueza de gosto e maneiras e a separação dos sexos, os homens tendo e as mulheres gastando (tradução nossa).

sexual compulsion that pervade the vicissitudes of courtship, the institution of marriage, the raising of children: these are as fully registered in James as in any other novelist in his era, if not more so. As is something else: the relation between intimacy and economy, the way that private relations, particularly those involving women and children, always involve the transmission of property²⁹ (FREEDMAN, 1998, p. 05).

Jonathan Freedman ressalta ainda que, dentre os temas jamesianos citados acima, o principal talvez seja o *internacional theme*, que diz respeito às relações (para James sempre complexas) entre o Velho e o Novo Mundo, um dos assuntos do próximo item.

1.1.1. O estilo e temática do autor: *The Internacional Theme*

Presente em duas das três obras aqui selecionadas, *the international theme* diz respeito ao paradoxo de morar em dois mundos diferentes, no caso de James o Velho e o Novo mundo, e não pertencer a nenhum deles. Como americano expatriado, James sentiu na pele essa condição e a retratou em muitas de suas obras. Para Jonathan Freedman, isso possibilitou ao escritor perceber novas possibilidades, já que a questão da identidade nacional era central em sua escrita.

His fictions play a remarkable number of changes on a plot critics once referred to as “the International Theme”, in which naive Americans encounter an Europe that seemed both endowed with cultural wonders and suffused with a sinister, often sexual, knowledge of the world. At times, this encounter is tragic³⁰ (1998, p. 07).

Daisy Miller e *The Europeans*, por exemplo, apresentam o que Henry James chamou de *the complex fate of being American*³¹ e discute essa questão comparando as culturas americana e europeia. Na ficção jamesiana, a relação entre esses dois mundos é retratada a partir do confronto de experiências de personagens que migram de sua terra natal para conhecerem outra realidade e aprenderem com ela. Para Freedman, apenas quando viajam

²⁹Ele tem seu lugar como um dos melhores analistas dessas relações do século XIX e início do século XX. As rajadas de emoção perversa, os impulsos para a possessividade, a conotação de compulsão sexual que permeia as vicissitudes do namoro, a instituição do casamento, a educação dos filhos, esses são os assuntos registrados em James como em qualquer outro romancista de sua época, se não mais. Assim como outra coisa: a relação entre intimidade e economia, a maneira como as relações privadas, particularmente aquelas que envolvem mulheres e crianças, sempre envolvem a transmissão de propriedade (tradução nossa).

³⁰Sua ficção joga com um número marcante de mudanças no enredo que críticos se referiram uma vez como “o tema internacional”, no qual inocentes americanos encontram uma Europa que parecia dotada de maravilhas culturais e repleta de um sinistro, geralmente sexual, conhecimento do mundo. Às vezes, este encontro é trágico (tradução nossa).

³¹O destino complexo de ser americano (tradução nossa).

para a Europa é que são capazes de definir sua própria identidade nacional. Esse mesmo processo de reconhecimento também força as personagens americanas a reconhecerem sua própria transmutação: “their transformation into objects of exotic touristical interest”³²(1998, p. 08).

Em *Daisy Miller*, isso chega ao ponto de ser trágico, como Freedman menciona, já que Daisy paga com a vida a tentativa de descoberta de sua identidade. Vista como uma mulher extravagante para os padrões europeus e transformada em centro de interesse, a personagem se torna alvo de comentários preconceituosos que a relegam ao ostracismo. No romance, a americana é transformada em objeto exótico na medida em que desperta desconforto por não seguir aquilo que foi estabelecido pela sociedade da época. O fato de ser encarada como um objeto turístico, que desperta a princípio curiosidade e depois repugnância, está intimamente relacionado ao *male gaze* que a enxerga sob parâmetros fixos de comportamento.

Nesse sentido, nem Daisy aprende com a Europa nem Winterbourne com a América, pois não conseguem compreender o outro país. Dividido entre acreditar na inocência da jovem e aceitar a teoria das damas da sociedade, Winterbourne escolhe o que se espera do europeu civilizado: a manutenção da norma. Do mesmo modo, Daisy não aceita que julguem ou reprimam sua conduta, fruto da educação do Novo Mundo. Assim como Winterbourne, a jovem se divide entre a autenticidade e a necessidade de agradá-lo, escolhendo o que se espera da americana livre. No final, o choque de culturas é tão grande que a moça acaba morrendo no Velho Mundo por não querer ignorar suas raízes nem se submeter aos moldes europeus. No romance, a ironia está no fato de que Winterbourne, apesar de americano, repete o padrão europeu, mostrando que realmente vivera “tempo demais no estrangeiro” (DM, p. 94).

Em *The Europeans* são mostrados os dois lados da relação entre Europa e América. O *international theme* aqui é tratado sob uma ótica um pouco menos pessimista que em *Daisy Miller*. Se por um lado Eugenia Munster e Robert Acton não conseguem aceitar as diferenças culturais, por outro, Felix e Gertrude encontram justamente aí sua felicidade. Não discutindo ainda a questão da importância do casamento para a mulher na sociedade do século XIX nem a questão da dominação de uma personagem sobre outra (assuntos que trataremos mais adiante), a obra desenvolve a ideia de que é possível conviver com os dois universos.

Sem chegar a ser de fato otimista a esse respeito, James discute a possibilidade das culturas dialogarem, sem que haja imposição de uma sobre a outra. A arrogância e a

³² Sua transformação em objetos de interesse turístico e exótico (tradução nossa).

intransigência de Eugenia encontram na indecisão de Robert a barreira ideal para os dois mundos não se encontrarem. Assim como Daisy e Winterbourne, eles não conseguem se conhecer verdadeiramente e nem pretendem superar as barreiras culturais que os impedem de se relacionar. O mesmo não acontece com Felix que, desde o início, quando chega à América, está interessado em conhecer e experimentar o novo. Disposta a ceder, Gertrude consegue ser feliz com Felix e este, por sua vez, é capaz de se reconhecer no Novo Mundo.

Ainda de acordo com Freedman, James desempenhou papel fundamental na América e na Europa, na medida em que foi um dos primeiros a explicar de maneira completa a tradição e valores europeus para o público americano. Além disso, considerado um importante condutor das tradições narrativas do século XIX para o século XX, James “prophesies the directions it would take in the twentieth. And he foretells not only the moment of modernism but that of its recessive, self-parodic, fiction whose main action often seems to be the undoing of the process of fabulation itself. In short, James helps invent the postmodern”³³ (1998, p. 16).

McElderry afirma, em seu *Henry James*, que três nomes estão ligados ao desenvolvimento do realismo na América: Mark Twain (1835-1910), William Dean Howells (1837-1920) e Henry James (1966, p. 39). O primeiro valia-se dos temas e emoções regionais e seu estilo se construiu com base no idioma nativo. James aprendeu com os escritores franceses e russos a usar a experiência para enriquecer o sentimento nacional. Segundo Clifton Fadiman, assim como Twain e Howells, o próprio James tinha limitações, resumidas da seguinte maneira: ele e sua obra não têm raízes, temática limitada, faixa emocional estreita mesmo dentro do universo de seus romances, sacrificou o conteúdo à forma, estilo esotérico ao ponto de não poder ser lido (1945, p. 11-12). McElderry, entretanto, não compartilha da mesma opinião do crítico, refuta e explica as considerações de Fadiman:

O que se alega de James não ter raízes, deriva de sua luta por combinar o americanismo nativo com a cultura da Europa, uma luta mais relevante para os americanos – e para os europeus do presente. A suposta prosápia de James permitiu-lhe, sem embargo, considerar as questões fundamentais sobre relações humanas, destinadas a tornarem-se mais e mais centrais em uma sociedade afluyente. A estreiteza da emoção na obra de James vem usualmente associada à ausência de pormenores sexuais – a luta por purificar o amor de seu caráter de posse, a severa lei que estabelece que cada escolha é uma renúncia – são desenvolvidos com discernimento. [...] Quanto à forma e ao estilo, os leitores que confrontaram a literatura experimental do século XX – Joyce, Eliot, Pound, Faulkner – não mais sentem que forma e estilo possam ser desligados do conteúdo. E não mais acham James tão difícil

³³ Profetiza as direções que seriam tomadas no século XX. E ele anuncia não apenas o momento do modernismo, mas sua ficção recessiva, auto-paródica, cuja principal ação frequentemente parece ser a ruína do processo de fabulação em si. Em suma, James ajuda a inventar o pós-moderno (tradução nossa).

quanto o acharam os leitores dos primórdios da década de 1900 (1966, p. 192).

James acreditava no espírito lúcido, consciente e tinha no leitor um aliado importante para a prosa que criava. Muitos críticos o reconhecem como uma das figuras de maior relevância no contexto literário universal, chegando ao ponto de considerarem sua obra “a melhor ponte cultural construída entre a Europa Ocidental e a América” (McELDERRY, 1966, p. 193).

Críticos literários respeitados como Lubock, Umberto Eco, John Gledson, entre outros consideram que o romance ideal seria aquele cujo ponto de vista se adapta perfeitamente ao leitor, ou seja, aquele onde o tratamento dramático se sobrepõe ao pictórico. Henry James, capaz de transformar acontecimentos aparentemente triviais em motivo de profunda reflexão, é dono de um estilo considerado sutil ao utilizar e explorar, de maneira muitas vezes inédita, um método dramático e imparcial. Através de suas personagens e de suas histórias, o autor retrata com realismo e elegância, com objetividade e sutileza, as transformações sociais de sua época.

Sabe-se que James muito contribuiu para o enriquecimento da literatura de língua inglesa. Para Marques Rebelo, no prefácio da obra traduzida *Os Inocentes*, “o continente americano produziu muito poucos espíritos tão seletos. E não tem dado à humanidade nenhuma outra imaginação comparável à de James em finura, vigor e beleza” (1972, p. 6).

Para Peter Conn,

his fictional method depended on a close reading of the textures and surfaces of human intercourse – the “cluster of appurtenances” that envelops each individual and knits men and women together in meaningful patterns of relation.

He worked inward, deducing what was morally and psychologically significant from what he sweepingly called the “manners” of a society. [...] His interest was not in incident but in analysis: he cared passionately for what he called “the handling” of his materials³⁴(1989, p. 246-47).

Ainda segundo Peter Conn, o método ficcional jamesiano consistia na tarefa complicada de analisar e julgar as relações humanas numa sociedade voltada para as aparências (1989, p. 303). Foi o que Robert Spiller chamou de “a realism of fact and a realism

³⁴Seu método ficcional dependia de uma leitura íntima das texturas e superfícies da relação humana – o “grupo da possessividade” que envolve cada indivíduo e tece junto homens e mulheres em significativos modelos de relação. Ele trabalhou intimamente, deduzindo o que era moralmente e psicologicamente significativo daquilo que ele radicalmente chamou de “maneiras” da sociedade. [...] Seu interesse não era em incidente, mas em análise: ele cuidava apaixonadamente daquilo que chamou de “controle” de seus materiais (tradução nossa).

of method”³⁵(1960, p. 171). Seus personagens foram construídos cuidadosamente, resultando num estilo verbal com possibilidades infinitas. Além disso, foi considerado também um crítico arguto, com um método próprio de avaliação. A partir das análises dos próprios romances somos capazes de compreender um pouco melhor sua ficção.

Em relação a esse assunto, Sérgio Bellei afirma que

what characterizes the citizen of literature itself is his capacity to experience variety and diversity, as is the case of James who wrote novels about the “international theme”. This acceptance of variety, of conflicting and even contradictory meanings, it also primarily distinguishes his theory of the novel from the other theories. It is a view in which the transcendence of space, of the limited space of America, involved also a transcendence of time that made James the critic a representative voice of his own time and a voice in which echoes of the other times and places would be present as well³⁶(1998, p. 119).

Considerado um dos maiores escritores realistas, James explorou o método de narração indireta: o enredo surge através do reflexo dos acontecimentos na consciência das personagens. É um método eminentemente dramático, pois o autor se mantém na imparcialidade, deixando aos próprios personagens a tarefa de pensar e agir.

Num romance desse tipo a correspondência entre a ação e as personagens é tão essencial que mal se pode encontrar termos para descrevê-la sem parecer exagerar; poder-se-ia dizer que uma mudança na situação envolve sempre uma mudança nas personagens, enquanto toda mudança, dramática ou psicológica, externa ou interna, ou é causada ou é configurada por alguma coisa existente em ambos. Seu enredo é parte de seu significado (MUIR, s.d, p. 24).

Em outras palavras, o autor textual está oculto, dissimulado, quer em relação às personagens, quer em relação aos receptores do texto, cabendo somente às personagens que se comunicam entre si a total responsabilidade dos atos de enunciação.

Henry James é um artista da linguagem, estilista admirável, que se destaca, entre seus compatriotas, pelo requintado apuro da expressão. Sua extensa obra revela poderoso espírito analítico e seguro domínio da arte da

³⁵ Um realismo de fato e de método (tradução nossa).

³⁶ O que caracteriza em si o cidadão da literatura é sua capacidade de experimentar variedade e diversidade, assim como é o caso de James que escreveu romances sobre um “tema internacional”. Sua aceitação de variedade, de conflito e mesmo de significados contraditórios também é o que primeiro distingue sua teoria do romance das demais teorias. É uma visão na qual a transcendência do espaço, do espaço limitado da América, envolveu também a transcendência do tempo que fez James como crítico a voz representante de seu próprio tempo e uma voz que ecoa de outros tempos e lugares também poderia estar presente (tradução nossa).

composição literária. Foi um mestre da narrativa, de nobre e elevada independência de raciocínio e opiniões (RODRIGUES, 1980, p. 10).

Para James, o romance deve dar a ilusão da vida da maneira mais intensa possível e, para atingir esse objetivo, é necessário que haja domínio das técnicas e em seguida disfarçá-lo para que o produto final seja o mais próximo da realidade. “Se a narrativa é tempo, fluxo de experiências, deve ser também uma *Gestalt*, forma apreensível ao olhar” (JAMES, 2003, p. 19). Isso equivale dizer que a ficção jamesiana é “um retrato da vida, sendo esta última definida como uma cena contínua e infinita, na qual o olhar é capturado por milhares de direções ao mesmo tempo, sem nada capaz de prendê-lo num centro fixo” (JAMES, 2003, p. 27).

1.1.2. O realismo dramático jamesiano e o uso da hipotipose

Como já mencionamos, James utilizava uma técnica que se aproximava da dramaturgia, optando mais por diálogos do que pela narração e construindo a narrativa através de um rigor formal até certo ponto exagerado. “Paradoxalmente, quando mais se manipula a forma, quanto maior for a quantidade de elementos composicionais empregados, maior será a impressão de realidade” (GUALDA, 2007, p. 107). Umberto Eco, em *Quase a mesma coisa*, denomina a capacidade de demonstrar um objeto com uma riqueza expressa, por meio da escrita, de hipotipose (2007, p. 232)

Poucos teóricos atentaram para a questão da hipotipose nas obras jamesianas. Definida como a capacidade do escritor de descrever determinado objeto com tamanha habilidade que o leitor tem a impressão de vê-lo naquele instante, é considerada uma figura de estilo criada para persuadir e reforçar o caráter imagético pela evocação de imagens. Está associada à emotividade, já que estimula uma sensação de presença a partir do discurso retórico. De fato, a hipotipose é a ilustração de algo, de alguém ou de uma situação do passado que são trazidos para o presente e emotivamente lembrados.

Olivier Reboul, em sua *Introdução à Retórica*, afirma que a hipotipose “consiste em pintar o objecto de que se fala de maneira tão viva que o auditório tem a impressão de tê-lo diante dos olhos. A sua força de persuasão provém do facto de que “ela “mostra” o argumento” (1998, p. 136). Para o autor, o poder das palavras está precisamente na força que as imagens suscitam. Por essa razão, a eficácia da hipotipose prescinde da capacidade imaginativa do ouvinte, que atribuirá sentidos ao que lê e formará uma detalhada imagem

mental. Nesse sentido, é necessário que o leitor não apenas entenda o que está escrito, mas sinta e se deixe conduzir pelas descrições. Seu envolvimento sensível permitirá que a hipotipose seja bem sucedida e a imagem se forme com precisão. Reboul enfatiza que a força da hipotipose está na evocação de imagens concretas e específicas, ou seja, referências diretas a determinado aspecto da realidade.

Umberto Eco, ao tratar da hipotipose, define-a como “o efeito retórico através do qual as palavras podem, justamente, tornar evidentes fenômenos visuais (...) figura mediante a qual se apresentam ou evocam experiências visuais através de procedimentos verbais” (2007, p. 232). Para ele, há quatro técnicas de hipotipose: denotação, descrição detalhada, listagem e acúmulo de eventos ou personagens.

Em Henry James, podemos perceber o recurso da hipotipose na maioria de seus escritos. Segundo o autor, a impressão de realidade “está relacionada com o poder do simulacro, que representa a essência do real e, pelo menos em termos essencialistas, pode ser visto como uma representação mais real do que o verdadeiro objeto representado” (JAMES, 2003, p. 66). Para James, o realismo se relaciona ao poder do simulacro, que representa a essência do real. Isso quer dizer que, ao criar um padrão ilusório, a vida se mostra forjada, alterada pelo olhar do artista e, por isso, nos parece mais real do que na verdade é. O mundo retratado faz parte de consciência do autor e, por isso, não pode ser separado dela (GUALDA, 2007, p. 107). Nesse sentido, “o objeto da arte é sua própria imaginação de artista, sua própria consciência, seu próprio discernimento. A aventura do mapeamento da criação decorre, em grande medida, da exploração da mente criadora” (JAMES, 2003, p. 77).

Em *Daisy Miller* as descrições dos personagens, principalmente em relação às vestimentas, impressionam pela fluidez e riqueza de detalhes. A primeira vez que Winterbourne vê Daisy é descrita de maneira rápida, porém bastante visual: “Enquanto isso a jovem chegara mais perto. Usava um vestido de musselina branca, com centena de folhos e babados, e laços de fita em tons claros. Não usava chapéu, mas trazia na mão uma sombrinha com a orla ricamente bordada; e era extremamente bonita” (DM, p. 25).

O mesmo se verifica na apresentação de Giovanelli, pivô do afastamento de Daisy e Winterbourne. Na cena no Jardim do Pincio, o italiano nos é mostrado encostado em uma árvore, à espera de Daisy. “Winterbourne percebeu a alguma distância um homenzinho de braços cruzados, segurando uma bengala. Tinha o rosto bonito, trazia um chapéu equilibrado num ângulo forçado, um monóculo em um dos olhos e um ramallete na lapela” (DM, p. 65).

Até mesmo na descrição de paisagens, o narrador, por meio de uma linguagem sutil e sem um detalhamento exaustivo, consegue fazer com que o leitor “veja” o ambiente diante

dos olhos. Após um jantar em uma vila no Monte Célio, Winterbourne decide voltar para casa caminhando para aproveitar melhor a noite de luar.

A noite estava deliciosa e ele prometeu a si mesmo a satisfação de voltar para a casa a pé, passando por debaixo do Arco de Constantino e pelos monumentos do Fórum, parcamente iluminados. Havia uma lua minguante no céu e seu brilho não era intenso, mas a leve cortina de nuvens que a ocultava parecia propagá-lo e distribuí-lo uniformemente. [...] Ele atravessou então por entre as sombras cavernosas da imponente estrutura e desembocou na clara e silenciosa arena. O lugar nunca lhe parecera tão magnífico. Metade do gigantesco anfiteatro achava-se imerso em profunda escuridão e a outra dormia na penumbra luminosa (DM, p. 87-88).

Em *Washington Square* também notamos o uso da hipotipose, principalmente na descrição da casa da família Sloper, onde ocorrerão os eventos mais significativos da trama.

Em 1885 o retiro ideal de paz e refinamento podia ser encontrado em Washington Square, onde o médico mandou construir uma casa bela e moderna, com uma enorme fachada, uma grande varanda diante das janelas da sala de visitas, um lance de escada de mármore que conduzia até o umbral da porta, este também revestido de mármore branco. Essa estrutura – e a de muitas casas vizinhas, da qual era uma réplica exata –, pretendia ser, quarenta anos atrás, a personificação do produto final da ciência arquitetônica, permanecendo até hoje como moradias sólidas e distintas. A praça ficava em frente, coberta por uma vegetação comum, cercada por uma grade de madeira, o que aumentava seu aspecto rural e acessível (WS, p. 19-20).

Quando o narrador descreve os personagens também podemos verificar o uso desse procedimento, que aproxima muito o objeto narrado. No exemplo a seguir, temos a descrição física de Catherine Sloper. Os detalhes bem pontuados nos mostram não apenas a aparência da protagonista, mas também os juízos de valor dos demais personagens e mesmo do narrador.

Quando criança prometia ser alta, mas aos dezesseis anos parou de crescer, e a estatura, assim como a maior parte dos traços fisionômicos, resultaram banais, embora fosse robusta, bem proporcionada e felizmente gozasse de boa saúde. (...) Essa aparência saudável constituía sua principal asserção à beleza: uma pele clara e fresca, onde o branco e o vermelho se distribuíam com equilíbrio, tornava-a muito agradável à vista. Os olhos eram pequenos e tranquilos, as feições um tanto pesadas, as tranças castanhas e macias. Uma moça sem graça, feiosa era como a chamavam seus críticos mais rigorosos, ao passo que os mais imaginativos a consideravam uma pessoa calma e senhorial, embora não fosse na verdade, objeto de elaboradas discussões por parte de qualquer desses grupos (WS, p. 17).

O mesmo se percebe nas primeiras páginas da novela *The Europeans*, quando o narrador descreve Eugenia Munster. A maneira como James usa a hipotipose, além de proporcionar maior aproximação à personagem, permite que o leitor conheça o que os outros pensam e sabem a respeito dela.

A dama não era bonita; mas mesmo quando expressava aquela irritação perplexa, seu rosto era muito interessante e agradável. Não estava mais na primeira juventude; contudo – embora esbelta, de contornos arredondados extremamente bem-feitos (uma sugestão tanto de maturidade como de flexibilidade) –, ela carregava seus trinta e três anos como uma Hebe de mãos ágeis carregaria a transbordante taça de vinho. Sua pele parecia cansada, como dizem os franceses; a boca era grande, os lábios muito carnudos, os dentes irregulares, o queixo bastante comum; tinha um nariz cheio e quando sorria – e estava constantemente sorrindo –, linhas laterais subiam por ele em direção aos olhos. Ah, os olhos eram encantadores: cinzentos, brilhantes, vivazes, cheios de inteligência. Tinha a testa muito baixa – e esse era o seu único traço bonito; os abundantes cabelos escuros e anelados, elegantemente frisados, estavam trançados de uma forma que sugeria uma mulher do sul ou do oriente, remotamente lembrando uma estrangeira. Possuía uma grande coleção de brincos, usava-os alternadamente; e eles pareciam ressaltar-lhe o aspecto oriental ou exótico (TE, p. 13).

Mais adiante, quando o narrador descreve a propriedade da família Wentworth em Boston, notamos que a riqueza de detalhes não se resume à descrição da casa, estendendo-se para o seu entorno, abrangendo a paisagem local. Em contraste com a Europa industrializada e cinzenta, percebemos o Novo Mundo mais rural, onde há o predomínio de tons claros e iluminação brilhante.

Era uma casa antiga – antiga até certo ponto, tinha oitenta anos; toda de madeira, pintada num cinza-claro esmaecido e adornada na fachada em diversos pontos por pilastras de madeira pintada de branco. Essas pilastras pareciam sustentar um tipo de telhado clássico, decorado no centro por uma grande janela tripla, com moldura esculpida em relevo, e em cada um de seus ângulos menores por uma abertura circular envidraçada. Um portão branco, dotado de maçaneta de bronze muito polida, abria-se para a estrada de aspecto rural, que o ligava a uma espaçosa alameda pavimentada com tijolos gastos e quebrados, mas muito limpos. Atrás dele ficavam prados e pomares, um celeiro e um lago; e em frente, a pequena distância, do outro lado da estrada, ficava uma casa menor, pintada de branco, com venezianas externas em cor verde, um pequeno jardim de um lado e um pomar do outro. Tudo isso brilhava no ar da manhã, através do qual os mais simples detalhes do quadro se apresentavam ao olhar tão distintamente quanto as parcelas de uma soma. (TE, p. 26).

Pensando nas adaptações fílmicas, da mesma maneira que Peter Bogdanovich se concentrou no figurino dos personagens e nos apresenta um filme que prima pela exuberância das vestimentas, principalmente das personagens femininas, James Ivory se concentra nas paisagens e traz à tela uma obra em que o cenário é também personagem. O próprio James, ao descrever o ambiente em *The Europeans* nos mostra “os simples detalhes do quadro”, como se a nossa frente se descortinasse realmente uma pintura. *Washington Square* de Holland alia esses dois aspectos e mostra uma preocupação com a caracterização adequada do ambiente – principalmente do interior – e da protagonista. Muito daquilo por que optam os diretores em suas adaptações a fim de assegurar verossimilhança e até mesmo proximidade com o texto base é facilitado pela escrita jamesiana, que usa a hipotipose como recurso para aproximar o leitor daquilo que narra e descreve.

Ainda em relação do estilo de James, Richard Blackmur (1937, p. 21) faz uma lista das técnicas utilizadas pelo escritor na maior parte de suas obras: a escolha por uma inteligência central na condução do enredo, percebida na escolha do ponto de vista dividido em *Daisy Miller*; o uso de ironias e nuances psicológicas, como percebemos em *Washington Square*; a prevalência de alguns assuntos, como *the international theme* em *Daisy Miller* e *The Europeans*; a abordagem indireta e a cena dramática, como em *Daisy Miller* e *The Europeans*; a problemática do tempo; a ambiguidade estrutural; o afrouxamento da ação em detrimento das análises de personagens, suas relações e motivações, presente nas três obras em questão.

Com sua escrita apurada e sua concepção bastante consciente de realismo, Henry James ganhou o respeito de europeus cultos, como Ivan Turgenev (1818-1883), Gustave Flaubert (1821-1880), Emile Zola (1840-1902), Guy de Maupassant (1850-1893), Alphonse Daudet (1840-1897), sendo uma espécie de embaixador literário, assim como Wallace Irving (1916-1990), James Fenimore Cooper (1789-1851) e Nathaniel Hawthorne (1804-1864). Em relação a este último, muitos críticos apontam sua influência sobre a prosa jamesiana. James chegou a afirmar certa vez, em um de seus artigos críticos, que Hawthorne "is the writer to whom his countrymen most confidently point when they wish to make a claim to have enriched the mother-tongue"³⁷.

Segundo Jonathan Freedman, James e Hawthorne se aproximam em muitos aspectos, principalmente ao modo de escrever.

³⁷ É o escritor a quem seus compatriotas mais confidentes apontam quando querem fazer uma reivindicação de ter enriquecido a língua materna (tradução nossa).

With that admixture of realistic plots and character descriptions with the machinery of sheer romance that defines Hawthorne, often precipitated into names that chime with allegorical significance (*Daisy Miller*, *Adam Verver*); often elaborated into the strikingly romance-laden metaphors that increasingly govern James's narrative method³⁸ (1998, p. 13).

Se ambos os escritores se aproximam no que diz respeito ao estilo apurado, caracterização de personagens e até mesmo no gosto por alegorias e pela temática do *the fate of the American*³⁹, James e Hawthorne se distanciam no tratamento dos temas que compartilham, bem como na concepção de realismo. Hawthorne opta por temas como o fantástico e o sobrenatural e suas narrativas estão muitas vezes relacionadas ao puritanismo, que enxerga o mundo de maneira dialética. Para Hawthorne, as personagens ou são vítimas ou culpadas e a eterna luta entre o bem e o mal é temática de boa parte de seus escritos. Além disso, ao problematizar a história colonial do Novo Mundo, acaba por refletir suas preocupações em relação às imperfeições humanas. O tom simbólico e o caráter alegórico de sua fortuna literária denotam seu interesse em tratar da complexidade e das motivações do ser humano. Mesmo com a concepção do comportamento do homem perpassada pela visão puritana ao qual foi submetido, o autor se afasta da premissa que trata o pecado como forma de punição e aprendizagem.

James, por sua vez, opta por personagens ambíguas, que carregam em si a dualidade de serem inocentes e ao mesmo tempo culpadas. Diferente de muitos de seus contemporâneos, James não se esforça por fazer com que o leitor se emocione com sentimentalismos, pois sua narrativa situa-se dentro dos limites da razão. Sem ser exacerbado e piegas, James trata do emocional de maneira contida e profunda. “Como um dos maiores homens do século XIX em transição para o século XX, James mostra o estilo de um grande escritor, burilado por longa faina no sentido de traduzir as percepções intuitivas de um bem dotado observador” (McELDERRY, 1966, p. 186).

Para James, um romance é uma impressão pessoal e direta da vida e, por isso, a experiência da leitura deve ser “uma imensa sensibilidade capaz, em um homem de gênio, de converter os próprios impulsos do ar em revelações”, escreveu James em 1884, em um de seus artigos. Esse modo intuitivo de encarar a escritura levou James a valorizar muito mais determinados aspectos de uma situação real ao invés de apontar a uma provável suposição.

³⁸ Com essa mistura de tramas realistas e descrição de personagens, com o esquema de romance puro que define Hawthorne, frequentemente percebidas nos nomes que carregam significado alegórico (*Daisy Miller*, *Adam Verver*); muitas vezes elaboradas nos romances admiráveis, metáforas que cada vez mais governam o método da narrativa de James (tradução nossa).

³⁹ Expressão usada por FREEDMAN, 1998, p. 13. O destino do americano (tradução nossa).

Nas novelas de Henry James, onde o texto se organiza em torno de acontecimentos sucessivos, provenientes de uma ou de várias pessoas, de um mesmo acontecimento (portanto temporalidade tipo “eterna volta”) e onde o tema principal é o da percepção, da busca humana no mundo, todas as peripécias da narrativa são anunciadas de antemão, ou seja, a noção de acontecimento original é profundamente contestada e o tema fundamental é o lugar do homem no mundo (TODOROV, 1969, p. 22 – grifo nosso).

Não é de admirar, no entanto, que muitas de suas obras retratem o contraste do Velho e do Novo Mundo e que as diferenças culturais interfiram e determinem os destinos das personagens. Em *Daisy Miller*, a diversidade cultural terá um efeito fatal e em *The Europeans* o choque cultural será decisivo para um desfecho bastante ambivalente. Além disso, a qualidade de sua percepção da vida real, evidenciada no conflito pai e filha em *Washington Square*, constitui a maior preocupação desta obra.

Os personagens de James possuem uma distância estética que permite dar ênfase aos principais problemas humanos. Sem utilizar-se de situações ou de algum jargão psicológico, a motivação se percebe de modo real e incisivo. Sem vulgaridade, James é penetrante; terno e humano sem sentimentalismo (McELDERRY, 1966, p. 21).

A abordagem direta e a cena dramática, o tema internacional e de interesse genuíno, o ponto de vista que se adapta ao leitor, o realismo dramático, a peculiaridade em contar que se aproxima do teatro, a singular construção das frases, com fortes efeitos de sentido, aliada a uma linguagem marcante num discurso imagético e subjetivo fazem parte de seu projeto para atingir completamente o leitor e fazê-lo se aproximar dos fatos narrados.

The methods by which James himself awakens in the reader the impulse to be tender and expectant to a heroine who “has a great deal of folly in her wisdom” are a further symptom of James’s own dedication to an ideal of freedom. His style is committed to keeping his favorites from being fixed and labeled⁴⁰(POIRIER, 2001, p. 37).

Henry James, como muitos outros escritores do período e em diferentes partes do mundo, ainda é considerado como difícil de ser lido e compreendido. Para McElderry, as dificuldades em ler James não derivam da extensão das frases e sim da tendência do autor em adotar uma ordem incomum na construção frasal, no uso excessivo de parênteses e de

⁴⁰ Os métodos pelo qual James desperta no leitor o impulso de olhar carinhosamente e cheio de expectativa para a heroína, que tem um enorme acordo de estupidez com sua sensatez, são um sintoma distante de sua própria dedicação a um ideal de liberdade. Seu estilo está comprometido em manter suas preferências a partir de padrões fixos e rotulados (tradução nossa).

conectivos, na escolha vocabular rígida, no gosto por termos abstratos, na capacidade de dominar a linguagem figurativa (1966, p. 182). Além dessas características, os usos de dispositivos retóricos, como a aliteração e a cadência “contribuem com elevada tensão a uma prosa que, em razão de todos os seus artifícios peculiares, está sempre ameaçada de perder forças em razão de suas próprias preciosidades” (McELDERRY, 1966, p. 182-83).

The characterising aspect of the Indirect Speech is this: the existence of a definite created sensibility interposed between the reader and the felt experience which is the subject of the fiction. James never put his reader in direct contact with his subjects; he believed it was impossible to do so, because his subject really was not what happened but what someone felt about what happened, and this could be directly known only through an intermediate intelligence⁴¹ (BLACKMUR, 1937, p. xvii-xviii).

Apesar do reconhecimento e da consagração de seus escritos, Henry James e sua fortuna literária só passaram a ser foco de pesquisas a partir de 1934. Só então seus contos tiveram destaques em antologias para o público geral e em estudos escolares. *The Art of Fiction*, relevante obra de crítica literária, após ter sido publicada no *Longman's Magazine*, ficou cerca de cinquenta anos esquecida e só depois começou a aparecer regularmente em várias seleções antológicas de literatura americana e inglesa. Um dos aspectos do renascimento de James foi o sucesso da dramatização de seus contos no teatro, no cinema, no rádio e na televisão (McELDERRY, 1966, p. 21).

1.2 *Washington Square* e o feminino resignado

Com *Washington Square*, Henry James chegou à honra de ser publicado em série simultaneamente na Inglaterra e na América. A obra foi publicada originalmente no *Cornhill Magazine*⁴² e no *Harper's New Monthly Magazine*⁴³ entre 1880 e 1881 e o enredo é baseado em um episódio supostamente verdadeiro contado a James por sua amiga atriz, Fanny

⁴¹ O aspecto característico do discurso indireto é esse: a existência de uma sensibilidade definitivamente criada interposta entre o leitor e a experiência sentida, a qual é o assunto de sua ficção. James nunca põe seu leitor em contato direto com seus assuntos; ele acreditava que era impossível fazer isso, porque seu assunto realmente não era o que aconteceu mas aquilo que alguém sente sobre o que aconteceu e isso pode ser diretamente conhecido apenas através de uma inteligência intermediária (tradução nossa).

⁴² Periódico mensal fundado por George Smith, em 1860, tendo Thackeray como seu primeiro editor. Entre seus contribuidores podemos citar Elizabeth Barrett Browning, Robert Browning, Swinburne, Elizabeth Gaskell, Ruskin, George Eliot, Charles Reade, Matthew Arnold, Trollope, entre outros (OUSBY, 1988, p. 225).

⁴³ Revista de literatura fundada em Nova Iorque, em 1850, por Harper and Brothers, tendo como editor Henry J. Raymond por seis anos. Recebeu contribuições de escritores renomados como: Dickens, Thackeray, Charles Lever, Trollope, Wilkie Collins, Melville, De Forest, Henry James, Howells, Garland, E. E. Hale, Sarah Orne Jewett, Brander Matthews e Owen Wister (HART, 1983, p. 313).

Kemble. Uma jovem herdeira, Catherine Sloper, se apaixona por um belo e pobre rapaz, Morris Townsend. Entretanto, o pai da moça, Dr. Austin Sloper, acredita que o jovem é um mercenário que só está interessado no dinheiro da filha e se opõe ao casamento, prometendo deserdá-la se ela levar a ideia adiante. O conflito se instala quando, com a ajuda da tia, Lavínia Penniman, Catherine decide contrariar sua natureza obediente e enfrentar o pai, lutando por sua felicidade ao lado do homem que ama. “The problem dramatised in *Washington Square* is largely the difficulty of communication between one who is very clever and one who is decidedly not bright”⁴⁴ (BELLRINGER, 1988, p. 55)

Washington Square é narrado de maneira direta por um narrador onisciente, sobre o qual não temos nenhuma informação. A princípio, a narração começa distante do leitor e até mesmo dos personagens, mostrando a origem da família Sloper, centro da narrativa. Ao final do primeiro capítulo, já percebemos que o narrador se aproxima do leitor e ficará cada vez mais próximo também dos personagens. É interessante notar que o tipo de foco narrativo de *Washington Square* revela a singular capacidade de James em conduzir o leitor de modo que ele não perceba que está sendo direcionado. O narrador onisciente se dilui nos pensamentos e nos muitos diálogos entre os personagens e sua aparente neutralidade esbarra com os juízos de valor que lança sobre eles.

Quando Catherine finalmente se percebeu uma jovem mulher – demorou um certo tempo até acreditar nisso –, passou, de repente, a se interessar avidamente pela moda: um interesse ávido é a expressão correta para esse caso. Creio que deveria minimizar esse assunto, pois seu tirocínio, nesse particular, era bastante falho, dando margem a confusões e embaraços (WS, p. 17).

O amor faz certas exigências como leis, mas Catherine não tinha noção dos seus direitos, tinha apenas uma consciência de imensos e inesperados favores. Sua própria gratidão por essas dádivas calara-se por si própria, pois lhe parecia uma forma de desfaçatez fazer um festival do seu segredo (WS, p. 52).

O assunto da obra é real e de interesse permanente. O tratamento é analítico e o interesse psicológico afrouxa a ação, permitindo ao leitor vasculhar o íntimo dos personagens. A abordagem direta da realidade, sem recorrer aos apelos românticos, evidencia o estilo realista do autor. De acordo com Ismael Ângelo Cintra, em seu artigo *Teorias Representativas sobre o foco narrativo – Uma questão de ponto de vista*, Henry James foi o primeiro autor a se preocupar com a “importância dos problemas técnicos na construção da narrativa” (1981,

⁴⁴ O problema dramatizado em *Washington Square* é largamente a dificuldade de comunicação entre um que é muito esperto e um que decididamente não é brilhante (tradução nossa).

p.5). Por isso, James revisava constantemente sua obra e teorizava a respeito delas. Para Cintra, em *Washington Square*, o narrador permanece “por trás sem jamais interferir diretamente na narração, consegue mostrar os fatos à medida que atuam de modo intenso e dramático na consciência da personagem” (1981, p.6). Esse narrador que se dilui, reforça a presença de um autor-implícito⁴⁵, que reproduz a partir da boca do narrador seus próprios juízos de valor.

Teria sido fácil e comum, por exemplo, fazer do Dr. Sloper simplesmente um tirano convencional. “É tirano, mas não convencional. É um homem vivo, e está certo quanto a Morris Townsend. Catherine podia facilmente ter-se tornado uma vítima choramingas e piegas. Não é brilhante, mas é suficientemente inteligente para o que serve” (McELDERRY, 1966, p. 57). Se estivesse enganado quanto a Morris, o pai de Catherine seria apenas um vilão, um tirano impiedoso que arruína a vida da filha. Entretanto, quando sabemos que estivera certo acerca das intenções do rapaz, percebemos que sua tirania foi o mecanismo encontrado para proteger sua única filha. A ironia fina se percebe principalmente nos diálogos, plenos de uma cortesia maldosa; a partir deles, nos são reveladas as verdadeiras motivações dos personagens. O excerto a seguir, um diálogo entre o Dr. Sloper e Morris Townsend, é um exemplo da ironia característica da prosa jamesiana.

- Ah, muito apropriado, o sentimento familiar é muito apropriado – disse o dr. Sloper. – Sempre acho que nossa cidade é parca nesse sentimento. Creio que já ouvi falar da sua irmã.
- É possível, mas pouco provável. Ela vive muito tranqüilamente.
- Tão tranqüilamente, o senhor quer dizer – disse o médico, dando uma risadinha –, quanto pode viver uma senhora com vários filhos (WS, p. 60).

A obra apresenta algumas situações irônicas, como o próprio título da obra e o fato do Dr. Sloper ganhar a vida salvando vidas e não conseguir salvar a própria esposa. Porém, três delas são bastante cruéis: 1) o fato de Catherine ser herdeira apenas da fortuna dos pais e não de suas qualidades, ressaltadas o tempo todo pelo narrador, como beleza, simpatia, inteligência e vivacidade; 2) a tirania que o pai inflige a Catherine, afastando-a do seu grande amor, parece simplesmente um ato preconceituoso e sem fundamento, mas ao final se revela um gesto de amor e proteção, já que a falta de brilhantismo da filha a impede de ver a

⁴⁵ Estamos considerando “autor-implícito” como a categoria entre autor e narrador, definida por Ismael Ângelo Cintra como “uma “espécie de diretor de cena que permanece nos bastidores do romance, não se deixando ver, a não ser através de uma série de índices como a escolha e as constantes alterações do foco narrativo, a ordem da narração, etc” (1981, p. 20).

verdade; 3) o fato de Catherine ser, por fim, deserdada pelo pai, que acredita que a filha espera apenas por sua morte para se casar com Morris, o que não acontece.

Bruce McElderry afirma que *Washington Square* pode ser comparado às obras de Jane Austen no que se refere à temática das relações familiares (1966, p. 55). Apesar de admirador das obras da escritora, James não considerava *Washington Square* uma de suas grandes obras e não a incluiu na edição revista de Nova York, lançada entre 1907 a 1909. Entretanto, o romance é uma das mais lidas e apreciadas pelo público, que a considera sutil e envolvente. “*Washington Square* is very much a novel about sexual feeling. Catherine is sexually awakened (her dizziness and readiness when Townsend dances with her are the first signs) and sexually motivated, but she is too much the Puritan American girl to be articulate about it”⁴⁶ (BELLRINGER, 1988, P. 54).

De acordo com P. Conn, em *Literature in America*, o que mais atrai o público para a novela é o desenvolvimento da protagonista, que se transforma de uma moça subserviente e medrosa para uma mulher independente e madura. De fato, não se torna tão inteligente quanto o pai, mas consegue atingir um nível de maturidade e sabedoria que lhe permite tomar uma difícil decisão ao final da obra, mesmo que tardia. Para o crítico, esse retrato que James traça de Catherine, a progressão de uma personagem que nos surpreende, aliada a uma narrativa linear e um conjunto de personagens que convencem fazem de *Washington Square* uma obra que encanta o público e os críticos (1989, p. 112).

Em relação à ambientação, *Washington Square* é a única obra jamesiana cujo título se refere ao espaço onde se desenrolará a história. James homenageia o local onde nasceu e foi criado, mas não o fará seguindo os moldes tradicionais, ou seja, nostalgicamente. Ao contrário, o panorama que irá traçar de uma “típica” família nova-iorquina não será o esperado pelos leitores. A esse respeito, Margarida Patriota, no prefácio de sua tradução da obra, afirma que “*Washington Square* é um título enganoso, pois promete oferecer ao leitor um painel de costumes sócio-históricos e de cor local que o livro em verdade não preenche” (1995, p.III). Para ela, *A Herdeira*, título que surgiu após 1947, é muito mais apropriado, já que o enredo trata de uma moça rica cortejada por um jovem interesseiro.

Na verdade, a ironia do título está no fato de James não se interessar pelos costumes e hábitos da rica sociedade americana; seu interesse recai em analisar as relações familiares e os conflitos que surgem delas. Observador da conduta humana e interessado em investigar a

⁴⁶ *Washington Square* é muito um romance sobre sentimento sexual. Catherine é sexualmente acordada (suas tonturas quando Townsend dança com ela são os primeiros sinais) e sexualmente motivada, mas ela é uma garota americana puritana demais para ser articulada sobre isso (tradução nossa).

natureza do indivíduo diante de uma situação aparentemente banal, James nos propõe uma análise do comportamento do homem, lançando luz às questões mais profundas. Por esse motivo, suas obras privilegiam a construção e representação de personagens em detrimento de um enredo que parece não ter importância. Em *Washington Square* a ausência de ação é compensada pela verticalidade da investigação dos personagens, que se movimentam no espaço limitado da propriedade da família Sloper.

O espaço restrito da novela revela a restrição da protagonista, que passa seus dias dentro de casa esperando pela felicidade, que não chega. Para o crítico McElderry, “o enredo move-se quieta e deliberadamente, com penetrante análise da relação entre um pai dominador e uma orgulhosa jovem tolhida pelos costumes sociais de seu tempo e de sua classe” (McELDERRY, 1966, p. 56).

Podemos dizer que há quatro personagens principais: Catherine Sloper, Dr. Austin Sloper, Lavínia Penniman e Morris Townsend. As demais personagens, como a Sra. Almond, Marian Almond, Mrs. Montgomey não aparecem com muita frequência. Cabe ressaltar que a protagonista é constantemente referida pelo narrador como “*poor Catherine*”, enfatizando sua subserviência em relação ao pai e até mesmo em relação à vida, que apenas vê passar.

A tensão da obra está justamente na maneira como pai e filha lidam com a questão de existir um pretendente para Catherine. O movimento contrário que fazem e a luta para impor suas vontades revelam a verdadeira natureza de ambos. O pai dedicado dos primeiros capítulos dá lugar a um homem frio e irredutível; a doce Catherine cede espaço para uma mulher paciente que não sucumbe às assertivas do pai. A resignação da moça está em não desobedecê-lo e esperar pela felicidade que acredita alcançar. Sua paciência quase exagerada permite que não rompa ligações afetivas com o pai, mas também não lhe dedique o amor incondicional que ofertava. Por outro lado, a espera que se auto-impõe acaba funcionando como uma via de mão dupla, já que ao mesmo tempo em que lhe garante esperança em rever e estar com Morris, irrita profundamente o pai.

Todavia, todo sofrimento pelo qual Catherine passa não encontra recompensa no amor de Morris, que de fato não sabemos se sequer existe. De certa forma, todos saem perdendo: Catherine perde seu único amor, o respeito do pai e a possibilidade de fazê-lo sentir orgulho dela, pelo menos uma vez na vida; Dr. Sloper perde o amor e a dedicação da filha, a amizade da irmã Penniman, pois considera exageradas as atitudes da irmã e confirma a triste certeza que sua filha não passa de uma moça limitada; Tia Penniman também sai perdendo, pois não consegue cumprir a missão de unir o casal, objetivo esse que leva até o fim, numa relação sádico/romancesca com a sobrinha.

Ao final da narrativa, Catherine aceita que o pai tinha razão o tempo todo e só tentava protegê-la de um aproveitador. Em muitos momentos, parece-nos que a jovem acredita que seu abandono é um castigo por ter desobedecido ao pai e, humildemente, sente-se merecedora do infortúnio. Porém, mesmo se dando conta da verdade, não permite que o pai a humilhe. O que vemos em *Washington Square*, é uma trágica história de amor: amor de uma mulher por um homem e de um pai por uma filha.

1.2.1 *The American Way of Life*: o papel da mulher na sociedade patriarcal

A temática do casamento como única possibilidade de felicidade para o feminino aparece em *Washington Square* e *The Europeans* com duas conotações diferentes: ora atrelado ao amor ora ao dinheiro e à posição social. As figuras femininas dessas obras não deixam de refletir o meio ao qual o escritor e sua obra se inserem, ou seja, o modelo de família do século XIX proposto por Theodore Roosevelt e aceito pela sociedade.

Para Roosevelt, *the American Scene* era constituída por *the man of business* e *the woman of society*⁴⁷ (BANTA, 1998, p. 24). Isso equivale a dizer que era o homem o responsável pelo sustento e a mulher ficava encarregada de cuidar da casa, da família e dos filhos. Roosevelt propagava que o modelo ideal familiar era o homem trabalhar fora e prover estabilidade financeira para a família e a mulher gerar filhos fortes. Isso garantiria uma sociedade harmônica, pois da mesma maneira que o homem ao chegar em casa encontrava conforto num ambiente acolhedor, a mulher também estava segura com o homem trabalhando para o bem-estar de todos. O importante era garantir a ordem falocêntrica baseada no homem transitando entre os espaços interno e externo e a mulher limitada apenas ao meio interno.

O patriarcado tem duas dimensões intrínsecas básicas: a dominação do pai e a dominação do marido, nessa ordem. Em outras palavras, o patriarcado refere-se às relações familiares, de geração ou conjugais – ou seja, de modo mais claro, às relações de geração e de gênero. Embora o patriarcado, sob várias formas, modelasse também assimetricamente as relações entre pai e filho, assim como as relações entre sogra e nora, o núcleo do poder patriarcal constituiu, acima de tudo, no poder do pai sobre a filha e no do marido sobre a mulher. O poder do pai sobre seu filho, via de regra, era uma versão suavizada daquele sobre a filha e o poder da sogra era delegado pelo sogro e/ ou pelo marido (THERBORN, 2006, p. 29-30).

⁴⁷ O homem de negócios e a mulher de sociedade (tradução nossa).

Para a mulher não havia muita diferença em deixar a casa dos pais e casar, pois suas atividades não mudariam com sua nova condição. Do ponto de vista de independência e realização pessoal, o feminino continua extensão do homem, já que não age ativamente na sociedade. A concepção de mulher veiculada por Roosevelt e apoiada pela Igreja pregava a união indissolúvel da esposa fiel ao marido-chefe como única possibilidade de felicidade e realização para o indivíduo e a sociedade.

O modelo de família proposto por Roosevelt tem origem nas leis romanas, onde o pai de família detinha três poderes básicos: o *potestas*, o direito de vida e de morte sobre seu filho durante toda a sua vida; o *manus*, o direito sobre sua mulher e o *dominium*, sobre sua propriedade. Os poderes do pai e do marido, o *patria potestas* e o *manus mariti* foram institucionalizados e sustentados pela Igreja, pelo ensino religioso e pelos costumes da época (SHORTER, 1977, p. 219). “Quando o *manus* começou a se tornar obsoleto, no início da era imperial ou cristã, como é conhecida hoje, a mulher permaneceu sobre o *potestas* de seu pai”(THERBORN, 2006, p. 30). Isso quer dizer que mesmo não sendo mais considerada propriedade do marido, pelo menos na teoria, a mulher continuava propriedade do pai, tendo seu futuro decidido por ele.

Na era imperial cristã, a relação entre marido e esposa segue a estrutura patriarcal que se verificou até o início do século XX. De acordo com G. Therborn, os principais aspectos dessa relação nesse período são:

a presença ou ausência da assimetria sexual institucionalizada, tal como na poliginia e nas regras diferenciais para o adultério; a hierarquia de poder marital, expressa pelas normas de chefia marital e de representação familiar; e a heteronomia, ou seja, o dever de obediência da mulher e o controle do marido sobre sua mobilidade, suas decisões e seu trabalho (2006, p. 30).

Mais tarde, no Iluminismo escocês verificou-se que a posição da mulher na sociedade se baseava na antiga noção feudal europeia de cavalaria, que não assumia igualdade entre os sexos. Para Hume,

(...) a natureza deu aos homens superioridade sobre as mulheres, dotando-os de força maior, tanto de espírito quanto de corpo (...). As noções bárbaras demonstram essa superioridade reduzindo suas fêmeas a mais abjeta escravidão. Mas o sexo masculino em um povo polido descobre sua autoridade de um modo mais generoso, embora menos evidente, através da civilidade, do respeito, pela complacência, em uma palavra, através da galanteria (HUME, 1742 apud THERBORN, 2006, p. 40).

A esse respeito, Arthur Schopenhauer publicou em seu *Essai sur les femmes*, que “o mundo só deveria ter mulheres caseiras, dedicadas ao lar, e moças com essa aspiração, e que se formariam não para a arrogância, mas para o trabalho e a submissão” (apud DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 139). Para o filósofo, a mulher não tinha a capacidade de reflexão e cabia aos homens pensar e decidir por elas. Schopenhauer defendia a teoria de que a mulher, sendo sexo frágil, deveria limitar-se a viver à sombra do pai ou do marido, que além de lhe garantir segurança, assegurava controle sobre sua natureza imperfeita (apud DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 140). O historiador protestante prussiano Heirich von Treitschke afirmou certa vez: “A verdadeira vocação da mulher será sempre a casa e o casamento. Ela deve ter e educar crianças” (apud THERBORN, 2006, p. 46).

De acordo com Göran Therborn, em *Sexo e Poder: a família no mundo, 1900-2000*, a reprodução e manutenção do patriarcado europeu no século XVIII, disseminado nas colônias do Novo Mundo, apoiou-se em quatro componentes-chave, ou quatro pilares de sustentação:

- 1) o desenvolvimento da “economia do salário familiar”⁴⁸, todos os membros trabalhadores da família contribuía com seus salários para garantir a sobrevivência. O pai-chefe não era mais um proprietário de terras, mas controlava a questão financeira familiar. Além disso, tinha o poder de “expulsar de casa os mal pagos jovens desobedientes, em uma cidade que habitualmente se ressentia de grande falta de habitações” (THERBORN, 2006, p. 42). A economia do salário familiar patriarcal se fortaleceu com a chegada da escolarização pública obrigatória.
- 2) o patriarcado europeu permitia que a sociedade pudesse conter vários níveis econômicos, principalmente o baixo status para aqueles que não cabiam na economia baseada no salário familiar. “O celibato não era pecado e as crianças nascidas fora do casamento, embora, claramente, de classe baixa, não eram nem uma desgraça nem uma ameaça à ordem estabelecida” (THERBORN, 2006, p. 42).
- 3) os centros de poder e os padrões normativos são controlados pela aristocracia da corte, que abandonou diversas normas familiares em prol da ascensão do capital burguês. “O novo modo de produção ascendente, o capitalismo industrial, não era apenas um sistema de racionalidade mercantil. Tinha uma pensada âncora social na família patriarcal” (THERBORN, 2006, p. 43). Em outras palavras, a aristocrática sociedade de corte do século XVIII teve que considerar o novo chefe de família, o

⁴⁸ Termo usado por Tilly L. and Scott, J. *Les femmes, le travail et la famille*. Paris: Rivages, 1978, p. 207.

homem burguês que se torna a norma na transição do século XVIII para o século XIX.

O homem de família provedor, administrador de sua propriedade, tornou-se a norma do século XIX. É bem verdade que ele era burguês, mas não era *ancienrégime*, nem de uma religião estranha ou de alguma etnia exótica. Ele era a *persona* do sucesso moderno e da respeitabilidade universalista, muito apoiado pela lei religiosa e pela opinião pública (THERBORN, 2006, p. 43).

- 4) A industrialização europeia gerou uma imensa classe trabalhadora a partir dos proletários. “Perto de 1900, o homem de família provedor da classe trabalhadora, que se estabeleceu como aspiração normativa dessas classes européias, tinha emergido *de facto*” (THERBORN, 2006, p. 44). Essa nova família de classe trabalhadora possibilitou a reprodução em larga escala dos valores e normas patriarcais. “E, ao final do século XIX, com o declínio da importância relativa da indústria têxtil e de vestuário, essa classe trabalhadora se tornava mais e mais masculinizada” (THERBORN, 2006, p. 43).

E assim, estava assegurado o modelo familiar patriarcal, centralizado no poder do chefe de família que determina as relações de poder e os papéis que cada membro deve exercer dentro de casa. A Revolução Francesa “deixou como legado um patriarcado militante, por meio do notório parágrafo 213 do Código Civil de 1804, estabelecendo a “obediência” da mulher ao marido” (THERBORN, 2006, p. 44).

Entretanto, na segunda metade do século XIX, o feminismo francês, ainda um movimento com pouca repercussão, passa a contestar os domínios do patriarcado e desafia sua ordem. Ainda de acordo com G. Therborn, essa contestação partiu de dois fatores. O primeiro diz respeito ao radicalismo protestante com a manifestação do tratado de John Stuart Mill sobre *A Sujeição das Mulheres*, publicado em todo o Império Britânico e traduzido para o dinamarquês, o sueco, o alemão e o francês. Mill argumentava que a desigualdade de gêneros impedia o progresso humano, já que condicionava a felicidade da espécie à vontade do masculino apenas. O outro fator foi o socialismo ateu e a primeira ligação importante entre o movimento trabalhista e a causa feminista foi estabelecida por August Bebel, líder do movimento trabalhista mais desenvolvido do mundo: a democracia social alemã (THERBORN, 2006, p. 45).

O tratado de Bebel, *Die Frau und der Sozialismus* (A Mulher e o Socialismo), apareceu em 1879 e rapidamente tornou-se no mais lido texto socialista depois do Manifesto Comunista. Mais do que o arrazoado de Mill, essa é realmente uma obra de história social. Sua linha crítica e sua política combatem a dupla dependência da mulher: do mundo dos homens e das relações de propriedade. A primeira aproxima dos interesses do movimento burguês de mulheres; a segunda, do movimento trabalhista masculino (THERBORN, 2006, p. 45).

Mesmo com os movimentos feministas surgindo na Europa, as mulheres casadas “eram consideradas incorporadas aos seus maridos e, na lei continental civil, estavam totalmente sujeitas ao poder de seus maridos” (THERBORN, 2006, p. 46). No Novo Mundo, entretanto, a partir do século XIX, as mulheres começaram a conquistar mais espaço na sociedade, mesmo que lentamente. Os imigrantes europeus, homens e mulheres jovens, provenientes de diferentes países, religiões e costumes constituíam a população dessas novas nações e, “nesse tumulto de mudança caminhava uma força social emergente: as mulheres organizadas” (THERBORN, 2006, p. 52).

Por essa e, possivelmente, por outras razões, o acesso das mulheres à educação tendeu a ser muito mais fácil no Novo Mundo. Começando no oeste, em Iowa, em 1855, as mulheres estado-unidenses conseguiram acesso aos estudos universitários no terceiro quartel do século XIX. Por volta de 1880, as mulheres representavam cerca de um terço dos estudantes das faculdades e universidades americanas (THERBORN, 2006, p. 53).

O crescimento do movimento feminista foi possível, entre outras razões, ao protestantismo do Novo Mundo que, desvinculado do estado, permitiu às mulheres uma força moral pública que nem o catolicismo no Novo Mundo tampouco o protestantismo europeu permitiram. Isso porque a igreja Católica sempre privilegiou o clero masculino acima da população, sendo assim, as alternativas para a “atividade feminina estavam ou estreitamente circunscritas à caridade como atividade pública – dimensão relevante da América católica do fim do século XIX –, ou confinadas dentro dos muros dos conventos, para onde era canalizada grande parte da dissidência e do ativismo feminino” (THERBORN, 2006, p. 54).

A União das Mulheres Cristãs pela Temperança, fundada em 1847 no meio-oeste americano, é considerado o primeiro movimento mundial de mulheres. Aproximadamente em 1900, o movimento tinha duzentos mil membros nos Estados Unidos e seu principal objetivo era a promoção de uma agenda feminista. Entretanto, seus maiores êxitos se deram fora dos Estados Unidos, ocorrendo na Nova Zelândia e Austrália, para onde o movimento se ramificou. Em 1883, o movimento conseguiu dar o direito de voto às mulheres na Nova Zelândia e em 1903, na nova Comunidade da Austrália. Esses dois países e alguns poucos

estados americanos a oeste do Mississippi eram os únicos lugares do mundo a conceder cidadania política às mulheres no início do século XX (THERBORN, 2006, p. 55).

Somente após 1840, o movimento começou a ganhar espaço nos Estados Unidos. Entre as principais exigências estavam os direitos econômicos das mulheres casadas e a abolição da escravidão. Este era amplamente defendido pelos homens e mulheres da classe média protestante do norte, cujas preocupações morais eram evidentes.

O evento que acabou por se tornar um marco histórico feminista, a Convenção de Seneca Falls e a Declaração de 1848, foi planejado como parte da campanha pela reforma [da lei] da propriedade marital no estado de Nova York. A declaração emprestou sua linguagem da Declaração de Independência, sustentando como fundamento para uma lista de exigências igualitárias, incluindo o direito ao voto (THERBORN, 2006, p. 56).

Apesar do avanço do movimento feminista, suas conquistas políticas e sociais, como o direito ao voto e o acesso à universidade, representaram relevância no universo do patriarcado, não houve grandes mudanças nos direitos das mulheres nos Estados Unidos antes da virada do século XX. Segundo Therborn, as esposas ainda estavam institucionalmente subordinadas a seus maridos e os casamentos ainda eram arranjados pelos pais. Em relação aos espaços que frequentavam, “a movimentação feminina “respeitável” no espaço público era restrita em toda parte”. Em outras palavras, “na América do Norte, espaços sexualmente ambíguos estavam usualmente fora dos limites para as mulheres desacompanhadas; estes incluíam restaurantes, teatros e outros locais de entretenimento, assim como as ruas após o escurecer” (2006, p. 110).

Embora tenha havido avanços graças ao movimento de mulheres, a relação entre os gêneros ainda privilegiava o masculino, que detinha principalmente o direito de frequentar qualquer espaço, enquanto o feminino ainda se via preso ao domínio do privado. A ordem patriarcal mantinha a mulher sob o comando do marido que tinha direito sobre ela como se fosse sua propriedade.

A família patriarcal é considerada ainda hoje a instituição mais importante para a formação da sociedade ocidental cristã. Seu papel regularizador e disciplinador coloca a mulher em uma posição secundária, prevendo para ela a tarefa de administrar o lar e cuidar do marido e dos filhos: “dirigir os trabalhos da cozinha, supervisionar a arrumação da casa, ocupar-se de serviços de costura e, como mãe, transmitir valores para o aperfeiçoamento moral dos filhos” (GUALDA, 2007, p. 73). Desde as leis romanas, as relações entre marido e

esposa preveem a desigualdade de direitos e deveres, relegando à mulher uma posição subalterna.

Em seu *The Family*, Burgess and Locke chamam esse modelo familiar de Roosevelt de “família institucional”, aquela que se estabelece como um conjunto de normas definidas, na qual cada membro possui direitos e obrigações e o companheirismo surgiria da afeição mútua e íntima (1945, p. 26-27). As relações de poder nesse tipo de organização social “estão inscritas nos direitos e obrigações dos membros da família” (THERBORN, 2006, p. 12) que possuem papéis distintos de acordo com o gênero.

Segundo Göran Therborn, é possível distinguir cinco sistemas familiares principais no mundo moderno, ou seja, a partir de 1900: o da África subsaariana, o Europeu (incluindo as colonizações no Novo Mundo), o do Leste Asiático, o da Ásia do Sul e do Ásia Ocidental/Norte da África. Estes “derivam de sistemas de valores específicos, de origem religioso-filosófica, modelados pela história da área” e surgiram a partir dos postulados sociais difundidos principalmente pelo poder da religião (2006, p. 26). Na Europa, há uma divisão familiar leste-oeste, que vai de Trieste a São Petersburgo e também uma outra entre o noroeste e o restante, distinguindo a Europa Ocidental do Novo Mundo (2006, p. 27).

No Novo Mundo, o *American Way of Life* de Roosevelt previa o poder decisório do feminino limitado ao lar e o homem era capaz de assegurar não somente a subsistência da mulher, mas, principalmente, sua felicidade. “Essa visão da mulher como um ser conservador, estável e submisso, em oposição ao homem como indivíduo renovador, móvel e superior perdura até hoje em nossa sociedade” (GUALDA, 2007, p. 73). Encarada como um prolongamento do masculino, a mulher continua dependente dele, antes encarnada na figura do pai e agora na do marido. A autoridade masculina é apenas transferida e a mulher continua no mesmo ambiente que nasceu e cresceu.

Talvez por Henry James não ter vivenciado esse modelo familiar, muitos de seus personagens refutam o ideal de Roosevelt propondo alternativas para essa estrutura de pai-provedor, esposa-submissa e filhos-fortes/saudáveis. A própria família de James não seguia essa organização: o pai, apesar de provedor do sustento do lar, era um homem pertencente ao meio interno, pois era um pensador; a mãe, nada tinha de submissa, mesmo não trabalhando fora, era bastante ativa e possuía espírito independente e os filhos, por sua vez, não eram nem fortes nem criados para o trabalho, longe disso, eram homens dedicados às artes e os que se aventuraram a ter um emprego no comércio não obtiveram sucesso.

Por essa razão, James não concordava com o padrão de Roosevelt, definido como a melhor alternativa para o desenvolvimento e crescimento do Novo Mundo. James acreditava

que outros modelos familiares não necessariamente eram inferiores e poderiam coexistir com o dito ideal. Em sua ficção, o autor discute a relação de gêneros e a questão de submissão do feminino pelo masculino ganha relevo em sua prosa. Em suas obras, as mulheres transitam entre os espaços interno e externo, mas não saem imunes à essa ousadia.

Em *Washington Square*, a organização familiar está centrada na figura do Dr. Austin Sloper, que segue o modelo do *business American Man* enfatizado por Roosevelt. O pai de Catherine segue o ideal de chefe de família, aquele em que o homem deve sentir-se honrado com a obrigação do trabalho, sendo provedor do sustento do lar e mantenedor da ordem dentro de casa.

O fato de ter se casado com uma mulher rica não fazia qualquer diferença na meta que havia traçado para si mesmo, pois cultivava a profissão com um propósito tão perseverante como se não tivesse qualquer outro recurso além de uma fração do modesto patrimônio que, com a morte do pai, compartilhara com os irmãos e irmãs. [...] Gostava de clinicar e de exercer uma arte da qual era prazerosamente cômico, persistindo portanto em sê-lo, sob as melhores condições possíveis (WS, p. 7).

A divisão de papéis dos gêneros está delineada na obra a partir da fala de vários personagens, denotando a ideologia do autor. Quando conversa com a Sra. Montgomery, Dr. Sloper mostra sua concepção das atribuições do masculino, ao falar das obrigações de Morris Townsend como marido: “Se a única ocupação de um genro fosse jantar na casa paterna, eu colocaria seu irmão nas alturas; é um grande *gourmet*. Mas isso é uma pequena parte das funções desse homem, que, de forma geral, incluem a de protetor e provedor da minha filha” (WS, p. 90 – grifo nosso).

Em concordância com os ideais de Roosevelt, o médico também deixará transparecer o que pensa a respeito do papel da mulher na sociedade. Em conversa com Catherine, ao final do romance, Dr. Sloper não compreende o porquê de sua filha não ter se casado e diz para si mesmo: “Sua inteligência pode ser limitada, mas ela deve entender perfeitamente que precisaria seguir as regras” (WS, p. 212-13 – grifo nosso). Ao se recusar a “seguir as regras”, Catherine vai contra o padrão, causando perplexidade em vários personagens: o pai, as tias e mesmo Morris. A pergunta geral “Então, por que ela não se casa?” (WS, p. 212 e p. 230) soa com indignação justamente por não se entender a mulher longe desse modelo de comportamento.

Vale ressaltar que o Dr. Sloper não trata sua filha como propriedade, apesar de ser esse o esperado de um chefe familiar do século XIX. Dotado de inteligência e espírito livre, o médico permite que a filha tenha uma mobilidade incomum para a época, autorizando que

frequente os espaços públicos, mesmo desacompanhada e se aventure em discordar da decisão dele em relação a seu futuro. Muitos críticos, como Sérgio Bellei, Marcelo Pen e Bruce McElderry acreditam que a figura de Austin Sloper faz referência ao próprio pai de James, que foi um homem brilhante, além de possuir um senso de humor peculiar e uma ironia fina.

Considerando que a mulher “é o resultado da educação e do condicionamento impostos pelo poder falocêntrico, em outras palavras, um ser socialmente construído, produto de sua cultura” (GUALDA, 2007, p. 73), Catherine Sloper não poderá deixar de almejar o ideal de felicidade imposto para todas as mulheres: o de casar e ter filhos. Fruto do meio em que vive, inserida no espaço restrito do lar e dependente do pai, Catherine não vislumbra outra alternativa para a existência, acreditando que no casamento com Morris Townsend se sentirá feliz e completa. Para ela, a união com o jovem representa o fim da solidão, com a qual convive desde a infância.

Em *Washington Square*, o casamento aparece como expectativa máxima da realização da vida de Catherine, justamente porque o idealiza como concretizador do amor que sente por Morris, amor que acredita ser correspondido de todas as maneiras. Entretanto, o conceito de amor não é o mesmo para os dois sexos. Mesmo se tratando de regra quase geral, os tradicionais papéis de homens e mulheres no amor são diferentes. “O homem deveria seduzir, fazer a corte, e a dama se deixar cortejar. Sexualmente, os homens teriam direito a maiores extravagâncias, enquanto às mulheres caberia uma maior fidelidade às normas” (CORRÊA e TROVÃO, 2011, p. 26).

As normas a que as autoras se referem dizem respeito às normas de conduta, o que era considerado de bom tom às mulheres. Já que era reservado ao feminino cuidar da casa e dos filhos, não fazia sentido a mulher encarar o sexo como algo prazeroso, ao contrário, era uma atividade destinada apenas à procriação. Aos homens, levados pelos pais aos prostíbulos para terem sua iniciação sexual, o sexo era visto de outra maneira. O fato das mulheres permanecerem virgens até o casamento e os homens não, já denota que os gêneros dão importância distinta à prática sexual.

Em relação ao amor, isso não é diferente. Ainda segundo Corrêa e Trovão, “o amor configura-se desigualmente para os sexos, sendo que homens e mulheres conferem a ele pesos e medidas diferentes” (2001, p. 26). Elas acrescentam que muitos escritores, como Lord Byron, por exemplo, apontaram que o amor era apenas uma das ocupações masculinas, enquanto para a mulher, “ele preenche a existência” (2001, p. 27). Por esse motivo, o feminino concede ao amor muito mais importância do que o masculino e isso pode ser explicado pelo fato da mulher ser criada para servir, amar e educar, não vislumbrando

atividade além da própria casa. O homem, que não é preso aos domínios familiares e tem outras ocupações como trabalho e estudo, percebe o amor e o casamento como uma das possibilidades de felicidade e não a única.

Para Simone de Beauvoir, a grande diferença de pensamento entre homens e mulheres em relação ao amor é que para o homem ele faz parte da vida como tantas outras atividades, ao passo que para a mulher, o amor é tudo. Beauvoir afirma que “não podendo ser mais que um sujeito inessencial sem domínio real sobre o mundo, a mulher busca sua salvação no culto ao amor”. Isso porque, “a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro”⁴⁹ (1980, p. 296). E como Outro pensa e age diferentemente da norma. Por não ser criada como o homem, a mulher tem sua própria maneira de pensar o mundo e o vê de acordo com os valores que lhe foram inculcados.

Essa vocação [ao amor] que se consolida no século XIX e que se tornou pólo constitutivo da identidade feminina resultou numa representação social da mulher naturalmente dependente do homem, incapaz de chegar à plena soberania de si. O desdobramento dessa perspectiva no século XX fez com que a felicidade feminina fosse vinculada à realização amorosa e ao casamento (CORRÊA e TROVÃO, 2011, p. 27).

O casamento e a maternidade constituíam áreas de atividades para a mulher no único espaço que lhe era permitido habitar. Dessa forma, o matrimônio é visto “para a mulher no mesmo nível que profissão ou carreira pública para o homem” (GUALDA, 2007, p. 76). A mulher era preparada desde a infância para assumir seu lugar dentro de casa, não podendo almejar outro futuro que não fosse o espaço doméstico e seus afazeres.

Em *Washington Square*, mesmo não sendo uma família tradicional, pois Catherine é órfã, a família Sloper segue de certa forma o padrão social do século XIX. Tia Penniman exerce o papel de mãe ao cuidar da sobrinha e educá-la de acordo com os moldes da sociedade da época, preparando-a para o casamento. Na obra, Catherine e as demais personagens femininas estão inseridas no modelo familiar que prevê a mulher, interessada

⁴⁹ Nesse trabalho entendemos o sentido de “Outro” estritamente relacionado à mulher, ou seja, aquela que não pertence ou não se encaixa em nenhum lugar, a que acabou de chegar. Nas obras aqui em estudo, as personagens femininas em discussão não deixam de pertencer ao espaço da diferença, da dessemelhança, já que são definidas a partir das relações que estabelecem com o homem. Daisy Miller sente-se inapropriada ao ambiente que circula e o ostracismo a que é submetida comprova essa sensação, Catherine Sloper é inadequada em muitos sentidos ao modelo de mulher estabelecido no século XIX e Eugenia Munster não pertence ao espaço do Novo Mundo, razão esta que a faz retornar a Europa. Sendo assim, “sem encontrar um ambiente de cumplicidade e respeito, essas mulheres representam o excluído, o marginal e seus silêncios podem ser a maneira que encontram para existir num espaço que não lhes pertencem” (GUALDA, 2007, p. 3).

apenas em atividades domésticas. O excerto a seguir mostra como se divide as esferas do feminino e do masculino e quais são os papéis atribuídos a cada um.

Os filhos da sra. Almond, mais velhos do que Catherine, ou foram para a universidade ou para escritórios de contabilidade. Quanto às moças, uma casou-se na idade apropriada e a outra, com igual presteza, ficou noiva. (...) A filha ia se casar com um robusto corretor da Bolsa, de vinte anos, aquilo que se convencionou chamar uma boa aliança (WS, p. 22).

A partir desse trecho podemos perceber que: 1) o *American Way de* Roosevelt está perfeitamente ilustrado nas filhas e nos filhos da Sr. Almond e no noivo de uma delas: enquanto os homens saem de casa para estudar ou trabalhar, as mulheres se preparam para casar e assumir seu lugar dentro de casa, na verdade, continuar assumindo, só que agora no papel de esposa e mãe; 2) o casamento só acontecia com o consentimento dos pais dos noivos, estes casavam cedo para gerarem o maior número de filhos saudáveis (na obra, Marian tem dezessete anos e seu noivo vinte anos⁵⁰; 3) o casamento para a alta sociedade era encarado como um acordo econômico entre famílias, não se admitindo que um dos parceiros efetivasse união com alguém abaixo de seu nível social e financeiro; por isso um promissor corretor da Bolsa com apenas vinte anos é sem dúvida um ótimo partido para uma moça bem-educada e com considerável posição social como Marian Almond.

Por essa razão, as mulheres de *Washington Square* anseiam tanto pelo casamento, a fim de garantir plena realização pessoal. Entretanto, era necessário que a mulher se preparasse. Não bastava que fosse mulher, tinha que agir como mulher, ou seja, ter comportamento e habilidades necessárias para a prática do matrimônio. Esses aspectos, a feminilidade, são tidos como inerentes ao feminino e lapidados para agradar ao masculino.

A noção de feminilidade prevê determinadas características, consideradas próprias da essência feminina, além de representar "modelos de sexualidade e comportamentos impostos por normas culturais e sociais, a fim de reservar às mulheres e aos homens aspectos puramente biológicos da diferença social" (GUALDA, 2007, p. 33). Essas características estão relacionadas ao caráter subserviente do feminino perante à virilidade masculina. Enquanto o homem deve ser forte, autoritário, a mulher, por sua vez, deve demonstrar paciência, meiguice, amabilidade, beleza. Além disso, como será responsável pelo lar e pela

⁵⁰ Na obra há uma passagem que trata do casamento no século XIX. O autor implícito por meio de uma personagem – a Sra. Almond – aponta: “E se nossos jovens parecem pouco interesseiros – prosseguiu a arguta irmã do médico –, é porque se casam, geralmente, muito moços, antes dos vinte e cinco, na época da inocência e da sinceridade, antes de atingirem a idade calculista” (WS, p. 44-45). Nesse trecho também se percebe o juízo de valor do narrador, que acredita não ser a idade adequada para assumir esse tipo de compromisso.

educação dos filhos deverá ainda saber cantar, tocar (geralmente piano), bordar, costurar, cozinhar, receber os convidados; enfim, a mulher deverá ser gentil e prendada.

Essa opressão patriarcal “consists of imposing certain social standards of femininity on all biological women, in order precisely to make us believe that the chosen standards for ‘femininity’ are natural”⁵¹ (MOI, 1989, p. 122-23). Esse determinismo proclama o homem como superior e, assim, “o falocentrismo se estabelece como um mecanismo para oprimir e silenciar mulheres, exatamente por construir sobre nós uma série de valores negativos e inferiores” (GUALDA, 2007, p. 34).

Em *Washington Square*, isso pode ser percebido, por exemplo, no fato de na esfera pública, a mulher não ser considerada útil, já que suas habilidades se limitavam ao espaço privado. Na obra há uma passagem que evidencia essa situação, Quando Catherine recebe em casa o noivo da prima Marian, Arthur Townsend, e conversam a respeito de Morris, Arthur afirma: “- Ele [Morris] não tem pai; só uma irmã. E geralmente as irmãs não são de grande valia” (WS, p. 35).

O que Arthur quer dizer é que a irmã de Morris não pode proporcionar a ele um emprego, uma posição social, que um pai ou um ente masculino proporcionariam. Além disso, como mulher inserida na sociedade tradicional, a Sra. Montgomery e seus filhos dependem financeiramente de Morris que, por estar desempregado e ser um tanto preguiçoso, compromete a ordem falocêntrica, subvertendo o papel do homem provedor.

Acerca da valorização da mulher para a sociedade, na obra há vários momentos que mostram como as características inerentes ao feminino, a chamada feminilidade, são determinantes na escolha de um pretendente.

“A sra. Sloper era simpática, graciosa, prendada, elegante, e em 1820 era considerada uma das mais belas moças da pequena mas promissora cidade que se enfeitava ao redor do Battery e vilusbrava a baía”...(WS, p. 6 – grifo nosso).

Marian Almond era uma bela moça de dezessete anos, dona de um corpinho muito delicado e com uma enorme faixa na cintura, cuja elegância nas maneiras o matrimônio nada teria a acrescentar. Já possuía o comportamento de uma anfitriã, recebendo os convidados, abanando o leque, dizendo que com tanta gente para dar atenção não lhe sobriaria tempo para dançar (WS, p. 23 – grifo nosso).

⁵¹ Consiste na imposição de determinados padrões sociais de feminilidade em todas as mulheres, a fim de nos fazer acreditar que os padrões escolhidos para “feminilidade” são naturais (tradução nossa).

Catherine, por sua vez, não possui nenhum desses atributos destacados acima, embora também tenha sido criada para o matrimônio. Na obra é interessante perceber que sua criação é bastante incomum, pois sendo seu pai um homem de espírito independente ele concede à filha uma liberdade rara para as moças daquela época. Em pelo menos três momentos pode-se perceber tal particularidade: 1) quando a jovem sai sozinha para encontrar seu noivo em uma praça e só avisa o pai quando este chega do trabalho; 2) as várias vezes que a moça recebe Morris em casa e conversam a sós na saleta sem a presença do pai; 3) quando Catherine fica noiva de Morris sem avisar ninguém, atitude contrária aos costumes da época, que previa um almoço com a família e amigos dos noivos presentes.

Pode-se argumentar que o modelo de família não tradicional de *Washington Square* e a educação de Catherine não contemplar os padrões da época são respostas do autor às exigências de um padrão familiar que James não estava adaptado e nem concordava. Esse modelo imposto, assim como os conceitos de feminilidade e masculinidade, não correspondem à realidade. Pensando nisso, é possível dizer que James foi precursor da *modern society*, já que há certa estabilidade nas relações de gênero que propõe. De acordo com Martha Banta,

Henry James's fictive accounts of how men and women react complexly to themselves and to others forever resisted the American Way imposed by Theodore Roosevelt. [...] Progressivist reform politics must refute such insights; a nation self-limited to only two gender types – the manly male and the mothering female – dare not harbor such thoughts⁵²(1998, p. 37).

Diferentemente do modelo imposto por Roosevelt, a proposta de família em *Washington Square* prevê uma organização social interna que considera a mulher com vontade própria e disposta a enfrentar a figura masculina principal – o pai –, mesmo que esse desejo seja ir em busca de outra figura masculina, que na verdade, como já vimos, funciona como substituto da primeira. Mesmo assim, James surpreende com um modelo familiar que escapa do tradicional.

Contudo, se o modelo familiar escapa do tradicional, a busca de Catherine pelo ideal de felicidade ainda está presa ao domínio do restrito e tem no casamento seu ápice. Solteira e sem a presença do masculino para sobreviver, Catherine aparenta tranquilidade, o que nada tem a ver com felicidade e isso se percebe ao final do 34º capítulo, quando Tia Penniman

⁵² As narrativas ficcionais de Henry James de como homens e mulheres reagem complexamente com si mesmos e com os outros sempre resistiram ao modelo americano imposto por Theodore Roosevelt. [...] As reformas políticas progressistas devem refutar essas ideias; uma nação auto-limitada por dois tipos de gênero – o masculino viril e o feminino materno – não ousa acolher tais pensamentos (tradução nossa).

menciona ter encontrado Morris Townsend após mais de 20 anos. Ao saber da notícia, Catherine sai de sua imperturbável paz e o sentimento adormecido por décadas vem à tona.

Estava tremendo e o coração batia com força, mas isso também se acalmaria. No entanto, de repente, começou a chorar. Mas as lágrimas fluíram muito silenciosamente, de forma que a sra. Penniman não se apercebeu delas, embora, talvez por suspeitar da sua existência, nada mais tenha dito sobre Morris Townsend naquela noite (WS, p. 223).

A partir desse excerto nota-se que o rompimento com Morris há mais de vinte anos não estava completamente resolvido para Catherine. Sua resignação em se conformar com uma vida solitária é prova de sua consciência em não aceitar Morris novamente. Ao final da narrativa, o que se percebe é a impossibilidade de Catherine ter uma família tradicional; como não teve em criança e adolescente, não parece possível que tenha quando adulta. Seria um desfecho que privilegiasse o feminino se Catherine tivesse encontrado outra forma de ser feliz sem ver no masculino a única razão de sua existência.

Além disso, o encarceramento a que se submete ao longo de toda sua vida, exercendo atividades comuns às mulheres (como o bordado) a coloca ainda no patamar de subserviência. Vive sozinha com a tia, mas se limita à casa; não aceita um casamento de fachada nem tem filhos, mas não se sente plenamente satisfeita com essa decisão; é forte ao ponto de desprezar o homem que tanto amou, mas ainda sente-se arrebatada por esse sentimento. Em suma, a não aceitação do matrimônio com Morris soa muito mais como orgulho e vingança do que por falta de vontade.

1.2.2 Catherine Sloper e o sentimento de solidão

Em *Washington Square*, Catherine não se sente apenas sozinha, mas acima de tudo solitária, inadequada. Filha única, carrega consigo o drama de ser rejeitada pelo pai e desprezada pelos outros membros da família, que a consideram sem graça e feia. A única que a apoia é a Tia Penniman, que a vê como filha e cuida da moça com zelo e afeto.

Para Melanie Klein, na obra *O sentimento de solidão*, essa incapacidade de adequar-se ao meio em que vive e conseguir se relacionar de maneira satisfatória com as pessoas a sua volta pode ser definida por sentimento de solidão que

não se refere à situação objetiva de estar privado de companhia externa. Refiro-me ao sentimento íntimo de solidão – o sentimento de estar só

independentemente de circunstâncias externas, de sentir-se solitário mesmo quando entre amigos ou recebendo amor. Esse estado de solidão interna, eu acredito, resulta do anseio onipresente de um estado interno perfeito inatingível (1975, p. 140).

A autora afirma que este sentimento não tem o sentido de estar sozinho e nunca desaparece do ser humano. De fato, revela uma implicação de se sentir mal acompanhado e não se adequar a nenhum lugar. Oriundo da falta da mãe no começo da vida e de um pai repressor, o sentimento de solidão alia-se à esperança de reencontrar o afeto materno numa tentativa de pertencer ao espaço que habita, de fazer parte e se sentir acolhida. Essa falta afeta não apenas internamente, mas também na relação com o mundo, favorecendo e propiciando a capacidade de estar só externamente.

Em *Washington Square* isso acontece da maneira que aponta Melanie Klein. A protagonista além de não conhecer a mãe, pois esta morre dias após o parto, não tem uma relação saudável com o pai, que a vê como “insípida e gentil” (WS, p. 13). Na verdade, a rejeição de Catherine começa antes mesmo de a moça nascer. O primeiro filho do casal Sloper, um menino, morre ainda criança em circunstâncias não explicadas na obra: “O primeiro filho, um menino que prometia muito, segundo acreditava firmemente o próprio médico, que não era dado a entusiasmos fáceis, morreu com três anos de idade apesar de tudo que o desvelo materno e a sapiência paterna pudessem inventar para salvá-lo” (WS, p. 7-8).

Catherine é, então, a segunda tentativa do casal e sua responsabilidade é enorme: substituir com êxito o filho querido morto. Entretanto, quando nasce, Catherine decepciona o pai duas vezes: a primeira diz respeito ao fato de não ser considerada a substituição mais adequada, pois nascera mulher e a segunda é que vitima sua mãe, que morre uma semana depois. Não é possível afirmar que a Sra. Sloper morre por complicações no parto ou mesmo por problemas posteriores, mas a proximidade com o nascimento da filha indica que a morte está relacionada a eles.

Dois anos mais tarde, a Sra. Sloper deu à luz uma segunda criança – de um sexo que avocava à pobre infante, segundo o parecer do médico, uma substituição inadequada ao pranteado primogênito a quem ele se havia prometido transformar em um homem notável. A menina foi um desapontamento, mas isso não foi o pior. Uma semana após seu nascimento a jovem mãe, que, como se diz, estava passando bem, de repente começou a manifestar sintomas alarmantes, e antes do término da semana seguinte, deixou viúvo Austin Sloper (WS, p. 8 – grifo nosso).

A grande ironia aqui é que o Dr. Sloper, apesar de ser um renomado médico na cidade de Nova Iorque não consegue evitar a morte da esposa, que para ele configura uma perda lamentável. Decepcionado pelo segundo filho ser uma menina e por ser incapaz de salvar a mulher que tanto ama, só lhe resta tentar se conformar com sua nova condição de viúvo e pai de uma criança que não desejara ter, mas que também não pode renegar.

Restou-lhe a filhinha, e, embora não fosse o que havia desejado, ele propôs a si mesmo fazer o melhor por ela, recorrendo a um cabedal de inesgotável autoridade da qual a criança, desde a mais tenra infância, muito se beneficiou. [...] A menina tornou-se uma criança robusta e saudável, e o pai, ao vê-la, em geral dizia que, sendo o que era, não receava perdê-la (WS, p. 8-9).

Se a rejeição surge desde o nascimento, esta aumentará na mesma proporção que Catherine crescer. Ironicamente, a menina herda o nome da mãe (Catherine Harrington), como era natural em situações de orfandade, mas não herda a graciosidade e beleza de sua progenitora. A falta de beleza e inteligência de Catherine e seus traços comuns demais são evidenciados ao longo de todo o romance e é exatamente isso que incomoda o Dr. Sloper.

Ela era uma moça saudável e bem desenvolvida, sem qualquer traço de beleza da mãe. Não era feia, simplesmente possuía um semblante insípido e gentil. O maior elogio que se lhe podia fazer seria dizer que tinha um rosto “simpático”, e, embora fosse uma herdeira, ninguém jamais a chamaria de uma beldade. (...) Catherine decididamente não era inteligente, nem se destacava nos estudos ou, para bem da verdade, em qualquer outro assunto. Não era uma deficiente mental, e conseguiu aprender o bastante para sair-se bem nas conversas com seus contemporâneos, entre os quais, deve ser dito, ocupava um lugar secundário (WS, p. 13-14).

Catherine sempre ocupa o segundo lugar: na casa, nas reuniões com primos e amigos e mesmo na escolha por pretendentes que parece não atingi-la, pois os homens não se encantam por ela, apesar de sua considerável fortuna. A respeito deste último, o Dr. Sloper já tem uma opinião formada desde a infância de Catherine, que perdurará ao longo da narrativa e será o cerne do conflito entre pai e filha.

“Quando Catherine completar dezessete anos”, disse o médico para si mesmo, “Lavínia tentará persuadi-la de que um jovem de bigodes está apaixonado por ela. O que não será em absoluto verdade; nenhum rapaz com ou sem bigode jamais se apaixonará por minha filha. Isso ocupará minha irmã, que discutirá esse assunto com a menina, e, se esse seu gosto pelas operações clandestinas não falar mais alto, abordará esse assunto comigo. Felizmente, para a paz de espírito de Catherine, esta nada perceberá, além de não acreditar na tia. A pobre Catherine não é nada romântica” (WS, p. 13).

A partir do trecho acima podemos perceber que:

1) está delineado, mesmo que brevemente, a personalidade de Lavínia Penniman: mulher inclinada a fantasias que, provavelmente, transferirá isso para a sobrinha. “Romântica e sentimental, tinha uma queda por segredinhos e mistérios – uma queda bastante inocente, pois seus segredos até então tinham sido inúteis quanto um olho na testa” (WS, p. 13). Cabe ressaltar que tia Penniman terá um papel fundamental na narrativa, pois além de ser a única a apoiar os desejos de Catherine, será o elo entre ela e Morris Townsend, colaborando até na tentativa de reconciliação do casal;

2) a certeza que o Dr. Sloper tem que nenhum homem se interessará em casar com sua filha é baseada apenas em seu próprio julgamento: como ele a considera uma mulher comum demais, acredita que essa opinião é compartilhada por todos os homens. Esse pensamento estagnado será o verdadeiro motivo das desavenças e afastamento entre pai e filha, pois a autoridade dele encontrará resistência na teimosia dela, qualidade que herda do pai. Quando diz que nenhum homem se apaixonará por Catherine, Austin Sloper deixa claro que mesmo que isso aconteça, ele não acreditará, pois já possui uma opinião formada a respeito desse assunto. De qualquer maneira, o que fica em evidência na sua assertiva é o descrédito pelos atributos da jovem;

3) ao afirmar que a filha não perceberá que a Tia Penniman intenciona lhe arranjar um pretendente, ele sugere que Catherine é incapaz de perceber qualquer coisa a sua volta. Para o Dr. Sloper, como a filha não possui a inteligência dos pais, só lhe resta passar a vida alienadamente em seu próprio universo, ou seja, o lar. A opinião que tem sobre a filha, baseada em sua concepção machista e não na realidade, não prevê uma mulher que, apesar de não ser bela nem brilhante, possua vontade própria e queira lutar por ela. É pertinente dizer que esse juízo de valor que faz da filha não sofrerá alteração ao longo do romance, mesmo que os eventos provem o contrário.

Mais adiante, saberemos que o Dr. Sloper está um pouco equivocado em suas afirmações. A respeito da primeira, Lavínia realmente fantasia em relação ao amor e tenta inculcar na sobrinha o espírito romântico que possui. Entretanto, Catherine manterá uma postura lúcida e racional a esse respeito. Em relação à segunda afirmação, fica difícil saber se Austin Sloper tem ou não razão, porque esse é justamente o enigma do romance: alguém poderia verdadeiramente se apaixonar por Catherine? As opiniões se dividem: Dr. Sloper e Sra. Almond acreditam não ser possível, mas a Sra. Penniman além de enxergar essa possibilidade, a incita.

Ao final da obra, o leitor não terá certeza se Morris chega a se apaixonar por Catherine e, se isso acontece, ele não é capaz de assumi-la sem parte de sua herança. A dúvida da existência de uma paixão da parte de Morris pode ser elucidada se considerarmos seu sumiço para outro país como uma prova apenas de interesse. Mas se acreditarmos que o jovem foge por medo do Dr. Sloper e também por querer buscar uma vida melhor para o casal, somos inclinados a crer que o amor existiu e o casamento fora adiado por um infortúnio do destino. Em qualquer versão que acreditemos, Catherine não teria chances de felicidade, já que o único sonho de sua vida – o casamento – não chega a ser concretizado.

Quanto a terceira e última assertiva do Dr. Sloper, a de que Catherine não percebe coisa alguma e nada tem de romântica, saberemos com o decorrer da história que não é verdadeira. A jovem, apesar de tranquila e resignada ao pai, vislumbrará a felicidade nas investidas de Morris, que se diz apaixonado por ela. A princípio não acredita ser possível tal amor, pois sabe que não é uma beldade, mas a insistência do rapaz parece mostrar o contrário. A luta silenciosa que travará com o pai para ficar com Morris mostrará que mesmo não sendo tão romântica quanto a tia, não está imune aos efeitos de uma paixão proibida. Trancada em casa, contrariando a única pessoa que tenta a vida toda agradar, Catherine se vê em meio a uma luta injusta: a de satisfazer ao pai e alcançar sua própria felicidade. Como as duas coisas não são compatíveis, sente-se sozinha e desprezada.

O mundo de Catherine é ela mesma e o espaço do lar, seus afazeres domésticos como o bordado e as conversas com a tia. O sentimento de solidão cresce à medida que a garota se transforma em mulher e não vê sua relação com o mundo mudar. Enfurnada em casa e com a vida limitada ao meio interno, Catherine é a personificação da mulher insossa e sem perspectiva. Entretanto, a princípio isso não a incomoda, não a entristece, pois parece não ter noção de como isso a impede de ter realmente um bom pretendente e uma vida social satisfatória; a letargia atinge o pai, que dia após dia passa a desprezá-la, sentindo um misto de ódio e piedade.

Catherine cresceu pacífica e prosperamente, mas aos dezoito anos a sra. Penniman não tinha feito dela uma mulher inteligente. O dr. Sloper gostaria de ter orgulho da filha, mas em relação à moça não havia do que se orgulhar. Também não havia qualquer motivo para se envergonhar, o que não era o suficiente para o médico, que, por ser um homem altivo, gostaria de ser capaz de acreditar que a filha fosse acima da média (WS, p. 14).

Ele tinha momentos de irritação por ter gerado uma filha tão comum, indo até, em diversas ocasiões, ao ponto de usufruir um certo prazer ao pensar que a esposa não vivera o tempo suficiente para chegar a essa constatação. Naturalmente, ele levou um certo tempo até fazer essa descoberta, e somente

quando Catherine havia se tornado uma moça feita é que encarou o caso como encerrado (WS, p. 15).

A decepção em ter uma filha comum, nem bonita nem feia, nem inteligente nem estúpida, nem alegre nem triste causa no pai um profundo sentimento de decepção. Para ele, o fato da moça não perceber sua limitação, sendo simpática e gentil, a faz parecer ainda mais tola. O médico não compreende a condição e o comportamento da filha, pois sendo herdeira de um médico brilhante e de uma linda e encantadora mulher não seria possível ter tido uma filha tão limitada como Catherine. A descrição da Sra. Sloper contrasta com a da filha, que de semelhança possui apenas o nome da mãe.

[...] jovem da alta sociedade, dona de uma renda de dez mil dólares anuais, além dos mais belos olhos da ilha de Manhattan. Esses olhos e alguns outros predicados foram durante cinco anos fonte de extrema alegria para o jovem médico, que era um marido devotado e muito feliz (WS, p. 6-7).

Seria de se esperar que ela [Catherine] fosse bonita, graciosa, inteligente e ilustrada, pois a mãe fora uma das mulheres mais encantadoras da sua época, e no tocante ao pai, é claro que este tinha plena consciência do seu próprio valor. Ele tinha momentos de irritação por ter gerado uma filha tão comum (WS, p. 14-15).

Catherine terá de conviver com a inquietação do pai, a indiferença da Tia Almond, as insinuações depreciativas das primas e os olhares e risinhos maldosos das pessoas que não enxergam além de sua aparência física: “As pessoas que se expressavam com rudeza a chamavam de lerda, mas sua apatia advinha do fato de ser tímida, dolorosa e inconfortavelmente tímida” (WS, p. 16). A única que lhe dá algum crédito é Tia Penniman, mas mesmo assim não deixa de sentir pena da jovem, que parece não ter noção de como é desprestigiada por todos. Em relação ao pai, este a trata bem, mas não se percebe nele o característico amor incondicional que os pais devotam aos filhos, nem sequer notamos um carinho especial por parte do Dr. Sloper.

Não se deve supor que o dr. Sloper despejasse sobre a pobre moça o seu desapontamento ou jamais a deixasse suspeitar da peça que lhe havia pregado. Ao contrário, com medo de ser injusto com a filha, cumpria seus deveres com um zelo exemplar e reconhecia nela uma moça fiel e carinhosa (WS, p. 15 – grifo nosso).

O que dedica à Catherine é zelo, nada que extrapole a condição de cuidar dela e mantê-la saudável. Ele a trata bem, mas não sente orgulho da filha e seu sentimento limita-se à convivência e respeito. A descrença que o Dr. Sloper deposita em Catherine é tamanha que ele não consegue acreditar que ela possa proporcionar-lhe alguma alegria: “Contentava-se em nada esperar, embora, é verdade, isso fosse um raciocínio de certa forma estranho: “Não espero coisa alguma”, dizia para si mesmo, “de forma que se ela me surpreender isto constituirá um lucro, caso contrário não terei perdido coisa alguma” (WS, p. 16).

Pensando nisso, podemos dizer que o sentimento de solidão em *Washington Square* está relacionado principalmente ao fato de Catherine não conseguir agradar ao pai nem despertar nele um amor genuíno. Visto na psicanálise como a Lei, a ordem, a criança reconhece na figura paterna uma rede familiar e social mais vasta, da qual ela é apenas uma parte. Catherine não se sente parte do mesmo universo do pai, ainda mais pelo fato de em nada se assemelhar a ele e também por desapontá-lo, amando Morris.

De acordo com Terry Eagleton, a presença do pai ensina a criança que ela deve ocupar um lugar na família, definido pela diferenciação sexual, pela exclusão (ela não pode ser amante dos pais) e pela ausência (ele deve abrir mão de seus laços iniciais com o corpo da mãe). Ao aceitar tudo isso a criança passa do registro imaginário para a “ordem simbólica”: a estrutura pré-existente dos papéis sexual e social, e das relações que constituem a família e a sociedade (EAGLETON, 1983, p. 173).

Essa ordem simbólica estrutura não apenas os papéis sexual e social, mas principalmente as relações de gênero entre o pai-chefe e os demais membros da família. Em *Washington Square* isso fica estabelecido no relacionamento entre pai, filha e tia, cujos papéis são definidos pelo poder patriarcal, que organiza a casa, estrutura as regras e impõe seus valores. Por ver o pai como o centro de seu universo, Catherine vive para agradá-lo, condicionando sua felicidade em vê-lo satisfeito. Para Melanie Klein,

paralelamente aos impulsos destrutivos presentes na mente inconsciente tanto da criança como do adulto, existe um anseio profundo de sacrificar-se, no intuito de auxiliar e de reparar pessoas queridas que em fantasia foram danificadas ou destruídas. Nas profundezas da mente, o anseio intenso de fazer felizes as pessoas está associado a um intenso sentimento de responsabilidade e preocupação por elas, que se manifesta através de simpatia genuína para com outras pessoas e da habilidade em compreendê-las, tais como elas são e tais como elas se sentem (KLEIN, 1975b, p. 94).

Mas nessa busca constante em satisfazer o pai, Catherine se esquece de sua própria realização, relegada ao segundo plano em favor da manutenção da ordem. Por ver o pai como

centro de toda organização familiar e, mais do que isso, centro de sua própria existência, Catherine cava sua ruína emocional quando percebe que não é capaz de realizá-lo o tempo todo. Isso mudará quando decidir assumir o controle da situação, mas ainda assim não conseguirá estabelecer uma relação saudável com seu genitor.

Dr. Sloper engana-se quando pensa que a filha nada percebe e tampouco se importa se não desperta interesse nas pessoas. Ao contrário, por ser tímida demais aparenta insensibilidade, mas “na verdade, era a mais meiga das criaturas do mundo” (WS, p. 16) e irá, a princípio, sofrer calada o desprezo que lhe dedicam. Justamente por conhecer os sentimentos do pai e por não saber como mudar sua natureza, Catherine se dedica a agradá-lo.

Era extremamente ligada ao pai, e o temia bastante; considerava-o o mais inteligente, bonito e famoso dos homens. A pobrezinha acreditava nisso tão completamente que o pequeno tremor de medo que se mesclava à paixão filial emprestava ao exercício do seu afeto um atrativo extra, em vez de lhe empanar brilho. Seu maior desejo era agradar ao pai, e seu conceito de felicidade era saber que obtivera êxito nessa tarefa (WS, p. 14).

Essa necessidade de Catherine em chamar a atenção do pai para si e ao mesmo tempo se preocupar em não envergonhá-lo perante os demais se constituem no objetivo de sua infância e adolescência. Na obra, isso pode ser percebido principalmente nas tentativas frustradas de dialogar com o pai e ele se mostrar sempre irônico e cruel ao ouvi-la. No filme de Holland, a busca pelo apreço passa a ser uma preocupação quase obsessiva da jovem e ganha relevo mais expressivo do que na novela: Catherine tenta chamar a atenção dele de todas as formas, chegando ao ponto de se humilhar para atraí-lo. Há várias cenas que caracterizam essas tentativas, mas, pelo menos, três delas são bastante significativas.

Em ordem cronológica, a primeira é, quando criança, apresenta um número musical juntamente com outras meninas em sua própria casa, tendo como plateia o pai e a tia Penniman. Por estar muito nervosa não consegue cantar e acaba urinando na frente de todos os presentes na sala de música. A reação do pai é olhá-la duramente, deixando-a completamente desolada.



Figura 1 - Catherine urinando na sala de estar

A outra cena, que aparece repetidamente, é a espera pelo pai, ao final da tarde, quando volta do trabalho. Diariamente, Catherine se apronta e aguarda ansiosamente o horário para recebê-lo com um beijo e servir-lhe uma bebida e o jornal. A resposta nem sempre é satisfatória e muitas vezes se resume a um simples olhar ou uma palavra repressora. Com o passar dos anos, Catherine não o espera mais e o beijo carinhoso é substituído por um olhar desolado.



Figura 2 - Catherine na janela

A última cena é quando Catherine se prepara para ir ao casamento da prima e escolhe um vestido nada convencional para a cerimônia. Já beirando a idade adulta, nota-se que a jovem não tem a menor noção de como se apresentar e se comportar em sociedade. Pela escolha da vestimenta, nota-se que Catherine não possui traquejo social e certamente envergonhará o pai, por isso ele a repreende ironicamente. Diante da tia Penniman, Catherine se sente rejeitada mais uma vez, a humilhação que o pai a submete não a impede de ir à festa do jeito que está, mesmo não estando feliz nem à vontade.

Na obra jamesiana, a jovem herdeira gosta muito de moda e se veste de maneira incomum para compensar “a timidez no falar com uma grande extravagância no vestir” (WS, p. 17-18). Holland, em seu filme homônimo, leva a ostentação das vestimentas de Catherine ao extremo e faz disso mais um motivo para deboche e vergonha.



Figura 3 - Dr. Sloper e Tia Penniman

Vale notar que Holland preserva a ironia jamesiana ao transpor para o filme o mesmo sentido irônico da palavra “magnífica”. No romance, o Dr. Sloper diz para a filha na festa de Marian: “Será possível que essa magnífica criatura seja minha criança?” (WS, p. 28). No filme, a frase correspondente aparece em forma de afirmação e a expressão do personagem

evidencia o sentido. Catherine sabe que seu vestido não é bonito e que nada tem de magnífica, e quando o pai usa esse adjetivo soa ainda mais cruel do que seu olhar reprovador.

Melanie Klein defende a ideia de que há dois sentidos no sentimento de solidão: o de não adequar-se a nenhum lugar e o da perda da idealização (1975, p. 149-51). A autora explica que ambos estão relacionados a um evento mal (ou não) resolvido na infância, que se agrava na adolescência e compromete os relacionamentos na idade adulta. Geralmente diz respeito a um episódio com os pais ou membros familiares muito próximos, que não atenderam de alguma maneira às necessidades sentimentais da criança. Klein explica que uma palavra mal empregada, uma atitude mais enérgica inesperada ou mesmo um olhar opressor podem desencadear na criança o sentimento de não pertencimento e, a partir daí, se quebrará dentro dela a idealização dos pais ou familiares.

A autora afirma ainda que esse rompimento com os pais ou familiares, ou seja, a descoberta da imperfeição deles acontece com a maioria das crianças em determinado momento da infância (mais tardar na adolescência), mas somente as mais sensíveis desenvolvem o sentimento de solidão por não estarem preparadas para o rompimento. Nesse sentido, o sentimento de estar só no mundo pode se desenvolver de duas maneiras: ruptura com os laços afetivos e com a ideal de pais (familiares ou pessoas queridas) perfeitos.

Em *Washington Square*, no relacionamento conflituoso com o pai vê-se exemplificado o primeiro sentido do sentimento de solidão definido por Melanie Klein como o de não se adequar a nenhum lugar e podemos ir mais além, o de não se adequar a ninguém. Catherine não pertence à casa (que é do pai), não pertence à família (não tem o brilhantismo da família Sloper, percebido no pai e na tia Almond nem a beleza física característica das mulheres da família Harrington, expresso na figura da mãe), não pertence à sociedade (não desperta interesse em nenhum rapaz de sua idade), enfim, seu mundo se limita a seus pensamentos igualmente simples e à complacência sádica da tia Penniman. Klein afirma que o sentimento de solidão pode se tornar ainda maior se o relacionamento com os pais não for afetivo, haja vista que as exigências aumentam e com elas a ansiedade e a decepção (1975, p. 160).

Muitas passagens da novela evidenciam o sentimento de solidão, de infelicidade e de acúmulo de Catherine. O relacionamento entre pai e filha irá piorar quando Morris Townsend demonstra interesse em se casar com ela. Acreditando se tratar de um arrivista, o pai investiga a vida do rapaz e conclui que Morris não está interessado nas virtudes da filha, mas sim em sua fortuna. Incapaz de lutar por sua felicidade ao lado do homem que ama, pois isso significaria decepcionar o pai, Catherine se sentirá ainda mais sozinha e a angústia que sente por não ser mais a filha obediente e devotada a torna uma mulher solitária e desiludida.

O pai suspeitava das visitas de Morris Townsend e observava a reserva da filha, que parecia pedir perdão por seu amor, fitando-o constantemente em silêncio como se quisesse dizer que nada falava por medo de irritá-lo. Porém a eloquência muda da pobre moça irritava o pai mais do que qualquer outra ação, e ele se surpreendeu murmurando, mais de uma vez, sobre o infortúnio funesto de sua filha única ser uma simplória (WS, p. 52 – grifo nosso).

Ele [Morris] se afastou resignado, pois havia conseguido seu intento. Felizmente não sabia que meia hora depois, indo para casa com o pai e sentindo-o próximo, a infeliz moça, apesar da repentina demonstração de coragem, pôs-se a tremer novamente (WS, p. 63 – grifo nosso).

O pai respondeu, mas ela [Catherine] não teve coragem de abrir o trinco. O que dissera à tia era verdade: estava com medo dele, mas ao dizer isso não se sentia fraca, por não ter medo de si mesma (WS, p. 116-17 – grifo nosso).

Isso foi mais do que a infeliz moça poderia suportar; inundada em lágrimas, moveu-se com um grito patético em direção ao pai implacavelmente empedernido, com as mãos erguidas em súplica, mas esse apelo foi severamente rechaçado, e, em vez de deixá-la soluçar as mágoas no seu ombro, o médico limitou-se a pegá-la pelo braço e dirigi-la até cruzar o umbral, fechando a porta atrás dela suavemente, mas com firmeza (WS, p. 122 – grifo nosso).

Os excertos acima demonstram como Catherine se torna cada vez mais triste com a decisão do pai em não apoiá-la. Porém, essa tristeza será substituída por um silêncio contrangedor misturado a uma indiferença crescente. Catherine adquire uma força de confronto que a impede de sofrer ao mesmo tempo em que surpreende a todos ao mostrar sua maior qualidade: a dignidade. Com as investidas de Morris, a jovem vislumbra pela primeira vez uma felicidade genuína, que não depende apenas de agradar ao pai e fazê-lo feliz. A proposta de casamento a faz sonhar com uma vida além das quatro paredes de Washington Square, além do pai e da Tia Penniman.

Entretanto, quando resolve lutar por seu amor, sentimento que acredita ser recíproco, se afasta ainda mais dos laços afetivos com o pai e sua inadequação com o meio se torna latente. O sentimento de não pertencimento ao lar fica evidente quando muda seu comportamento, não demonstrando a devoção e obediência de outrora.

O dr. Sloper estava surpreso com a forma pela qual Catherine vinha se comportando; a atitude da moça diante daquela crise sentimental parecia ao médico incredivelmente passiva. Ela não voltara a falar com o pai depois do incidente na biblioteca, no dia anterior à entrevista de Morris com o médico, e depois disso já se passara uma semana sem qualquer mudança de comportamento de sua parte. [...] Ela não dizia coisa alguma, tácita ou explicitamente, e como não era de muito falar, não havia qualquer especial eloquência nessa circunscrição (WS, p. 96).

Ela se examinava como se fosse outra pessoa e se perguntava como deveria agir. Era como se essa outra pessoa, que ao mesmo tempo era e não era ela própria, tivesse repentinamente adquirido corpo, inspirado em seu âmago uma curiosidade natural em relação ao desempenho de funções até então não experimentadas (WS, p. 97).

Essa nova Catherine, que surge a partir da decepção que sente em relação ao masculino – pai e Morris –, é fruto da tomada de consciência de que tanta resignação e obediência não foram recompensadas. A mágoa de Catherine, por anos sublimada pelos cuidados que devota ao pai, ganha relevo quando acredita que o pai não quer sua felicidade e, mais do que isso, fará de tudo para impedi-la. A resistência à decisão do pai, que não aceita seu casamento com um homem que considera “um egoísta desocupado” (WS, p. 119), é uma resposta direta e sinaliza a personalidade forte de Catherine, até então desconhecida de todos.

Todavia, o que a jovem não sabe (e saberá apenas com o tempo) é que Morris Townsend não é completamente verdadeiro e o abandono a que submete Catherine lhe deixará marcas profundas, selando seu futuro solitário. Temos aí a segunda concepção do sentimento de solidão a que se refere Melanie Klein: a perda da idealização. Quando Morris promete casamento e diz não se importar com o dinheiro, apenas com seu amor, ele cria um modelo de homem honesto que é imediatamente aceito por Catherine e que, da mesma maneira, o diferencia do pai que nada vê na moça. Catherine acredita conhecer alguém que a enxerga, que vê sua beleza interior e lhe propõe felicidade. Mas ao mentir, protelando o matrimônio e se afastando por décadas, o sonho encantado é desfeito e com ele a imagem de bom moço, que Catherine tantas vezes defendeu para o pai.

A perda da idealização em *Washington Square* determina as (im)possibilidades dos personagens e afirma o caráter da protagonista que pode não ser inteligente, mas não é mais tola nem ingênua. Catherine idealizou Morris e

desde o início coloria a relação com o objeto bom. A percepção de que o objeto bom nunca poderia se aproximar da perfeição que se esperava do objeto ideal redundava na desidealização e mais penoso ainda é o perceber que em verdade não existe nenhuma parte ideal do eu. O encanto que se desfaz revela que fora a idealização do eu e do objeto e a perda dele conduziu aos sentimentos de solidão (KLEIN, 1975, p. 148).

De fato, Catherine perde dois objetos bons de uma vez só e ambos a partir de uma profunda decepção: o pai e o amado. Em relação ao pai, é ela quem o decepciona, por enfrentá-lo e magoá-lo com sua decisão de esperar pelo noivo; no caso de Morris, ele é que lhe inflige sofrimento maior, por abandoná-la e, assim, relegá-la à mais completa solidão.

Para Catherine, não é apenas o encanto que se desfaz, se esvai com ele os sonhos de felicidade, o casamento almejado e a tarefa de aceitar que o pai estivera o tempo todo certo quanto às intenções do moço.

Quando Catherine diz, nas últimas páginas da novela, “você foi cruel comigo” (WS, p. 229), ela não quer dizer apenas que ficou magoada por ter sido abandonada, mas também que ficou decepcionada por não conseguir nenhuma vez na vida mostrar ao pai que estava certa a respeito de alguma coisa. Seu desapontamento é consigo, mas tem dignidade o suficiente para dispensá-lo, dizendo enfaticamente: “por favor não volte mais” (WS, p. 229). No diálogo final que trava secamente com Morris vemos mais uma vez a força de Catherine ao decidir as coisas por si mesma, enfrentando a situação por mais dolorosa que seja. A mesma Catherine que desafiou o pai por um amor que acreditava ser verdadeiro, aparece aqui para colocar um ponto final numa relação desastrosa e falsa. Segura da decisão que toma, Catherine mostra que estamos diante de uma mulher madura, que aprendera com o tempo e com a experiência.

- Catherine – disse ele, baixando a voz –, nunca deixei de pensar em você.
- Por favor, não diga essas coisas – respondeu ela.
- Você me odeia?
- Ah, não – disse Catherine.
- [...]
- Então você ainda sente alguma simpatia por mim?
- Não sei por que você veio aqui me fazer essas perguntas!
- Porque há muitos anos meu maior desejo tem sido sermos amigos outra vez.
- Isso é impossível.
- E por quê? Não seria se você permitisse.
- Mas eu não permito – disse Catherine (WS, p. 228-29)

Podemos afirmar que a perda da idealização de Catherine não se resume apenas a Morris Townsend, mas se estende para a própria ideia de casamento. A jovem herdeira passa a não acreditar mais no matrimônio como garantia de felicidade. Isso fica exposto quando Morris pergunta por que Catherine não se casou apesar de tantos pretendentes interessados. Para ela, a longa espera que seu noivo lhe impõe, já é motivo suficiente para duvidar que as propostas masculinas sejam verdadeiras. Quando Morris volta e propõe uma nova chance à recuperação da amizade, Catherine não está mais disposta a essa felicidade, pois encontrara uma outra alternativa para seguir sua vida. Na obra, o casamento é a norma, mas não se descarta a possibilidade de outros caminhos para o feminino. Esse assunto será discutido com mais detalhamento no item a seguir.

Vale lembrar que o Dr. Austin Sloper também sofre de ambos os sentimentos de solidão. Com a trágica morte da esposa, o médico se vê desamparado e a filha, que poderia ser

encarada como fruto do amor do casal e motivo de felicidade, é tida como razão do infortúnio. O pai tirano, na verdade, mascara uma dor e com ela uma inadequação ao ambiente em que vive. A não aceitação da morte da esposa e do filho e o nascimento da filha como causa da ruína de sua felicidade, além de não corresponderem às suas expectativas de satisfação, mostram a perda da idealização e o transformam num pai autoritário. Pensando nisso, assim como Catherine, Austin Sloper também perde seus dois objetos bons: a esposa e o filho.

Todavia, esse sentimento encontra resistência no caráter racional do médico, que não lhe permite choramingar pelas decepções que enfrenta. Isso não quer dizer que está isento de sofrimento. Descrito, na primeira página do romance, como um homem cuja “sapiência e habilidade” estão “uniformemente equilibradas” (WS, p. 5), seria incoerente se o médico se mostrar fragilizado.

1.2.3 A degradação moral de Catherine: a voz masculina

A criação de Catherine se divide em dois polos opostos: de um lado o racionalismo tirânico do pai; de outro, o sentimentalismo inconsequente da Tia Penniman. Isso causará na moça, como já dissemos, uma profunda inadequação, pois não sabe a quem deve seguir, já que não possui maturidade suficiente para decidir por si mesma. Pensando nisso, pode-se dividir a obra em duas partes: a primeira vai desde o nascimento de Catherine até o rompimento com Morris, ou seja, do primeiro capítulo até o 29º e a segunda se inicia no 30º, quando Catherine percebe que fora abandonada, e segue até o final, no 35º capítulo, quando encontra Morris pela última vez.

Na primeira parte da narrativa, vemos uma Catherine extremamente submissa ao pai, que faz de tudo para agradá-lo, adotando um comportamento pueril e sonhador. A inteligência do pai confronta com a ingenuidade da moça, que não é capaz de perceber a armadilha de um noivado por interesse. Podemos dizer que nessa parte Catherine cede aos apelos da Sra. Penniman, vivendo uma ilusão amorosa, romanceando uma situação que só existe para ela e para a tia. Catherine sucumbe à imaginação de uma mulher “romântica e sentimental [que] tinha uma queda por segredinhos e mistérios” (WS, p. 13).

Durante a narrativa, há muitas passagens que funcionam como pistas para eventos futuros. No segundo capítulo, por exemplo, já se percebe que o Dr. Sloper adianta o destino da filha ao afirmar que tia Penniman incutirá na sobrinha a ideia de que um jovem está apaixonado por ela. Dois capítulos mais tarde, isso realmente acontecerá e ficará cada vez mais acentuada a intenção da tia em casar Catherine, manipulando a sobrinha para viver uma

aventura romântica. Por sua vez, num primeiro momento, como já dissemos, a jovem não se sente muito inclinada a seguir os conselhos da tia, pois não acredita que um homem bonito e inteligente como Morris possa se apaixonar por ela. Além disso, Catherine não tem inclinação para o romantismo, já que em momento algum achou que fosse desejável.

Todavia, ao saber da existência dessa possibilidade, Catherine passa por um processo de transformação emocional, chamado por Margarida Patriota de degradação moral (1995, p. III). Segundo a autora, a jovem é a única personagem que ao longo de sua trajetória reformula seus conceitos, desenvolvendo “uma aguda percepção dos que a cercam, sem que o inverso aconteça” (1995, p.V). Essa transformação é decorrente do surgimento de uma situação inesperada para Catherine, a qual vivencia com prazer: ser cortejada por um jovem que a supera em todos os quesitos não é algo que fizesse parte de seus planos e lhe parece uma sorte impossível de se desperdiçar.

O fato dele [Morris] estar falando com a sra. Penniman, com quem morava e a quem via e falava diariamente, parecia torná-lo ainda mais próximo e mais fácil de contemplar do que se fosse ela mesma o objeto daquelas gentilezas; assim como tia Lavínia gostar dele e não ficar chocada ou espantada com o que o jovem dizia também parecia a Catherine uma vitória pessoal, uma vez que os padrões da tia eram extremamente elevados (WS, p. 27 – grifo nosso).

A sensação de ser cortejada por um homem “bonito demais”, dotado de um “olhar sedutor” e “muito inteligente”⁵³ leva Catherine a adotar um comportamento até então incomum: o da aguda percepção daqueles que a cercam. Mesmo não compreendendo as ironias do pai, Catherine já tem noção de que essas sutilezas lhe seriam úteis mais adiante.

É claro que se surpreenderia se alguém lhe dissesse isto, mas era literalmente verdade que ele quase nunca se dirigia à filha, a não ser em tom irônico. Catherine sentia prazer em ser objeto da distinção do pai, mas esse prazer tinha que ser escalonado. Havia leves porções remanescentes, pequenas aparas e toques de ironia que ela não sabia interpretar, que lhe pareciam sutis demais para sua compreensão, e a moça, lamentando suas limitações, sentia serem muito valiosas para serem desperdiçadas, e mesmo que lhe escapassem contribuía para a soma total da sabedoria humana (WS, p. 28).

Ainda no 4º capítulo, percebemos que Catherine usará as investidas irônicas que lhe são lançadas para dar início à reformulação dos seus conceitos acerca das pessoas e do relacionamento com elas. Para isso, a personagem passa a dissimular, usando o que outrora causava-lhe vergonha – a falta de brilhantismo – a seu favor. Sua timidez e ingenuidade dão

⁵³ Todas as expressões foram extraídas de WS, p. 25.

lugar a uma dissimulação planejada, empregada com exatidão, mostrando que a jovem mesmo não compreendendo totalmente o escárnio do pai, é capaz de articular uma estratégia para alcançar seu objetivo.

A primeira vez que mente é para a prima Marian quando esta pergunta a respeito de Morris. Depois de uma breve conversa com o jovem, Catherine se encanta com os atributos do rapaz, que a seus olhos parece perfeito demais. Mas quando a prima a questiona, sua resposta diz exatamente o contrário.

A prima pegou-a pelo braço e juntas deram alguns passos.

- Não preciso lhe perguntar o que achou de Morris! – exclamou a moça.

- É esse seu nome?

- Não estou lhe perguntando o que achou do nome, e sim o que acha dele – disse Marian.

- Ora, nada de especial – respondeu Catherine, mentindo pela primeira vez na vida (WS, p. 26 – grifo nosso).

As dissimulações se tornarão frequentes e Catherine se vale da imagem de inocente e tola, que todos lhe atribuem, para se fazer crível. A medida em que a personagem se desenvolve, o narrador intruso vai se aproximando cada vez mais do leitor para mostrar, e posteriormente julgar, a degradação moral de Catherine (SILVA, 2010, p. 5).

Catherine hesitou um momento e, em seguida, desviou o olhar.

- Estou um tanto cansada – murmurou.

Eu já disse que essa reunião foi o começo de algo importante para Catherine. Pela segunda vez na vida ela deu uma resposta indireta, e o início de um período de dissimulação é, certamente, uma data significativa, mesmo porque ela não era de se cansar à toa (WS, p. 28-29 – grifo nosso).

E, por fim, ainda no mesmo capítulo, Catherine mentirá para a Sra. Penniman, quando esta lhe pergunta o nome do jovem com que estivera conversando durante a festa: “Não sei, tia Lavínia – disse Catherine suavemente. E apesar de toda a sua ironia, o médico acreditou na filha” (WS, p. 30). Em suma, Catherine mente seguidamente para três pessoas diferentes a respeito do mesmo assunto: Morris Townsend. Interessante é que a jovem é tão desmerecidamente tratada que ninguém desconfia de sua conduta, como se dissimular não tivesse ao alcance de criatura tão limitada.

A fidelidade em relação ao pai, a gentileza e candura que demonstra parecem não combinar com as mentiras que deliberadamente conta. Quando Catherine opta por esse comportamento ardiloso, plenamente consciente, ela está na verdade articulando uma maneira para sobreviver em um ambiente em que não se encaixa. Segundo Patriota, ao assumir a

articulação mental do pai, Catherine passa a ter o controle da situação em que vive e, assim, controla o desfecho da trama (1995, p. IV). Em outras palavras, em *Washington Square* o feminino assume o lugar do masculino para sobreviver, já que a heroína abandona uma postura afetiva em favor do racionalismo que aprendera com o pai. Gradativamente, Catherine vai perdendo as características atribuídas ao feminino – a feminilidade – e adota uma conduta masculina que se resume a racionalizar suas emoções.

Sozinha, à noite, ela [Catherine] se questionou. Seu problema era terrível, mas seria um problema imaginário, engendrado por uma sensibilidade extravagante, ou representava uma realidade nua e crua, e o pior que poderia ocorrer tornara-se verdade? (WS, p. 193).

[...]

Porém, se Catherine fora fria na noite anterior, nesse momento optou pela altivez.

- A senhora está completamente enganada, não tenho a menor idéia do que está falando. Não sei o que está tentando me dizer, pois nunca senti na vida menos necessidade de explicações (WS, p. 195).

E continuará dissimulando para o pai e para a Tia Penniman o mal que Morris lhe causara com o rompimento do noivado. Catherine não mostra sua dor e, principalmente, não dará o prazer cruel do pai zombar dela. Quando Morris a deixa sem uma explicação convincente, Catherine já sabe das reais intenções do rapaz e no seu entender, demonstrar a tristeza que sente só fará com que o pai tenha mais motivos para achá-la tola e incapaz. Sendo assim, o orgulho, a altivez e a dissimulação são as maneiras que encontra de se fortalecer perante uma situação humilhante, ao mesmo tempo em que acredita se manter digna do respeito e da consideração do pai. Além disso, não tem a mesma natureza da tia Lavínia, não quer que o pai a veja como uma moça piegas e fraca. Por isso, mente descaradamente quando a tia tenta ajudá-la (SILVA, 2010, p. 6).

- Receio que esteja numa situação difícil, minha cara. Posso ajudá-la em alguma coisa?

- De forma alguma, e não necessito de coisa alguma – disse Catherine, mentindo redondamente e provando, portanto, que não só nossos erros como nossas misérias mais involuntárias tendem a corromper nossa moral (WS, p. 194 – grifo nosso).

O narrador assinala a corrupção moral da protagonista, mostrando-nos que as mentiras de Catherine são parte de um plano em se manter ativa perante uma situação dolorosa. Criada para o casamento e a procriação, ditados como norma pela religião, Catherine só podia almejar o amor maternal e o espiritual. Este último, impregnado da noção do pecado, causa no

feminino uma angústia permanente, pois a igreja sempre propagou que o pecado original deriva do feminino (SILVA, 2010, p. 2).

De acordo com B. Peret, em sua obra *Amor sublime*, o amor espiritual “é oriundo do amor sexual recusado à humanidade” (1985, p. 47) e a mulher deve reconduzi-lo ao amor às divindades. Se o feminino se recusa a aceitar que o amor que lhe cabe não é o sexual, estará sujeita ao pecado e à culpa em seus relacionamentos amorosos.

De acordo com Octavio Paz, em seu *A dupla chama: amor e erotismo*, a mulher continua sendo manipulada pelos homens através da ilusão do matrimônio baseado em amor e respeito. Para o autor, apesar da liberdade adquirida, o feminino ainda não se vê livre das amarras do amor idealizado, isso porque desde o mundo feudal,

o casamento não era baseado no amor, mas sim em interesses políticos, econômicos e estratégicos. Nesse mundo em perpétua guerra, às vezes longínquos, as ausências eram frequentes e os senhores eram obrigados a entregar suas terras e suas esposas ao governo. A fidelidade entre as partes não era muito rigorosa e há muitos exemplos de relações extraconjugais (1994, p. 72-73).

Da mesma forma que o amor para as mulheres era idealizado, era idealizada também a imagem do feminino como virgem santa pronta para o casamento. Vista como uma musa sublimada, o homem só concebe dois tipos de mulher: a santa ou a prostituta (SILVA, 2010, p. 3). Relegada ao pecado completo, a mulher devassa afronta o masculino e qualquer uma que se situe nesse meio termo é uma perigo ao poder falocêntrico. A formação de uma idealização romântica na mulher nada mais é do que um mecanismo de controle e alienação. Os princípios da educação feminina baseados em matrimônio e maternidade não consideram que a mulher exerça o papel de sujeito, limitando seu desempenho na sociedade.

Quando Catherine Sloper abandona o comportamento romântico que aprende com a tia, acaba mostrando para o pai e também para a sociedade que a mulher é mais do que um ser preocupado com questões sentimentais. Entretanto, ao se igualar ao pai, assumindo a voz masculina, a voz da razão, com o intuito de provar sua dignidade, Catherine perde sua essência e se torna uma mulher dissimulada, cujas mentiras só servem para mascarar um sofrimento que não consegue apagar. Sendo assim, em *Washington Square*, o feminino só pode existir como sujeito, que não se vale apenas da emoção para resolver seus problemas, se se corromper. A proposta de mulher pensante, que controla suas emoções e é sujeito de seu destino só pode existir na medida em que há sua degradação.

De acordo com Soraia Maria Silva, “essa “vontade de potência” da heroína de Henry James, que gradativamente abandona uma “razão afetiva” em direção a uma “razão cerebral” do pai mostra uma característica de evolução da personagem” (2010, p. 5). Entretanto, a modificação percebida em Catherine não pode ser considerada evolução, já que seu “crescimento pessoal” não provém da maturidade adquirida a partir de uma experiência amorosa traumática. A experiência existe, mas sua altivez e dignidade são baseadas em dissimulação. O ostracismo que se auto-impõe aliado ao racionalismo que finge ter adquirido mascaram a fragilidade de uma mulher que luta para se manter forte para não servir de deboche (mais uma vez) para o pai, que, silenciosamente, vê o sofrimento da filha e se delicia com ele.

No sábado de manhã o médico, que a tudo observava em silêncio, disse à irmã Lavínia:

- Já ocorreu, o canalha recusou!

- Jamais! – clamou a sra. Penniman, que sabia o que deveria dizer à sobrinha, mas não possuía uma linha de defesa contra o irmão, de forma que a única arma que tinha em mãos era uma negação indignada.

- Então ele pediu um adiamento, se preferir...

- Parece sentir muita satisfação pelo fato de terem brincado com o afeto de sua filha.

- É verdade – disse o médico –, pois foi o que previ! É um grande prazer estar com a razão (WS, p. 196).

O desencontro com a felicidade almejada faz de Catherine uma mulher perpicaz e irreduzível, assim como o pai. A personalidade da heroína vai se delineando ao longo da narrativa, de modo que vemos a transformação de uma moça tola, aparentemente manipulável em uma mulher manipuladora. As complexas experiências mentais da protagonista e seu processo de mudança são acompanhados pelo leitor a partir de um narrador, cuja consciência focal revela que estamos diante de um autor implícito. Sua ideologia é mostrada por meio da perspectiva de vários personagens, como o pai, as tias, o noivo, nos revelando os valores do patriarcado.

A consciência focal do autor-implícito que vai filtrando a narrativa, pela perspectiva de vários personagens (o pai, a tia, o namorado), refletindo complexas experiências mentais, vão configurando a personalidade da heroína. A princípio essa não passa de uma tola, que aparentemente é passível de manipulação, mas que com o decorrer da trama se torna perpicaz e irreduzível como o pai, dominando a cena (SILVA, 2010, 5).

Esses valores, percebidos na figura onipotente do pai, no espaço restrito destinado à mulher, na posição subalterna do feminino, na possibilidade de realização pessoal limitada ao

casamento, se estendem ainda para a incorporação da voz masculina no corpo feminino. Ao se igualar ao pai, no sentido de racionalizar suas emoções e planejar seus atos, Catherine assume uma voz que não é sua e justamente por isso deve mentir para conseguir manter as aparências de mulher madura e bem resolvida. De motivo de deboches e ironias que não compreendia, Catherine passa a ser senhora da situação e, agindo assim, consegue, ao final da narrativa, passar no maior teste da sua vida: o de rever Morris.

Morris ficou parado, alisando a barba, de olhar turvo.

- Por que nunca se casou? – perguntou abruptamente. – Teve várias oportunidades.

- Não quis me casar.

- Sim, você é rica, é livre... nada lucraria se casando.

- Não lucraria coisa alguma – concordou Catherine.

Morris olhou indeciso à sua volta e exalou um profundo suspiro.

- Na verdade eu tinha esperança de que ainda pudéssemos ser amigos.

- Estava para responder ao seu recado, mas você não aguardou a resposta. Ia pedir à minha tia para lhe dizer que seria desnecessário vir alimentando essa esperança.

- Adeus, então – disse Morris. – Perdoe-me a intrusão.

Ele se inclinou e ela voltou-lhe as costas – estática, empedernida, de olhos no chão, assim permanecendo durante alguns momentos até ouvi-lo fechar a porta da sala (WS, p. 230).

A pergunta que Morris faz a Catherine – *Por que nunca se casou?* – é a mesma que o leitor, a Sra. Penniman e Dr. Sloper fazem. Quando responde que não quis, a heroína revela autonomia e segurança, atributos que parecem não combinar com ela. Via de mão dupla, ao mesmo tempo em que evolui perante o domínio dos outros personagens, Catherine se corrompe moralmente. No romance, essa contradição entre razão (masculino/pai) e emoção (feminino/filha), com a aceitação do masculino pelo feminino, revela, acima de tudo, um desejo não realizado, uma inadequação que só podem ser contornados se o feminino existir como masculino “e mais uma vez a impossibilidade da existência de um feminino romanesco ingênuo, na nova sociedade” (SILVA, 2010, p. 6).

Para Margarida Patriota,

mais do que uma bipolaridade comum entre razão e afeto, o livro se fecha sobre os atavismos da condição humana nos primórdios da América, quando o sufrágio feminino inexistia, o capital acumulado constituía a prova da virtude de homens laboriosos e austeros e a afirmação da independência individual tolhia demonstrações de consideração pelo calado envelhecer de uma mulher sozinha, ou daquela que o narrador (talvez, sem o perceber) tantas vezes chamou de ‘pobre moça’, ‘pobre Catarina’ (1995, p. VIII).

O autor implícito, “esse “segundo Eu” do autor que reproduz e recria as suas concepções morais e intelectuais no mundo ficcional” (SILVA, 2010, 2), deixa transparecer seu ideal de feminino, principalmente quando se refere à protagonista como “pobre Catherine”⁵⁴, “pobre moça”⁵⁵, “infeliz moça”⁵⁶ “infeliz Catherine”⁵⁷. Salvo Tia Almond, que considera Catherine não “tão ruim assim; [pois] possui estilo próprio” (WS, p. 44), os demais personagens também se referem a ela com piedade: Morris a chama de “minha pobre e querida menina” (WS, p. 168) e de “mulher sem graça” (WS, p. 148), tia Penniman a trata como “minha pobre criança” (WS, p. 198) e o pai traça o perfil de uma Catherine digna de pena.

Tenho certeza de que se conhecesse Catherine ficaria bastante preocupada com ela, não porque seja uma pessoa interessante sob o ponto de vista convencional, mas porque teria pena dela. É tão meiga, tão ingênua e seria uma vítima tão complacente que um mau marido muito facilmente a tornaria infeliz, ao passo que ela não teria a inteligência nem a força de vontade para se libertar dele, e tudo isso aliado a uma exagerada capacidade para sofrer (WS, p. 88 – grifo nosso).

Contudo, quando resolve assumir o controle da situação e de sua vida, Catherine nos mostra uma personalidade até então não divulgada. “Tinha sido tão humilhada na juventude que poderia se dar ao luxo de ter um pouco de orgulho” (WS, p. 217 – grifo nosso). Daí por diante o narrador irá se referir a ela como “admirável solteirona” (WS, p. 213), “obstinada” (WS, p. 217), “moça digna” (WS, p. 217), “figura nada submissa” (WS, p. 219) e o comportamento que antes causava-nos pena, agora é substituído por um sarcasmo bem planejado, resposta às tantas ironias as quais foi submetida: “Havia uma grande dose de eficaz sarcasmo no fato de a moça mantê-lo [o pai] na ignorância, e o resto do mundo conspirou com ela nesse sarcasmo” (WS, p. 208 – grifo nosso).

Catherine decide não optar pelo desfecho romanesco, pelo ideal de felicidade destinado às mulheres, porque tem “lealdade à sua própria dor” (PATRIOTA, 1995, p. V). A coerência que mantém com seu sofrimento e sua desilusão fazem-na escapar da piedade do pai e dos outros familiares e, acima de tudo, de uma manipulação total pelo noivo interesseiro que retorna. Essa atitude, a “poupará de acreditar que Morris Townsend a largou pelo nobre motivo de não deserdá-la” (PATRIOTA, 1995, p. V-VI).

⁵⁴p. 57, p. 100, p. 126, p. 217.

⁵⁵p. 124, p. 125, p. 141, p. 187, p. 193.

⁵⁶p. 63, p. 122.

⁵⁷p. 73, p. 99, p. 119, p. 141, p. 201.

Em *Washington Square*, o autor implícito, travestido na pele da heroína, deflagra “uma visão da impossibilidade de existência da mulher romanesca na sociedade”, concebendo “o deslocamento do feminino travestido no masculino como possibilidade de evolução”(SILVA, 2010, p. 10). Essa saída encontrada por James continua corroborando a tese de que a mulher não existe por si mesma, nem consegue alcançar voz sem apelar para o domínio do masculino. Sua autonomia está baseada em se apossar dos instrumentos falocêntricos, travestindo-se de homem para lutar por seus objetivos e alcançar a felicidade.

Além do apagamento de sua condição, a mulher ainda se vê condicionada ao ideal de felicidade baseada no matrimônio, tranferindo-se das amarras do pai para as do marido. Sem vislumbrar realização pessoal além da restrição do lar, Catherine poderá existir sem marido nem filhos, mas não conseguirá transpor as barreiras do espaço interno.

1.3 *Daisy Miller*: a inocência condenada

Quando James fixou residência em Londres, em 1876, já havia escrito três romances, todos publicados de maneira seriada na revista *Atlantic Monthly*⁵⁸. James precisava formar o seu público, tanto na Inglaterra, que lhe era simpática, como também na América. Tal necessidade foi suprida a partir de seu relacionamento com intelectuais importantes, como G. W. Smalley, o correspondente em Londres do *Tribune* de Nova Iorque, o historiador americano John Lothrop Motley, que o tornou membro do *Reform Club* e Lorde Houghton, que o apresentou a pessoas de relevância no campo literário e político.

James se tornou famoso rapidamente. Em fevereiro de 1878, *Macmillan* publicou uma coletânea de seis ensaios literários na obra intitulada *French Poets and Novelists*. Em junho e julho, *Cornhill* publicou *Daisy Miller* e, meses mais tarde, *An International Episode*. Em setembro, *Macmillan*⁵⁹ apresentou *The Europeans*, que já havia aparecido em fascículos no *Atlantic Monthly*. Cerca de trinta outros contos e artigos apareceram no mesmo ano e o reconhecimento literário resultou em mais e mais convites para publicação.

⁵⁸ Revista de literatura, arte e política fundada em Boston, em 1857, por figuras literárias da Nova Inglaterra. Recebeu contribuições de Emerson, Longfellow, Motley, Whittier, Harriet Beecher Stowe, Fiske, Parkman, Mary N. Murfree, Sarah Orne Jewett, J. J. Chapman, Woodrow Wilson, Riis, Booker T. Washington, entre outros (HART, 1983, p. 43).

⁵⁹ Periódico fundado em 1859 e editado sucessivamente por D. Masson (1859-68), George Grove (1868-83), J. Morley (1883-85) e Mowbray Morris (1885-1907). Foi uma das primeiras revistas a ter apenas artigos assinados e a publicar uma variedade de material, incluindo poesia, ficção, artigos de viagens, política. Alguns colaboradores são: Tennyson, Thomas Hughes, Milnes, F. D. Maurice (DRABBLE, 1985, p. 604).

A ideia de *Daisy Miller* surge a partir de uma história dita real. No outono de 1877, em Roma, Henry James ouviu de uma amiga, Alice Barlett, a aventura de uma jovem americana que havia viajado pela Europa com a mãe rica, mas pouco sofisticada, no inverno anterior. Durante a viagem, a jovem conheceu um italiano muito bonito. Como ele não era pertencente à alta sociedade, a jovem procurou fazer de tudo para que ele fosse reconhecido naquele ambiente. O incidente terminou em piadas sobre a moça, condenada por sua atitude. James jamais a conheceu ou ouviu falar novamente dessa jovem, mas durante o inverno de 1877-1878, em Londres, dela tirou elementos para sua novela *Daisy Miller*. No prefácio à Edição de Nova Iorque de suas obras, James conta o caso banal que lhe suscitou a ideia da história.

Embora monotonia seja a sua essência, pensou em Daisy como "uma ternura suficientemente acalentadora" que "pudesse eventualmente gerar um esquivo encanto inconseqüente" (JAMES, 1995, p. 9). Em carta de 1880 a uma amiga inglesa⁶⁰, envolvida na discussão a respeito da conduta de Daisy, o escritor faz um comentário mais circunstancial. Ela havia escrito para perguntar se Daisy seguiu o mau caminho com Giovanelli em desafio à opinião pública ou por que ela era simplesmente inocente demais? A isso James respondeu:

A chave de seu *caráter* é sua inocência – a de sua *conduta* é, naturalmente, que ela gostava um pouco de Winterbourne, sentimento que acredita não ser absolutamente correspondido – cônica que foi somente de sua atitude de protesto. Mas, mesmo aqui, não pretendia sugerir que estava jogando Giovanelli contra Winterbourne – pois era demasiado inocente, mesmo para tal. Não tentou provocar e estimular Winterbourne flertando abertamente com Giovanelli. Nunca acreditou que Winterbourne fosse provocável (McELDERRY, 1966, p. 55-4).

Após terminar a obra, James enviou a história para a revista *Lippincott*, na Filadélfia. Mas os editores americanos disseram que a obra era “an affront to American womanhood”⁶¹, “a satiric attack on the heroine as a representative ill-mannered American girl”⁶² e a rejeitaram. Ao invés de encaminhar a novela ao amigo Howells, influente na *Atlantic Monthly*, James decidiu enviá-la ao amigo londrino, Leslie Stephen, editor do *Cornhill Magazine*, que a publicou em 1878. Esta publicação garantiu a James enorme prestígio em Londres e a novela se tornou bastante popular.

⁶⁰ A amiga foi a senhora Lynn Linton, uma figura literária apagada em Londres. A correspondência entre Linton e James pode ser encontrada reimpressa no artigo “The Shy Incongruous Charm of Daisy Miller”, *Nineteenth Century Fiction*, X, Setembro, 1955, p. 162-65.

⁶¹ Uma afronta à feminilidade americana (tradução nossa).

⁶² Um ataque satírico contra a heroína como uma representante da garota americana mal-educada (tradução nossa).

O sucesso da obra fez com que James conquistasse renome internacional. Provavelmente, o que lhe garantiu tal repercussão tenha sido o retrato que traçou da ingênua protagonista, excessivamente autoconfiante, em sua vã tentativa de pertencer à alta sociedade. *Daisy Miller* é ao mesmo tempo uma descrição psicológica da mente de uma jovem e uma análise da tradicional sociedade vitoriana do século XIX, na qual a protagonista claramente não está inserida. Henry James aproveita para expor sua opinião a respeito de como americanos e europeus julgam-se reciprocamente e de que maneira isso influencia suas culturas.

Daisy Miller é provavelmente um dos livros mais conhecidos e lidos da ficção jamesiana. Quando surgiu, em 1878, a novela gerou controvérsias nos Estados Unidos, com os críticos atacando acirradamente a protagonista, com a alegação de que a personagem representativa da garota americana tinha sido caracterizada como fútil, volúvel, mal educada e até mesmo vulgar. O enredo, no entanto, revela-se como um importante retrato de época, já que mostra como os costumes determinam, manipulam e conduzem as personagens. Além do mais, *Daisy Miller* apresenta o artifício técnico mais importante em James, característico de sua prosa madura: *a central intelligence*⁶³. O leitor vê os acontecimentos mais através dos olhos de Winterbourne, um jovem americano que vive na Europa sem propósito definido.

A história é simples e trágica. Enquanto visita sua tia no hotel em Vevey, na Suíça, Winterbourne encontra Daisy Miller, sem apresentação formal. Sua simpatia e franqueza, seu jeito simples e extrovertido e sua imensa beleza o agradam na mesma medida em que o intrigam. De fato, ele não está acostumado com garotas desacompanhadas que falam e se expõem diante de estranhos com tamanha naturalidade. A tia do rapaz fica escandalizada quando ele lhe conta que Daisy concordara em visitar o castelo de Chillon em sua companhia. “Meu Deus! Que moça terrível” (DM, p. 38), é o seu comentário, e uma súbita dor de cabeça lhe dá a desculpa perfeita para não conhecer Daisy.

Alguns meses depois, Winterbourne encontra Daisy novamente, dessa vez em Roma. Boatos chegam até ele de que a moça passeava frequentemente em companhia de um jovem italiano, Giovanelli. A senhora Walker, uma dama da sociedade, gentilmente tenta convencê-la de que não deve sair sozinha com rapazes que não tenham posição social. Mas a jovem não lhe dá ouvidos. A uma festa oferecida pela Sra. Walker, comparece acompanhada de seu

⁶³ O termo, usado por McElderry (1966, p. 66), diz respeito a adoção de um ponto de vista restrito que conduz o leitor, limitando seu conhecimento e percepção dos fatos. Em *Daisy Miller*, percebe-se que a estratégia do foco narrativo funde o olhar de Winterbourne e uma narração em terceira pessoa, que se dilui na apreciação do jovem expatriado. Daisy nos é mostrada sob a ótica masculina de Winterbourne que, de acordo com David Cross (2000, p. 131), pode ser considerado um *voyeur*.

admirador italiano, o que causa desconforto em todos, inclusive em Winterbourne. Sem dar muita importância às opiniões alheias, Daisy continua a sair com Giovanelli, o que faz com que surja o boato de que estão noivos. Algum tempo mais tarde, Winterbourne encontra-os no Coliseu. Ele repreende Giovanelli por tê-la levado, expondo-a aos perigos de uma doença, mas fica sabendo que foi a própria Daisy quem insistira em ir. Daisy, seriamente doente, manda um recado a Winterbourne, por sua mãe, dizendo que jamais estivera comprometida com Giovanelli. Dias depois, Daisy não resiste à febre e morre. No funeral, Giovanelli comenta com Winterbourne: “Foi a moça mais linda que conheci, e a mais amável. E a mais inocente” (DM, p. 93).

As convenções sociais estavam erradas. O interesse espontâneo de Winterbourne por Daisy era sincero, entretanto, suas precauções estavam equivocadas. Ao fim da história, ele diz à tia que tinha consciência de que tinha sido injusto com Daisy, acrescentando: “Estava certa aquela observação que me fez no verão passado. Eu tinha que acabar cometendo algum engano. Vivi tempo demais no estrangeiro” (DM, p. 94).

Daisy Miller também foi adaptada para teatro. Em 1882, James negociou ativamente para levá-la aos palcos com Daniel Frohman, diretor do Madison Square Theatre, que rejeitou a peça por julgá-la literária demais. Ao retornar a Londres, James não conseguiu encontrar um produtor inglês para a peça; vendeu-a finalmente para o *Atlantic Monthly* por mil dólares (McELDERRY, 1966, p. 98).

A peça “Daisy Miller” é considerada uma versão inferior do livro, principalmente pela inclusão de um final feliz. Ao invés da morte da protagonista e do tardio reconhecimento de seu valor por parte de Winterbourne, optou-se por um casamento ao fim da peça. A amiga de Winterbourne em Genebra, que é apenas citada na novela, torna-se Madame de Katkoff na peça. “Essa dama é vítima de uma chantagem por parte de Eugenio, o criado italiano, por continuar seu flerte com Winterbourne. Eugenio por sua vez, espera ser recompensado por ter aberto para Giovanelli o caminho à conquista de Daisy” (McELDERRY, 1966, p. 98). Acrescentou-se ainda outro personagem, uma prima de Winterbourne – Alice Durant –, que tenta seduzi-lo. Durante o Carnaval, Alice fica noiva de Charles Reverdy, um jovem americano criado pelo adaptador justamente com esse propósito. A peça termina com Madame Katkoff confessando sua perfídia a Winterbourne, que salva Daisy de Giovanelli.

Assim, a curta história de *Daisy Miller* é transformada em uma confusão teatral cheia de peripécias. O enfoque que na obra era dado a Daisy, vista através dos olhos de Winterbourne, aqui desaparece, diluído entre vários personagens e suas tramas mirabolantes. Duas das melhores cenas – a atitude de desprezo da Sra. Walker em relação a Daisy em uma

festa e o encontro de Daisy, Giovanelli e Winterbourne no Coliseu – são apenas citados na peça. A febre de Daisy, causada por aquela ida ao Coliseu, do mesmo modo é acidental e sem muita relevância no contexto da peça.

Não há dúvida que essas mudanças mostram uma certa inventiva, mas são feitas claramente no interesse de prover a peça com ação convencional. A dependência constante a apartes e solilóquios, mesmo quando triviais ou facilmente evitáveis, mostram ainda o quanto James estava disposto a aceitar as convenções teatrais de seu tempo. [...] O encanto dos devaneios ociosos e das descrições evocativas de James, quando da visita ao castelo de Chillon, melancolicamente estão faltando (McELDERRY, 1966, p. 99).

Há, no mundo todo, centenas de adaptações da ficção jamesiana no palco, cinema, rádio ou televisão⁶⁴. Não é possível fazer aqui uma revisão crítica a esse respeito, mas, mesmo as adaptações tidas como mais fracas, mostram como James trabalhava com ideias e conflitos essencialmente dramáticos. Muitas dessas adaptações conseguiram captar a essência dos dramas interiores de suas personagens, outras limitaram-se à reprodução do enredo.

Não é surpresa que muitas dessas adaptações tenham fracassado, pois “as obras de James têm qualidades quase impossíveis de serem transportadas para o palco, cinema e televisão. O movimento dos contos de James é caracteristicamente lento, deliberado e refletido” (McELDERRY, 1966, p. 113). Se a peça não obteve tanto sucesso quanto a novela, no cinema, com a adaptação de Peter Bogdanovich, também não foi muito diferente.

⁶⁴Para citar apenas algumas: *Berkeley Square*, de John L. Balderston, genuína adaptação do incompleto *The sense of the Past*, foi apresentada em 1926 em Londres e depois reapresentada com sucesso em 1929, tendo Leslie Howard como astro. *The Tragic Muse* foi dramatizada em 1928 em Londres. Um dos sucessos da temporada de 1947 de Nova Iorque foi *The Heiress*, baseada em *Washington Square*. Em 1947, *The Asperns Papers* foi transformado no filme *The Lost Moment*; a adaptação para o palco, de Michel Redgrave, foi considerada uma das melhores peças da temporada londrina de 1960. *The Turn of the Screw*, um dos contos mais populares de James, obteve grande sucesso na peça *The Innocents* (1950), de William Archibald, considerada pela revista *Life* a peça mais emocionante que a Broadway vira nos últimos anos. Ingrid Bergman interpretou a governanta na televisão em 1959 e Deborah Kerr desempenhou esse papel no filme inglês de 1961. Em 1954, Benjamin Britten fez uma ópera baseada no conto. Em 1952, Dodie Smith encenou *The Reverberator* em Londres, com êxito moderado, sob o título *Letter from Paris* e em 1956, uma versão radiofônica despertou comentários favoráveis. Em 1955, a versão dramática de *The Portrait of a Lady*, por William Archibald, atingiu somente quatro apresentações. Em 1957, a versão dramática de *The Europeans* trouxe Tallulah Bankhead como Eugenia. Em 1959, a peça foi revivida em Nova Iorque e em Londres, em 1961. *The Wings of the Dove*, adaptada por Guy Bolton em 1956 como *The Child of Fortune*, teve apenas vinte e três apresentações. Em janeiro de 1959, uma versão para a televisão mostrou muito mais aceitação. Em 1962, Douglas Moore exibiu uma ópera baseada na obra. Em 1963, *The Summer of Daisy Miller*, de Bertram Greene, não teve grande êxito. Em 1996, o cinema apresentou *Retratos de uma Mulher*, com Nicole Kidman e John Malkovich nos papéis principais. Mesmo com duas indicações ao Oscar (Melhor atriz coadjuvante para Bárbara Hershey e Melhor Figurino), o filme não obteve sucesso com o grande público (McELDERRY, 1966, p. 112-13).

1.3.1 Contexto histórico e temática

Daisy Miller é uma das primeiras obras de Henry James e nela já se percebe o estilo característico de sua escrita, aprimorado ao longo de sua carreira literária. Comparando com outras obras do autor, é uma narrativa menos complexa estilisticamente, mas não sem profundidade estrutural. Destaca-se a escolha do ponto de vista, dividido entre um narrador onisciente e um personagem – F. Winterbourne.

O contexto histórico da novela é o do Pós Guerra-Civil, momento em que surge uma nova classe de ricos americanos, para quem uma longa viagem pela Europa representava o auge do sucesso financeiro e social. Por isso, os novos ricos passaram a visitar a Europa em grande escala, desconsiderando a enorme diferença cultural entre o Velho e o Novo Mundo. O choque de culturas e o que ocorre a partir dele é um dos temas da narrativa. A não adaptação da protagonista a esse mundo completamente diferente, onde a aparência vale mais do que a essência, fazem de *Daisy Miller* uma obra bastante humana.

Saída da alta sociedade de Schenectady, em Nova Iorque, Daisy não conhece e nem se preocupa com noções de decoro e de obediência. O conflito de seu espírito livre em relação à sociedade que ela afronta é o cerne da novela. A protagonista é uma mistura de características ambíguas: é independente e bem-intencionada, mas também é uma mulher rasa e provinciana. Fala excessivamente sobre os hábitos de sua família e não possui experiência no trato social nem habilidade para conversar, como graça e charme. Daisy parece mais interessada em simplesmente manipular os homens e tornar-se o centro das atenções.

E assim a Srta. Miller continuou a conversar sobre os problemas de sua família e sobre outros assuntos. (...) Conversava com Winterbourne como se o conhecesse há muito tempo. Ele estava achando tudo muito agradável. Há muitos anos que não ouvia uma moça falar tanto. Seria possível dizer que esta jovem desconhecida que viera sentar-se a seu lado em um banco do jardim era uma tagarela. (...) Jamais ouvira uma jovem expressar-se dessa maneira – a não ser, pelo menos, nos casos em que dizer tais coisas fosse uma espécie de prova concludente de uma certa falta de modos (DM, p. 31-32 – grifo nosso).

Ao longo da novela, Winterbourne não sabe como julgar Daisy, refletindo se o comportamento dela irá se revelar. Por fim, ele acaba considerando-a vulgar, mas se pergunta se ela seria inocente. O interessante é que nunca descobriremos a verdade. A cena do Coliseu, por exemplo, deixa-o mais inclinado a acreditar em sua ingenuidade, pois aquele ato estúpido coloca a vida da moça em risco. No entanto, se tal ação é ou não adequada é mais uma

questão de convenção social do que qualquer expectativa moral. Ao final da narrativa, a visão que temos de Daisy é apenas aquela que Winterbourne julga ser verdadeira. “Inherent in James’s perception of the American heroine is the central paradox that though in her innocence, spontaneity, and purity she offers an alternative to the old corruption of Europe”⁶⁵ (FOWLER, 1984, p. 8).

De fato, *Daisy Miller* é a primeira obra de James a tratar um tema que perpassará toda sua carreira: o fenômeno da vida não vivida. Nos romances que o apresentam, como *Washington Square* e *The Europeans*, por exemplo, as personagens centrais, devido a algum aspecto de seu caráter, como um medo inconsciente ou falta de paixão, deixam passar a oportunidade de serem felizes, para só depois perceberem que é tarde demais. Em *Daisy Miller*, esse personagem é Winterbourne, que passa a obra inteira tentando descobrir quem é Daisy na verdade. Críticos como B. McElderry e L. Edel afirmam que a história não versa necessariamente sobre Daisy nem sobre seu comportamento, mas que trata principalmente da falha de Winterbourne em entendê-la.

Essa falha pode ser percebida nos últimos momentos da narrativa, precisamente no enterro de Daisy, quando Winterbourne lamenta seu julgamento duro e se questiona sobre ter ou não cometido um erro em desprezá-la tão apressadamente. Como consciência central da narrativa e considerado por alguns críticos o protagonista, Winterbourne é o tipo de expatriado europeizado que contrasta com a emergente Daisy, a americana rica e sem cultura. Ele, por outro lado, o rico culto, se inquieta com a frivolidade da moça e, pouco a pouco, perde o respeito por ela, mas não a curiosidade. De fato, Winterbourne, Mrs. Costello e Mrs. Walker representam a *high society* e estão associados ao Novo Puritanismo Inglês.

Logo no início da narrativa, somos informados de que Winterbourne “era um grande apreciador da beleza feminina; estava acostumado a observá-la e analisá-la” (DM, p. 27) . No entanto, suas observações eram preconceituosas, demonstrando a influência que a tia exercia sobre ele: “Julgava bastante possível que a irmã de Randolph fosse uma moça namoradeira; tinha certeza de que possuía uma personalidade própria; mas, em seu rostinho claro, doce e superficial não havia nenhum sinal de malícia, de ironia” (DM, p. 27-28).

A consideração de Winterbourne pela tia revela, da parte dele, não afeto mas respeito, pois fora ensinado a ouvir e a reconhecer a experiência dos mais velhos. Além disso, como representante da manutenção da norma, a Sra. Costello parece para o sobrinho a própria voz da sensatez.

⁶⁵ Inerente na percepção de James da heroína americana é o paradoxo central que a partir da inocência dela, espontaneidade e pureza ela oferece uma alternativa para a corrupção da Europa (tradução nossa).

Winterbourne escutava essas revelações [da Sra. Costello] com interesse; ajudavam-no a formar uma opinião sobre a Srta. Daisy. Ficou evidente que ela era bastante selvagem (DM, p. 37).

Isso parece ter jorrado alguma luz sobre o assunto, pois Winterbourne lembrou-se de ter ouvido dizer que suas belas primas de Nova York eram “terrivelmente namoradeiras”. Portanto, se a Srta. Daisy Miller excedia os limites liberais permitidos a essas jovens, é provável que se pudesse esperar qualquer coisa dela. Winterbourne estava ansioso para encontrá-la novamente, e estava aborrecido consigo mesmo porque sua intuição não fora capaz de julgá-la acertadamente (DM, p. 39).

“Vulgar” ela [Daisy] era, como a tinha classificado a Sra. Costello; no entanto, Winterbourne admirava-se de que junto com essa vulgaridade possuísse também uma graça delicada e singular (DM, p. 44).

[...] enquanto isso, entre a Sra. Costello e seus amigos, falava-se muito sobre o assunto de a pobrezinha da Srta. Miller estar realmente indo “longe demais”. Winterbourne não ficou satisfeito com o que ouviu; mas quando, ao aparecer no alto da escadaria da igreja, viu Daisy, que havia saído antes dele, entrar num carro aberto com seu cúmplice e afastar-se rodando pelas maliciosas ruas de Roma, não pode deixar de admitir que ela, realmente, estava indo longe demais (DM, p. 82).

Ainda que de maneira bastante precária, Winterbourne defende Daisy, mas o que realmente vemos é sua incapacidade de defini-la em termos claros. Preocupado com a análise da personalidade da moça, ele se vê incapaz de categorizá-la, já que não consegue associá-la a nenhum padrão de mulher que conheça e entenda. Daisy é uma novidade para ele; sua espontaneidade e charme o atraem, mas ele também fica incomodado com sua indelicadeza no trato social e com o seu desconhecimento das regras de decoro.

Apesar do sucesso alcançado por *Daisy Miller*, alguns críticos disseram que a história era um ultraje sobre a educação americana. A grande qualidade da obra talvez resida no fato de que, apesar das mudanças nos tempos e nos costumes, a franca e ingênua Daisy continue exercendo seu poder sobre os leitores da atualidade. Os toques de humor e os personagens de apoio bem retratados ajudam a compensar o *pathos* sério e trágico da obra. É possível até pensar que James tenha sobrecarregado uma história simples com uma tragédia muito aguda.

Em 1909, James revisou a novela para a *New York Edition*, um compêndio em comemoração a sua fortuna literária, com obras escolhidas pelo próprio autor. Muitos acreditam que nessa revisão ele aprofundou demais o tom da história, que perdeu, assim, a cor original e a fluidez narrativa.

1.3.2 A construção da alegoria nos nomes dos personagens

O tom simbólico e o caráter alegórico de grande parte da obra de Henry James denota seu interesse em tratar da complexidade e das motivações do ser humano. Em muitas delas, a alegoria funciona para ampliar o sentido da metáfora, transformando o sujeito e o objeto comparado em um único elemento e, dessa maneira, garantir mais que aproximação, e sim a inter-relação, fusão de significados que se expressam às vezes numa única palavra – nos nomes de personagens, por exemplo.

Flávio Kothe, em sua obra *A alegoria*, define a alegoria como a representação concreta de uma ideia abstrata, ou seja, algo que diz mais do que parece à primeira vista. Para o autor, a alegoria “reforça, expressa e demonstra, a nível de linguagem, a natureza auto-idêntica, permanente e conservadora da idéia que nela se pretenda exprimir” (1986, p. 16). É preciso, portanto, que os termos tenham afinidade entre si para que haja correlação entre eles. Dessa maneira, a percepção do processo alegórico depende da capacidade de se realizar uma decodificação, a fim de identificar seu sentido mais profundo. Sempre de caráter moral, a alegoria nada mais é do que representação de uma coisa através de outra, veiculando juízo de valor e ideologia. Também é necessário que as abstrações sejam facilmente compreendidas a partir do seu correspondente alegórico, de modo que o processo de associação seja realizado.

De acordo com J.A. Cuddon, em *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, alegoria é uma história em prosa e verso com duplo sentido: um significado primeiro, superficial, e um outro mais profundo. “It is a story, therefore, that can be read, understood and interpreted at two levels (and in some cases at three or four levels) [...] The form may be literary or pictorial (or both, as in emblem-books). An allegory has no determinate length”⁶⁶ (1991, p. 22).

Em *A Dictionary of Modern Critical Terms*, Roger Fowler define alegoria como uma metáfora prolongada, na qual os personagens, ações e ambientes são sistematicamente simbólicos e se referem às confrontações políticas, espirituais e psicológicos. Pensando nisso, “allegory’s distinctive feature is that it is a structural, rather than a textural symbolism; it is a

⁶⁶ É uma história, portanto, que pode ser lida, entendida e interpretada em dois níveis (e em alguns casos em três ou quatro níveis)...A forma pode ler literária ou pictórica (ou ambos, como os livros-emblemas). Uma alegoria não tem determinada extensão (tradução nossa).

large-scale exposition in which problems are conceptualized and analysed into their constituent parts in order to be stated, if not solved”⁶⁷ (1987, p.6).

Em *Daisy Miller*, o uso da alegoria pode ser percebido em alguns nomes de personagens, como por exemplo, Giovanelli, Daisy e Winterbourne. Giovanelli significa, em italiano, juvenzinho, Daisy significa margarida e Winterbourne aquele que nasce no inverno. O jovem romano, Giovanelli, só aparece na segunda parte da novela e seu nome, de fato, exprime a descrição física que temos dele, compartilhada por todos os personagens que se referem a ele: um homem jovem e belo.

Sua figura é introduzida na novela por uma conversa da Sra. Costello com Winterbourne, em que falam sobre Daisy. A tia o descreve como “um cavalheiro de ótima presença e belo bigode” (DM, p. 56) afirmando também que se tratava de um homem “muito bonito” (DM, p. 80). E depois, em outra conversa com o sobrinho, ela dará mais detalhes, avaliando minuciosamente o rapaz.

Aparentemente é um homenzinho inteiramente respeitável. Acredito que seja uma espécie de *cavaliere avvocato*. [...] ele, por sua vez, nunca teve contato com tanto luxo, riqueza e desperdício. [...] Ele não tem nada além de seu belo rosto para oferecer. Giovanelli sabe que não tem um título para oferecer. Se, pelo menos, fosse um conde, ou um *marchese*! Deve estar admirado por sua sorte, do modo como o aceitaram (DM, p. 81 – grifo nosso).

Entendemos que o uso do diminutivo em homenzinho denota depreciação, já que para a Sra. Costello, Giovanelli não possui atributos necessários para se inserir na sociedade da época. Considerando que na obra literária há a presença de sentimentos (CASTAGNINO, 1971, p. 290), o discurso de uma personagem autorizada revela afetividade, bem como a ideologia do autor. Na verdade, “esses sufixos podem retratar a feição dupla e contraditória do nosso temperamento: delicadeza lírica e observação galhofeira e motejadora, revelando, assim, sentimentos de ternura ou de depreciação” (OLIVEIRA, 1998, p. 28).

De acordo com Manuel Rodrigues Lapa, “é nos sufixos que a descarga das paixões se dá com maior energia. Os sentimentos que vulgarmente agitam nossa alma e que se resumem, afinal, no amor e na aversão que manifestamos de ordinário pelas coisas e pelas pessoas, refletem-se perfeitamente em alguns dos sufixos” (1973, p. 83). Giovanelli parece ser diminuto em tudo: não possui um título para integrá-lo num meio onde a aparência e posses

⁶⁷ Alegoria como uma característica distinta é um simbolismo estrutural, ao invés de um simbolismo textual; é uma exposição em larga escala, na qual problemas são conceituados e analisados em suas partes constituintes, a fim de serem mencionados, se não resolvidos (tradução nossa).

são o que realmente contam, além de funcionar como acessório de Daisy, que o carrega como se fosse mais um de seus pertences.

Quando Winterbourne encontra Daisy e sua mãe na casa da Sra. Walker, teremos a visão de Daisy sobre Giovanelli: “É um grande amigo meu; é o homem mais bonito do mundo, com exceção do Sr. Winterbourne! (...) Ele é extremamente inteligente. É uma pessoa encantadora” (DM, p. 61). Para Daisy, Giovanelli é um exemplo da refinada educação europeia e pouco lhe importa se ele não é um homem detentor de títulos de nobreza. Interessada em passear por Roma, Daisy sente-se feliz na presença de Giovanelli simplesmente por se tratar de um cicerone bem apessoado e educado que a leva para onde quiser, sem fazer-lhe perguntas ou impor-lhe restrições, diferentemente de Eugenio, seu criado acompanhante.

Winterbourne também observará criticamente Giovanelli, quando se encontram pela primeira vez no Monte Pincio: “Percebeu a alguma distância um homenzinho de braços cruzados, segurando uma bengala. Tinha um rosto bonito, trazia um chapéu equilibrado num ângulo forçado, um monóculo em um dos olhos e um ramallete na lapela” (DM, p. 65 – grifo nosso). Enquanto caminham pelo Pincio, Winterbourne reflete sobre o romano: “Ele não é um cavalheiro” – pensou o jovem americano. “É apenas uma imitação; é um professorzinho de piano, um escribазinho, um artista de terceira categoria. Maldita seja sua bela figura!” (DM, p. 66 – grifo nosso).

Mais uma vez o uso do diminutivo aparece com conotação depreciativa: o narrador e Winterbourne o usam para indicar a posição inferior de Giovanelli na sociedade. O menosprezo que os personagens lhe dedicam e mesmo o narrador, que parece concordar que o italiano não faz parte do meio social dos demais, colocam-no na mesma categoria de Daisy. Ambos, de acordo com a norma, possuem apenas um rosto bonito para ostentar, não passam de imitações de pessoas educadas.

Giovanelli aparece como um homem sem nenhum atrativo valorizado pela sociedade. Além da beleza O narrador em terceira pessoa também ressalta, chegando a caracterizá-lo como “brilhante criatura” (p. 61), “um sorriso cintilante e um olhar inteligente” (p. 65), “um rosto muito bonito” (p. 66), “belo rapaz italiano” (p. 75), “uma aparência de brilho invulgar” (p. 85). Contudo, as descrições vindas do foco narrativo onisciente se esgotam nos aspectos físicos de Giovanelli, corroborando as impressões dos demais personagens, ou seja, enfatizando que estamos diante de um personagem que cumpre a mera função de decorar a narrativa. O narrador chega a dizer que Giovanelli possui um “sorriso decorativo” (p. 77), que “ria pontualmente” (p. 85), e que sua polidez “mantinha-se aparentemente imperturbável” (p.

93). Diz o narrador que, no evento da Sra. Walker, ele “cumpru todas as funções apropriadas a um belo rapaz italiano numa festa noturna” (p. 75), como se agisse mecanicamente, com o único objetivo de enfeitar o ambiente e a acompanhante.

A diferenciação entre “um cavalheiro” e “um artista de terceira categoria” (DM, p. 66) pode ser percebida principalmente no confronto velado de Winterbourne e Giovanelli. A relação entre os dois homens será de mera cordialidade, já que ambos disputam a atenção e companhia de Daisy. O jovem e belo Giovanelli contrasta com o sério Winterbourne, que também nos é descrito como bonito e jovem, mas que não possui o brilho e encanto do europeu. Além disso, ambos se diferenciam também no trato com Daisy: enquanto Giovanelli é apenas uma figura decorativa, acompanhando Daisy em seus passeios inusitados, Winterbourne propõe à moça uma relação mais séria, em consonância com sua personalidade.

No trecho abaixo percebemos essa diferença de comportamento e interesse dos dois jovens, além de expressar a preferência de Daisy.

O Sr. Giovanelli havia acabado de cantar. Ele largou o piano e aproximou-se de Daisy.

– Não quer ir para a outra sala tomar um pouco de chá? – perguntou ele, inclinando-se diante dela, com seu sorriso decorativo.

Daisy virou-se para Winterbourne, começando a sorrir novamente. Ele ficou ainda mais perplexo, pois esse sorriso inconseqüente não esclareceu nada, apesar de parecer evidenciar, na verdade, que ela era de uma doçura e suavidade que convertiam instintivamente as ofensas em perdão.

– Nunca ocorreu ao Sr. Winterbourne oferecer-me chá – disse ela com seu jeitinho provocador.

– Ofereci-lhe conselhos – atalhou Winterbourne.

– Prefiro chá fraco! – exclamou Daisy, e afastou-se com o ilustre Giovanelli (DM, p. 77-78).

Em muitos momentos da narrativa, fica evidente o contraste entre os três personagens: Winterbourne destoa de Giovanelli e Daisy destoa de ambos, pois não se comporta nem como europeia nem como uma garota americana respeitável. Sendo assim, não poderá terminar a narrativa com nenhum dos jovens, já que, além de ser incapaz de se decidir sobre um deles, não tem aptidão para um relacionamento sério que culmine em matrimônio com homem algum. Também não se sabe ao certo qual é a intenção dos rapazes em relação à moça, esse aspecto é apenas mencionado na novela por outros personagens (DM, p. 80-81 e p. 93).

Em relação a Winterbourne e Daisy, a jovem nos é mostrada como uma flor desabrochada, sem inibições e no auge da primavera de sua vida; por outro lado, Winterbourne é taciturno e menos sociável. Flores morrem no inverno, exatamente o que acontece com Daisy, após contrair a Febre Romana. Winterbourne, cauteloso e frio, só

observa, mantendo-se distante. Pensando no nome da protagonista, percebemos uma ampliação da metáfora de margarida, já que estamos diante de uma relação de semelhança que aprofunda o nível do conteúdo. Nesse caso, a alegoria revela e explicita o pensamento intencionado, mostrando para o leitor que o nome Daisy não significa apenas que a moça é bela e radiante como uma flor, mas que extrapola essa aproximação. A representação figurativa dessa ideia abstrata encontra sua relação concreta na escolha de um termo que não irá apenas caracterizar a personagem, mas defini-la.

Logo no início da novela, percebemos que será dada ênfase à beleza da jovem e esta entrará em confronto com o personagem Winterbourne, que é pouco descrito em termos físicos. Na primeira vez que o casal se encontra, Daisy usa um belo vestido e a luz do dia a deixa ainda mais bonita. Entretanto, não é somente sua beleza física que possui relação de proximidade com uma flor, mas também seu comportamento e personalidade. Daisy é delicada, ingênua, pura e meiga como uma margarida e precisa de luz e atenção para sobreviver ao inverno, ou seja, a Winterbourne.

Quando se encontram pela primeira vez no Hotel em Vevey, Winterbourne a observa atentamente, reparando na beleza incomum da moça. Mesmo nesse momento inicial, ele já expressa o que pensa sobre Daisy, julgando seu olhar.

[...] e, então, ele notou que esse olhar era inteiramente franco e direto. Não era, entretanto, o que se poderia denominar um olhar impudico, pois os olhos eram excepcionalmente límpidos e inocentes; e eram belíssimos, maravilhosos. Na verdade, há muito tempo que Winterbourne não via nada tão belo como os diferentes aspectos das feições de sua formosa compatriota – a pele, o nariz, as orelhas, os dentes (DM. p. 27 – grifo nosso).

Mais adiante, quando a conversa torna-se mais intensa (na verdade, um monólogo de Daisy), Winterbourne aproveita para tecer alguns juízos de valor sobre a moça, julgando não apenas sua aparência, mas principalmente suas atitudes e comportamentos.

Ele era um grande apreciador da beleza feminina; estava acostumado a observá-la e analisá-la; e com referência ao rosto dessa jovem dama, teceu algumas considerações. Não era de forma alguma, um rosto insípido, mas não se poderia dizer que fosse realmente expressivo; e, embora de traços delicados, Winterbourne mentalmente lhe imputava – relevando-lhe bastante a falha – uma certa carência de polimento. Julgava bastante possível que a irmã de Randolph fosse uma moça namoradeira; tinha certeza de que possuía uma personalidade própria; mas, em seu rostinho claro, doce e superficial, não havia nenhum sinal de malícia, de ironia (DM, p. 27-28 – grifo nosso).

Nesse fragmento, podemos notar que o julgamento de Winterbourne a respeito da personalidade e conduta de Daisy realiza-se de maneira arbitrária, pois a julga só pela aparência. Sem conhecer a verdadeira natureza da moça, Winterbourne já se considera apto a analisá-la. Por outro lado, Daisy não julga seu interlocutor e até o torna confidente de suas impressões da viagem à Europa e de sua experiência de vida na América.

Ambos não se distinguem apenas pelas características físicas, mas principalmente pela maneira de ver o mundo: Daisy encara a vida com simplicidade, Winterbourne se preocupa com as convenções sociais. Para ela, importa viver o presente e o meio que a circunda funciona apenas como divertimento; para ele, a sociedade é importante, pois dita as normas e a conduta moral.

Dessa maneira, temos personagens distintos em termos físicos, comportamentais e, principalmente, culturais. E, por essa razão, a alegoria de seus nomes também evidencia tal disparidade: se Daisy é a flor bela que precisa de luminosidade e calor para existir e se realizar, Winterbourne é aquele que prefere a sombra, o frio e o inverno.

Ele havia chegado de Genebra – há muitos anos que habitava essa cidade – na noite anterior, pelo pequeno navio, a fim de visitar uma tia que estava hospedada no hotel. [...] Ele tinha uns vinte e sete anos de idade; quando os amigos falavam dele diziam, em geral, que estava em Genebra para “estudar”; quando os inimigos falavam – mas, afinal de contas, ele não tinha inimigos; era um rapaz afável e querido por todos (DM, p. 22).

O narrador não nos dá detalhes sobre a aparência de Winterbourne e o que vamos conhecendo ao longo da narrativa é seu interior, sua personalidade, seus pensamentos, seus julgamentos e, principalmente, suas incertezas. Nomeando os personagens dessa maneira, denominações que são se referem meramente às descrições físicas, Henry James substitui o uso da metáfora por uma estrutura mais complexa – a alegoria – para ampliar o significado da leitura e apontar juízos de valor.

Paul de Man, em seu *Allegories of Reading*, afirma que a eficiência da alegoria só é possível se a relação metafórica entre o sujeito e o objeto for recíproca e com uma afinidade que vai além do óbvio (1979, p. 205). No contexto do romance, isso equivale dizer que Daisy não se parece com uma flor apenas em termos visuais (beleza, encanto), mas também em sentido abrangente, ou seja, seu comportamento, ideias e até mesmo sentimento devem estar relacionados a essa condição primaveril. O mesmo ocorre com Winterbourne, que pertence ao universo oposto e, por isso, não consegue compreender a moça. Vejamos algumas passagens onde a essência da protagonista está intimamente relacionada ao seu nome.

Daisy chegou depois das onze; mas nessa situação, não era moça de ficar esperando que falassem com ela. Adiantou-se cheia de vitalidade, radiante de beleza, sorrindo e conversando, carregando um enorme buquê e escoltada pelo Sr. Giovanelli. Todos pararam de conversar e viraram-se para olhar para ela (DM, p. 74 – grifo nosso).

Passados alguns dias de sua breve entrevista com a mãe de Daisy, Winterbourne encontrou a moça naquele belo solar, desolado e florido – o Palácio dos Césares. Os primeiros indícios da primavera romana enchiam o ar de florescências e perfumes, e a superfície pedregosa do Palatino estava encoberta por um suave verdor. Daisy caminhava no alto de um daqueles grandes amontoados de ruínas cercados de mármore musgoso e revestidos de inscrições monumentais. Parecia-lhe que Roma nunca fora tão bela como nesse momento. Quedou-se apreciando a encantadora harmonia de traço e cor, que, à distância, circunda a cidade, aspirando os suaves e úmidos odores e sentindo a frescura da estação e a antiguidade do lugar reafirmarem-se numa inter fusão misteriosa. Parecia-lhe também que Daisy nunca se mostrara tão linda; mas essa era uma observação que fazia sempre que a encontrava (DM, p. 84-85 – grifo nosso).

Podemos perceber que, na maioria das vezes em que Daisy é retratada (e olhada), a encontramos envolta em um ambiente que reflete e propicia a irradiação de sua beleza e simpatia. Em *Daisy Miller*, os nomes Giovanelli, Daisy e Winterbourne estão ressignificados, na medida em que se referem àquilo que cada um tem de diferencial: a jovialidade e beleza, emoção e vitalidade e razão e sobriedade, respectivamente.

Walter Benjamin, em *Origem do Drama Barroco Alemão*, teoriza a respeito da alegoria e afirma que como forma interpretativa, o recurso alegórico possibilita a construção de imagens renovadas, nunca acabadas e abertas a novas interpretações e possibilidades. Pensando nisso, uma interpretação simbólica da obra literária e artística permitiria a visibilidade das camadas de sentido, já que não há apenas um único juízo de valor em uma obra de arte. Se existem múltiplos sentidos e não uma totalidade de significados, o estudo das estruturas alegóricas permite o acesso aos sentidos impregnados, além de possibilitar a ressignificação deles (1984, p. 56-59).

[...] o alegorista arranca o objeto de seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. Esvaziado de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria. Nas mãos do alegorista, a coisa se converte em algo diferente, transformando-se em chave para um saber oculto (ROUANET, 1984, p. 38-39).

Em *Daisy Miller*, o sentido de jovem, flor e inverno encontra-se mais ampliado e se referem não somente às personagens que carregam tais denominações, mas atingem todas as demais. Isso é possível porque o objeto flor, por exemplo, está relacionado ao nome Daisy,

que, por sua vez, faz alusão à espontaneidade/ingenuidade e que, por fim, caracterizaria o Novo Mundo. Da mesma maneira, Winterbourne relaciona-se ao termo inverno, que se refere a moralismo/convenções sociais, o que denotaria o Velho Mundo.

Sendo assim, a alegoria nos nomes em *Daisy Miller* consegue tecer uma representação das diferenças entre o Velho e o Novo Mundo. A partir da escolha dos nomes do par principal e da apresentação de suas características díspares e conflitantes, temos a representação desses dois mundos, igualmente diferentes e confrontantes.

1.3.3 A representação do feminino: Daisy e as outras mulheres

Daisy Miller explora o caráter de Daisy em confronto com as demais personagens femininas. O choque entre a espontaneidade americana e os rígidos costumes europeus ganha maior relevo quando são mostradas as diferenças entre as mulheres do Novo e do Velho Mundo. Daisy e sua mãe, Sra. Miller, contrastam diretamente com a Sra. Costello e a Sra. Walker não apenas em relação aos hábitos, mas principalmente no que diz respeito à maneira de ver e agir no mundo. Enquanto as Miller se preocupam em conhecer o Velho Mundo e fazer amizades com homens e mulheres, as senhoras europeias valorizam o requinte, a aparência e, principalmente, a reputação. Esse desacordo será o fracasso do encontro das duas culturas e, mais do que isso, será a ruína de Daisy.

In some ways the book is a tragicomedy of judgement and knowledge. [...] There are two ways of judging Daisy, and each is allowed its validity: the 'external' way of a traditional and stereotyped social ethic, and the 'internal' way of intuitive personal response. [...] James uses the America-Europe dichotomy not as a subject in itself but as an extended metaphor for more general dichotomies⁶⁸ (GRAHAM, 1975, p. 16-17).

Anne P. “Daisy” Miller nos é apresentada como uma jovem alegre, espirituosa que se relaciona amigavelmente com vários homens sem se importar se isso macula ou não sua reputação. Sua futilidade e inocência divergem da seriedade da sociedade vitoriana do século XIX.

Winterbourne lhe disse sobre o lugar. Mas ele notou que ela se interessava muito pouco por antigüidades feudais, e que as sombrias tradições de Chillon não lhe causaram senão uma leve impressão. [...] As observações da

⁶⁸ De algumas maneiras o livro é uma tragicomédia de julgamento e conhecimento. [...] Há duas maneiras de julgar Daisy e cada uma permite sua validade: a maneira ‘externa’ de uma ética social estereotipada e tradicional e a ‘interna’ de resposta pessoal e intuitiva. [...] James usa a dicotomia América-Europa não como assunto em si, mas como uma metáfora expandida para dicotomias mais gerais (tradução nossa).

Srta. Miller não se destacavam por sua consistência lógica; ela sempre encontrava um pretexto para qualquer coisa que quisesse dizer. Encontrou inúmeros pretextos nos acidentados desvãos de Chillon para fazer súbitas perguntas pessoais à Winterbourne (DM, p. 52).

É possível ver outro exemplo de sua conduta frívola em outro encontro com Winterbourne, dessa vez em Roma.

– Nossas acomodações no hotel são excelentes; Eugenio diz que são as melhores de Roma. Vamos ficar aqui o inverno inteiro, se não morrermos de maleita; então acho que vamos mesmo ficar. É muito melhor do que eu pensava; pensei que fosse ser sossegado demais; estava certa que me aborreceria terrivelmente. Estava certa que teríamos que andar por aí o tempo todo com um daqueles velhos horrorosos que ficam dando explicações sobre os quadros e as outras coisas. Mas tivemos apenas uma semana mais ou menos disso, e agora estou me divertindo (DM, p. 64).

Daisy incorpora características e valores da classe dos novos ricos, em que a cultura não é valorizada, apenas o dinheiro. O comportamento considerado característico americano é mostrado nas atitudes de Daisy, tornando-a ainda mais destoante do meio em que circula.

Nunca, realmente, desde que chegara à idade de apreciar as coisas, havia encontrado uma moça americana de tipo tão marcante como este. Ela era na verdade encantadora, mas sociável demais! Seria ela simplesmente uma moça bonita do Estado de Nova York? Seriam todas elas assim, as moças bonitas que tinham amizades masculinas? Ou seria ela também uma jovem criatura astuta, audaciosa, inescrupulosa? Winterbourne havia perdido a intuição nesse assunto e sua razão era capaz de ajudá-lo. A Srta. Daisy aparentava uma inocência extrema (DM, p. 32 – grifo nosso).

Quando Winterbourne se questiona se todas as mulheres bonitas de Nova Iorque agem como Daisy, está generalizando o comportamento americano. Ele a compara às moças europeias, que rejeitam esse tipo de conduta: a sociabilidade exagerada, a exposição desnecessária de sua imagem, a amizade e o flerte com vários homens, hábitos que Winterbourne e a própria Daisy julgam comuns no Novo Mundo.

Em uma discussão com Winterbourne, na casa da Sra. Walker, Winterbourne expõe a Daisy a importância que dá em se inteirar e praticar os costumes de um país quando se pretende conhecer ou viver nele.

– Mas se recusa flertar comigo, pare, pelo menos, de flertar com o seu amigo ao piano; as pessoas aqui não entendem esse tipo de coisa.
 – Pensei que não entendessem de mais nada! – exclamou Daisy.
 – Não em mulheres jovens e solteiras.

- Parece-me mais apropriado em mulheres jovens e solteiras do que em velhas e casadas.
- Bem – disse Winterbourne – quando lidamos com os habitantes de um país, devemos seguir os costumes desse país. Flertar é um costume estritamente americano, não existe aqui. Então, quando se apresenta em público com o Sr. Giovanelli, e sem a companhia de sua mãe...
- Santo Deus! Coitada da mamãe! – atalhou Daisy.
- Embora você esteja apenas flertando, o Sr. Giovanelli não está; suas intenções são outras (DM, p. 76-77).

Contudo, Daisy não se importa com essas práticas sociais e não mudará seu jeito de ser em favor da sociedade, chegando a afirmar em um dado momento: “As moças desse país, pelo que sei, levam uma vida muito aborrecida; não vejo por que deveria mudar meus hábitos por causa delas” (DM, p. 76). Por essa razão, a relação da americana com as mulheres do Velho Mundo não pode ser pacífica, já que a estrangeira não quer se adequar às normas sociais ali vigentes e as europeias não conseguem entender seu espírito livre. “Daisy simply wishes to exercise her right to choose what male companions she pleases, without prejudice or suspicion. [...] She does not want to know what people may be saying about her, as she would not like what they meant. [...] She does not want to use love as a means to gain”⁶⁹ (BELLRINGER, 1988, p. 47).

A dúvida que acompanhará Winterbourne durante toda a narrativa – se ela é realmente inocente ou se na verdade ali se esconde “uma criaturinha esperta e sem princípios” (DM, p. 89) – também acompanhará o leitor. Incapaz de compreendê-la, ele transfere para o leitor essa confusão mental, já que a conhecemos através de seus olhos. Sem chegarmos a alguma conclusão óbvia, o impasse só se esclarece no diálogo de Winterbourne com Giovanelli no enterro de Daisy, e mesmo assim a descoberta não é suficientemente forte para fazê-lo mudar seu modo de agir e julgar.

A outra mulher americana na obra é a frágil mãe de Daisy, a Sra. Ezra Miller, representante da mãe que não consegue exercer controle sobre os filhos. Ela é o oposto da mãe europeia de alta classe, pois permite que sua filha conheça homens que ela própria não conhece, além de deixar que Daisy faça suas próprias escolhas. Se por um lado pode ser encarada com uma mãe liberal, moderna, por outro, pode ser vista como uma mãe alienada e perdida num mundo e num meio que não lhe pertencem. É uma mulher sem autoridade.

⁶⁹ Daisy simplesmente deseja exercitar seu direito de escolher qual companhia masculina a agrada, sem danos ou suspeitas. [...] Ela não quer saber o que as pessoas podem dizer sobre ela, assim como ela não gostaria de saber o que elas querem dizer. [...] Ela não quer usar seu amor como uma maneira de ganhar (tradução nossa).

Winterbourne comentou consigo que este era um tipo de mãe muito diferente do das matronas vigilantes que se alinhavam na vanguarda das relações sociais na antiga e sombria cidade situada na outra extremidade do lago (DM, p. 46-47).

Winterbourne manifestou a esperança de que pelo menos sua filha [Daisy] estivesse comprazendo-se com Roma e ela [Sra. Miller] declarou que Daisy estava completamente empolgada.

– É por causa da sociedade – a sociedade é excelente. Ela não pára o tempo todo; fez inúmeras amizades. É claro que ela sai mais do que eu. Não posso negar que as pessoas têm sido muito amáveis; receberam-na de braços abertos. E, além disso, Daisy ficou conhecendo muitos cavalheiros. Ah, ela acha que não há lugar igual a Roma! É claro que fica mais agradável para uma moça quando faz amizades masculinas (DM, p. 59-60).

Nos excertos acima, fica fácil perceber a liberdade que a Sra. Miller dá à filha e a completa falta de controle sobre o filho mais novo, Randolph. Além de não acompanhar Daisy em todos os seus passeios, ainda permite que a jovem conheça e seja vista com vários homens. Esse comportamento, incomum na Europa do século XIX, desperta indignação por parte da sociedade europeia, que despreza esse perfil de mãe. Considerada uma mulher fraca em todos os sentidos, a Sra. Miller destoa da filha, que parece muito mais mãe de Randolph do que ela. Na cena do jardim, no início da novela, é Daisy que repreende o irmão por comer muitos doces e brincar de forma desrespeitosa com um bastão que pegara (DM, p. 25).

A mãe nem aparece na cena e quando surge em outro momento para levar o filho ao quarto, não obtém sucesso, pois este não ouve o que ela fala. Com Daisy, ela nem tenta fazer o papel de mãe tradicional. Ao contrário, deixa-a conversar a sós com os homens, não se interessa em conhecer os amigos da filha, não a acompanha nos bailes em Roma e nem nos passeios em Vevey, ao Monte Píncio, Palácio de Cesares, por exemplo. Incapaz de disciplinar os próprios filhos e tratá-los com rigor, Sra. Miller é a representação da mulher dependente do marido. Na verdade, dependente da vida estável na América, da qual sempre menciona sentir falta. Acometida por uma acentuada hipocondria, a mãe de Daisy não tem nem o brilho nem a vitalidade que a filha esbanja. Com ar melancólico e cansado, sua figura é totalmente apática.

– Eu sofro do fígado – disse ela. – Acho que é este clima; é menos revigorante que o de Schenectady, especialmente no inverno. [...] Eu estava dizendo a Daisy que realmente não havia encontrado ninguém igual ao Dr. Davis, e que achava que nunca encontraria. [...] Ele dizia que nunca havia visto nada igual à minha dispepsia, mas estava decidido a curá-la. Tenho certeza que não ia haver nada que não experimentasse. Estava justamente para experimentar alguma coisa nova quando viajamos. O Sr. Miller queria que Daisy conhecesse a Europa. Mas eu escrevi ao Sr. Miller que parece que não consigo passar sem o Dr. Davis. Em Schenectady ele está em primeiro lugar; e lá também há muita doença. Atrapalha meu sono (DM, p. 58).

Essa conversa com Winterbourne ocorre na sala de estar da Sra. Walker. No diálogo com a Sra. Miller, que mais parece um monólogo (característica das mulheres Miller?), Winterbourne participa apenas para concordar. Interessado na filha, o jovem é polido demais para encerrar a conversa com a mãe dela, mesmo que o assunto lhe pareça enfadonho e absolutamente fora de contexto. Um ambiente tão agradável e receptivo como aquele, de reencontro entre ele e Daisy, transforma-se numa situação pesada e desinteressante.

Comportamento inverso pode ser percebido na figura da Sra. Walker, mulher ativa e refinada. Com talento para receber visitas e deixá-las a vontade, representa os valores da formal educação europeia e talvez por isso considere os Miller incultos e ignorantes. Para ela as atitudes de Daisy e sua conduta são uma afronta à sociedade, além de totalmente inadequadas para o que considera uma dama. Isso pode ser percebido quando conversam a respeito de uma decisão de Daisy, na casa da Sra. Walker.

- Vou ao Monte Píncio – disse Daisy sorrindo.
- Sozinha, minha querida, a esta hora? – perguntou a Sra. Walker.
- A tarde estava chegando ao fim – era a hora da aglomeração de carruagens e pedestres curiosos.
- Não creio que seja seguro, minha querida – disse a Sra. Walker.
- Nem eu – acrescentou Sra. Miller. – Vai pegar maleita, tão certo como sou sua mãe. Lembre-se do que disse o Dr. Davis! [...]
- Sra. Walker, a senhora é uma jóia – disse ela [Daisy]. – Não vou sozinha; vou encontrar um amigo.
- Seu amigo não vai livrá-la da maleita – observou a Sra. Miller.
- É o senhor Giovanelli? – perguntou a Sra. Walker. [...]
- O Sr. Giovanelli, o belo Giovanelli.
- Minha cara e jovem amiga – disse a Sra. Walker, suplicante, tomando-lhe as mãos – não vá ao Píncio nessa hora tão insalubre para encontrar um velho italiano.
- Bem, ele fala inglês – disse a Sra. Miller. (DM, p. 61-62).

Ao analisar a cena, podemos observar: 1) a imprudência da jovem em querer passear num ambiente insalubre; 2) a desobediência de Daisy, pois a mãe não concorda com o passeio; 3) a falta de decoro da jovem americana, pois pretende caminhar acompanhada por um homem – Giovanelli – e depois saberemos que na verdade pretende estar na presença de dois – Giovanelli e Winterbourne; 4) a falta de autoridade da Sra. Miller, que não consegue frear os impulsos da filha e impor sua condição de mãe; 5) a ignorância da Sra. Miller, que não compreende a última fala da Sra. Walker, revelando sua interpretação rasa; 6) o desespero da Sra. Walker, que não teme apenas pela reputação de Daisy, mas principalmente pela própria, já que a jovem frequenta sua casa.

A fala da Sra. Walker, “Não creio que seja seguro, minha querida”, pode ser compreendida em dois sentidos. A mãe de Daisy só se preocupa com a maleita e tenta prevenir a filha dos perigos de um passeio àquela hora. Como não tem autoridade sobre a filha, usa da voz do seu médico de confiança. Já a Sra. Walker não está preocupada necessariamente com a saúde de Daisy; a palavra seguro aqui adquire os sentidos de adequado, conveniente. Nas interpretações das duas senhoras, percebemos as diferentes concepções de mundo e os seus interesses pessoais. O choque de culturas é tamanho, que a última resposta da Sra. Miller torna-se ridícula.

A mesma mentalidade se nota na tia de Winterbourne, representante da senhora europeia de prestígio. Apesar de americana, a educação na Europa a afastou dos seus conterrâneos. A descrição que dela faz o narrador mostra uma mulher rica, autoritária, arrogante e preconceituosa.

A Sra. Costello era viúva e possuidora de uma enorme fortuna; era uma pessoa de grande distinção, e sempre insinuava que, não fora o fato de estar sujeita a essas terríveis enxaquecas, teria provavelmente deixado profundas marcas sobre sua época. [...] Percebeu [Winterbourne] imediatamente, pelo seu tom, que a posição da Srta. Miller na escala social era inferior (DM, p. 36-37 – grifo nosso).

Winterbourne percebe, com certa tristeza, que a tia não aprova Daisy e, mais do que isso, que a despreza verdadeiramente, considerando a família da moça ignorante e vulgar, apesar de nunca tê-los conhecido de fato. Para a Sra. Costello, a fortuna vale menos do que a conduta nada sofisticada e os modos grosseiros deles.

– Sinto que não os aprova – disse ele [Winterbourne].
 – São muito vulgares – declarou a Sra. Costello. – São daquele tipo de americanos que é nosso dever não...aceitar.
 – Então não aceita? – disse o moço.
 – Não consigo, meu querido. Eu os aceitaria se pudesse, mas não consigo.
 – A jovem é muito bonita – disse Winterbourne, passados alguns instantes.
 – É claro que é bonita, mas é muito vulgar (DM, p. 37 – grifo nosso).

– Pode ter certeza de que ela [Daisy] não pensa em nada. Ela vai vivendo seus dias, suas horas, como faziam na Idade de Ouro. Não consigo imaginar nada mais vulgar. E ao mesmo tempo – acrescentou a Sra. Costello – pode ter certeza de que a qualquer momento ela irá dizer-lhe que está “noiva” (DM, p. 81 – grifo nosso).

E em outro momento, quando estão em Roma, novamente em conversa com Winterbourne, a Sra. Costello completa sua definição dos Miller, chamando-os de “pessoas

muito desagradáveis” (DM, p. 56). Mesmo no final da novela, quando Winterbourne confessa à tia ter julgado erroneamente Daisy, a Sra. Costello não se abala. Ao invés disso, lança ao sobrinho a dúvida se ele realmente havia sido injusto com a moça, como se Daisy nem isso merecesse ou pudesse despertar nos outros.

Um dia falou com a tia sobre a moça – disse que tinha consciência de que fora injusto com ela.

– É difícil saber – disse a Sra. Costello. – De que maneira a sua injustiça afetou-a?

– Antes de morrer ela mandou-me um recado que não entendi na ocasião; mas entendo agora. Ela teria dado grande apreço à minha estima.

– Esta seria uma forma modesta de dizer que ela teria correspondido ao seu afeto? – perguntou a Sra. Costello.

Winterbourne não respondeu a essa pergunta (DM, p. 94).

Incapaz de enxergar além das aparências, a Sra. Costello julga Daisy e sua família baseada em estereótipos, apoiada em seus julgamentos a respeito dos novos ricos americanos, aos quais considera inferiores. Agindo de maneira preconceituosa, constantemente adverte Winterbourne para que se mantenha afastado dessa categoria de pessoas, pois acredita que Daisy é uma *young american flirt*, ou seja, uma jovem que só se interessa em fletar com vários homens ao mesmo tempo, manchando sua reputação e a daqueles que se envolvem com ela.

Influenciado pelos conselhos e opiniões da tia e também inclinado a concordar com a postura da Sra. Walker, muito das opiniões de Winterbourne sobre Daisy são reproduções dos juízos de valor dessas duas mulheres. O que sente pela moça e a fascinação que ela exerce sobre ele serão dissolvidos por esses julgamentos, que Winterbourne adota por considerá-los corretos. Confuso a respeito do que sente e impossibilitado de conhecer e entender Daisy em profundidade, o jovem não consegue decidir por si mesmo o que é melhor para sua vida. Ao final, com a morte de Daisy, quando não há mais chances para eles, Winterbourne reconhece que se deixou influenciar e, por isso, agiu erradamente.

Contudo, apesar de ter se mostrado arrependido da forma como tratara Daisy e de seu julgamento precipitado, não mudará de fato seu comportamento e opinião a respeito de pessoas que não se enquadram nas normas sociais vigentes. Produto da sociedade vitoriana, Winterbourne sabe que cometera um engano, mas não conseguirá se desvincilhar dos padrões.

Todavia continuou a viver em Genebra, de onde persistem em se difundir as explicações mais contraditórias sobre os motivos de sua permanência no lugar – a notícia de que está “estudando” intensamente e a insinuação de que

está bastante interessado numa senhora estrangeira muito inteligente (DM, p. 94).

O último parágrafo da novela mostra que o jovem seguirá sua vida normalmente, sem remorso nem mudanças. A volta de Winterbourne a Genebra aponta o caráter cíclico da narrativa, como se o jovem expatriado fosse cometer o mesmo erro novamente e não tivesse aprendido com a experiência. Além disso, seu interesse por uma senhora estrangeira acentua a repetição de suas atitudes. Mesmo que dessa vez se trate de uma mulher inteligente, Winterbourne continua interessado no estrangeiro, no diferente, naquele que não compreende e julga, muitas vezes erroneamente.

1.2.4 O conflito de culturas: Alteridade *versus* Identidade

Daisy Miller é uma das primeiras obras que lida com um tema muito caro à ficção jamesiana: o contraste cultural entre a América e a Europa. Expatriados e americanos no exterior foi assunto nos anos imediatos à Guerra Civil. O pós-guerra, conhecido como *Gilded Age* (Anos Dourados), deu lugar a uma nova classe de ricos, de homens de negócios – *american businessman* –, que, para se refinar, faziam grandes viagens ao Velho Mundo para aprender arte, boas maneiras e cultura. O confronto entre esses dois mundos acabou sendo tema para muitos escritores e Henry James se concentrou em marcar essas diferenças em sua prosa de forma bastante peculiar. Parece-nos que James mostra-se mais simpático com o modo de vida europeu, que considera superior, destacando-lhe a cultura, a educação, a arte da conversação, a polidez. Semelhante à maioria dos europeus, ele vê seus compatriotas como grosseiros, provincianos, ignorantes. Entretanto, o escritor fica fascinado com a aparente simplicidade do caráter americano, que dá ênfase à seriedade e não à aparência. Daisy representa a América: é jovem, viva, ingênua, ignorante, bem intencionada, egocêntrica e desdenhosa das convenções sociais. Por outro lado, Winterbourne representa a Europa: conservador, polido, elegante, sensato e discreto.

Muitas passagens na novela evidenciam esse contraste. A cena inicial, quando se conhecem no hotel e Daisy conta toda sua vida, faz com que Winterbourne se sinta ao mesmo tempo deslumbrado, curioso e desconfortável. Esse desconforto será acentuado na visita que fazem ao Castelo de Chillon, quase ao final da primeira parte da novela. Dando pouca importância para Mrs. Costello, que se recusa a conhecê-la devido a sua fama de mulher vulgar, Daisy aceita passear na companhia de um homem que acabou de conhecer. Para ela,

essa atitude é apenas um momento para estreitar laços, conversar e conhecer o novo amigo; para Winterbourne, soa como modernidade, ousadia e até infantilidade; para a tia, isso é absurdo, impróprio e condenável.

- É realmente verdade que ela vai ao Castelo de Chillon com você?
- Acredito que tem a clara intenção de fazê-lo.
- Então, meu caro Frederick – disse a Sra. Costello – devo declinar a honra de conhecê-la; sou uma mulher idosa, mas não tão idosa, graças à Deus, que não consiga escandalizar-me.
- Mas todas elas não agem assim, as mocinhas americanas? – perguntou Winterbourne.
- A Sra. Costello encarou-o por um instante e declarou com voz severa:
- Eu queria ver as minhas netas agirem desta forma! (DM, p. 39)

Vamos conhecendo Daisy pelos olhos de Winterbourne, mas também pela depreciação da tia do rapaz, uma veterana da sociedade vitoriana. Tal desaprovação já sinaliza o conflito, pois como voz da norma social, o que pensa e faz são parâmetros para o sobrinho, que tem sua opinião como verdadeira. O desprezo pela jovem americana fundamenta-se na percepção de que por serem novos ricos são vulgares e incultos e não se misturar com eles não é escolha, é obrigação. Sob o efeito da primeira impressão e anestesiado com a beleza da jovem, Winterbourne ainda não desaprova, mas sentirá o desconforto.

A segunda parte da novela inicia-se com a utilização de um procedimento intertextual, já apontado por muitos críticos. Em carta para o sobrinho, Sra. Costello pede que ele lhe traga de Genebra “aquele lindo romance de Cherbuliez⁷⁰, *Paule Méré*” (DM, p. 55). A obra citada apresenta muitas semelhanças com *Daisy Miller*. O romance conta a história de Paule, uma jovem independente que viaja à Europa na companhia de um homem e se torna, por isso, alvo de críticas e escândalos. Até o ambiente das histórias é o mesmo: inicia-se em um hotel na Suíça e termina na Itália. *Paule Méré* foi considerado um romance muito audacioso para a época (1865), pois apresentava uma mulher autêntica demais, que dava vazão aos seus caprichos sem se importar com a opinião dos outros. Nesse sentido, soa bastante irônico e paradoxal que Sra. Costello, representante da dominação falocêntrica e da voz dominante do patriarcado, considere essa obra linda e digna de ser lida.

Parece-nos que ao fazer isso, Henry James aponta a hipocrisia da sociedade dominante, que pensa de uma maneira e age de outra, em prol de aparências. Sra. Costello não pode conceber uma mulher que transite no espaço externo, expressando suas vontades e opiniões. Entretanto, se interessa por esse tipo de mulher, que vai além da sua restrita

⁷⁰ Charles Victor Cherbuliez (1829-1899).

concepção de feminino e que só tolera nos romances que lê. Nesse episódio da narrativa, James denuncia uma conduta moral, retratando os americanos que vivem há muito tempo na Europa como pessoas hipócritas e preconceituosas. Em muitas passagens da novela, o autor aproveita para denunciar os comportamentos dos ricos “americanos europeizados pela longa permanência no continente” (QUEIROZ, 1991, p. 11) que vivem puramente de aparências. Por esse motivo, “os americanos, principalmente, sempre deixaram transparecer um grande ressentimento contra esse compatriota”(QUEIROZ, 1991, p. 9), que não os poupou de sua ironia fina e certa.

Nesse ambiente hostil, repleto de pessoas hipócritas, impregnado de falso moralismo, desfila a figura fresca de Daisy, cuja vitalidade será logo colocada à prova. Com poucos privilégios, resta à mulher do século XIX colocar-se à disposição para ser escolhida, aceitando as regras impostas pelo patriarcado. Acostumada a um mundo em que a mulher começava a ter mais liberdade de movimentação, Daisy não compreende porque soa mal passear com seus amigos e levar Giovanelli à festa na casa de Sra. Walker. Para os expatriados, o comportamento da jovem é uma afronta aos padrões morais.

– A moça vai a toda parte sozinha com seus estrangeiros. Quanto ao que está acontecendo além disso, terá de pedir informações em outro lugar. Ela catou uma meia dúzia dos habituais caça-dotes romanos e os introduz nas casas para as quais é convidada. Quando vai a alguma festa leva consigo um cavalheiro de ótima presença e belo bigode.

– E onde está a mãe?

– Não tenho a menor ideia. São pessoas muito desagradáveis. (DM, p. 56).

Vale ressaltar que Daisy e Winterbourne se diferenciam também em relação ao tratamento à família. Daisy parece não dar ouvidos à mãe e esta não exerce (nem sequer tenta) controle sobre a filha. Não há entre elas sinal de desrespeito ou má vontade, simplesmente nota-se uma liberdade pouco comum. Por outro lado, Winterbourne, além de considerar muito a tia, escuta suas opiniões e reflete sobre elas, deixando claro ao leitor o tipo de educação que tivera: “[...] era um rapaz afável e querido por todos. [...] a razão dele passar tanto tempo em Genebra era que nessa cidade morava uma senhora – estrangeira e mais velha do que ele – a quem era extremamente dedicado” (DM, p. 22).

Essa diferença de educação, refletida no que julgam ser ou não conveniente, no que acreditam que se deva ou não fazer, causará o afastamento do casal e o desmoronamento de qualquer possibilidade de felicidade. Repreendida mais de uma vez e por diversos personagens ao longo da narrativa, a princípio Daisy não compreende a estupefação que

causa. Depois, quando percebe as críticas maldosas sobre seu comportamento, despreza a opinião alheia e sente-se superior a tudo. Sua vontade caprichosa e inconsequente é principalmente o que a diferencia do jovem Winterbourne.

Exemplo disso é a cena, já citada, em que Daisy decide passear no Monte Pincio. Nesse momento da narrativa, um dos mais significativos da novela, se tem diretamente o confronto entre a vontade e o dever que caracterizariam, respectivamente, a cultura americana e a europeia. Ao optar por não seguir o estabelecido – o dever –, Daisy sela seu rompimento com a sociedade vitoriana, que condena a mulher que almeja pertencer também ao espaço externo, além daquele que lhe é concedido, o do lar. Síntese da mulher voluntariosa, Daisy carrega em si a dualidade de habitar o interior, o lar, e querer viver também naquele conferido apenas aos homens, o espaço exterior. A liberdade que Daisy anseia esbarra no preconceito de uma sociedade que não concebe uma mulher que transite nos dois espaços.

Incapazes de compreender os dois lados do feminino, todos a julgam de maneira machista. Para Daisy, realizar suas vontades é mais importante do que preservar sua reputação, por isso caminhar ladeada por dois homens não lhe parece grande problema. Mesmo quando Mrs. Walker tenta novamente “salvar” sua imagem perante a sociedade, Daisy contesta-a, não se dobrando às convenções sociais: “Nunca vi nada tão formal! Se isso é impróprio, Sra. Walker – disse ela – então eu sou toda imprópria e a senhora deve desistir de mim. Adeus! Espero que façam um bom passeio” (DM, p. 70). Agindo assim, Daisy não apenas irrita as senhoras mais tradicionais, como acaba afastando Winterbourne cada vez mais. Giovanelli parece alheio a tudo e funciona na novela mais como uma peça do vestuário de Daisy, que a jovem usa para ostentar sua voluntariedade .

Muitos críticos já observaram que a maneira de Daisy incorporar diferentes significados de “inocência” é a causa de sua queda. Inapta para fazer parte da sociedade vitoriana, Daisy contrasta com o meio que pretende se inserir. Ironicamente, sua doçura e infantilidade acentuada a afasta dos maneirismos de um universo de aparências ao qual não está habituada. Representante da América livre e igualitária, Daisy não pode ficar no Velho Mundo, onde seu brilho ofusca e incomoda o tradicional. Saída do fresco e do jovial Novo Mundo, já era previsto que a margarida fosse murchar e morrer no habitat que não era o seu.

Bastante significativo o fato de Daisy iniciar sua queda no Coliseu: vasta arena, famosa pelos jogos mortais com gladiadores e por séculos pelo martírio cristão. Inclusive há na novela uma alusão a essa simbologia na cena que Daisy conversa com Giovanelli, ao ver Winterbourne se aproximar: “Nesse momento o som da voz da mulher chegou até ele

claramente no cálido ar da noite: – Ele nos olha como os antigos leões e tigres deviam olhar os mártires cristãos!” (DM, p. 88).

Símbolo da inocência sacrificada, o Coliseu é o lugar onde Daisy é jogada aos leões – a febre romana – e onde Winterbourne decide sacrificar a inocência dela, não a considerando digna de preocupação: “Winterbourne estacou horrorizado, mas, de certa forma, deve-se acrescentar aliviado. [...] Ela era o tipo de moça a quem um cavalheiro não precisava mais tomar o trabalho de respeitar” (DM, p. 88). O tom frio da conversa marca o distanciamento definitivo do casal e prenuncia a morte – da felicidade e de Daisy. Para Winterbourne, o Coliseu está associado a seu amado poeta Lord Byron e ao entrar na arena pensa em alguns versos do poema “Manfred”.

As relações intertextuais na prosa jamesiana são vastas e em *Daisy Miller* acontece duas vezes: com a Sra. Costello pedindo o “lindo romance de Cherbuliez, Paule Méré” (DM, p. 55) e Winterbourne murmurando “os famosos versos de Byron, de seu poema Manfred” (DM, p. 88). É interessante que James coloque este famoso poema dramático na boca de seu personagem mais sombrio, pois o conteúdo da obra reflete os pensamentos de Winterbourne: “Ficou lá, parado e começou a murmurar os famosos versos de Byron, de seu poema Manfred; mas antes de terminar sua citação lembrou-se de que se os poetas recomendam meditações noturnas no Coliseu, os médicos as condenam” (DM, p. 88).

“Manfred” foi escrito em 1816-1817 e a temática do sobrenatural o tornou uma obra de grande popularidade. Este “drama metafísico”, como o próprio Byron o chamava, apresenta um personagem principal torturado por seu próprio senso de culpa por um crime inominável. Quando Winterbourne lembra de *Manfred* ele o faz de forma superficial, influenciado pela noite e pelo local. O momento magnífico e o Coliseu ao luar o deixa vulnerável para a contemplação e a associação a seu poeta favorito nos parece meio fora de contexto. Entretanto, essa breve alusão ao poema pode ser vista como uma pista para o desfecho da novela e uma compreensão daquilo que Winterbourne falaria com a tia nos momentos finais da narrativa: “Um dia falou com a tia sobre a moça [Daisy] – disse que tinha consciência de que fora injusto com ela” (DM, p. 94).

Assim como o Manfred do poema, Winterbourne, após a morte de Daisy e da breve conversa com Giovanelli, sente-se culpado por um ato injusto que cometera e percebe que julgou-a mal. Todavia, o Manfred arrependido e em crise, desesperado a ponto de suicidar-se, não corresponde ao Winterbourne frio que sabe de seu mau julgamento, mas acredita se tratar apenas de uma fatalidade. O drama de Manfred não é o mesmo drama de Winterbourne, mas ambos acabam em tragédia. A consciência pesada dos amantes, que no poema é mais

dilacerante do que na novela, está relacionada à não compreensão do feminino, ou melhor, ao julgamento errado sobre a mulher, tema de muitas obras conhecidas, como *Othello* e *Dom Casmurro*, por exemplo.

Pensando nisso, temos a impressão que o que mata Daisy não é necessariamente a febre que contrai no Coliseu, mas principalmente o desprezo de Winterbourne. O que a mata é não poder expressar livremente suas vontades nem ser ela mesma num ambiente que anseia frequentar, mas que não aceita sua presença. Por esse motivo, o diálogo final de Winterbourne com Sra. Costello é emblemático na medida em que diz mais do que está expresso. Quando o rapaz afirma que foi injusto em não compreender a natureza quase selvagem de Daisy, temos a impressão de que a injustiça na verdade está no modo como Daisy foi tratada, no ostracismo a que foi relegada por ser diferente das mulheres que Winterbourne conhecia.

Ao final da narrativa, mesmo sabendo que fora injusto, Winterbourne volta à Genebra e retoma a mesma vida que sempre tivera, como se nada tivesse acontecido. Esse desfecho aparentemente inosso, na verdade, revela ao leitor o que Daisy significava para os outros e acentua ainda mais o desprezo por ela. Nem o diálogo entre Giovanelli e Winterbourne mostra que a trágica morte da jovem foi um fato relevante. Longe disso, as poucas palavras que trocam deixam claro a piedade que sentem (e sentiam) pela moça e mais uma vez Daisy é definida pela inocência – qualidade desprezada nessa sociedade e, por isso, causadora da desgraça que a acomete. Todo episódio não deixa de ser mais um fato curioso na vida de cada um – uma banalidade – e nada acrescenta para eles. Os que vivem na Europa nada aprendem com a morte de Daisy e os americanos não conseguem se integrar de maneira plena no Velho Mundo.

1.2.5 O foco narrativo: Daisy através de Winterbourne

Como já dissemos anteriormente, em *Daisy Miller*, o foco narrativo se funde em uma narração em terceira pessoa e em primeira, que direciona o leitor. Esse tipo de narração é muito comum na prosa jamesiana e é conhecido como *central intelligence* ou ainda *central observing consciousness*⁷¹, ou seja, um personagem conduz a narrativa e através de seus olhos e considerações temos acesso aos acontecimentos. Em *Daisy Miller*, esse personagem é Winterbourne, que nos guiará e apresentará os fatos e pensamentos que considera pertinentes.

⁷¹ Termos usados por Bruce McElderry, 1966, p. 66-67.

Cada cena da novela é estruturada para nos apresentar algo a mais da personalidade de Daisy, que confunde e fascina Winterbourne.

Por meio desse foco limitado, a onisciência se dilui na visão do personagem, que irá nos mostrar a mulher pelo prisma daquilo que considera ideal e seus julgamentos estarão embasados nessa perspectiva. O que nos é revelado de Daisy está comprometido pela impressão do narrador: o que se revela não é Daisy, mas certo sentimento dela, impregnado do discurso falocêntrico da sociedade vitoriana (GUALDA, 2007, p. 59). Sabemos mais sobre ela do que por ela e, assim, temos uma visão parcial da personagem e esta ainda está repleta de preconceito.

O que Winterbourne nos mostrará está comprometido pelos juízos de valor que herda da tia e da sociedade a qual está inserido. Além disso, sua atenção recai mais na beleza da moça, característica essa que a todo tempo insiste em mencionar. Para ele, as jovens damas deveriam ser belas, primorosamente educadas e, acima de tudo, reservadas. Quando vê Daisy pela primeira vez e conversa brevemente com ela, percebe que a moça possui apenas um desses quesitos e, a partir dele será observada e desejada.

Mas, aqui em Vevey, que condição poderia ser melhor do que esta: uma bela jovem americana que surge e pára diante dele no jardim? (DM, p. 26 – grifo nosso).

- A jovem é muito bonita – disse Winterbourne, passados alguns instantes (DM, p. 37 – grifo nosso).

Seu rosto exibia um sorriso encantador, seus lindos olhos brilhavam e ela movia seu enorme leque para lá e para cá. “Não; impossível ser mais bela” – pensava Winterbourne (DM, p. 47 – grifo nosso).

Winterbourne ficou orgulhoso com a aparência distinta de sua bela companheira (DM, p. 51 – grifo nosso).

Parecia-lhe também que Daisy nunca se mostrara tão linda; mas essa era uma observação que fazia sempre que a encontrava (DM, p. 85 – grifo nosso).

Daisy, mais encantadora ainda à luz do luar, fitou-o por um instante (DM, p. 89 – grifo nosso).

Ele sentia, através da escuridão da arcada, os lindos olhos da joven fitos nele; parecia que ela ia responder (DM, p. 91 – grifo nosso).

A beleza de Daisy é exaltada durante toda a narrativa e faz um contraponto à sua impudência e falta de discernimento. Objeto do olhar de Winterbourne, Daisy servirá apenas para satisfazer o desejo do jovem, que sente imenso prazer em admirá-la e desfrutar, quando pode, de sua companhia. Na obra, a mulher é objetificada, já que é tratada como um objeto

manipulável. O olhar preconceituoso, impregnado de moralismo e hipocrisia, encontra uma barreira em Daisy, que não se deixa desvendar por completo.

Por essa razão, Daisy representa a força e a vontade, mas não consegue fugir ao modelo falocêntrico de dominação, já que é condenada por seus atos considerados imorais. Daisy pode ser considerada uma mulher independente em contraste a um Winterbourne fraco e cheio de dúvidas. Por isso, soa como paradoxo a mulher ser condenada por seu vigor e aquilo que a caracteriza depor contra ela. A novela é um julgamento do comportamento feminino e cabe ao leitor aceitar como verdadeiras ou não as constatações dos personagens que a condenam (GUALDA, 2007, p. 82).

O discurso em *Daisy Miller* não é neutro e, além de controlar os meios de representação, direciona nosso olhar para aquilo que deseja enfatizar: a conduta de Daisy. Na obra, a mulher é observada por Winterbourne que nos apresenta suas impressões sobre ela. O acesso restrito, subordinado ao seu olhar moralista, nos inclina a aceitar como verdadeira a tese de que Daisy nada tem de inocente. A representação do feminino que desmerece a mulher é regulada “por práticas sociais e discursivas que sancionam estruturas patriarcais, ou seja, a mulher objeto olhado, falado, desejado e consumido, coexiste com a mulher agente do discurso” (SCHMIDT, 1999, p. 24).

A imagem de Daisy nos é apresentada por um narrador que não está interessado em compreender a natureza feminina, e sim julgá-la segundo os valores que considera corretos. Esses valores dizem respeito a pelo menos dois aspectos: a questão da posição da mulher na sociedade, ou seja, o espaço a que deveria pertencer e à sua postura, em outras palavras, seu comportamento e suas características inerentes ao sexo. Em relação a este último, na sua visão machista, Winterbourne acredita que “tudo deveria ser calmo, tranquilo e suave como a própria imagem da mulher que a sociedade produzia e cultuava” (WANDERLEY, 1996, p. 51). Sociedade essa que não concebe uma mulher que transita os dois espaços e que atribui ao feminino características próprias, “inerentes à “feminilidade”: refinamento, tato, observação, sentimentos; enquanto outras – abstração, humor, poder, força – são qualidades meramente masculinas” (GUALDA, 2007, p. 85). Por contrariar a norma, Daisy confunde Winterbourne, que não sabe como lidar com essa categoria de mulher e nem o que esperar dela.

O *locus* da Mulher Fatal é o espaço público: a rua, o teatro, casas de amigos e festas, enquanto o ambiente da mulher respeitosa é o privado, o lar. Daisy opta pelo primeiro, contrariando assim as regras sociais. O trecho a seguir mostra como Winterbourne entende a condição do feminino, o posicionamento pré-estabelecido da mulher na sociedade. Sua reação ao perceber que a jovem não segue o modelo que considera ideal aponta tanto sua fraqueza

em relação à natureza feminina quanto os juízos de valor que deseja veicular por meio de seu discurso e olhar.

A notícia de que Daisy estava cercada por meia dúzia de belos bigodes fez Winterbourne refrear o ímpeto de ir procurá-la imediatamente. Ele, talvez, não se houvesse convencido definitivamente de que causara uma impressão indelével no coração da moça, mas ficou aborrecido ao saber de um estado de coisas que não combinava muito com uma imagem que perpassara por seu pensamento ultimamente – a imagem de uma moça muito bonita debruçada numa antiga janela romana olhando para fora e indagando-se com ansiedade quando chegaria o Sr. Winterbourne (DM, p. 56).

Daisy não espera por Winterbourne dentro de casa, como ele gostaria e como, segundo o padrão, deveria ser a conduta de uma jovem solteira. O conflito entre o ser e o dever faz com que Winterbourne comece a se questionar se Daisy é inocente ou se sua tia tem realmente razão quanto aos objetivos da moça – “Que ela é do tipo de moça que espera que o homem, mais cedo ou mais tarde, a conquiste?” (DM, p. 39). A verdade é que Winterbourne constroi uma imagem de Daisy que não é real e esta é quebrada quando ele toma conhecimento dos atos da jovem, os quais considera absurdos. Ao julgar as atitudes de Daisy, Winterbourne mostra que é incapaz de perceber a realidade que os cerca, pois idealiza uma mulher que não existe.

De fato, Daisy refuta e questiona o papel que é atribuído ao feminino e mesmo indo contra esse modelo de mulher, sua condição está presa aos modelos culturais e sociais vigentes. Daisy transcende ao modelo de esposa e mãe e luta por sua emancipação enquanto sujeito dotado de vontade, mas não consegue fugir da dominação falocêntrica.

Daisy deseja apenas divertir-se, atraindo homens com sua inocência e ingenuidade, virtudes que contribuirão para a sua perda. Não é promíscua mas impetuosa, ignorante e desdenhosa das convenções, “pecados” imperdoáveis que serão punidos. Pateticamente caprichosa e dramaticamente tonta esta “margarida” que perde o viço tornou-se o protótipo de um “produto”, fruto de um país demasiado novo e que enriqueceu rapidamente, e um leitmotiv em inúmeros contos de James, mais tarde plenamente conseguido na figura de Isabel Archer em “Retrato de Uma Senhora” (VASCONCELOS, 2009, p. 01).

Sendo assim, podemos dizer que a personagem representa a mulher emancipada que se mantém ativa, nunca passiva, já que não se deixa subjugar. Gayatri Spivak chama essa capacidade de subjetificação da mulher, ou seja, aquela que demonstra a categoria de sujeito de sua vida, que luta por seus objetivos e enfrenta as dificuldades e preconceitos (1996, p. 252-53). Daisy possui uma alteridade que a coloca acima dos papéis que lhe eram reservados

na sociedade e cultura a que pretendia pertencer (GUALDA, 2007, p. 92). Por essa razão, não sairá impune.

Detentor da palavra e do juízo de valor, Winterbourne conduz a narrativa de modo que o leitor fique tão confuso quanto ele no que diz respeito ao caráter de Daisy e às intenções da moça com os dois homens. Nesse sentido, “só resta à mulher olhar e ser olhada, se fazer vista através de uma marca que a torna perigosa ao mesmo tempo em que objeto de desejo” (GUALDA, 2007, p. 98). Representada a partir de um padrão que deveria ser inerente a todas as mulheres, Daisy, ao fugir desse modelo, carrega em si o drama de ser desejada e ao mesmo tempo descartada.

Pensando nisso, Daisy é vista como o estrangeiro e essa denominação na novela tem dois sentidos: o primeiro, explícito, diz respeito à sua condição na Europa; o segundo sentido, mais abrangente, está relacionado ao fato da mulher como minoria: minoria de ação, de voz e de defesa. A mulher sente-se estranha e inadequada ao ambiente em que circula e, por essa razão, será excluída e humilhada. Além disso, não encontra no homem uma relação de cumplicidade e respeito, já que não há valorização nem convívio harmonioso com as diferenças de gênero (GUALDA, 2007, p. 100).

Por estarmos diante de uma obra que perpetua a distinção masculino/feminino não há possibilidade para a mulher romper com as amarras do falocentrismo e as tentativas do feminino em emancipar-se soam ainda mais como uma afronta. “Exilada de si mesma, a mulher é condenada a morrer sozinha” (GUALDA, 2007, p. 98). Nesse contexto, a morte é mais do que punição, funciona como exemplo para outras mulheres, uma maneira de mostrar que o preço pela alteridade é alto demais. Em obras que condenam a independência do feminino, as

mulheres que destroem a vida burguesa de seus homens, cedo ou tarde encontrarão a sua própria destruição. Por não serem mulheres de vida digna, merecerão um castigo que poderá ser o assassinato, uma doença fatal ou o suicídio; para elas não há um outro final, a pena pela transgressão é a morte. Nos casos mais recentes, as *femme fatales* se transformaram em mulheres sexualmente liberadas e economicamente independentes e, para essas, o destino é a solidão, o ostracismo e a falta de uma relação afetiva correspondida, o que poderá ou não levá-las à morte, ao suicídio, à prisão ou ao manicômio (CÉSAR, 2011, p. 189).

A tragédia de Daisy, a tragédia da incompreensão, explicita a gravidade da distinção entre gêneros, vitimando a mulher que pagará por sua independência. “A dolorosa maravilha que nos proporciona cada releitura dos grandes trágicos é que seus heróis, que poderiam fugir

de um fado atroz, por debilidade ou cegueira não compreendem ao encontro de que estão indo, e precipitam-se no abismo que cavaram com as próprias mãos” (ECO, 2003, p. 20). Esse abismo, na verdade, é a não aceitação do modelo social e cultural da sociedade europeia do século XIX que Daisy anseia por frequentar, mas que não concorda com as regras.

Quando Winterbourne observa Daisy e a mostra segundo sua ótica misógina, ele não está apenas nos apresentando sua visão de mulher, mas principalmente tecendo observações maldosas e condenando a personagem por esta não compartilhar nem valorizar as regras de conduta que ele segue. A maneira como conduz a narrativa, inculcando no leitor a ideia de que Daisy não merece respeito, prova que estamos diante de homem confuso que além de não compreender a mulher que o fascina, a condena antes mesmo de conhecê-la.

Essa ideia de Winterbourne como um homem maldoso que a partir de suas observações destila veneno foi devidamente apontada por Robert Weisbuch, em seu artigo *Henry James and the Idea of Evil*. O crítico elabora a teoria de que em *Daisy Miller*, Winterbourne funciona como um agente do mal, ou seja, aquele que causa e propaga maldade. Para o teórico, o personagem, que passa a novela toda preocupado em manter a moral e os bons costumes, na verdade é o exemplo de imoralidade através de seu comportamento maldoso (1998, p. 105-06). Ao julgá-la sem ao menos procurar entendê-la, Winterbourne deixa claro seu caráter, mostrando não apenas uma personalidade preconceituosa, mas principalmente cruel.

Weisbuch acrescenta que o único interesse de Winterbourne é saber se Daisy é inocente ou corrupta e essa necessidade reflete a própria ignorância em reconhecer os desejos dela. As conclusões que elabora a respeito do caráter da moça estão mais relacionadas aos juízos de valor que herda da tia do que baseadas na realidade (1998, p. 109). As dúvidas de Winterbourne, presentes em várias passagens da narrativa, provam que tudo aquilo que ele decidirá acerca do comportamento de Daisy será fruto de uma suposição, não necessariamente correta.

Winterbourne seguiu-as [Sra. e Srta. Miller] com os olhos; estava realmente intrigado. Deixou-se ficar à beira do lago por uns quinze minutos, revolvendo em pensamento o mistério dos caprichos e familiaridades repentinas da jovem. Mas a única conclusão definitiva que chegou foi a de que gostaria demais de “fugir” com ela para qualquer lugar (DM, p. 49-50).

[Winterbourne] aceitara a idéia de que ela era “vulgar”; mas, afinal, era mesmo, ou simplesmente estava-se acostumando com a sua vulgaridade? (DM, p. 51).

Os questionamentos que faz durante a narrativa não revelam apenas suas incertezas, o que fica subentendido é que Winterbourne quer que acreditemos que Daisy não passa de uma moça ardilosa e corrupta. Esse jogo narrativo de mostrar o que convém e transferir para o leitor sua concepção de Daisy, evidencia um Winterbourne engenhoso que não nos direciona apenas para os acontecimentos, mas nos persuade para acreditar em sua verdade.

Weisbuch afirma que esse caráter maléfico de Winterbourne pode ser percebido principalmente na cena do Coliseu, quando repreende Giovanelli por ter levado Daisy em ambiente tão insalubre. Para o teórico, quando Winterbourne diz para Daisy que fora imprudente e que não se importa se a jovem está ou não noiva de Giovanelli, ele conscientemente coloca em risco a vida da moça, que desiludida, deixará de se interessar pela vida.

This warning is made less gallant by half, given that Winterbourne had meant to retreat before issuing it, thereby leaving the girl to a possible death which he will go on to cause. For he kills her spirit by his dismissal. When she asks if he wants to know whether she is engaged to Giovanelli, he responds, sneeringly, “it makes very little difference whether you are engaged or not”. Daisy echoing his phrase, soon replies, “I don’t care whether I have Roman fever or not”. In the tale’s sentimental causality, Winterbourne’s renunciation of interest in Daisy creates her renunciation of interest in life⁷² (1998, p. 106).

De acordo com Robert Weisbuch, a presença do mal também pode ser percebida na emblemática conversa entre Winterbourne e sua tia, na Igreja de São Pedro, onde comentam maldosamente sobre Daisy. O ambiente considerado sagrado, é profanado pelas assertivas a respeito da conduta da moça, evidenciando a hipocrisia de ambos. Preocupados em condená-la, se esquecem que estão numa igreja, ambiente nada adequado a esse tipo de comportamento. Julgam-na por atos que consideram impróprios, vergonhosos, mas não percebem (ou se esquecem) que, agindo assim, não são exemplos de dignidade nem respeito. Nesse episódio, a ironia jamesiana ganha força expressiva ao colocar dois personagens seguidores da norma e bons costumes em uma igreja, numa postura condenável:

Num domingo à tarde, tendo ido à Igreja de São Pedro com sua tia, Winterbourne percebeu Daisy caminhando pela imensa igreja na companhia

⁷² O aviso é feito menos galante pela metade, dado que Winterbourne tinha a intenção de se retirar antes de publicá-lo, deixando a garota para uma possível morte, que ele continua causando. Ele mata o espírito dela através de sua rejeição. Quando ela pergunta se ele quer saber se ela está noiva de Giovanelli, ele responde sarcasticamente, “Faz muito pouca diferença se você está noiva ou não”. Daisy, ecoando a frase dele, responde imediatamente, “Eu não me importo se eu tiver a febre romana ou não”. Na causalidade do conto sentimental, a renúncia de Winterbourne pelo interesse em Daisy cria a renúncia dela pelo interesse na vida (tradução nosso).

do inevitável Giovanelli. Ele imediatamente apontou a jovem e seu par para a Sra. Costello (DM, p. 80).

Sobre os comentários provocados pelo “romance secreto” de Daisy, Winterbourne colheu provas suficientes naquele dia na Igreja de São Pedro. Inúmeros membros da colônia americana de Roma vieram conversar com a Sra. Costello que estava sentada num banquinho portátil na base de uma das pilastras. O ofício vespertino desenrolava-se no coro vizinho com cantos e sons de órgão magníficos; enquanto isso, entre a Sra. Costello e seus amigos, falava-se muito sobre o assunto de a pobrezinha da Srta. Miller estar realmente indo “longe demais”. Winterbourne não ficou satisfeito com o que ouviu; mas quando, ao aparecer no alto da escadaria da igreja, viu Daisy, que havia saído antes dele, entrar num carro aberto com seu cúmplice e afastar-se rolando pelas maliciosas ruas de Roma, não pode deixar de admitir que ela, realmente, estava indo longe demais (DM, p. 82).

É interessante notar que o emprego de palavras e expressões como “romance secreto”, “colheu provas”, cúmplice” e “maliciosas” remete à ideia de que estamos diante de um crime cometido por Daisy e Giovanelli: o crime de serem vistos juntos pelas ruas e pontos turísticos de Roma. De fato, é exatamente isso que pensa Winterbourne, a Sra. Costello e toda a sociedade americana que vive na Europa. Os assíduos passeios com o jovem romano sem a presença da mãe de Daisy, comprometem a imagem da moça e afrontam a norma. Como vai de encontro com os valores morais dessa sociedade, Daisy se torna pauta nas conversas entre seus membros. Nesse episódio em especial, Daisy não é mais vista como uma jovem que *irá* comprometer sua imagem; nesse momento, Daisy já caíra e sua reputação já está maculada: não há saída para uma jovem que “realmente estava indo longe demais” (DM, p. 82).

A menção ao mal também aparecerá na relação entre as cidades Genebra e Roma. Para Weisbuch, o contato direto com a cultura judaico-cristã pode ser percebido na escolha das capitais onde a história se passa. Genebra, “essa pequena capital do calvinismo” (DM, p. 22) se contrapõe a Roma, o local onde a “sociedade não pára” (DM, p. 59).

With its accusatory religion of the doctrine of innate depravity and Winterbourne’s apparent attempt to live down to that doctrine in his misprising of Daisy’s innocence, Geneve begins the process of destroying Daisy that Rome, city of ordained convention and a too-wordly Church, completes. It is thus appropriate that Winterbourne ends the tale back in Geneva [...] going back to Geneva is going nowhere, and Winterbourne’s life becomes an empty circle⁷³ (1998, p. 110).

⁷³ Com sua religião acusatória da doutrina de uma depravação inata e a aparente tentativa de Winterbourne viver sob a doutrina que desvaloriza a inocência de Daisy. Genebra começa o processo de destruição de Daisy que Roma, cidade da convenção e da tão falada igreja, completa. Então, é apropriado que Winterbourne termine a história voltando para Genebra [...] voltar para Genebra é voltar ao nada, e a vida de Winterbourne se torna um círculo vazio (tradução nossa).

Se em Genebra as pessoas descansam em hotéis aconchegantes, como o *Trois Couronnes*, ou se dedicam aos estudos, em Roma os eventos sociais e passeios noturnos merecem destaque, como as festas da Sra. Walker, idas ao teatro e ao Coliseu, por exemplo. Não é coincidência Winterbourne conhecer Daisy em Genebra e nessa cidade idealizá-la como uma moça inocente, seguidora das normas sociais vigentes. Também é na capital suíça que irá enxergá-la como uma moça ingênua e selvagem.

Em Roma, a opinião de Winterbourne mudará: a infantil Daisy cede lugar a uma moça mal educada e arrogante. A Daisy que agora vemos através de Winterbourne, nos parece uma jovem vulgar, interessada apenas em causar escândalos. Também será em Roma que Daisy irá cavar sua ruína, servindo de mártir na arena do Coliseu.

Nessa cena, a ideia de Winterbourne como a personificação do mal ganha contornos ainda maiores, já que o jovem pune Daisy antes mesmo de dirigir-lhe a palavra: o olhar que lança para ela evidencia o desgosto que sente em vê-la ali, aquela hora, na companhia de Giovanelli. Não se sabe ao certo se Winterbourne fica furioso com o fato de Daisy poder contrair a febre romana ou se realmente sente-se bravo por percebê-la com outro homem à noite em um espaço deserto e perigoso. De qualquer maneira, Winterbourne é comparado a um leão faminto que lança um olhar devorador às suas vítimas: “Espero que não esteja muito faminto – respondeu o hábil Giovanelli. – Ele vai ter que me comer primeiro; você vai servir de sobremesa!” (DM, p. 88).

Em suma, a maneira como Winterbourne observa e nos apresenta Daisy reflete sua ideologia, juízos de valor e conduta e, principalmente, seus desejos. Como objeto desejado e fora do alcance de Winterbourne, Daisy só pode existir como ser idealizado, já que não corresponde à imagem de mulher que ele considera ideal. A insistência em ressaltar as características físicas da moça só serve para enfatizar que Daisy se vale de seus dotes de beleza para ludibriá-lo. Os atributos de Daisy se transformam em aspectos negativos e comprometem-na ainda mais. O olhar que Winterbourne e os guardiões das normas sociais vigentes, como a Sra. Costello e a Sra. Walker, lançam a Daisy assegura ainda mais sua culpabilidade diante de uma sociedade que não aceita a diferença e pune com ostracismo a alteridade feminina. Daisy ainda encontrará punição maior que a indiferença de seus conterrâneos na Europa: o preço alto demais combina com alguém que fora “longe demais”.

1.4 *The Europeans*: a velha mulher no Novo Mundo

Assim como *Daisy Miller*, *The Europeans* apresenta um tema muito caro à ficção jamesiana: o choque cultural entre o Novo e o Velho Mundo. Entretanto, a obra inverte o tema internacional por trazer dois europeus para visitar os primos distantes que vivem na América. Estes são recebidos na propriedade de Wentworth, uma comunidade puritana na Nova Inglaterra⁷⁴, com um misto de admiração e receio, afinal, todos sabem que suas vidas mudarão a partir desse encontro.

The novel establishes an initial opposition, characteristic of James, between pleasure and morality. [...] We may say the novel ends “half happily”. The divided ending – one protagonist “winning”, the other “losing” – is significant, as we shall see, and is an uncharacteristic resolution in the comic genre⁷⁵ (SEARS, 1968, p. 5).

O resultado é uma obra com personagens “magistralmente construídos e uma narrativa que vence o tempo e oferece ao leitor de nossos dias a oportunidade de se divertir com as semelhanças entre dois mundos aparentemente distintos” (ALVES, 1994, p. 1). O enredo é simples, com pouca ação e predominância de diálogos, que nos permite ter acesso aos fatos e aos pensamentos dos personagens. A tradicional família Wentworth de Boston recebe a visita de Felix Young e sua irmã, a Baronesa Eugenia Munster⁷⁶. Esta é casada morganaticamente com um príncipe alemão, Adolf of Silberstadt- Schreckenstein, irmão do príncipe regente, que quer dissolver o casamento por razões políticas. O próprio Felix explica em que consiste esse tipo de união.

É o que eles chamam um casamento, sabe, entre um descendente da casa reinante e... e um mortal comum. Eles fizeram de Eugenia uma baronesa, pobre mulher, mas era tudo o que podiam fazer. Agora querem dissolver o casamento. O príncipe Adolfo, cá entre nós, é um tolo; mas seu irmão, um homem esperto, tem planos para ele (TE, p. 36).

⁷⁴A Nova Inglaterra foi colonizada pelos peregrinos vindos da Inglaterra, que se estabeleceram na colônia de Plymouth, em 1620. Dez anos mais tarde, os puritanos povoaram o norte de Plymouth, em Boston, formando a Massachusetts Bay Colony. A moderna Nova Inglaterra era conhecida por suas tendências liberais, mas a Nova Inglaterra Puritana era bastante intolerante a qualquer desvio das normas sociais (TAYLOR, 1965, p. 238-262).

⁷⁵O romance estabelece uma oposição inicial, característica de James, entre prazer e moralidade. [...] Nós podemos dizer que o romance termina “meio feliz”. O final dividido – um protagonista “ganha” e o outro “perde” – é significativo, assim como podemos ver, e é uma resolução incomum do gênero cômico (tradução nossa).

⁷⁶Cabe aqui uma ressalva: nas citações, os nomes dos personagens aparecerão traduzidos, já que usamos as obras traduzidas; na análise optamos por mantê-los no original. Assim, temos Felix/Félix, Gertrude/Gertrudes, Charlotte/Carlota; Eugenia/Eugênia, Robert/Roberto.

Felix, um pintor desconhecido, espera aproveitar a vida, alcançando fama e estabilidade. É descrito como um jovem bonito que, em relação à irmã, fora melhor favorecido. Sua aparência vivaz inspira confiança, mas pouca seriedade; é o oposto do *business man* difundido por Theodore Roosevelt e o gosto pela boemia revela seu caráter preguiçoso e um tanto interesseiro. Pouco interessado em ganhar a vida trabalhando, Felix não possui inclinação para provedor do sustento de uma família. Eugenia o alerta para sua situação: “Lembre-se de que está com quase trinta anos, e que não passa de um obscuro boêmio – um correspondente sem um tostão de um jornal com ilustrações” (TE, p. 18).

Não fica muito claro na narrativa se Felix se interessa verdadeiramente por Gertrude ou se percebe que com ela pode aliar uma boa esposa à uma posição estável, pois a jovem é rica e se apaixona por ele. Quem nos dá alguma pista é o narrador: a partir da descrição que faz do caráter de Felix, sinaliza que o interesse do rapaz é uma soma de conveniências.

Félix não era homem de se preocupar excessivamente com coisa alguma – menos ainda com suas possibilidades de divertimento. Sua capacidade de se divertir era tão grande, tão inconscientemente impetuosa, que pode-se dizer que superava sempre os obstáculos e as tristezas. Sua natureza sensível era intrinsecamente alegre, e novidade e mudança eram por si só um prazer para ele (TE, p. 62).

Para os parentes, os irmãos dizem que a viagem objetiva estreitar laços familiares e afetivos: “Bem, há um momento na vida em que nos voltamos irresistivelmente para os nossos vínculos naturais – para as nossas afeições naturais” (TE, p. 45). Entretanto, na verdade, o intuito da baronesa é conseguir um novo casamento para resolver seus problemas financeiros. Felix Young também não possui objetivos tão nobres, já que sem metas nem iniciativa, está disposto a qualquer coisa para se estabilizar. A chance de conhecer os primos e outro mundo é a grande chance dele sair de “qualquer quatrième residencial dando para um pátio, com o aluguel atrasado” (TE, p. 62). Em conversa com o irmão, Eugenia deixa claro o real motivo de sua ida à América para rever os primos.

- Certamente será muito mais agradável se eles forem ricos – declarou Félix.
 - Você acha que, se não soubesse que eles eram ricos, eu teria vindo?
 O jovem cruzou o seu próprio olhar alegre e brilhante com o olhar um tanto decidido da irmã. – Sim, certamente será muito mais agradável – admitiu.
 - É tudo o que espero deles – disse a baronesa. – Não espero que sejam inteligentes nem amigáveis – em princípio –, nem bonitos, nem interessantes. Mas, eu lhe asseguro, insisto que sejam ricos (TE, p. 19).

Logo, *The Europeans* já começa com um engodo: “After her momentary disenchantment on the day of her arrival in Boston, Eugenia sees evidence in very landscape that America is in reality a New World and a land of promise”⁷⁷ (POIRIER, 1967, p. 139). A manipulação de Eugenia Munster ficará cada vez mais evidente para o leitor e, de certa forma, ela acabará decidindo não apenas seu próprio destino mas também o de outros personagens, como o irmão, Gertrude, Robert e mesmo Charlotte. De fato, “a chegada dos europeus modifica a rotina de vida dos Wentworth e dos amigos que freqüentam a mansão. Seus costumes são contrastados e pode-se dizer que James critica sutilmente os dois estilos de vida” (ALVES, 1994, p. 8-9).

A obra, publicada em 1878 no *The Atlantic Monthly*, entre julho e agosto, e republicada em livro um ano depois (com numerosas revisões do autor), possui um estilo narrativo intrincado, complexo e pleno se sutilezas psicológicas. Considerada uma das obras mais importantes da fase inicial da prosa jamesiana, *The Europeans* assemelha-se a uma comédia de costumes, esboçando uma sociedade ideal se os americanos aprendessem com os europeus e vice-versa.

O irmão de James, William James criticou duramente a novela chamando-a de “thin and empty”⁷⁸. Henry James ficou bastante triste com a crítica e respondeu ao irmão, em 14 de novembro de 1878:

I was much depressed on reading your letter by your painful reflections on *The Europeans*, but now, an hour having elapsed, I am beginning to hold up my head a little; the more so as I think myself estimate the book very justly and I am aware of its extreme slightness. I think you take these things too rigidly and unimaginatively – to much as if an artistic experiment were a piece of conduct, to which one’s life were somehow committed; but I think you’re quite right in pronouncing the book ‘thin and empty’⁷⁹ (BERKELEY, 1994, p. 174).

Talvez por essa razão, James a omitiu da edição de suas obras publicadas em Nova Iorque (1907-1909), alegando que a novela era apenas um exercício de observação, assim como *Daisy Miller*. “No entanto, o livro é importante já que nele se delineiam algumas das

⁷⁷ Após seu desencantamento momentâneo no dia de sua chegada em Boston, Eugenia vê evidência em toda paisagem que a América é na realidade um Novo Mundo e uma terra de promessa (tradução nossa).

⁷⁸ Fina e vazia (tradução nossa).

⁷⁹ Eu fiquei muito depressivo ao ler sua carta sobre as dolorosas reflexões de *The Europeans*, mas agora, passada uma hora, eu estou começando a clarear um pouco minha cabeça; por mais que eu pense, eu mesmo estimei o livro muito imparcialmente, eu estava ciente da sua extrema falta de consideração. Eu acho que você tomou essas coisas muito rigidamente e sem imaginação – tanto quanto se um experimento artístico fosse um exemplo de conduta, no qual a vida de alguém fosse alguma coisa comidada; mas eu acho que você está bem certo em afirmar que o livro é “fino e vazio”.

características relevantes que posteriormente seriam desenvolvidas na obra do autor, dentre elas o humor sutil que permeia todo o texto” (ALVES, 1994, p. 8).

A narração apurada introduz os personagens através da cena doméstica de um ambiente rural. A narração em primeira pessoa resvala uma ironia sutil, característica da literatura jamesiana. “His point of view might be described as that of a benevolent observer who feels that his exclusion from the scene he is watching is a necessary consequence of his own superior capacities”⁸⁰ (POIRIER, 1967, p. 141).

As longas descrições físicas da paisagem americana e dos personagens mostram ao leitor seu ponto de vista físico e psicológico, já que deixa transparecer juízos de valor. Durante a narrativa, podemos perceber que o narrador além de ter acesso aos pensamentos dos personagens, os incorpora aos seus. Nessa onisciência intrusa, não fica explícito quem realmente pensa o quê. No excerto a seguir, não se sabe ao certo se os questionamentos apresentados são inquietações do narrador ou do Sr. Wentworth.

A idéia de que a sobrinha fosse uma baronesa alemã, casada “morganaticamente” com um príncipe, já lhe dera muito que pensar. Seria correto, seria justo, seria aceitável? Ele sempre dormira mal e na noite anterior permanecera acordado mais que de costume fazendo-se essas perguntas. (...) Sentia que era seu dever – enquanto a baronesa o olhava, sorrindo daquela maneira – encarar o olhar dela com seus órgãos da visão, conscientemente frios e escrupulosamente ajustados; mas nessa ocasião falhou ao executar seu dever até o final (TE, p. 44).

Com maior dependência ao diálogo, como ocorre em *Daisy Miller*, a atenção do leitor recai na situação concreta, no desenrolar dos fatos. Os personagens nos são apresentados num ambiente doméstico, campestre, cujo bucolismo contrasta diretamente com a paisagem europeia, que é superficialmente mencionada. A Nova Inglaterra é descrita como um lugar aprazível, pacífico.

Os arbustos floridos e as plantas cuidadosamente arrumadas em canteiros se aqueciam na luz abundante e no calor; a sombra transparente dos grandes álamos – magníficas árvores – parecia tornar-se mais escura com o passar das horas; e a intensa calma habitual servia como um veículo submisso para o som de um distante sino de igreja (TE, p. 25 – grifo nosso).

O sino da igreja deixara de soar; a calmaria era completa. [...]. E a porta principal da grande e desprotegida casa permanecia aberta, com a confiança que existia na época de ouro; ou, o que é mais adequado às circunstâncias, com a confiança da era da prata na Nova Inglaterra (TE, p. 30 – grifo nosso).

⁸⁰ Seu ponto de vista pode ser descrito como o de um observador benevolente que sente que sua exclusão da cena que está olhando é uma consequência necessária de suas próprias capacidades superiores (tradução nossa).

A paz e tranquilidade da propriedade de Wentworth só são interrompidas com o badalar do sino da igreja que anuncia o dever moral e as obrigações religiosas dos puritanos moradores. Inclusive um dos personagens, Sr. Brand, é um representante da religião da Nova Inglaterra: um ministro protestante. A menção ao sagrado em *The Europeans* está relacionada ao fato da família Wentworth ser devota dos princípios e valores cristãos e fazer deles diretrizes para a vida em comunidade. As filhas são criadas para o casamento e frequentam a igreja assiduamente. Os homens dominam as relações de poder na medida em que ditam e fazem cumprir as regras.

Nesse contexto, Eugenia e Felix terão, com o passar do tempo, visões diferentes a respeito da Nova Inglaterra. A baronesa não se encanta com a vida pacata e submissa das mulheres na propriedade; seu espírito livre e independente não se harmoniza com a mesmice dos dias nem encontra correspondência nas moças sem graça que conhece: “A baronesa pensou que nunca vira pessoas menos expansivas” (TE, p. 44). Por outro lado, Felix se encanta com tudo o que conhece no Novo Mundo: gosta da vida no campo, de seus parentes americanos, aprecia estar com eles nas refeições e sente-se a vontade em companhia de pessoas tão diferentes e que considera adoráveis.

Ele nunca vira nada tão infinitamente rural quanto aqueles campos da Nova Inglaterra; e sentia uma grande simpatia pela rudeza bucólica. Nunca sentira maior sensação de prosperidade; e, correndo o risco de fazê-lo parecer um aventureiro particularmente sórdido, devo declarar que ele achou um charme irresistível no fato de poder jantar todos os dias na casa do tio. [...] Apreciava muito toda a comida que lhe serviam. [...] Mas o que mais apreciava era ter encontrado uma família – sentar-se entre pessoas generosas e gentis, a quem podia chamar pelos primeiros nomes (TE, p. 63).

A estadia de Eugenia em Boston contrasta com a de seu irmão, pois não se sente a vontade com os parentes americanos. Ao contrário, a baronesa passa a maior parte do tempo no chalé com suas duas empregadas e seu contato com as famílias Wentworth ou Acton acontece quando recebe suas visitas. Com o passar do tempo, Eugenia torna-se uma mulher inquieta, desagradável que deseja voltar à Europa e ao seu casamento de fachada.

A baronesa tivera muitos momentos de irritação. Mas hoje a sua irritação atingia uma intensidade peculiar; parecia alimentar a si mesma. (...) Se ela pudesse fazer alguma coisa naquele momento, teria embarcado imediatamente num navio europeu, dado as costas, com uma espécie de euforia, àquele fracasso profundamente mortificante: sua visita aos parentes americanos (TE, p. 140).

A irritação da baronesa tem muitos motivos: não se identifica com as mulheres que conhece – Lizzie, Gertrude e Charlotte –, Robert Acton deixa de visitá-la, não consegue se adaptar à vida puritana americana com seus hábitos de ir à igreja e se unir durante as refeições e, principalmente, por não desfrutar da mesma sorte do irmão em relação a uma futura união. Robert parece gostar de Eugenia, mas não a honra com um pedido de casamento. Os diálogos com duplo sentido mostram que ambos estão interessados um no outro, mas não há um momento em que deixem isso claro. Angustiado com o fato de esperar por algo que não sabe se acontecerá, Eugenia se sente infeliz num ambiente que exala paz e tranquilidade. Esse paradoxo faz com que sua figura destoe das demais, que parecem sair de um conto de fadas.

O clima de amor e casamento permeia toda a narrativa, mas para Eugenia esse parece um desfecho longe de acontecer. Para nós fica evidente que sua irritabilidade só tende a se agravar, já que sua inadequação ao meio se torna cada vez mais explícita.

No fundo, a sua irritação provinha de um sentimento que sempre estivera presente e que repentinamente se tornara agudo; de que o terreno social daquele grande e confuso continente não se adaptava ao crescimento de plantas cuja fragrância ela precisava aspirar e pelas quais gostava de se ver rodeada. [...] Ficava feliz ao sentir que exercia algum poder e que era apreciada; e agora sentia a frustração de um nadador cansado que, aproximando-se da margem para a chegada, encontra uma lisa parede de rocha escarpada, quando contava com uma praia clara e firme. A sua força, naquele ar americano, parecia ter perdido seus atributos; a parede de rocha lisa era intransponível. [...] Contudo, ela estava irritada porque ele não viera e irritada com a sua irritação (TE, p. 140).

Por meio de metáforas, o narrador nos descreve a situação da protagonista e nos explica o porquê de seus sentimentos aparentemente tão contraditórios. Na presença dos amigos e familiares, Eugenia se mostra alegre e satisfeita com a nova vida que leva na América, mas sozinha em seu chalé, a baronesa deseja voltar à vida que levava na Europa, mesmo que esta macule sua imagem perante a sociedade do Velho Mundo.

De acordo com F. R. Leavis, em *The Great Tradition* (1948, p. 67), *The Europeans* tem muito da prosa de Jane Austen ao apresentar alguns triângulos amorosos, que ao final da narrativa encontram seus devidos pares: Felix se apaixona por Gertrude, que está prometida para o Sr. Brand, cujas seguidoras são Charlotte e Lizzie e Eugenia é disputada por Robert e Clifford, mas a baronesa está interessada apenas em Robert. Por fim, Felix se casa com Gertrude; Sr. Brand desposa Charlotte, que descobre ser apaixonada pelo ministro e combina muito mais com ele do que sua irmã; Lizzie se casa com Clifford e a baronesa disputada

termina sozinha: Robert não a pede em casamento (apenas insinua) e ela volta à Europa, numa demonstração de independência e determinação.

Em *The Europeans*, Henry James traz a baila dois temas que serão recorrentes em sua prosa: a comparação entre as culturas do Velho e do Novo Mundo, a que chamou de *International Theme* e a representação da mulher europeia e americana, em confronto com as relações de gênero. Na novela, a representação do feminino contrasta Eugenia e as outras mulheres, que a princípio parecem todas iguais, produtos de seu meio social. Com o decorrer da narrativa, perceberemos que Gertrude surpreende ao agir de uma maneira que não corresponde à sua educação vitoriana: a de decidir seu destino e lutar por ele. Essas duas temáticas serão analisadas nos itens seguintes.

1.4.1 *The International Theme*: o confronto de culturas

O tema internacional, ou seja, as representações comparativas entre o Velho e o Novo Mundo, pode ser percebido em quase todos os gêneros literários da fortuna jamesiana. As contradições entre a América e a Europa apontam os tipos distintos de sociabilidade e funcionam como argumento para James refletir a questão das relações de gênero. Essas representações contrastantes também estão presentes em seus ensaios de crítica literária, como por exemplo na obra *A Arte da Ficção*, nos relatos de viagem e até mesmo em sua autobiografia, já que o próprio autor saiu da América para estudar e conhecer vários países europeus, inclusive viveu em alguns deles e se naturalizou inglês.

Para Laura Alves, em sua “Introdução” para *Os Europeus*, o tema internacional de Henry James diz respeito às

relações entre a América e os americanos e entre a Europa e os europeus, diretamente vinculado a um outro tema, onde os “inocentes” sequiosos de viver são corrompidos pelos “s sofisticados”. Na prática, os “inocentes” tendem a ser os americanos e os “exploradores” os europeus. James procura tratar o assunto de forma sutil e impessoal, de modo que o leitor não perceba se o autor é americano ou europeu (1994, p. 6).

Em *The Europeans*, o tema internacional se desdobra basicamente no “impacto dos sábios, sutis e sedutores europeus sobre os suscetíveis americanos” (ALVES, 1994, p. 7). As relações psicológicas, alternando diálogos dramáticos e descrições pictóricas mostram as contradições das duas culturas bem como a ideologia do autor, que aproveita para opinar a

respeito dos dois mundos, mostrando o que considera serem os pontos positivos e negativos de cada sociedade.

Na obra, a Europa aristocrata e decadente e os Estados Unidos prósperos e ainda incultos se chocarão a partir da relação entre os personagens, que em alguns casos será harmônica e em outros nem tanto. *The Europeans* é interessante pela maneira como explora todas as possibilidades das situações e, por esse motivo, o desfecho ao mesmo tempo em que corresponde às nossas expectativas, nos surpreende em muitos aspectos.

Segundo Anthony Burgess, em *The Novel Now*, as técnicas jamesianas e o estilo de sua prosa, como a ambiguidade e a ironia, já podem ser percebidos nessa obra, que faz parte da primeira fase de sua literatura. Para Burgess, Henry James com sua “maneira cortês, supercivilizada, parece abrir a porta para a modernidade. A modernidade reside na sutileza refinada da sensibilidade, na ânsia de esquadrihar o personagem e o motivo, na prosa escrupulosa com a densidade de suas orações e períodos” (1972, p. 23).

Antonio Paula Graça, em seu *Alegorias da consciência moral*, também salienta a questão da modernidade na prosa jamesiana e afirma que

é provável que Henry James tenha sido o último verdadeiro artista moderno. Em pesquisa tenaz e dolorosa, dobrava-se sobre os problemas técnicos da arte, mas isto era só o começo. O que desejava mesmo era chegar a valores éticos que, encontrando sua melhor formulação estética, possibilitavam a produção da obra de arte autêntica (1995, p. 10).

A preocupação de Henry James recaía na questão da autenticidade, da experiência de vida expressa através da arte. Em outras palavras, para ele, “o sentido moral de uma obra só é possível se conjugado à autenticidade da experiência relatada. (...) A arte verdadeira nutre-se da experiência autêntica” (GRAÇA, 1995, p. 11). Esse sentido moral que James defende e ao qual é fiel em suas obras está expresso principalmente em seu ensaio *A arte da ficção*, publicado pela primeira vez em 1884. Nele, o autor, que responde a uma conferência homônima de Walter Besant, defende que os valores éticos da obra de arte devem estar entremeados aos valores estéticos.

Por esse motivo, o autor compara o trabalho do escritor ao de um pintor, afirmando que em ambos a inspiração, o motivo e a técnica são as mesmas. Para James, o olhar do escritor e do pintor em relação à representação da vida devem ser semelhantes, um olhar que revele consciência e ao mesmo tempo simpatia, pois “a única razão para a existência de um romance é a de que ele tenta de fato representar a vida” (JAMES, 1995, p. 21). Da mesma maneira que o pintor dá suas pinceladas para representar a realidade, o escritor deve ansiar

expressar sua verdade através de sua escrita, priorizando a impressão pessoal direta. O escritor deve olhar seus personagens e a ambientação como quem encara uma pintura, deve vê-los como um quadro de sua experiência, da qual extrai um modelo para representar.

A própria concepção jamesiana de realismo literário se fundamenta na combinação entre experiência e observação distanciada – observação que é própria ao espectador (spectatorship). O agente da criação literária deve ser também, simultaneamente, ator e espectador do espetáculo da vida (MELLO, 2008, p. 2).

A analogia entre a arte do romancista e a do pintor pode ser percebida em *The Europeans*, pois é com o mesmo olhar pinturesco do pintor que James captura as paisagens do lugar que descreve e nos apresenta seus personagens, representantes de sua impressão da realidade circundante. A composição geral da obra, a preocupação com o ambiente, a construção dos diálogos sem intenção descritiva, os incidentes corroborando com a profundidade do tema, fazem da novela não apenas um estudo para que James desenvolvesse suas técnicas literárias e aperfeiçoasse seu estilo. Mais do que isso, a obra é uma análise das culturas americana e europeia e das relações de gênero.

The Europeans é uma obra de personagem e de incidente, que intenciona investigar as motivações humanas e as relações que se estabelecem a partir da convivência com culturas distintas. Para James, não é possível dissociar personagem de incidente, ambos estão intimamente relacionados e não existem em separado: “O que é um personagem senão a determinação do incidente? O que é um incidente senão a ilustração do personagem? O que são uma pintura ou um romance que *não* sejam de personagem?” (JAMES, 1995, p. 33).

Mais uma vez, como já ocorrera em *Washington Square* e *Daisy Miller*, James retrata os ricos se movimentando elegantemente, com pouca (ou nenhuma) preocupação com o trabalho. Aqui, o cenário contrasta a paisagem intacta do Novo Mundo com objetos de arte do Velho Mundo e esse contraste servirá como metáfora para um contraste ainda maior nas relações de gênero estabelecidas entre a mulher criada na Europa e o homem americano e ainda do jovem civilizado europeu e da inculta moça americana. Os pares centrais da narrativa – Eugenia/Robert e Felix/Gertrude – mostrarão ao leitor como as diferenças culturais podem ser nocivas ou inspiradoras, mas acima de tudo interessantes.

As simpatias do autor parecem estar do lado americano, mas nada é óbvio. O leitor é convidado a admirar o sentido do dever na Nova Inglaterra, presente nas figuras do sr. Wentworth e do sr. Brand; a personalidade européia mundana e sem escrúpulos da Baronesa Münster, o alegre Felix Young, muito

ingênuo para ser totalmente europeu e fútil demais para ser um representante da América; a originalidade de Gertrudes Wentworth que procura absorver as experiências dos primos europeus sem perder suas características pessoais americanas, e que ao final consegue se afirmar (ALVES, 1994, p. 8).

Na obra, o olhar do ficcionista recai sobre os costumes de ambas as culturas, capturando as paisagens e nos mostrando o interior dos personagens, a partir do confronto de opiniões e atitudes. Os traços da cena humana e a atmosfera social dos Estados Unidos são representados com uma aguda preocupação em proporcionar-nos maior verossimilhança possível. James sempre se mostrou consciente da dificuldade em representar a paisagem americana, pois se via como um *outsider*⁸¹, um viajante em sua própria terra natal. Voltar os olhos para a América é retornar ao lar, ao lugar de partida, mas vê-la e mostrá-la conscientemente exige certa distância crítica, limitada ideologicamente para que possa traçar um panorama das sociedades americana e europeia sem pender para um dos lados.

Como seu intuito era constituir uma perspectiva crítica, é necessário distância em relação a si mesmo e ao sistema a que pertence. Entretanto, se essa posição causa ao escritor dificuldade, também pode lhe proporcionar uma interessante visão dos dois continentes, haja vista que transita facilmente entre ambos. James considera sua posição de *outsider* privilegiada, pois permite imparcialidade de observação, possibilitada pela longa ausência e, ao mesmo tempo, compreensão, já que há, de certa forma, pertencimento (JAMES, 1995, p. 59). Para James, a condição de *outsider* é uma “situação aristocrática”, pois segundo ele “to be in a better position for appreciating people than they are for appreciating you”⁸².

De acordo com Luiza Larangeira da Silva Mello, James esteve afastado dos Estados Unidos tempo suficiente para que suas impressões tenham o frescor das impressões de um *outsider*, mas não tempo suficiente para perder a sabedoria dos americanos. “A distância geográfica e temporal é, no entanto, apenas o aspecto contingente de uma disposição subjetiva mais profunda; disposição que constitui, para James, o fundamento da distância crítica e a condição de possibilidade da literatura” (MELLO, 2008, p. 7). Em outras palavras, como europeu ele se esvazia de sua identidade nacional para poder contemplar sua terra natal com

⁸¹ A condição de *outsider* em Henry James não é simplesmente a de um estrangeiro, já que o escritor mantém vínculos com o Velho e o Novo Mundo e se posiciona de fora para tentar enxergá-los com imparcialidade. A condição do escritor é bastante peculiar, pois mantém relação de pertencimento com ambos. No Velho Mundo, James é um *outsider*, bem mais do que nos Estados Unidos, já que não é nativo da Europa. Entretanto, desde a infância James deixou de ser um estrangeiro em solo europeu. “Não só por ter passado a maior parte da sua vida na Europa e por ter adquirido nacionalidade inglesa, pouco antes de morrer, mas, sobretudo, por ter criado vínculos de pertencimento com a Europa e incorporado aspectos da cultura européia à sua identidade. De certo modo, também em relação à Europa, se pode dizer que James é um viajante em sua própria terra” (MELLO, 2008, p. 2).

⁸² Estar numa melhor posição para apreciar as pessoas do que elas estão para apreciar você (tradução nossa).

senso crítico, forjando para si uma situação de estrangeiro. Por outro lado, como nativo, ele pode enxergar a Europa de uma perspectiva mais consciente, sem apegos subjetivos. Isso geraria um olhar pintoresco, cujo único objetivo é representar a vida e seria feito de modo a não se inclinar para nenhuma das culturas que retrata. Pensando nisso, é possível compreender que o realismo jamesiano

é fundamentado simultaneamente em um empirismo e um subjetivismo. Empírica no sentido de que se fundamenta na experiência – no aspecto individual e idiossincrático da experiência pessoal e na medida em que a experiência é informada pelo horizonte de expectativas comuns a uma determinada coletividade. O aspecto subjetivo da criação literária concerne à possibilidade de distância crítica em relação ao seu próprio horizonte de expectativas. No mais, James se recusa a aceitar qualquer tipo de normatização que defina, *a priori*, as marcas de realismo literário (MELLO, 2008, p. 6 – grifo nosso).

Em *The Europeans*, James se vale dessa concepção de realismo para compor um universo de personagens que, ao mesmo tempo em que povoam seu imaginário, fazem parte de sua experiência de vida tanto na América quanto na Europa. Eugenia e Felix são americanos que vivem na Europa desde a infância e passaram pela França, Itália, Espanha e Alemanha. O escritor também desde cedo viajou por vários países europeus, estabelecendo residência em muitos deles, inclusive definitivamente na Inglaterra. Dessa maneira, o olhar que lança para o continente europeu não está destituído de experiência subjetiva, certa complacência e intimidade. Por outro lado, como estrangeiro, pode se dar ao luxo de analisar criticamente a cultura do Velho Mundo, enxergando de fora as mazelas dessa sociedade.

O mesmo processo empírico e subjetivo ocorre quando se volta à América, seu berço e sua pátria por muitos anos. James é capaz de manter um distanciamento exato para refletir sobre aspectos da sociedade americana, ao mesmo tempo em que pode transparecer sua experiência de vida. Em outras palavras,

James pode mimetizar a cultura nacional norte-americana, em sua heterogeneidade, porque, como ela, ele se esvazia da substância de sua própria identidade nacional; porque embora nativo, cultiva a sua condição de *outsider*; porque as representações literárias desta cultura são, mesmo em seus textos de ficção, representações das impressões de um viajante (MELLO, 2008, p. 6).

De fato, James consegue mostrar uma relação de empatia com a cultura norte-americana, pois estabelece uma distância crítica ao permanecer em condição de estrangeiro em seu próprio mundo. Quando transforma a cultura nacional em narrativa, James torna

abstratos os vínculos que tem com ela e, assim, pode questionar os modos de sociabilidade, o sentimento de pertencimento e as concepções culturais, sociais e morais.

What both Europeans embody is a highly refined form of opportunism, and they become involved with a group of Americans who embody the contrary quality of discipline. This opposition is the subject of *The Europeans*, the central idea that gives the novel its dramatic unity⁸³ (WARD, 1968, p. 132).

Em *The Europeans*, há um trecho em que James, por meio de dois personagens – Felix e Gertrude –, traça um panorama das duas sociedades, mostrando brevemente a visão de mundo de cada uma. No diálogo, o casal debate a respeito de um dos temas recorrentes na ficção jamesiana, inclusive presente nas obras *Washington Square* e *Daisy Miller*: o fenômeno da vida não vivida. A conversa banal entre os amantes, sem a pretensão explícita de tecer algum juízo de valor já é suficiente para que percebamos a representação de ambos os mundos que James desejava veicular. O Novo Mundo com o frescor da democracia esbarra na Nova Inglaterra puritana e moralista. Por outro lado, o Velho Mundo decadente de costumes ainda resvala uma alegria genuína, procedente do espírito livre europeu. Ao inverter o tema internacional, James aproveita para ironizar concepções estagnadas a respeito desses dois continentes.

- Pode me contar muitas coisas se quiser. Conheceu pessoas como você – pessoas vivas e alegres e que gostam de se divertir. Nós não gostamos de nos divertir.

- Sim – disse Félix –, confesso que isso me espanta. Vocês não parecem extrair da vida todo o prazer que poderiam. Não me parece que se divirtam...Você se importa que eu diga isso? – indagou ele, fazendo uma pausa.

- Por favor, continue – propôs a moça seriamente.

- Vocês me parecem em excelente condição para se divertirem. Têm dinheiro e liberdade, e aquilo que na Europa se chama “posição”. Mas têm uma visão penosa da vida, suponho (TE, p. 76).

Em *The Europeans*, as oposições binárias entre Velho Mundo e Novo Mundo tratam do contraste entre a aristocracia europeia e a democracia americana e das muitas possibilidades de combinação entre elas. No relato de sua viagem aos Estados Unidos, James compara a sociedade norte-americana a um mosaico, salientando que a heterogeneidade do país é fruto das enormes diferenças culturais entre regiões e da variedade de influências

⁸³ O que ambos os europeus incorporam é uma forma altamente refinada de oportunismo e eles começam a se envolver com o grupo de americanos que incorpora a qualidade contrária da disciplina. Essa oposição é o assunto de *The Europeans*, a ideia central que dá ao romance sua unidade dramática (tradução nossa).

estrangeiras. Para ele, a falta de tradição, construída pela memória é compensada pelas muitas tradições advindas de processos migratórios.

Por outro lado, a Inglaterra era vista por James como o local que possui identidade histórica, cuja grandeza consiste em se mostrar impermeável e ao mesmo tempo flexível para aqueles que ambicionam pertencer a sua sociedade. De acordo com Lionel Trilling, em seu *Sincerity and Authenticity*, Henry James via a sociedade norte-americana, se comparada à inglesa, como “carente da espessa, áspera realidade de que o romancista, tal como ele existia no seu tempo, necessitava para a prática do seu ofício. Ela não lhe oferecia o material palpável, a *substância*, da qual os romances são feitos” (1972, p. 113-14).

De acordo com Trilling, o conceito de sinceridade na sociedade europeia se torna fundamental a partir da Época Moderna. Nesse contexto, ser sincero significava ser verdadeiro em relação a si e à sociedade a qual pertencia. A partir do século XVIII, esse conceito de sinceridade sofre algumas modificações. A reorganização social com os primeiros indícios da revolução democrática estabelece que não é preciso ser sincero à ordem social a que se pertence para ser sincero a si mesmo. A sociedade passa a ser vista como corruptora de caráter, afetando sua autenticidade enquanto indivíduo. Dessa forma, o conceito de sinceridade é reelaborado de modo a se adequar ao conceito de autenticidade. A partir dessa reelaboração, os ingleses passam a acreditar que existe um dever social que dita as normas ao qual o indivíduo deve se submeter para preservar a própria autenticidade.

A “grandeza da Inglaterra” (*the greatness of England*) e sua identidade histórica são encarnadas neste plano hierárquico. A sociedade norte-americana, por sua vez, embora seja “thinly composed”⁸⁴, é capaz, segundo James, de absorver traços de outras culturas nacionais e, sobretudo, de criar espaços sociais concretos em que são reproduzidas a densidade e a impermeabilidade da sociedade inglesa. [...] E essa sinceridade americana – ou inocência – é, ela própria, para Henry James, a substância de cultura nacional americana (MELLO, 2008, p. 4).

Para James, a diferença maior entre a Inglaterra e os Estados Unidos é justamente em relação a esse conceito de dever, de ser sincero ao modelo social aristocrático, o qual chama de identidade histórica (JAMES, 1993, p. 337). Para ele, os americanos não possuem essa identidade, ou seja, a substância da sinceridade que aliada à autenticidade constitui o caráter do indivíduo. Essa falta, a qual denomina de inocência ou ingenuidade, constitui a substância da cultura norte-americana (TRILLING, 1972, p. 114).

A esse respeito, Luiza Larangeira da Silva Mello afirma que

⁸⁴ Composta tenuamente (tradução nossa).

na sua representação da cultura nacional norte-americana, a idéia de tradição nacional é antes vinculada a uma falta ou ausência do que a uma presença, ou seja, um conjunto definido de traços sócio-culturais concretos e específicos. Tal ausência ou falta aparece, sobretudo, quando James constrói representações comparativas das culturas nacionais norte-americana e inglesa, e quando relaciona cada uma destas representações a lugares distintos ocupados pela atividade do romancista (MELLO, 2008, p. 1).

Em *The Europeans* essa ausência de traço característico na cultura norte-americana pode ser percebida principalmente na caracterização do cenário. As propriedades americanas não possuem um traço arquitetônico próprio seguindo modelos estrangeiros. Robert Acton, por exemplo, aparece cercado de suas relíquias trazidas do Oriente, Eugenia Munster decora o pequeno chalé com tecidos e objetos trazidos em sua bagagem da Europa e a mansão da família Wentworth tem estilo europeu.

Pensando nisso, *The Europeans* irá discutir os modelos culturais norte-americano e inglês, levando em conta basicamente dois aspectos: a paisagem de ambos os mundos e a representação dos personagens. Em relação a esse último, a James pouco interessava esse “Homem abstrato, impessoal, universal e sem substância que é o herói da democracia americana. Esse herói sem personalidade singular é um homem sem passado, uma espécie de Adão antes da Queda que, portanto, possui pouco interesse literário para o nosso autor” (MELLO, 2008, p. 3). James estava interessado em paisagens tocadas e transformadas pelo tempo, em Homens que viessem de tradições culturais, cuja herança do Velho Mundo exala em sua personalidade e atitudes. Por isso, é interessante a descrição que faz das duas mulheres representantes desses universos – Eugenia, a europeia experiente e culta e Gertrude, a americana ingênua e inculta.

A dama não era bonita; mas mesmo quando expressava aquela irritação perplexa, seu rosto era muito interessante e agradável. Não estava mais na primeira juventude; contudo – embora esbelta, e contornos arredondados extremamente bem-feitos (uma sugestão tanto de maturidade como de flexibilidade) –, ela carregava seus trinta e três anos como uma Hebe de mãos ágeis carregaria a transbordante taça de vinho. Sua pele parecia cansada, como dizem os franceses; a boca era grande, os lábios muito carnudos, os dentes irregulares, o queixo bastante comum; tinha um nariz cheio e, quando sorria – e estava constantemente sorrindo –, linhas laterais subiam por ele em direção aos olhos. Ah, os olhos eram encantadores: cinzentos, brilhantes, vivazes, ternos, cheios de inteligência (TE, p. 13 – grifo nosso).

Devia ter uns vinte e dois ou vinte e três anos, e embora uma pessoa jovem do seu sexo caminhando de cabeça descoberta num jardim, numa manhã

primaveril de domingo, não possa, por natureza, ser uma visão desagradável, não se poderia considerar especialmente bonita aquela inocente infratora do preceito religioso. Era alta e pálida, magra e um pouco desajeitada; tinha o cabelo louro e inteiramente liso; seus olhos eram escuros e gozavam da particularidade de parecerem ao mesmo tempo sombrios e inquietos – diferindo nisto, como se vê, fatalmente, do ideal de “belos olhos” que sempre imaginamos serem ao mesmo tempo brilhantes e tranquilos (TE, p. 25 – grifo nosso).

Assim como James via a Inglaterra como “um local impermeável e ao mesmo tempo flexível” (TRILLING, 1972, p. 114), a representante europeia possui os mesmos atributos: maturidade e flexibilidade. A simpatia que James dedica à mulher europeia pode ser considerada, num primeiro momento, um indício de sua inclinação à cultura do Velho Mundo. Eugenia nos parece muito mais viva e interessante do que Gertrude. A comparação entre elas, salientando seus aspectos físicos, principalmente os olhos, aponta inclusive diferenças de personalidade. A estrangeira brilhante e agradável esbarra na nativa sombria e desajeitada, da mesma maneira que a inteligência e vivacidade de Eugenia encontram uma Gertrude pálida e inquieta.

Entretanto, assim como *Washington Square*, a obra apresenta uma ironia sutil em relação ao desfecho dessas duas personagens: a que nos parecia decidida e independente voltará para a Europa sem aprender nada com os americanos, em compensação a submissa Gertrude desafiará o pai e lutará por seu destino, tirando proveito da experiência com os primos europeus. Com isso, James revela apreço pela mulher americana e mostra que a aparente ingenuidade das representantes do Novo Mundo pode ser um artifício para esconder uma força de vontade latente. Com isso, o escritor dá a entender que

se os Estados Unidos carecem, aparentemente, da “situação aristocrática” propícia ao florescimento das artes, por outro, a eles sobram o frescor e a energia moral correspondentes a uma democracia fundamentada na “igualdade de condições”. Frescor e energia moral que se tornam cada vez mais raros nas formas sociais, decadentes e corrompidas da velha Europa (MELLO, 2008, p. 3 – grifo nosso).

Por essa razão, a temática da inocência está frequentemente associada ao caráter americano nas obras jamesianas. Como ocorre em *Washington Square* e *Daisy Miller*, a mulher dos Estados Unidos é vista como ingênua e inocente em comparação às mulheres cultas e preconceituosas da Europa. Segundo Mello, “a inocência e a liberdade em relação às convenções sociais são apontadas como traços centrais na cultura nacional americana” (2008,

p. 5). Em muitas de suas obras⁸⁵ que tratam do *international theme*, a heroína americana se mostra insubmissa às convenções sociais europeias, desafiando os padrões e costumes do Velho Mundo. Apesar de apresentar insubordinação e inocência como características inatas da mulher do Novo Mundo, podemos dizer que essa construção do feminino não diz respeito à realidade e não possui relação com a cultura nacional na qual se inserem. Entretanto, para James esses aspectos da mulher americana são representativos desta mesma sociedade.

Mais do que isso: a inocência e a insubordinação às convenções sociais não são dois traços da cultura nacional norte-americana, mas sim um *único* traço. A inocência é a própria substância dessa sociedade. Ela substitui o lugar que as normas de conduta, os padrões e convenções sociais e a estrutura hierarquizada ocupam em um tipo de sociabilidade como a inglesa. Para usar a expressão do próprio James, ela dá a “consistência democrática” da sociedade americana, embora seja sentida como um “doloroso vazio” (MELLO, 2008, p. 5 – grifo nosso).

As representações literárias da inocência e ingenuidade americanas estão relacionadas à uma concepção de sociedade democrática cujos valores morais estão atrelados à religião. A verdade de conduta é uma verdade divina: são valores bíblicos, impregnados da ideologia patriarcal dominante que conceitua a democracia como o regime que determina papéis sociais a homens e mulheres. Essas características, que na obra de James estão arraigadas principalmente nas personagens femininas, cristalizam um ideal de mulher que corresponde às vontades do patriarcado. Estereotipada como a criança insolente, a mulher americana é retratada como muito mais infantil que a europeia, que sempre aparece como um ser culto, bem educado e dotado de bom senso.

A inocência americana é representada por meio da intensidade e do imediatismo que caracterizam o caráter autêntico, mas não se confunde com a autenticidade. A autenticidade é o traço fundamental dos indivíduos cuja singularidade se fundamenta na absoluta autonomia em relação a padrões sociais determinados por uma tradição (MELLO, 2008, p. 5).

Em *The Europeans*, o imediatismo e intensidade, reflexos da inocência americana, são contrastados com a seriedade europeia. Isso pode ser percebido logo no início da novela, quando Gertrude conhece Felix e o diálogo entre eles aponta as diferenças culturais entre os dois mundos. Essas diferenças ficarão ainda mais evidentes ao longo da narrativa, quando as duas culturas se encontrarão e passarão a conviver juntas.

⁸⁵ Como por exemplo *Daisy Miller*, *The Portrait of a Lady*, *Roderick Hudson*, *The American Scene*.

- Você está totalmente sozinha?
- Foram todos para a igreja – disse Gertrudes.
- Eu receava isso! – exclamou o jovem. – Mas espero que você não tenha medo de mim.
- Então me diga quem você é – respondeu Gertrudes.
- Agora eu é que tenho medo de você! – disse o jovem. – Meu plano era diferente. Esperava que um empregado levasse meu cartão, e que vocês se reunissem e comprovassem a minha identidade antes de me deixarem entrar.
- Já sei – já sei – disse ela. Você veio da Europa (TE, p. 32).

A intensidade de sentimentos e o imediatismo que os americanos demonstram em sua recepção a um parente longínquo e desconhecido não dialogam com a austeridade do tratamento inglês. Segundo Luiza Larangeira da Silva Mello, os ingleses optam por agrupar as pessoas em lugares sociais bem definidos. Essa distância permite que conheçam melhor o indivíduo e proporciona um relacionamento mais eficiente. Para ela, os ingleses “perceberam que os rótulos sociais – uma vez que são convenções com as quais podemos nos relacionar, até certo ponto, de maneira flexível – permitem conhecer as pessoas, não apenas no vínculo que elas possuem com determinado grupo ou classe, mas na sua singularidade” (MELLO, 2008, p. 5-6).

Para James essa concepção é bastante valiosa na medida em que o distanciamento tende a favorecer o senso crítico e auxilia no relacionamento com os outros. Essa capacidade de observação e julgamento, “ausente no estado de inocência, é o fundamento da situação aristocrática” (MELLO, 2008, p. 6). Entretanto, James irá ironizar essa concepção, quando transforma o senso crítico europeu em preconceito e juízos de valor errôneos em relação aos estrangeiros. Para o autor, em muitas passagens de suas obras que tratam do tema internacional, o distanciamento que os ingleses impõem revela esnobismo e antipatia em relação ao novo.

Em *The Europeans*, esse ar esnobe do Velho Mundo pode ser percebido na figura de Eugenia, que em muitas passagens demonstra se sentir superior aos parentes americanos. A simpatia aparente pelos primos esconde, na verdade uma atitude interesseira. Enquanto as primas são descritas como moças encantadoras e inocentes, Eugenia é representada como uma mulher sábia e até mesmo ardilosa: “nada que a baronesa dizia era inteiramente falso. Mas deve-se acrescentar que nada do que ela dizia era inteiramente verdadeiro” (TE, p. 60). Seu processo de adaptação ao Novo Mundo, bastante diferente do que o irmão passa, e a satisfação que sente em ser o centro das atenções revelam seu caráter egoísta e autoritário, que entrará em confronto com os valores e comportamentos puritanos.

1.4.2 O casamento como norma: aceitação e recusa

Em *The Europeans*, da mesma maneira que já apontamos em *Washington Square*, o casamento é visto para as mulheres como única possibilidade de felicidade. Na novela, isso fica ainda mais evidente, já que o enredo se desenvolve numa comunidade puritana que conserva os valores moralistas e as tradições advindas no Velho Mundo. As famílias Wentworth e Acton criam suas mulheres – Gertrude, Charlotte e Lizzie – para o matrimônio e, talvez por esse motivo, a trama gira em torno da busca de pares. O mesmo não ocorre com os homens: Sr. Wentworth conhece alguns países da Europa, Robert Acton é um homem viajado e coleciona artefatos dos muitos países que visitou e Clifford fora expulso da universidade por problemas de bebida. Enquanto os homens vislumbram felicidade além do espaço restrito do lar, tendo outras motivações como viagens e carreira, às mulheres resta o matrimônio e a maternidade.

De acordo com Adolf Guggenbühl-Craig, os eruditos discordam a respeito da origem do casamento. Muitos antropólogos acreditam que os humanos viviam a princípio em hordas e desfrutavam de total promiscuidade, qualquer homem poderia ter contato sexual com qualquer mulher e as crianças eram criadas pelo grupo. Para esses pensadores, a família, o casamento, relações monogâmicas ou poligâmicas são desenvolvimentos secundários que surgiram para impor certa ordem a esse movimento caótico, restringindo as práticas sexuais para que se pudesse organizar a sociedade. Um antigo relato chinês conta a provável origem do casamento:

No início, os homens não diferiam em nada dos outros animais em seu modo de vida. Como se movimentavam para lá e para cá nas florestas e as mulheres ficavam nas comunidades, acontecia que as crianças nunca conheciam seus pais; somente suas mães. O ato sexual indiscriminado foi então abolido e o casamento instituído pelo imperador (THERBORN, 2006, p. 198).

Outra linha de pensamento defende que casamento e família são eventos primários, cuja estrutura se reflete “na imagem de um homem com um grupo de esposas e crianças em volta deles” (GUGGENBÜHL-CRAIG, 1980, p. 22). A família, de acordo com Dulce Whitaker (1988), é um ambiente que propaga as diferenças de gênero e acentua o binarismo, rotulando homens e mulheres e impondo papéis para ambos. Para ela,

No terreno nebuloso da educação informal estão escondidas raízes de todos os problemas que massacram homens e mulheres, obstaculizando principalmente

para estas, a entrada no mundo das profissões e criando entraves até para viver naquele mundo onde supostamente deveriam estar bem, isto é, o mundo do lar e do casamento.

A família é a primeira “agência” educadora e funciona como correia de transmissão do sistema mais amplo. No nível da família são construídos os moldes: modelos fechados que podem ser mais ou menos rígidos, mas sempre modelos, nos quais são encaixados, com maior ou menor grau de resistência, tanto os meninos como as meninas. Impossível negar que nos primeiros anos a educação na família tem uma ação fortemente domesticadora para ambos os sexos. Mas é também impossível fugir ao fato de que o modelo feminino é muito mais artificial, envolvendo maior grau de repressão e subordinação. Sob a aparente indiferenciação entre crianças, ocorre um processo de socialização diferenciada (apud DEMARTINI e DOPPENSCHMITT, 2005, p. 148 – grifo nosso).

De qualquer forma, sabe-se que a ideia de casamento e família foi formada de maneiras diversas por cada povo e é compreendida diferentemente. Exemplo disso são as muitas formas de casamento elencadas por Göran Therborn, em seu *Sexo e Casamento*.

No povo Akan da Gana contemporânea, por exemplo, um perito no assunto distinguiu 24 ligações heterossexuais tipificadas, que variam de acordo com o envolvimento e conhecimento dos parentes, as trocas interfamiliares, os ritos realizados, e com a posição social dos cônjuges. A antiga lei hindu diferenciava oito formas de se adquirir uma esposa e as listava em uma classificação virtuosa, estando enamorar-se ou apaixonar-se entre as menos virtuosas, na posição seis (2006, p. 197-98).

O primeiro grande historiador sociológico do casamento, Edward Westermarck, em seu artigo *The History of Human Marriage*, publicado em 1891, argumentava que “o casamento não é nada mais do que uma união mais ou menos duradoura entre macho e fêmea, que se estende além do mero objetivo de propagação até depois do nascimento da prole” (Apud THERBORN, 2006, p. 199).

Segundo Ronaldo Vainfas, em seu *Casamento, Amor e Desejo no Ocidente Cristão*, os cristãos ocidentais se apoiaram no ideal de casamento da tradição helenística que previa “a união estável, fidelidade conjugal mútua, ênfase na dependência recíproca, redução do prazer ao leito conjugal e sentido de procriação” (1992, p. 22-23). Essas ideias típicas da moral estoíca foram absorvidas e reinterpretadas pelo cristianismo, que as difundiu como única alternativa de realização pessoal. Os representantes da igreja defendiam o casamento como a relação mais recomendável para a saúde do corpo, para o equilíbrio da alma e para o bem da comunidade. Mais do que uma obrigação de homens e mulheres, a união estável era a única maneira de se existir plenamente. De fato, “o casamento é uma instituição sociossexual, parte

do complexo intitucional mais amplo da família. Como tal, diz respeito a uma ordem sexual específica, bem como a uma ordem social mais geral” (THERBORN, 2006, p. 198).

Pensando na ordem social e sexual, de acordo com Foucault, os estóicos acreditavam

que o princípio natural e racional do casamento o destina a ligar duas existências, a produzir uma descendência, a ser útil para a cidade e a beneficiar o gênero humano em sua totalidade; buscar no casamento, prioritariamente, sensações de prazer, seria infringir a lei, reverter a ordem dos fins e transgredir o princípio que deve unir, num casal, um homem e uma mulher (1985, p. 178-79).

Nesse sentido, casamento nada tinha a ver com amor mútuo, com prazer ou companheirismo, era simplesmente uma obrigação para o bem comum com a finalidade primeira de gerar descendentes. Para a mulher, o ato de casar está relacionado à condição de controle da sexualidade feminina, em outras palavras,

a privatização do corpo feminino pelo masculino é possibilitada como uma condição de dignidade e de ascensão social. A invenção da família serve como tecnologia que sujeita as mulheres aos homens e a si próprias pelo controle e pela dependência da aceitação e do reconhecimento do outro masculino (LOPES e FABRIS, 2005, p. 187).

Nesse período, o casamento era encarado como “um arranjo para a procriação, uma maneira de cuidar dos frutos da sexualidade, de afirmar sua descendência legítima, e definir a responsabilidade última ou principal pela sua criação” (THERBORN, 2006, p. 199).

Esse modelo de casamento foi difundido e estabilizado nos inícios da era cristã, principalmente no mundo romano, devido ao estoicismo impregnado na aristocracia e nos Estados imperiais. Ao final do Império Romano, a instituição do casamento apresentava maior indício de frequência e estabilidade enquanto prática social e a celebração das núpcias conservaram-se como atos domésticos, sem interferência da Igreja. Apesar de ainda permanecer os objetivos como a transmissão do patrimônio e a formação de uma descendência, o ideal de união estável passava a prever um vínculo conjugal, ou seja, a vontade dos noivos. “Se por um lado, era uma transação entre o pai da moça e o noivo (ou seu pai), por outro, a vontade dos futuros cônjuges começava a ter alguma influência na questão” (VAINFAS, 1992, p. 25-26).

Isso pode ser percebido em *The Europeans*, quando o pai, Sr. Wentworth, deseja casar Gertrude com o Sr. Brand e esta reluta, pois não está apaixonada pelo ministro religioso. Gertrude não abdica do casamento, ao contrário, só pretende unir o dever ao amor. Se precisa

casar, pois faz parte de uma de suas obrigações como mulher, não considera justo que seja com alguém que não ama. A decisão dos amantes – Gertrude e Felix – revela que a instituição da união estável permanece e se não há mobilidade nas opções, pois o casamento ainda é encarado como grande (se não a maior) chance de felicidade para as mulheres, há certa liberdade na escolha dos parceiros.

Gertrudes virou-se para o pai – Eu *aproveitei* – disse. – Vocês queriam formar meu caráter. Bem, o meu caráter está formado...de acordo com a minha idade. Sei o que quero; fiz minha escolha. Estou decidida a casar com este cavalheiro.

- É melhor consentir, senhor – disse Félix muito gentilmente.

- Sim, senhor, é melhor consentir – acrescentou uma voz [Sr. Brand] muito diferente (TE, p. 178 – grifo nosso).

A ideia do casamento com escolha dos cônjuges passou a ser disseminada no século V, quando os costumes germânicos invadiram o ocidente e se misturaram às práticas romanas. Entre a nobreza, o casamento estava atrelado aos valores de descendência, de linhagem nobre, de transmissão de propriedades reais, bem como títulos e heranças ou acordos políticos. “Nas classes aristocráticas o que estava em jogo tinha um grande peso, o casamento selava alianças, comprometia a uma política, daí só haver casamentos reais, os quais eram reservados aos poderosos e somente a alguns dos seus filhos” (ARIÈS, 1983, p. 141-42).

O casamento da nobreza feudal seguia um ritual composto de duas partes. Primeiro, havia o rito básico, ou seja, a promessa de casamento, chamada de *desponsatio* ou *pactum conjugale*, o que corresponderia hoje ao nosso “noivado”. Essa cerimônia geralmente acontecia na casa da futura esposa e ficavam presentes os parentes dos cônjuges e algumas testemunhas. Entre os familiares, trocavam-se promessas e bens: “o pai da moça transferia a tutela de sua filha ao segundo marido, que retribuía a doação com a entrega de uma *donatiopuella* ou arras. A mulher era, pois, parte do patrimônio familiar e a sua entrega a um homem selava a união de suas casas reais ou nobiliárquicas” (VAINFAS, 1992, p. 27).

Após o *desponsatio*, seguia-se o rito nupcial, constituído de uma grande festa na casa da família do noivo, cujo ápice acontecia no quarto do casal:

Ao redor do leito se reuniam numerosas testemunhas, e o pai do rapaz celebrava a união. Todos ficavam a olhar o casal despido para constatar a intenção da união carnal, e da procriação. Submetida aos valores de linhagem, a fecundidade era indispensável ao casamento, assim como a fidelidade absoluta da mulher, de modo que o adultério feminino implicava o abandono ou mesmo a morte da esposa transgressora. A esterilidade, por sua vez, levava ao repúdio (VAINFAS, 1992, p. 27).

A pressão para existir um casamento perfeito nos moldes cristãos recaía sobre a mulher, que arcava com as punições de esterilidade, mesmo que não fosse a sua e tinha que proporcionar filhos saudáveis para garantir a perpetuação da linhagem. A responsabilidade de manter uma união estável e fértil era direcionada apenas ao feminino, pois aos homens eram designadas outras tarefas, como manter a ordem em suas propriedades e prover o sustento do lar. As tarefas com a casa e os filhos não eram compartilhadas e os papéis cristalizados eram passados de geração em geração até os dias de hoje. Adolf Guggenbühl-Craig afirma que esses papéis podem ser colocados na seguinte equação “feminino = Eros e relacionamento” e “masculino = Logos, intelecto, atividade” (1980, p. 67). Para ele é possível vislumbrar outra possibilidade para a mulher que não aquela que diz que o feminino só se realiza casando e criando os filhos. Ele dá como exemplo Atenas, uma forma feminina de intelectualidade que supera essa visão limitada da mulher.

Todavia, na sociedade da época, o casamento não era a única opção para todos os filhos nobres: os mais novos eram destinados ao clero e havia outros tipos de união, menos estáveis, mas igualmente reconhecidas. A mais conhecida era a *Friedelehe*, ou seja, uma união de segunda categoria, cujo objetivo era disciplinar os rapazes quanto à sua sexualidade. “Eram uniões quase sempre temporárias, mas não menos formais: o pretendente pagava o “preço da virgindade” ao pai da moça, e tudo se fazia com solenidade. A mulher era, neste caso, muito mais emprestada do que dada” (VAINFAS, 1992, p. 28). Daí, surgiam os bastardos, herdeiros com menor direito aos bens, mas com acesso a títulos e propriedades e que não eram discriminados pela realeza. Por séculos, o casamento e o concubinato eram praticamente a mesma coisa, diferenciando-se apenas na distribuição de bens para os herdeiros.

Mas nem sempre os casamentos seguiam os rituais vigentes: havia os raptos, que eram punidos com perseguições e dissolução da união. “O rapto era também um artifício: muitos maridos forjavam o rapto de suas esposas para delas se livrarem; muitos rapazes o provocavam para afastar suas irmãs da herança paterna; e muitos pais o incitavam para evitar o ônus da cerimônia nupcial” (VAINFAS, 1992, p. 28).

No sistema patriarcal, a mulher sempre foi encarada como mercadoria de troca entre os homens, sendo vista ainda como motivo de prejuízo financeiro. Como só servia para procriar e se manter fiel ao casamento, sua voz na sociedade era limitada às vontades do pai e do marido, que decidiam por ela. Passada de um homem a outro, não era cabível à mulher existir sozinha e a cerimônia da união estável atesta essa premissa. Assim, ser uma mulher de família significa ter sexo autorizado no casamento objetivando “a procriação – condição

biológica da fêmea. O casamento serve como um marcador da integridade da mulher que, sujeita a um homem, fecha sobre si mesma um círculo que gira em torno do marido, da casa e dos filhos homens que pode dar ao marido” (LOPES e FABRIS, 2005, p. 183).

Durante muito tempo, “o casamento foi progressivamente despido de qualquer significado religioso e tornou-se um acordo puramente contratual. Cerimônias religiosas chegavam a ser olhadas como práticas para assegurar a preservação da tradição local” (GUGGENBÜHL-CRAIG, 1980, p. 50). Mais adiante, no século IX, com o dismantelamento do império carolíngio, a Igreja passa a ter papel fundamental na instituição do matrimônio, submetendo reis e cavaleiros a seu poder. De acordo com Ronaldo Vainfas, essa nova situação pode ser percebida nas capitulares parisienses de 829, sob o império de Luís, o Pio, as quais estabelecem novas doutrinas matrimoniais a serem seguidas:

1) o casamento era uma instituição divina; 2) não se deveria casar por causa da luxúria, mas visando a descendência; 3) a virgindade deveria ser guardada até as núpcias; 4) os casados não deveriam ter concubinas; 5) deveriam respeitar a castidade das esposas; 6) o ato carnal não deveria visar o prazer, mas a procriação, ficando proibida a cópula no período de gravidez; 7) a esposa não poderia ser repudiada, salvo por adultério; 8) o incesto deveria ser evitado (1992, p. 29).

Com essas novas normas e princípios, o casamento passa, então, a ser do domínio da Igreja e não mais das famílias interessadas na união. Em 1150, o teólogo Pedro Lombardo inclui o casamento na lista dos sete sacramentos, alegando que a *desponsatio* era o símbolo da dupla conjunção de almas e corpos, ou seja, da união espiritual entre a Igreja e Cristo. Mais adiante, em 1215, no IV Concílio de Latrão, instituiu-se os impedimentos consanguíneos até o quarto grau, condenou-se o repúdio das esposas, a não ser em casos de adultério e o divórcio só foi consentido se um dos cônjuges desejasse seguir a vida monástica. Dessa maneira, “à normatização estrita da instituição matrimonial e do vínculo conjugal – monogâmico, indissolúvel e sagrado – correspondeu a sistematização de uma liturgia” (VAINFAS, 1992, p. 33), que vigora até os dias atuais.

A partir do século XI, começando pelos países anglo-normandos, o ritual da *desponsatio* sofre algumas modificações e se transformou basicamente naquilo que presenciamos atualmente. O “noivado”, antes realizado na casa da noiva, passa a ser encenado na entrada da igreja. O padre toma o lugar do pai, presidindo o novo tipo de cerimônia: os pais da moça entregam-na ao sacerdote que a transfere ao futuro esposo; depois, o padre une as mãos dos noivos e observava a troca de alianças. A inclusão das alianças simboliza o amor,

a fidelidade e o laço conjugal, de modo que o homem não seja capaz de separar aquilo que Deus uniu, já que o casamento agora é uma instituição divina.

No século XIV, a igreja impõe completamente sua influência no rito matrimonial, quando delega à figura do padre o poder de dizer, durante a cerimônia: *ego conjugo vos* (eu quem vos uno), mostrando que o sacerdote representa a vontade divina e, por isso, tem plenos poderes de unir um casal. “E, assim, criou-se a liturgia matrimonial (precursora da cerimônia moderna): o padre substitui ritualmente o pai da noiva; a entrada da igreja tomou lugar da casa; a Igreja, enfim, sobrepôs-se às famílias e impôs aos leigos a sua moral” (VAINFAS, 1992, p. 33).

Em 1653, no Concílio de Trento da Contra-Reforma, a Igreja Católica decide que o casamento só é válido com a benção da Igreja, já que se tratava de um sacramento. A partir daí estabeleceu-se que o matrimônio “deveria ser normalmente contraído perante o sacerdote da paróquia. Não havia referência ao consentimento parental, apenas ao consentimento das próprias partes. O casamento era indissolúvel uma vez que consumado sexualmente” (THERBORN, 2006, p. 201). A doutrina da Igreja ainda previa que o adultério, a impotência e alguns outros raros motivos eram aceitos como razões para o pedido de divórcio e o recasamento da viúva não era bem visto na sociedade.

O Protestantismo percebia o casamento como um contrato mundano, ainda que devesse ser realizado por um clérigo conforme as regras da igreja. No mundo protestante, desde os tempos de Calvino em Genebra e daí por diante, estabeleceram-se extensa vigilância sexual e jurisdição, que alcançaram sua plena aplicação no século XVII (THERBORN, 2006, p. 201).

O reconhecimento do casamento pela Igreja e a aprovação à união estável como uma benção divina garantem que os valores e doutrinas propagados sejam aceitos como norma de moral e conduta. Assim, a Igreja assegura o controle da ordem social, já que o ideal proposto é um instrumento de poder, cujo intuito é a dominação. Para muitas críticas sociais modernas o casamento é visto como “uma instituição hipócrita, restritiva e destrutiva. Só pode ser mantida por falsidade e fraude. Frequentemente é visto também como um dos instrumentos da ordem social dominante para condicionar o povo à subserviência, numa mentalidade escrava” (GUGGENBÜHL-CRAIG, 1980, p. 13).

Se a Igreja controla a família, e se a base da sociedade é familiar, logo, a Igreja controla tudo, legitimando sua influência de domínio na vida dos leigos. O poder divino delegado aos sacerdotes representa no plano simbólico a superioridade do clero em relação aos homens. Nesse sentido, ao clero e aos homens do mundo espiritual caberiam a castidade e

o poder; aos leigos, homens do mundo profano, caberia o matrimônio e a obediência. Nesse processo, “a Igreja afirmou-se como o poder supremo no Ocidente. A sacramentalização do casamento foi a base, portanto, do triunfo político da Igreja, e matéria privilegiada da codificação moral da cristandade” (VAINFAS, 1992, p. 36).

Em *The Europeans* a influência que a Igreja exerce na vida dos personagens é explícita. A comunidade puritana retratada por James vê no representante divino, Sr. Brand, mais do que um amigo ou conselheiro. Para os Wentworth e Acton, o ministro é um guia, o responsável pelas decisões mais importantes, aquele que determina como cada um deve agir. Muitas passagens da narrativa evidenciam esse poder decisório do Sr. Brand⁸⁶ e isso se deve ao fato de, como representante divino, ser considerado o mais apto a aconselhamentos. Sua voz de comando e as doutrinas que prega em prol de uma convivência harmônica e consonante aos princípios religiosos só são contestadas por uma única personagem – Gertrude –, que é vista como uma mulher difícil de controlar.

Na obra, o Sr. Brand é considerado “um grande inspirador de reflexões e propósitos” (TE, p. 54) e representa “um sem-número de obrigações” (TE, p. 80). Como mantenedor dos ideais puritanos é de se esperar que veja no casamento realização pessoal plena. Por esse motivo, já deixa claro suas intenções com Gertrude, que o dispensa por não amá-lo.

- Eu a amo, Gertrudes – confessou ele, afinal. – Eu a amo muito; e agora mais do que nunca. [...]
- Gostaria que você esquecesse o que acabou de me dizer – Gertrudes pediu.
- Como posso... por que deveria esquecer? – perguntou ele.
- Não lhe fiz nenhuma promessa – nem lhe dei nenhuma esperança – afirmou ela olhando-o, a voz um pouco trêmula.
- Você me fez sentir que exercia alguma influência na sua vida. E também me abriu sua mente (TE, p. 81 – grifo nosso).

Entretanto, essa influência que Sr. Brand exerce nas duas famílias, não funciona com Gertrude. Apaixonada por outro e não tão submissa ao pai quanto a irmã, a jovem deseja ter um casamento com amor e não somente por obrigação, como aprendera ser a norma. Para isso, irá enfrentar o pai que, a princípio não compreende a decisão da filha. Para o Sr. Wentworth não haveria privilégio maior do que desposar um clérigo, ainda mais o Sr. Brand, um homem tão respeitável. Sua surpresa em saber que Gertrude escolhera o boêmio Felix deixa transparecer certa decepção, pois evidencia que a filha realmente destoava da criação

⁸⁶ Ver por exemplo, o diálogo entre o Sr. Wentworth e Felix Young a respeito do problema de alcoolismo de Clifford, na página 102 ou ainda a presença do sacerdote quando a família discute a possibilidade de casamento entre Gertrude e Felix, na página 178.

que tivera. Após ouvir o pedido de casamento de Felix, o patriarca pondera e explica por que não concorda com a união: “Não é apenas por causa do Sr. Brand. [...] É difícil explicar. [...] É uma questão de ordem moral, como diz o Sr. Brand. A questão é saber se é o melhor para Gertrudes” (TE, p. 175-76 – grifo nosso).

A questão de ordem moral em relação a instituição do casamento e da constituição de família permeia toda a narrativa. Em *The Europeans*, essa dicotomia mulher/mãe *versus* homem/provedor pode ser percebida nas figuras dos patriarcas das duas famílias: Robert Acton e Sr. Wentworth. Ambos representam o *business man* de Theodore Roosevelt, já que são provedores do sustento de seus lares. Ambos são homens viajados e que estudaram em Harvard; ao longo de suas vidas acumularam fortuna e bens e agora desfrutam desses passando os dias em suas propriedades. Robert Acton cuida da mãe inválida e da irmã, Lizzie; o Sr. Wentworth cuida das duas filhas e do filho alcoólatra. Como provedores, os homens são responsáveis pelo sustento e segurança da família e, por essa razão, a preocupação em casar as filhas.

Entretanto, da mesma maneira que James retrata o *business man*, o autor nos apresenta personagens que não se enquadram nesse modelo de masculino. Clifford, o universitário alcoólatra e Felix Young, um pintor amador, sem fama nem dinheiro e que vê na América uma oportunidade de estabilidade. Para Felix, esta se realizará a partir do casamento com uma das herdeiras do tio rico. O mesmo ocorre com Clifford, cuja salvação surge na união com a inteligente Lizzie.

Da mesma maneira que para as mulheres o matrimônio é a única opção de realização pessoal, para os homens, que não seguem o modelo proposto por Theodore Roosevelt, o matrimônio aparece como salvação e estabilidade. Com isso, James estende essa concepção e nos apresenta um homem interessado nesse modelo de realização pessoal, mostrando alternativas para o masculino que não segue as normas patriarcais de prover o sustento do lar. Com Clifford e Felix, James inverte o padrão: Clifford é fraco demais para decidir algo por si e termina a narrativa casado e influenciado pela inteligência da esposa (TE, p. 187); Felix continuará vagando pela Europa, levando sua arte e sem a responsabilidade de sustentar a mulher (TE, p. 175 e 187).

Todavia, se para a mulher, o matrimônio está atrelado ao amor, para o homem ele vem acompanhado também de outros interesses, mais práticos e racionais. No caso de Felix, por exemplo, não fica explícito se a união com Gertrude ocorre meramente por interesse e seu amor por ela parece mesmo a calhar, já que pode proporcionar-lhe felicidade dobrada: estar com a mulher que ama (ou diz amar) e não precisar trabalhar.

Essa ambiguidade em saber se Felix está interessado verdadeiramente na moça ou se se interessa pela filha menos bonita, pois percebe que o sogro é muito rico e pode garantir-lhe mordomia para o resto da vida permanece por toda a narrativa. Os irmãos europeus, visivelmente interessados no dinheiro e posse dos primos americanos, comentam o tempo todo a riqueza dos parentes. Antes mesmo de conhecerem os primos, Eugenia e Felix já discutiam a possibilidade de encontrarem vida mais próspera na América. Em uma dessas conversas, a baronesa aponta a natureza frívola do rapaz: “Se uma mulher lhe propuser casamento, você dirá: “Certamente, minha querida, será um prazer!” E então casará com ela e ambos serão ridiculamente felizes. Depois, ao fim de três meses, você lhe dirá: “Lembra-se daquele bendito dia em que lhe pedi para ser minha?” (TE, p. 15).

Outro momento que denota uma inclinação do rapaz para questões financeiras pode ser percebido quando Felix explica à irmã que os Wentworth possuem uma quantia considerável de dinheiro, mesmo sem ostentar, e ao falar deixa transparecer seu interesse pelo dote das filhas do tio.

Devo dizer que há riqueza sem indícios. Um modo de viver doméstico, simples; nenhuma ostentação, nada de muito atraente para... - como direi? – para os sentidos; mas uma grande *aisance*⁸⁷, e muito dinheiro, fora da vista, que aparece discretamente como de donativos para instituições, conservação das instalações, pagamentos de honorários médicos; talvez até mesmo para dotes às filhas (TE, p. 40).

Assim como acontece em *Washington Square*, Felix Young deseja prosperar à custa da esposa rica que irá sustentar a vida irregular que deseja levar. Mas se em *Washington Square*, Morris Townsend não tivera coragem de assumir seu interesse, aqui Felix não mente quanto a sua condição social e moral, chegando a explicar detalhadamente para o futuro sogro o que faz e espera da vida.

Contudo, considera-me um frívolo, sem vintém e miserável! Tem razão... tem razão... mil vezes, tem razão. Andei levando uma vida desregrada... fui violinista, pintor, ator. Mas há algo a ser dito: em primeiro lugar, creio que exageram; me atribuem qualidades que não possuo. Tenho sido boêmio... sim; mas dentro da boemia sempre me consideraram um cavalheiro. Gostaria que pudessem conhecer alguns dos meus velhos *camarades*... eles lhes contariam! Era da liberdade que eu gostava, mas não das oportunidades! Meus pecados eram pecadilhos; sempre respeitei a propriedade alheia... a mulher do próximo. (...) Tomei juízo, me acomodei à rotina. Descobri que posso ganhar o sustento... de forma bastante razoável... perambulando pelo mundo,

⁸⁷ Comodidade, conforto (tradução nossa).

pintando retratos pouco fiéis. Não é uma profissão gloriosa, mas é perfeitamente respeitável (TE, p. 174-75).

Vale ressaltar que é mera especulação o interesse de Felix pelo dinheiro da família da esposa, já que não há menção na obra o fato de ela ter ganhado algum dote, mesmo sendo tradição naquela sociedade. Interessante é que o personagem de Felix não opta por continuar vivendo na propriedade dos Wentworth que tanto admira e escolhe a Europa para continuar e divulgar sua arte. Isso pode ser entendido como uma crítica ao modelo social americano que, ironicamente, sustentava os valores tradicionais trazidos no Velho Mundo. A América inculta e tradicionalista ainda não estava preparada para instalar um homem que vive da pintura e faz dela seu sustento. Já a Europa, culta e moderna é capaz de aceitar um homem que não se encaixa no modelo de provedor. Como artista, James sabia das dificuldades e pressões sociais para viver da arte. Assim como Felix, o autor acredita que a América ainda não tinha condições de encarar as artes como uma das formas de se ganhar dinheiro, igualmente digna.

A ida de Gertrude à Europa para acompanhar o marido revela uma mobilidade que a personagem já assinala desde o início da narrativa. Constantemente descrita como diferente da irmã, Gertrude nos parece indecisa quanto a seguir as normas sociais que dirigem a comunidade em que vive. O primeiro indício desse questionamento, é sua recusa em ir à igreja, argumentando que “o céu está muito azul” (TE, p. 29), como quem diz que o dia está muito bonito para ser desperdiçado com sermões. Quando James a desloca de seu meio e a insere num ambiente muito diferente do seu – a Europa – ele acentua a inadequação da personagem. Mais independente do que a irmã Charlotte e a prima Lizzie, Gertrude só poderia ser feliz na Europa, que está mais preparada para acolher esse tipo de feminino. Mais uma vez, a ironia fina jamesiana mostra que o Novo Mundo ainda estava fechado para novos modelos de mulher: aquela que ainda vê no casamento o ideal de felicidade, mas que se casará com um homem completamente fora do padrão aceito pela sociedade. Na América, Gertrude é deslocada, uma estrangeira em sua própria terra natal; na Europa, ela pode ser feliz ao lado do homem que escolheu amar.

Entretanto, se o casamento parece uma solução fácil para a maioria dos personagens, pois quase todos se casam⁸⁸, para Eugenia ele não acontece na América. Vinda de uma união fracassada e que conta os dias para se desfazer, a baronesa pretendia resolver seus problemas afetivos e financeiros com uma união estável, recorrendo aos primos ricos. O contato com Robert Acton e a intimidade que aos poucos constroem podem, finalmente, levá-la a alcançar

⁸⁸ Ao final da narrativa, formam-se quatro casais: Gertrude e Felix, Charlotte e Sr. Brand, Lizzie e Clifford e Robert e “uma jovem particularmente bonita” (TE, 187).

seu objetivo. Dos irmãos, Eugenia é a única que possui uma ideia fixa quando vem à América. Felix está muito mais interessado em conhecer o ambiente e aproveitar a experiência, já que a vida toda fora um homem alegre que não se preocupava com o futuro. Eugenia vem mais decidida e, por isso, aposta no homem que parece o pretendente ideal.

O homem maduro e viajado, descrito por Felix como “um homem mundano” com “menos de quarenta e meio calvo” (TE, p. 42) parece ser o par ideal para Eugenia. A baronesa se interessa pelo misto de aventura e seriedade presentes no semblante do Sr. Acton e ele se encanta com as peculiaridades dela, com o fato de ser independente e decidida e, principalmente, por ser uma mulher incomum, com uma história de vida, hábitos e personalidade nada tradicionais.

Estava mais do que interessado naquela mulher inteligente, a qual, o que quer que ele dissesse, não tinha uma inteligência à moda de Boston. Ela o levava a uma espécie de excitação e mantinha-o num vago suspense. Era obrigado a admitir para si mesmo que nunca vira uma mulher como aquela – nem mesmo na China (TE, p. 85).

Os diálogos entre eles, plenos de duplo sentido, acentuam o flerte. As conversas revelam um desejo contido, uma possibilidade de união que ficará apenas nas entrelinhas. Quando se conhecem, apresentados pelo Sr. Wentworth já podemos notar o tom galanteador do Sr. Acton, que ficará cada vez mais explícito (TE, p. 49). Mais adiante, após quatro semanas de convivência, o diálogo começa a ficar um pouco mais direto, mostrando que o Sr. Acton “estava perfeitamente decidido a se casar” e o quanto “estava extremamente interessado na baronesa Münster” (TE, p. 84).

A baronesa era muito franca com ele; ou pelos menos procurava ser. – Estou certa de que você acha muito estranho eu ter me instalado nesta tão remota parte do mundo! [...] Tenho certeza de que você está imaginando quais seriam os meus motivos. Pois são muito puros. [...]

- Não, não acho isso nada estranho – disse ele lentamente, sorrindo. – Que uma mulher inteligente se instale em Boston ou nos seus subúrbios – não requer muita explicação. Boston é um lugar bem bonito.

- Se quer que o contradiga – falou a baronesa – *vous vous y prenez mal*⁸⁹. Dependendo do meu humor, não há nada com que eu não seja capaz de concordar. Boston é um paraíso e estamos nos subúrbios do paraíso.

- Neste momento não estou absolutamente nos subúrbios; estou no próprio paraíso – retrucou Acton, um pouco recostado na cadeira (TE, 84-85).

⁸⁹ Você está muito enganado (tradução nossa).

Os encontros se tornam mais frequentes e Eugenia, que deve manter sua reputação de mulher casada, evita flertes mais explícitos. Robert, por outro lado, não fica tímido ao mostrar seu interesse pela estrangeira. Se Eugenia não demonstra seus sentimentos isso acontece mais por conveniência do que por vontade. Contudo, mesmo parecendo perfeitos um para o outro, não haverá união do casal protagonista. Eugenia não consegue sentir-se a vontade naquele chalé em meio as macieiras, não se adapta ao estilo de vida dos primos puritanos, não é capaz de conviver harmoniosamente com eles. A tranquilidade da vida na América contrasta com seu espírito livre e inquieto e nem mesmo um homem interessante e rico poderá convencê-la a ficar. Além disso, Eugênia não recebe efetivamente um pedido de casamento e opta por voltar à Europa e continuar sua vida num casamento que está se esvaindo, mas que ainda assim é um casamento. Ao final da narrativa, o narrador nos sintetiza a experiência da protagonista, ao mesmo tempo em que explica sua partida.

[...] era ainda mais clara a impaciência de Eugênia em deixar um país onde não encontrara a fortuna que viera procurar. É verdade que ela não se dedicara demais; mas julgava ter razão em generalizar... em concluir que as possibilidades de ação naquele continente provinciano não eram favoráveis a mulheres verdadeiramente superiores. O Velho Mundo era o seu campo natural. A sinceridade sem limites com que tratou de aplicar essas conclusões inteligentes pareceu, para o pequeno grupo de espectadores que participou dessa narrativa, a suprema exibição de um caráter ao qual a experiência da vida imprimira uma maleabilidade inimitável (TE, p, 186).

James consegue mostrar que duas mulheres de culturas diferentes, experiências de vida diversas e concepções de ideal de felicidade completamente antagônicas se aproximam mais do que parecem. Ambas escolhem deixar a América, pois não veem possibilidade de realização numa terra puritana e tradicional, que repele a menor manifestação de modernidade e tolhe ambições que vão além da vida restrita à casa e à igreja. Gertrude ambiciona conhecer o mundo e Eugenia quer voltar à civilização. Mesmo ainda não estando preparado para conceber uma mulher livre das amarras sociais do casamento, James já aponta sinais da independência do feminino quando coloca duas personagens que lutam por sua felicidade, não sendo passivas às vontades do pai ou mesmo do patriarcado.

1.4.3 Eugenia e as outras mulheres: possibilidades para o feminino

Como já dissemos, em *The Europeans*, o contraste de culturas está representado nas figuras de Eugenia Munster e as mulheres da família Wentworth e Acton. A primeira é

retratada como independente, moderna e arrogante; já Gertrude, Charlotte e Lizzie são apresentadas como bondosas, ingênuas e dependentes do próprio pai ou do ministro religioso, Sr. Brand.

A diferença entre as duas representações do feminino diz respeito, principalmente, à expressão de sentimentos e emoções que cada tipo de mulher apresenta. Para as americanas, amor é mais importante que dinheiro e não conseguem vislumbrar felicidade além do casamento. Por outro lado, a mulher europeia está mais interessada em conforto; para ela, casamento nada tem a ver com amor e sim com estabilidade.

Desde o início da novela, Eugenia é representada como uma mulher a frente de seu tempo. São inúmeras as passagens que a caracterizam como inteligente, independente, mas também ambiciosa. Isso não é apenas opinião do narrador, a própria personagem se mostra interesseira e fria, já que vê nos parentes americanos apenas uma oportunidade para conseguir a fortuna que perdera com um casamento de fachada. “Sim, sou ambiciosa – disse finalmente. – e a minha ambição me trouxe para esse lugar horroroso!” (TE, p. 18). O narrador revela o objetivo de sua vinda à América ao mesmo tempo em que dá indícios de seu caráter: “Estava um pouco excitada; sentia que de fato tinha vindo para um país estranho, decidida a fazer fortuna. Superficialmente tinha a consciência de muita irritação e desprazer” (TE, p. 21).

Em contraste com a mulher europeia estão as filhas do Sr. Wentworth e a filha do Sr. Acton, cuja inocência e recato são suas principais características. Mulheres prendadas (frequentemente aparecem bordando ou tricotando) e preparadas para o casamento possuem uma natureza servil, prontas para a amabilidade. Frequentemente descritas como adoráveis, as três jovens não contrastam com a baronesa apenas na aparência, mas principalmente na personalidade. O narrador, assumindo a voz de Felix, traça o perfil de cada uma.

Os traços docemente severos de Carlota Wentworth eram tão agradáveis quanto os olhos azuis maravilhosamente expressivos de Lizzie Acton; e o ar de Gertrudes, de estar sempre pronta para passear e escutá-lo, era tão encantador como todo o resto, especialmente porque ela caminhava com muita graça (TE, p. 64).

Enquanto Eugenia é descrita como uma mulher esbelta, sem beleza, mas com “olhos encantadores: cinzentos, brilhantes, vivazes, ternos, cheios de inteligência” (TE, p. 13), Gertrude é mostrada como uma mulher desajeitada, alta, magra e pálida com “olhos sombrios e inquietos” (TE, p. 25). Charlotte, muito diferente da irmã, se assemelha fisicamente à baronesa, já que possui olhos igualmente expressivos: “Também era magra e pálida; mas parecia mais velha do que a outra e mais baixa; tinha cabelos escuros e macios. Seus olhos,

diferentes dos da outra, eram vivos e cintilantes; mas não eram inquietos” (TE, p. 26). Por fim, Lizzie é representada como uma moça “maravilhosamente bonita”, tipicamente americana, com olhos “azul-escuros e cabelo castanho-escuro” (TE, p. 49).

A metonímia dos olhos em *The Europeans* é construída de maneira interessante, na medida em que revela muito mais das personagens do que parece. Eugenia tem olhos brilhantes e inteligentes, assim como sua natureza perspicaz e manipuladora; Gertrudes possui olhos sombrios e inquietos, da mesma maneira como encara o mundo e as pessoas – de forma inquieta –, pois sente-se inadequada ao ambiente sem saber exatamente a razão; Charlotte tem olhos cintilantes e tranquilos, que expressam seu caráter pacífico e sua passividade em relação ao mundo e àqueles que a rodeiam; Lizzie é a única que Eugenia considera legitimamente americana, pois tem originalidade e auto-controle que a surpreendem desde o início.

Segundo a tradição literária, os olhos são capazes de captar a essência das pessoas, já que são considerados os espelhos da alma. As imagens que o narrador nos apresenta caracterizam as personagens propriamente. Pelos olhos somos capazes de conhecer a personalidade de cada uma das mulheres da narrativa e já podemos inferir o destino delas. O uso da metonímia, que em *The Europeans* sintetiza a parte pelo todo, não serve para ilustrar ou acentuar características físicas das personagens, mais do que isso revela traços fundamentais do caráter de cada uma delas. Através dos olhos temos acesso ao interior do feminino que nos é revelado pouco a pouco. Como as personagens não têm muita mobilidade na trama, sabemos seus interesses, pensamentos e vontades a partir dos diálogos e dos olhares que lançam umas às outras.

De acordo com Albert Henry, a metonímia e a metáfora “têm um importante caráter comum que é o de considerar os objetos na sua totalidade” (1975, p. 70), associando termos que já estão relacionados. Assim, a metonímia amplia o sentido, relacionando um objeto “por meio de um termo que designa o outro objeto unido ao primeiro por uma relação constante” (FILIPAK, 1983, p. 141). Essa relação revela contiguidade com a representação dada e funciona para exprimir o total.

Segundo Le Guern, a relação metonímica “é uma relação entre objetos, isto é, entre realidades extralingüísticas; está baseada numa relação existente na referência, no mundo exterior, independentemente das estruturas lingüísticas que possam expressá-la” (1976, p. 28). Na obra, a relação está na parte olhos representando o todo personalidade.

A partir da metonímia dos olhos, onde temos as personagens completas representadas por uma única característica, a obra traz um retrato feminino feito por uma voz masculina que traça o perfil de dois tipos de mulheres, se valendo de conceitos simplistas e redutores: as

inquietas e as submissas (GUALDA, 2007, p. 91). Eugenia e Gertrude fazem parte do primeiro grupo, pois buscam algo além e decidirão por si mesmas seus destinos; Lizzie e Charlotte, pelo contrário, representam a tranquilidade e não possuem tanta mobilidade quanto as outras.

Esses dois modelos representativos do feminino revelam a ideologia do autor, que propaga dois tipos de mulher: a submissa feliz e a independente insatisfeita. Curiosamente, Lizzie não é tão submissa quanto parece, assim como Gertrude não é tão independente como gosta de mostrar. Entretanto, os pares de mulheres representados, em princípio, pelos olhos revelam que os destinos que escolhem ou a que são submetidas correspondem às suas personalidades.

I. A. Richards acredita que o uso de recursos metonímicos ao mesmo tempo em que revela sutileza na construção de sentido pode ampliar o significado. Para ele, o sentido que extraímos dessa interação é o produto do processo metonímico que consegue aproximar termos diferentes, mas que estão inter-relacionados (1938, p. 93). Pensando nisso, ao mesmo tempo em que a metonímia aproxima os termos que se pretende relacionar, acaba ampliando o sentido de cada um.

A recorrência da temática dos olhos e a importância do olhar trocado entre os personagens têm um papel fundamental na narrativa. Num ambiente onde a palavra deve ser medida e a maioria dos diálogos trata de assuntos de interesse comum, um olhar vale mais do que um discurso, já que é capaz de revelar sentimentos e opiniões. Um momento significativo é o encontro de Eugenia e do Sr. Wentworth: o olhar que a baronesa lhe lança é tão intenso que o patriarca não consegue enfrentá-lo.

Ele tinha preparado um pequeno discurso em sua mente; mas agora praticamente desaparecera. Sentia-se quase amedrontado. Nunca fora olhado daquele modo – com aquele sorriso fixo, intenso – por uma mulher; por outro lado, isso o deixou perplexo e oprimido, porque a mulher que assim sorria e que instantaneamente lhe tinha sugerido possuir outros atributos extraordinários, era sua própria sobrinha, a filha da filha do seu pai (TE, p. 43-44).

E não é apenas o patriarca da família que não consegue encarar os olhos da baronesa. Em outro momento, o Sr. Brand desviará o olhar, pois não se sente a vontade com a figura de uma mulher tão diferente daquelas a que estava acostumado.

[Eugenia] parou primeiro no rosto cândido e na figura delgada do sr. Brand, cujos olhos estavam fixos intencionalmente no sr. Wentworth, como se

pedindo a ele para não prolongar aquela estranha situação. O sr. Wentworth pronunciou o seu nome; Eugenia lançou-lhe um olhar encantador e depois voltou os olhos para o outro cavalheiro (TE, p.48).

Talvez por essa razão, o Sr. Wentworth se sinta no dever de aconselhar às filhas e a todos os membros mais próximos a respeito da chegada dos parentes estrangeiros. Com Felix, ninguém se sente intimidado, mas Eugenia gera desconforto, pois “represents a configuration of attributes which the society of the Wentworths cannot comprehend. She is too big for her setting, exceeding the dimensions of Mr. Wentworth’s benevolent”⁹⁰ (POIRIER, 1967, p. 101).

Como o Sr. Wentworth não consegue decifrá-la, acredita que, diante dessa mulher incomum, está um perigo iminente. O conselho que lança a todos os presentes é, acima de tudo, uma pista para o desenrolar dos fatos. O patriarca está certo quanto à exposição a novas influências e mais certo ainda quando não sabe dizer se são boas ou más. Isso na verdade faz pouca diferença, pois qualquer que seja a natureza da influência na vida dos moradores será capaz de causar mudanças (algumas irreversíveis) para todos.

O sr. Wentworth fitou a filha, que estava de pé a seu lado; puxou-a gentilmente para si. – Você deve ter cuidado – aconselhou. – Deve ficar alerta. De fato, todos nós precisamos ter cuidado. É uma grande mudança; ficaremos expostos a influências estranhas. Não digo que sejam más; não julgo por antecipação. Mas talvez seja necessário exercitarmos muita sabedoria e autocontrole. Será uma influência diferente (TE, p. 57).

O único capaz de enfrentar os olhos de Eugenia é Robert Acton, que desde o primeiro encontro sente-se atraído pela baronesa. Quando assume encará-la, na verdade, demonstra seu interesse em conhecê-la melhor. Ao enfrentar o olhar da estrangeira, Robert enfrenta, assim, a própria Eugenia, que com ele não vê necessidade de usar uma máscara social para esconder seus reais objetivos. “[Robert] estivera com as mãos nos bolsos; e quando Eugênia olhou para ele, retirou-as. Mas não olhou evasivamente para o anfitrião, como fizera o sr. Brand. Enfrentou os olhos de Eugênia” (TE, p. 49 – grifo nosso).

Dissemos anteriormente que Eugenia e Gertrude, apesar das enormes diferenças, possuem muitas similaridades. Ambas lutam pelo que querem, são mulheres insatisfeitas, mas somente a baronesa é dissimulada. Com imensa capacidade para o fingimento, como já

⁹⁰ Representa uma configuração de atributos os quais a sociedade dos Wentworths não podem compreender. Ela é grande demais para seu ambiente, excedendo as dimensões da benevolência do Sr. Wentworth (tradução nossa).

demonstramos em outro momento, Eugenia carrega em si o duplo⁹¹, ou seja, é aquela que, ao mesmo tempo em que agrada, agride. “Quando Eugenia queria agradecer, era para ele [Felix], como para todas as pessoas, a mais encantadora mulher do mundo. Então ele esquecia que a irmã era também outra pessoa; que às vezes se tornava dura e perversa, que ocasionalmente até lhe fazia medo” (TE, p. 43).

Na obra, ela é a única personagem que age assim; os demais são bondosos, íntegros com um senso apurado de moralidade, mesmo que sejam inclinados para a tristeza.

- Não, não são divertidos – admitiu Félix. – São sóbrios; são até severos. Têm uma natureza meditativa; levam as coisas muito a sério. Acho que há algum problema com eles; devem ter alguma recordação melancólica ou uma expectativa deprimente. Não possuem temperamento epicurista. [...] mas são maravilhosamente bons e gentis. E compreensivos, acham as pessoas inteligentes; acham as pessoas notáveis! (TE, p. 41).

Essa caracterização da mulher americana como um ser triste, sem perspectiva confrontando com a altivez da mulher europeia revela a ideologia do escritor, que considerava boa parte da América ainda provinciana demais. O seu gosto pela civilidade e pela cultura europeia ficam evidentes quando sugere que os americanos não sentem prazer pela vida e estão constantemente melancólicos. Muitas são as passagens na narrativa que mostram os americanos como gentis e bondosos mas, acima de tudo, como figuras tristes, deprimidas sem um motivo real, contrastando com a bela paisagem que os cerca.

Entretanto, se por um lado, James revela simpatia pelos europeus, os mostrando muito mais altivos, por outro, James os caracteriza como interesseiros e ardilosos. Os americanos cabisbaixos são indivíduos dignos de confiança, por isso Gertrude diz a Felix quando se conhecem: “Nós não temos medo...aqui” (TE, p. 33). Por viver nos dois continentes e ter uma experiência sentimental com ambos, Henry James não é capaz de se decidir favoravelmente por um deles, optando pela posição intermediária de criticar o que considera negativo e elogiar os pontos positivos que ambas as culturas possuem.

O distanciamento crítico que James afirma ser importante e a experiência de vida que considera fundamental para se conceber uma obra de arte são praticados aqui de tal forma que não podemos dizer para qual continente está inclinado. Se a mulher americana é submissa na figura de Charlotte e inclinada ao romantismo inconsequente como Gertrude, ela também

⁹¹ Em minha dissertação de Mestrado discuto a questão do duplo do feminino, da mulher ser representada como anjo e monstro (GUALDA, 2007, p. 139-51.).

pode ser inteligente, como Lizzie. Por outro lado, se a mulher europeia é independente, ela pode ser ao mesmo tempo interesseira e nada confiável.

Outra maneira de representar a mulher americana é caracterizá-la como sonhadora. Mais prática, Eugenia não parece se importar com questões sentimentais. Gertrude, em contrapartida, “vivia num mundo fantástico; parecia-lhe estar lendo um romance em episódios diários” (TE, p. 79). A jovem sonha acordada e espera encontrar um príncipe para libertá-la da vida enfadonha que leva em Boston. O caráter romântico da jovem encontrará em Felix o par perfeito, pois o jovem compartilha dessa mesma natureza sonhadora. Não é a toa que quando se encontram pela primeira vez, Gertrude tem a impressão de que ele saíra do livro que está lendo – *Mil e Uma Noites*.

Durante um quarto de hora, leu ali a história dos amores do príncipe Camaralzaman e da princesa Badoura. Finalmente levantando os olhos, sobressaltou-se, pois pareceu-lhe que o príncipe Camaralzaman estava de pé diante dela. Um belo jovem lhe fazia uma reverência muito ampla – uma reverência magnífica, tal como nunca tinha visto antes. Ele parecia ter caído das nuvens (TE, p. 31 – grifo nosso).

Gertrude vive no mundo da imaginação e a confunde com realidade. Inclinada a devaneios, se refugia em seus sonhos para não ter que enfrentar os dissabores de conviver com uma família que não a compreende e ser amada por um homem a quem não pode corresponder. A escolha de James em se referir a *Mil e Uma Noites* estabelece uma relação intertextual com a vida romântica que fantasia ter. Ao final da narrativa, Gertrude alcança seu objetivo, já que encontra na figura de Felix Young a projeção do príncipe Camaralzaman.

Gertrudes nunca vira um artista antes; somente lera a respeito deles. Pareciam-lhe uma classe romântica e misteriosa, cuja vida era feita de incidentes agradáveis que jamais ocorriam às outras pessoas. E apenas excitava em sua imaginação o fato de Félix declarar, como fazia repetidamente, que não era um artista (TE, p. 71 – grifo nosso).

Sua inclinação à fantasia e a busca pelo ideal romântico revelam a maior diferença entre a mulher do Novo Mundo e a do Velho Mundo. A importância que Gertrude dá ao amor e sua necessidade em encontrar um homem que satisfaça seus desejos românticos parecem infantis demais perto do racionalismo de Eugenia. Pode-se argumentar que a idade das mulheres e suas experiências de vida interferem na maneira como encaram os relacionamentos amorosos. Entretanto, esse argumento se invalida se considerarmos que nem Charlotte nem Lizzie, praticamente da mesma idade de Gertrude, agem dessa maneira. Das

três americanas, Gertrude é representada como a mais ingênua, aquela que vive num mundo a parte. Pensando nisso, não é possível vê-la como esposa do Sr. Brand, que tenta a todo custo consertá-la, entendê-la. Muito maduro para ela, o clérigo destoa da moça em todos os sentidos. Em *The Europeans*, a máxima “os opostos se atraem” não é válida, pois ao final, os pares que se juntam são complementares, não díspares.

Essa relação de complementariedade é o que motiva Gertrude a não deixar Felix escapar de sua vida. Surpreendendo a todos, ela deixa de viver num mundo de imaginação quando interrompe a conversa do pai e resolve opinar sobre algo concreto: seu futuro. O mundo de sonhos só é deixado de lado quando a jovem percebe que poderá ficar sem ele, se o pai quiser casá-la com o Sr. Brand. A única maneira de ser feliz é ao lado de um homem que fantasia tanto quanto ela. Apesar de não ter uma personalidade romântica, Felix encara a vida com uma alegria igualmente idealizada.

CAPÍTULO II – A reapresentação da mulher jamesiana no cinema contemporâneo

A novelist as difficult and lavish as Henry James promises mixed blessings and prodigal impossibilities for the screen adaptor⁹²

Sue Sorensen

2.1 A questão da adaptação cinematográfica

A questão da adaptação de um romance para o cinema nunca foi uma atividade pacífica. Os literatos alegam a falta de fidelidade ao original ou a distância semiótica entre as duas linguagens e os cinéfilos argumentam que deve existir liberdade em qualquer trabalho de criação, pois “a leitura das obras literárias nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade da interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambigüidades e da linguagem e da vida” (ECO, 2003, p. 12 – grifo nosso). De fato, “outro critério viável não há, senão o de saber-se até que ponto o resultado, diferente ou parecido com o original, traidor ou submisso, autônomo ou dependente, detém qualidade” (BRITO, 2006, p. 75-6).

De acordo com Thaís Flores Nogueira Diniz em seu artigo *Is adaptation truly an adaptation?*, o primeiro estudo teórico sério a respeito da problemática da adaptação surgiu em 1957 com George Bluestone defendendo a possibilidade da metamorfose de romances em outras expressões artísticas. Teóricos como Geoffrey Wagner (1975) e Dudley Andrew (1984) adotaram o critério de fidelidade para nomear as adaptações. Wagner as classificou de acordo com a proximidade com o texto base: “considering those which were closest as *transpositions*, those which were not so close as *commentaries* and those which used the original only as a clue as *allegories*”⁹³ (2006, p. 218). Andrew, por sua vez, comparando com a classificação de Wagner, as chamou de “*loans, intersections and transformations, respectively*”⁹⁴ (2006, p. 219).

Outros teóricos, como Keith Cohen, Seymour Chatman e Stuart McDougal também priorizam o critério de fidelidade. Para eles, os estudos das relações entre literatura e cinema

⁹² Um romancista tão difícil e exuberante como Henry James promete bençãos mistas e impossibilidades prodigiosas para o adaptador de cinema (tradução nossa).

⁹³ Considerando aquelas que eram mais próximas como *transposição*, as que não eram tão próximas como *comentários* e aquelas que usavam o original apenas como uma pista como *alegorias* (tradução nossa).

⁹⁴ Empréstimos, intersecções e transformações, respectivamente (tradução nossa).

devem contemplar a análise de equivalências em ambos os textos, atentando a quais elementos da narrativa, como enredo, personagens, ponto de vista, etc, são transferidos para o cinema (DINIZ, 2006, p. 219).

Linda Hutcheon, em *A Theory of Adaptation*, afirma que a adaptação é a transposição de textos e sempre envolve (re)interpretação e (re)criação. Para ela, esse *transcoding* não é escravo do texto base e seu sucesso não deve ser considerado em termos de fidelidade ou infidelidade, já que envolve criatividade e autoria (2006, p. 8-20). Pensando nisso, a adaptação não é uma cópia “in any mode of reproduction, mechanical or otherwise. It is repetition but without replication, bringing together the comfort of ritual and recognition with the delight of surprise and novelty. As adaptation, it involves both memory and change, persistence and variation”⁹⁵ (2006, p. 173).

De acordo com A. Laffay, uma boa adaptação cinematográfica é aquela que obtém um ritmo ordenado das sequências dos planos com as frases do romance. Isso faz com que o filme ganhe o movimento que nos arrasta exatamente para os lugares que o realizador gostaria que estivéssemos. Quando aceitamos o universo que se descortina na tela é porque tomamos desde o princípio a atitude de perceber o mundo e ao mesmo tempo entender a história. No cinema, uma espécie de relato virtual que engloba e penetra nas imagens, decide o que devemos ou não ver e de qual maneira, mesmo porque o cinema é uma arte de detalhes e as palavras não expressam apenas aquele que gesticula, mas sim todo o campo visual (1966, p. 71).

Para o autor, a grande analogia entre filme e romance não é o fato deste criar imagens na intimidade do leitor (mesmo a imagem mental sendo diferente da fotográfica imposta pela câmera), mas sim o filme se assemelhar ao romance justamente pela estrutura *sem imagens*, ou seja, pelo seu esquema-relato que o deixa mais ou menos secreto (LAFFAY, 1966, p. 84). Esse esquema nos mostra que sob as imagens subsiste um mundo, o mundo do realizador, que pode estar ou não em consonância com o universo criado pelo autor, mas que da mesma maneira precisa do leitor-espectador para dar sentido. Estamos tão envolvidos com as imagens e a presença dos objetos que o efeito de realidade se encontra com o nosso real e este é sempre visível através da realidade criada.

Segundo Valdevino Soares de Oliveira, a aproximação maior entre as linguagens literária e cinematográfica diz respeito à técnica de criação e não aos conteúdos apresentados. Para ele, a montagem é o que mais os aproxima: “E a montagem não é privilégio de nenhuma

⁹⁵ De nenhum modo de reprodução, mecânica ou caso contrário. É repetição, mas sem réplica, trazendo junto o conforto do ritual e do reconhecimento com o prazer da surpresa e novidade. Como adaptação, envolve memória e mudança, persistência e variação (tradução nossa).

arte. Tanto pode ser usada no cinema quanto na literatura e demais atividades artísticas, visto que ela é um processo de linguagem” (1998, p. 51).

Para Eisenstein, em *Reflexões de um cineasta*, a montagem consiste em organizar os planos isolados de modo que formem um todo significativo. Assim, da sequência desses planos narrativos organizados surge a lógica do filme, já que

os elementos não existem mais como qualquer coisa independente, mas como uma representação particular de um único tema de conjunto que os atravessa a todos igualmente. A justaposição desses detalhes particulares em certo modo de montagem chama à vida, torna perceptível, o conjunto que imaginou cada parte, ela as liga umas às outras num todo, nessa imagem sintética onde o autor e, depois dele, o espectador, reviverão o tema em questão (1969, p. 76-77).

Considerando que adaptar é “não apenas efetuar escolhas de conteúdo, mas também trabalhar, modelar, uma narrativa em função das possibilidades ou, ao contrário, das impossibilidades inerentes ao meio”, o trabalho do cineasta não deve ser julgado de acordo com a fidelidade ou não do texto de partida. Isso porque o filme pode “resultar em uma reinterpretação de certos elementos de conteúdo que, contudo, não sofreram qualquer modificação particular” (VANOYE, 1994, p. 144) e que mesmo se tivessem sofrido faria parte das escolhas do realizador.

As grandes obras do cinema, desde sua origem, foram alternadamente adaptações e novidades. A frequência com que se adaptam obras literárias para a tela faz com que o debate acerca da qualidade e mesmo da fidelidade dessas adaptações resulte em polêmicas que muitas vezes são desnecessárias e pouco produtivas. Por esse motivo surgem as dúvidas: Deve um filme ser fiel ao romance adaptado ou pode traí-lo?, Até onde a (in) fidelidade seria algo desejável? Haveria regras para se adaptar um romance?

A opinião se divide: André Bazin afirma que o processo da adaptação é altamente aconselhável, já que romance e filme possuem a mesma vocação. O crítico apresenta dois argumentos em favor da adaptação, um de cunho histórico e social e outro mais prático: o cinema se tornou uma arte popular atingindo todas as camadas sociais; além disso, o cinema, ao adaptar as grandes obras, proporciona maior acesso aos clássicos, depois da exibição das adaptações, o número das edições das obras cresce vertiginosamente (2008, p. 29-32).

Entretanto, há críticos que não vêem correspondência entre a obra visual e a literária, acreditando ser impossível qualquer tentativa de aproximação. Claude Gauteur, em *Elogie de la spécificité*, acredita que nem toda obra literária possa vir a ser transposta para o cinema, “e

sua alegação radicaliza o conceito de especificidade. Segundo ele, essa intransponibilidade é recíproca, ou seja, não é só da literatura, mas do próprio cinema, que, sendo também uma linguagem específica, não encontra equivalentes noutras modalidades da linguagem” (BRITO, 2006, p. 149).

Pensando nisso, o adaptador, por muito fiel que seja à obra de partida, suprime certos episódios para ampliar outros que lhe parecem bem mais interessantes a seus propósitos, já que a fidelidade é impossibilitada pelos diferentes meios de expressão do romance e do filme. “Algumas passagens, esboçadas apenas pelo escritor, fornecem-lhe, através de sua ampliação, o equivalente visual de certos comentários ou descrições que o cinema não pode transplantar” (SADOUL, 1956, p. 83). Nesse sentido, a adaptação é um processo baseado no fato de que “mudanças são inevitáveis no momento em que se abandona o meio lingüístico e se passa para o visual” (BLUESTONE, 1973, p. 219).

Na maioria dos casos, as adaptações não são realizadas a partir de um romance, mas de uma paráfrase desse romance. Por meio de procedimentos como seleção, redução, modulação, acréscimos, entre outros, o cineasta pretende apresentar as características narrativas, temáticas e ideológicas que ele próprio como leitor terá interiorizado da obra que adaptou. As adaptações devem com frequência “moldar ao gosto do dia os velhos temas, ou adaptá-los abertamente. Não se poderá jamais filmar um romance ou uma peça de teatro ao pé da letra, seguindo exatamente o original. O cinema mostra. O escritor, pelas palavras, invoca ou descreve” (SADOUL, 1956, p. 82).

Por essa razão, Haroldo de Campos propõe uma teoria de tradução como recriação, pois a impossibilidade de traduzir mensagens estéticas é evidente. Segundo ele, “teremos em outra língua uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (1976, p. 24).

Além de ser um ato de recriação, a tradução é também uma leitura crítica da obra original. O processo de adaptação intersemiótica pode ser encarado como “forma de transmutação, recriação e, mesmo, leitura crítico-artística da obra original, revitalizando-a e gerando uma outra informação estética, autônoma” (MARTINS, 2007, p. 151). Sendo assim,

a tradução se define como um processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico, em um outro texto, de outro sistema semiótico. Isso implica que, ao decodificar uma informação dada em uma “linguagem” e codificá-la através de um outro sistema semiótico, torna-se necessário modificá-la, pois todo sistema semiótico é

caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora (DINIZ, 1999, p. 32-33).

Jean Mitry prevê duas opções para um cineasta que deseja adaptar um romance: ou ele segue a história passo a passo e tenta traduzir não a significação das palavras, mas as coisas referidas pelas palavras (e neste caso o filme não é uma expressão criativa autônoma, somente uma representação ou ilustração do romance), ou ele tenta repensar o assunto na íntegra, dando-lhe outro desenvolvimento e outro sentido (1963, p. 11-12). Esta última corresponde à teoria de Haroldo de Campos da tradução como recriação crítica.

Geoffrey Wagner afirma que uma adaptação pode ser realizada de três maneiras: através da transposição, a reprodução da obra sem muitas interferências aparentes; do comentário, quando a obra original é alterada de alguma maneira, intencionalmente ou não e da analogia que se afasta da obra base, criando uma obra de arte em si (WAGNER, 1975, p. 221-25). Michael Klein e Gilliam Parker seguem esse mesmo pensamento tripartido e defendem que a adaptação pode se situar na linha de fidelidade ao texto de partida, também pode apenas manter o essencial da estrutura narrativa, reinterpretando-a ou ainda se valer do texto base para criar outra obra completamente original (1980, p. 9-11).

Consideramos neste trabalho que a adaptação é a apropriação de um significado a partir de um texto anterior que oferece inúmeras interpretações, pois a plurissignificação do texto literário (e de toda obra de arte) impede que um único sentido seja aceito como correto.

De acordo com Josélia Neves, a grande maioria das adaptações de romances consagrados acaba por ter uma atitude do que chama de *fidelity of transformation*⁹⁶. Segundo ela, “fidelidade à letra” é simples de determinar, mas “fidelidade ao espírito” requer um estudo de quais implicações estéticas e ideológicas perpassam tal processo adaptativo. A primeira diz respeito ao cineasta captar 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*” (NEVES, 1999, p. 25). Entretanto, ao concentrarem-se no *plot*, outros elementos importantes da criação literária são deixados de lado, como o ponto de vista, o simbolismo, o fluxo de consciência e pode acontecer que “ao manter-se fiel à letra, o cineasta acaba, frequentemente, por destruir o significado da obra, aquilo a que críticos chamam de ‘espírito’ da obra” (NEVES, 1999, p. 26).

⁹⁶ Fidelidade de transformação (tradução nossa).

Daisy Miller, por exemplo, sofreu muitas críticas nesse sentido; o filme foi chamado de “pessoal demais” e o diretor foi acusado de destruir o sentido original do romance, pois não conseguiu preservar o “espírito” da obra. Já *The Europeans* recebeu grande elogio da crítica que destacou a fidelidade à letra e também ao espírito da obra, principalmente no que diz respeito à representação de Eugenia Munster. *Washington Square* apresenta uma proposta diferente em relação às duas fidelidades. Ao mesmo tempo em que mantém as personagens, a ambientação, o ponto de vista, o conflito e parte do desfecho, a cineasta inova na representação do feminino sem perder o espírito do romance. Percebemos que Holland alcança ambas as fidelidades e apresenta ao público sua própria leitura, ressignificando a obra literária.

De acordo com Roland Barthes, para atingir a “fidelidade do espírito”, o cineasta deverá assumir uma interpretação “escrevível” do texto literário. O realizador poderá questionar ou subverter o conceito de *plot* como elemento unificador do texto, experimentar tanto com a técnica narrativa como com a própria linguagem, contestar a visão de mundo do autor. Nesta perspectiva “interpretar um texto não é dar-lhe sentido (mais ou menos fundamentado, mais ou menos livre), é, pelo contrário, apreciar o plural de que ele é feito” (1981, 12-13).

Pensando nisso, para Maurizio Giammaco “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”⁹⁷ (1997, p. xviii).

Nas obras cinematográficas contempladas por este trabalho, os realizadores não cumprem apenas a tarefa de tradutor, mas principalmente a de leitor, pois atribuem sentido. O texto produto da tradução “contém implícita toda a história da sua leitura, por sua vez subordinada ao contexto cultural. Pode-se, portanto, definir o texto como o conjunto de reativações⁹⁸ de leitura e tradução é uma delas” (DINIZ, 1999, p. 28).

Levando em conta que a tradução envolve todo o contexto em que o texto está inserido e de que o sentido é criado a partir da leitura, a adaptação é “primarily a phenomenon of recontextualization of the text, or, even better, of reformulation of its communicative

⁹⁷ “o cineasta deve se engajar na interação dialética com os aspectos narratológicos, temáticos e ideológicos contidos em um romance clássico ou peça e reinventá-los de forma que reviva o diálogo entre literatura e espectador para o presente” (tradução nossa).

⁹⁸ Segundo Taís Diniz, reativação ou ativação é toda espécie de referência a outro texto, desde simplificação, tradução para outra língua ou outro sistema semiótico (1999, p. 27).

situation”⁹⁹ (CASSETTI, 2008, p. 83). Independente da decisão tomada pelo realizador, toda adaptação resulta num novo texto, autônomo e plurissignificativo, condicionado por fatores de ordem histórica, social, psicológica, ideológica que ganhará novas dimensões e significados.

De acordo com Diniz, existem cinco categorias que devem ser consideradas para a análise de qualquer tradução: conhecimento, credibilidade, autoridade, imagem de um texto, autor ou cultura que o tradutor quer projetar e a audiência a quem a tradução se destina (1999, p. 29). Em termos práticos, segundo Francis Vanoye, para analisar uma adaptação cinematográfica deve-se, em primeiro lugar, observar o grau de parentesco com o ponto de partida, tal como títulos, nome dos personagens, contexto (1994, p. 138). Feito isso, é necessário escolher um eixo de análise (temática, personagens, enredo) e efetuar um trabalho descritivo que contemple os seguintes tópicos:

- Observar a relação número de páginas – duração do filme;
- Elaborar um inventário das cenas suprimidas ou condensadas, assim como dos acréscimos e observar as consequências de tais modificações;
- Fazer uma síntese da estrutura global das duas obras, mencionando o número de partes, subpartes e impacto do efeito;
- Analisar os personagens: supressões, sínteses, acréscimos, alterações, analisando as intenções e suas consequências;
- Observar e discorrer a respeito da dramatização dos acontecimentos, ou seja, o tom do romance e do filme, suas particularidades e proximidades;
- Visualizar os sentimentos interiores dos personagens: como é no romance e como fica no filme: variações e convergências.

Para ele, há muitas maneiras de se analisar um filme, mas a mais frequente é propor uma série de questões que notarão o estudo, por exemplo: Quanto tempo o filme dura no total? É possível distinguir partes e subpartes? Se sim, quais critérios usar para delimitar essas partes (visuais, sonoros, narrativos, dramáticos)? Qual a duração temporal dessas partes e subpartes e como são passadas de uma para a outra? Isso ajuda o analista a refletir sobre a

⁹⁹ Primeiramente o fenômeno de recontextualização do texto, ou, até melhor, de reformulação de sua situação comunicativa (tradução nossa).

obra cinematográfica como um todo, embora o que esteja em evidência nesse tipo de processo analítico seja o enredo do filme.

Para nós, esses questionamentos apenas servem para localizarmos os personagens, foco de nossa análise. Não intencionamos responder tais perguntas, mas nos valeremos delas para posicionar as protagonistas das obras. Segmentar o filme em partes segue alguns critérios e os mais utilizados são: o espaço, o tempo, as marcas de pontuação (cortes) e a coerência lógico-narrativa, considerando que cada ato gira em torno de um fato principal ou uma série de fatos interligados: “Cada imagem de um filme mostra um aspecto estático dos seres e das coisas e é a sua sucessão que recria o movimento e a vida” (MARTIN, 1971, p. 155).

Pensando nisso, uma premissa importante é que o cinema deve ser entendido como uma linguagem artística própria, com suas regras de expressão, aparatos técnicos, tradições narrativas, gêneros, estilos, tom. Deve-se considerar que todo filme é uma representação encenada da realidade social, além de produto de uma linguagem com regras técnicas e estéticas que podem variar de acordo com os objetivos de seus realizadores. Ficcional ou documental, um filme não se resume ao seu tema (história contada) ou ao seu texto verbal (diálogos, monólogos, narrações em *off*, legendas). O que realmente é relevante é a maneira como se aborda e conta determinado assunto, como as imagens são construídas para gerar sentido e em que situações fílmicas os textos verbais estão colocados na sequência de cenas.

Sendo assim, vários fatores interferem na forma como argumentos semelhantes são contados e tratados em diferentes filmes. É preciso ser levado em conta fatores como: a época de produção da película, os valores ideológicos impregnados, os interesses comerciais, o ponto de vista do roteirista e do diretor, o gênero narrativo escolhido, entre outros (RAMOS, 2002, p. 15).

Essas escolhas caracterizam a linguagem cinematográfica, ou seja, o resultado das opções sobretudo do diretor. Também é a síntese das influências de outros idealizadores do passado e do desenvolvimento das técnicas cinematográficas empregadas no registro e criação de imagens e sons. Exemplo disso são os filmes da virada do século XIX e início do século XX, que eram projeções de encenações muito próximas do teatro, nas quais uma câmera fixa e parada registrava a ação dos personagens numa espécie de palco ou cena real e os atores exageravam dramaticamente seus gestos¹⁰⁰.

Como produto artístico, o filme catalisa certos recursos técnicos e expressivos que devem ser considerados na análise: cenário e objetos cênicos (estúdio ou locação real); elenco

¹⁰⁰ Interessante é assistir *Broken Blossoms*, de D. Griffith, 1919, onde fica explícito esse tipo de encenação.

(função, o que determinou a escolha, atuação, correspondência ou não com a obra de partida); luzes, sombras e texturas que incidem sobre a cena e delineiam a imagem; ângulos, pontos de vista, movimentos, enquadramentos feitos pelas câmeras que determinam o que e como veremos a encenação; sons, ruídos e músicas que acompanham as cenas e as sequências. Por isso, “uma análise fílmica de qualidade começa quando conciliamos o olhar que capta o resultado final de um filme e a reflexão sobre as escolhas, recursos e processos que estão por trás destes resultados”(NAPOLITANO, 2007, p. 21).

Os filmes *Washington Square*, *Daisy Miller* e *The Europeans* atraem o espectador mais pela forma como os temas são desenvolvidos, do que pelos temas em si. Por isso, os vários aspectos da linguagem cinematográfica empregados não podem ser menosprezados, como: ângulos e enquadramentos da câmera, tipo de interpretação imprimida pelos atores, montagem dos planos e sequências, fotografia (textura e cores da imagem que vemos na tela), cenário (locações, ambientação), ideologia veiculada, ponto de vista adotado. Isso porque, todo filme é um “produto cultural e estético que veicula valores, conceitos, atitudes e representações sobre a sociedade, a ciência, a política e a história” (NAPOLITANO, 2007, p. 22).

Além disso, temos que levar em consideração que todo filme, a seu modo, trabalha com o passado e este é a única realidade inquestionável, a única que pode ser relatada, comentada e ensinada. A câmera é o local de aspecto mais verossímil e a ação nada mais é do que o encadeamento de ilusões e de aproximações previamente selecionadas. A realidade da imagem é o maior obstáculo do cinema e também sua busca incessante. Ele pode distorcer a realidade (como F.W. Murnau), encobri-la (Jean Renoir), super valorizá-la (D.W. Griffith), enfatizá-la (Roberto Rossellini, Vittorio De Sica), transfigurá-la (Orson Welles, Federico Fellini). “Mas cada obra significativa tem que passar por essa luta. Senão, antecipadamente derrotada, a obra fica empoeirada, passa a fazer parte do universo amorfo em que geralmente vivemos. Fica sem vida independente; desaparece no momento em que surge” (CARRIÈRE, 2006, p. 76).

Essa obra significativa a que Carrière se refere ou o cinema de qualidade é aquele que está particularmente apto a unir o espírito e o corpo, o espírito e o mundo e a expressão de um e de outro (LAFFAY, 1966, p. 152). Laffay confronta esse cinema, o qual chama de ideal, ao cinema comercial, que caracteriza como uma mecanização do novelístico. Segundo o crítico, este último é um cinema capitalista, abstrato, provedor de ilusões e, por isso, é um cinema tóxico feito para uma sociedade uniforme. Por outro lado, o cinema como arte é aquele que nos salva da incoerência da visão do mundo, é aquele que contempla como espetáculo o que

vivemos como obrigação. “Solo en el cine puedo *ver* al hombre en el mundo y el mundo en torno del hombre”¹⁰¹ (LAFFAY, 1966, p. 164).

Apesar das obras literárias aqui estudadas não serem filmes-arte, elas podem ser consideradas pertencentes ao cinema de qualidade, pois não priorizam a distribuição comercial nem tem como objetivo a massificação. Ao contrário, são obras que se interessam em manter a qualidade artística dos romances. Longe de serem meras produções mecânicas, constituídas a partir de uma infinidade de imagens que unidas formam uma identidade, são obras que existem livremente e que, de pungentes, são atemporais se caracterizando, assim, por atividades artísticas de alto nível.

2.1.1 Considerações sobre Intertextualidade e Tradução Intersemiótica

A teoria da intertextualidade de Julia Kristeva e a teoria da intertextualidade restrita de Gerard Genette, ou como ele chamou, *transtextualidade* enfatizam a interminável permutação de textualidades: “Os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada” (ECO, 1994, p. 20). Segundo Kristeva, o discurso literário não tem um sentido fixo, mas se apresenta como “um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras [...], onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)” (1974, p. 64).

Para Genette, intertextualidade é a relação de co-presença entre dois ou mais textos; presença efetiva de um texto em outro, através de citação (forma mais explícita e mais literal), plágio (forma menos explícita e menos canônica) e alusão (forma menos explícita e menos literal) (1982, p. 39).

Entretanto, Genette propõe mais quatro tipos de relações transtextuais: paratextualidade (títulos, subtítulos, prefácios, posfácios, advertências, premissas, etc.), metatextualidade (relação chamada de comentário, aquela que une um texto a outro do qual se fala, sem necessariamente citá-lo e até mesmo sem nomeá-lo), arquitextualidade (relação de puro domínio classificatório) e hipertextualidade, que particularmente nos interessa. Esta última define-se pela relação que um texto “B” (hipertexto) estabelece com um texto anterior “A” (hipotexto), ao que se articula de uma maneira que não seja apenas de comentário. Esse texto “B” será, então, um texto derivado de outro texto preexistente (1982, p. 42).

Pensando nisso, nossas adaptações são hipertextos das obras jamesianas, pois são derivados delas a partir de uma transformação (operações de seleção, amplificação e

¹⁰¹ Só no cinema posso ver o homem no mundo e o mundo em torno do homem (tradução nossa).

efetivação), que gera novos textos em processo infinito de releitura e transmutação. Os filmes são uma forma de crítica ou “leitura” das obras literárias e não estão subordinados a elas.

Em *Daisy Miller* de Bogdanovich, por exemplo, essa relação com o romance de Henry James fica explícita na manutenção dos nomes dos personagens, locações, enredo e até mesmo no tom da narrativa. A representação de Daisy se difere na medida em que na novela temos uma jovem que ignora as convenções sociais da Europa vitoriana, deixando revelar suas vontades mais extravagantes. No filme, Daisy nos parece mais infantil do que independente e sua beleza realçada a todo o tempo dá a ela um ar de “boneca” fútil, bem diferente da Daisy voluntariosa de James.

Na obra de James Ivory, *The Europeans*, nota-se que a relação intertextual com o romance traduzido é ainda mais expressiva. Além do diretor manter os nomes, o ambiente, o tom da narrativa, o conflito e o desfecho, percebe-se sua preocupação em representar a mulher no mesmo molde jamesiano, acentuando o contraste entre as culturas americana e europeia. No filme, isso pode ser verificado nas falas (bastante idênticas ao hipotexto), na preocupação com o figurino, no comportamento e personalidade dos personagens.

Washington Square de Holland também mantém uma relação intertextual com a obra homônima de Henry James. Título, nome de personagens, preocupação com a ambientação, apresentação do conflito são alguns dos aspectos estruturais que a cineasta transporta e preserva da obra de James. Mas neste filme, muito mais dos que nos outros dois, a representação do feminino – Catherine Sloper – e a adequação do desfecho às intenções pessoais da diretora a afasta um pouco do hipotexto.

José Luiz Fiorin assegura que todo texto é um intertexto, já que outros textos estão presentes nele de maneira velada ou não, em níveis variáveis. Para ele, intertextualidade é “qualquer referência ao Outro, tomado como posição discursiva: paródias, alusões, estilizações, citações, ressonâncias, repetições, reproduções de modelos, de situações narrativas, de personagens, variantes lingüísticas, lugares comuns, etc” (2006, p. 164-65).

Bakhtin, em *Estética da criação verbal*, mesmo não mencionando o termo “intertextualidade” afirma que “não existe objeto que seja cercado, envolto, embebido em discurso, todo discurso dialoga com outros discursos, toda palavra é cercada de outras palavras” (1992, p. 319). Para ele, podem-se ter relações entre textos quando um texto se relaciona dialogicamente com outro e tal processo não ocorre somente entre duas posturas de sentido, mas também entre duas materialidades lingüísticas distintas.

O conceito diz respeito também à dialética entre originalidade e convenção: toda obra nasce da concordância ou do confronto com a tradição, sempre irá debater e superar a

tradição. Segundo T.S. Eliot, em “Tradição e talento individual”, publicado no livro *Ensaio de Doutrina Crítica*, os escritores novos deveriam ter, em primeiro lugar, sentido histórico, uma percepção não só do passado, mas também da sua presença: “o sentido histórico compele o homem a escrever não apenas com a sua própria geração no sangue, mas também com um sentimento de que toda a literatura [...] possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea” (1997, p. 23). Para ele, é esse sentido histórico que faz com que o escritor seja tradicional “e é, ao mesmo tempo, o que torna um escritor mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade” (1997, p. 23-24).

Eliot enfatiza que nenhum artista detém sozinho o completo significado de sua arte, pois este é fruto de suas influências, suas avaliações e suas relações com artistas mortos. Nesse sentido, o passado pode ser alterado pelo presente, da mesma maneira que o presente é direcionado pelo passado. Daí a obra nova ser julgada pelos padrões do passado: “é um juízo, uma comparação, na qual duas coisas são medidas por cada uma delas” (1997, p. 24). Isso significa que o poeta novo sempre procura corrigir o anterior; ele retoma e cria.

O teórico prossegue afirmando que não é simplesmente o resgate ao passado que garante o amadurecimento do artista; seu progresso “reside num contínuo auto-sacrifício, numa extinção contínua da personalidade”, num processo amplo de “despersonalização e sua relação com o sentido da tradição. É nesta despersonalização que se pode dizer aproxima-se a arte da condição da ciência” (1997, p. 26). Além disso, seu amadurecimento está intimamente relacionado à capacidade de acumular e digerir inúmeros sentimentos, frases e imagens, que nada mais são do que seu material de trabalho. Essa recriação das emoções comuns, emoções que muitas vezes não experimentou, mas lhe são familiares, é nada mais do que a sua interpretação.

Assim, a ressignificação é sempre uma desleitura, porque cada um interpreta a obra a partir da sua biblioteca pessoal, fazendo as ligações entre aquela obra e todas as outras lidas anteriormente. Por esse motivo, é possível conceber uma obra que dialogue com outra(s) anterior(es), mas que constitua um texto autônomo com características próprias, que considere o texto de partida e não simplesmente o reproduza.

Esse diálogo traduz as intenções do realizador que carrega para seu texto suas impressões, conhecimento de mundo e juízos de valor. Assim, ao reformular a mensagem, transportando-a para um outro sistema, ou melhor, traduzindo-a, abre-se mão da fidelidade ao texto “de partida”, haja vista que mesmo estabelecendo equivalentes semânticos para os elementos de dois sistemas de signos diferentes, é impossível abranger todas as nuances de cada um dos sistemas. Essa transposição é conhecida como tradução intersemiótica, que

pressupõe não ser possível “encontrar uma correspondência total entre dois textos (sejam eles ou não de sistemas diferentes)” (DINIZ, 1996, p. 10). Por esse motivo, toda tradução irá oferecer sempre algo além do texto de base e seu sucesso “não dependerá apenas da criatividade nem da habilidade, mas das decisões tomadas pelo tradutor, seja sacrificando algo, ou encontrando a todo custo um equivalente” (DINIZ, 1996, p. 10).

A expressão “tradução intersemiótica” foi dada por Roman Jakobson para conceituar a “transmutação” ou interpretação de signos verbais por meio de signos não-verbais. Esse procedimento considera a existência de um determinado sentido no texto que deverá ser traduzido para um outro texto (ou sistema), entendendo-se que o sentido seja inerente ao texto, provenha diretamente de sua estrutura (JAKOBSON, 1970, p. 138).

Lembrando que o sentido é nada mais do que o resultado de uma interpretação, de um olhar sobre o texto, jamais poderemos avaliar uma tradução a partir de critérios que priorizem a fidelidade. Isso acontece porque, apesar da tradução se realizar a partir de uma intencionalidade comunicativa cujo objetivo é a construção de sentido, este é constantemente frustrado já que tal procedimento apresenta variações em si mesmo e das condições em que se realiza. “Instalada no interior dos processos comunicativos e acionando trocas, remissões, equívocos, silêncios e esquecimentos, a tradução também pode ser compreendida como uma atividade freqüentemente submetida a novas modelações” (PEREIRA, 1996, p. 247).

Pensando nesse procedimento, Keith Cohen usou em 1979 o termo *dynamics exchange* para se referir a essa interdependência entre os textos (p.29). Os procedimentos de tradução intersemiótica, influenciados pelas novas tecnologias, pela explosão da mídia e dos processos de comunicação, propiciam o aparecimento de novos tipos de textos, novas formas artísticas, novos sistemas de representação. O estudo desses procedimentos recebeu o nome de estudos interartes. Dessa forma,

o texto fílmico (especificamente a adaptação de textos literários para o cinema) deixa de ser avaliado como um produto estático a ser estudado como forma final onde investigações sobre imitação e influência, originalidade e fidelidade têm lugar preponderante para se transformar em objeto de estudo dinâmico, com origem não apenas em obras literárias mas em vários outros tipos de texto, cuja relação pode ser entendida como tradução, interdependência, fusão das artes ou ainda estudo interartes (DINIZ, 1996, p. 10-11).

Brian McFarlane (1996) também considera a adaptação como transformação e não concorda com a classificação baseada em fidelidade, argumentando que nem sempre as boas adaptações são as mais fiéis. Para ele, *transfer* diz respeito aos elementos facilmente

transferíveis do hipotexto para o hipertexto e *adaptation proper* refere-se a um trabalho mais autônomo do realizador. Para o crítico é importante considerar a autoria do filme, o contexto de produção, atentando às diferenças culturais, sociais e industriais de cada texto.

James Naremore considera a adaptação como um processo intertextual, dialógico e multidirecional, o qual chama de *intertextual dialogism* (DINIZ, 2006, p. 221). Para Robert Stam, essa concepção se refere à “transformation of texts generating other texts in an endless process of recycling, transformation, and transmutation, with no clear point of origin”¹⁰² (2005, p. 5). Stam acrescenta que, apesar dos muitos termos¹⁰³ criados pela teoria da adaptação, todos eles remetem à releitura de um texto que suscita infinitas leituras e, por isso, um número sem fim de adaptações. Sendo assim, não se pode exigir fidelidade, pois sendo um processo dialógico, deve-se considerar visão de mundo do diretor, objetivo e contexto de produção (STAM, p. 2005, p. 5-7).

As traduções intersemióticas *Washington Square*, *Daisy Miller* e *The Europeans* referem-se a trabalhos autônomos e independentes, reinterpretações das obras literárias e, por isso, dão novos contornos aos hipotextos. Considerando que “la literatura en el cine es una expansión de la dicción estricta, hermoçada por la poesia y la prosa, en un nuevo reino en el cual la imagen deseada se materializa directamente en percepciones auditivas e visuales”¹⁰⁴ (EISENSTEIN, 1959, p. 202), as obras literárias, quando transportadas para o cinema, sofrem modificações visíveis fruto da releitura dos diretores e de suas percepções particulares das narrativas. Essas escolhas garantirão que o filme se aproxime ou se distancie do hipotexto, que dialogue, que reverencie, que satirize.

Basicamente, há duas maneiras para se elaborar um filme: a continuidade e a descontinuidade. A primeira, mais tradicional, segue o modelo narrativo do romance do século XIX e é a base do cinema americano hollywoodiano. A segunda, mais contemporânea, segue a linha da ruptura e desconstrói o enredo para construir o significado. “O cinema moderno abandonou em parte a fragmentação visual e a montagem excessiva em favor da

¹⁰² Transformação de textos gerando outros textos em um processo sem fim de reciclagem, transformação e transmutação, sem um ponto claro de origem (tradução nossa).

¹⁰³ Robert Stam afirma que há “um amplo arquivo de termos e conceitos para dar conta da mutação de formas entre mídias” e cita “adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição (as palavras com o prefixo “trans” enfatizam a mudança feita pela adaptação, enquanto aquelas que começam com o prefixo “re” enfatizam a função recombinante da adaptação)” (STAM, 2006, p. 27).

¹⁰⁴ “a literatura no cinema é uma expansão da dicção rigorosa, embelezada pela poesia e pela prosa, em um novo reino no qual a imagem desejada se materializa diretamente em percepções auditivas e visuais” (tradução nossa).

filmagem em continuidade” em favor de uma obra mais autêntica que expresse a leitura do realizador e alcance sentido mais amplo (METZ, 1972, p. 118-19).

Podemos dizer que as obras cinematográficas aqui selecionadas se caracterizam pela continuidade, pois são filmes construídos por quadros interligados sem elipses narrativas, as falas das personagens possuem necessariamente um vínculo narrativo estreito com as imagens, inexistem anacronias e os cenários se sucedem com ordem lógica, sem rupturas. Os filmes são harmônicos, tradicionais, característicos do cinema norte-americano tradicional e não apresentam caráter hermético, pois seguem os modelos estruturais dos romances.

Esse modelo de continuidade é atribuído frequentemente a D.W.Griffith, considerado o pai da forma narrativa cinematográfica e servirá de modelo a todo cinema hollywoodiano e parte daquele europeu a partir de 1915. O cineasta também inaugurou a montagem alternada, a técnica de montar alternadamente dois ou mais eventos que se desenvolvem simultaneamente e a técnica do insert, o plano de detalhe que na dinâmica de uma cena dá ao espectador uma informação relevante no contexto fílmico, ao mesmo tempo que assinala seu impacto dramático (VANOYE, 1994, p. 23-24).

Entretanto, não se pode esquecer que o trabalho de Griffith está vinculado a um contexto cinematográfico e principalmente a instalação do modo de produção que se estabeleceu nos grandes estúdios de Hollywood no início do século XX. Esse contexto estruturou o cinema norte-americano como produção e estabeleceu a indústria cinematográfica como uma das mais proíficas do mundo.

A divisão do trabalho, a distribuição das tarefas confiadas a departamentos especializados (pesquisa de idéias, escrita de roteiros e adaptações, elaboração de decupagens, filmagem, etc.), tudo isso exige a existência de regras ou pelo menos de princípios que estruturam a elaboração do produto-filme, e isso tanto mais quanto o orçamento investido na produção era importante (VANOYE, 1994, p. 25).

O modelo de filme que vigora em sua maioria até hoje em Hollywood, os filmes narrativos contínuos, irá se elaborar com base em certos princípios que privilegiam a homogeneização do significante visual (cenários, iluminação, vestuário), do significado narrativo (relações palavras/imagens, desempenho dos atores, unidade do roteiro) e do significante audiovisual (sincronismo da imagem e do som, escolha musical). Além disso, há um predomínio da linearização no modo de vincular um plano ao plano seguinte: vínculo no movimento (gesto de personagens, movimentos de um veículo, por exemplo), vínculo no olhar (o que um personagem olha também enxergamos) e vínculo no som (mesmo nos filmes

mudos, conseguimos ver o que um personagem escuta; num filme sonoro, o que se escuta num plano se identifica no plano seguinte). Essa linearização garante que o espectador esqueça o “caráter fundamentalmente descontínuo do significante fílmico constituído de imagens “coladas” umas às outras” (VANOYE, 1994, p. 26).

Em *Washington Square*, *Daisy Miller* e *The Europeans* nota-se uma narração fílmica clássica. Não são obras de ruptura, pois adaptam os romances adotando em suas obras a mesma forma de contar jamesiano: linear, progressiva, sem cortes abruptos, encavalamentos ou saltos descontínuos. A narração segue lenta e a trama se desenvolve a partir do crescimento interior dos personagens, mostrando que o enredo é secundário. Tendo como peculiaridade o modo de contar e a adoção de pontos de vista onde a figura do narrador desaparece, a preocupação do leitor recai na condução da narrativa e na maneira como os personagens são apresentados.

Os cineastas se preocuparam com o modelo jamesiano e adotam as técnicas cinematográficas clássicas para garantir uma adaptação bem próxima às obras de partida. Essas técnicas, segundo Francis Vanoye, estão subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim como, à seu impacto dramático. Nos filmes, há predomínio da sequência (conjunto de planos que apresenta forte unidade narrativa) bem sinalizada por figuras de demarcação nítidas (mudança de espaço, ambiente, humor – estado físico ou psicológico). As histórias que se desenrolam são apenas pano de fundo para as investigações de caráter e discussão de comportamentos que James desejava promover e que os realizadores também apresentam. Mesmo que o encadeamento das cenas e das sequências se desenvolva de acordo com uma dinâmica de causas e efeitos clara e progressiva, a densidade psicológica permanece, cabendo ao leitor/espectador tirar suas próprias conclusões, já que estas não são explicitadas pelo enredo. O desenvolvimento dos filmes nos leva facilmente ao desfecho, mas não é com tanta facilidade que compreendemos as intenções jamesianas e as dos diretores.

Em *Daisy Miller*, de Peter Bogdanovich, os planos e sequências ordenados com lógica criam uma sensação de que a história parece se contar a si mesma. O fio condutor se dissolve, da mesma maneira que no romance. Isso acontece nas outras duas obras fílmicas com maior ou menor evidência, onde o espectador é conduzido suavemente e o seu ingresso na narrativa ocorre de forma tranquila, sem confrontos. Esse cuidado em transpor para a tela o estilo de Henry James revela, principalmente, uma preocupação estética. Em seu conjunto, as histórias são sempre claras, há uma preocupação constante em preservar a coerência e a continuidade dos encadeamentos espaço-temporais. Nos filmes, a montagem das imagens

além de todos os sentidos particulares que lhe são às vezes atribuídos (colar planos após planos, montagem acelerada, princípio meramente rítmico, etc.) é em verdade o essencial da criação fílmica: o “plano” isolado não é senão um pedacinho de cinema, não é senão matéria-prima, fotografia do mundo real. Só se passa da fotografia ao cinema, do decalque à arte, pela montagem (METZ, 1972, p. 46-47).

Embora tenha uma função narrativa no conjunto do filme, a montagem tem, sobretudo duas outras funções: a) amplificar, acentuar os acontecimentos e os conflitos, adotando procedimentos como cortes rápidos, efeitos de aceleração, câmera lenta, utilização do primeiro plano e do *close up*, ângulos de tomada acentuados (*contra-plongée*, por exemplo), iluminação contrastada; b) argumentar, exprimir ideias, valores, a partir de procedimentos como a montagem paralela, a comparação visual, a luz focalizada, os planos gerais.

A montagem permite que as obras façam sentido e despertem o reconhecimento e a identificação com os objetos visuais e sonoros que aparecem na tela. O conjunto de simbolismo e das conotações que se ligam a esses objetos não é gratuito, já que revela as intenções do realizador e cabe ao espectador conseguir penetrá-los.

2.2. A literatura no cinema: uma relação complicada

A relação entre a literatura e o cinema é tão antiga quanto o próprio cinema, pois em 1897, precisamente dois anos após o dito “nascimento” do cinema, George Méliès já adaptava um texto literário, *Fausto e Margarida* e depois, em 1898, *A Gata Borralheira*.

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 (NEVES, 1999, p. 11).

O primeiro estudo comparativo que se tem conhecimento é o ensaio *The Laocoon* (1766), de Gotthold Ephraim Lessing, que trata das diferenças entre poesia e pintura. O texto “presented a detailed philosophical analysis of how the arts differ in terms of their forms and respective powers to represent the world”¹⁰⁵ (CORRIGAN, 2007, p. 43).

¹⁰⁵ Apresentou uma detalhada análise filosófica de como as artes se diferem em termos de forma e seus respectivos poderes para representar o mundo (tradução nossa).

Os estudos comparativos entre literatura e cinema surgiram do interesse em investigar as possíveis afinidades semióticas entre ambas as artes. No início de 1930, Allardyce Nicoll, em *Theatre and Film*, considerou a obra cinematográfica como merecedora do mesmo *status* que a arte dramática (CARTMELL and WHELEHAN, 2007, p. i).

Aqueles que não acreditam ser possível um trabalho comparado entre literatura e cinema alegam o “enorme fosso semiótico que separa, aparentemente de modo inconciliável, essas duas formas de expressão, fundadas, cada uma, em espécies de signos e códigos tão diferentes”. Acredita-se que a literatura nunca terá “a mobilidade plástica do cinema, e este, por sua vez, nunca o nível de abstração da literatura” (BRITO, 2006, p. 131-32). Argumentam ainda que “na transposição de uma linguagem à outra, invariavelmente ocorreria uma descomunal e desastrosa perda de sentido, não compensada de nenhuma outra maneira, ou em nenhum outro nível” (BRITO, 2006, p. 144).

Ainda hoje, parte da crítica que considera o trabalho comparativo encara o cinema como arte menor e propaga que está a serviço da literatura. A esse respeito, Robert Stam elenca uma série de razões para esse pensamento, a saber:

1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo, das aparências dos fenômenos); 4) logofilia (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” os textos escritos); 5) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis, sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso); 6) carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que o filme por não ser um filme “puro” (STAM, 2006, p. 21 – grifo nosso).

A partir das décadas de 1960 e 70, a semiótica estruturalista passou a abolir a hierarquia entre a obra literária e a fílmica. “A teoria da intertextualidade de Kristeva (enraizada e traduzindo literalmente o “dialogismo” de Bakhtin) e a teoria da “intertextualidade” de Genette, similarmente, enfatizam a interminável permutação de textualidades” (STAM, 2006, p. 21). Assim, o filme passou a ser estudado como obra autônoma, relacionada ao texto base, mas não subordinada a ele.

O texto polifônico, dialógico, heteroglóssico e plural do romance, para usar a linguagem de Bakhtin se torna suscetível às múltiplas e legítimas interpretações, incluindo a forma de adaptações como leituras ou interpretações. Além do mais, a teoria contemporânea assume que os textos não se conhecem a si mesmos, e portanto busca o que não está dito (o *non-dit*) no texto. As adaptações, nesse sentido, podem ser vistas como preenchendo essa lacuna do romance que serve como fonte, chamando a atenção para suas ausências estruturais (STAM, 2006, p. 25).

Como vimos, a adaptação de um texto literário para o cinema, a partir da abordagem semiológica, implica uma verdadeira troca de “línguas”, ou seja, “a troca de um sistema de signos abstratos e convencionais por outro, bem mais concreto e analógico, cujas unidades significantes básicas são os próprios objetos e atos da realidade que podem entrar na composição de um plano” (LAHUD, 1993, p. 39). Tanto cinema como literatura atingem o mundo, produzem realidade; o primeiro por reprodução e a segunda por evocação. Na literatura, o que conta é a realidade evocada que fala por si mesma ao autor e ao leitor. No cinema, por outro lado, há o abandono de um processo de representação simbólica do real e expressa a realidade aparentemente com a própria realidade. Pensando nisso, o processo de adaptação de uma obra literária em outra fílmica

é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação. Ao revelar os prismas e discursos através dos quais o romance foi reimaginado, as adaptações fornecem aos próprios discursos um tipo objetivo de materialidade (STAM, 2006, p. 48-49).

Sendo a literatura e também o cinema não apenas uma experiência linguística, mas sobretudo uma experiência filosófica, a realidade expressa na página e na tela “se auto-representa mediante uma autêntica linguagem, ou melhor, ela mesma é toda e sempre linguagem”(LAHUD, 1993, p. 42-43). Isso porque o real que fala por si mesmo e cujos sentidos só se definem na seleção e organização do realizador, dependem da interação do leitor/espectador com o objeto (livro/filme) atentando às especificidades de cada signo.

Deste modo, o que um filme faz ao se apoiar num livro é propor uma operação de montagem em que cada elemento, além de existir independente do outro, passa a existir como espelho do outro, e, principalmente, a gerar com o outro, na tensão que desmonta a fronteira imaginária entre eles, uma obra virtual, um novo espaço de invenção onde nenhuma das duas obras pode ser vista como invenções igualmente livres e independentes, simultâneas e em movimento, cada uma delas em contínua transformação pela presença da outra como

espectadora dela: o filme como um espectador privilegiado do livro e este como um espectador antecipado do filme (AVELLAR, 2007, p. 320).

Muitas vezes, determinadas passagens do livro são muito difíceis de serem adaptadas ao cinema. É possível tentar reproduzi-las para dentro da película, mas sempre deixarão um rastro de inadequação. Na verdade, todo diretor que trabalha com adaptação enfrenta o dilema de como transpor certos momentos, de como traduzir a linguagem literária para a cinematográfica sem deixar sua especificidade. Isso porque, “um filme não se reduz a transpor e ilustrar o livro em que se inspira (...) a relação entre literatura e cinema (como qualquer relação viva entre duas diferentes formas de arte) só se realiza quando uma estimula e desafia a outra a se fazer por si própria” (AVELLAR, 2007, p. 54).

Em entrevista para o jornal *A Folha de São Paulo*, em 07 de dezembro de 2003, intitulada *Os cacos da quarta parede*, Silviano Santiago afirma que falar sobre o cinema é falar sobre a herança do século XVIII e dos escritos sobre teatro do filósofo Denis Diderot. E acrescenta que não se pode falar da sétima arte sem mencionar a herança “legada pelos prefácios do romancista Henry James, escritos na virada do século 19, e pelo romance clássico de Marcel Proust”¹⁰⁶. Para Santiago, o filme “enquanto arte foi montado em cima de, ou a partir de, capitânias hereditárias. São elas que servem de alicerce a sustentar os vários andares horizontais da indagação teórica, que instituiu a singularidade do cinema”.

O roteiro dos filmes de Agnieszka Holland, Peter Bogdanovich e James Ivory seguem a estrutura dos romances de Henry James. A transformação da literatura em cinema já aponta, de um lado, para elementos subjacentes ao próprio texto e de outro, permite aos diretores a invenção de um estilo próprio a partir dos textos que escolheram. Os realizadores reencenam, cada um a seu modo, as ambivalências e significados dos romances *Washington Square*, *Daisy Miller* e *The Europeans*, respectivamente, tornando seus filmes obras independentes.

2.2.1 O elo: a estrutura narrativa e a impressão de realidade

Apesar de apresentarem linguagens diferentes, a literatura e o cinema compartilham o código narrativo e os conteúdos diegéticos. Para João Batista de Brito, “há um número considerável de semelhanças que podem ser apontadas e que mantêm literatura e cinema numa espécie de estado sincrônico de comparabilidade permanente” (2006, p. 132).

¹⁰⁶ Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust (1871-1922).

De acordo com Robert Richardson, em *Literature and film*, alguns procedimentos exclusivamente cinematográficos já existiam em textos literários: montagem, enquadramentos, angulações, fotografia, etc (1973, p. 39). O crítico demonstra que a literatura, por incrível que pareça, é uma arte visual e lista uma série de pontos comuns entre a obra literária e a cinematográfica:

a dissolução de uma imagem em outra tão comum no filme, é um recurso poético facilmente ilustrável; o acúmulo de imagens de coisas e lugares, sem a presença humana (...); a focalização centrípeta e progressiva do muito grande para o muito pequeno, como acontece no início de tantos filmes, está em Chaucer; o ponto de vista múltiplo sobre um dado, fato ou personagem pode ser encontrado em inúmeros trechos de Shakespeare e de outros autores; a velocidade, tida como tão especificamente cinematográfica, pode ser acompanhada na poesia de John Skelton e de tantos outros poetas; a elipse suprimindo o supérfluo é outra técnica comum às duas artes; o processo de caracterização do protagonista do cinema é o mesmo que está no *The Marble Faun* de Hawthorne, e até a trilha sonora pode achar seus equivalentes em certos procedimentos prosódicos na ficção de Mark Twain, na poesia de Walt Whitman (apud BRITO, 2006, p. 132-33 – grifo nosso).

Quando o cinema surgiu, ao invés de seguir as vanguardas do século XX, optou por ficar na retaguarda e “preferiu seguir o modelo convencional do romance do século anterior, contando uma história com começo meio e fim, e assumindo ser três coisas ao mesmo tempo: ficcional, narrativo e representacional” (BRITO, 2006, p. 8).

O cineasta russo Sergei Eisenstein, em seu *A forma do filme*, analisa a influência de Charles Dickens na filmografia de D.W. Griffith, o pai da linguagem cinematográfica. Ele salienta que, a partir das técnicas adotadas pelo cineasta americano, o cinema encontra a estrutura narrativa de todos os tempos (1990, p. 37).

O cinema aprendeu a contar histórias com a literatura, com os letrados que cortavam as cenas funcionando como imagens que faltavam aos filmes, preenchendo os vazios da imagem. O cinema foi-se apropriando e redefinindo a escrita em função das exigências da imagem, até que, aprendida a lição, antes mesmo da conquista do som, tornou-se possível fazer filmes sem letrados explicativos (AVELLAR, 2007, p. 76).

Em muitos filmes de Griffith¹⁰⁷ percebe-se a enorme influência da escrita de Dickens: construção e apresentação dos personagens, apresentação de ações paralelas, alterações do ponto de vista e da ordem cronológica (anacronias – *flashback* – repetições e elipse). “Esta

¹⁰⁷ Em *Intolerance* (1916) há pelo menos quatro ações paralelas intercaladas que se direcionam a uma única mensagem e desfecho; em *The Birth of a Nation* (1915), Griffith apresenta vários pontos de vista com movimentos de câmera nunca antes vistos e adota técnicas de montagem muito inovadoras para a época.

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” (NEVES, 1990, p. 13-14).

Mas não foi apenas o cinema que aprendeu com a literatura, o contrário também ocorreu: a enorme influência da linguagem cinematográfica sobre grande parte dos escritores do século XX, como por exemplo, Ernest Hemingway (1899-1961), F. Scott Fitzgerald (1896-1940), William Faulkner (1897-1962), John Dos Passos (1896-1970), Ruben Fonseca (1925), e outros (BRITO, 2006, p. 9).

A. Laffay, em *Lógica del cine: creación y espectáculo*, também defende a proximidade entre a literatura e o cinema dizendo que em ambas o autor tem a onisciência e a onipresença de um deus. Para ele, o mundo que se descortina na tela tem a mesma força pulsante que o universo criado no romance. Mesmo se em uma adaptação eles não se pareçam, estarão sempre conectados pela ideia de criação de um meio imaginário que só fará sentido com o acréscimo daquele que o observa. Isso porque, segundo o autor, perceber esses mundos “es animar con intenciones un mundo completo y cerrado sobre sí mismo”¹⁰⁸ (1966, p. 93-95).

Nesse sentido, leitor e espectador cumprem a mesma tarefa: dar sentido àquilo com que se deparam, que se propõem a perceber e confrontar com o seu próprio mundo, seus valores, suas percepções. O leitor-espectador apreende as imagens (do romance e do filme) como representações de coisas ausentes, e por mais que pareça verdade jamais se acreditará estar diante do real. Cada um leva um pouco da obra e oferece algo de si a ela. A relação nunca é passiva, por isso não se esgota numa única leitura. O sujeito, entendido como leitor-espectador, percebe que está diante de um mundo organizado e exposto por outro, mas isso não significa que não terá significado para ele. O universo ficcional é tão intenso quanto o cotidiano e muitas vezes faz mais sentido do que a própria realidade.

Para a maioria dos críticos, de todos os elementos que permitem a comparação entre a literatura e o cinema, a estrutura narrativa se apresenta como o principal elo entre as duas. Para Michel do Espírito Santo, o filme de longa metragem é quase sempre narrativo, possui uma mensagem complexa, apresenta uma série de situações, de acontecimentos e de ações ajustados na unidade de uma história. Estes elementos sempre estão relacionados às ações e às paixões do homem e, por esta razão, não são jamais desprovidos de interesses afetivos nem de implicação ética. Sendo assim, “a escolha de um assunto, a integração de um tema ao desenvolvimento deste assunto já são atos que engendram a responsabilidade moral do

¹⁰⁸ “é promover com intenções um mundo completo e fechado sobre si mesmo” (tradução nossa).

cineasta” (1973, p. 49). No filme, toda narrativa está pautada na alternância de sequências, ou ainda, no desenvolvimento dos temas que trata.

Esse encadeamento também ocorre na organização temática, cujo intuito é garantir que a sequência narrativa tenha sentido para o leitor/espectador. Levando em conta que “o conteúdo de um filme se apresenta, na realidade, como um conjunto de temas combinados, mais ou menos integrados na mensagem global do filme” (ESPÍRITO SANTO, 1973, p. 59), estes requerem entrosamento e só despertarão interesse quando suscitarem reflexão, quando colocarem “em ebulição, na representação coletiva do grupo, um foco de excitação intelectual, emotiva, imaginária ligada aos desejos não satisfeitos, aos conflitos não resolvidos dos indivíduos. Neste sentido, não há tema inocente”(BREMONT, 1973, p. 82).

Walter da Silveira também segue a linha teórica que o filme é uma arte narrativa e assemelha-se ao romance, pois sua existência gesta-se na narração, no encadeamento de idéias, no entrelaçamento de temas. Para ele, “o espectador vê o filme como o leitor o romance: pelo que se passa. Aliás, além do que o leitor vê no romance” (SILVEIRA, 1966, p. 17-18).

Randal Johnson compartilha da opinião de que o código que um romance e sua tradução fílmica mais compartilham é o código narrativo que pode também ser chamado de discurso narrativo. Tal código é uma camada autônoma de significação com uma estrutura que pode ser isolada da linguagem específica que o transmite. Para o teórico, “o romance e o filme são basicamente iguais em termos de capacidade de significar. Os dois meios usam e distorcem o tempo e o espaço, e ambos tendem a usar a linguagem figurativa ou metafórica” (1982, p. 29).

Em *Palimpsestes*, Gerard Genette trata, entre outros assuntos, da tripartição operacional narrativa/ narração/ historia-diegeese aplicada no filme. Este último designa o universo fictício e os circuitos que o pressupõe (1982, p. 69). Nesse sentido, história e diegeese se referem à parte da narrativa e não necessariamente fílmica. Em contrapartida, o que é específico no filme é tudo aquilo que se refere à expressão, ou seja, que é próprio do meio: a materialidade do filme (VANOYE, 1994, p. 41).

Para Vanoye, o lugar de encontro da literatura e do cinema, é evidentemente a narrativa. “Contá-la com palavras, oralmente ou por escrito, já é colocá-la em narrativa. Uma sinopse é uma narrativa, um roteiro também, assim como um simples resumo” (VANOYE, 1994, p. 41). Nesse sentido, os componentes expressivos do filme só adquirem sentido quando se articulam a um conteúdo narrativo.

Um *travelling* por si só nada quer dizer. Adquire um sentido se acompanha determinado personagem, adquire outro se varre determinada paisagem. O conteúdo e a expressão formam um todo. Apenas sua combinação, sua associação íntima é capaz de gerar a significação. Não é possível pretender trabalhar sobre o sentido de um filme sem convocar de imediato e em sincronia a história e a maneira (VANOYE, 1994, p. 41-42).

Numa narrativa, a responsabilidade moral do narrador está comprometida com os julgamentos de valor que ele atribui (ou recusa atribuir) aos acontecimentos que narra. No cinema, estes julgamentos se apresentam, seja de maneira explícita, mas indireta, pela boca de um personagem autorizado, por exemplo, ou de maneira indireta, mas implícita, pela adoção de um “tom de narração”. É esse tom que marca uma espécie de desdobramento da mensagem que comunica, de um lado, uma determinada história, de outro, um julgamento sobre esta história. Pelo tom, o narrador se compromete com os conteúdos que mostra (ESPÍRITO SANTO, 1973, p. 69).

Outra similaridade entre uma obra visual e outra verbal é a impressão de realidade construída a partir de técnicas específicas. Segundo Jean-Claude Bernadet, essa ilusão de verdade provavelmente foi a base para o enorme sucesso do cinema, pois temos uma forte impressão de que a vida está expressa na tela. Para o crítico, “não só o cinema seria a reprodução da realidade, seria também a reprodução da própria visão do homem”. Além disso, quando vamos ao cinema, apesar de sabermos que não se trata de realidade, que cada elemento apresentado passou por um processo seletivo, por ajustes e que tudo é criação do diretor, contrariando as nossas certezas, a realidade se impõe de maneira fortíssima (1985, p. 17). Entretanto, o sucesso do cinema “não reside no grau de realismo que pode obter, e sim na exploração dos recursos cinematográficos e no uso desses recursos para criar o contexto da ação” (DINIZ, 1999, p. 31). O filme pretende dar a ilusão desses objetos sólidos, mas não é uma dublagem do mundo existente e sim uma representação dele, uma recriação estética.

Vista como atividade especular, a existência que o cinema evoca pressupõe uma emoção estética que acaba sendo uma emoção de complacência. Nesse mundo criado, quase sentimos o peso das coisas inanimadas, pois o cinema constrói diante de nossos olhos um mundo quase real de pseudo-objetos interdependentes que, a maneira dos reais, constitui juntamente com os seres a existência. “De una sombra de relaciones espaciales extraem una sombra de realidad. Todo en el cine es, sin embargo, aproximación a la realidad”¹⁰⁹ (LAFFAY, 1966, p. 37).

¹⁰⁹ “De uma sombra de relações espaciais extraem uma sombra de realidade. Tudo no filme é, no entanto, aproximação da realidade” (tradução nossa).

Isso porque, considerado a síntese de todas as artes, o cinema oferece *mimesis* intensa da nossa realidade. Por isso, toda nossa atenção se fixa na tela, esquecemos da vida habitual e ingressamos naqueles cenários e tramas imaginadas confundindo-nos com os atores e suas experiências. O real é sempre uma inferência, pois o cinema deixou de ser uma cópia do real há muito tempo. O realismo, portanto, é sempre um falso realismo, mesmo porque o importante não é o interesse prévio de um determinado assunto, mas o grau de credibilidade imposto pela coerência de seu sistema de signos. Essa é talvez a maior dificuldade do cinema, garantir essa credibilidade, criar essa sensação do real sem parecer demasiadamente pretensioso nem exagerado.

Ao entrar numa sala de cinema estabelecemos uma espécie de pacto de realidade com os filmes a que assistimos. “Mesmo que o filme seja ficcional e não tenha compromisso algum com a “realidade objetiva”, naquelas horas em que ele é projetado, as emoções e sensações que a experiência do cinema suscita nos espectadores cria um “efeito de realidade” muito forte” (NAPOLITANO, 2007, p. 21). Em outras palavras, “a força das emoções [olhar], o dinamismo da imagem [cena] e o processo de projeção-identificação criam no espectador cinematográfico um senso ‘de estar dentro da cena’” (XAVIER, 1978, p. 56).

Concebido com o propósito de retratar a realidade, o cinema mantém, “todavia, as mais estranhas e contraditórias relações com esta mesma realidade. Aprisionado (como todas as coisas) dentro do tempo, luta, mesmo assim, para libertar-se dele” (CARRIÈRE, 2006, p. 128).

Nesse sentido, é interessante pensar que o contexto da ação é minuciosamente planejado, depende do tempo, segue uma idéia pré-estabelecida, possui objetivos claros e revela determinada ideologia. As técnicas escolhidas pelo diretor e suas estratégias formais como a montagem, o ponto de vista, os recursos oferecidos pela câmera, por exemplo, são alguns dos caminhos encontrados para romper com o mundo real e construir um significado. Todo filme é resultado de um conjunto de seleções, escolhas, perspectivas, recortes, que envolve vários tipos de profissionais e interesses comerciais, ideológicos e estéticos. “Isso implica afirmar que todo filme documental não é a representação direta da realidade, e que todo filme ficcional não está desligado da sociedade que o produziu” (NAPOLITANO, 2007, p. 38).

Sobre o assunto, Ismail Xavier (1984, p. 128) observa que

se diante da imagem cinematográfica, ocorre a famosa “impressão de realidade”, isso se deve a que ela reproduz os códigos que definem a “objetividade visual” segundo a cultura dominante em nossa sociedade; o

que significa dizer que a reprodução fotográfica é “objetiva” justamente porque ela é resultado de um aparelho construído para confirmar a nossa noção ideológica de objetividade visual.

No romance, também existem esses tipos de técnicas e são usadas pelo narrador: o diretor é substituído pelo escritor que cria uma voz para representá-lo. Este pode nos mostrar seus personagens a partir do que eles dizem sobre si mesmos, do que os outros dizem sobre eles ou ainda do que o autor implícito nos confia em seu discurso. Pensando nisso,

a novelist such as Henry James will make us more than usually privy to the inner thoughts and emotions of his characters by means of a sometimes extraordinarily detailed interior analysis, following which we may feel we know that character more intimately than almost anyone in everyday life”¹¹⁰ (McFARLANE, 2007, p. 23).

A aparência de realidade, conhecida como verossimilhança, também é dada através da linguagem, da capacidade da obra fazer sentido (coesão e coerência), da posição assumida pelo condutor, da apresentação e da caracterização dos personagens e mais uma série de elementos escolhidos pelo autor capazes de nos transmitir a sensação de que cada evento acontece com alguém que conhecemos, num ambiente familiar e no momento que vivemos. No filme, “obtem-se um ritmo cuja fluência vai levando o espectador, que fica com a impressão de assistir a um fluxo contínuo e não se dá conta de estar vendo uma sucessão de planos que duram pouco mais de alguns segundos” (BERNARDET, 1985, p. 42).

Nas obras cinematográficas (na maioria delas, pelo menos), os atores fingem ser pessoas que não são, incorporam personagens, expressam experiências que não tiveram anteriormente. A esse respeito, de acordo com John Caughie,

os atores também encenam (“en-act”) e incorporam (“en-body”) sentimentos como se fossem reais, de uma forma que se tornam reais para eles e para nós. [...] Para incorporar sentimentos, os atores aprendem técnicas de relaxamento físico, jogos de risco e acreditam minimizar as barreiras entre um sentimento e a sua expressão: a expressão de uma verdade que é mantida – como que milagrosamente, apesar de toda pretensão – sempre lá dentro do autor (CAUGHIE, 2000, p. 119).

Nesse sentido, a capacidade de fingir pode explicar porque, ao assistir um filme, esquecemos nossa própria realidade e mergulhamos num mundo construído, onde tudo é

¹¹⁰ Um novelista como Henry James nos mostrará mais do que frequentemente informa sobre os pensamentos internos de seus personagens por meio, algumas vezes, da análise interior extraordinariamente detalhada, a qual nós podemos sentir que sabemos sobre os personagens mais intimamente do que quase qualquer pessoa em seu cotidiano (tradução nossa).

simbólico. Imediatamente, somos transportados a uma realidade fictícia e previamente planejada que não mexe apenas com nossos sentimentos e emoções, mas nos faz repensar nossa trajetória de vida e questionar nosso meio circundante a partir da veiculação de um determinado juízo de valor. A identificação com a câmera, com o narrador, com o protagonista ou outro personagem, com a ambientação ou então com o enredo explica porque somos mantidos dentro da narrativa. Da mesma maneira que a identificação com aquilo que o ator faz enquanto representa, o que certo personagem sofre, também pode explicar nossos sorrisos e lágrimas. “Mesmo tendo consciência do caráter irreal do que se desenrola diante de si, o espectador vive-o emocionalmente como um acontecimento real” (BRITO, 2006, p. 98).

Essa situação, em outras palavras, o ato de assistir a um filme ou ler um livro, sugere que nós nos envolvemos num mundo novo e, devido a isto, temos diferentes experiências cada vez que entramos em contato com a obra. Assim, “enquanto a identificação com a câmera explica como somos mantidos dentro da narrativa, a identificação com o que o ator está fazendo quando representa pode às vezes explicar o nó na garganta ou o vazio no estômago, o que sugere que você está tendo uma experiência” (CAUGHIE, 2000, p. 120). Na literatura, esse envolvimento pode acontecer quando nos identificamos com um personagem, quando o enredo, o tema, o conflito nos fazem sentido de alguma maneira, quando o foco narrativo nos intriga, seduz, conduz ou mesmo nos controla. Essas experiências dependem de nosso estado emocional e da relação que estabelecemos com as obras que entramos em contato. Além disso, refletem em nossa vida e nos modificam.

Christian Metz resume essa capacidade de arrebatamento do cinema: “o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real. [...] Desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de “participação”, conquista de imediato uma espécie de credibilidade” (1972, p. 16). Ele acrescenta que “o cinema traz um índice de realidade suplementar (já que os espetáculos da vida real são móveis), traz também muito mais do que isso (...): o movimento dá aos objetos uma “corporalidade” e uma autonomia” (METZ, 1972, p. 20).

Essa idéia de realidade física a partir da apreensão da imagem visual, na verdade, é apenas um jogo de luz e sombra onde a ilusão de realidade é produzida por um aparato que desaparece no processo de montagem. Por isso, o filme nos dá o sentimento de estarmos de frente a um espetáculo quase real, pois

desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de “participação”, conquista de imediato uma espécie de

credibilidade (...) encontra o meio de se dirigir à gente no tom da evidência, (...) alcança sem dificuldade um tipo de enunciado que o lingüista qualificaria de plenamente afirmativo (METZ, 1972, p. 16-17).

Para Metz, o segredo do cinema está em colocar muitos índices de realidade em imagens, em outras palavras, “injetar na irrealidade da imagem a realidade do movimento e, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca dantes alcançado” (1972, p. 28) e essa sensação de movimento é comumente sentida como sinônimo de vida.

2.2.2 O confronto: a linguagem literária e a cinematográfica

Sabe-se que a literatura e o cinema comunicam diferentemente e faz pouco sentido encontrar paralelos exatos entre os dois meios no nível da comunicação denotativa. A imagem fílmica não é como uma palavra, é mais como uma frase ou uma série de frases. Uma diferença fundamental entre o discurso literário e o discurso fílmico é de ordem quantitativa: quase sempre ao que é pequeno no filme (um único plano, por exemplo) corresponde algo de muito grande no texto literário (uma frase, ou trecho longo), e vice-versa, ao que é grande no cinema, pode equivaler um elemento diminuto – como uma palavra – na literatura. Além disso, a literatura representa imagens, enquanto o cinema as reproduz.

O que separa a literatura do cinema é a maneira como cada uma exerce a capacidade narrativa que lhes é comum: “a narrativa literária é ‘diegética’, surge de signos arbitrários para ‘dizer’, enquanto a narrativa fílmica é ‘mimética’, ‘mostra’ através de signos icônicos motivados” (NEVES, 1999, p. 12). Para Seymour Chatman (1990, p. 111), o cinema “tells by showing” e a literatura “shows by telling”¹¹¹.

O cinema é produto de um encontro histórico entre teatro, *vaudeville*, *music hall*, pintura, fotografia e uma série de progressos técnicos (CARRIÈRE, 2006, p. 11). Por isso, muito de sua técnica vem de outras artes. Utiliza-se da técnica de escritores, pintores, músicos e arquitetos, mas não de maneira tradicional. Cada uma das áreas contribui para a visão cinematográfica, ou seja, com sua forma de expressão. Com o passar dos anos, o cinema criou sua própria linguagem, sendo necessária certa atenção e prática para compreender os mecanismos estéticos de muitos diretores, bem como a própria evolução da considerada sétima arte.

Para Riccioto Canudo, crítico de cinema pertencente ao futurismo italiano e autor do primeiro texto no qual se define o cinema como uma arte (artigo intitulado *La Naissance d'un*

¹¹¹ “diz mostrando”, “mostra dizendo” (tradução nossa).

sixième art. Essai sur le cinématographe), com o cinema nascia “a arte total”, “a plástica em movimento”, “a alma da modernidade”, já que reunia e conciliava na sua linguagem e expressão a dimensão plástica da pintura, da arquitetura e da escultura e a dimensão rítmica da dança, da música e da poesia.

Essa evolução contribuiu para transformar o cinema no fenômeno que é hoje, mas não foi uma transformação fácil. Na prática, muitas mudanças¹¹² distanciaram o público e, com o advento da televisão, o cinema foi (e ainda é) considerado por muitos um luxo caro. O espectador acompanhou essas alterações e teve que se habituar a elas para compreender o filme. Justamente essa linguagem universal – a das imagens – gerou encanto e aprovação, pois a imagem em movimento estava ao alcance de todos. Os efeitos específicos que o cinema “utilizava logo se tornaram sinais de convenção internacional, uma espécie de código planetário (CARRIÈRE, 2006, p. 20).

Entretanto, vale lembrar que se a linguagem é universal e se dirige a cada espectador individualmente, isso não significa dizer que atingirá a todos da mesma maneira. Como arte, precisa e conta com a bagagem de cada um, conhecimentos de mundo, vivências, impressões. Além disso, cada realizador fala de seu próprio jeito, com seus próprios recursos e ideias e usam a imagem de determinada maneira para dizer o que quer. Por isso, o que vemos é uma imagem manipulada, uma imagem que mostra, esconde, esclarece, confunde, declara, sugere. Enfim, o que vemos na tela são a subjetividade do realizador e as relações e associações que propõe: entre imagens, emoções e personagens. Isso porque o cinema alia a arte da reprodução – lente fotográfica, aparatos mecânicos, técnicos – e a arte do encantamento – música, dança, poesia, relato.

Las artes plásticas actúan sobre el hombre en el circunloquio de una materia imitada, apesar de que las artes de encantación la dirijan directamente al corazón. Unas quieren conducirlo del mundo a la emoción, otras de la emoción al mundo. El cine se coloca de rondón entre las dos. Su materia prima no es ya la realidad, ni tampoco el sujeto emocionado. Toma como punto de partida lo que también se puede llamar un mundo informado por el sujeto como un sujeto comprometido con el mundo, un punto central de ambigüedad a partir del cual desarrolla la condición humana tan curiosamente desmenuzada entre el yo y el no-yo. El hombre lanzado en el universo o el universo encerrando al hombre, como queráis llamarlo, tal es siempre, en el fondo, el tema invariable del verdadero cine¹¹³ (LAFFAY, 1966, p. 19).

¹¹² Podemos citar, por exemplo, o gestual mais contido dos atores, que antes dramatizavam de maneira exagerada suas ações para convencerem o público; a câmera mais subjetiva e o ponto de vista multifacetado; as técnicas de filmagem e de montagem (CARRIÈRE, 2006, p. 19-20).

¹¹³ As artes plásticas agem sobre o homem ao redor de uma matéria imitada, mesmo que as artes de encantamento se dirijam diretamente ao coração. Umam querem conduzi-lo do mundo à emoção, outras da

Durante muito tempo, alguns diretores tentaram suavizar o estilo, apagar as marcas que denunciavam a linguagem do cinema, tornando-o mais convencional, simples e corriqueiro, a fim de que o filme falasse e existisse por si mesmo. “Movimentos de câmera exagerados, ângulos insólitos, extravagâncias visuais, efeitos de distorção sonora foram alguns dos mecanismos que usaram para que o filme contasse tudo sem precisar de certas marcas características” (CARRIÈRE, 2006, p. 39). O resultado foi a incompreensão do espectador, seu afastamento e a posterior aproximação da televisão.

De fato, o cinema “inventou modos de falar, êxtases, aflições, novos tipos de terror. Pode até ter nos ajudado a descobrir em nós mesmos sentimentos até então desconhecidos” (CARRIÈRE, 2006, p. 33). Como arte de nossa época, o cinema lida com a fusão mental entre aquilo que existe para nós e aquilo que existe na tela. Esses mundos, interligados, funcionam como uma continuidade de nossos pensamentos.

Assim como o romance, o filme se relaciona com algum aspecto da nossa existência e de nossas relações com o outro, com a sociedade, com o mundo. Isso porque,

ver um filme é, antes de tudo, compreendê-lo, independente do seu grau de narratividade. É, portanto, que, em certo sentido, ele “diz” alguma coisa, e foi a partir desta constatação que nasceu, na década de 20, a idéia de que, se um filme comunica um sentido, o cinema é um meio de comunicação, uma linguagem! (AUMONT e MARIE, 2003, p. 13).

Isso significa dizer que o cinema criou sua própria forma de expressão para que entendamos o que se passa na tela. Algumas das principais características e dos recursos da linguagem do cinema estão de certa maneira entremeados na produção de filmes feitos em todo o mundo e são passíveis de serem compreendidos por qualquer espectador. Por exemplo, quando vemos um diálogo entre dois atores com a câmera mostrando ora o rosto de um, ora o rosto do outro com o mesmo enquadramento, sabemos que se trata de duas pessoas conversando, mesmo que não saibamos o idioma falado ou vejamos algum plano com os dois atores juntos. Esse tipo de decupagem faz com que se entenda a dinâmica da cena, não precisando necessariamente de informações adicionais para se saber o que acontece. Isso só é possível porque todos nós, espectadores, conhecemos a linguagem cinematográfica, em menor ou maior grau.

emoção ao mundo. O cinema se posiciona entre as duas. Sua matéria-prima não é mais a realidade, nem mesmo o sujeito emocionado. Toma como ponto de partida o que também se pode chamar de um mundo formado pelo sujeito como um sujeito comprometido com o mundo, um ponto central de ambiguidade a partir da qual se desenvolve a condição humana, tão curiosamente dividida entre o eu e o não-eu. O homem lançado no universo ou o universo encerrado no homem, como queira chamar, é sempre, no fundo, o invariável tema do verdadeiro cinema (tradução nossa).

Essa linguagem não é para ser entendida de uma única maneira, mesmo porque o cinema não trabalha com o real, mas com uma determinada imagem do real: “se o cinema é linguagem, é porque opera com a imagem dos objetos e não com os próprios objetos” (METZ, 1972, p. 55). Assim, cabe ao espectador a partir dessa leitura da realidade fazer sua própria leitura, ter seu próprio entendimento. Por isso, muitos teóricos afirmam que a linguagem do filme o aproxima da linguagem poética, por suas ambiguidades e as várias possibilidades de interpretação.

A questão da linguagem cinematográfica gerou grande polêmica. Ao final dos anos 1950, a *Nouvelle Vague* promoveu uma revolta contra a massificação dos filmes, a similaridade superficial entre eles. Como objetivo principal pretendia que os diretores parassem de esconder suas personalidades atrás das técnicas de montagem e assumissem realmente a “linguagem” do cinema, ou seja, a *caméra-stylo* ou “câmera-caneta”, em outras palavras, a câmera como instrumento da escrita. O que eles pregavam era o cinema de autor, aquele que traz a marca do seu diretor, com o cuidado de não se tornar um cinema em que o diretor fala dele mesmo (o que aconteceu na França nos anos 1970, com tantos filmes herméticos, vozes em *off*, imagens incompreensíveis, público reduzido, salas de exibição vazias).

Essa linguagem obviamente sofreu alterações durante a evolução das técnicas cinematográficas e dos avanços tecnológicos. Muitos dos conceitos e soluções presentes nos primeiros filmes, por exemplo, vinham da literatura, do teatro e das artes plásticas: o roteiro, o cenário, a locação e desempenho dos atores, o figurino, a decoração, a movimentação em cena e vários outros elementos. Acreditou-se, porém, que o ponto de vista mecânico do cinema podia destruir a ilusão literária de um romance, o que não aconteceu. Com o tempo e domínio das técnicas e das possibilidades do fazer cinema, todos esses recursos foram ganhando dimensões cada vez mais cinematográficas. Atualmente, a direção, a cenografia, os elementos de arte, o roteiro, a argumentação e a interpretação dos personagens são completamente diferentes no teatro e no cinema.

A fotografia também se adaptou: a noção de enquadramento, muito cara ao cinema, se transformou em relação à forma, ao tamanho, à composição e aos limites ao emoldurar uma cena ou paisagem pela lente da câmera. A fotografia, qualquer que seja seu realismo, não deixa de transformar aquilo que reproduz. É uma arte do registro, do momento, do olhar. O que há de mais trivial na cena, é realçado por um conjunto de valores e novos significados. A relação da fotografia com o sujeito que a vê é uma relação de ressignificação e complementação, pois aquele que a enxerga lança seu olhar e atribui novos sentidos àquilo

que lhe é exposto, da mesma maneira que o fotógrafo nos empresta o instante de sua subjetividade, o momento de seu olhar sobre o mundo retratado.

Isso graças também ao trabalho do diretor, que se transformou em algo diferente de um encenador. No início, o realizador escolhia o assunto do filme, dirigia os atores e supervisionava o plano de trabalho. No sistema de produção americano dos anos 1930 e 40, que possuía uma visão estritamente comercial do cinema, o diretor não era responsável nem pelo roteiro nem pela montagem.

O produtor, senhor absoluto do filme, tirava-lhe os copiões no fim de cada dia, para editá-los em outro lugar. Com frequência, o diretor não passava de um empregado privilegiado, pulando de uma produção para a seguinte. Os mais organizados filmavam um filme no sábado à noite e começavam outro na segunda de manhã (CARRIÈRE, 2006, p. 43).

Com o tempo, o diretor passou a conceber o filme levando em conta possibilidades técnicas que serviriam para contar determinada história ou documentar aspectos da realidade de maneira original. Atualmente, responde pela concepção artística do filme, coordenando a dramaturgia e a estética visual e sonora do trabalho. Presente na realização e supervisão de todas as etapas da produção, o diretor é quem escolhe e ensaia os atores, define planos e sequências, participa da decupagem e montagem, dá os parâmetros da arte, da trilha sonora, da fotografia, dos movimentos de câmera, pontos de vista, ângulos de filmagem, etc.

Até mesmo a música criou adaptações de sua própria linguagem para poder se relacionar com o cinema. Para isso, trabalha de maneira concatenada com os ruídos de cena, falas de personagens e narradores. Pode-se dividir o som de um filme em duas categorias básicas: os ruídos e as músicas. Entre os ruídos, se destacam no primeiro plano as falas dos atores, narradores e entrevistados. Os demais sons, igualmente selecionados pelo realizador para tornar a película verossímil, asseguram a continuidade do filme e garantem a impressão de realidade. No processo de finalização da parte sonora do filme, mais especificamente na mixagem do áudio, os barulhos que cercam um diálogo ou o ruído que acontece em cena, como um tiro, uma pedra caindo podem ser acrescentados, da mesma maneira que o chiado da grua de filmagem pode ser suprimido.

Assim como a imagem, o som também é manipulado, controlado, selecionado e muitas vezes quer dizer mais do que aparenta. Sem a música o cinema corre o risco de se converter em uma insossa projeção de sombras. Para isso, “la música de película debe evitar

ser descritiva. Es preciso acordarse al ritmo de las imágenes y no intentar traducir su contenido”¹¹⁴ (LAFFAY, 1966, p. 40).

Vale ressaltar que os ruídos do cinema não são e nem podem ser a reprodução pura e simples dos ruídos externos. Se assim fosse, não conseguiríamos assistir a nenhum filme, pois estamos cercados de barulhos que muitas vezes nos atrapalham e nada tem a ver com aquilo que estamos fazendo. No filme, esses ruídos além de serem menos numerosos possuem proporções diferentes do que na vida real, por exemplo, tudo é amplificado, sobretudo os diálogos.

El cine evoca un mundo que sin duda está desfasado con relación al nuestro, un mundo más lejano y no sin deformaciones voluntarias, pero *un mundo* en todo caso; es decir, un conjunto lleno donde las cosas se mantienen, donde no hay vacío, donde es imposible cambiar nada en el momento. Por consiguiente, también los ruidos deben estar *en su lugar* y no venir del exterior; el silbido de la locomotora debe coincidir absolutamente con el chorro de vapor y la bofetada resonar en la mejilla en el lugar mismo en que la mano acaba de darla¹¹⁵ (LAFFAY, 1966, p. 42).

O efeito chama-se, no cinema, *raccord de som*, ou seja, a noção de continuidade para assegurar a verossimilhança. Se em uma determinada cena vemos um homem com uma arma e de repente ele aperta o gatilho, temos de ouvir o tiro senão algo nos parece falso e distante de nossa apreensão. Obviamente, há filmes que brincam com esses conceitos e os manipulam de maneira consciente a fim de causarem determinado impacto ou simplesmente para se desviarem do padrão.

A relação entre a música e aquilo que o filme conta deve ser uma relação de acréscimo, não de ilustração. A música não tem a função de explicar o que vemos, nem de descrever para nós aquilo que não entendemos. O que há de mais trivial na cena, é realçado, entretanto, por um conjunto de valores e significados novos que a música lança e o espectador ressignifica esses sentidos de acordo com suas próprias vivências. É preciso que as relações entre espectador e música sejam relações novas para que não só o filme faça sentido, mas principalmente para que o filme faça sentido para aquele que assiste. O espectador atento deve

¹¹⁴ “a música do filme deve evitar ser descritiva. É preciso lembrar o ritmo das imagens e não traduzir o seu conteúdo” (tradução nossa).

¹¹⁵ “O cinema evoca um mundo que sem dúvida está defasado em relação ao nosso, um mundo mais distante e não sem deformações voluntárias, mas, em todo caso, *um mundo*; ou seja, um conjunto completo onde as coisas se mantêm, onde não há vazio, onde é impossível mudar alguma coisa no momento. Por isso, os ruídos devem estar *em seu lugar* e não chegar do exterior; o apito da locomotiva deve coincidir absolutamente como o vapor e a bofetada deve ressonar no rosto no mesmo lugar que a mão acaba de dá-la” (tradução nossa).

perceber que certos sons são mais altos ou mais baixos, mais estridentes ou mais sutis para que os objetos fotografados sejam também mais ou menos brilhantes que seus modelos reais.

O silêncio também é algo precioso ao cinema. Nas primeiras décadas do cinema sonoro, muitos filmes exageravam, inserindo ruídos e músicas em quase toda a película. Logo se descobriu a importância do silêncio como recurso de significado, característica fundamental da linguagem cinematográfica. Muitas vezes uma cena de silêncio absoluto ou um *fade-out* – momento em que a imagem escurece gradativamente – nos chama muito mais a atenção do que uma música contagiante. Mesmo em um *fade-in* – quando a imagem clareia lentamente – sem nenhum som, é possível revelar-se algo extremamente importante no contexto do filme e que sem ruídos ou música ganha muito mais expressividade. Isso geralmente é percebido nos filmes de terror e suspense: antes de uma cena reveladora e forte, é muito comum momentos de silêncio para que o espectador se prepare.

Em *Daisy Miller*, podemos notar o uso do *fade-in* ao final do filme.



Figura 4 - *Fade in* em *Daisy Miller*

No filme de Bogdanovich, o *fade-in* acrescido do fundo musical triste cumpre duas funções: acentua a dor de Winterbourne e reforça a ideia de que Daisy é inocente, ingênua, quase uma santa. Por isso, a imagem que vemos logo em seguida é aquela em que a protagonista está vestida de branco, lançando para Winterbourne (e também para a audiência) um olhar cândido e doce. A medida que a câmera se afasta da cena e sua claridade culmina na aparição da jovem, entendemos que a morte de Daisy, na verdade, representa o apagamento de Winterbourne e sua impossibilidade de ser feliz. Além disso, dá a entender que a Daisy deslumbrante que vira pela primeira vez é a imagem que Winterbourne quer guardar para si. Imagem essa que o diretor também quer que o espectador guarde.



Figura 5 - Daisy no Hôtel des Trois Couronnes

O trabalho apurado com a câmera também sofreu alterações significativas ao longo da história do cinema. Se nos primeiros anos os produtores se contentaram em filmar com câmeras fixas, com o aperfeiçoamento dos equipamentos e a pesquisa de vários realizadores percebeu-se que a câmera poderia ser mais importante se houvesse variações de enquadramentos e ângulos em uma mesma cena, além do fato dela mesma se movimentar. Pensando nisso, cabe citar Paul Wegener, ator alemão, que disse em 1916: “Precisamos nos libertar do teatro ou do romance e criar apenas com os meios do cinema, com a imagem. O verdadeiro poeta do filme deve ser a câmera” (EISNER, 1985, p. 64).

Quando a câmera se desprende do plano fixo e o diretor percebe que uma cena pode ser fragmentada em vários olhares, alterando com planos mais abertos ou mais fechados,

ângulos e enquadramentos diferentes, conduzindo o olhar do espectador para este ou aquele ponto, a câmera deixa de simplesmente flagrar a ação e passa a contar a história e acentuar o clima do filme. Surge aí, a possibilidade de se fragmentar a ação e mostrá-la de diversos ângulos para que o espectador construa sua própria versão e significado daquilo que vê.

Todavia, é com recursos peculiares que o cinema apresentou seus diferenciais perante as outras formas de manifestação artística. Como processo, todo filme passa por algumas etapas: pré-filmagem (tema, argumento, roteiro, escolha do elenco, das locações e estúdios, da linguagem que será utilizada para desenvolver o tema – gênero ficcional, recursos de câmera, montagem, edição, trilha sonora); filmagem (encenação e registro das cenas e sequências previstas no roteiro ou criadas pelo realizador); montagem-edição (depois de filmado e revelado, o material é organizado, recortado, emendado em novas sequências, acrescidos de efeitos sonoros e de trilha musical) e lançamento, ou seja, a realização do filme como produto sociocultural (o filme é objeto de marketing, passa a ser inscrito em festivais, lançado pelas distribuidoras nas salas de cinema ou DVD, recepção da crítica especializada, polêmicas em torno da obra).

Por ter uma linguagem própria, marcada pela manipulação da imagem captada, do tempo e do espaço, o cinema descobriu seu grande trunfo na edição. Diretores como David Griffith e Sergei Eisenstein entenderam que a edição do material filmado, obtida basicamente a partir de um procedimento denominado de montagem é o que realmente move a criação de filmes. É a montagem que “seleciona o material previamente filmado, que organiza a narrativa, que enfatiza situações dramáticas e valores que o filme deseja passar ao espectador, que chama a atenção para uma determinada emoção ou sensação, que determina o ritmo de um filme” (NAPOLITANO, 2007, p. 55).

Dentre os recursos mais significativos do cinema, podemos citar: o uso da imagem em movimento, a decupagem e, posteriormente, a montagem das imagens filmadas. A decupagem é de fato o grande identificador da linguagem cinematográfica. A possibilidade de partir uma cena em vários planos e direcionar o olhar e a compreensão do espectador sem deixá-lo perder a sequência e o rumo dos acontecimentos pode ser considerada a espinha dorsal do cinema (ou a alma, como dizem muitos críticos). O resultado disso, quando feito harmoniosamente, é que vemos o movimento de um ator dividido em vários enquadramentos, mas o entendemos como se fosse uma única ação. Isso acontece porque o cinema é reconhecido como uma arte que trabalha com o tempo (MARTIN, 1990, p. 18).

Já a montagem lida com a organização da cena, ou seja, todos os planos são filmados individualmente e depois ordenados na montagem, que coloca cada cena em seu devido lugar

(estabelecido, obviamente, pelo diretor). É a montagem que ordena as cenas, que as torna compreensíveis e garante o ritmo do filme. Segundo Marcel Martin, “montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração” (1990, p. 13). No início do cinema, os cortes e a montagem das cenas deixavam o público confuso, perdido. Por isso, era comum nas primeiras décadas do século XX, existir um profissional que, principalmente em filmes projetados a públicos que não estavam familiarizados com o cinema, ficava ao lado da tela e com uma enorme régua apontava a cena e explicava o que estava acontecendo. O “explicador” garantia a compreensão do espectador que ainda não estava adaptado à linguagem cinematográfica (MARTIN, 1990, p. 13-15).

Em 1926, Jean Epstein escreveu: “A gramática cinematográfica é específica do cinema”. Depois dessa declaração e de um quarto de século sendo visto somente como espetáculo, o cinema agora era visto como a mais recente forma de arte, aquela que agregaria todas as outras. Um crítico americano falou certa vez que o cinema era “a maior surpresa filosófica desde Kant” (CARRIÈRE, 2006, p. 20).

Sabemos que tanto o cinema quanto a TV são espaços de expressões culturais, sociais, políticas, veículos de disseminação de ideologias e de projeções de utopias e sentimentos. Como experiência estética e cultural, um filme pode ser visto sob diversos pontos de vista e chaves de leitura, dialogando, por exemplo, com os repertórios culturais, conhecimento de mundo e valores dos espectadores. Nesse sentido, o filme ganha corpo como documento de uma época, de uma sociedade e abre-se para uma crítica mais profunda e reflexiva. O cinema procura seu lugar, “sobrevivendo graças às imagens e aos sons sempre novos que os filmes nos proporcionam, estimulando nossa sensibilidade e capacidade de pensar o mundo e a vida” (MORETTIN, 2007, p. 66).

2.2.3 A obra de Henry James no cinema

Considerado um dos mais importantes escritores de língua inglesa de todos os tempos, as obras de Henry James estão entre a longa lista de adaptações literárias para o cinema e televisão. Mesmo tidas como obras complexas, densas, de difícil leitura, há muitas transposições de seus textos, dividindo a opinião da crítica. O 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, artigos jornalísticos e cartas, continua tendo seus textos como argumento para adaptações de maior ou menor qualidade.

Suas obras podem ser divididas em três fases distintas: a primeira fase, chamada de *early phase* vai de 1865 até 1882, é considerada o período de aprendizagem do escritor que tem seu ápice em *The Portrait of a Lady*, em 1881; a fase intermediária, conhecida por *the middle years*, dura de 1882 a 1900 e é o momento em que James se dedicou à dramaturgia, mesmo com algum fracasso; a última fase, *the third and major phase*, com duração de 1900 a 1904, é quando o autor retoma alguns temas da primeira fase e os aprofunda, produzindo três dos seus romances mais significativos, *The Wings of the Dove*, *The Ambassadors* e *The Golden Bowl* (NEVES, 1999, p. 30).

Na fase inicial, ao lado de W. D. Howells, James inaugurou o realismo americano e, com menos de 20 anos, já era considerado um contista de grande qualidade literária. Em 1875, escreveu *Roderick Hudson*, desenvolvendo um dos seus temas prediletos: a confrontação do Novo e do Velho Mundo. O protagonista “seria o primeiro de muitos heróis e heroínas do mundo novo a desafiar as convenções e as normas sociais e morais da sociedade vitoriana européia, para aprender a difícil lição de que a verdadeira liberdade é inatingível” (NEVES, 1999, p. 30). Nessa fase, as obras jamesianas são crônicas de costumes que tratam das tradições nacionais, os hábitos e valores arraigados no homem americano. Com o tempo, James se interessaria pelo *international theme*, ou seja, o drama do indivíduo deslocado de seu ambiente e seu confronto com outras culturas. A partir daí, sua escrita torna-se “mais dramática, complexa e hermética. As narrativas deixam 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” (NEVES, 1999, p. 30).

Assim, como autor que investiga a psicologia humana, James trabalha a palavra como jogo estético a partir de um estilo refinado. Avesso a centrar-se somente em enredos, o autor opta por problematizar a condição do homem, mergulhando na mente dos personagens para investigá-los. Como afirma R. P. Blackmur na introdução de *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 enable them to experience matters which are unknown and seem almost perverse to the average reader¹¹⁶ (1937, p. xiii).

¹¹⁶ Seu estilo cresceu elaborado na medida em que ele prestou tons e refinamentos de significado e sentido geralmente não prestados. Da mesma forma, os personagens que criou para dramatizar seus sentimentos tem por vezes uma qualidade de inteligência que lhes permitem experimentar assuntos que são desconhecidos e parece quase perverso para o leitor (tradução nossa).

Os personagens jamesianos são de todas as idades, mas nota-se interesse particular em figuras femininas em estado de inocência: Daisy Miller, Catherine Sloper, Isabel Archer, Milly Theale, the governess em *The Turn of the Screw*, entre outras. Essas mulheres, muitas vezes, aparecem “subvertendo cânones, tomando opções e vivendo (ou morrendo) face às consequências” (NEVES, 1999, p. 31). O autor as confronta com situações banais e nos permite enxergar suas decisões e como estas modificarão toda sua existência. Essas mulheres que ao descobrirem o mundo, descobrem-se a si mesmas, funcionam como argumento para que James investigue o Homem em sua essência, seus medos, conflitos e frustrações.

Para Leon Edel (1963, p. 48), a sensibilidade feminina do autor pode ser fruto de sua condição marginal ao mundo masculino do século XIX. Enquanto os homens se ocupavam em gerenciar os negócios, as mulheres se interessavam pelas artes, particularmente a música e a literatura. O romance vitoriano, como era destinado às mulheres, maior público consumidor de livros, objetivava mostrar o casamento como meio de ascensão social e os enredos apresentavam sempre a heroína em busca de um marido provedor de seu sustento.

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” é a refutação de todos os padrões, pois a mulher das criações de James é um agente que procura liberdade e 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 (NEVES, 1999, p. 32).

Os temas fundamentais de James não retratam conflitos à escala global, pois o escritor interessa-se pelas batalhas internas das personagens, pelos seus conflitos com seus próprios desejos. Em *Daisy Miller*, por exemplo, temos uma *self-making girl* que foge do padrão de mulher da época. Em busca de liberdade e afirmação social, Daisy se torna vítima de suas próprias decisões e acaba por configurar uma mulher que subverte o que se espera dela. Apesar da solução para o drama da personagem não ser tão inovadora quanto sua personalidade, a obra não se prende ao enredo e nem banaliza o drama de uma mulher deslocada de seu meio, ao contrário, o problematiza.

Como já dito anteriormente, a escrita dramática de Henry James aproxima-se muito da técnica cinematográfica. Percebemos isso, por exemplo, no fio condutor que se desfaz, na criação dos cenários e panos de fundo, “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” (NEVES, 1999, p. 33).

A primeira adaptação de uma obra de Henry James foi *Berkeley Square* (1931) baseada na homônima peça de teatro. Jesse L. Kasky comprou os direitos do filme e Frank Lloyd transformou a peça em um drama envolto em suspense (RAW, 2006, p. 1-2). Leslie Howard, que interpreta o protagonista, alcançou sucesso rapidamente e o filme foi aclamado pela crítica. Exatamente vinte anos depois, esse mesmo texto de James foi retomado e originou *I'll never forget you*, mas o filme não obteve tanto sucesso quanto a primeira versão. Após *Berkeley Square*, muitas obras de Henry James têm sido adaptadas para o cinema, televisão e teatro alcançando êxitos e fracassos, dividindo opiniões tanto do público quanto da crítica especializada.

Na maioria das adaptações de suas obras nota-se uma grande preocupação dos realizadores em se aproximar do texto de partida. Apesar de marcadas pelas circunstâncias em que surgiram – o período histórico, as características estilísticas dos diretores – “verificou-se haver alguma reverência em relação a James, eventualmente devido ao estatuto de consagração já atingido” (NEVES, 1999, p. 131).

Laurence Raw observa, em *Adapting Henry James to the screen*, que as adaptações das obras de Henry James não resgatam e discutem somente a ideologia do autor e da sua época, mas principalmente revelam os contextos ideológicos, sociais, políticos e cinematográficos em que foram produzidas (2006, p. 4). Raw acrescenta que, pelo fato das obras jamesianas tratarem, entre outros temas, das representações de gênero, as adaptações devem se preocupar com “the relationship between gender, sexuality, culture and narrative”¹¹⁷ (2006, p. 5).

Podemos dividir as adaptações cinematográficas das obras de Henry James em três fases: dos anos 30 a 50, momento onde as adaptações seguiam o modelo *studio system* de Hollywood; os anos 70 e 80 com as produções Merchant-Ivory e os finais dos anos 90, com algumas adaptações esparsas.

Durante décadas a obra de Henry James foi argumento de muitas produções cinematográficas, mas com *The Bostonians* (1984) de James Ivory se encerrou a fase de interesse por suas obras vista com grande intensidade nos anos 60, 70 e início dos anos 80. Na década de 80 e 90, não há muitas adaptações da obra jamesiana, a não ser *The Turn of the Screw* de Rusty Lemorande (1992), considerado um filme de pouco valor artístico. Somente na segunda metade dos anos 90, vemos renascer o interesse pelo autor e surgem, em um curto período de tempo, três grandes produções: *The Portrait of a Lady* (1996) de Jane Campion,

¹¹⁷ A relação entre gênero, sexualidade, cultura e narrativa (tradução nossa).

The Wings of the Dove (1997) de Ian Softley e *Washington Square* (1997) de Agnieszka Holland.

Este último, tido pela crítica como um filme de enorme qualidade e belíssima fotografia, não foi muito bem acolhido pelo público que o considerou monótono e hermético. De fato, é um filme de diretor, que mostra uma preocupação estética apurada, apreço pela linguagem e centra-se nos diálogos praticamente idênticos aos do romance para garantir sua força de expressão. O destaque maior foi dado para a construção e apresentação da protagonista, que tem Jennifer Jason Leigh no ápice de sua carreira como Catherine Sloper.

2.3 A Catherine de Agnieszka Holland

Washington Square de Agnieszka Holland divide opiniões: de um lado, a crítica o considera uma obra de qualidade, sensível que carrega o espírito de Henry James e, de outro, acusa o filme de ser morno demais e cansativo. No Brasil, a obra não obteve muito sucesso, apesar de ser reconhecida como um filme artisticamente impecável e com ótimas atuações.

O melodrama familiar de *Washington Square* apresenta a conturbada relação entre pai e filha e, assim como no livro, o embate se torna mais pungente na medida em que as forças usadas são as mentais. O melodrama surge no cinema para discutir as relações de gênero, mostrando o sofrimento feminino em relação ao amor e ao comportamento dos homens. Apesar de mostrar a perspectiva das mulheres, o melodrama não consegue apresentar uma saída satisfatória para o feminino, perpetuando a ideia de que toda mulher é sentimental demais e, por isso, sofre. Porém, o melodrama aqui não se restringe ao sofrimento de Catherine; a diretora estende a concepção desse tipo de filme e concentra sua atenção no amadurecimento da personagem, nos mecanismos que usa para alcançar seu lugar no mundo.

E. A. Kaplan considera o melodrama “uma forma feminina que age como corretivo para os gêneros principais que celebram a ação masculina” (1995, p. 47). A esse respeito, Laura Mulvey, em seu texto *Notes on Sirk and melodrama*, publicado em 1976-77, afirma que o melodrama é importante “por explorar emoções recônditas, amarguras e desilusões bem conhecidas das mulheres” e acrescenta que “o simples reconhecimento tem uma importância estética, pois há uma confusa satisfação em testemunhar a maneira como a diferença sexual no patriarcado está carregada, explosiva, irrompendo dramaticamente em violência em sua própria seara específica que é a família” (apud KAPLAN, 1995, p. 47). Entretanto, “se por um lado, o melodrama é importante por trazer à tona contradições ideológicas e por ser dedicado

ao público feminino, no final os fatos nunca se reconciliam de modo a beneficiar a mulher” (KAPLAN, 1995, p. 48).

Em *Washington Square*, livro e filme, a questão da ideologia patriarcal vai além da discussão dos papéis estabelecidos para cada gênero. Aqui, o foco está na maneira como encaram o mundo e se relacionam com ele e com os outros. A obra discute o modelo ideal de mulher, suas obrigações e restrições, mostrando que as estratégias mentais usadas para oprimir a mulher vão além da imposição de valores, mas principalmente de mentalidade. O homem como ser pensante e ativo se contrapõe à mulher sentimental e passiva, que vê o masculino não somente um indivíduo provedor, mas também alicerce emocional, razão de sua existência e felicidade.

Chico Lopes afirma que a obra de Holland peca na atuação do casal principal: “Jennifer Jason Leigh exagera na composição – torna a personagem desajeitada, esquisita, patética demais [...] Ben Chaplin, que não evoca de modo algum o personagem, não sugere senão indecisões” (2008, p. 2). Mas concorda que a atuação de Albert Finney e Maggie Smith compensa as outras duas.

Para James Berardinelli, o grande tema do filme de Holland é a dificuldade de equilibrar o amor e o dinheiro, onde a influência perniciosa deste incide sobre aquele. Para ele, a obra trata da luta de uma mulher por sua independência em uma sociedade onde tudo é definido por amor, dinheiro ou ambos (BERARDINELLI, 2010, p. 2). A esse respeito, a própria Holland dá sua opinião: “Eu acho que o livro reflete muito a verdade sobre a sociedade moderna, esse medo terrível de ser diferente e não aceito pela sociedade e essa obsessão por dinheiro” (LYBARGER, 2010, p. 1).

Catherine, deslocada socialmente, se vê dividida entre agradar o pai e poder ser ela mesma. Desinteressante e tímida demais, a jovem destoa das outras moças que sabem como se portar e gostam do convívio social. No filme e na obra jamesiana, Catherine revela uma pureza e ingenuidade que não correspondem ao que se espera dela, por isso sua inadequação em todos os ambientes que frequenta.

A maior riqueza do filme, talvez seja a preservação do espírito jamesiano, sua não inclinação à pieguice. Holland concentra a ação na consciência da protagonista, que alcança sua maturidade a partir de um processo reflexivo bastante doloroso. A abordagem calma de Holland proporciona uma nota de autenticidade e realismo, mantendo-nos presos à dramaticidade do confronto entre Catherine e Morris (HARVEY, 2010, p. 2).

Esse confronto se estende para o pai e é um embate silencioso que revela força interior e maturidade. A protagonista, “cujo principal modo de expressão é um silêncio não afetado”

(TAI, 2010, p. 2), surpreende a todos quando não explicita seu sofrimento e prefere seguir adiante a lamentar a perda de seu grande amor. A protagonista se transforma em uma mulher forte, desmentindo a imagem de piedade que o pai traçara dela.

Para interpretar uma personagem com tamanha força interior, que fala pouco e revela seus sentimentos apenas pelo olhar e pelos silêncios, Holland cogitou uma atriz frágil, cuja meiguice transparecesse na tela. Segundo Nina Davidson, Jennifer Jason Leigh foi escolhida pela diretora apenas quando se conheceram pessoalmente, pois Holland não estava inclinada a aceitá-la para o papel de Catherine, mas sim pelo de Marian. Em entrevista, Holland contou sobre o encontro que teve com a atriz:

[...] she has an incredible amount of anger, and I thought it's not right for this character, who's very sweet, and very, very naked, very naive in some way, and very generous also, gentle. I didn't know Jennifer personally before, and when I met her, I was surprised how different she is from anything I've seen of her. I thought it will be a fascinating journey to do it together, and to let her show this part of her personality which is, I think, the real truth of her, and which is so incredibly generous, and shy¹¹⁸ (DAVIDSON, 2010, p. 1).



Figura 6 - Agnieszka Holland e Jennifer Jason Leigh no set de filmagens

¹¹⁸ Ela tem uma incrível quantidade de raiva e eu pensei que não era certo para esta personagem, que é muito doce e muito, muito nua, muito inocente de alguma maneira e muito generosa e também gentil. Eu não conhecia Jennifer pessoalmente antes e quando eu a encontrei eu me surpreendi em como ela é diferente de tudo que eu havia visto sobre ela. Eu pensei que seria uma jornada fascinante fazer isso juntas e deixá-la mostrar essa parte da sua personalidade, que é, eu acredito, a verdadeira dela, e que é inacreditavelmente generosa e tímida (tradução nossa).

O elenco de *Washington Square* conta com atores renomados, experientes e ganhadores de vários prêmios. Jennifer Jason Leigh havia ganhado o New York Critics Circle Award por seu papel em *Picnic* (1986), Ben Chaplin foi escolhido para interpretar Morris devido a força de seu papel na produção Merchant-Ivory *Feast of July* (1995), Maggie Smith (Aunt Penniman) estrelou em *Secret Garden* (1993) também de Agnieszka Holland e Albert Finney (Austin Sloper) interpretou um patriarca tirano em *Rich in Love* (1992) de Bruce Beresford (RAW, 2007, p. 218-19).

O *Washington Square* de Agnieszka Holland difere completamente da versão de 1949, *The Heiress*, que traz Olivia De Havilland no papel principal. Esta apresenta uma Catherine vingativa, cínica e cruel que se sente traída pelos dois homens da sua vida – o pai e o noivo. Holland, mais interessada no espírito do livro, entende que a história não trata de vingança e explica que sua personagem, ao invés de se vingar, passa por um período de auto-descoberta: “I think the beauty of the character is that she stays where she was in the beginning, except that she knows who she is, and she accepts the truth about herself and other people. It’s about integrity in some way”¹¹⁹ (DAVIDSON, 2010, p. 5).

Em entrevista para Dan Lybarger, em agosto de 2010, Holland afirma que *Washington Square*, bem como seus filmes anteriores como *Europa Europa* (1990) e *O Jardim Secreto* (1993) “são sobre pessoas que aprenderam a conhecer quem são e *Washington Square* é sobre alguém que encontra a verdade interior sobre si mesmo e a aceita” (LYBARGER, 2010, p. 1).

Por essa razão, temos um filme sensível, esteticamente bonito que prima pela fotografia e pela cenografia. As locações impecáveis, o figurino bem pensado, atuações sólidas e diálogos irônicos e plenos de duplo sentido garantem verossimilhança e o aproxima ainda mais da obra de James. Nota-se que Holland estava interessada em traduzir o *Washington Square* de James, sem copiá-lo, mas sim reverenciá-lo. A seu modo, a realizadora nos apresenta uma obra autônoma, cujo final inovador revela sua ideologia.

De acordo com Laurence Raw, a produtora do filme, a Disney, não ficou inteiramente satisfeita com o final, alegando que não fora suficientemente otimista. Holland revelou que eles esperavam uma comédia romântica com casamento e *happy end*. Em uma entrevista, Holland mencionou que os produtores executivos sugeriram refilmar a sequência final, mas como não tinham ideias específicas sobre o que fazer, isso não aconteceu (2006, p. 225).

¹¹⁹ Eu acho que a beleza da personagem é que ela permanece onde estava no início, exceto que ela sabe quem ela é e aceita a verdade sobre si mesma e sobre as outras pessoas. É sobre integridade de alguma maneira (tradução nossa).

As produções Disney promoveram o filme como se tratasse de uma história romântica: um dos postes mostrava Jennifer Jason Leigh e Ben Chapin apaixonadamente abraçados seguidos da legenda “She must choose between her father’s fortune...or the man she loves”¹²⁰. Ao final, a protagonista acaba não escolhendo nenhum dos dois, o que, segundo os produtores, deixou o público frustrado. O filme foi bem visto no National Film Theatre em Londres e sua versão em VHS, lançada em 1999, foi aclamada pelo National Museum of Photography, Film and Television, mas não conseguiu vender muitas cópias (RAW, 2006, p. 225).

Isto posto, pode-se perceber que Holland está atenta à complexidade estilística de James e “tirou partido da riqueza referencial do seu trabalho procurando um efeito fílmico correspondente à sua multifacetada técnica de composição” (NEVES, 1999, p. 69). Mantendo uma relação harmônica com o romance de James, no qual o ambiente é bastante visível, graças a aplicação da técnica da hipotipose, e ao mesmo tempo um elemento central e simbólico no contexto da ação, o filme de Holland nos apresenta uma nova leitura na composição cênica, na adoção do ponto de vista, na meticulosa caracterização dos personagens e nos diálogos complexos entre Catherine e Morris e Catherine e seu pai.

Pensando nisso, a diretora criou um trabalho forte, profundo e multifacetado, obrigando o espectador a se debruçar verticalmente sobre o filme para compreender as minúcias de um diálogo bem elaborado que diz mais do que parece, do ponto de vista que mostra ao mesmo tempo em que esconde, dos movimentos de câmera que dialogam com os estados de espírito dos personagens. *Washington Square* de Holland ecoa a obra jamesiana e o que vemos na tela é sua interpretação, na qual estão impregnadas suas marcas estilísticas, sua visão de mundo e seus objetivos que diferem (e muito) dos jamesianos.

2.3.1 O processo adaptativo: os procedimentos técnicos, estéticos e de apropriação

Francis Vanoye, em seu *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, distingue três categorias diferentes a respeito da adaptação cinematográfica de um romance. A primeira categoria, a técnica, diz respeito aos recursos técnicos adotados pelo realizador para realizar uma obra que traduza o hipotexto. Cabe aqui as escolhas como redução, ampliação, ponto de vista, ângulo de filmagem, ambientação, figurino, atores, enfim, todo aparato cênico e técnico.

¹²⁰ Ela deve escolher entre a fortuna de seu pai ou o homem que ama (tradução nossa).

A segunda categoria, a estética, está relacionada às soluções encontradas pelo diretor para filmar determinadas passagens do livro que podem não ser fáceis de traduzir em imagens, como, por exemplo, o estilo do autor, o tom da narrativa, o clima que permeia os personagens. E, por fim, a última categoria, a da apropriação, evoca o processo de integração, de assimilação da obra base à ideologia, ao contexto de adaptação do diretor. Esta se divide em três níveis: 1) histórico e cultural (romances e filmes de épocas ou lugares diferentes); 2) estético social (romances e filmes com propostas artísticas diferentes); 3) estético individual (romances e filmes com estilos diferentes) (1991, p. 51-56).

João Batista de Brito retoma a teoria de Vanoye e acrescenta outros elementos adjacentes às escolhas técnicas, a saber: deslocamento, transformação propriamente dita, simplificação e ampliação (2006, p. 20). Para ele, analisar esses procedimentos, comparando romance e filme, permite que se compreendam os sentidos impregnados bem como as intenções dos autores – escritor e diretor. A partir da análise técnica, parte-se para a estética e apropriativa, abarcando as obras literária e fílmica em sua totalidade.

Pensando nessa classificação, podemos notar que a obra de Holland se preocupa com as três categorias elencadas por Vanoye, mostrando-nos a maturidade cinematográfica da diretora em conceber um filme que não corrobora a massificação. No filme, todos os procedimentos técnicos elencados por Vanoye e Brito podem ser encontrados em maior ou menor grau. Isso porque mudanças são necessárias quando se pretende traduzir uma arte para outra.

A redução, procedimento comum quando se pretende adaptar um romance para o cinema, é o recurso mais usado pelos diretores, pelo fato de a maioria das obras literárias conterem mais do que um filme pode mostrar. Brito salienta que a redução é provavelmente o recurso mais usado porque, geralmente, a linguagem verbal é mais extensa, prolixa e analítica que a icônica. E acrescenta: “O aspecto dissertativo, conceitual, abstrato da linguagem escrita é inviável em termos cinematográficos” (2006, p. 12).

E mesmo em aspectos aparentemente comuns aos dois meios, como na descrição, os recursos são diferentes. Para descrever uma paisagem, o escritor necessita de milhares de palavras enquanto que, em cinema, uma só tomada, pode efetuar a descrição inteira. De forma que cortar passa a ser praticamente obrigatório na adaptação, o que já é feito naquela etapa pré-fílmica chamada de roteirização (BRITO, 2006, p. 12-13).

Logo no início da obra de Holland, notamos que boa parte do primeiro e do segundo capítulo da novela foram suprimidos. O primeiro apresenta Austin Sloper e sua trajetória

profissional e pessoal: a próspera carreira de médico e o casamento feliz com Catherine Harrington. Apesar de narrados em poucas páginas, os eventos mostrados são importantes na medida em que explicam a postura do médico em relação à filha. O segundo capítulo apresenta em detalhes as duas irmãs do médico, a Sra. Penniman e a Sra. Almond.

No filme, ambos os capítulos estão suprimidos, não há uma tomada que mostre os personagens fisicamente (longo plano descritivo ou um *close-up*, por exemplo). Holland opta por não filmar as descrições de James, se concentrando mais no *plot* e, a partir dele, nos fazer conhecer os personagens. Apenas na cena de abertura, quando a câmera foca do maior para o menor, num *travelling* da cidade de Nova Iorque até invadir a residência do Dr. Austin Sloper, podemos notar a transposição da descrição do ambiente em recursos icônicos, delimitando, assim, o espaço da trama e dos personagens.

Nesse momento, a câmera que sobrevoa o parque, mostrando as pessoas e seu cotidiano, os passeios e as conversas, é a mesma que invade a casa e nos revela que ali não se percebe a mesma atmosfera tranquila e banal do dia a dia. Dentro da casa, a correria dos empregados com o parto difícil e fatal da patroa é acentuada por uma câmera de mão, cujos ângulos distorcidos corroboram a ideia de uma situação completamente caótica. O choro da criança, o desespero do marido ao ver a esposa e a tristeza estampada nos demais personagens contrastam com a contextualização do ambiente que abre a película, sugerindo que a vida dentro da casa está fadada ao infortúnio. Enquanto o espaço externo representa vitalidade, o interno sugere morte, sofrimento e opressão.



Figura 7 - Fachada da casa da família Sloper

A redução de dois capítulos inteiros em uma única tomada nos aponta que a diretora não está interessada nos aspectos descritivos do hipotexto. Apesar de a obra jamesiana ter poucas descrições e ao fazê-las usar o recurso da hipotipose, Holland optará por dispensá-las, concentrando-se, assim, na investigação da relação entre os personagens. Trazendo de James a temática, os diálogos ácidos e, principalmente, o espírito.

Outro exemplo de redução pode ser percebido na festa de noivado da prima de Catherine, Marian, que a apresenta a Morris. No livro, o narrador afirma que a noiva “fez uma demorada apresentação do primo do sr. Townsend, a que tocou de leve com o leque antes de voltar-se para outros afazeres” (WS, p. 23). A apresentação de Marian é tão longa que Catherine “não entendeu tudo o que a prima disse, com a atenção dispersa em apreciar os modos desenvolvidos e a fluência da fala de Marian, além de observar o jovem, que era excepcionalmente bonito” (WS, p. 23).

Na verdade, mais do que um exemplo de redução, quando Marian apresenta Morris e Catherine paralisa, temos um exemplo de transformação propriamente dita. Brito a define como “um procedimento mais sutil, ao mesmo tempo mais genérico, mas também mais difícil de caracterizar”. Na maioria das vezes, a transformação consiste em aplicar uma forma cinematográfica, icônica a elementos literários, alterando, ou muitas vezes até perdendo, o sentido do texto base (2006, p. 16). No filme, esse momento está reduzido a uma apresentação bastante informal que não se assemelha ao que o narrador do livro nos conta. Morris entra em cena abruptamente e nem nota a presença de Catherine que, apesar do vestido excêntrico e chamativo, não desperta interesse nos convidados e se mantém alheia e apagada.



Figura 8 - Arthur, Morris e Marian na festa de noivado

A sequência do noivado de Marian é um exemplo claro de transformação: a cena está no romance e no filme, possuem significados equivalentes, porém com configurações diferentes. Na obra de James, ao conhecer Morris, a jovem se pergunta o que deve dizer e o que aconteceria se se mantivesse calada. Mas não pensa muito sobre o assunto, pois Morris “não lhe dera tempo de ficar embaraçada, começando a conversar, sorrindo como se já a conhecesse há um ano” (WS, p. 24). No filme, esse momento está completamente modificado, pois Catherine não só fica realmente embaraçada como Morris a pressiona com o olhar para que ela diga alguma coisa. A expressão do rosto de Catherine dirigida a Morris revela medo e desconforto. A câmera por traz dos ombros de Morris coloca o espectador na mesma posição que ele, fazendo-nos ver exatamente o que ele vê.



Figura 9 - Catherine acuada na festa de noivado de Marian

Entretanto, se a cena está modificada, o sentido é mantido: James enfatiza o traquejo social de Morris em oposição à timidez e inadequação de Catherine. Holland também mostra a mesma situação, quando coloca frente a frente um jovem galanteador e uma moça envergonhada. Os closes nos personagens mostram o contraste entre a sobriedade dele e o acunamento dela: o olhar sedutor de Morris e sua habilidade discursiva encontram a face envergonhada e deslocada de Catherine, que tropeça nas palavras e foge de um diálogo.

Para o leitor/espectador fica claro que ambos são diferentes em todos os aspectos e essa diferença é exatamente o que torna a relação entre eles tão interessante. A ingênua e rica Catherine encontra o amor, que não sabemos ser correspondido, nos braços de um Morris esperto e pobre, que consegue esconder dela e de nós seus reais sentimentos.

Outro exemplo de transformação, e talvez o mais explícito, é a cena final em que Catherine aparece ao piano, ao invés de bordando, como no livro. O *Washington Square* de James termina com a seguinte sentença: “Enquanto isso, na saleta de estar, Catherine apanhava seu bordado, sentando-se e recomeçando-o – e dessa vez para toda a vida” (WS, p. 231). Na adaptação, Holland substituiu a costura ao instrumento, não modificando o sentido da cena, que é o de mostrar Catherine no limite do privado e exercendo atividades consideradas comuns às mulheres da época. A inovação está em, ladeada de crianças, mostrá-la sorrindo e muito confortável com a situação.



Figura 10 - Catherine feliz ao piano

Em James, quando Catherine retoma seu bordado, notamos que, na verdade, ela retoma seu cotidiano, rompido pela inesperada (e para ela nada agradável) visita de Morris. Quando o narrador afirma que Catherine recomeça-o e “dessa vez para toda a vida” pode-se inferir que sua vida seguirá, a partir de agora, tranquilamente, sem sobressaltos, nem novidades constrangedoras. No livro e no filme, o *happy end* é substituído por um desfecho

que não encerra a narrativa, mas que anuncia que nada mudará dali em diante. Para o leitor, fica a sensação de que Catherine está satisfeita e que seu futuro está ali mesmo: encerrada dentro de casa, cumprindo as tarefas atribuídas ao feminino.

O procedimento inverso à redução é a adição, bastante utilizado nos três filmes aqui em estudo. Em *Washington Square*, esse recurso pode ser percebido em muitos momentos: quando a diretora acrescenta as crianças, na cena em que a jovem Catherine se apresenta para o pai e o envergonha na frente dos presentes, nas repetidas cenas em que a garota espera ansiosamente pela chegada dele em casa e também nos muitos momentos em que olha de maneira desolada pela janela, como se buscasse algo fora dali, fora de si mesma.

A adição é usada para incrementar o filme, acrescentar dados novos que, ao mesmo tempo em que revelam o posicionamento do realizador, também não fogem do sentido da obra a ser adaptada. Na maioria dos casos é um procedimento aplicado quando o hipotexto é curto e não seria suficiente para uma longa metragem ou então quando o texto base é bastante descritivo, podendo ser apresentado em poucas sequências.

Embora estilisticamente menos freqüente que a redução, a adição tem um papel decisivo no processo adaptativo, contribuindo para dar ao filme a sua essência de obra específica. Assim é que, em muitos casos, um elemento inexistente no livro é adicionado ao filme, para compensar efeitos verbais perdidos em outras instâncias (BRITO, 2006, p. 15).

Em *Washington Square*, o uso da adição cumpre dois propósitos: enfatizar a condição de inadequação da protagonista e acentuar sua mudança de comportamento com todos aqueles que a rodeiam. As muitas cenas acrescentadas não rompem com o espírito jamesiano, ao contrário, conduzem o espectador a conhecer o universo de Catherine, compartilhar de seus sentimentos e, posteriormente, se surpreender com sua postura. A diretora acrescenta para enfatizar e, assim, assegura a originalidade de seu filme sem lograr a obra de James.

Pensando nisso, pode-se dizer ainda que esses acréscimos referem-se às soluções encontradas pela diretora para representar em imagens o estilo de James. A linguagem plena de sutilezas, a ironia fina, a escrita truncada e repleta de ambiguidades encontram seus respectivos correspondentes na escolha do cenário sufocante, na preocupação com a fotografia, no ponto de vista que ora invade ora se afasta do conflito, etc, com o objetivo de causar o mesmo efeito que a obra literária. Entretanto, as soluções de Holland para veicular sua ideologia dizem respeito à maneira como interpreta a obra jamesiana, como acrescenta suas vivências e juízos de valor sobre ela. As longas descrições em *Washington Square* são reduzidas a poucas tomadas; em contrapartida, os breves momentos em que o narrador nos

revela a insatisfação de Catherine e apenas menciona sua tristeza, chamando-a de “poor girl” ou “poor Catherine”, são ampliados nas muitas cenas onde vemos o acuartelamento da jovem dentro de casa e seu desejo de conhecer algo além do pai, da tia e do lar.



Figura 11 - A pequena Catherine à janela

Aqui é interessante notar que o olho da câmera capta Catherine dentro de casa como se fosse prisioneira. A janela funcionando como cela, separa a jovem do mundo exterior e a relega ao cárcere do lar. No livro, não é dada muita ênfase a essa situação, que no filme aparece bastante ampliada para que o espectador se compadeça de sua vida solitária. O olhar que dirige para fora, salienta que à mulher é relegado o espaço interno, sendo muito difícil transpor essa condição.

Considerados como subdivisões da transformação, a simplificação e a ampliação são procedimentos muito empregados em *Washington Square*. A primeira “consiste em, no filme, diminuir a dimensão de um elemento que, no romance, era maior” (2006, p. 18). Exemplo disso é o interesse de Catherine por moda, que no filme mal é mencionado. No terceiro capítulo do livro, o narrador descreve Catherine, salientando sua desprivilegiada aparência física e a falta de traquejo social, só compensadas pelo interesse repentino e ávido pela moda. Sabe-se que esse gosto de Catherine mascara sua falta de modos e timidez, optando por se vestir de maneira extravagante: “Como ela se expressava pelos vestidos, não era sem razão que a consideravam uma pessoa desprovida de espírito” (WS, p. 18).

No filme, a primeira demonstração de sua extravagância, a escolha do vestido para o noivado de Marian, demonstra mais falta de bom senso do que interesse por moda. Quando vê que não agrada ao pai, Catherine se arrepende da escolha e deseja trocar a roupa, mas o pai a repreende dizendo não haver tempo.



Figura 12 - Vestido de Catherine

Essa cena de decepção e reprimenda não existe no livro, que insiste em mostrar a inclinação da jovem para o universo da costura. Isso é tão enfatizado pelo narrador, que a cena final, cena chave da narrativa, a mostra bordando, atividade que exerce desde a infância. Como no filme esse pormenor não é enfatizado, Holland opta apenas por citá-lo e, por isso, pode substituir o interesse de Catherine pela moda por outro elemento que considera correspondente, como tocar piano, por exemplo.

Apesar de ter simplificado esse elemento, a realizadora não deixa de mencioná-lo, pois entende que é de suma importância para compreendermos a natureza paciente e delicada de Catherine. No livro, o gosto por moda, pelos bordados é a válvula de escape que encontra para fugir de um meio que a oprime; no filme, a incapacidade de escolher uma roupa adequada acentua sua condição de não pertencimento em uma sociedade onde as jovens deveriam saber se vestir e se portar, predicados que faltam à protagonista.

Por fim, a ampliação, é justamente o oposto da simplificação e objetiva “ no filme, aumentar a dimensão de um ou mais elementos do romance” (2006, p. 19). A cena da morte

da mãe de Catherine é um bom exemplo do uso desse procedimento, já que esse episódio é apenas citado no livro: “Uma semana após o seu nascimento [Catherine] a jovem mãe, que, como se diz, estava passando bem, de repente começou a manifestar sintomas alarmantes, e antes do término da semana seguinte, deixou viúvo Austin Sloper” (WS, p. 8).



Figura 13 - Morte da mãe de Catherine
Figura 14 - Dr. Sloper e a esposa morta

Assim, o filme se inicia com uma cena forte: a mãe de Catherine morrendo no parto e dando à luz a uma menina que não corresponde à vontade do pai. Esse desprezo pelo bebê que nasce é tão acentuado pela diretora, que o Dr. Sloper não aceita pegar a criança, dando-lhe as costas. Esse comportamento durará toda a narrativa: o gesto de desmerecimento dele será visto em muitos momentos e Catherine, inclinada para a devoção, continuará insistindo em um afeto não correspondido.



Figura 15 - Close na esposa morta
Figura 16 - Dr. Sloper recusa Catherine

Pode-se argumentar que Holland se concentrou na morte e excluiu os outros dados meramente informativos para dar maior dramaticidade à cena e enfatizar que a perda da esposa causará danos irreversíveis ao patriarca. Já que o foco do filme está na conturbada e injusta relação entre pai e filha, esta deverá estar explícita desde o início. Assim, quando Holland mostra que o Dr. Sloper não aceita pegar a filha que acabara de nascer, mas abraça a esposa morta e chora ao seu lado, percebemos que Catherine sempre estará em segundo plano, já que sua existência não significa alegria para o pai, ao contrário, remete à perda. Na verdade, duas perdas: a da mãe e a da felicidade, já que não corresponde ao esperado – um menino, para substituir o que morrera.

The sequence prepares us for the story to follow, as Sloper's anguish prevents him from showing any affection for Catherine. In this opinion, Catherine's mere presence caused the death of his wife. This is underlined later on in the film, when Sloper and Catherine are in the Alps, and Sloper refers with almost casual brutality (in Carol Doyle's screenplay) to her mother, who gave her life so that Catherine could inhabit the earth¹²¹ (RAW, 2007, p. 220).

Em relação à categoria estética, notamos que Holland traduz o estilo de James e o tom da narrativa dele mantendo o clima de tensão entre pai e filha. Entretanto, a realizadora muda um pouco o caráter das personagens, acentuando algumas características e alterando outras. No livro, Dr. Austin é mais irônico e protetor do que no filme, que o retrata como um homem cruel e verdadeiramente tirânico. Catherine, por sua vez, aparece mais inclinada às emoções no filme do que no texto literário, que a apresenta como alheia às questões sentimentais e mesmo quando se apaixona não demonstra um sentimento avassalador.

Isso pode ser percebido na cena do rompimento do noivado com Morris. Na obra literária, Catherine “sentira-se arrasada e perplexa; afundou a cabeça nas almofadas, chorando e falando sozinha” (WS, p. 192). Sua tristeza não é exposta a ninguém e, assim como ela, a dor que sente pertence ao espaço privado, fica apenas dentro de si, sem ser anunciada nem aos membros familiares mais próximos como o pai e a tia. No filme, a cena correspondente é bem mais dramática: o desespero de Catherine é evidente quando vai sozinha até a casa do noivo pedir para que ele não vá embora e que se case imediatamente com ela. Desprezando-a, Morris alega não merecê-la e a abandona. Na sequência mais triste da película, vemos Catherine implorar pelo amor numa atitude de submissão total.

¹²¹ A sequência nos prepara para a história que segue, a angústia de Austin Sloper o previne de mostrar qualquer afeto por Catherine. Nessa opinião, a mera presença de Catherine causou a morte da esposa. Isso é enfatizado mais tarde no filme, quando Sloper e Catherine estão nos Alpes e Sloper se refere, com brutalidade quase habitual (no filme de Carol Doyle), à mãe dela ter dado a vida para que Catherine pudesse habitar na terra (tradução nossa).

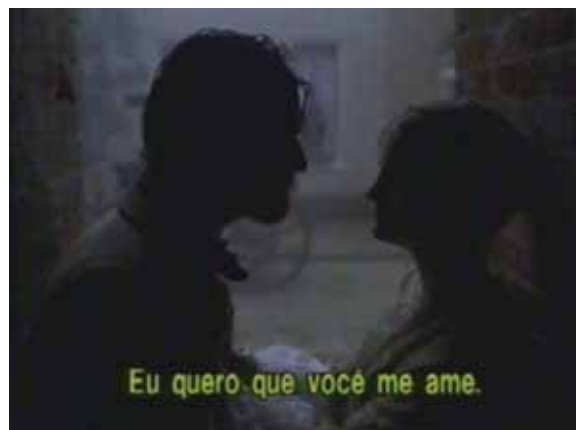


Figura 17 - Catherine e Morris conversam na chuva

Figura 18 - Catherine implora pelo amor de Morris

Quando clama pelo amor de Morris, Catherine, na verdade, está pedindo para que ele lhe proporcione um sentimento que ninguém foi capaz de dar. Nos braços do noivo, a jovem vislumbra acolhimento e perdê-lo é perder toda a idealização de felicidade. A partida de Morris e com ela a decepção de Catherine em saber que ele não corresponde e nem se importa com o que ela sente são mostradas numa sequência com forte apelo sentimental. A chuva fina e constante, a música triste, o enquadramento que não opta pelo pormenor do *close-up* e que, ao invés disso, se afasta gradativamente, o posicionamento da câmera que nos faz de testemunha da dor alheia garantem uma carga emocional que não é verificada no romance. Catherine jogada na rua alagada, num ato de completo desolamento, é o símbolo do sofrimento; por ser compartilhado, o espectador sofre com ela e se comove.

Gestos aflitos, câmera impaciente, ponto de vista observador, diálogos tensos, ambientação melancólica, tudo culmina para um final apoteótico: no chão, Catherine é a verdadeira imagem do abandono.



Figura 19 - Catherine caída na chuva

Figura 20 - No chão, Catherine chora o abandono

Na obra de James, Catherine também sofre, manda recados para Morris, sai para procurá-lo, mas não se desespera dessa maneira nem demonstra seus sentimentos em público. No livro, a discussão entre eles e o rompimento do compromisso de noivado ocorre, como já é de se esperar, na casa dela e não no meio da rua. Holland, ao tirar Catherine do lar, expondo sua fragilidade, a transforma numa vítima ainda maior de Morris, que no filme é visto como cruel e não apenas oportunista. Jogada ao chão, sem rumo e sem compreender o que ocorrera, a personagem fílmica está muito mais inclinada ao drama do que a de James, que sofre calada e igualmente calada curará suas feridas. A câmera sensível de Holland combina muito mais com uma Catherine frágil e machucada do que com a Catherine inconformada e resoluta de James, que depois usará da dissimulação para mascarar e superar uma decepção profunda.

Segundo Laurence Raw, Holland foi muito criticada por alterar drasticamente o original. Inclusive um dos críticos perguntou se era necessário vermos a pobre Catherine jogada na lama após ser rejeitada pelo seu primeiro e único amor (2006, p. 223). Para Raw, há uma justificativa para essa alteração.

[...] in the novel, the main focus is on Catherine's stoicism, as she listens to Morris telling her not to make a scene or behave violently, as such displays of emotion are "not in [her] character". [...] It is only when Morris has departed that she "gave herself up to her grief". Holland shows Catherine taking no notice of Morris's requests. Any pretence of respectability has evaporated; at this moment, she does not care whether it is socially acceptable for her to be seen running after her love, begging him to stay¹²² (2006, p. 223).

Acerca da terceira e última categoria, a da apropriação, ou seja, o processo de assimilação do hipotexto à ideologia do adaptador, podemos dizer que *Washington Square* de James e Holland compartilham de muitos pontos em comum. Sabemos que o livro e o filme estão distantes histórica e culturalmente, além de apresentarem propostas estético social e individual diferentes. Entretanto, a película mantém a ironia jamesiana, a importância do silêncio e o embate psicológico entre pai e filha, conservando, como já dissemos, o espírito da obra de base. Além disso, as duas obras veiculam a mesma ideologia: a de que a mulher pertence à esfera do privado, não existindo outra possibilidade de realização pessoal que extrapole os domínios do lar. As personagens refutam o matrimônio e a maternidade, mas não conseguem deixar o espaço restrito e encontrar outras formas de existir além das impostas

¹²² No romance, o foco principal é o estoicismo de Catherine, assim que escuta Morris dizer para ela não fazer uma cena ou se comportar violentamente, já que demonstração de emoção não está em seu caráter. [...] É apenas quando Morris está "morto" que ela se entrega ao luto. Holland mostra Catherine não observando os pedidos de Morris. Qualquer pretensão de respeitabilidade evaporou; no momento, ela não se importa se é socialmente aceitável para ela ser vista correndo atrás de seu amor, implorando para ele ficar (tradução nossa).

pelo patriarcado. Holland sinaliza satisfação e independência no sorriso emblemático de Catherine, da mesma maneira que James apresenta uma mulher segura de si quando retoma seu bordado, tarefa que personifica sua própria vida.

É sabido que toda obra de arte veicula uma ideia, uma ideologia associada ao contexto histórico do realizador, sua forma de encarar o mundo e seus juízos de valor. Com o cinema isso não poderia ser diferente, já que “transformou-se numa instância formativa poderosa, provocando novas práticas e nos ritos urbanos, com representações de gênero, sexuais, étnicas e de classe reiteradas, legitimadas ou marginalizadas”. Atualmente, a TV e o cinema “elegem e indicam o que é e deve ser qualificado e o que, ao contrário, deve ser desqualificado” (LOPES, 2005, p. 11).

Assim, o papel do receptor é muito importante, pois “o que há de incompleto na obra permite uma complementação mais efetiva por parte do espectador” (FONSECA, 1999, p. 53). O receptor completa a mensagem de acordo com suas próprias virtualidades, estabelecendo um diálogo que se efetiva através de frases e silêncios, que o coloca como co-criador. O público é sempre convidado a completar a obra, a dar sentido aos acontecimentos, a decifrar o que é exposto de maneira velada e/ou complexa. A audiência se coloca dentro de um sistema de referências, cujas relações estruturais são simbólicas e individuais.

A evolução da arte teatral e cinematográfica nos denuncia no campo da comunicação um indeclinável empenho de se conceder ao espectador uma participação ativa no acontecimento estético. É a reafirmação da vivência estética como um ato axialmente vital, certeza que não constitui um empenho restrito ao nosso tempo, mas que se manifestou em toda a História da Arte como o clima dos momentos genuínos, quando o estético não era um luxo, mas o exercício da vida, uma cerimônia *natural e intensa*. É a vida que se revela com uma propícia febre, uma vida vitoriosa, e sendo a vida nevrálgicamente convivência, será *ipso facto* um processo de comunicação, e assim, comunicação, antes de tudo, o acontecimento estético. Não estamos diante de duas noções – arte e comunicação – que se relacionem, mas, a rigor, diante de um mesmo processo e um processo castiçamente humano (FONSECA, 1999, p. 56).

Para J. Lebel, em *Cinema e Ideologia*, o espectador vê os filmes com olhos críticos e deve ter condições de decodificar as imagens sob o ângulo de suas significações, ou seja, sob o ângulo de suas indagações, sentimentos, anseios, pelo prisma de seus temas, conhecimentos de mundo, suas verdades (1972, p. 304-05). Cabe ao espectador “elucidar a significação real da obra, ou seja, decifrar simultaneamente o processo de significação que estabelece (a produção de sentido que opera, o seu efeito ideológico global) e o processo de significação (ou o processo de determinação ideológica) de que é o resultado” (LEBEL, 1972, p. 305).

Essa noção de compreensão e participação, definida como abertura por Umberto Eco (1971), prevê um espectador mais ativo, mais consciente de seu papel complementar na textura do filme. Sendo o cinema linguagem, “meio de expressão suscetível de organizar, construir, comunicar pensamentos, podendo desenvolver ideias que se modificam, se formam e se transformam” (MITRY, 1966, p. 47), o trabalho do espectador não é meramente de receptor, mas principalmente de co-autor, pois o filme não existirá se não fizer sentido a quem assiste. Assim,

no teatro de mitos que é a sala de cinema, a escuridão encobre uma constante fabricação de zonas sonambúlicas no interior de cada espectador, onde os estereótipos, as convenções de roteiro, narração e personagens, acabam homologando uma modalidade de espetáculo emanador de ilusões primárias, cujos predicados curativos (catarse pessoal, transferências, suspense) resultam na estabilização do gosto e da capacidade perceptiva (AUGUSTO, 1999. p. 95).

Numa narrativa, a responsabilidade moral do autor, através do narrador ou de algum personagem, está comprometida com os julgamentos de valor que ele atribui (ou recusa atribuir) aos acontecimentos que narra. No cinema, onde o narrador só se dirige excepcionalmente ao público, estes julgamentos se exprimem, seja de maneira explícita, mas indireta, pela boca de um personagem autorizado e/ou de maneira direta, mas implícita, pela adoção de um “tom” de narração. “O tom marca uma espécie de desdobramento da mensagem que comunica, de um lado, uma história, de outro, um julgamento sobre esta história. Pelo tom, o narrador se compromete com os conteúdos que mostra” (BREMONT, 1973, p. 69).

Esses conteúdos que o diretor nos mostra, também conhecidos como elementos cinematográficos (o argumento, a ambientação, a escolha do ângulo de filmagem, a caracterização dos personagens, as técnicas de montagem, etc.) relacionam-se com as paixões do homem. Por esse motivo, eles jamais estão isentos de “repercussão afetiva, nem de implicação ética. A escolha de um assunto, a integração de um tema ao desenvolvimento deste assunto (abstraindo-se o tratamento que a narração os faz sofrer) já são atos que engendram a responsabilidade moral do cineasta” (BREMONT, 1973, p. 49).

Por essa razão, nada em um romance e em um filme é ideologicamente neutro. Além disso, quando se fala de gênero, se fala de hierarquia e poder. A partir do momento em que o autor assume determinada postura, opta por certo ponto de vista, escolhe a linguagem que considera mais adequada, os eventos narrados nos chegam com um propósito definido. No cinema, quando o cineasta interfere, em outras palavras, focaliza a câmera, adota determinado tom, os elementos socializados e mesmo os não socializados tornam-se ideologicamente

compromissados (LEBEL, 1973, p. 37). Isso porque os filmes adquirem sentido e “produzem certo efeito ideológico originado pelo processo de determinação ideológica de que são a imagem e o resultado” (LEBEL, 1972, p. 12). No cinema, o ato de filmar não é ideologicamente neutro, já que está relacionado à maneira como o realizador interpreta a obra e cria as imagens suscitadas durante a leitura.

Diferentemente de *Daisy Miller* de Bogdanovich, que repete a ideologia do patriarcado, em *Washington Square*, a abordagem para as questões do feminino propõe alternativas que a obra de James não sinaliza. Aqui, a mulher não aparece fragmentada, em *close-ups* abundantes para o *male gaze* e sua satisfação de desejo. Quando o *close-up* aparece, por exemplo na cena final, cumpre o objetivo de enfatizar a realização pessoal da mulher e não relegá-la a mera condição de objeto como na obra de Bogdanovich. O feminino para Holland não assume conotação sexual, já que são evidenciadas outras características, como a meiguice, a introspecção, a inadequação social e, posteriormente, a capacidade de dissimulação.

O ângulo de filmagem e a fixidez da câmera de Holland apontam para o universo restrito que cerca a protagonista. A recusa pelo uso de cortes abruptos, falta de ação e aceleração na sequência das cenas, escolha por tomadas longas e diálogos lentos denotam que o filme segue a lentidão da narrativa e vai ao encontro da imobilidade espacial da protagonista. Da mesma maneira, a opção pela iluminação artificial corrobora a tese de que assim também é a vida de Catherine: a casa escura, cheia de móveis e com personagens que ao transitar nela parecem fantasmas remete à existência sufocada pelas pressões sociais. O ambiente claustrofóbico do lar reflete a condição da personagem que, deslocada do seu meio, pouco a pouco se torna um ser restrito socialmente.

A esse respeito discorreremos no item seguinte.

2.3.2 A mulher restrita ao lar: a imobilidade do feminino

Em *Washington Square* de James, a grande maioria dos acontecimentos e os mais significativos acontecem dentro do lar da família Sloper. Na obra de Holland, a importância do espaço restrito é mantida, apesar de certos momentos importantes (o abandono e a humilhação de Catherine) ocorrerem fora do ambiente interno. “The relationship between Catherine’s personality and her environment is more directly emphasized in the film’s interior

scenes”¹²³ (RAW, 2007, p. 221). Isso porque a restrição ao lar acarreta a inadequação de Catherine ao convívio, bem como em sua limitada capacidade de expor sentimentos.

A imobilidade de Catherine também diz respeito à sua opção pelo silêncio, pela luta mental que trava com o pai. Essa escolha pela não ação revela, na verdade, uma imensa força interior e uma ação racional, que a princípio parecerá acinte. Entretanto, o silêncio, paradoxalmente, torna-se uma estratégia para resistir à dominação falocêntrica, um meio do feminino conquistar seu espaço e se tornar agente da situação. O silêncio “determina uma brecha, uma lacuna através da qual as mudanças têm a possibilidade de acontecer” (KAPLAN, 1995, p. 148).

Entendendo que a linguagem é opressora, o silêncio pode ser encarado como uma postura positiva e libertadora, mas também uma estratégia de resistência temporária, pois a mudança na linguagem é que deve ser o foco de transformação e não seu silenciamento. “Se acreditarmos que a ordem simbólica é fixa, a mudança torna-se algo impossível para as mulheres. No entanto, se a linguagem tiver sido meramente *usada* para oprimir as mulheres, podemos começar a mudá-la logo que nos tornemos conscientes de sua natureza opressora” (KAPLAN, 1995, p. 149).

No filme, a imobilidade de Catherine diz respeito principalmente à sua movimentação em espaço restrito. A casa luxuosamente ornamentada está de acordo com a posição social do Dr. Sloper, cuja fortuna é cobiçada por todos os familiares. Móveis de madeira, quadros, espelhos e retratos pendurados na parede, um piano no canto da sala de estar e a quantidade exaustiva de carpetes e cortinas evidenciam a austeridade do ambiente, combinando muito pouco com a impulsiva Catherine que desfila na tela na primeira parte do filme. A apática protagonista da novela dá vida a uma garota vivaz, que esbarra na seriedade do ambiente e mesmo das pessoas que a cercam, como o pai, a tia e os empregados. Pouco a pouco, esse entusiasmo dá lugar a mesma apatia percebida na obra de James.

¹²³ O relacionamento entre a personalidade de Catherine e seu ambiente é mais diretamente enfatizado nas cenas interiores do filme (tradução nossa).



Figura 21 - O lar claustrofóbico de Catherine

O lar claustrofóbico, pouco iluminado e repleto de artigos de decoração aprisiona os membros da família, principalmente a jovem Catherine que “remains in the background, apart from those occasions when she is expected to demonstrate her ladylike “accomplishments”. As someone accustomed to occupying a “secondary place” in the household, this task can often prove too onerous for her”¹²⁴ (RAW, 2006, p. 221).

Tímida demais, relegada a segundo plano pelo pai e objeto de experimento da tia, que não consegue transformá-la numa dama, Catherine passa sua infância, adolescência e boa parte da idade adulta dentro de casa, saindo somente em ocasiões especiais, como o noivado da prima. Seus *ladylike accomplishments* são mostrados raramente e mesmo quando isso acontece, o que se vê não é traquejo social e sim uma inadequação vergonhosa. Pouco preparada para o convívio, Catherine não passa de uma figura apagada, cujos dias passam lentamente diante da janela de seu quarto.

Segundo Juan Eduardo Cirlot, a janela expressa a ideia de penetração, por constituir um buraco. Além disso, sugere possibilidades e distância, já que remete a algo não próximo. Cirlot acrescenta que “é também um símbolo de consciência, especialmente quando aparece

¹²⁴ Permanece em segundo plano, fora daquelas ocasiões onde ela é esperada a demonstrar seus talentos próprios de dama. Como alguém acostumada a ocupar o “segundo lugar” na família, essa tarefa pode frequentemente revelar-se muito onerosa para ela (tradução nossa).

na parte alta de uma torre, por analogia desta com a figura humana” (1984, p. 319). A janela pode simbolizar ainda o desejo pelo desconhecido, a busca pelo novo.

Para Udo Becker, a janela “simboliza a receptividade e a abertura para influências vindas de fora” (1999, p. 154). Essa receptividade, de acordo com Chevalier e Gheerbrant, é da mesma natureza da consciência se a janela for redonda, ou da natureza do terrestre, relativo ao que é enviado do céu, se a abertura da janela for quadrada (1991, p. 512).

Pensando nisso, olhar pela janela para contemplar o externo não objetiva apenas verificar quando o pai volta para casa mas, principalmente, espiar a vida que passa lá fora, que existe além de Washington Square, dos domínios do lar e do pai. A janela no filme simboliza a transição entre o espaço interno e o externo, uma possibilidade de fuga e, mais do que isso, uma chance de felicidade. O ambiente opressor do lar se confronta com a vitalidade do exterior e, assim, a janela aparece como elo entre esses dois “mundos”, que para Catherine parece distante de transpor.

De acordo com Laurence Raw, a ideia da mulher confinada na sociedade burguesa dos séculos XVIII e XIX tem sido repetidamente enfatizada nos melodramas. Ele acrescenta que nas adaptações de obras jamesianas, as personagens olham pela janela para observar a vida, ao invés de vivê-la (2007, p. 221). Na adaptação mais antiga de *Washington Square, The Heiress* (1949), Catherine olha pela janela na noite de sua fuga para casar e imagina se verá Washington Square novamente. Quando ela se transforma em dona da casa ao final do filme, tranca a porta e fecha as cortinas da janela, enfatizando que não deseja mais se entreter com pensamentos de fuga (RAW, 2007, p. 221).

No filme de Holland, bastante significativa é a cena em que Catherine abre a janela de seu quarto e sente o vento no rosto. O frescor e os cabelos esvoaçantes revelam a liberdade e a felicidade que sente em amar e ser amada. Nesse momento, Catherine descobre o amor, deseja Morris, deseja beijá-lo novamente e, impossibilitada, beija o espelho para sublimar suas vontades. Aqui, a janela representa o espaço onde Catherine pode expressar seus sentimentos, mantendo-se receptiva às influências vindas de fora, inclusive de fora dela.

A janela é tão relevante no contexto do filme de Holland, que a diretora marca a passagem do tempo justamente com Catherine olhando por ela. Isso acontece duas vezes: a primeira, quando é recém-nascida e passa para a infância; e a segunda, da infância/adolescência à idade adulta. Interessante é que na primeira passagem de tempo, as duas imagens de Catherine se sobrepõem: o bebê no berço dá lugar a uma menina que olha para fora através de duas grades, numa clara alusão à sua condição de prisioneira dentro da própria casa.



Figura 22 - A janela como marcador temporal: Catherine bebê se transforma em criança

A cena irá se repetir muitas vezes dando a entender que a jovem passa todos os dias a olhar pela janela, a espera do pai e, quem sabe, de alguma novidade. Com o tempo, a expressão ansiosa da criança dará lugar ao rosto melancólico da adolescente e, mais adiante, ao inexpressivo semblante da mulher adulta, que nem espera mais pelo pai, apenas contempla a paisagem do parque.

In Holland's *Washington Square*, the image of Catherine looking out through her bedroom window suggests confinement yet also provides an opportunity for her to act according to her emotions rather than observe social proprieties. As she sees her father coming toward the house, she dashes away from the window, celebrating his arrival at the top of her voice. The camera observes her from the top of the stairs as she rushes to the front door, closely followed by Aunt Penniman¹²⁵ (RAW, 2007, p. 221-22 – grifo nosso).

A corrida diária de Catherine para cumprimentar o pai que chega do trabalho revela ansiedade, desejo exagerado de agradá-lo e, principalmente, a falta de modos da jovem, defeito que o Dr. Sloper gosta de enfatizar a todo tempo. As cenas repetidas em que a jovem

¹²⁵ No *Washington Square* de Holland, a imagem de Catherine olhando para fora através da janela de seu quarto sugere confinamento e também providencia uma oportunidade para ela agir de acordo com suas emoções em vez de observar as convenções sociais. Assim que ela vê seu pai chegar em direção à casa, ela sai correndo da janela, celebrando sua chegada gritando. A câmera a observa do topo da escada enquanto ela corre para a porta da frente, seguida muito de perto pela tia Penniman (tradução nossa).

olha pela janela, desce as escadas correndo, se porta mal em público, fala e age sem modos dentro de casa evidenciam a monotonia do cotidiano dos personagens, a vida previsível que levam e o comportamento imutável de cada um: a afobada Catherine não consegue se comportar com delicadeza e meiguice, como se espera de uma herdeira; Tia Penniman é incapaz de educar e controlar os modos grosseiros da sobrinha e Austin Sloper sente-se desiludido em ter uma filha que não atende aos modelos sociais. Em suma, na casa reina a desarmonia e a insatisfação de todos os membros: Catherine não vê seu amor pelo pai ser correspondido, Tia Penniman sabe que não cumpre suas obrigações e Dr. Sloper não é recompensado com uma filha bonita e educada.

Num ambiente onde as relações afetivas são opressoras e o tratamento com o outro prevê ironia, humilhação e desprezo, não é de se surpreender que o relacionamento familiar irá sucumbir a ponto de os membros se tornarem inóspitos uns com os outros. Além disso, a própria disposição da mobília, a iluminação precária, os empregados se movendo como sombras acentuam o caráter insalubre da rica mansão. O parque em frente à casa, pleno de vitalidade confronta com a melancolia do espaço interno, que parece mais uma cela. A câmara de Holland salienta “a separação do mundo interno feminino e do mundo externo masculino; a polaridade casa *versus* rua torna-se uma metáfora para os diferentes modos de vida que caracterizam mulheres e homens, que situa a mulher especificamente no mundo doméstico e o homem no mundo público” (KAPLAN, 1995, p. 140).

Esses espaços, “embora sejam apresentados e falados como se fossem naturais, foram inventados para definir determinadas maneiras de ser e estar no mundo, modelando atitudes e modos de vida” (TEIXEIRA e LOPES, 2005, p. 37).

Foi no século XIX que se firmaram as formas de socialização das mulheres burguesas em distinção a outras mulheres. Consolidou-se neste contexto a idéia da vocação da mulher como sendo da ordem do privado, ao mesmo tempo em que foram reguladas as práticas educativas de sua aparição em público (VEIGA, 2005, p. 92).

Para acentuar esse contraste, a diretora optou pelos longos *travellings*, ponto de vista tradicional, uso de cores quentes nas tomadas externas ressaltando a beleza da natureza e a harmonia dos personagens que circulam nas ruas. Para o lar de Catherine, Holland escolheu a frieza monocromática, o deslocamento limitado dos atores em cena, a ausência de ação sensorial, cujos únicos resquícios de vigor são uma jovem correndo desajeitadamente pela casa e um passarinho preso na gaiola no quarto dela. Inclusive Catherine se identificará com o passarinho que cuida, a quem chama de “passarinho bonzinho”.



Figura 23 - Catherine criança presa como seu pássaro

Figura 24 - Catherine adulta: analogia com o pássaro preso

A analogia entre a jovem herdeira e o animalzinho preso na gaiola é enfatizada pelas constantes tomadas dela na janela atrás de espessas grades. Presa num espaço limitado, Catherine se assemelha ao pássaro que, assim como ela, não vê possibilidade de fuga. O olhar distante para fora, a vida encarcerada, o destino nas mãos do provedor do sustento fazem dela um animal indefeso e confinado. As cores frias do ambiente combinando com as vestimentas cor cinza da jovem acentuam o tédio e a solidão. Assim, podemos perceber que o posicionamento de Catherine na janela está repleto de significados ambivalentes que remetem à sua condição de prisioneira e à sua personalidade subserviente.

A imagem de Catherine como uma jovem sozinha e solitária está expressa principalmente nas cenas em que olha para longe e nos momentos em que se sente inadequada na presença de outras pessoas. Esse desconforto é acentuado quando o pai está presente, pois se sente obrigada a agradá-lo. Com o tempo, deixará de frequentar outros ambientes, aparecendo em público em situações muito específicas.

Entretanto, ao passar pelo doloroso processo de auto-descoberta, Catherine assumirá seu lugar na casa e no mundo, abandonando a submissão e transformando-se numa mulher, cuja dignidade causa afronta. Dessa maneira, é na reclusão do lar que encontramos uma Catherine mais a vontade, dona de si e em sintonia com o espaço. Tomadas dela na cozinha, exercendo tarefas que não condizem com sua condição social (picar legumes, por exemplo), ao piano e mesmo transitando pela casa revelam equilíbrio e adequação que só acontecem quando está em Washington Square.

Pensando nisso, o espaço intermediário da janela cumpre duas funções na obra de Holland: acentuar o confinamento de Catherine e também permitir que seja ela mesma,

podendo agir de acordo com seus próprios sentimentos. Sem precisar fingir ser inteligente e educada, como o pai gostaria, na janela Catherine descobre o mundo e se descobre, compreendendo sua condição e reformulando sua existência. Ao vislumbrar um mundo – o externo – ao qual não pertence e nem poderá pertencer (por ser mulher e por não ter habilidade social), a herdeira entende que a restrição que lhe é imposta pode ser transformada em aprendizado e conforto. Ao final, o lar que a sufocava, vazio e com figuras sombrias como a tia sádica, os mecânicos empregados e o pai tirânico, aparece cheio de crianças que, alegremente, cantam em coro uma canção de amor.



Figura 25 - Catherine ao piano rodeada por crianças

A canção que encerra o filme é bastante significativa na medida em que se relaciona com a história de vida da protagonista. Apenas um trecho da letra nos é revelado, já que depois o foco recai na satisfação pessoal da senhora de Washington Square, agora única proprietária: “Havia certa vez uma cordinha/ Era sozinha e nada tinha para fazer/ Toda noite esperava alguma coisa/ Alguém em quem se amarrar/ Até que um dia apareceu um violinista”.

Não sabemos se o violinista encontra a cordinha e se vivem felizes para sempre, isso no contexto do filme não importa. O que nos interessa na letra é saber que a cordinha espera alguém que a liberte da sua vida vazia e solitária, exatamente o que anseia Catherine. As analogias que Holland cria entre algum objeto ou determinado episódio e a situação da protagonista enriquecem o filme e ampliam o sentido das relações entre os personagens. Não

é à toa que Catherine irá se relacionar com um pássaro preso e também não é gratuito a diretora mostrá-la, ao final da película, tocando e cantando uma canção que pode muito bem ser um resumo de sua vida sentimental.

Agora, com Catherine soberana e dona do espaço que ocupa, o ambiente escuro da sala de estar é substituído pelo colorido das roupas e dos brinquedos das crianças que, sentadas ao redor dela, transmitem paz. A Catherine envergonhada que mal conseguia emitir um som na presença de estranhos, agora toca e canta alegremente para um público numeroso que acompanha e partilha de sua alegria. O espaço continua lotado de objetos, mas agora vemos uma luz penetrar suavemente e iluminar o rosto das crianças e da protagonista. Cabe ressaltar que o pássaro continua presente e, voltado para a janela, permanecerá contemplando o espaço externo, ansiando por uma liberdade que ainda não foi conquistada plenamente.

Esse desfecho, que não está no hipotexto, corrobora a tese de que a mulher não precisa de um homem (entenda-se casamento). Na obra de James, Catherine não opta pelo matrimônio nem pela maternidade, escolhendo ficar com a tia na propriedade que passou a vida inteira e que lhe trouxe grandes ensinamentos. No filme, a saída fácil do casamento também não existe, mas a ideia de *mothering* está expressa quando a personagem opta pela condição de *governess* e *nanny*. É interessante notar que a solução de Holland em nos mostrar Catherine como preceptora, já sinaliza uma opção para o feminino. A profissão de preceptora, além de ser um trabalho remunerado, era bem vista para a sociedade. Nesse sentido, mesmo não deixando os domínios do privado, Catherine consegue exercer uma atividade que extrapola sua imobilidade e ainda se sinta realizada com ela.

Holland's film depicts Catherine as someone not content with "picking up her morsel of fancy-work", the work of her own plain nature, as the novel suggests, but rather as a youngish woman who has transformed the house of her former powerlessness into a place of nurture for other children, some of whom have been as deprived of love as she was once. While this wish-fulfilling ending is directed at those who have been victims of masculine authority, it has also been judged inappropriate to the sociohistorical context of James's novel¹²⁶ (RAW, 2007, p. 223-24).

Para Laurence Raw, o final de Holland é uma resposta aos abusos do patriarcado, uma alternativa contra a autoridade masculina, já que Catherine consegue vencer os dois homens

¹²⁶ O filme de Holland representa Catherine como alguém não satisfeito em "recomeçar seu trabalho de bordado", o trabalho de sua própria natureza simples, assim como o romance sugere, mas de preferência uma mulher bastante nova que tem transformado a casa de sua impotência anterior num lugar de criação para outras crianças, algumas das quais têm sido privadas de amor assim como ela foi um dia. Enquanto esse final dos desejos é dirigido a aqueles que têm sido vítimas da autoridade masculina, ele também tem sido julgado inapropriado para o contexto sócio-histórico do romance de James (tradução nossa)

que a subjugam. Para ele, enquanto Holland procura comunicar uma mensagem feminista através do filme, pode-se argumentar que, por preservar a forma narrativa clássica – a que sustenta as imagens familiares da mulher como natural, realista e atraente – sua abordagem é tão conservadora como radical (RAW, 2007, p. 224).

Washington Square presents its story in a narrative form that ultimately limits women's options. Secondly, it is clear that the film's analysis of gender, wealth, and status is restricted to bourgeois heterosexual women; it does not even encompass the varieties of femininity that are contained in *Unwin's America*, for instance¹²⁷ (RAW, 2006, p. 224).

Além disso, o filme ainda não prevê a mulher fora dos domínios do lar e tampouco concebe o feminino sem a maternidade. A manutenção da restrição da mulher e a realização pessoal estar intimamente relacionada à sua condição de “mãe” faz da película uma reprodução da dominação patriarcal percebida na obra jamesiana, mesmo que aqui estejam sinalizadas alternativas para a ruptura com o autoritarismo masculino. Catherine existe sem o pai e consegue expulsar Morris de sua casa e de sua vida. Todavia, ainda está amarrada ao lar que tanto a oprimiu e que agora domina quando decide seguir a lógica do patriarcado.

Na verdade, Catherine só consegue sorrir verdadeiramente quando cumpre seu papel de “mãe”, deixando claro que a mulher só se realiza nas funções estabelecidas para ela – mãe e esposa. Ao segurar a mão de uma garotinha, Catherine sente-se forte e satisfeita e transmite essa força para a criança que, assim como ela, também fora rejeitada pelos pais, reproduzindo sua história.



Figura 26 - Catherine como preceptora



Figura 27 - Catherine preceptora: força e realização

¹²⁷ *Washington Square* apresenta sua história numa forma narrativa que ultimamente limita as opções das mulheres. Em segundo lugar, está claro que a análise de gênero, riqueza e *status* do filme está restrita à mulher burguesa heterossexual; ela ainda não abrange as variedades de feminilidade que estão contidas na América, por exemplo (tradução nossa).

Esse desfecho pode sugerir a busca da emancipação feminina e de novos padrões de conjugalidade, que prevê agora amor, afeto, carinho e companheirismo (LELIS e PAULA, 2005, p. 161 – grifo nosso). No filme, fica claro que esse padrão conjugal idealizado não é possível com o masculino, que ainda encara a mulher como ser inferior, limitado e restrito a funções específicas que atendam somente aos desejos do homem. Para Holland, a relação a que Lelis e Paula se referem, aquela que contempla amor, afeto e carinho, só é possível entre mulheres, mais especificamente entre “mãe e filha”. Por isso, o apego entre Catherine e as crianças que cuida e, principalmente, entre a garotinha que se assemelha a ela em termos de personalidade e vivência revela mais do que realização pessoal. Estar com crianças e cuidar delas pode ser encarado como única alternativa para o feminino alcançar uma relação de companheirismo e respeito mútuo. A diretora mostra que é preciso o homem sair de cena (literalmente) para que possa existir cumplicidade e harmonia.

Outra cena que enfatiza a questão da maternidade está na festa de batizado do filho de Marian Almond. Catherine carrega o bebê da prima e ambas sentam na escada da sala de estar lembrando a adolescência, quando não sabiam o que as esperava. A câmera foca Catherine balançando a criança e cantando uma canção de ninar. Nesse momento, está definido seu futuro: cuidar de crianças. O comentário de Marian a respeito de como seria a vida de Catherine se ela casasse e tivesse filhos resume toda a narrativa: “Uma outra vida”. Apesar das propostas de casamento, Catherine decide permanecer o que sempre fora: sozinha, mas dessa vez, não estará solitária.



Figura 28 - Catherine carrega o bebê de Marian

A outra vida a que Marian se refere é justamente a tomada de consciência da protagonista e a opção por rejeitar as convenções sociais que preveem a mulher casada e com filhos. Mesmo assumindo-se independente do masculino, não consegue transitar no espaço que não pertence a ele nem deixar de assumir papéis que lhe são impostos pelo patriarcado. Esses papéis revelam um ideal de mulher que além de não corresponder à realidade, limita o feminino a mera condição de coadjuvante do masculino. Esses “estereótipos sociais construídos sobre a mulher pelo universo masculino hegemônico tentam apagar riquezas e uma visão de mundo que contribui para a percepção menos preconceituosa das relações de gênero e dos problemas da sociedade” (CATANI e GILIOLI, 2005, p. 202).

Pensando nisso, pode-se concluir que *Washington Square*, obra literária e fílmica, trata do embate entre gêneros, onde de um lado vê-se a mulher do século XIX, submissa, tímida e sexualmente reprimida – Catherine – e de outro, o homem tirânico e manipulador – Austin e Morris. Dessa luta surgirá, de acordo com John Carlos Rowe, a mulher do século XX: “In the final scenes in the day-care centre she has established in her father’s parlour – site of both Dr. Sloper’s authority and Morris Townsend’s sexual desire, Catherine is transformed into an independent woman of the late twentieth century”¹²⁸ (2000, p. 193-94).

Rowe acrescenta que o final de Holland é mais satisfatório do que a condenação de Catherine à reclusão, pois a realizadora permite que a família exista sem pai e marido e as crianças sem o risco da rejeição no parto sinalizando, assim, uma alternativa de felicidade para o feminino (2000, p. 196-97).

Holland’s *Washington Square* offers a reasonably practical answer to contemporary culture’s questions about feminine identity now that marriage, family and reproduction are no longer its defining characteristics. The moral lesson that women’s carers have already begun to take the place of their domestic responsibilities within the nuclear family is somewhat sentimentalised by making Catherine a ‘worker’ in the child-care-industry, but the message works effectively without much mystification¹²⁹ (ROWE, 2000, p. 208).

Pensando nisso, se, por um lado, a solução de Holland inova por apresentar uma mulher satisfeita com a decisão de expulsar o masculino de sua vida e assumir sua condição

¹²⁸ Nas cenas finais na creche que ela estabelece na sala de estar de seu pai – local de ambos, da autoridade do Dr. Sloper e do desejo sexual de Morris Townsend – Catherine é transformada na mulher independente do final do século XX (tradução nossa).

¹²⁹ *Washington Square* de Holland oferece uma resposta prática razoável para questões culturais contemporâneas sobre a identidade feminina agora que casamento, família e reprodução já não são mais suas características definidoras. A lição de moral que os protetores das mulheres já começam a veicular sobre suas responsabilidades domésticas dentro da família nuclear é um pouco sentimentalizada fazendo de Catherine uma “trabalhadora” de creche, mas a mensagem funciona de forma eficaz sem muita mistificação (tradução nossa).

independente, por outro, a mulher mantém-se atrelada aos valores patriarcais na medida em que não se desvencilha completamente do modelo imposto pelo patriarcado. O ideal de família proposto por Roosevelt ainda está presente na obra de Holland: Catherine cuidará da casa e dos “filhos” (mesmo que sejam dos outros) e seu sustento continua sendo provido pelo homem, que a deixa numa confortável condição financeira. A relutância em não se casar não a torna independente das amarras sociais que condicionam a mulher ao segundo lugar na hierarquia de gêneros. Holland ainda não consegue encontrar uma solução que privilegie a autonomia da mulher e reflita os anseios de valorização social do feminino.

2.4 A Daisy de Peter Bogdanovich

Peter Bogdanovich era considerado um dos grandes promissores talentos do cinema americano, chegando a ser comparado com Orson Welles. Antes de se tornar diretor em Hollywood, dirigiu e trabalhou no teatro em Nova Iorque, além de escrever artigos críticos sobre filmes e diretores de cinema. Alcançou enorme sucesso com seu segundo longa-metragem, *A Última Sessão de Cinema* (*The Last Picture Show*, 1971), que trata do comportamento de jovens e adultos em uma pequena cidade do Texas nos anos 50. Visivelmente influenciado por John Ford – a fotografia em preto e branco, tom melancólico e abordagem adulta às questões sexuais, ainda tabu nos filmes americanos da época –, o filme foi muito bem recebido pelo público e pela crítica e teve oito indicações ao Oscar.

A Última Sessão de Cinema ainda estava em cartaz quando Bogdanovich aparece com outro longa *Esta Pequena é uma Parada* (*What's Up, Doc*, 1972), com Barbra Streisand e Ryan O'Neal nos papéis principais. O filme, uma homenagem às comédias dos anos 30 de Howard Hawks foi novamente sucesso de bilheteria e de crítica. No ano seguinte, o diretor lança *Lua de Papel* (*Paper Moon*, 1973), sobre uma simpática dupla de trambiqueiros formada por pai e filha. Mais uma vez sucesso, o filme foi ganhador do Oscar de melhor atriz coadjuvante para Tatum O'Neal, filha de Ryan O'Neal.

Após três sucessos seguidos, Peter Bogdanovich era considerado um gênio da nova geração de diretores americanos e sua próxima estreia foi ansiosamente aguardada. Surge, então, em 1974, *Daisy Miller*, que já trouxe consigo a estigma de ser um filme para promover a esposa do diretor, Cybill Shepherd. Imediatamente após o lançamento, Cary Grant chegou a

ligar no meio da noite para Bogdanovich e disse: “Pare de dizer que está apaixonado, pare de dizer que está feliz, porque as pessoas não estão felizes ou apaixonadas”¹³⁰.



Figura 29 - Sheperd e Bogdanovich, maio de 1974: notícia do filme e da união do casal

Em muitas entrevistas, inclusive no depoimento ao final do filme, o diretor diz que decidiu adaptar a novela por se sentir como Daisy: um estrangeiro na América e um americano na Europa. Sua intenção era discutir a problemática do equilíbrio entre as duas culturas, que nunca conseguiu encontrar, pois não se sentia a vontade em nenhum dos dois lugares. A ideia inicial era que Peter Bogdanovich faria Winterbourne e Orson Welles seria o diretor, mas este estava em outro projeto e recusou o convite.

Cybill Shepherd sempre esteve escalada para o papel principal e chegou a dizer em certa entrevista que se identificava com Daisy. Bogdanovich concordava e disse na mesma entrevista que poderíamos pensar que James escreveu a personagem para ela, pois ambas possuem muitas qualidades em comum: inclinação ao flerte, americanidade e entusiasmo (RAW, 2006, p. 75). Para encontrar o par adequado, ela e o diretor fizeram testes com vários atores. O escolhido foi Barry Brown não apenas por seu talento, mas principalmente, segundo Bogdanovich, por sua personalidade. O diretor afirmou certa vez que Barry era “the only

¹³⁰ Todas as declarações de Peter Bogdanovich são extraídas da entrevista nos extras de *Daisy Miller*. Direção de Peter Bogdanovich. Produção de Peter Bogdanovich e Frank Marshall. Intérpretes: Cybill Shepherd, Barry Brown, Cloris Leachman, Mildred Natwick e outros. Paramount Pictures, 1974. 1 DVD (91 min.), sonoro. Legendado. Inglês/Português.

American actor you can believe ever read a book¹³¹". Reservado e contido, o próprio Brown era o personagem. Considerado por todos no set e também pelos amigos mais íntimos como melancólico e macabro, Barry Brown tomava café lendo os obtuários todos os dias antes de gravar e se suicidou em sua própria casa quatro anos após o filme, em junho de 1978.



Figura 30 - Peter Bogdanovich e Barry Brown durante as filmagens

Para adaptar a novela, Peter Bogdanovich convidou Frederic Raphael, considerado ótimo escritor, jornalista e adaptador cinematográfico. Raphael já havia ganhado um Oscar por *Darling* (1965) e foi indicado por *Two for the Road* (1968). Além disso, em 1967, havia adaptado *Far From the Madding Crowd* de Thomas Hardy com direção de John Schlesinger, que teve boas apreciações críticas (CROSS, 2000, p. 128).

Adorador declarado das obras de Henry James, Bogdanovich optou por gravar o filme nos mesmos locais onde James situa sua narrativa. Para o diretor, a locação funciona como personagem, por isso mereceu tanta atenção em sua reprodução exata. Além disso, por se tratar de um filme de época, Bogdanovich decidiu não imprimir muito virtuosismo com a câmera, escolhendo uma filmagem tradicional: tomadas longas, câmera fixa, sem cortes abruptos, ênfase na fotografia, iluminação tradicional e ângulos convencionais, closes

¹³¹ O único ator americano que você pode acreditar que já leu um livro (tradução nossa).

abundantes¹³², que favorecem o jogo de olhares dos atores e diminui a fluidez, aproximando-a muito do obra literária.

Entretanto, Bogdanovich consegue algumas saídas interessantes para situações nada triviais. Na tomada do Castelo de Chillon, por exemplo, só há um ângulo possível para que não vejamos as três rodovias que o cercam e o diretor o encontrou.



Figura 31 - Castelo de Chillon

Toda a cena foi filmada de uma pequena embarcação, pois o ângulo não era possível em terra. Posicionar a câmera num barco foi um grande desafio, mas não havia outra maneira de deixar o castelo com o aspecto do século XIX, sem apelar para técnicas de montagem na edição. Cabe ressaltar que a beleza do castelo nessa angulação surge combinada com a iluminação natural, dando a cena um ar melancólico e suave.

Outra sequência que exigiu uma solução alternativa foi a do Coliseu. Sabe-se que em volta da arena o tráfego de carros é imenso e era impossível isolar o local para as filmagens. A tomada de Wintebourne andando no mato em direção ao Coliseu não foi filmada exatamente no Coliseu. Bogdanovich quis garantir que o espectador estivesse diante do local tal qual ele era no século XIX: um ambiente inóspito e perigoso, ainda mais aquela hora da noite. Além

¹³² Brian McFarlane, em seu *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation* (1996), contabilizou mais de 200 *close-ups* em *Daisy Miller* de Bogdanovich, sendo a maioria *close-ups* médios (apud McFARLAND, 2006, p. 149).

disso, todo o diálogo foi dublado e na edição retirou-se o barulho dos automóveis e incluiu-se as falas dos personagens.



Figura 32 - Winterbourne chega ao Coliseu

A princípio, o longa sofreu ataques e críticas acirradíssimas, além de fracasso absoluto de bilheteria. Segundo os críticos que viram o filme como um desastre, *Daisy Miller* era uma bela e fiel adaptação da obra de Henry James, mas pecou no tom frio, na interpretação rasa de Shepherd e na direção que se interessava apenas em mostrar a beleza da atriz e se esquecera do estilo do autor. Alegaram que o diretor não conseguiu transportar para a tela a delicadeza da escrita de James, apresentando um filme morno, parado e insípido.

Para esses críticos, o problema maior está no fato de Bogdanovich não conseguir mostrar para o espectador os pensamentos de Winterbourne, não conseguir penetrar na mente dos personagens, mostrando apenas a superficialidade dos acontecimentos, o que não acontece na novela. “A história que James pretendia ser ‘a study’ sobre a sua ‘typical little figure’ 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” (NEVES, 1999, p. 43).

O diretor se defendeu dizendo que, assim como Winterbourne, as pessoas não entenderam quem era Daisy e, por isso, achavam que ela tinha que ser mais distinta, mais europeia. Ele concorda que é um filme muito pessoal e até certo ponto deprimente, mas não acha justo a crítica se basear nisso para rotulá-lo como bom ou ruim.

Passado um tempo, a crítica se dividiu e assim se mantém até hoje: por um lado, há aqueles que consideram a obra um fracasso, uma direção fraca e sem o argumento necessário para apresentar um grande filme a um público que já gostava das adaptações das obras jamesianas; por outro, muitos críticos afirmam que a película foi injustamente considerada e que o tratamento dado pelo diretor convence e emociona.

De qualquer forma, para Bogdanovich recriar a obra de Henry James foi um exercício artístico pessoal, como afirmou em várias entrevistas na época de lançamento do filme. Bogdanovich reagiu às críticas dizendo: “whether or not I put in the movie what James meant to say with the story doesn’t really concern me”¹³³. Para Douglas McFarland, “Bogdanovich’s strategy is to take from James what he perceives to be a timeless and universal theme: the missed opportunity between two individuals who might have made a life together”¹³⁴ (2006, p. 148). É o que chamamos anteriormente de fenômeno da vida não vivida, o grande mote da narrativa.

A parte da crítica que aprova o filme elogia o tratamento dado aos diálogos, a preocupação excessiva com o cenário e a ambientação (o filme foi rodado nos locais mencionados na obra – o Hôtel des Trois Couronnes em Vevey, o Château de Chillon na Suíça, o Pincio, o Coliseu, em Roma, por exemplo) e o guarda-roupa impecavelmente elaborado.

Depois de *Daisy Miller*, a carreira de diretor de Bogdanovich praticamente acabou. Nunca mais realizou um filme de sucesso e, colecionando inúmeros fracassos, pediu falência pessoal duas vezes. Trabalhou como ator em seriados de TV e continuou escrevendo críticas sobre filmes e diretores, além de ter sido convidado a dar entrevistas e depoimentos como grande conhecedor de cinema.

O que para muitos pode ser encarado como problemático, garante autenticidade ao filme, que passa a ter as intenções do diretor e não as de James, marcadas pelo estilo pessoal do realizador. Na novela, os momentos mais interessantes são os atos de reflexão de Winterbourne a respeito da mulher que conhece e que difere muito de tudo que aprendera. O escritor não prioriza a ação, por isso, em *Daisy Miller* nada parece acontecer.

Pensando nisso, não faz sentido cobrar como elemento de qualidade que um filme traduza o tom que o autor empregou ou mesmo as técnicas usadas na concepção de personagens ou na problematização do tema. As saídas que o realizador encontra, as

¹³³ Se eu coloquei ou não no filme o que James quis dizer com a história realmente não me interessa (tradução nossa).

¹³⁴ A estratégia de Bogdanovich é pegar de James o que ele percebe ser um tema atemporal e universal: a oportunidade perdida entre dois indivíduos que gostariam de ter construído uma vida juntos (tradução nossa).

mudanças que julga necessárias para criar seu *Daisy Miller* tornam a obra cinematográfica uma obra autônoma, que dialoga com a novela e não apenas a reproduz. De acordo com 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”¹³⁵ (1983, p. 107).

Essa diferença na concepção do filme faz parte das inevitáveis escolhas que o diretor faz para transportar um texto literário para o meio fílmico. Bogdanovich imprime suas marcas estéticas e nos apresenta uma obra muito próxima do texto literário, mas com mudanças pertinentes e justificáveis. A esse respeito, Brian McFarlane afirma que *Daisy Miller* é “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”¹³⁶ (1996, p. 58). Por esse motivo, o filme deverá ser visto na sua dupla função de recriar o trabalho de James e transmitir as intenções de Bogdanovich, ou seja, as opções interpretativas do realizador.

2.4.1 Elementos estruturais do filme

Assim como a novela, o filme pode ser dividido em duas partes: a primeira, idílica, mostra um casal se conhecendo e fazendo de suas diferenças culturais e sociais algo interessante e até certo ponto divertido; a segunda parte mostra o declínio dessa relação, os conflitos de culturas, a inclinação para a fofoca, o afastamento e a interpretação errônea que cada um tem das atitudes do outro.

O episódio no Píncio pode ser considerado o momento de transição, em que Winterbourne muda de opinião sobre Daisy, já que a cena no parque tem mais significados do que aparenta. Pretendendo passear com os dois homens a tira colo, Daisy não aceita entrar na carruagem com a Sra. Walker que supostamente está ali para salvar a reputação da moça. O diálogo entre as duas mulheres é tenso e quando Winterbourne opta por seguir com a Sra. Walker, ele acredita que dessa vez ela exagerou e magoou Daisy.

- A senhora não foi muito hábil – disse ele francamente, enquanto o veículo misturava-se novamente com o cortejo de carruagens.
- Nesse caso – respondeu sua companheira – não desejo ser hábil; desejo ser sincera!

¹³⁵ Criou uma obra totalmente diferente – a qual é distinta em sua mudança na concepção da personagem e da história, bem como em seu tratamento em um meio diferente (tradução nossa).

¹³⁶ Um exemplo excelente do que uma fiel versão fílmica pode alcançar – e dos limites inevitáveis da fidelidade na busca de fazer tal transposição (tradução nossa).

- Bem, sua sinceridade conseguiu apenas ofendê-la e afastá-la.
- O que aconteceu foi muito bom – disse a Sra. Walker. – Se ela está tão firmemente decidida a comprometer-se, quanto mais cedo soubermos disso, melhor; podemos agir em conformidade.
- Não acredito que ela o faça por mal (DM, p. 71).

No filme, o diálogo é muito parecido ao do romance e como se pode ver na sequência de imagens a seguir, há ainda o predomínio de tomadas longas, poucos cortes, figurino impecável, preocupação com o cenário e iluminação natural.



Figura 33 - Winterbourne e a Sra. Walker conversam no Píncio



Figura 34 - Winterbourne, Daisy, Giovannelli e a Sra. Walker no Píncio

Winterbourne, que “não estava no melhor dos seus humores” (DM, p. 70) segue com a Sra. Walker. No meio do trajeto, ambos avistam da carruagem o casal, que contempla uma paisagem. Daisy e Giovannelli estão de costas e não percebem a presença do coche. Esse momento é muito interessante, pois nos parece que Winterbourne se arrependera em não continuar o passeio com Daisy. Quando opta por entrar na carruagem com a Sra. Walker,

Winterbourne deixa claro sua escolha, seus valores e revela que compartilha da opinião da sociedade vitoriana. Mas ao descer da carruagem e ir em direção aos dois, mostra que acredita na inocência de Daisy e dá uma chance ao seu relacionamento.

Entretanto, sua opinião muda abruptamente (e não voltará a ser o que era) quando se depara com uma cena que considera reveladora, mas que na verdade, não passará de mera suposição. Vejamos como acontece na obra literária e fílmica para compararmos.

[...] Winterbourne ficou lá, parado, e voltou os olhos para Daisy e seu par. Eles, evidentemente, não viam ninguém: estavam demasiadamente ocupados um com o outro. [...] O sol poente no céu fronteiro lançava raios brilhantes de luz através de algumas faixas de nuvens, ao que o companheiro de Daisy tomou-lhe a sombrinha das mãos e abriu-a. Ela chegou um pouco mais perto, e ele segurou a sombrinha sobre ela; então, segurando-a ainda, deixou-a pousar no ombro da moça, de tal forma que as cabeças de ambos ficaram escondidas de Winterbourne. Esse deteve-se por algum tempo, e logo depois pôs-se a caminhar (DM, p. 72-73).



Figura 35 - Daisy e Giovanelli no Píncio

Como se pode perceber, no filme também se tem a impressão de que ambos se beijam e que a intimidade que possuem vai além de passeios e cantigas ao piano. Mas, de fato, é apenas suposição, pois a sombrinha atrapalha a visão e nos confunde. Visivelmente incomodado com o que acredita ter visto, Winterbourne já não está certo se Daisy merece sua atenção e respeito e, a partir, daí passa a considerar ainda mais os conselhos da tia e da amiga Sra. Walker.

Essa mudança de opinião não está baseada numa dada realidade, ao contrário, se fundamenta em uma teoria que cria a respeito da personalidade de Daisy, teoria baseada naquilo que falam sobre as ações da moça e não em seu caráter. Por essa razão, mais adiante, se arrependerá dessa atitude, pois percebe que fora demasiadamente precipitado em seus julgamentos. Winterbourne olha e julga Daisy sem refletir se suas suposições correspondem à realidade, além disso, seu olhar está comprometido pelo ciúme que sente de Giovanelli, pela angústia de não compreender Daisy e pelos juízos de valor de pessoas preconceituosas que segregam o diferente, o estrangeiro.

Muitos críticos de cinema afirmam que as obras da primeira fase jamesiana não oferecem tantas dificuldades de adaptação para as telas (cinema ou TV) justamente por conterem muitos diálogos, mesmo que a ação fique em segundo plano. No livro, temos acesso aos fatos e ao interior dos personagens através das muitas falas, das observações dos dois narradores e também da interação entre eles. O mesmo acontecerá em *The Europeans*, onde a quantidade de diálogos é ainda maior. De acordo com Assis Brasil, em *Cinema e Literatura: choque de linguagens*, existem três tipos de diálogo:

o diálogo expositivo, destinado a fazer conhecer as circunstâncias da ação dramática. [...] Depois, o diálogo de tom, a nos fornecer a inflexão de cada personagem, imperando, por exemplo, em Proust, cujos personagens mal se delineiam e, ao contrário, demarcam-se admiravelmente desde que começam a falar. [...] Finalmente, existe um diálogo cênico, apresentando-nos o debate e a confrontação dos personagens – trata-se da parte principal no diálogo de cinema (1967, p. 84 – grifo nosso).

No filme, assim como na novela, os diálogos não são meramente descritivos nem cumprem a função de apresentar personagens ou paisagens. As falas situam os sujeitos e mostram a posição social de onde falam, além de revelar sua concepção de mundo, objetivos, juízos de valor. Através dos diálogos, conhecemos a ideologia de cada um, bem como a ideologia do autor que, implicitamente, mostra seu julgamento pela boca de um (ou vários) personagem(ns) autorizado(s).

Durante todo o filme vemos uma Daisy esplendorosa, com vestidos que transmitem toda sua vivacidade. No romance, a Sra. Costello faz questão de ressaltar a capacidade de Daisy em vestir-se bem: [...] “não, você não pode nem ter idéia de como ela se veste bem. Não consigo imaginar onde adquirem esse bom gosto” (DM, p. 37). Atento a isso, Bogdanovich trouxe às telas uma Daisy muito bem vestida, que apesar de não corresponder ao que se espera dela, sabe se portar pelo menos no quesito ornamental.



Figura 36 - Daisy e Winterbourne: contraste nas vestimentas

Segundo Josélia Neves, a roupa pode representar sentimentos e revelar personalidades. “Quando se pensa num filme baseado num romance do século passado, que a língua inglesa designa, aproximadamente, de *costume drama*, o guarda-roupa de trajes a rigor surge como condição incondicional” (1999, p. 91). De fato, a preocupação do diretor com a indumentária dos personagens é tão visível que ele consegue manter a moda da época e, assim, assegura a verossimilhança. Nesse quesito, a obra de Bogdanovich é considerada por unanimidade brilhante, pois nota-se o rigor com que cada pormenor é pensado.

Na exploração da expressividade dos trajes, Bogdanovich deixa claro que a roupa reveste-se de múltiplas funções. De acordo com René Baert, no cinema, a composição do vestuário mostra-se como “a compound medium and critical axis of the social (law), the sexual (fantasy), the figural (representation) and the individual (will and desire)¹³⁷” (1994, p. 158-59). Daisy não se veste para seduzir Winterbourne ou Giovanelli, mas as belas roupas combinadas com sua beleza produzem grande impacto nesses personagens. As demais mulheres, entretanto, têm outra opinião a esse respeito. Para elas, os vestidos e acessórios que Daisy escolhe mostram seu gosto pela moda, mas não combinam com seu comportamento vulgar. É como se Daisy mostrasse uma coisa e fosse outra, como se seu corpo bem paramentado não estivesse de acordo com seus modos exibicionistas.

¹³⁷ Um meio composto e eixo crítico do social (lei), do sexual (fantasia), do figurativo (representação) e do individual (vontade e desejo) (tradução nossa).

No filme, nota-se que as personagens surgem aos pares e essas oposições enfatizam, principalmente, o comportamento. Para realçar essas diferenças, Bogdanovich investe na caracterização minuciosa de forma que cada uma se demarque pela aparência. Daisy sempre aparece com vestidos exuberantes, claros, bem ornamentados, realçando sua leveza de espírito e seu jeito infantil. Sua primeira aparição na tela é no Hotel em Vevey, quando encontra com Winterbourne no jardim. O vestido branco que exibe a torna ainda mais inocente e a cor faz alusão à paz, à tranquilidade, à meiguice. Winterbourne, fascinado, se deixa levar pela bela composição. Como já dissemos, essa Daisy surgirá novamente ao final do filme, quando aparecerão os créditos. Sem dúvida é sua aparição mais pungente, pois já nos adianta sua personalidade, seu comportamento pouco convencional para os europeus do século XIX.

Com a entrada de Daisy e a troca de palavras com Winterbourne, surgem aí dois contrastes que perdurarão ao longo de todo o filme: a roupa de Daisy e seus modos e a apresentação dela e de Winterbourne. Em relação ao primeiro, fica latente o choque entre as sofisticadas vestimentas de Daisy e sua educação pouco tradicional. Em outras palavras, Daisy se veste como uma dama pertencente à sociedade puritana da época, mas não se comporta como tal. O esmero que mostra ao se vestir denota, na verdade, sua posição social privilegiada e nada tem a ver com sofisticação e cultura. Essa incongruência é o que mais encanta Winterbourne, pois pela primeira vez ele está diante de uma mulher incomum que o confunde justamente por ser diferente. Daisy fala demais, desde o primeiro encontro já o trata de forma íntima, como se o conhecesse há muito tempo, não tem pudor de falar sobre tudo com um estranho e, mais do que isso, admite que possui muitas amizades masculinas.

Para mostrar a tagarelice de Daisy, Bogdanovich reproduziu o diálogo dela com Winterbourne contido no livro. Parecendo mais um monólogo, o jovem ouve a moça contar suas aventuras na viagem à Europa e quando tenta opinar é interrompido veementemente por uma explosão interminável de frases. De acordo com o diretor, essa foi uma das cenas mais difíceis de serem gravadas. Além de muito longa, por ser uma cena externa, era preciso luz natural. Shepherd consegue nos mostrar uma Daisy tagarela e ao mesmo tempo encantadora. Sua atuação não é brilhante, mas a precisão convence e o olhar que Winterbourne lhe dirige acaba sendo o mesmo do espectador. Encantando e confuso, só vê aumentar o prazer de estar ali em companhia de jovem tão diferente e linda. Sem poder participar da conversa, porque Daisy não o permite, Winterbourne se limita a observá-la e a conclusão a que chega é de que nunca havia visto uma moça como aquela.

Na obra literária, a contemplação de Winterbourne se estende para muitos parágrafos e em todos ele enfatiza a beleza, a simplicidade e a ingenuidade de Daisy. No filme,

Bogdanovich opta pelos *close-ups*, pelos cortes simples e pela câmera fixa que remete ao olhar fixo de Winterbourne. O rosto de Cybill Shepherd invade a tela, acentuando seus olhos claros ainda mais claros pela luz natural e a tonalidade do vestido. Tudo resplandece na imagem de Daisy e como ela não permite que haja interação na conversa só nos cabe agir como ele, observá-la para conhecê-la.

O segundo contraste que percebemos ao longo do filme diz respeito ao fato do casal aparecer em oposição um ao outro, não importando nem a situação nem o local. Winterbourne surge sempre com um traje negro, bastante apresentável e bem sério realçando sua personalidade introspectiva. Sua expressão sempre austera também contrasta com o riso fácil de Daisy. Winterbourne raramente sorri, no máximo esboça um sorriso frio, mecânico que em nada se parece com a alegria de viver que Daisy exala. Margarida e Inverno, ambos formam o clichê dos opostos que se atraem e numa narrativa convencional terminariam juntos após estreitarem laços e aprenderem a conviver com as diferenças. Entretanto, aqui os opostos se atraem a princípio, apenas por curiosidade, pois as diferenças de vestuário, comportamento, humor e até mesmo de postura em relação à vida só servirão para repeli-los ainda mais.



Figura 37 - Daisy e Winterbourne passeiam no Píncio

Winterbourne porta-se e veste-se como um europeu, por isso Daisy estranha quando ele diz ser americano. Em nenhum momento percebemos uma relação de cumplicidade entre eles, como haverá posteriormente com Giovanelli. Daisy e Winterbourne estão a todo tempo

contrastando e até mesmo nos diálogos percebemos esse embate de personalidades díspares. Logo no primeiro encontro, em um diálogo pleno de duplos sentidos, eles trocam muito mais do que informações, mostrando a clara intenção de ficarem um tempo juntos para se conhecerem melhor e, a partir daí, já demonstram suas diferenças.

Daisy: - Veja Eugênio, vou visitar o castelo.

Eugênio: - De Chillon? Já organizou o passeio?

Daisy (virando-se para Winterbourne): - Não mudará de ideia?

Winterbourne: - Só serei feliz quando formos.

Daisy: - É mesmo americano?

Winterbourne: - Vou apresentá-la à minha tia. Ela dirá tudo a meu respeito.

Daisy: - Um dia, talvez... (DM, p. 35)

A última fala de Daisy pode ser considerada uma pista para os eventos futuros e é bem interessante por pelo menos dois motivos. Primeiro, ela jamais conhecerá a tia de Winterbourne e, sendo assim, não poderá saber nada sobre ele por meio dela. Além disso, mesmo encontrando Winterbourne várias vezes, Daisy não conseguirá de fato compreendê-lo e nem ele a ela. Quando diz “Um dia, talvez...” percebemos que o talvez já revela a impossibilidade de se saber tudo a respeito dele. Nem Daisy nem o espectador terão a certeza do que Winterbourne pensa e quando temos, esta não dura muito tempo, pois ele imediatamente muda de opinião.

Tanto no livro como no filme há muitos indícios que antecipam situações posteriores. O mais óbvio é o conselho da Sra. Costello ao sobrinho quando este conta que conheceu Daisy no jardim. Este momento será retomado no último diálogo do livro e não aparece no filme.

Diálogo no apartamento da tia, no hotel em Vevey.

[...]

- Que ela é do tipo de moça que espera que o homem, mais cedo ou mais tarde, a conquiste?

- Não tenho a menor idéia do que estas moças esperam de um homem. Mas penso realmente que seria melhor não se meter com mocinhas americanas incivilizadas, como as denomina. Está vivendo há muito tempo fora do país.

Com toda certeza vai acabar cometendo algum engano grave. Você é muito inocente (DM, p. 39 – grifo nosso).

Conversa com a tia em Vevey, ao final da narrativa (não há este diálogo na obra filmica).

[...]

- Esta seria uma forma modesta de dizer que ela teria correspondido ao seu afeto? – perguntou a Sra. Costello.

Winterbourne não respondeu e essa pergunta. Mas disse em seguida:

- Estava certa aquela observação que me fez no verão passado. Eu tinha que acabar cometendo algum engano. Vivi tempo demais no estrangeiro (DM, p. 94 – grifo nosso).

No filme, Bogdanovich coloca a ação do primeiro diálogo em um banho termal no hotel, no qual Winterbourne e a tia tomam chá e conversam a respeito da família Miller, recém chegada em Vevey. Deslocado apenas o local da cena, os diálogos correm muito idênticos e revelam, como no livro, a indignação e desprezo da Sra. Costello pela família de Daisy, que considera muito vulgar. Nesse momento, Winterbourne ainda não compartilha da mesma opinião da tia, mas a considera. Mais adiante, em Roma, saberemos que não somente a Sra. Costello, mas também a Sra. Walker e mesmo outros personagens irão influenciá-lo para que tire suas próprias conclusões em relação à Daisy e sua família.

Curioso é que o filme traz outro Winterbourne, em outras palavras, o diretor muda um pouco sua personalidade, tornando-o menos frio e mais arrependido. No romance, Winterbourne nos parece confuso, influenciável. No filme, por outro lado, Winterbourne não parece tão indiferente, ao contrário, sente-se realmente arrependido e lamenta tudo que acontecera. Assim como o Winterbourne da novela, ele se encanta por Daisy na mesma medida em que se desencanta, mas ao saber de sua enfermidade, percebe o quanto gostava dela. A última vez que Winterbourne e nós vemos Daisy é no Coliseu; depois, só saberemos dela pelos outros.

Ao ir ao teatro, assistir à uma ópera, Winterbourne descobre, por Charles, um amigo, que Daisy está muito doente. A cena da ópera tem uma função simbólica: Winterbourne assiste uma apresentação de Verdi e a câmera posicionada atrás dele segue seus olhos até o tenor. O jovem assiste, estupefocado, a encenação da morte do tenor, que num expressivo *close-up* revela toda sua dor cantando a ária. Enquanto assiste a tragédia, Winterbourne se identifica com o sofrimento e sua expressão facial corresponde à do ator.

Esse momento pode ser considerado mais um daqueles que anunciam um evento posterior. Nem Winterbourne nem espectador sabem da condição de Daisy, mas a ária trágica antecipa a notícia que seu amigo Charles dará: a de que a jovem está severamente doente. Na ficção jamesiana, como já mostramos, as relações intertextuais ampliam o sentido do evento mostrado e revelam muito mais dos personagens do que eles deixam transparecer. Alusões a romances e músicas acrescentam à narrativa maior expressividade, já que não cumprem mera função ilustrativa.



Figura 38 - Winterbourne no teatro: cena da Ópera

De acordo com David Cross, o que estabelece a conexão entre Winterbourne e o tenor são as palavras que o cantor entoia:

The aria – the same one that Giovanelli sang earlier at Mrs. Walker’s party – has the opening lines. ‘La rivedrà nell’estasi/ Raggiante di pallore’. The meaning of these words – ‘with rapture I shall look upon her, Radiant in her pallor’ – has a particular resonance for the young man of Bogdanovich’s interpretation. As the pallid Daisy succumbs to malaria, the much-affect Winterbourne will become increasingly convinced of her spotless nature¹³⁸ (2000, p. 134).

A música aqui não ocupa mero papel decorativo nem se limita a ser apenas acompanhamento. Na obra de Bogdanovich, a trilha sonora possui um valor simbólico que constrói em torno do espectador a continuidade do tema, vincula as sequências, prepara as transições, desperta e sinaliza os momentos mais significativos, suporta os diálogos, garante atenção e assegura o interesse. Em muitas passagens do filme, percebemos como a escolha musical influencia na significação daquilo que nos é apresentado, funcionando muitas vezes como elemento antecipador do desfecho e até mesmo como recurso irônico.

¹³⁸ A ária – a mesma que Giovanelli cantou antes na festa da Sra. Walker – tem como linhas iniciais ‘La rivedrà nell’estasi/ Raggiante di pallore’. O significado dessas palavras – ‘com êxtase eu a olharei/Radiante em sua palidez’ – tem uma ressonância particular para o jovem homem da interpretação de Bogdanovich. Enquanto a pálida Daisy sucumbe pela malária, Winterbourne torna-se cada vez mais convencido da natureza imaculada dela (tradução nossa).

Em uma obra fílmica, a música deve se incorporar e não se justapor ao filme, em outras palavras, não deve “servir para tapar os buracos sonoros, nem para comentar exteriormente os sentimentos e as imagens” (BRASIL, 1967, p. 84). Em *Daisy Miller*, a música acentua sentimentos (na cena da visita ao Castelo de Chillon e no Monte Píncio), sinaliza eventos futuros (na cena da ópera, da visita à Sra. Walker e do Coliseu) e, até mesmo, age de forma contraditória ao momento (cena em que Winterbourne descobre que Daisy morrerá). Na cena seguinte à ópera, acompanhamos a visita dele e o diálogo com a Sra. Miller, que conta detalhes sobre os delírios da filha e o quanto a febre se agrava.



Figura 39 - Sra. Miller, Randolph e Winterbourne: Daisy enferma

O quarto na penumbra, a iluminação rarefeita com velas iluminando parcamente o ambiente, a câmera intimista aliada às vestimentas negras dos personagens, ao silêncio assustador de Randolph, ao olhar soturno de Eugênio e Winterbourne e à expressão de impotência da Sra. Miller dão à cena um caráter melancólico e fúnebre. Se não conhecermos o hipotexto, nessa cena temos a certeza de que a tragédia está próxima.

Curiosamente, é nesse momento tão triste que Winterbourne descobre as verdadeiras intenções de Daisy e sente-se dividido: está feliz por saber que a moça só estava interessada nele e ao mesmo tempo angustiado por ter sido injusto. A cena seguinte também é outro exemplo de contraste: Winterbourne leva rosas cor-de-rosa para Daisy, buscando saber as notícias sobre sua recuperação. Uma música alegre toca e juntamente com a expressão de

ansiedade do rapaz e o formoso buquê, esperamos um desfecho feliz. Mas ao entrar no hotel, uma porta escura se fecha e é somente através dela que tomaremos conhecimentos dos fatos. Esse episódio não aparece no romance, que narra a morte de Daisy num tom jornalístico: “Uma semana depois a pobre moça morreu; tinha sido uma manifestação terrível da doença” (DM, p. 93).

O que parece aqui um desvio ao espírito jamesiano, como apontou grande parte da crítica, consideramos como uma solução verossímil para veicular os interesses do diretor, que pretendia dramatizar ainda mais o episódio. Bogdanovich acentuou o momento, tornando-o mais palpável ao grande público, mais dramático, sem ser piegas e sem fazer uso de clichés. O realizador acentuou a tensão, tirando a ênfase do evento banal para pô-la na dor individual de Winterbourne sugerindo que pode ser a mesma de muitas pessoas. No livro, a morte é um acontecimento triste, nada mais. No filme, é um fato que muda a vida, as convicções e o destino de Winterbourne. Em suma, como acontece em outras adaptações das obras jamesianas, Bogdanovich “tomou o tema de James e recriou-o, à luz das suas próprias preocupações e, tudo isso, com a plena consciência de que estava a fazer uma leitura nova e pessoal do texto de Henry James” (NEVES, 1999, p. 137).

A atenção que Bogdanovich dá a esse momento recai na exploração do drama de uma moça tão linda e inocente morrer de forma tão trágica e injusta. A escolha de nos mostrar a decepção e tristeza de Winterbourne pela porta é a saída que encontra para dramatizar ainda mais o momento, mostrando que a morte é tão íntima e devastadora que não devemos chegar perto.



Figura 40 - Momento que Winterbourne sabe da morte de Daisy

Quando Winterbourne desce as escadas lentamente com o buquê abaixado, quase caindo de suas mãos, já sabemos o que aconteceu. As mesmas escadas que subiu rapidamente e esperançoso, agora parece longa e triste. A música alegre continua contrastando com a situação. De fora, contemplamos o sofrimento dele e nada podemos fazer para apaziguá-lo.

Nos depoimentos, ao final do filme, Bogdanovich explica que optou por não mostrar Daisy morrendo, porque James não a mostra no leito de morte. A decisão de filmar a descoberta da tragédia através da porta tem como objetivo priorizar a sensação e não a visão; Bogdanovich explica que pretendia que a plateia sentisse a morte ao invés de presenciá-la. Para ele era mais comovente ficarmos longe da cena para que pudéssemos nos compadecer da dor da perda de Winterbourne.

No filme, a morte de Daisy aparece mais detalhada do que no livro. Sabemos da notícia juntamente com Winterbourne e no enterro o que vemos é justamente aquilo que o jovem vê. Em nenhum momento, o espectador tem conhecimento de algo que Winterbourne não saiba, assim como Winterbourne não sabe nada além do que nos revela. Essa relação de confiabilidade e compartilhamento propicia a identificação.

No romance, a morte de Daisy é narrada de forma controversa. A profundidade desse momento contrasta com a simplicidade de seu ato narrativo, como se a morte da protagonista fosse algo já previsto e até mesmo banal. A linguagem jamesiana aqui mantém o equilíbrio entre estilização e um realismo quase documental, entre a concentração dramática na protagonista e a dispersão em temas acessórios (ciúme de Winterbourne, relação dele com a Sra. Costello). Já no filme, esse momento ganha ainda mais força expressiva graças à trilha sonora precisa e envolvente. Além da câmera, a música na obra de Bogdanovich funciona como princípio de organização, acentuando a carga dramática da cena que no romance não recebe tanto destaque quanto no filme. Por isso, o realizador optou pelos clássicos: Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert, Johann Strauss, Franz Joseph Haydn, Giuseppe Verdi e Luigi Boccherini.

Segundo o próprio diretor, a cena do enterro foi a mais difícil de filmar. Bogdanovich diz que levou dois dias para começar as filmagens, pois não conseguia controlar sua própria emoção. No primeiro dia de gravação, ao chegar na locação, sentiu-se muito mal e pediu para que todos os atores fossem embora e permaneceu ali, chorando muito. No dia seguinte, estava mais controlado e pode dirigir a cena.



Figura 41 - Winterbourne no enterro de Daisy

Para Robert Weisbuch, a cena do enterro é bastante emblemática, na medida em que se mostra duplamente irônica: “as a female swelling, it is an image of death in a place of pregnancy...as a phallic protuberance, it suggests death’s cause and Winterbourne’s stiff loss [of masculinity]”¹³⁹ (apud RAW, 2006, p. 82).

Da mesma maneira que buscou compreender a temática do hipotexto, o realizador objetivou traduzir a qualidade estilística e tonal de James a seu modo, não perdendo de vista seu próprio estilo. A escrita hermética e imagética jamesiana nem sempre encontra correlativos traduzíveis em termos visuais. Além disso, sabe-se que a ação de muitas de suas obras (e aqui se inclui *Daisy Miller*) “consiste no processo gradual do observador na interpretação de aparências e compreensão da verdade” (NEVES, 1999, p. 138). Isso dificulta ainda mais o trabalho do adaptador que não encontra facilmente correspondência para o ponto de vista repartido da novela. Acrescentam-se ainda a complexidade semântica e sintática das frases truncadas do escritor, o tom solene de sua escrita, os sentidos muitas vezes impenetráveis.

Para lidar com isso, Bogdanovich apelou para a sensibilidade fotográfica de Alberto Spagnoli que juntamente com o diretor de arte Ferdinando Scarfiotti exploraram o significado metafórico da luz e sombra. Também se centrou no valor conotativo do guarda-roupa, nas

¹³⁹Como a protuberância feminina, é uma imagem de morte em lugar de gravidez...como uma protuberância fálica, sugere a causa da morte e a difícil perda [da masculinidade] de Winterbourne (tradução nossa).

metáforas visuais expressas¹⁴⁰, no diálogo com duplos sentidos, nas nuances sociais, morais e psicológicas dos personagens, na contenção musical, no uso da câmera fixa e com predominância de planos americanos, na exploração da *mise-en-scène* e na ambientação precisa, buscando sempre captar o espírito jamesiano.

A atmosfera visual do filme é de suma importância para que a obra fílmica suscite ainda mais a impressão de realidade. É necessária grande dose de sensibilidade artística para que as imagens resultem afinadas com a época e com a história. Essas imagens, que plano por plano formam uma cena, que formam uma sequência, que integram linguagem, tempo e espaço no roteiro do filme, precisam aliar talento, técnica e estética, para levarem o espectador, através dos olhos do realizador, a entrar emocionalmente no enredo que é contado visualmente através de sua arte.

O visual ajuda o espectador a situar a obra e a verossimilhança proporciona identificação. Em *Daisy Miller* isso é primorosamente considerado: o enquadramento preciso das expressões dos personagens e a captação da atmosfera que os envolve. Já que o filme trata do olhar de um homem para uma mulher e, mais do que isso, do seu encantamento por essa figura, a fotografia aqui tem papel fundamental, pois transmite sentimentos e acentua as intenções e convicções dos personagens. Pensando nisso, o realizador se preocupou com a questão da luz que corrobora a ideia de uma Daisy resplandescente e primaveril.

Por esse motivo, a luz no filme se integra e compartilha visualmente com o clima da história, definindo a atmosfera e o estilo, de acordo com o tema, o contexto e as intenções de Bogdanovich. Por isso, notamos as imagens enquadradas com harmonia e equilíbrio, seja em plano geral, médio ou americano, criando uma composição que alia linhas, espaços, luzes e sombras a movimentos rápidos ou lentos. Isso pode ser percebido, por exemplo, nos closes em Winterbourne, quando o diretor ressalta sua expressão que não conseguimos definir.

¹⁴⁰ Segundo Josélia Neves, um dos exemplos de metáfora em *Daisy Miller* é a cena onde Daisy toca piano. Em quase todos os romances de Henry James há pianos, pois o instrumento fazia parte do requinte social do século XIX e saber tocá-lo era um atributo para a mulher. Na época vitoriana, as jovens socializavam e cortejavam ao som do piano. Na novela, Daisy vale-se dessa convenção para se rebelar contra a sociedade, quando toca uma canção bastante infantil (no filme, *a silly song* “When you and I were young, Maggie” de G. W. Johnson e J. A. Butterfield) enquanto Winterbourne e Giovanelli a cortejam. No filme, os *close-ups* nas expressões das três personagens mostram a intimidade do trio e sinalizam o jogo de sedução que Daisy estipula (1999, p. 123-24). Para Josélia Neves, “estamos perante uma metáfora poderosa para a luta hercúlea que as heroínas travam: a vontade de romper com as convenções e as amarras sociais, numa clara afirmação da sua própria individualidade” (1999, p. 124).



Figura 42 - O olhar enigmático de Winterbourne

O olhar dele é tão intenso, tão fixo que somos capazes de perceber seus esforços internos para compreender Daisy e tudo que a cerca, o que ela realmente é e o que representa para ele. Para isso, ele levará em conta o que pensa sentir e o que a sociedade, representada principalmente pela Sra. Costello e Sra. Walker, tem certeza que é. Esse olhar enigmático e profundo que lança durante todo o filme conduzirá o espectador e condicionará nossa visão para os fatos. A esse respeito, discorreremos no item seguinte.

2.4.2 A mulher olhada: *the male gaze* e o ponto de vista dividido

Daisy Miller, romance e filme, é a história de como um homem – Winterbourne – olha para uma mulher, como a percebe, mas não a compreende. Esse olhar representa uma forma de possessão (RAW, 2006, p. 9) e carrega consigo juízos de valor que condenam Daisy.

The cinema was clearly founded on the pleasure of looking, conceived since its origins as a place from which one could “spy on “others. What Freud called scopophilia, the impulse to turn the other into the object of a curious gaze, is one of the primordial elements in cinematic seduction [...] The voyeur is careful to maintain a gulf between the object and the eye. The voyeur’s *invisibility* produces the visibility of the objects of his or her gaze¹⁴¹ (STAM, 2000, p. 169).

¹⁴¹ O cinema foi claramente fundado no prazer de olhar, concebido desde a sua origem como um lugar a partir do qual um poderia espionar os outros. O que Freud chamou de escopofilia, o impulso de tornar o outro em objeto de um olhar curioso, é um dos elementos primordiais na sedução cinematográfica [...] O voyeur é cuidadoso em

Sabe-se que todo filme se expressa a partir de múltiplos olhares: o olhar da câmera que registra as imagens, o olhar dos personagens dentro do enquadramento, o olhar do realizador ao adotar determinado ponto de vista, o olhar do espectador. Esses olhares subjetivos “são traduzidos em luz, cenário, figurino, interpretação, composição do quadro, mise-en-scène, música” (MARIGUELA, 1998, p. 8).

Em *Daisy Miller*, novela e filme, a questão do olhar é bastante significativa, já que o ponto de vista dividido nos permite ter acesso aos fatos a partir de dois narradores. Entretanto, um deles está comprometido pelos julgamentos de valor de outros personagens que acaba interiorizando e também por seus próprios sentimentos, os quais não compreende.

Não é novidade que Winterbourne não sabe o que pensar da jovem americana, pois Daisy contrasta com as mulheres que conhece e entende; daí sua inclinação a se deixar levar pelo novo ou recorrer aos valores sociais e culturais que segue. Na novela e no filme, o jovem se encanta por ela, mas a condena antes mesmo de conhecê-la em profundidade. Entretanto, o Winterbourne de Bogdanovich nos parece mais inclinado a acreditar na inocência dela do que o de James e, por isso, a desolação que sente ao saber da morte e a tristeza estampada no enterro são percebidas apenas na adaptação.

No filme, provavelmente a cena que marca essa confusão de sentimentos em relação a Daisy é quando Winterbourne vai visitá-la no hotel, ao saber de sua enfermidade. A sequência, que não existe no livro, explicita que Winterbourne ainda está envolvido emocionalmente com Daisy. Ao saber da notícia de sua morte, Winterbourne se sente perdido e não se reconhece mais. Bogdanovich utiliza uma solução estética para nos mostrar esse sentimento: Winterbourne aparece borrado na porta do hotel, nos revelando que algo nele se romperá, que não estamos mais diante do Winterbourne que conhecemos. O recurso metonímico emblemático de mostrar toda a confusão mental de um personagem narcisista, a partir de uma única parte do corpo dele, revela a sensibilidade do diretor em não mostrar Winterbourne dilacerado pela dor da perda. Seu rosto transfigurado, visto através da porta envidraçada, não pode ser reconhecido, da mesma maneira que não podemos mais reconhecê-lo e nem ele a si mesmo.



Figura 43 – O rosto transfigurado de Winterbourne

Bogdanovich, no depoimento ao final do filme, resume o drama do personagem:

A tragédia de Winterbourne é ele ser Winterbourne, ou seja, nascido no inverno. Ele não entende a glória da primavera, de certa maneira. Ele não a compreendia. Ela não parava de mostrar quem ela era, e ele nada. Uma das grandes tragédias da vida é que os homens não entendem as mulheres. Ele não a entende, não entende o seu modo de ser, porque se tornou um europeu.

O diretor, mesmo nos planos objetivos, faz questão de nos mostrar que conhecemos Daisy a partir da percepção de Winterbourne, mas também podemos ver e julgar os acontecimentos por nós mesmos. A obra trata da tragédia da má interpretação e de julgamentos precipitados: Winterbourne não consegue desvendar Daisy e ela também não o entende. O que pensam um sobre o outro será fruto da ideia que cada um tem e não do que sabem ou conseguiram perceber.

Na obra literária a focalização resume-se a três possibilidades básicas de acordo com a intervenção do narrador: interna, externa e onisciente. No cinema, a problemática do ponto de vista é complexa, pois ocorre em vários níveis, fases e sistemas variados. Primeiramente, há o equipamento de filmagem que assume uma posição física em relação a determinado objeto. Depois, a partir da montagem e da edição, “as imagens obtidas ganham não só um sentido narrativo próprio como poderão ser manipuladas a fim de se obter pontos de vista

condicionados pela subjetividade de um focalizador anónimo ou de uma das personagens” (NEVES, 1999, p. 15).

Segundo Christian Metz, em cada filme narrativo há a presença de um foco, uma fonte, uma instância de enunciação muito próxima da instância narradora da obra literária. Essa instância narradora fundamental pode se assumir em vários narradores que se encarregam da totalidade ou de uma parte da narrativa. Dessa maneira, esse narrador pode assumir várias formas: extradieético, chamado por Metz de “comentador externo” (aparece sob a forma de uma voz identificável ou não – voz *off*); peridiegética, narrador que pertence ao entorno diegético mas observa de fora da ação; narrador fundamental, aquele que conta suas memórias; instância subjetiva, mostra e conta o que o personagem está pensando, tornando-o mais ativo no ato narrativo. Para Metz, essa última voz possui uma função de direção (indireta) ao espectador e trata-se de uma focalização mental (1972, p. 18).

No filme, a voz que narra os eventos vem de um personagem que mostra e conta ao mesmo tempo. Narrador fundamental, *Winterbourne* nos apresenta sua visão dos fatos e o que sabemos passa por sua focalização mental. Em *Daisy Miller*, o olhar que lançamos para os personagens e principalmente para Daisy é o olhar de *Winterbourne* que a câmara de *Bogdanovich* não deixa de enfatizar. Sem intromissão excessiva, mas também sem neutralidade, *Winterbourne* nos conduz e filtra a história sob seu ponto de vista.

The institution of *Winterbourne* as the audience’s centre of consciousness must, of course, be one of the principal concerns in filming James’s novella. As we witness *Bogdanovich* manipulating various point-of-view shots to keep *Winterbourne*’s subjectivity before the camera – like a gaze over a lens – we become aware of a metaphorical parallel between the protagonist’s chopping logic about this young lady and the cutting and repositioning of the editing process¹⁴² (CROSS, 2000, p. 131).

Pensando nisso, Francis Vanoye (1994, p. 51) afirma que no cinema, a expressão ponto de vista pode ser entendida de três maneiras: sentido estritamente visual: De onde se vê o que estamos vendo? Onde está posicionada a câmara? De onde é tomada a imagem?; sentido narrativo: Quem vê? Quem conta a história? Do ponto de vista de quem a história é contada? Esse ponto de vista é detectável ou não? O ponto de vista é de um personagem ou de um narrador exterior à história? A imagem é atribuível a um personagem ou ao filme? e o

¹⁴² A instituição de *Winterbourne* como centro de consciência do público deve ser, é claro, uma das preocupações centrais em filmar a novela de James. Da mesma maneira que testemunhamos *Bogdanovich* manipular várias tomadas de pontos de vista para manter a subjetividade de *Winterbourne* sobre a câmara – como um olhar sobre as lentes – nós nos tornamos cientes do paralelo metafórico entre a lógica estreita do protagonista a respeito de sua jovem dama e o corte e reposicionamento do processo de edição (tradução nossa).

sentido ideológico: Qual é a opinião (“olhar”) do filme sobre os personagens, a história contada? Como se manifesta?

No filme *Daisy Miller*, podemos dizer que há uma justaposição desses três pontos de vista: o das imagens, o de Winterbourne, que completa a imagem e o ideológico, que exprime a interioridade dele, além de revelar a ideologia do realizador do filme. De certa maneira, muitas vezes acreditamos ser a voz de Winterbourne a mesma do diretor, já que só ele está autorizado a mostrar os fatos. Narrador-personagem, o jovem não é apenas detentor da voz, mas principalmente da verdade que nos apresenta. Aquilo que vimos passou anteriormente por seu crivo e a relatividade dos fatos pode ser contestada a qualquer momento. Interessante é a maneira de contar de James, que conduz o leitor de forma que ele não perceba esse mecanismo. Peter Bogdanovich tomou bastante cuidado com esse aspecto da prosa jamesiana, de modo a não perder a habilidade desse narrador tão sutil.

Considerando que “o ponto de vista é o lugar a partir do qual se olha e mais geralmente, é também a maneira como se olha” (AUMONT e MARIE, 2004, p. 99), a focalização restrita do filme *Daisy Miller* estimula a identificação com o condutor e com aquilo que ele acredita e conta. Assim, o espectador tem a impressão que a voz por trás se dilui e pensa ser uma construção sua. No romance, esse contar que funde narradores é uma surpresa para o leitor que vê o descortinar dos episódios como se fosse sutilmente pego pela mão e levado a vê-los. A condução é tão leve que de repente nos esquecemos que também estamos sendo guiados por um dos personagens.

Essa voz híbrida, nem completamente onisciente nem tão envolvida pessoalmente, pode ser percebida imediatamente no início da narrativa. O narrador apresenta os eventos iniciais como “verdadeiros”, afirmando que ocorreram há três ou quatro anos atrás com um jovem rapaz. Isso nos chega em tom de comentário, da mesma maneira que acredita-se ter chegado a Henry James quando visitava Roma certa vez. Esse tom informal faz com que os acontecimentos e mesmo o caráter dos personagens sejam julgados sem muita seriedade, já que advindos de fontes pouco seguras, nos soa como um evento banal. Essa estratégia narrativa é muito interessante, pois a história que se contará é trágica e deprimente e, ironicamente, a gravidade disso se esgarçará nas linhas, como se o episódio não fosse digno de nota. Por esse motivo a morte de Daisy parece ainda mais triste, já que se apresenta resumida em poucas linhas e o fato de aparecer poucas pessoas no enterro acentua o desprezo.

Considerando que ver é selecionar, nenhuma visão da totalidade é concebível. Assim, fica bastante complicado diferenciar o objeto em foco de tudo aquilo que o cerca e que nele interfere. “Do ponto de vista técnico, a visão é uma técnica e um subterfúgio. Toda visão é

relativa e necessariamente incompleta” (CARRIÈRE, 2006, p. 61). Pensando nisso, se o que vemos na tela já é um recorte da realidade, o que vemos pelos olhos de Winterbourne é um fragmento da realidade dele, ou seja, o que somos autorizados por ele a ver/conhecer/saber.

De acordo com Michel Chion (1982, p, 38), a *voz off* é a voz do Saber e do Poder no cinema, haja vista que domina, de certo modo, as imagens, além de proporcionar-lhes um sentido (de continuidade, de ancoragem). Entretanto, essa voz vai muitas vezes além do que realmente mostra. Um comentário, uma explicação, um apontamento pode seguramente carregar mais juízo de valor do que sinceridade, imparcialidade. Esse comentário, de fato, transborda a imagem; não apenas a completa, mas a extrapola incitando no espectador uma ideologia que talvez nem seja a dele, mas uma que se deseja empurrar.

Em *Daisy Miller*, Winterbourne representa o Poder, o Saber autorizado para contar a história. O que vemos, vemos através de seus olhos, de seu interesse em mostrar/narrar/revelar apenas o que lhe interessa, o que gostaria que víssemos. E se essa forma narrativa funciona a ponto de não percebermos tal intuito, é porque induz a identificação do espectador com o próprio narrador. Segundo certos teóricos do cinema que se inspiraram nos trabalhos da psicanálise freudiana, como Christian Metz e Francis Vanoye, isso acontece porque

qualquer narrativa conta os problemas de um sujeito desejante com os obstáculos à realização de seus desejos. A narrativa baseia-se num estado de carência, no impulso de um sujeito em direção a um objeto, nos conflitos entre o Desejo e a Lei. O espectador identifica (inconscientemente) uma estrutura que ele conhece e identifica-se (não necessariamente de maneira estável) com um dos atores da história (VANOYE, 1994, p. 110-11).

Identificamos-nos com Winterbourne, primeiro por ser um personagem autorizado para nos relatar os eventos e segundo, por fazê-lo de maneira objetiva, simplista e bastante realista. Mal notamos que estamos diante de um homem solitário, influenciável pela tia e pela amiga, Sra. Walker, e bastante moralista. Logo, sua percepção dos eventos que vivencia está embasada nesse modelo de comportamento e caráter que condiciona e compromete sua perspectiva. O leitor/espectador atento deve ter em mente que o fato de ser um narrador autorizado não quer dizer que seja confiável e que sua visão não é a única nem a certa. A análise que faz de Daisy, a imagem que tem dela e nos deixa transparecer não necessariamente tem a ver com ela, revela antes de tudo um sentimento de Daisy, uma representação, um olhar sobre ela.

Esse dispositivo narrativo usado no romance e também no filme, na realidade, revela-se mais complexo, haja vista que cria um efeito duplo de subjetividade: focalização mental (o personagem evoca suas memórias) acrescida de focalização visual (o longo *travelling* faz com que a câmera ocupe o lugar do personagem). A partir daí, o mesmo personagem divide-se em dois narradores: aquele que conta, ou seja, que pertence ao presente da enunciação e o narrador-imagem, aquele que apresenta, enunciado pelo primeiro narrador, pois pertence a um outro espaço-tempo (o das lembranças). Pensando nisso, Winterbourne ao mesmo tempo em que está na enunciação também está se recordando dela.

Esses dois narradores remetem ao mesmo personagem, cuja identidade ou aparência física de imediato não se conhece. É importante perceber que o início do filme já o coloca de imediato como narrador duplo (que sabe e que vê), “coloca-o, portanto, em posição ‘de força’, sem fazê-lo aparecer na imagem, materializando-o apenas por sua voz que comenta e por seu olhar” (VANOYE, 1994, p. 128). Entretanto, a continuação do filme tomará direção oposta, pois este personagem será tão presente na imagem quanto no olhar que detém sobre os personagens e os episódios que vive e revela.

O espectador é obrigado a adotar Winterbourne como *guia*: “é colocado a seu lado e o vê o tempo todo [...], segue-o, espiona-o, aproveita suas experiências, aprende graças a ele, e sobretudo compartilha suas reações, adivinha seus pensamentos, suas emoções, suas sensações” (VANOYE, 1994, p. 129). Genette (1982) chama isso de focalização interna na terceira pessoa, aquela que o espectador não vê o que o personagem vê (focalização interna na primeira pessoa), mas também não é relegado a uma posição exterior. Esse tipo de foco não privilegia somente uma construção narrativa interessante e complexa, mas, principalmente, garante uma progressão da intensidade dramática.

No que diz respeito a isso, o espectador segue passo a passo o percurso dos personagens de maneira calma, sem sobressaltos, mas com uma condução bastante resoluta. O olhar que nos apresenta os eventos parece um olhar neutro, objetivo, mas no fundo revela preconceito e determinismo. Esse preconceito pode ser percebido, por exemplo, no final da parte I quando Winterbourne conta a Sra. Costello que fora a sós com Daisy ao Castello de Chillon.

- À noite Winterbourne contou à Sra. Costello que havia passado a tarde com a Srta. Daisy Miller no Castelo de Chillon.
- A americana, a do acompanhante? – perguntou a Sra. Costello.
 - Ah, felizmente ele ficou no hotel – disse Winterbourne.
 - Ela foi sozinha com você?
 - Sozinha.

A Sra. Costello pegou seu frasco de sais e cheirou um pouco.
- E esta – exclamou ela – é a jovem criatura que gostaria que eu conhecesse!
(DM, p. 54-55).

O desprezo da última frase pode conter em si a ideologia do autor, revelando seu posicionamento em relação às atitudes de uma jovem senhora. James condena o comportamento de Daisy, já que a protagonista pagará com a vida sua imprudência. Além disso, o autor pretende, a partir da morte da personagem, estabelecer uma conduta correta que se não seguida poderá ser fatal. Os alertas da mãe, do empregado, de Winterbourne, da Sra. Walker e até mesmo de Giovanelli não foram suficientes para Daisy perceber o abismo em que cairia. Obra com final moralizante, *Daisy Miller* é antes de tudo uma história sobre vontades, incompreensão e preconceitos.

Deve-se ter em mente que o narrador do filme (e do livro) nem sempre se confunde “com um pretense alter-ego ou porta-voz exclusivo do autor” (LABAKI, 1995, p. 76). Henry James e Peter Bogdanovich falam, naturalmente, através de suas obras e, se tivéssemos que apontar algum porta-voz, seguindo os próprios princípios dos autores teríamos de destacar a Sra. Costello e Sra. Walker que alertam expressamente para os riscos de um envolvimento com Daisy. Winterbourne também é uma voz de alerta bastante interessante, mas por estar envolvido e encantado por Daisy não possui o mesmo distanciamento que sua tia. “O momento em que este narrador se separa do autor, assumindo aos nossos olhos um caráter próprio, é o mesmo momento em que o leitor ganha, também, a sua distância” (NESTROVSKI, 1995, p. 90).

Um episódio importante para analisarmos a condução dos narradores é a cena do passeio ao Castelo de Chillon (final da Parte I, na novela). Dividindo o filme em duas partes, a que se passa na Suíça e a outra em Roma, podemos perceber que a representação de Daisy se afunila no sentido de tornar óbvia a sua falta de modos. Cada vez mais a vemos em “situações-problema”, onde escolhe seguir suas próprias vontades e escandalizar a todos.

Na primeira parte do filme, vemos nascer o interesse de Daisy por Winterbourne e vice-versa. A visita ao castelo, em ambas as obras, é o maior momento de intimidade do casal e a alegria estampada neles está em consonância com as cenas lentas, iluminação natural, poucos closes, predominância de médios planos e planos americanos e diálogos longos. O desaceleramento garante a progressão dramática e corrobora o sentimento idílico que perpassa essa primeira parte.

Ao final do passeio, quando Winterbourne afirma que precisa voltar a Genebra, a felicidade é rompida. Daisy age como uma garota mimada, acusando-o de abandoná-la. O

olhar de adeus que lançam da carruagem para o castelo, na verdade, é o olhar de adeus que lançam um para o outro.



Figura 44 - Castelo de Chillon visto da carruagem de Winterbourne

O fundo musical, as faces dos atores, e a fotografia triste, as tomadas lentas e a ambientação monótona acentuam o clima de despedida. Na verdade, essa cena marca o momento de transição do relacionamento de Daisy e Winterbourne. A partir de agora, paradoxalmente, se distanciarão cada vez mais, mesmo quando estiverem perto um do outro. A felicidade simples que compartilharam na Suíça não encontrará correspondência na Itália, palco da ruína do casal e da jovem.

Daisy e Winterbourne só voltarão a se encontrar na segunda parte do filme, em Roma, na casa da Sra. Walker e não terão mais um momento a sós como aquele que tiveram no castelo de Chillon, inclusive esse episódio é tão importante para o casal que será trazido a tona mais tarde pela própria Daisy, quando delira de febre. É como se, com o encerramento da primeira parte se encerrasse também o sentimento puro que destinavam um ao outro.

Em Roma, os diálogos que outrora eram sedutores e com duplo sentido, agora passam a ser inquisidores e depois, serão comprometedores e indelicados. O espectador percebe que algo mudou, principalmente nela e isso não só confunde Winterbourne, como também inquieta-o, chegando a magoá-lo. Aqui, o ritmo narrativo é diferente, percebe-se que os critérios de segmentação em sequências ocorrem inversamente à primeira parte. Enquanto,

naquela tínhamos um encadeamento lento e poucos closes, aqui predomina o tom acelerado, dinâmico, *close-ups* abundantes e longos travellings.

Na cena do Coliseu, por exemplo, uma das mais importantes do filme, podemos perceber como somos conduzidos sutilmente, seguindo os passos de Winterbourne até concordar com sua opinião sobre Daisy. O que mais impressiona é a fotografia heterogênea, que contrasta a jovialidade da protagonista com a antiguidade do monumento.

A primeira sequência, muito curta, muito visual, comporta grande número de *planos-flash*, que cortam muito e focam o diálogo do triângulo amoroso. Apelando para muitos *close-ups*, o diretor encontra aí uma maneira de adensar e dilatar simultaneamente o tempo, fazendo com que não se perceba o avançado da hora e os perigos que Daisy corre. O efeito duplo de subjetividade produzido a partir de uma câmera intimista diz respeito a uma focalização mental acrescido de uma focalização visual, graças as um longo travelling da câmera que adentra a arena, encontra Daisy e Giovanelli e depois se concentra nela e Winterbourne.

A cena é toda feita de contrastes: a noite está agradável (tanto que Winterbourne decide fazer uma caminhada) e Daisy está radiante, mas por trás de toda essa beleza está um perigo verdadeiro. A ausência quase total de sons (ouvimos apenas os gritinhos e risadas de Daisy), a focalização do grande para o pequeno, a iluminação precária, a ambientação sombria e deserta acentuam a tensão e o mistério.



Figura 45 - Winterbourne, Daisy e Giovanelli no Coliseu

Winterbourne, mais taciturno do que nunca, se mistura na noite com seu usual traje preto. A câmera, frequentemente sobre os ombros dele, mostra que aquilo que vemos é

exatamente o que Winterbourne olha. Nosso olhar é o mesmo dele, por isso nos identificamos e somos inclinados a aceitar a verdade que ele nos impõe.

Daisy, em contraste, aparece no breu inteira de branco, com um delicado véu na cabeça, representando uma santa, símbolo máximo da pureza.



Figura 46 - Daisy como santa na arena do Coliseu

Contrastando ainda com o branco do vestido e a escuridão da noite, tem-se a rosa vermelha que Daisy beija. Nesse momento, temos a união da inocência e da sensualidade, do sagrado e do profano, da virgem e da prostituta.

Quando olha nos olhos de Winterbourne e beija a rosa, tem-se a representação de seu amor e desejo por Winterbourne, o amadurecimento de sua sexualidade e mesmo seu crescimento interior. Vestida de branco carrega a ingenuidade e a infantilidade, mas quando segura a flor vermelha mostra que a menina virou mulher e deseja um homem. Entretanto, o olhar sedutor que lança para ele, encontra apenas frieza e desprezo, bem característico de sua personalidade de inverno.

O esquema de filmagem no Coliseu é o mais clássico possível e desenvolve-se de acordo com o esquema do plano introdutório longo. Este tipo de plano, geralmente, caracteriza o local, um personagem, uma situação, pois, sendo descritivo, cumpre a função de mostrar. Entretanto, nesse caso em específico, a tomada de Daisy na arena com Giovanelli não apresenta simplesmente os personagens e a ambientação, mais do que isso, a habilidade

de filmar do diretor fará com que o espectador conclua o quão imatura e inconsequente é a jovem. Numa cena que poderia ser meramente descritiva, Peter Bogdanovich consegue além de apresentar o óbvio, propiciar juízos de valor, revelando sua ideologia, bem como a de James.

Dias depois, Daisy fica gravemente enferma e sua morte lenta não tem encanto algum. A Daisy doente não nos lembra em nada a jovem impetuosa e arrogante de todo o livro. O quarto bem caracterizado, sombrio e frio, está em perfeita consonância com a imagem de Daisy pálida e moribunda que o diretor não nos apresenta, mas que facilmente imaginamos. Essa é primeira vez que a protagonista realmente faz parte do ambiente em que está. Deslocada toda a narrativa, no momento de sua morte ela está onde realmente deveria.

De fato, romance e filme apresentam sucessões lentas de contrastes, de aceleração e desaceleração, permitindo ao leitor/espectador perceber que a transformação da paisagem influencia na mudança de comportamento dos personagens. O dispositivo narrativo que Bogdanovich emprega é tão sutil quanto o da obra literária: o fio condutor desliza facilmente e a figura de Winterbourne como narrador quase desaparece.

Esses condutores nos apresentam Daisy como uma jovem bastante tola e fútil. Sua beleza é exaltada o tempo todo como se essa fosse sua única qualidade. Bogdanovich não consegue fugir do modelo *to-be-looked-at-ness* que Hollywood tem cultivado para a satisfação do *male gaze*. Daisy é vista como objeto para ser olhado para satisfação do desejo masculino. Os três olhares a ela lançados, o da câmera, o do espectador e dos demais personagens, sustentam sua condição subalterna no enredo e explicitam sua inserção na obra como artifício para suspender a trama e não continuá-la.

Retomando a teoria de Laura Mulvey (1975, p. 2), podemos afirmar que em *Daisy Miller* há as duas possibilidades de prazer visual, a escopofilia e o narcisismo. A primeira, relacionada à objetificação do outro, submetendo-o a um olhar controlador e curioso, está presente no olhar que os personagens lançam para Daisy. Encarada como a Outra, a jovem é olhada com curiosidade e preconceito. Por ser vista como objeto, não pode ser sujeito e agente de seus próprios desejos. A luta por emancipar-se é tida como voluntariedade e desrespeito, por isso sua punição é o ostracismo e a morte. Num meio onde a mulher não tem voz nem controle sobre suas vontades, as relações de gêneros preveem a dicotomia mulher passiva e homem ativo e este controla a narrativa e o olhar.

A segunda possibilidade de prazer visual diz respeito à identificação com a imagem vista, com o objeto apresentado. Conduzido por um narrador que praticamente desaparece, o espectador de *Daisy Miller*, fascinado pelo que é mostrado, reconhece seus gostos na tela. O

narcisismo está intimamente relacionado à escopofilia, pois ao gostar do que vê, o espectador passará a olhar ainda mais o objeto, encarando-o apenas como meio para alcançar satisfação própria. Assim, Daisy não existe como sujeito na tela e sua objetificação a reduz a mera condição de ser exibida e olhada, a fim de proporcionar prazer visual e erótico. “In mainstream Hollywood cinema of “woman as icon” and the active male figure controls events, the male protagonist is free to command the stage, a stage of spatial illusion in which he articulates the look and creates the action”¹⁴³ (MULVEY, 1975, p. 17).

Os dois modelos de olhar masculino, o voyeurístico e o fetichista, apontados por Mulvey (1975, p. 9), podem ser percebidos durante todo o filme. Winterbourne lança seu olhar fetichista para Daisy quando a vê como uma moça pura e inocente. Bogdanovich acentua esse olhar com uma iluminação natural, vestidos suntuosos com predominância das cores rosa e branca, enfatizando o caráter angelical da moça. Os gestos delicados, o sorriso meigo dão a Daisy essa representação de madonna imaculada. Muitas cenas exemplificam essa postura do diretor: a primeira aparição de Daisy com vestido branco, na primeira festa na casa da Sra. Walker quando desfila um discreto vestido com flores claras, no passeio ao Píncio com Winterbourne e Giovanelli com um vestido em tons de lilás e branco e na cena do Coliseu.

Por outro lado, Daisy é vista como vulgar, sem modos e sem postura e partilham dessa opinião não apenas as mulheres mais velhas que zelam por sua reputação como a Sra. Costello e a Sra. Walker, mas Charles e Winterbourne. Todos eles, inclusive Giovanelli a veem como objeto de desejo. Nesse sentido, temos uma representação voyeur de Daisy, que não a concebe como agente de suas próprias ações. Longe de ser sujeito, a mulher é vista objetificada, servindo apenas para a satisfação do masculino. Nesse sentido, dada a condição de objeto retratado, Daisy “verá todas as suas ações sujeitas ao olhar crítico de quantos a rodeiam” (NEVES, 1999, p. 100) e curiosamente não serão apenas os personagens do sexo oposto que irão observá-la dessa maneira. *Daisy Miller* é duplamente vista: pelos personagens e pelos espectadores que assumem o ponto de vista do condutor da história.

Na cena do Coliseu, tem-se a fusão desses dois olhares: a Daisy sagrada se encontra com a mundana quando, vestida de branco, beija uma rosa vermelha, explicitando sua sexualidade. Esse olhar controlador reflete a ideologia do patriarcado e relega à mulher uma

¹⁴³ Na corrente principal do cinema de Hollywood da “mulher como ícone” e da figura masculina ativa que controla os eventos, o protagonista masculino é livre para comandar a cena, a cena de uma ilusão espacial, na qual ele articula o olhar e cria a ação (tradução nossa).

posição passiva e subserviente. O espectador, por sua vez, também assume esses olhares e se torna um grande *voyeur*, pois é movido pelo prazer em olhar (ADELMAN, 2011, p. 9).

Vista como produto, a mulher é mostrada em partes para desacelerar a narrativa, satisfazendo ainda mais o desejo masculino. Por essa razão, Daisy é mostrada recortada: “The beauty of the woman as object and the screen space coalesces; she is no longer the bearer of guilty but a perfect product, whose body, stylised and fragmented by close-ups, is the content of the film and the direct recipient of the spectator’s look”¹⁴⁴ (MULVEY, 1975, p. 15 – grifo nosso).

Daisy é vítima do olhar indiscreto e acusador de todos, mas também possui sua própria capacidade de observação. Raw observa que Daisy repudia a proteção patriarcal de Winterbourne e ao invés disso escolhe perseguir sua própria vida. “However, this is shown to be nothing more than a dream; not only is she destroyed at the end (as a result of her own stubbornness), but her version of femininity is regulated by Winterbourne in the sense that she remains the object of his gaze”¹⁴⁵ (2006, p. 6).

Decidida a viver a vida à sua maneira, Daisy olha em seu redor com a avidez da inocência e não se importará com os julgamentos que deitam sobre ela. A câmera de Bogdanovich consegue captar a subjetividade desses momentos oferecendo ao espectador a possibilidade de observação e reflexão a respeito dos processos mentais pelos quais cada personagem passa.

Para captar esses estados de alma, Bogdanovich optou pelo uso de *close-ups* para melhor revelar os pensamentos e sentimentos dos personagens. A exploração da microfisionomia sobrepõe a imagem à palavra e gera maior dramaticidade, além de aproximar o olhar daquele que a observa ao olhar do espectador que só vê aquilo que ele está vendo e nos quer mostrar. O *close up* é uma imagem que expressa a sensibilidade poética do realizador do filme. Quando ele decide mostrar o rosto de um determinado personagem, enfatizar um objeto na cena, enquadrar apenas uma parte do todo, ele está mostrando para o público que aquela imagem é significativa não apenas no contexto do filme, mas principalmente para ele, pois reflete seus sentimentos. Isso porque a lente da câmera “não só substitui o olho do observador como reflete o estado emocional de quem é observado” (NEVES, 1999, p. 108).

¹⁴⁴ A beleza da mulher como objeto e o espaço da tela se aglutinam; ela não é mais a portadora da culpa mas um produto perfeito, cujo corpo, estilizado e fragmentado por close-ups, é o conteúdo do filme e a beneficiária direta do olhar do espectador (tradução nossa).

¹⁴⁵ Entretanto, isso é mostrado para ser nada mais do que um sonho; ela não é apenas destruída ao final da narrativa (como resultado de sua própria teimosia), como sua versão de feminilidade é regulada por Winterbourne de modo que ela permaneça o objeto de seu olhar (tradução nossa).

A câmera metonímica que capta Daisy revela uma jovem mulher decidida, que aspira liberdade e busca a felicidade, mesmo que estas coloquem sua reputação à prova e sejam consideradas impróprias. Na verdade, Daisy procura “atingir a plenitude do seu Ser desafiando as convenções da época e, muito especialmente, explorando a sua própria sexualidade” (NEVES, 1999, p. 121). Daisy é mais uma das muitas heroínas jamesianas que procura conquistar a vida pagando o preço com a própria vida. De acordo com Josélia Neves, “essa 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” (NEVES, 1999, p. 135).

Assim como James, Bogdanovich reproduz a opressão patriarcal ao punir a mulher que luta por emancipação. O olhar repressor de Winterbourne e sua voz autorizada que controla nosso acesso aos fatos vitimizam a mulher e não permitem que ela exista por si mesma. “Daisy’s resistance might encourage the audience to identify with her, but she ends up “paying” for her crusade with her life – in other words, conforming to the stereotype of a femme fatale [...] Daisy Miller ends up being victimized by a patriarchal society”¹⁴⁶ (RAW, 2006, p. 76 – grifo nosso).

2.5 A Eugenia de James Ivory

The Europeans de James Ivory, de 1979, assim como a obra jamesiana, apresenta a trajetória de Eugenia Munster e Felix Young na América de maneira simplista e pouco romanceada. Romance e filme tratam das relações de gênero e do conflito entre as culturas no Velho e do Novo Mundo. As discussões sobre sexualidade, papéis sociais, que emergiram no final dos anos 70 e início dos anos 80, suscitadas pelas obras, mostram a profundidade no tratamento do tema (RAW, 2006, p. 127).

O cineasta sempre esteve interessado nos conflitos gerados a partir das diferenças de temperamento entre culturas. Assim como Henry James, Ivory se situa entre o Velho e Novo Mundo, já que nasceu na América, mas sempre foi fascinado pelo refinamento da Europa. Esse gosto pelos hábitos e valores europeus transparece em suas películas, que retratam com delicadeza e seriedade esses dois universos díspares.

¹⁴⁶ A resistência de Daisy poderia encorajar o público a se identificar com ela, mas ela termina “pagando” por sua cruzada (busca) com a sua vida – em outras palavras, conforme o estereótipo da mulher fatal. [...] Daisy Miller termina sendo vitimizada pela sociedade patriarcal (tradução nossa).

A Merchant-Ivory Production filmou três obras jamesianas, *The Europeans* (1979), *The Bostonians* (1984) e *The Golden Bowl* (2000) e foi com a primeira que a companhia estabeleceu uma nova era no ramo das adaptações de obras literárias e dominou esse gênero – o filme histórico – por mais de uma década (TROOST, 2007, p. 80). Para muitos, as produções Merchant-Ivory ofereciam filmes refinados, com ótimas performances, cenários perfeitos e baixo orçamento; para outros, os filmes eram demasiadamente nostálgicos, parados e desinteressantes (McFARLANE, 2006, p. 178).

A preocupação dos *heritage films*, como são chamados esse tipo de filme, era com a caracterização impecável do cenário e a escolha de um elenco de qualidade que conseguisse cativar o público e fazê-los enxergar na tela os personagens que tanto admiravam. Por isso, optava-se por atores de teatro ou que já tivessem realizados outros filme de época.

A. Laffay compara o trabalho do ator com o dos realizadores de outras expressões artísticas, ressaltando a importância de uma boa atuação e as consequências para um filme ou peça de teatro. Para ele,

el actor es un artista que tiene por materia prima los movimientos de su propio cuerpo y los utiliza ficticiamente como el escultor hace con el mármol y el pintor con la tela y los colores. [...] Lo que el actor propone al público es aprehender con él la conducta como un equivalente – un *analogon*, para emplear el lenguaje de Sartre¹⁴⁷ (1966, p. 145).

Tendo em mente que “os filmes não existem só ali, na tela, no instante de sua projeção; eles se mesclam às nossas vidas, influem na nossa maneira de ver o mundo, consolidam afetos, estreitam laços, tecem cumplicidades” (CARRIÈRE, 2006, p. 8), o trabalho do ator é de suma importância para a realização de um filme, para identificação do público e para criação de sentidos. A escolha do elenco engloba afinidade, competência, disponibilidade e, acima de tudo, alma, entrega, vínculo com o personagem, desejo de sê-lo e de sê-lo com propriedade.

Em *The Europeans*, por exemplo, o diretor ao dispor de um elenco com bastante experiência cinematográfica, abriu mão dos tradicionais closes em favor de tomadas longas, favorecendo, assim, o jogo teatral dos atores. Com isso, o filme se aproximou ainda mais do texto base, já que mantém a concentração nos diálogos e não no enredo. Percebemos que os

¹⁴⁷ O ator é um artista que tem por matéria prima os movimentos de seu próprio corpo e os utiliza ficcionalmente como o escultor faz com o mármore e o pintor com a tela e as cores. [...] O que o ator propõe ao público é aprehender com ele a conduta como um equivalente – um análogo para empregar a linguagem de Sartre (tradução nossa).

atores conservam a certo modo um ar de realidade, de naturalidade. O cinema proporciona isso muito mais do que o teatro e aqui os atores realmente incorporam os personagens jamesianos, isso porque como já dizia Sartre (1989, p. 243) não é o personagem que se realiza no ator, mas o ator que se irrealiza no personagem.

O próprio diretor James Ivory reconheceu o filme como a grande obra de sua empresa. A respeito da preocupação com a reprodução exata do figurino, Ivory comentou certa vez em uma entrevista, em 1980:

Most of the talented, highly disciplined, and extremely knowledgeable crew had been trained at the BBC...[They] had taken almost an archaeological, or a scientifically detached approach to the film's overall design, which made it stand out a time when most period films – particularly ones made in America – looked pretty sloppy. For instance, in this film the actresses, as a matter of course, were required to be tightly laced up into corsets with stays (which made them stand, walk, and sit right), and were not allowed to fiddle with their own makeup, or to surreptitiously put on lipstick or eye shadow, etc. or dictate how their hair would be dressed... I heard the costume designer and hairdressers collaboratively discussing “the line” – that all-important silhouette that ran from the top of an actor's (or actress's) correctly coiffed head, to the tips of his (or her) shoes, which defined the historical period exactly to within a year or two¹⁴⁸ (apud TROOST, 2007, p. 79-80).

Como já dissemos, a obra é considerada um *heritage film*, “the mode of classic adaptation where the main aesthetic as well as commercial rationale is the touristic attractiveness rather than the truthfulness or significance of period sets, settings and costumes”¹⁴⁹ (HORNE, 2000, p. 54).

Para Eckart Voigts-Virchow, os termos *literary adaptation* e *heritage film* se referem à adaptações de cânones literários, de obras culturais aceitas como válidas e significativas. Por essa razão, os termos designam filmes cujos assuntos versam sobre aspectos nacionais, étnicos, culturais, de classe, gênero e identidade (2007, p. 123).

Os *heritage films* foi uma prática das produções Merchant-Ivory do período de 1970 e 1980. Com essas obras, a produtora oferecia ao público belos cenários, domínio de

¹⁴⁸ A maioria do elenco talentoso, disciplinado e extremamente conhecedor foi treinado na BBC...Eles tinham uma abordagem cientificamente destacada da concepção geral do filme, o que se fez destacar num momento em que a maioria dos filmes de época – particularmente os feitos na América – pareciam bastante desleixados. Por exemplo, neste filme a atriz, como uma questão de rotina, foi exigida para ser amarrada apertadamente em espartilhos com suportes (os quais a fazia andar, ficar em pé e sentar bem rigidamente) e não foi autorizada a mexer em sua própria maquiagem ou colocar batom e sombra, etc ou opinar sobre como seu cabelo poderia ser desenhado. Eu escutei o figurinista e o cabeleireiro colaborativamente discutirem “a linha” – qual silhueta é mais importante desde o topo da cabeça do ator (ou atriz) corretamente penteado até a ponta de seus sapatos, os quais definem o período histórico exatamente dentro de um ano ou dois (tradução nossa).

¹⁴⁹ Um modo de adaptação clássica onde a estética principal assim como o interesse comercial é a capacidade de atrativo turístico em vez de veracidade ou significância no período, cenários e figurinos (tradução nossa).

tomadas externas, ambientação campestre, iluminação natural, músicas clássicas e suaves para combinar com a temática do *comic drama*. Esse tipo de produção, geralmente com duração de 80 a 90 minutos, contava com a presença de atores vindos do teatro ou da TV e eram adaptadas obras canônicas, reverenciadas pelo público inglês e americano, como Henry James, Jane Austen (1775-1817), Emily (1818-1848) e Charlotte Brontë (1816-1855), Wilkie Collins (1824-1889), George Eliot (1819-1880), William Makepeace Thackeray (1811-1863), Antony Trollope (18154-1882), para citar alguns.

De acordo com Linda V. Troost, o romance do século XIX foi a matéria-prima para o entretenimento do século XX. Durante décadas, companhias cinematográficas e televisivas produziam adaptações de obras literárias renomadas, pois “first of all, they tell good stories. They also have name recognition and prestigious cultural associations. They provide good visuals. Finally, their works are out of copyright”¹⁵⁰ (2007, p. 75). Troost acrescenta que o grande número de *heritage films* se deve à audiência do público americano e inglês, que sempre demonstrou enorme interesse por ambientes históricos, personagens aristocráticos e filmes baseados em livros aclamados pela crítica.

For some, historical films and serials provide entertainment, allowing a temporary escape from a modern of care, predictability, or dullness. For others, they provide fare more intellectual than the blockbuster films that dominate at the multiplex cinema. In particular, they appeal to women with their foregrounding of relationships and women’s issues¹⁵¹ (TROOST, 2007, p. 75).

Muitas obras de Henry James foram adaptadas como *heritage films*, pois a ambientação refinada de seus romances, a caracterização de suas personagens, sempre pertencentes à classe nobre da sociedade do Velho e do Novo Mundo, a temática versando sobre as relações de gênero, a ênfase nas figuras femininas privilegiam esse tipo particular de filme, que está mais interessado em exibir uma fotografia primorosa e interpretações sólidas do que imprimir dinamicidade. Por esse motivo, são consideradas produções lentas e pouco atraentes a audiências que não gostam ou desconhecem os hipotextos, já que a concentração

¹⁵⁰ Em primeiro lugar, eles contam boas histórias. Ele também têm nome reconhecido e associações culturais prestigiosas. Eles proporcionam bons visuais. Finalmente, seus trabalhos estão isentos de direitos autorais (tradução nossa).

¹⁵¹ Para alguns, filmes históricos e séries proporcionam entretenimento, permitindo uma fuga temporária da vida moderna, da previsibilidade e da apatia. Para outros, eles fornecem um aspecto mais intelectual do que os filmes de sucesso que dominam os cinemas. Em particular, eles apelam para as mulheres com seu primeiro plano nas relações e nos assuntos de mulheres (tradução nossa).

está na representação exata dos ambientes e dos diálogos bem elaborados e frequentemente longos.

Segundo Linda Troost, essas adaptações podem ser divididas em três categorias: *Hollywood-style Adaptations*, *Heritage-Style Adaptations* e *Fusion Adaptations*. A primeira diz respeito às adaptações hollywoodianas que apresentavam certo distamento de seus hipotextos, alterando a narrativa e mesmo os cenários dos romances clássicos. São as primeiras adaptações de Hollywood e já marcam o estilo americano de filmagem percebido até hoje: edição precisa, justaposição de cenas, cortes rápidos, diálogos bem ritmados, música em consonância com o enredo (2007, p. 76-78).

A segunda categoria se preocupa em manter o enredo, a ambientação, o clima, o ponto de vista e os personagens das obras literárias; em suma, objetiva buscar o maior grau de fidelidade. Para isso, a BBC fazia inúmeras pesquisas sobre as paisagens, os costumes, as tradições históricas contempladas pelos romances, a fim de trazer às telas o próprio hipotexto. As primeiras produções de *heritage films* utilizavam técnicas muito conservadoras de filmagem, como por exemplo, longos planos introdutórios, amplos travellings, câmera fixas, poucos closes, longas tomadas para objetos distantes, predomínio do silêncio (a música aparece em momentos muito específicos) (TROOST, 2007, p. 79).

Segundo Voigts-Virchow (2007, p. 128-29), pode-se distinguir duas fases da *Heritage-style Adaptations*: os filmes de 1970 e 1980 e as produções dos anos 90. Os primeiros, realizados por David Lean, Ismail Merchant e James Ivory, são obras marcadas por uma rigidez estrutural e um tratamento ideológico e social que objetiva a proximidade extrema à obra de partida. As principais características dessa primeira fase são:

- pequenos ou médios orçamentos e uma dependência explícita ao modelo televisivo de séries ou filmes feitos para a TV;
- apelo ao público feminino de classe média com temas sobre relações de gênero ou assuntos considerados femininos, como matrimônio e maternidade;
- referência aos valores tradicionais de decoro, harmonia, moderação, ao invés de excessos estilísticos ou predomínio da ação e do horror presentes nos filmes endereçados ao público masculino;
- o uso de valores implícitos do cânon literário, da autoria e da qualidade da atuação britânica, advinda do treinamento no teatro;
- a ênfase nas paisagens bucólicas, locações externas, ambientes reais;

- manutenção do modelo convencional de filmagem: longas tomadas, focalização profunda, câmera fixa, ponto de vista e montagem tradicionais, poucos cortes, ausência de closes;
- foco nos assuntos domésticos e íntimos pertencentes às esferas privadas.

Na segunda fase, os filmes continuaram adaptando as obras de E. M. Forster (1879-1970), Brontës, Jane Austen (1775-1817), Charles Dickens (1812-1870), Gaskell (1810-1865), Thackeray (1811-1863), Henry James (1843-1916), Wharton (1858-1923). As películas desse período mostram algumas modificações estruturais, como o uso de câmeras de mão, maior incidência de *close-ups*, mais emprego da sonoplastia, mas ainda conservam o modelo das produções de Merchant-Ivory dos anos 80 com ênfase no cenário, na atuação e manutenção do enredo. Nesse período, abandona-se o termo *heritage film* e passam a ser usados termos como *period film*, *literary adaptation*, *historical film*, *retrovision* ou *costume drama* (VOIGTS-VIRCHOW, 2007, p. 129).

Por fim, as *Fusion Adaptations* surgem a partir dos anos 90, quando o gosto cinematográfico do público britânico passa a exigir outro tipo de filme, nem tão parado e fiel quanto o *Heritage-style* nem tão distante da obra literária e fantasioso quanto o *Hollywood-style*. Surge, então, uma fusão entre essas duas categorias, um filme híbrido que combina as necessidades de entretenimento, percebidas no modelo hollywoodiano e a preocupação com o drama, característica primordial dos *heritage films*. Assim, com o surgimento de novos interesses, esse tipo de filme consegue contemplar as “contemporary anxieties and fantasies of national identity sexuality, class and power”¹⁵² (TROOST, 2007, p. 87-88).

Brian McFarlane observa que apesar da adaptação de Ivory ser muito próxima à novela de James, a grande diferença entre as duas é o capítulo inicial, que foi suprimido na película. Para o crítico, a perda maior em excluir essa primeira parte está no fato de James estabelecer de maneira brilhante as diferenças culturais entre os irmãos que vivem na Europa e os primos americanos, o que não é percebido no filme (2006, p. 175). Na obra jamesiana, sabemos o real motivo da visita à América e a partir dos diálogos entre Eugenia e Felix entramos em contato com a personalidade manipuladora de ambos. A opção por excluir o diálogo dos irmãos e deixar de enfatizar a caracterização das personagens estrangeiras implica em uma mudança de interesses por parte do realizador que se centra em discutir, por um lado, os aspectos positivos da América salientando a petulância europeia e, por outro, a sofisticação dos visitantes europeus em contraste à inibição e puritanismo americano (2006, p. 179).

¹⁵² Ansiedades contemporâneas e as fantasias nacionais de identidade, sexualidade, classe e poder (tradução nossa).

The film has chosen to stress these relationships of continuity, whereas the novel began with Eugenia's discontent, ends with her departure, and, in a very Jamesian touch, adds, "Robert Acton, after his mother's death, married a particularly nice girl". Eugenia has lost her goal as a result of being too clever, to practiced in dealing with situations, and Remick's assurance stresses this in the film [...] The "facts" of the story are similar in each text, but Ivory's structuring means that the film may be seen as more romantic than the novel. [...] It is not a matter of Ivory's having sentimentalized the novel, but of his having opted for a different emphasis. In doing so, he is not so much tinkering with James but rather suggesting another way of reading him; he is indebted to the novel, but his film has its own autonomy. If he is indebted, it may be said that he has paid his dues¹⁵³ (McFARLANE, 2006, 185).

Segundo Laurence Raw, críticos dos anos 70 e 80 consideravam que as adaptações, inclusive as produções Merchant-Ivory, reforçavam a estrutura do poder vigente a partir da preocupação com a ostentação do figurino, das locações históricas, da ambientação em primeiro plano que recriavam o imperialismo, o mundo da classe alta do final do século XIX e início do século XX (2006, p. 9). Além disso, acentuavam o binarismo, enfatizando as diferenças de gêneros e os papéis destinados ao feminino e ao masculino, reproduzindo, assim, a dominação patriarcal.

2.5.1 A importância do tempo e do espaço: Eugenia e o Novo Mundo

O espaço em *The Europeans* é de grande relevância, na medida em que cumpre a finalidade de apoiar os personagens e até defini-los socialmente. Estamos considerando aqui o ambiente, ou seja, a relação que tempo e espaço estabelecem com os personagens e os situam dentro do contexto da narrativa. Levamos em conta a definição de espaço de Osman Lins que o entende como tudo o que está "intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem" (1976, p. 72).

Tendo isso em mente, o espaço em *The Europeans* não funciona como pano de fundo, não é um elemento estático, haja vista que evoca sensações, contribui para a caracterização das personagens, além de situá-las. No romance e no filme, o ambiente está intimamente relacionado aos sentimentos dos indivíduos, às suas motivações e relações uns com os outros.

¹⁵³ O filme escolheu enfatizar essas relações de continuidade, enquanto que o romance começa com o descontentamento de Eugenia, termina com sua partida e, com um toque bastante jamesiano, acrescenta, "Robert Acton, após a morte de sua mãe, se casou com uma garota particularmente simpática". Eugenia perdeu seu objetivo como resultado de ser muito esperta, muito prática em lidar com situações e a segurança de Remick enfatiza isso no filme. [...] Os "fatos" da história são similares em cada texto, mas a estrutura de Ivory significa que o filme pode ser visto como mais romântico do que o romance. [...] Não é questão de Ivory ter sentimentalizado o romance, mas de ter optado por uma ênfase diferente. Ao fazer isso, ele não está consertando James, mas sugerindo outra maneira de lê-lo; ele está em dívida com o romance, mas seu filme tem sua própria autonomia. Se ele está em débito, pode ser dito que ele tem pago suas dívidas (tradução nossa).

Além disso, é a partir do contraste de meios que se efetiva a discrepância de personalidades e de interesses. A mulher do Velho Mundo choca-se com a cultura e a paisagem americana, não conseguindo interiorizá-las.

Para Lins, a ambientação diz respeito a três princípios básicos, os quais relacionam narrativa, narrador e personagens: ambientação franca, reflexa e dissimulada. A primeira trata “da passagem da personagem no ambiente descrito” (1976, p. 80); a segunda, compacta ou contínua, é característica de narrativas em terceira pessoa, cujo foco é nas personagens; a terceira “exige a personagem ativa: o que identifica é um enlace entre o espaço e a ação” (p. 83). Nesta última, os atos da personagem “vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse de seus próprios gestos” (p. 84).

Em *The Europeans* nota-se mais o uso da ambientação franca e reflexa. A primeira, mais presente, se refere aos momentos em que as personagens transitam pelo espaço, se tornando parte dele, como acontece quando Gertrude lê um livro no jardim ou quando Eugenia e Robert saem para passear. A reflexa pode ser encontrada nas breves descrições dos ambientes internos, cujo foco recai nas personagens, em seus diálogos, movimentos, pensamentos, etc.

Indissociável do espaço, o tempo também exerce papel importante nas obras de James e Ivory, na medida em que assegura a fluidez narrativa e o relato cinematográfico se mantém como uma espécie de trama lógica subjacente, ou seja, uma continuidade emparelhada com o discurso narrativo do romance (LAFFAY, 1966, p. 57). Já é sabido que a representação do tempo no romance e no filme é feita diferentemente e isso acontece por motivos óbvios. O principal deles é o fato de as ações serem muito mais demoradas para serem narradas do que para serem realizadas. O presente é o tempo da existência e o cinema é uma arte do presente, porque é uma arte da fotografia. “O cinema é também uma maneira de indicar que não se pode deixar de evocar constantemente a presença dos objetos” (LAFFAY, 1966, p. 57-58).

Pensando nisso, o tempo das imagens na tela é o tempo verdadeiro das coisas; já no romance, o tempo escapa à nossa subjetividade, insiste ou passa a toda velocidade, seguindo exatamente o ritmo das intenções do narrador. “El cine supera el antagonismo de lo existente y lo imaginario, de lo real y del relato, en una síntesis original, una narración *más próxima* al mundo de cuanto es, por las palabras, una relación”¹⁵⁴ (LAFFAY, 1966, p. 74).

A medida e controle que se tem sobre o tempo e o espaço diferem no romance e no filme, apesar de ambos os meios de expressão não necessitarem desenrolar-se

¹⁵⁴ “O cinema supera o antagonismo do existente e do imaginário, do real e do relato, em uma síntese original, uma narração mais próxima do mundo, do que é, por palavras, uma relação” (tradução nossa).

cronologicamente. As reminiscências podem ser narradas em quadros não ordenados que se ligam, por associações ou mesmo indícios, dentro da mente de determinada personagem e, dessa maneira, podem resultar em imagens visuais. Os filmes podem seguir uma seqüência com saltos ou lapsos de um tempo para outro ou então valer-se das técnicas literárias da analepse (*flashback* no cinema) ou prolepse (*flashforward* no cinema), mas precisará de algum efeito na tela (mudança de cor – geralmente as lembranças aparecem para o espectador em preto e branco ou com coloração pálida, envelhecida – velocidade das tomadas, ausência de ação ou mesmo de falas, etc.) enquanto que na literatura essas mudanças podem ser facilmente representadas por meio de um marcador temporal – advérbio ou tempo de verbo.

O cinema não conta com esses marcadores, haja vista que a tomada de uma mulher chorando, um homem correndo, uma criança caindo, por exemplo, é atemporal. Na obra cinematográfica, “a noção de tempo só pode ser criada através do contexto, da relação entre a tomada e o resto do filme, ou por meio verbal” (DINIZ, 1986, p. 99-100). Vale lembrar que outro exemplo de manipulação temporal é a capacidade do cinema de mostrar ações simultâneas ou através da divisão da tela ou quando há troca de cena sem nenhuma variação de tomada.

No romance, o tempo é codificado linguisticamente; no filme se apresenta com imagens de ações concretas. O tempo do filme é percebido como análogo ao tempo real, em que percebemos ação e movimento e não o tempo. O espaço predomina no filme; em contrapartida, o tempo predomina no romance. O espaço é conceitual no romance, mas o tempo é expresso intensamente desde a sucessão dos episódios. No romance, a narração remete a acontecimentos passados e quem nos conta irremediavelmente deixou para trás aquilo que expõe. Por outro lado, no filme, “una sucesión de imágenes implacablemente precisas hacen que el presente sin descanso rechace el presente. La existencia, lo que tiene tres dimensiones, es igualmente lo que se limita a sí misma”¹⁵⁵ (LAFFAY, 1966, p. 26).

Uma das originalidades do cinema, como arte do presente, é justamente poder produzir esse efeito com tanta força e realidade. João Batista de Brito sintetiza bem essa diferença.

Sendo o romance eminentemente conceitual e mediatizante, e o filme, eminentemente espetáculo atualizante, presentificador, o espaço aparece sempre naquele primeiro como se “temporalizado”, ao passo que o tempo aparece neste segundo sempre como que “espacializado”. Isso porque o que

¹⁵⁵ Uma sucessão de imagens implacavelmente precisas fazem com que o presente rejeite sem descanso o próprio presente. A existência, o que tem três dimensões, é também a que se limita a si mesma” (tradução nossa).

em literatura é resultado (a construção da imagem mental, advinda da decodificação da linha discursiva), no cinema é um ponto de partida (a imagem concreta) (BRITO, 2006, p. 146).

Pensando nisso, há três níveis de tempo cronológico no romance: 1) a duração dos eventos narrados; 2) o tempo do narrador e 3) o tempo da leitura. No filme, o tempo que o espectador leva para assistir ao filme geralmente coincide com o tempo do narrador. Ambos podem compactar e estender o tempo: o romance trabalha com a diferença entre o tempo do leitor e o tempo dos eventos narrados; o filme se vale da câmera, que pode ser lenta ou acelerada. Esta câmera almeja captar, de momento em momento, a unidade da existência pura e simples. Dizer que o cinema é uma arte do presente é dizer que ele representa a maneira fortuita dos seres e das coisas estarem em conjunto no mundo. Além disso, “o cinema pode dispor os acontecimentos em qualquer ordem temporal, embora valorizando o impacto imediato; enfoca o passado e mesmo o futuro como se tratassem do tempo presente” (LAWSON, 1967, p. 267). Por esse motivo, pode-se dizer que o cinema lida com um esquema temporal muito amplo, embora não seja essencialmente uma arte da recordação, como o romance.

O romance diz respeito àquilo que aconteceu, já a tela nos mostra o que está acontecendo. Assim fica fácil entender porque “somente o cinema pode estabelecer um esquema temporal no qual todas as partes se mostram igualmente vivas, produzindo todas o mesmo impacto audiovisual sobre nossa consciência” (LAWSON, 1967, p. 268). Isso acontece porque o tempo cinematográfico, mesmo sendo uma representação do real, precisa ser organizado com base na cronologia real.

O “eterno presente” é algo inerente ao cinema e por essa razão fica difícil narrar o passado e o futuro numa obra cinematográfica, porque o espectador sempre terá a impressão de que tudo se desenrola no tempo presente. A respeito desse assunto, o teórico Yuri Lotman (1978, p. 64) afirma que “em qualquer arte ligada à visão, só existe um tempo artístico possível, o presente. [...] Mesmo tendo consciência do caráter irreal do que se desenrola diante de si, o espectador vive-o emocionalmente como um acontecimento real”. De fato, cabe ao espectador restabelecer a ordem cronológica desejada pelos diretores. Obviamente, estes nos ajudam com mudanças de luz e de figurino, alterações no cenário, cortes e introduções da trilha sonora, por exemplo, a música que continua de uma cena para outra tende a criar a impressão de prolongamento, continuidade – *raccord* de som.

Para representar o tempo, os cineastas se valem de procedimentos copiados diretamente do que acontece na vida real: maquiagem para fazer o cabelo embranquecer e a

pele enrugar mostrando que os anos passaram, o ator se move lentamente com as costas arqueadas e o passo de um idoso, árvores que perdem as folhas ou a neve que chega mostrando que o tempo passou. Outras técnicas, como o *fade-in*, *fade-out* e as *dissoluções* ainda são usadas (CARRIÈRE, 2006, p. 106).

Em um filme, se o ritmo não foi respeitado pode haver um tipo de *jet lag*, ou seja, um sutil desconforto, causado por algum lapso despercebido durante a elaboração do roteiro e durante a montagem. O ritmo familiar ao espectador, seja este lento ou acelerado, mas que seja bem empregado e dosado, garante maior verossimilhança e o prende à película.

Por esse motivo o problema do tempo, ou melhor, da duração cinematográfica, que deve ter parecido meramente técnico ou estético, quase inevitavelmente se relaciona com outros aspectos do complexo e indefinível relacionamento que o cineasta mantém com a platéia (da qual ele também faz parte). Lidar com o tempo, quer seja para acelerá-lo, cortá-lo ou emendá-lo, dissecá-lo ou até esquecê-lo, é um componente orgânico da linguagem do cinema, uma parte da sua sintaxe, do seu vocabulário (CARRIÈRE, 2006, p. 113).

Em *The Europeans* a sucessão de eventos segue um ritmo lento, assim como a vida das personagens em Boston. A câmera parada, os longos *travellings*, o foco narrativo observador que não invade a intimidade dos personagens remetem a um contar vagaroso que acompanha os episódios sem interferir diretamente. A cena de abertura em desenhos, com figuras de leão, mulheres e paisagens passa lentamente pelo espectador, acompanhada de uma música calma e contínua. Nesse momento, as imagens introduzem os personagens e a ambientação: os melancólicos desenhos em preto e branco de repente se fundem em cenário.



Figura 47 - Abertura de *The Europeans*: fusão dos desenhos em filmagem

Essa abertura é interessante, pois cumpre o papel de contextualizar a ação, apresentando o ambiente e as personagens. O espectador já sabe que tipo de filme esperar quando vê, na abertura, o nome da produtora e, assim, associa Merchant-Ivory à tradição de filmes de época bem realizados. Em *The Europeans*, o espaço é uma categoria narrativa fundamental, na medida em que além de situar a trama, assegura verossimilhança e legitimidade às representações das personagens.

Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação, e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos, etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translató, abarcando então as atmosferas sociais (espaço social) (REIS, 2001, p. 284-85).

Além disso, a ambientação, muitas vezes, parece estar em maior relevo que as personagens. Na cena inicial, por exemplo, a abrangência do cenário é tanta que as figuras humanas se perdem nele, tornando-se mínimas em meio ao matagal. A iluminação natural, o dia ensolarado e a música suave acentuam a imensidão da paisagem, dando a entender que não estamos diante de um mero pano de fundo. Essa caracterização pode significar a pequenez humana diante da grandeza da natureza ou ainda a plena integração do indivíduo ao espaço que habita, a ponto de se confundir com ele.



Figura 48 - Paisagem de The Europeans

Figura 49 - Integração do indivíduo ao espaço

O espaço nas adaptações aqui estudadas são significativos no desenrolar dos episódios e na construção dos personagens. *Washington Square*, por exemplo, apresenta um ambiente restrito e isso está em perfeita consonância com o tema da obra: a vida íntima de Catherine. Toda a vida da protagonista está relegada a um único espaço e nele a reconhecemos e acompanhamos sua trajetória. A casa dos Sloper é metaforicamente toda a existência de Catherine. Misto de refúgio e apego, a casa representa segurança, paz de espírito e orgulho, tudo o que constitui a protagonista.

Já a disposição das cenas em *Daisy Miller* alterando paisagens da Suíça e Itália, mostram a trajetória geográfica da protagonista e também sua trajetória emocional: o envolvimento com dois homens, o desprezo da sociedade, a imprudência e, por consequência, a morte. Deslocar-se no espaço e no tempo é também deslocar-se culturalmente, socialmente, emocionalmente. O não-lugar e o não-estar de Daisy correspondem à sua necessidade de aceitação e acolhimento em ambientes diferentes.

Em *The Europeans* o espaço é de suma importância, já que o tema da obra é justamente a não adequação ao ambiente. A sobriedade da Europa, representada pelas vestimentas suntuosas de Eugenia, está intimamente relacionada à soberba dela, na mesma medida em que a simplicidade e a beleza jovial da América estão representadas na puerilidade das irmãs Charlotte e Gertrude. É como se a ambientação radiante e aprazível refletisse na personalidade gentil dos americanos. Por outro lado, a Europa austera está impregnada no caráter dominador de Eugenia e no desdém com que ela encara os primos estrangeiros.

Esse contraste entre os continentes revela não apenas o distanciamento geográfico óbvio, mas acima de tudo a impossibilidade de aprendizado entre ambas as culturas. As mulheres não são apenas diferentes, são incomunicáveis, quase rivais. O espaço aqui não

somente apregoa diferenças culturais, sociais, políticas e econômicas, o espaço caracteriza e até mesmo categoriza o feminino.

De acordo com Vanoye, esses espaços diegéticos são tributários de um contexto, de uma intenção, de uma filmagem e de uma montagem, que constituem igualmente um espaço e guiam a visita do espectador. Além disso, o espaço representado na imagem, ou seja, o conteúdo dela, é inseparável do espaço representante ou significante, matéria da expressão fílmica, resultante de escolhas estéticas e formais (ideologia, objetivos, ponto de vista do diretor) (1994, p. 130). Nesse sentido,

a fusão do “representado” e do “representante” dá origem ao espaço narrativo. Esse espaço narrativo alia, assim, o conteúdo à expressão: é descritível em termos de elementos de cenário, de arquitetura, mas simultaneamente em termos de movimentos do aparelho, de profundidade de campo, de iluminações, de enquadramento de montagem. (VANOYE, 1994, p. 131).

Entretanto, há ainda os espaços vistos, representados, mas aparentemente pouco significativos ou de significado menos explícito, são os chamados espaços não representados, aqueles que precisam ser deduzidos. A fronteira entre o espaço dito “representado” e espaço não “representado” não é absolutamente nítida. Em outras palavras, alguns lugares podem de fato aparecer na imagem nesta ou naquela cena e, por isso, serem considerados representados, mas serem tão poucos perceptíveis, tão pouco valorizados, em virtude dos personagens monopolizarem a cena. Daí, o espectador precisa adivinhar, inferir, deduzir, imaginar a importância desse cenário, assim como faz com os personagens. Esse modo de representação é típico da norma dos filmes hollywoodianos dos anos 40 e é chamado por alguns diretores de espaço semi-representado ou de espaço sugerido. São esses espaços que precisam do espectador para fazerem sentido e geralmente exigem uma leitura atenta às imagens, uma posição crítica que não somente os identifique, mas que principalmente saiba qual seu sentido, sua importância no contexto da produção fílmica.

Em *The Europeans* predomina o espaço representado, fruto da escolha do realizador e, por isso, não destituído de implicações morais. O meio externo amplo e acolhedor harmoniza com os personagens que se tornam parte dele. Exemplo disso é a cena em que Gertrude aparece lendo um livro em plena sintonia com o ambiente, como se somente a ele confessasse seus desejos mais secretos. No meio do imenso jardim, a jovem lê uma história de amor e deseja que o mesmo ocorra em sua vida. Nesse episódio e em muitos outros momentos, a integração com a natureza ocorre de maneira natural, revelando bem-estar e equilíbrio.

The setting is serenely beautiful cinematographer Larry Pizer's luminous images, and with the old hymn "Shall We Gather at the River?" heard on the soundtrack, the scene in an American as John Ford. However, the mood is neither reverent nor celebratory and, in the wholly filmic terms of interacting aural and visual imagery, Gertrude is established as waiting for an experience that will give her life new direction. As if in answer to her unspoken need, Felix appears¹⁵⁶ (McFARLANE, 2006, p. 182).

Na cena em que Felix conhece Gertrude, seu terno marron se funde com a paisagem, deixando-o completamente inserido ao ambiente. Isso pode ser visto como uma pista dos eventos futuros, que mostrará o estrangeiro perfeitamente adaptado à vida na América. A paisagem acolhedora representa o acolhimento da família Wentworth e, posteriormente, o casamento com Gertrude.



Figura 50 - Felix conhece Gertrude: harmonia

Nessa cena, percebemos que não é apenas Felix que está integrado ao ambiente, mas também Gertrude está em consonância com o primo estrangeiro. Na verdade, toda a sequência é harmônica: o casal se combina e o meio combina com o casal. Quando vemos Gertrude pela

¹⁵⁶ O ambiente é serenamente lindo pelas imagens luminosas do cinegrafista Larry Pizer e com o velho hino "Shall We Gather at the River?" ouvido na trilha sonora, a cena é uma América de John Ford. Entretanto, o tom não é nem de reverência nem de celebração e, exclusivamente em termos filmicos de interação entre a imagem visual e aural, Gertrude é mostrada como esperando por uma experiência que dará a sua vida uma nova direção. Assim, como em resposta a seu desejo não pronunciado, Felix aparece (tradução nossa).

primeira vez, ela destoa do masculino, pois seu vestido branco contrasta com a seriedade da vestimenta preta do Sr. Brand. Entretanto, ao se deparar com Felix, notamos imediata intimidade, as roupas não se chocam, os semblantes plácidos de ambos demonstram afeto e a música agradável acentua o momento delicado e amoroso. Aqui, toda a composição artística – ambientação, sonoplastia, ponto de vista, figurino, atuação – transmite uma única ideia: a de que estamos diante de personagens feitos um para o outro, cujas diferenças culturais são praticamente zeradas em prol de um amor genuíno. Testemunha do nascimento do amor puro de Gertrude, a natureza parece apoiar a união do casal, já que não ofusca os personagens, ao contrário, integra-se a eles.

Essa relação do ambiente com as personagens não será percebida apenas no casal Felix e Gertrude, mas em todos os casais que se formam ao longo da narrativa. Robert e Eugenia também estarão integrados ao ambiente, assim como Lizzie e Clifford e o Sr. Brand e Charlotte. Entretanto, cabe ressaltar que quando Gertrude conversa com o clérigo, a harmonia desaparece: os dois contrastam em ideais, vestimentas e temperamento. Gertrude, sonhadora, deseja um grande amor, um homem que a arrebate e Sr. Brand, a personificação da seriedade, só tem olhos para o dever.



Figura 51 - Gertrude e Sr. Brand: desarmonia

A austeridade dele representada pela vestimenta negra e formal não combina com a jovialidade dela, mostrada principalmente por seu comportamento impulsivo. Toda a figura do Sr. Brand sugere repressão e seu discurso condenando os prazeres da carne em favor de

maior espiritualidade não combina com a inclinação de Gertrude ao sentimentalismo. Quando estão próximos, a ambientação cumpre a mera função de pano de fundo, pois não os envolve como acontece com ela e Felix ou com ele e Gertrude. Para o espectador fica claro que se trata de um relacionamento forçado e o incômodo é percebido por ambos.

De acordo com E. Ann Kaplan, o espaço dentro de casa e por extensão o jardim significa uma espécie de “prisão-ninho”, pois as mulheres estão limitadas por seu espaço, presas aos confins da casa e do jardim, mas elas não estão na posição de Objeto (controladas), como têm de estar quando no território masculino externo” (1995, p. 144). Por ser um ambiente que pertence ao feminino, o espaço do lar sugere conforto e, principalmente, paz. “O espaço da casa assume a segurança, a intimidade, a calidez e a proteção do ninho; pertence às mulheres e à sua maneira de ser; elas têm controle sobre esse espaço, na medida do possível; é um espaço de refúgio” (p. 144).

Talvez por essa razão Eugenia não se sinta a vontade em sua nova residência. Para ela, a América não representa o “ninho”, não sugere proteção, tampouco acolhimento. Suas vestimentas ricamente ornamentadas, seus hábitos e mesmo sua maneira de olhar as pessoas analisando-as não combinam com a simplicidade dos primos. Enquanto Eugenia representa determinação e controle, os americanos inspiram timidez e benevolência.

Até mesmo os planos de dentro das casas evocam uma atmosfera pacífica, como se o espaço do lar com seus objetos de decoração tivesse uma presença própria, fosse mais uma personagem da narrativa. A mobília sem luxo da mansão dos Wentworth com poucos adornos está de acordo aos hábitos simples da família, que apesar de rica não ostenta sua fortuna. A harmonia entre espaço e personagens é verificada tanto dentro das residências como nos espaços externos, haja vista que estes podem ser considerados uma extensão do lar. O jardim como prolongamento da casa possui o mesmo significado que ela; esses espaços são “a antítese da rua, que é cinza, fria, irredutível – um lugar de movimento, trabalho, transações, barulho” (KAPLAN, 1995, p. 144).



Figura 52 - Família Wentworth reunida

Assim, podemos perceber que em *The Europeans*, diferentemente do *Washington Square* de Holland, não há um cenário caustrofóbico que aprisiona as personagens, tornando-as mais um artigo decorativo. Aqui, o feminino não se sente encarcerado, restrito aos domínios do lar, a casa não restringe o ideal de felicidade nem condena a mulher a solidão. Ao contrário, o ambiente integra de tal maneira as personagens que temos a impressão que elas se fundem nele. Além disso, a grandiosidade das paisagens, em termos de beleza e tamanho, remetem à liberdade e não aprisionamento. Se a casa de Catherine era excessivamente mobiliada e por ser dominada pelo pai impedia sua mobilidade e adequação, em *The Europeans* o feminino se locomove com facilidade já que está plenamente inserido no ambiente. Sem temer o meio circundante, as mulheres estão restritas ao espaço interno, mas dessa vez o controlam.

2.5.2 As relações de gênero: controle e manipulação

Na película de Ivory podemos perceber que a temática do casamento e da família é estendida e o foco recai na questão da sexualidade. Mais especificamente, o filme questiona “the idea that sexuality should be tied to gender by linking masculinity with activity and control and femininity with passivity and acquiescence”¹⁵⁷ (RAW, 2006, p. 128). Essa

¹⁵⁷ A ideia de que a sexualidade está atrelada ao gênero ligando a masculinidade à atividade e controle e a feminilidade à passividade e assentimento (tradução nossa).

concepção de gênero que veicula uma imagem da mulher como ser passivo e subserviente é discutida nas relações entre as personagens femininas do Velho e do Novo Mundo.

O filme oferece uma outra leitura a respeito da temática do casamento e suas motivações. Enquanto na obra jamesiana Eugenia e Robert não se casam por fraqueza da parte dele em não explicitar sua vontade, aqui o motivo é outro: “a negative appraisal of the possibility of the relationship: marriage and romantic love are seen as illusions created by deception and self-deception”¹⁵⁸ (BRAKE, 2000, p. 144). Assim, Robert não escapa de Eugenia, mas do mito do amor romântico e ele faz isso porque, assim como ela, possui um julgamento mais racional e distanciado. No filme, “marriage is both the culmination of the comedy – a blessing of human life – and a treat to independence and honesty. In the end Acton has escaped, but he has also lost out”¹⁵⁹ (p. 144).

De acordo com Elizabeth Brake, no filme de Ivory, dos quatro casais que se formam, três se casam e em cada um deles há um indivíduo manipulador, que articula para incutir no outro sua verdade. Por exemplo, o amor de Gertrude e Felix é uma ilusão, pois a imagem que a jovem faz dele não passa de uma projeção de seus desejos construídos a partir da sua visão romantizada da vida. A fascinação de Gertrude por Felix é senão uma idealização da concepção que tem sobre os artistas que viajam livremente pela Europa. Felix se vale dessa personalidade sonhadora e romântica para se casar com ela e, assim, se estabelecer financeiramente, podendo viver apenas de sua arte (2000, p. 145).

Mais no filme do que na obra literária, o clima de irrealidade que permeia os relacionamentos causa no espectador a sensação de que estamos na dimensão dos sonhos. Isso pode ser visto na cena em que Felix coroa Gertrude com flores, estabelecendo, assim, a união dos primos que mal se conhecem. “As Felix is an ideal figure for her, so she may be to him. He himself began as a fortune-hunter, and James tell us that he initially in love with all three young women. And Gertrude herself may be a creature of his own imagination”¹⁶⁰ (BRAKE, 2000, p. 145).

Elizabeth Blake afirma que Gertrude é manipulada primeiramente pelo Sr. Brand e depois por Felix. Sua mudança não é espontânea, ocorre a partir da dominação do primo:

¹⁵⁸ Uma estima negativa da possibilidade de relacionamento: casamento e amor romântico são vistos como ilusões criadas para o engano e auto-engano (tradução nossa).

¹⁵⁹ Casamento é ambos: o auge da farsa – uma benção da vida humana – e o deleite da independência e honestidade. Ao final, Robert escapou, mas ele também perdeu (tradução nossa).

¹⁶⁰ Como Felix é uma figura ideal para ela, então ela pode ser para ele. Ele começa como um caça-dotes e James nos conta que inicialmente ele estava apaixonado por todas as três. E Gertrude pode ser a criatura da própria imaginação dele (tradução nossa).

“Gertrude becomes what Brand makes her, as she will become what Felix makes her too”¹⁶¹ (p. 145). Por isso, sucumbe facilmente às influências dos parentes estrangeiros, que acabam direcionando seu futuro e manipulando sua vida. O que Gertrude decide, na verdade, é o desejo de Felix e Eugenia, capazes de perceber que muitos membros da comunidade são bastante influenciáveis, porque são ingênuos demais.

Interessante é que Gertrude acaba transferindo a manipulação que sofre para Charlotte e o Sr. Brand com o intuito de unir o casal, mostrando que a irmã tem mais em comum com o clérigo do que ela. Entretanto, não consegue ser sutil como Felix e sua estratégia para convencer a irmã acaba sendo um exemplo de insubordinação a todos. Gertrude muda seu comportamento, se torna voluntariosa e até mesmo agressiva para mostrar que não está satisfeita com sua vida e seu pretendente.



Figura 53 - Gertrude e Charlotte: contraste
Figura 54 - Gertrude e Charlotte discutem

Irreconhecível, Gertrude empurra o Sr. Brand para a irmã que, diferentemente dela, não altera seu comportamento servil com a chegada dos europeus. “In James the influence of one human being over another is clearly to be feared as a kind of tyranny”¹⁶² (BRAKE, 2000, p. 146).

Essa tirania também pode ser estendida para a questão do *male gaze* que aqui está presente na maneira como Robert Acton olha para Eugenia. Seu olhar representa controle e autoridade, na medida em que conduz o relacionamento entre eles e consegue até determinar o desfecho. Como observador, Acton consegue enxergar as movimentações e os enganos dos demais personagens e, principalmente, os de Eugenia.

¹⁶¹ Gertrude se transforma no que Brand faz dela, assim como ela se transformará no que Felix faz com ela também (tradução nossa).

¹⁶² Em James a influência de um ser humano sobre outro é claramente para ser temida como um tipo de tirania (tradução nossa).

A baronesa é introduzida no filme de maneira suntuosa, como se espera de uma nobre: chega a casa da família Wentworth em uma carruagem e seu vestido ricamente ornado contrasta com as roupas simples das primas. O véu que usa lhe confere prestígio e mistério, colocando-a numa posição de destaque em relação as outras mulheres. Sabemos que não é apenas a maneira como se veste que a faz parecer acima dos americanos: a maneira como olha para eles, como se comporta e até seus juízos de valor mostram que Eugenia se sente superior e faz questão que isso fique evidente. Inclusive quando chega no portão da mansão, Felix diz para a irmã “Seja gentil”, numa referência explícita a seu comportamento nada cordial.



Figura 55 - Chegada de Eugenia à casa da família Wentworth

Esse ar de superioridade será percebido mais claramente na forma como a baronesa observa as pessoas, de cima para baixo, analisando-as e isso será comentado por Lizzie quando conversa com sua mãe. O relacionamento entre o europeu esnobe com o americano inocente e ingênuo aparece em *The Europeans* com menos força do que em *Daisy Miller*, cujo desfecho mostra a gravidade do binarismo cultural. Aqui, como os europeus estão em menor número só lhes resta se adaptarem – como Felix – ou partirem, como acontece com Eugenia.

Cabe ressaltar os ecos de *Daisy Miller* em *The Europeans*: assim como Daisy, Eugenia flerta com dois homens – Clifford e Robert –, mas não é punida por esse comportamento; da mesma maneira que Daisy, a baronesa é olhada e desejada por um homem que não a compreende e que ela também não entende. A cena do piano, existente nos dois filmes, reproduz o modelo de feminino que os realizadores desejavam veicular: a mulher restrita ao

lar e às atividades consideradas próprias de seu gênero. Assim como Daisy, Eugenia contesta esse papel e não opta pela saída do casamento; por ser diferente do padrão acaba tendo um desfecho diferente, um final que não corresponde à norma. Como o matrimônio é a regra, não é possível essas mulheres se enquadrarem nele.

A questão do olhar, assim como acontece em *Daisy Miller*, é muito importante em *The Europeans*. Temos o olhar curioso dos americanos para os europeus, o olhar desdenhoso de Eugenia e o olhar controlador do Sr. Wentworth, Sr. Brand e Robert Acton. Os olhares que Eugenia e Robert lançam um para o outro revelam muito mais do que curiosidade e controle.



Figura 56 - Sequência da apresentação de Eugenia a Robert

A partir da sequência, nota-se que a maneira como se olham e os diálogos plenos de duplo sentido fazem parte de um jogo de sedução que não passará de um engano. Quando se conhecem, as palavras que trocam como cumprimento já demonstram que nascerá entre eles um interesse além da amizade. Com o decorrer da narrativa, os diálogos ficarão cada vez mais ambivalentes, pois estamos diante de duas personagens inteligentes e maduras, que sabem o que querem e não precisam romancear seus desejos. Talvez o momento mais dúbio em relação ao sentimento de Robert por Eugenia seja quando conversam na festa dele sobre a possível dissolução do casamento morganático dela. Muito interessado em saber como Eugenia poderá cancelá-lo, Robert dá a entender que gostaria que ela dissolvesse a união.

Entretanto, em nenhum momento (nem durante todo o filme), ele deixará claro estar interessado em se casar com ela.



Figura 57 - Sequência da festa na casa de Robert: Eugenia explica seu casamento

Por acreditar que Robert está apaixonado por ela, Eugenia não compreende por que o pedido de casamento não se efetiva. Ao contrário, Robert deixará de visitá-la e seus encontros passarão a ser raros. Isolada de todos, o espaço restrito do lar a faz murchar, pois não consegue viver num ambiente em que não tenha atenção e cuidados. Decide, então, voltar para a Europa, já que não consegue gostar de nada em Boston. Essa antipatia pela América pode ser percebida na cena em que Eugenia se despede da mãe de Robert: a senhora pergunta se ela gostou dos americanos e Eugenia nada responde, lança apenas um olhar frio e evasivo.

Pode-se dizer que Eugenia vai embora sem atingir seu objetivo, explícito mais no livro (primeiro capítulo) do que no filme. A sequência de despedida entre ela e Robert apresenta um desencontro absoluto. O momento tão esperado, a última chance de um pedido de casamento, desejado tanto por Eugenia como pelo espectador, não possui mais a ambivalência de significados e, longe disso, revela um racionalismo extremo.



Figura 58 - Sequência da despedida de Eugenia



Figura 59 - Robert oferece sua carruagem ao invés de um pedido de casamento

Quando Eugenia pede para Robert uma razão para permanecer na América, o que ouve provavelmente não corresponde às suas expectativas, já que ela não desiste da partida: gentilmente ele responde “Todos gostam de você!”. Ironicamente, Robert não lhe oferece matrimônio, nem a possibilidade de um dia se casar com ela, mas sim sua carruagem para que ela parta da mesma maneira que chegou, com elegância. Com a partida de Eugenia e a opção pelo não casamento da parte de Robert, *The Europeans* explicita que o conflito de culturas e de personalidades muitas vezes não pode ser superado.

Contudo, se a relação entre Eugenia e Robert não sai como o planejado, os outros casais que se formam seguem o previsto desde o início da narrativa. Mais otimista do que *Daisy Miller*, *The Europeans*, livro e filme, mostra que é possível uma convivência harmônica com indivíduos de diferentes culturas, cujos valores e comportamentos destoam completamente. Eugenia é representada como uma mulher forte, independente que não precisa cobrar atenção. Gertrude e Charlotte, por sua vez, são mostradas como mulheres

frágeis, passivas inclinadas ao sentimentalismo e à devoção. Gertrude é ainda um pouco mais ativa que a irmã, pois possui vontade própria e ambiciona algo além das imposições do pai e do Sr. Brand. Entretanto, perto de Eugenia, as duas irmãs parecem seres inertes, sem individualidade. Quando vão visitá-la, ambas estão vestidas de maneira muito semelhante de modo que parecem uma só, sem distinção de fisionomia ou mesmo personalidade.

No binarismo, “o homem, a alteridade, é mais referencial do que real, o que contribuiria para retenção de problemas na construção de suas identidades. As mulheres deveriam ser, por assim dizer, todas iguais e sempre iguais, o que reforça a idéia de circularidade” (DEMARTINI e DOPPENSCHMITT, 2005, p. 142).



Figura 60 - Gertrude e Charlotte visitam Eugenia

A questão da autonomia feminina é muito importante em *The Europeans*: Eugenia se mostra o tempo todo uma mulher sujeito de sua vida e Gertrude luta por emancipar-se dos dois homens que dirigem sua vida e seus sentimentos. Entre todas as mulheres americanas da obra, Gertrude é a mais preparada para saber o que quer e, por isso, poderá decidir seu futuro e contestar as imposições. Por esse motivo, destoa drasticamente da irmã Charlotte em termos de personalidade: “The contrast between two sisters could not be more obvious; one willingly

embraces the domestic life, while the other struggles to find alternative means of self-expression”¹⁶³ (RAW, 2006, p. 131).

Por esse motivo, Gertrude, com todas as suas diferenças, se assemelha mais a Eugenia do que a própria irmã, no sentido de que não aceita que controlem sua existência e determinem sua felicidade. No filme, algumas cenas mostram essa aproximação e, principalmente, a admiração de Gertrude pela baronesa. Quando a família, durante o jantar, comenta sobre a estadia dos primos, a jovem não consegue conter sua excitação e é repreendida pelo pai. Gertrude está maravilhada com a estrangeira e se impressiona com suas roupas, seus modos, seu controle ao falar, imaginando como seria o cotidiano dela. Passa então, a imitá-la, copiando seu jeito de se expressar, suas palavras e até mesmo seu comportamento. Os outros membros da família se sentem interessados pelos parentes, mas ao mesmo tempo receosos, pois sabem que muita coisa mudará dali em diante.



Figura 61 - Os americanos intrigados com a chegada de Felix

Outra cena que evidencia a admiração de Gertrude pela baronesa é quando Eugenia, dias antes de partir, oferece suas roupas à prima, que fica encantada com os “presentes”. Vestindo-se de Eugenia, Gertrude pode ser outra pessoa, alguém mais independente e confiante, características que ainda não possui, mas que admira e busca. Pensando nisso, pode-se notar que Henry James e James Ivory estão interessados em mostrar como as diferentes experiências “help to dictate behavior as in how one individual character responds

¹⁶³ O contraste entre as duas irmãs não poderia ser mais óbvio; uma abraça de boa vontade a vida doméstica, enquanto a outra luta para encontrar uma alternativa que signifique auto-afirmação (tradução nossa).

to another. But these people are not just representatives of the cultures that have formed them; they are also individuals reacting idiosyncratically to the world in which they find themselves”¹⁶⁴ (McFARLANE, 2006, p. 181).

Segundo McFarlane, o filme enfatiza as relações de continuidade, de harmonia e, por esse motivo, Eugenia não pode permanecer em Boston nem se casar com Robert Acton (2006, 185). Sua arrogância destoa dos modos contidos dele, fazendo-a parecer a parte forte da relação. Acton, ao mesmo tempo em que se encanta por ela não consegue pedi-la em casamento, pois provavelmente não a concebia como companheira ideal. Como bem observa Elizabeth Brake, Robert Acton contraria a norma não se casando com Eugenia, ainda mais que, segundo ela, eles formam o casal que mais se combinam dentro da narrativa. Entretanto, Brake observa que eles combinam apenas em relação às suas faculdades de julgamento e observação e é justamente através desse racionalismo que Acton escapa (2000, p. 146-47).

Muitos momentos do filme mostram o caráter petulante de Eugenia e sua discrepância notória com o meio que invade. A festa na casa da família Acton é um exemplo dessa disparidade: Eugenia inteira de preto em meio às outras mulheres com vestimentas claras não atrai olhares apenas em seu vestido diferente, mas também por seu comportamento incomum, bastante avançado para o ambiente puritano. Em nenhum momento a baronesa faz questão de conhecer verdadeiramente os primos e fazer parte do universo deles; de fato, o que procura é ser o centro das atenções, pois sente necessidade em ser observada, comentada, querida.

Por não se enquadrar nos moldes tradicionais do patriarcado, Eugenia não pertencerá à sociedade puritana que conhece e despreza; sua ambição vai além de uma vida simples no campo e de um casamento tradicional no interior pacato de um país em construção. Como não se encaixa no modelo feminino previsto, a baronesa não pode ser comparada a nenhuma das mulheres com quem se relaciona na América, estando mais próxima dos homens. Sua inteligência, racionalismo, capacidade para discutir diversos assuntos – inclusive sobre finanças, tema considerado pertencente ao universo masculino – a coloca numa posição desfavorável, já que não faz parte nem do universo feminino nem do masculino. A própria personagem percebe essa inadequação quando diz para Acton na festa dele: “Sinto-me fora do tom...fora do tom...canto muito..alto” e sai da festa alegando dor de cabeça, mas a verdade é que se sente incomodada, inadequada

¹⁶⁴ Ajudam a ditar o comportamento assim como um caráter individual responde a outro. Mas essas pessoas não são simplesmente representantes das culturas que as formaram; elas são também indivíduos reagindo idiosincriticamente ao mundo no qual elas se encontram (tradução nossa).

James's Eugenia is a complicated character, scheming and dishonest, proud and critical, but sometimes genuinely sentimental [...] In the novel Eugenia is isolated by narcissism, while in the film her isolation is related to her ageing and inability to understand or be understood by the Americans¹⁶⁵ (BRAKE, 2000, p. 148).

Por fim, pode-se dizer que Eugenia representa a mulher emancipada na medida em que não se deixa dominar e decide seu destino sem recorrer ao masculino. Entretanto, a personagem reforça a dominação patriarcal na medida em que reproduz o binarismo e as convenções sociais, enfatizando as relações de poder. Eugenia pode não se entregar à solução fácil do casamento, mas não conseguirá existir sem o masculino provedor.

¹⁶⁵ A Eugenia de James é uma personagem complicada, falsa e desonesta, orgulhosa e crítica, mas às vezes genuinamente sentimental. [...] No romance Eugenia é isolada pelo narcisismo, enquanto no filme seu isolamento está relacionado aos seus atos e inabilidade para compreender ou ser compreendida pelos americanos (tradução nossa).

CONCLUSÃO

Ver um filme não se reduz a uma leitura direta do que vemos na tela no momento da projeção, nem ler um livro se reduz à imediata identificação das palavras impressas no papel. Cinema e literatura não são apenas estas coisas concretas que efetivamente temos diante dos olhos. São a estrutura que organiza o imediatamente visível e também o que se constrói no imaginário estimulado pelo que se movimenta na imagem e na palavra e ao mesmo tempo pelo como se movimentam
 imagem e palavra.
 José Carlos Avellar

Um filme, qualquer que seja sua intenção (entreter, descrever, denunciar, criticar, militar, narrar), não apresenta propriamente a sociedade, mas encena-a, apregeia um retrato dela com intenções pré-estabelecidas. Isso quer dizer que toda película opera escolhas, organiza elementos entre si, constroi um mundo paralelo possível a partir de elementos do real e do imaginário, podendo ser em parte seu reflexo, mas também sua recusa. O importante é que todo filme é um ponto de vista sobre determinado aspecto do mundo e funciona como representação da sociedade em forma de drama, de espetáculo (VANOYE, 1994, p. 56), representação que não condiz com a realidade.

Romance e filme andam lado a lado o tempo todo, sempre foi assim e está ainda mais forte agora, no cinema cada vez mais narrativo. “Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação” (STAM, 2006, p. 48). Nesse sentido, a adaptação é um trabalho de reinterpretação, através de um outro olhar, outro discurso, outro prisma e, muitas vezes, outra ideologia.

As obras literárias fornecem o substrato estético para um tipo particular de filme: as adaptações. Traduzir em imagens e sons aquilo que só a leitura é capaz de nos fornecer. O cineasta nos apresenta a obra literária através de seus olhos. Através do visível (o texto) o filme procura nomear o invisível, as imagens que a leitura provoca. A imaginação do leitor é convocada na literatura a exercer o papel do invisível. No filme, o espectador embarca na imaginação do autor-diretor. (...) Adaptar uma obra literária para o cinema é construir uma outra obra. Muito embora a história seja a mesma, são duas obras que se sobrepõem, de tal forma que pensar em termos de fidelidade do diretor à obra adaptada é no mínimo descabida (MARIGUELA, p. 48).

O cineasta dá ritmo ao jogo dos atores no plano, os planos à sequência, as sequências ao filme, de maneira que se distribuam seus interesses. Por isso, ao assistir filmes é preciso se pensar nos sentidos escondidos por trás da escolha do ponto de vista, do ângulo de filmagem, do discurso empregado, da opção pelos atores, iluminação, figurino, cenário, etc. Nada é

gratuito nem neutro. No nosso caso, atenção especial deve ser dada ao ideal de mulher que está sendo veiculado, a fim de desmascarar as imagens, o signo da mulher para compreender como funcionam os significados subjacentes aos códigos¹⁶⁶.

A maneira mais ou menos seletiva de mostrar os personagens, de fazer com que o leitor os desvende aos poucos é retratada nos filmes de maneira primorosa. A preocupação com o cenário impecável, a fotografia bastante privilegiada, a forma de conceber o tempo (individual, social) solicitam um envolvimento do espectador: identificações com determinado momento, simpatia, angústia, rejeição. Sabemos que esse envolvimento pode ser percebido em qualquer filme, pois independe se a película propicia ou não tal postura. Entretanto, especificamente nos filmes aqui em questão é necessário “estar no filme”, se envolver com ele, para captar os sentidos mais sutis que não são apreendidos numa leitura superficial. Henry James não é escritor de fácil assimilação e, por conseguinte, as adaptações de seus textos não seriam diferentes.

Em *Washington Square*, a sociedade norte-americana retratada revela o autoritarismo do patriarcado característico do século XIX e a submissão da mulher que depende do homem para seu sustento. Catherine não foge das amarras do pai, mas também não sucumbe às artimanhas do pretendente que deseja não apenas seu amor, mas principalmente seu dote. Henry James e Agnieszka Holland ainda não estavam preparados para conceber uma mulher independente, com ambições que não se limitem ao espaço restrito do lar, ao casamento e à concepção de felicidade atrelada ao masculino.

Apesar da organização familiar na obra romper com o padrão, Catherine não casar e também não ter filhos, contrariando o destino previsto para as mulheres da época e, ao final da narrativa, ela e a tia viverem sozinhas na casa herdada sem a presença masculina para direcionar suas vidas, a protagonista não foge do ideal falocêntrico de dominação. As obras acabam sendo a rendição a um modelo pré-estabelecido, pois a mulher ainda não consegue ter mobilidade que ultrapasse o lar, nem almeja realização profissional além dos afazeres domésticos impostos ao feminino como pertencentes a seu universo. Apesar da solução inovadora para a época – o não casamento nem a maternidade –, os autores ainda se veem presos aos valores dominantes, já que sua protagonista não consegue transpor a barreira do privado.

¹⁶⁶ Usamos a definição de código de KAPLAN, E. A. (1995, p. 390) que entende que o discurso está estruturado em um conjunto de regras ou convenções denominadas códigos; o cinema, por exemplo, usa um complexo sistema de códigos, na medida em que lida com níveis heterogêneos de expressão: código de representação, código de edição (específico do cinema), atuação e narrativa, som, música e diálogo.

Além disso, só consegue atingir o grau de discernimento em relação ao caráter de Morris, quando assume papéis que não dizem respeito à sua natureza sincera. Quando o Dr. Sloper deixa seu papel tradicional, em que controla a ação e assume o papel de espectador do comportamento de Catherine,

a mulher adota o papel “masculino” de dono do olhar e iniciador da ação. Quase sempre perdendo, ao fazê-lo, as características femininas tradicionais – não aquelas de sedução, mas antes as de bondade, humanidade, maternidade. Agora ela é quase sempre fria, enérgica, ambiciosa, manipuladora, exactamente como os homens cuja posição usurpou (KAPLAN, 1995, p. 51).

Ao interiorizar a voz do masculino para poder deixar de ser tola e ingênua, nota-se uma ambiguidade moralista em relação ao novo papel do feminino na sociedade. A mulher toma as rédeas de sua vida, muda seu destino previsível, mas só consegue isso se “jogar com as regras do outro” (SILVA, 2010, p. 9), se se igualar a ele. A sociedade patriarcal do século XIX só permite a possibilidade de autonomia do feminino se este estiver travestido no masculino, aderindo às atitudes, comportamentos, “roupagem e instrumentos do masculino” (SILVA, 2010, p. 10). Como projeção do masculino, Catherine não consegue independência, haja vista que continua sendo a pobre solitária que terminará seus dias dentro de casa. A heroína, que no início

é representada como uma personagem sem muito brilho próprio, chega ao final do livro dominadora e com o foco central. Esse domínio se dá justamente pelo hibridismo da personalidade dessa heroína mesclada às estratégias mentais paternas, fato que a torna imune aos augúrios do próprio pai explicitados no testamento (SILVA, 2010, p. 9).

Na obra jamesiana, a representação da mulher como objeto do homem (aquele que escolhe seu destino e determina seu futuro) se mesclará com força: ao rejeitar o amor e permanecer sozinha, Catherine decide seu destino, mas não assegura sua felicidade. É como se a mulher que escolhesse seu futuro, que lançasse sua voz para decidir algo por si mesma, merecesse alguma punição, precisasse pagar de alguma maneira por sua escolha. Catherine apresenta força interior, mas fica nítida sua insatisfação pessoal, pois não aceita reatar com Morris por orgulho, por despeito. A conclusão que se tem daí é que a mulher transgressora não tem o direito de ser feliz, já que não segue a norma. A ruptura é punida para evitar o desmoronamento da sociedade falocêntrica.

Se o pai permite que a filha saia de casa desacompanhada, que frequente ambientes públicos, ele a subjuga com sua ironia fina e sua autoridade intelectual que a sufoca e

constrange; se o Dr. Sloper é um pensador livre, inteligente e a frente do seu tempo o suficiente para permitir que a filha fique noiva sem seu consentimento, usará sua astúcia para torturar psicologicamente a filha, se deliciando com o sofrimento dela; se Catherine consegue provar sua dignidade e altivez, mostrando a todos que pode ser mais do que uma moça tola, só conseguirá tal proeza se se igualar ao pai no uso de um racionalismo opressor e usar da dissimulação para aparentar amadurecimento; e, por fim, se James concebe uma mulher que não opta pelo casamento nem pela maternidade como únicas alternativas de felicidade, continuará repetindo o padrão de encerrar a mulher em casa, solitária e cumprindo atividades que considera inerentes à condição feminina, assegurando, assim, o ideal de feminilidade apregoado pelo masculino.

No filme, a solução encontrada por Holland aponta uma opção de felicidade para o feminino que não necessariamente implica em casamento. O sorriso de Catherine ao final da película, revela alteridade e corrobora a ideia da realizadora de que a história é “sobre alguém que encontra a verdade interior sobre si mesmo e a aceita” (LYBARGER, 2010, p. 1). O filme é uma refração do romance, não necessariamente veicula a mesma ideologia jamesiana. Assim como acontece no livro, Catherine se encontra e aceita conviver consigo mesma e com aquilo que as pessoas pensam a seu respeito. O sentimento de solidão que a invadia é transformado em maturidade e no desfecho de ambas as obras ficamos diante de uma mulher que exala integridade.

Entretanto, a proposta de Holland não prevê um feminino livre das amarras impostas pelo patriarcado: a mulher ainda está trancafiada em casa, realizando tarefas consideradas próprias ao feminino (a diretora substitui o bordado pelo piano) e a maternidade está presente, mesmo que de maneira indireta. Na cena final, Catherine sorri ao piano, rodeada de crianças e, pela primeira vez, podemos perceber felicidade e satisfação. Na obra de Agnieszka Holland, a mulher alcança realização pessoal, se descobre e não rejeita sua condição de inadequação, mas ainda está presa ao estabelecido. Catherine não casa nem tem filhos, mas perpetua o estereótipo de que a mulher só atinge a maturidade e alcança dignidade se cuidar dos afazeres domésticos, como dona de casa, esposa e mãe. O cárcere a que é submetida mostra que a mulher não tem o direito de buscar felicidade além dos domínios do privado, restando-lhe a companhia de outras mulheres e dos filhos.

Isso não acontece em *Daisy Miller*, pois aqui a mulher, vista como o Outro, almeja pertencer ao espaço externo, destinado ao masculino. Retratando a sociedade do século XIX, a obra apresenta uma mulher fora do seu tempo, do seu meio, das limitações impostas para seu gênero. Transgressora e voluntariosa, Daisy paga com a própria vida a audácia de ser

autêntica. Para uma mulher como ela, cheia de vontades e indiferente à sociedade, só lhe resta a morte como desfecho, pois não é possível aceitar que esse perfil de feminino prevaleça aos valores patriarcais. A conduta inadmissível de Daisy e seu comportamento avesso às concepções vitorianas causam um abalo na estrutura falocêntrica que rege as relações de poder.

Livro e filme exploram o aspecto infantil de Daisy, suas atitudes inocentes e tolas. De fato, é uma personagem muito carismática, cheia de doçura e seu ar prepotente é facilmente esquecido quando lança um olhar meigo e penetrante. Daisy encanta porque é simples, guarda aquela malícia sem vulgaridade que tanto assombra e hipnotiza Winterbourne. Muito diferente dele, a vivacidade que possui é sua melhor arma para a inveja e o moralismo que tanto a atingem.

Na narração híbrida de Henry James e na câmera de Peter Bogdanovich, percebemos Daisy não por nós mesmos, mas por aquilo que somos levados a acreditar. Guiados por uma mão que pertence ao patriarcado e que celebra as normas da sociedade vitoriana, podemos antever o futuro da jovem ou pelo menos podemos supor que sua reputação não sairá ilesa de seus atos de rebeldia. Muito daquilo que os personagens pensam sobre ela corresponde àquilo que Winterbourne acredita e condena.

Se o narrador é um homem, a mulher não existe independentemente dele. Pode ser, talvez, uma maneira de lhe recusar a existência, ou de concedê-la apenas no interior da palavra masculina. Pode ser também uma maneira de se conscientizar confusamente de que a Mulher, aquela imagem, só cobra realidade na imaginação do homem (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 355).

Entretanto, essas características paradoxais de Daisy e Winterbourne podem ser consideradas tanto como virtudes como defeitos. O jovem Randolph, por exemplo, o impaciente irmão de Daisy, representa o turista americano desagradável: grosseiro, arrogante, impertinente e extremamente nacionalista. Em obras como *The Europeans*, *Washington Square*, *The Portrait of a Lady*, *Roderick Hudson* e *The American*, James continua a explorar as implicações morais de uma ingenuidade que, assim como em *Daisy Miller*, não pode se defender contra o mundanismo e o cinismo de uma sociedade decadente baseada na hipocrisia.

Em muitas obras jamesianas, os personagens focam sua atenção em uma abstração, um ideal ou uma ideia, construindo sua própria imagem a respeito de alguém, que não necessariamente corresponde à verdadeira. Todavia, percebem tarde demais que tudo aquilo que procuraram compreender ou alcançar já passou por eles e o perderam para toda a vida. No

caso de *Daisy Miller*, Winterbourne nunca chega plenamente a essa realização e sua maneira de olhar Daisy prova que o caráter dela não é o centro da narrativa. O cerne da novela, na verdade, é o sentimento contraditório de Winterbourne, fazendo-o se esconder por trás do enigma sem importância se Daisy é ou não inocente.

Na verdade, Daisy torna-se o exemplar de um tipo particular: ela não é uma garota americana, ela é a garota americana, aquela que rompe com o papel tradicional da mulher do Novo Mundo (McFARLAND, 2006, p. 151). A esse respeito, a crítica feminista Barbara Welter, afirma que a América do século XIX considerava o modelo de mulher como religiosa, modesta, passiva, submissa e doméstica (apud McFARLAND, 2006, p. 157). Como Daisy desafia o padrão, deve ser punida.

A morte do feminino, na literatura, tem diversas qualidades. É feita de várias metáforas: a da imobilidade, a da fixidez, a da petrificação ou a da morte literal. Como delegada da voz alheia, como produto da literatura das sociedades patriarcais, a personagem feminina é uma construção, uma fantasia, que só pode ser um efeito de escritura e só pode esclarecer alguma coisa a respeito daquele que a enuncia. Presa de um sistema de representações viris, a mulher se lê anunciada num discurso que se faz passar pelo discurso de seu desejo, numa escrita mortífera (CASTELLO BRANCO e BRANDÃO, 1995, p. 67 – grifo nosso).

No romance e no filme, a morte de Daisy pode expressar a insignificância diante do mundo, a punição da desobediência. Vista como a Outra, literalmente a estrangeira, ela não é reconhecida no discurso e, por isso, “portadora de um perigo que deve ser eliminado. [...] O sujeito produtor dessa morte a produz de um lugar não-capturável que é o lugar do inconsciente social, do ideológico que necessita de vítimas expiatórias para quem transgide suas leis” (CASTELLO BRANCO e BRANDÃO, 1995, p. 70).

Para teóricos como Robert Weisbuch, Winterbourne é o produtor da morte de Daisy, pois quando a despreza, dizendo não se importar mais se está noiva ou não, ele acaba por condená-la (1998, p. 105). Assim, *Daisy Miller* (livro e filme)

exibindo os fantasmas masculinos de dominação sobre o corpo da mulher, reforça uma ideologia de feminilidade como alvo natural da pulsão de morte. Conseqüência disso é a legitimação de toda espécie de perversão e de violência que aí podem realizar. É inegável a existência desses fantasmas nos mais diversos discursos – no crítico, no literário ou no discurso cotidiano. Às vezes, eles estão presentes, de forma camuflada, justamente nos textos que pretendem idealizar a mulher, e acabam calando-a e petrificando-a, o que se revela como uma das diversas formas de violência e de morte. Bode expiatório da sociedade, ela também revela a violência e a hipocrisia e dá voz ao

recalcado individual e social (CASTELLO BRANCO e BRANDÃO, 1995, p. 159-60 – grifo nosso).

O destino trágico da personagem sinaliza uma reação feroz à imprudência, à imaturidade, à arrogância, à transgressão dos valores patriarcais impregnados e que não podem ser ignorados. A mensagem não é edificante, não é uma história de amor tradicional com final comum e, por isso, não causa no leitor/espectador a sensação melodramática já esperada nos enredos de triângulo amoroso. O que sentimos/vemos é uma desolação, mas não simplesmente física e humana; trata-se da desolação moral que despreza o *happy end*, a consagração do herói e a vitória do bem sobre o mal.

Para Elaine Marta Teixeira Lopes, até os anos 70, a preservação da ideia de que a virgindade feminina é intocável mantém-se como uma questão central no cinema. A partir dela, distinguia-se “as moças bem comportadas daquelas que haviam *se perdido*” (2005, p. 12). Nas representações do feminino nota-se que é

fundamental não apenas ser virgem até o casamento mas, principalmente, aparentar ser virgem. Terríveis consequências adviriam para aquelas que afrouxassem o autocontrole. Ao mesmo tempo em que acentuavam o caráter sexual “naturalmente” ativo dos homens, os vários discursos em circulação tornavam-se escorregadios quando tratava da sexualidade das mulheres. A ambigüidade em relação à sexualidade feminina sugeria que essa sexualidade poderia explodir repentinamente, caso não fosse cuidadosamente vigiada, controlada, governada (LOPES, 2005, p. 12-13 – grifo nosso).

De acordo com Mireille Dottin-Orsini, desde suas primeiras representações, a mulher “terrivelmente bela precisava morrer para que sobrevivesse o ameaçado”, já que “ela encarnava um exagero da feminilidade, mistério insondável, como era sabido, tanto para si própria como para o homem” (1996, p. 15). Entretanto, a ordem é novamente estabelecida quando a mulher é punida e oprimida. É preciso que saia de cena para que a lei do patriarcado retorne viva e eficaz. Romance e filme, em termos do discurso falocêntrico, determinam que Daisy recebeu a punição que merecia “por não aceitar e assumir seu lugar na sociedade”, já em termos do discurso feminino, o patriarcado a puniu “por ter tido coragem de transgredir, quer dizer, tomar posse da sexualidade e tentar ser sua própria pessoa” (KAPLAN, 1995, p. 122).

Pensando nisso, pode-se entender que Daisy é silenciada em favor de uma realização estética que privilegia o masculino “a qual deixa o feminino sempre à margem, representado como o outro do discurso, um ser capaz de ameaçar e destruir a ordem masculina” (GILBERT & GUBAR, 1984, p. 15).

Assim, a morte não é somente uma punição para a transgressão da protagonista, mais do que isso, é a única possibilidade de assegurar que os valores vitorianos permaneçam e não se alterem. Além disso, é um alerta para outras mulheres que desejam se comportar de maneira “inadequada”. Mais do que uma obra de retratos, *Daisy Miller* é uma de lição de moral, que apela para o exemplo para ensinar. Nesses romances de aprendizado¹⁶⁷, o que interessa é apresentar uma advertência destinada tanto a rapazes quanto a moças. A partir da experiência da vítima, surge o alerta para que os homens não caiam “nas garras de uma coquete” e para que as mulheres não se comportem como uma, pois serão duramente punidas (1996, p. 16).

No meio sócio-cultural da sociedade vitoriana, na segunda metade do século XIX, “a figura feminina sinalizava perigo quando ambiciona deixar o espaço restrito do lar e partir para o domínio do meio exterior – espaço reservado apenas aos homens” (GUALDA, 2007, p. 95). Assim como Catherine, Daisy é exemplo de mulher inadaptada, “rebelde”, deslocada, fora de lugar, pois ousa adentrar o mundo externo e seus perigos. Como Daisy transita num espaço que não lhe pertence, circulando fora de casa e ainda flertando com dois homens, não há outra possibilidade para os personagens que não seguem o padrão (e mesmo para Henry James que não está isento do meio a que pertence) a não ser condená-la, já que a personagem afronta a sociedade. Por esse motivo, “não se pode esperar um *happy end* da relação com esse tipo de mulher, já que ela pode levar à degradação e à perda da inocência” (GUALDA, 2007, p. 95).

Em *Daisy Miller*, obras literária e fílmica, a mulher é vista como objeto do desejo masculino, ou seja, marionete que funciona apenas para o prazer visual do homem. Vista como boneca, “tiram da mulher a humanidade para fazer dela um objeto. Do simulacro de substituição ao fetichismo, da boneca à estátua” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 107). Objetificadas, “situada em termos de como pode ser usada para a gratificação do macho” (KAPLAN, 1995, p. 38), o diferencial de Daisy é que ela não interioriza o olhar objetificador que a ela é lançado.

Nas obras, a mulher não é mais “nem vítima desprotegida nem substituto fálico. Ao contrário, a ameaça que sua sexualidade traz à tona surge quando a hostilidade é projetada na imagem”. Winterbourne ao mesmo tempo em que deseja Daisy, teme seu poder sobre ele. “Vista como maligna por sua sexualidade explícita, essa mulher precisa ser destruída” e é dado ao homem o direito moral de destruí-la, “mesmo que tal destruição signifique privar-se

¹⁶⁷ Termo usado por DOTTIN-ORSINI (1996, p. 16).

de um prazer muito necessário para ele”. Nesse processo destrutivo, “a heroína assume o sofrimento para si e normalmente morre (por doença ou pobreza) e no modelo fetichista, via de regra a mulher é diegeticamente controlada pelo matrimônio” (KAPLAN, 1995, p. 22).

Na obra de James e de Bogdanovich, a cadência da narrativa modifica-se nos últimos eventos para compensar a lentidão da parte inicial. Como o objetivo é problematizar os estados de consciência dos personagens, o leitor/espectador tem a impressão de que nada acontece ou que os eventos demoram muito para serem mostrados. As obras terminam, segundo Joseph Conrad, da mesma maneira que terminam todos os livros de Henry James, “as an episode in life ends. You remain with the sense of the life still going on”¹⁶⁸ (1963, p. 16). Esta sensação de obra não acabada não é exclusiva do leitor/espectador que se vê sem compreender inteiramente a obra e muitas vezes o objetivo do escritor/realizador. Henry James também sentiu isso quando declara em seu *The Complete Notebooks*:

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, later¹⁶⁹ (1987, p. 18).

A mesma sensação de que nada parece acontecer pode ser percebida em *The Europeans*. No romance e no filme, o feminino não existe sem o masculino, o casamento ainda é a opção mais procurada para se alcançar a felicidade, a mulher não frequenta o espaço externo e nem intenciona fazê-lo e o patriarcado dita as normas. A constestação a esse sistema parte de Gertrude, que não aceita um casamento sem amor e enfrentará o pai, revelando uma força que estivera mascarada em malcriações e de Eugenia, que não sucumbe à solução fácil do matrimônio e escolhe continuar sozinha, já que não tem um homem que zele por ela – nem marido, nem pai, nem irmão.

Nas figuras femininas Henry James apresenta sua constatação sobre a América e a Europa. Para ele, o Novo Mundo, fundamentado em princípios moralistas ainda não estava preparado para conceber mulheres inteligentes, plenas de vontade própria e altivez. Eugenia encontra um pretendente rico, mas não vê na Nova Inglaterra um ambiente propício para suas ideias liberais; sua personalidade inteligente esbarra no provincianismo que terá que conviver,

¹⁶⁸ Como um episódio na vida acaba. Você permanece com a sensação de que a vida ainda continua (tradução nossa).

¹⁶⁹ A crítica óbvia é claro será de que não está acabado – que eu a tenha deixado no ar. – Isso é tão verdadeiro como falso. A coisa toda nunca é contada; você pode apenas pegar o que está agrupado. O que eu tenho feito tem aquela unidade – que agrupa. E é completo em si mesmo – e o resto pode ser percebido ou não, mais tarde (tradução nossa).

se aceitar um casamento americano. Os homens da comunidade de Boston encaram-na como uma mulher diferente e a fascinação que sentem revela curiosidade e medo. Para Eugenia esse fascínio não é suficiente para mantê-la num ambiente que não é o seu e o retorno ao lar, ao mesmo tempo em que aponta para o não aprendizado com os americanos, sugere extremo bom senso. Pode-se supor que se permanecesse na América, casada nos moldes tradicionais, acabaria definhando e não se realizaria plenamente.

Fundindo Novo e Velho Mundo, Eugenia Munster é também a fusão da mulher que depende do homem para garantir sua posição social e sobrevivência, ao mesmo tempo em que almeja liberdade. Moderna e sofisticada, Eugenia decide não casar com o amigo dos Estados Unidos por orgulho, pois acredita estar muito acima cultural e intelectualmente, pois obtivera criação europeia. Entretanto, acaba sucumbindo à necessidade e volta para o casamento praticamente desfeito, já que não tem condições financeiras de se manter sozinha. De fato, aqui só resta uma solução para a mulher: ou casa no Novo Mundo com o homem pelo qual está apaixonada e vive uma vida limitada ao campo e aos costumes do continente ou volta para o casamento de fachada que traz o requinte do Velho Mundo que tanto a moldou.

A solução é única: casamento. Só no casamento a mulher se realiza e sobrevive, só a união matrimonial proporciona segurança, estabilidade e, acima de tudo, “felicidade”. O homem é provedor do sustento e da ordem sobrando à mulher a obrigação de segui-lo, mesmo que isso seja feito a contra gosto. Na verdade, Eugenia não se decide entre casar e ficar sozinha, sua decisão está dividida entre com qual homem casar. Aqui, o casamento não é uma opção para a mulher, é parte de sua existência, necessidade e sobrevivência.

A comparação entre a mulher americana e a europeia deixa transparecer juízos de valor do autor, que na figura do narrador (autor implícito) aproveita para julgar ambas as culturas, apontando as mazelas de cada uma delas. A ideologia jamesiana é percebida nos diálogos dos personagens, nos comentários do narrador e no próprio enredo, que isento de ação revela ainda mais o senso crítico jamesiano. Segundo Mikhail Bakhtin, em seu *Questões de Literatura e de Estética*, a ideologia do autor está disseminada em seu discurso que coloca ao redor dos personagens, criando as suas zonas particulares.

Essas zonas são formadas a partir dos semidiscursos dos personagens, das diversas formas de transmissão dissimulada do discurso de outrem, a partir de palavras e pequenos termos espalhados no discurso de outrem, a partir da intrusão no discurso do autor de momentos expressivos alheios (reticências, interrogações, exclamações). Essa zona é o raio de ação da voz do personagem, que de uma maneira ou de outra se mistura com a voz do autor (1988, p. 120).

Sendo assim, nas obras aqui estudadas, a ideologia do autor está inserida no discurso do narrador e dos personagens que falam por eles. A linguagem de outrem serve para expressar suas intenções, ou seja, cada palavra desse discurso é uma palavra “bivocal especial pois ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor” (BAKHTIN, 1988, p. 127).

Os romances e os filmes aqui em pauta revelam a existência de dois universos díspares entre si, orientados por normas e códigos distintos para homens e mulheres. Essa distinção, chamada por Toril Moi de *patriarchal oppression*, é construída pelo meio que “representa modelos de sexualidade e comportamento impostos por normas culturais e sociais, a fim de reservar às mulheres e aos homens aspectos puramente biológicos da diferença social” (GUALDA, 2007, p. 33). Segundo Moi, o conceito de opressão sexual “consists of imposing certain social standards of femininity on all biological women, in order precisely to make us believe that the chosen standards for ‘femininity’ are natural”¹⁷⁰ (1989, p. 122-23). Esses padrões de feminilidade colocam a mulher numa posição de inferioridade, além de veicular uma imagem que não é real.

As primeiras contestações expressivas dessa distribuição dos papéis amorosos apareceram na década de 1960, quando o emergente movimento feminista constatou que tais prerrogativas resultavam de uma política machista, um mecanismo de opressão. A partir de então o feminismo questionou essa norma de fidelidade pelo *duplo padrão* a ela inerente, o que não quer dizer que o sonho do grande amor tenha se desvanecido: ele continua almejado, mas agora com possibilidades de realizar-se fora do casamento ou em outra relação com um novo parceiro (CORRÊA e TROVÃO, 2001, p. 27).

Catherine Sloper, Daisy Miller e Eugenia Munster estão ao mesmo tempo dentro e fora da sociedade masculina, já que pertencem a ela, mas não atuam como sujeito de suas vontades. Vista como um “membro romanticamente idealizado da sociedade e um pária vitimado por ela”, a mulher é “aquilo que se interpõe entre o homem e o caos” (EAGLETON, 1983, p. 189). Por essa razão, perturba a norma e é sempre representada como o aspecto negativo dessa ordem social. Fixada por signos definidos pelo patriarcado, o feminino é encarado como ameaça e, por essa razão, precisa permancer trancado ou morrer para que o masculino continue existindo como regra. No cinema, a mulher é representada

¹⁷⁰ Consiste na imposição de determinados padrões sociais de feminilidade em todas as mulheres, a fim de nos fazer acreditar que os padrões escolhidos para “feminilidade” são naturais (tradução nossa).

como sendo aquilo que ela representa para o homem e não em termos do que ela *realmente* significa. Seu discurso (seus significados, como ela poderia produzi-los) é suprimido em favor de um discurso estruturado pelo patriarcado no qual sua verdadeira significação foi substituída por conotações que servem às necessidades do patriarcado (KAPLAN, 1995, p. 38).

Nas obras cinematográficas, os sistemas de papéis ficcionais e sociais em relação aos hipotextos não são alterados. Os esquemas culturais que identificam os “lugares” na sociedade classificam e rotulam os personagens de modo que as ações que executam são condizentes com sua caracterização. Exemplo disso é a maneira como aparecem na organização social, as hierarquias: Winterbourne jamais aceitaria o comportamento de Daisy, pois sua criação não permite uma mulher se expor de tal maneira e Daisy, por sua vez, não pode concordar com a vida apática de Winterbourne, sua disposição não suportaria tal personalidade; Eugenia não poderia optar pelo Novo Mundo, sua identificação genuína com a Europa a impede de reconhecer as belezas dos Estados Unidos; Catherine seria incapaz de perdoar Morris, é orgulhosa demais para ignorar o passado e retomar sua vida com ele depois de tantos anos aprendendo a conviver com a solidão.

O que percebemos é que o cinema dominante reinscreve as convenções patriarcais privilegiando o masculino, ao veicular a imagem do homem ativo e sujeito da narrativa e da mulher como passiva e objeto do *male gaze*. “The man is the driver of the narrative vehicle, while the woman is the passenger”¹⁷¹ (STAM, 2000, p. 174). As obras fílmicas aqui estudadas acentuam o binarismo e reproduzem a *patriarchal oppression* nas relações de gênero, já que o prazer de olhar do cinema está em o homem enxergar a mulher como objeto para a satisfação de seus desejos. Dessa forma, podemos concluir que as representações artísticas aqui não são meras construções ficcionais, mas principalmente veículos ideológicos que carregam valores sociais e morais. Nesse sentido, a representação de gênero não está desvinculada dessa perspectiva, já que revela hierarquia, poder e os juízos de valor dos autores e seus contextos.

¹⁷¹ O homem é o motorista do veículo narrativo, enquanto a mulher é a passageira (tradução nossa).

REFERÊNCIAS

1. Corpus

JAMES, H. *Washington Square*. New York: Harper Large Print, 2000.

JAMES, H. *The Europeans*. London: Penguin Books, 1995.

JAMES, H. *Daisy Miller and other stories*. New York: Oxford University Press, 1985.

Traduções

JAMES, H. *A Herdeira*. Tradução de Newton Goldman. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1997.

JAMES, H. *Os Europeus*. Introdução e Tradução de Laura Alves. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994.

JAMES, H. *Daisy Miller e Um incidente internacional*. Tradução e introdução de Onédia Célia Pereira Queiroz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991

Filmes

Washington Square. Direção de Agnieszka Holland. Produção de Julie Bergman Sender e Roger Birnbaum. Intérpretes: Jennifer Jason Leigh, Ben Chaplin, Albert Finney, Maggie Smith, Judith Ivey, Arthur Laopus, Jennifer Garner e outros. Walt Disney Productions/ Caravan Pictures/ Alchemy Filmworks. 1997. 1 DVD (90 min), sonoro. Legendado. Inglês/Português.

The Europeans. Direção de James Ivory. Produção de Connie Kaiserman, Ismail Merchant. Intérpretes: Lee Remick, Robin Ellis, Wesley Addy, Tim Choate, Lisa Eichhorn e outros. Levitt/ Merchant-Ivory Productions, 1979. 1 DVD (90 min), sonoro. Legendado. Inglês/Português.

Daisy Miller. Direção de Peter Bogdanovich. Produção de Peter Bogdanovich e Frank Marshall. Intérpretes: Cybill Shepherd, Barry Brown, Cloris Leachman, Mildred Natwick e outros. Paramount Pictures, 1974. 1 DVD (91 min.), sonoro. Legendado. Inglês/Português.

2. Geral

ADELMAN, M. [et.al] (Orgs.). *Mulheres, homens, olhares e cenas*. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

ALBAGLI, F.A. “A linguagem secreta do cinema: um depoimento”. In: CARRIÈRE, J. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ALVES, L. “Introdução”. In: JAMES, H. *Os Europeus*. Introdução e Tradução de Laura Alves. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994.

ARIÈS, P. “O casamento indissolúvel”. In: ARIÈS, P. e BÉJIN, A. (orgs.). *Sexualidades ocidentais*. Lisboa: Editora Contexto, 1983.

ASSIS, B. *Cinema e literatura: choque de linguagem*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

AUGUSTO, S. “Na Global Village, a tela ainda não é de todos”. In: *Comunicação e Cultura de Massa*. Rio de Janeiro, Editora Livro S.A, 1999, p. 90-97.

AUMONT, J. e MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

_____. *A análise do filme*. Tradução de Marcelo Félix. 2ª ed. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2004.

AVELLAR, J. C. *O chão da palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: HUCITEC, 1988.

BANTA, M. “Men, Women, and the American Way”. In: FREEDMAN, Jonathan. (ed.). *The Cambridge companion to Henry James*. Cambridge University Press, 1998 (p. 21-39).

BARTHES, R. *O Grau Zero da escrita seguido de Elementos de Semiologia*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1981.

BAZIN, A. *Qué es el cine?* Tradução de José Luis López Muñoz. 8ª ed. Madrid: Ediciones Rialp, 2008.

BEAUVOIR, S. *O Segundo Sexo*. Tradução de Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BECKER, U. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Edwino Royer. São Paulo: Paulus, 1999.

BELLEI, S. *Theory of the novel: Henry James*. Santa Catarina: UFSC, 1998.

BELLRINGER, A. W. *Henry James*. London: Macmillan, 1988.

BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERARDINELLI, J. *Washington Square*. Disponível em <http://www.reelviews.net/movies/washington.html> disponível em 25 de setembro de 2010, p. 1-4.

BERKELEY, E. (ed.). *The Correspondence of William James: William and James 1861-1884*. University of Virginia Press, 1994.

BERNARDET, J. *O que é cinema?* São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLACK, M. *Models and metaphor*. Ithaca, New York: Cornell Dami Press, 1966.

BLACKMUR, R. P. "Introduction". In: JAMES, H. *The Art of the Novel*. Critical Prefaces. New York/London: Charles Scribner's Sons, 1937.

BLUESTONE, G. *Novels into Film*. Berkeley: University of California Press, 1973.

BRAKE, E. "Marriage, Influence and Deception in Merchant Ivory's *The Europeans* and *The Bostonians*". In: BRADLEY, J. (ed.). *Henry James on Stage and Screen*. PALGRAVE, 2000, p.143-56.

BREMOND, C. "Ética do filme e moral do censor". In: ESPÍRITO SANTO, M. (org.). *Cinema, Estudos de Semiótica*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1973.

BRITO, J. B. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

BURGESS, A. *The Novel Now*. London: Faber & Faber, 1972.

BURGESS, E and LOCKE, H. *The Family*. New York: American Book Company, 1945.

CAMPOS, H. *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976.

CATANI, A. e GILIOLI, R. "Universo feminino e relações de gênero em *Hannah e suas irmãs*". In: TEIXEIRA, I. e LOPES, J. (orgs.). *A mulher vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 191-203.

CARRIÈRE, J. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CARTMELL, D. and WHELEHAN, I. "Introduction – Literature on Screen: a synoptic view". In: _____ (ed.). *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge University Press, 2007, p. 1-12.

CASSETTI, F. "Adaptation and mis-adaptation: film, literature and social discourses". In: STAM, R. and RAENGO A. (ed.). *A Companion to Literature and Film*. Blackwell Publishing, 2008, p. 81-91.

CASTAGNINO, R. H. *Análise Literária*. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1971.

CASTELLO BRANCO, L. e BRANDÃO, R. S. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.

CAUGHIE, J. “O que fazem os atores quando representam?” In: CORSEUIL, A. & CAUGHIE, J. (org.). *Estudos Culturais: Palco, Tela e Página*. Florianópolis: Insular, 2000, p. 117-126.

CÉSAR, M. “Notas para um cinema da diferença. Algumas imagens de mulheres em filmes recentes. In: ADELMAN, M. [et.al] (Orgs.). *Mulheres, homens, olhares e cenas*. Curitiba: Ed. UFPR, 2011. p. 187-205.

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

CHEVALIER, J. e GHEERRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, p. 511-12.

CHION, M. *La voix au cinéma*. Éditions des Cahiers du Cinéma: Paris, 1982.

CINTRA, I. “Teorias Representativas sobre o foco narrativo – Uma questão de ponto de vista”. In: *Stylos*. Unesp: São José do Rio Preto, N° 52, 1981.

CIRLOT, J. E. *Dicionário de Símbolo*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

COHEN, K. *Fiction and film: the dynamics of exchange*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.

CONN, P. *Literature in America*. New York: Cambridge University Press, 1989.

CORRÊA, A e TROVÃO, A. “Dona Flor e seus dois maridos: notas a respeito das representações de gênero no cinema brasileiro”. In: ADELMAN, M. [et.al] (Orgs.). *Mulheres, homens, olhares e cenas*. Curitiba: Ed. UFPR, 2011. p. 25-39.

CORRIGAN, T. “Literature on Screen, a history: in the gap”. In: CARTMELL, D. and WHELEHAN, I. (ed.). *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge University Press, 2007, p. 29-43.

CROSS, D. “Framing the ‘Sketch’: Bogdanovich’s *Daisy Miller*”. In: BRADLEY, J. R. (ed.). *Henry James on Stage and Screen*. PALGRAVE, 2000, p. 127-142.

CUDDON, J.A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Third Edition. London: Penguin Books, 1991.

DAVIDSON, N. *Agnieszka Holland revives ‘Washington Square’*. Disponível em http://www.industrycentral.net/director_interviews/AGO01.HTM acessado em 26 de agosto de 2010, p. 1-5.

DEMARTINI, Z. e DOPPENSCHMITT, E. “Tempo de espera”. In: TEIXEIRA, I. e LOPES, J. (orgs.). *A mulher vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 137-152./

DINIZ, T. F.N. “Is adaptation truly an adaptation?” In: CORSEUIL, A. (ed.). *Ilha do desterro: a Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras. Florianópolis: Editora da UFSC, nº 51. Jul./Dez, 2006, p. 217-233.

_____. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

_____. (org.). *Cadernos de Tradução: Tradução Intersemiótica*. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Núcleo de Tradução. Nº 7, (2001/1). Florianópolis: Núcleo de Tradução, 1996.

_____. “Interdisciplinaridade: Literatura e Cinema”. In: *Fragmentos: O Ensino da Literatura e Culturas de Língua Inglesa no Brasil*. Revista de Língua e Literatura Estrangeira. Vol. 7 – nº 1. Florianópolis: Editora da UFSC, 1986.

DOTTIN-ORSINI, M. *A mulher que eles chamavam fatal. Textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

DRABBLE, M. (ed.). *The Oxford Companion to English Literature*. Fifth Edition. New York: Oxford University Press, 1985.

EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ECO, U. *Os limites da interpretação*. Tradução de Perola de Carvalho. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record, 2007.

_____. *Sobre a literatura*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1971.

EDEL, L. *Henry James: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1963.

EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

_____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

_____. *Teoría y Técnica Cinematográficas*. 3 ed. Tradução de María de Quadras. Madrid: Ediciones RIALP, 1959.

EISNER, L. H. “A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo”. Tradução de Lucia Nagib. São Paulo: Paz e Terra: Instituto Goethe, 1985.

ELIOT, T.S. “Tradição e talento individual”. In: *Ensaio de doutrina crítica*. Tradução de Fernando de Mello Moser e J. Monteiro-Grillo. Lisboa: Guimarães, 1997.

ESPÍRITO SANTO, M. do. *Cinema, Estudos de Semiótica*. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

FADIMAN, C. *The Short Stories of Henry James*. New York: Oxford University Press, 1945.

FILIPAK, F. *Teoria da Metáfora*. Curitiba: HDV, 1983.

FIORIN, J. L. “Interdiscursividade e intertextualidade”. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

FONSECA, J. “Comunicação Estética”. In: *Comunicação e Cultura de Massa*. Rio de Janeiro, Editora Livro S.A, 1999, p. 51-56.

FOULCAULT, M. *História da sexualidade: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1985.

FOWLER, R. (ed.). *A Dictionary of Modern Critical Terms*. London and New York: Routledge & Kegan, 1987.

FOWLER, V. C. *Henry James's American Girl: The Embroidery on the Canvas*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1984.

FRANÇA, A. “Imagens negociadas: o experimental no cinema”. In: CORSEUIL, A. (ed.). *Ilha do desterro: a Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras. Florianópolis: Editora da UFSC, nº 51. Jul./Dez, 2006, p. 147-163.

FREEDMAN, J. (ed.). *The Cambridge companion to Henry James*. Cambridge University Press, 1998.

GENETTE, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

_____. *Discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

GILBERT, S. & GUBAR, S. *The Madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 1984.

GILLETT, S. “Prazer em assistir: o cinema de Jane Campion”. Tradução de Amélia Siegel Corrêa e Lennita Oliveira Ruggi. In: ADELMAN, M. [et.al] (Orgs.). *Mulheres, homens, olhares e cenas*. Curitiba: Ed. UFPR, 2011, p. 225-240.

GRAÇA, A. “Alegorias da consciência moral”. In: JAMES, H. *A arte da ficção*. Tradução de Daniel Piza. São Paulo: Editora Imaginário, 1995.

GRAHAM, K. *Henry James: The Drama of Fulfilment: an approach to the novels*. Oxford University Press, 1975.

GUGGENBÜHL-CRAIG, A. *O casamento está morto, viva o casamento!* Tradução de Pedro Ratis e Silva. São Paulo: Edições Símbolo, 1980.

GUALDA, L. C. *Representações do Feminino em Dom Casmurro e The Turn of the Screw*. Dissertação de Mestrado. Assis: Unesp, 2007.

HART, J. D. *The Oxford Companion to American Literature*. Fifth Edition. New York: Oxford University Press, 1983.

HARVEY, K. *Holland’s Washington Square*. Disponível em <http://www.all-reviews.com/videos-4/washington-square.htm> acessado em 26 de agosto de 2010, p. 1-2.

HENRY, A. *Metonímia e Metáfora*. Torino: Giulio Einaudi, 1975.

HORNE, P. “Henry James: Varieties of Cinematic Experience”. In: BRADLEY, J. (ed.). *Henry James on Stage and Screen*. PALGRAVE, 2000, p. 35-55.

HUTCHEON, L. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAKOBSON, R. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JAMES, H. *A arte do romance: antologia de prefácios*. Organização, Tradução e Notas de Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *A Arte da ficção*. Organização e apresentação Antonio Paulo Graça. Tradução de Daniel Piza. São Paulo: Editora Imaginário, 1995.

_____. *Collected Travel Writings*. New York: The Library of America, 1993.

_____. *The Complete Notebooks*. Oxford: Ed. Leon Edel and Lyall Powers, 1987.

JOHNSON, R. *Literatura e Cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. Tradução de Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

KAPLAN, E. A. *A mulher e o cinema*. Tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KLEIN, M. *O sentimento de solidão*. Rio de Janeiro: Imago, 1975a.

_____. *Amor, ódio e reparação: as emoções básicas do homem do ponto de vista psicanalítico*. Tradução de Maria Helena Senise. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975b.

KOTHE, F. *A alegoria*. São Paulo: Ed. Ática, 1986.

LABAKI, A. (org.). *Folha conta 100 anos de cinema*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1995.

LAFFAY, A. *Lógica del cine: creación y espectáculo*. Barcelona: Editorial Labor S.A, 1966.

LAHUD, M. *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LAPA, M. R. *A estilística da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1973.

LAURETIS, T. “Através do espelho: mulher, cinema e linguagem”. Tradução de Vera Maria Cândido Pereira. In: *Revista de Estudos Feministas*, ano 2 n. 1, maio de 1996.

LAWSON, J. *O processo de criação no cinema*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

LEAVIS, F.R. *The Great Tradition*. London: Chatto and Windus, 1948.

LEBEL, J. *Cinema e Ideologia*. Tradução de Jorge Nascimento. Lisboa: Editorial Estampa, 1972.

LE GUERN, M. *La Metáfora y Metonímia*. Madrid: Cátedra, 1976.

LELIS, I. e PAULA, V. “Entre o sonho e a realidade: a trajetória de Sofie. In: TEIXEIRA, I e LOPES, J (Orgs). *A mulher vai ao cinema*. São Paulo: Autêntica, 2005, p. 153-164.

LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LOPES, C. *Adaptações literárias para o cinema: dança ou tropeço*. Disponível em http://www.verdestrigos.org/sitenovo/site/cronica_ver.asp?id=246 Acessado em 22 de novembro de 2011.

LOPES, E. “Vá ao cinema”. In: TEIXEIRA, I. e LOPES, J. (org.). *A mulher vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

LOPES, F. “A Eficácia do Parafuso”. In: JAMES, Henry. *The Turn of the Screw*. Trad. Chico Lopes. São Paulo: Editora Landmark, 2004.

LOPES, M. e FABRIS, E. “Anahy: mulher e mãe de guerra e de paz”. In: TEIXEIRA, I e LOPES, J (Orgs). *A mulher vai ao cinema*. São Paulo: Autêntica, 2005, p. 177-190.

LOTMAN, Y. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1978.

LYBARGER, D. *De Varsóvia a Washington Square: entrevista com Agnieszka Holland*. Disponível em <http://www.tipjar.com/dan/Agnieszka.htm> acessado em 12 de setembro de 2010, p. 1-3.

MAN, P. de. *Allegories of Reading*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.

MARIGUELA, M. “A sexualidade feminina na Psicanálise: o caso “Madame Bovary”. In: *O desejo em cena: cinema e pensamento “psi”*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 8-48.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Prelo, 1971.

MARTINS, G. “De pisantes e pisados – Representações da Falta (Percurso intertextuais e interdiscursivos com Alberto Moravia e Plínio Marcos)”. In: CAIRO, L.R. et al. (org.). *Nas malhas da narrativa – Ensaio sobre literatura, história, teatro e cinema*. Assis: UNESP, 2007. p. 141-154.

McELDERRY, B. *Henry James*. Trad. Jorge Caetano Lopes da Silva. Rio de Janeiro: Editora Lido, 1966.

McFARLAND, D. “Translating Daisy Miller”. In: PALMER, R. B. (ed.). *Nineteenth-Century American Fiction on Screen*. New York: Cambridge University Press, 2006, p. 146-160.

McFARLANE, B. “Reading film and literature”. In: CARTMELL, D. and WHELEHAN, I. (ed.). *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge University Press, 2007, p. 15-28.

_____. “The Europeans – and the American”. In: PALMER, R. B. (ed.). *Nineteenth-Century American Fiction on Screen*. New York: Cambridge University Press, 2006, p. 175-185.

_____. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

MELLO, L. *Paisagens Culturais: uma reflexão sobre as culturais nacionais inglesa e norte-americana nos relatos de viagem de Henry James*. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: USP, 2008. p. 1- 7.

METZ, C. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MITRY, J. *Esthétique et Psychologie du Cinéma*. Vol.1. Paris: Éditions Universitaires, 1963.

MOI, T. “Feminist, Female, Feminine”. In: BELSEY, C., MOORE, J. (ed.). *The feminist reader: essays in gender and the politics of literary criticism*. Houndmills: Macmillan, 1989, p. 117-132.

_____. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London and New York: Routledge, 1985.

MUIR, E. *A Estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, s.d.

MULVEY, L. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Originally Published in Screen 16.3 Autumm, 1975 pp. 6-18. Disponível em <https://terpconnect.umd.edu/~mquillig/2005013mulvey.pdf> acessado em 25/12/2011.

NAPOLITANO, M. *História e Cinema*. São Paulo: Editora Alameda, 2007.

NELMES, J. *An Introduction to Film Studies*. London & New York: Routledge, 1996.

NESTROVSKI, A. “Morte em Veneza”. In: LABAKI, Amir (org.). *Folha conta 100 anos de cinema*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1995. (p. 87-93)

NETO, A. “Saló, ou 120 Dias de Sodoma”. In: LABAKI, Amir (org.). *Folha conta 100 anos de cinema*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1995. (p. 79-81)

NEVES, J. M. S. J. *A adaptação de Henry James ao cinema: o caso de The Portrait of a Lady*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Aveiro, 1999.

OLIVEIRA, V. S. *Literatura: esse cinema com cheiro*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

OUSBY, I. (ed.). *The Cambridge Guide to Literature in English*. Cambridge University Press, 1988.

PATRIOTA, M. “Pobre Herdeira de Washington Square” In: JAMES, H. *A Herdeira*. Brasília: Ed. Alhambra, 1995.

PAZ, O. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PEREIRA, M. “Performance e mímica – processos de tradução no cone-sul”. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira. (org.). *Cadernos de Tradução: Tradução Intersemiótica*. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Núcleo de Tradução. Nº 7 (2001/1). Florianópolis: Núcleo de Tradução, 1996.

PERET, B. *Amor sublime*. Tradução de Suely Bastos. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

POIRIER, R. “Henry James, The Portrait of a Lady”. In: *The Voice of America: Forum Lectures. The American Novel*. 2001. p. 34-43.

_____. *The Comic Sense of Henry James: a study of the early novels*. New York: Oxford University Press, 1967.

QUEIROZ, O. “Introdução”. In: JAMES, H. *Daisy Miller e Um incidente internacional*. Tradução e introdução de Onédia Célia Pereira Queiroz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991

- RAMOS, A. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru: Edusc, 2002.
- RAW, L. *Adapting Henry James to the screen: gender, fiction and film*. Lanhan, Maryland, Toronto, Oxford: The Scarecrow Press, 2006.
- REBELO, M. “Prefácio”. In: JAMES, H. *The Turn of the Screw and Other Stories*. Penguin Books, 1972.
- REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. SP: Martins Fontes, 1998.
- REIS, C. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2ª ed. Coimbra: Almedina, 2001.
- RICHARDS, I. A. *Philosophy of rhetoric*. Oxford: Oxford University Press, 1938.
- RICHARDSON, R. *Literature and film*. Bloomington: Indiana University Press, 1973.
- RODRIGUES, W. “Introdução”. In: JAMES, Henry. *Os Inocentes*. Tradução de Wallace Leal Rodrigues. São Paulo: Casa Editora O Clarim, 1980.
- ROUANET, S. “Introdução”. In: BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ROWE, J. C. “For Mature Audiences: Sex, Gender and Recent Film Adaptation of Henry James’s Fiction”. In: BRADLEY, J. R. (ed.). *Henry James on Stage and Screen*. PALGRAVE, 2000, p. 190-211.
- SADOUL, G. *O cinema: sua arte, sua técnica, sua economia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1956.
- SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.
- SCHMIDT, R. “Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber”. In: RAMALHO, C. (Org.). *Literatura e Feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999, p. 23-40.
- SEARS, S. *The negative imagination: form and perspective in the novels of Henry James*. New York: Cornell University, 1968.
- SEBEOK, T. A. *Signos: Una introducción a la semiótica*. Tradução de Pilar Torres Franco. Barcelona: Paidós, 1986.
- SHANE, L. *A Note on Henry James*. Horizon, 1943, p. 412-33.
- SHORTER, E. *The Making of Modern Family*. London: Collins, 1977.
- SILVA, S.M. *A visão do feminino na condução do foco narrativo da heroína em Washington Square e Madame Bovary: um olhar comparativo*. 2010. p. 1-11. Disponível em <http://www.ichs.ufop.br/conifes/anais/LCA/lca2702.htm> acessado em 30 de setembro de 2011.

SILVEIRA, W. *Fronteiras do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1966.

SPILLER, R. *The Cycle of American Literature*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1960. p. 169-183.

SPIVAK, G. "Diasporas old and new: women in the transnational world". In: *Textual Practice*. V. 10, nº 2. London and New York: Routledge, 1996, p. 245-269.

STAM, R. "Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade". In: CORSEUIL, A. (ed.). *Ilha do desterro: a Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras. Florianópolis: Editora da UFSC, nº 51. Jul./Dez, 2006, p. 19-53.

_____. *Literature through film: realism, magic and the art of adaptation*. Blackwell Publishing, 2005.

_____. *Film Theory: An Introduction*. Blackwell Publishing, 2000.

TAI, M. "Washington Square" e "The Wings of a Dove". Disponível em <http://www.metroactive.com/papers/metro/11.13.97/henryjames-9746.html> acessado em 13 de agosto de 2010, p. 1-4.

TAYLOR, A.J.P. *English History*. Oxford University Press, 1965.

TEIXEIRA, I. e LOPES, J. (orgs.). *A mulher vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

THORNHAM, S. "Feminism and Film". In: *The Routledge Companion to Feminist and Postfeminism*, 2001.

THERBORN, G. *Sexo e Poder: a família no mundo, 1900-2000*. Tradução de Elisabete Dória Bilac. São Paulo: Contexto, 2006.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

TRILLING, L. *Sincerity and Authenticity*. London: Cambridge: Harvard University Press, 1972.

TROOST, L. "The nineteenth-century novel on film: Jane Austen". In: CARTMELL, D. and WHELEHAN, I. (ed.). *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge University Press, 2007, p. 75-89.

VAINFAS, R. *Casamento, Amor e Desejo no Ocidente Cristão*. São Paulo: Ática, 1992.

VANOYE, F. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Papyrus: Campinas, 1994.

_____. *Scénarios modèles, modèles de scénarios*. Paris: Nathan, 1991.

VASCONCELOS, H. *A delicada arte da escrita de Henry James*. Disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/livros/critica.aspx?id=220376> acessado em 27 de fevereiro de 2009.

VEIGA, C. “A história oficial: as mulheres e seus excessos”. In: TEIXEIRA, I e LOPES, J (Orgs). *A mulher vai ao cinema*. São Paulo: Autêntica, 2005, p. 89-102.

VIANNA, C & SETTON, M.G. “Lanternas Vermelhas – antinomias da luz: prestígio, dominação e relações de gênero” In: TEIXEIRA, I e LOPES, J (Orgs). *A mulher vai ao cinema*. São Paulo: Autêntica, 2005, p. 111-124.

VIRCHOW-VOIGTS, E. “Heritage and literature on screen: *Heimat* and heritage”. In: CARTMELL, D. and WHELEHAN, I. (ed.). *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge University Press, 2007, p. 123-137.

WAGNER, G. *The Novel and The Cinema*. New York: Fairleigh Dickinson University Press, 1975.

WANDERLEY, M. *A voz embargada: Imagem da Mulher em Romances Ingleses e Brasileiros do Século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

WARD, J. A. “The Europeans and the Structure of Comedy”. In: TANNER, T. (ed.). *Henry James: modern judgements*. London: Macmillan, 1968, p. 128-141.

WEISBUCH, R. “Henry James and the Idea of Evil”. In: FREEDMAN, Jonathan. (ed.). *The Cambridge companion to Henry James*. Cambridge University Press, 1998. p. 102-119.