

A painting depicting three individuals in a boat on a body of water. In the foreground, a woman with dark, curly hair and a red dress looks towards the viewer. Behind her, a man with light hair and a white shirt looks slightly to the side. To the left, another woman with reddish-brown hair is seen in profile, looking down. The background shows a blue sky and water with reflections.

Carla João Vieira Cunha Carneiro

A Fragilidade da Natureza Humana em *The Wings of the Dove*: Leitura Fílmica *versus* Leitura do Romance

Mestrado em Estudos Americanos

Orientadora: Prof. Doutora Maria do Céu Marques

Universidade Aberta

Porto
2006

O meu reconhecimento dirige-se, em primeiro lugar, à Professora Doutora Maria do Céu Marques pela orientação desta dissertação, pela disponibilidade demonstrada e por tudo o que me ensinou ao longo deste percurso.

À minha irmã Cristina, pelo apoio constante e por tudo o que partilhou comigo.

À minha mãe, à minha irmã Fátima e à minha sobrinha Emi pela força transmitida.

Ao Francis, pela sua compreensão nos momentos mais difíceis.

À minha irmã Cristina

Resumo

À semelhança do texto escrito, o filme tem uma dimensão narrativa importante, servindo-se de uma linguagem própria e apresentando a mesma coerência interna.

No presente estudo, na base da narrativa fílmica de *The Wings of the Dove*, esteve o romance homónimo de Henry James. Apesar de se tratar de uma adaptação livre, o argumentista Hossein Amini e o realizador Iain Softley encontraram um equivalente à prosa de James, substituindo, muitas vezes, os diálogos por gestos ou expressões que revelam o lado emocional das personagens, mantendo intacta a temática da fragilidade da natureza humana.

A coerência interna do filme é dada pela divisão em três actos, cada um deles separado por um ponto de viragem que conduz a história numa nova direcção. Quanto às personagens, a protagonista, Kate, deseja casar-se com Merton, um jornalista da classe média, enfrentando a oposição da tia. Encontra a solução para o seu problema em Milly, a jovem americana rica, de cuja fortuna pretende apoderar-se, mas vai enfrentar conflitos diversos, um deles o interior, em que se debate com a sua própria consciência.

As personagens envolvidas no triângulo amoroso constituído por Kate, Merton e Milly vão enfrentar conflitos diversos, que vão desde o interior ao relacional, social, situacional e cósmico. Todos estes conflitos originam que as motivações, objectivos e acções que empreendem se vão alterando ao longo do filme, contribuindo para que o arco destas personagens sofra, também, alterações.

O final do filme é inesperado, dado que Kate e Merton conseguem aceder à fortuna de Milly, mas perdem-se um para o outro. Aqui se encontra a moral do filme, que realça a inutilidade de meios ilícitos para se alcançar um objectivo e faz com que vejamos Kate como a heroína trágica da história.

Abstract

As the written text, the film has also an important narrative dimension using its own language and showing the same internal coherence.

The present work is based on the film *The Wings of the Dove* and on the homonym novel by Henry James. Though this film is not a faithful adaptation, the screenwriter Hossein Amini and the director Iain Softley preserved the essential of James's book replacing dialogues by gestures and expressions, which reveal the inner lives of the characters and the fragility of the human nature.

The three-act structure and the three turning points give the film its internal logic and lead the story into a new direction. The protagonist, Kate, wishes to marry Merton, a middle class journalist but to achieve her goal she has to face the opposition of her aunt. She finds the solution to her problems near Milly, a rich American heiress, whose fortune she wants to possess but she suffers from different types of conflict, such as the inner conflict in which she struggles with her own conscience.

Kate, Merton and Milly, the characters who form the love triangle, will face different types of conflict, from the inner, the relational, the societal, the situational to the cosmic. These conflicts will lead to different motivations, actions and goals which will move the story in new directions and, at the same time, will change the arc of the characters.

The denouement of the film is a surprise since Kate and Merton gain Milly's fortune but are lost to each other. The two lovers are defeated by their own consciences and here lies the morality of the film, in which vice is defeated by virtue. Kate, the protagonist, is converted from a villain into a tragic heroine.

Résumé

Tel que le text écrit, le film a une dimension narrative importante, en utilisant un langage particulier et présentant une cohérence interne.

Ce travail se base sur le film *The Wings of the Dove* et sur le roman homonyme d'Henry James. Quoique ce film ne soit pas une adaptation fidèle du roman, le responsable pour l'argument, Hossein Amini, et le cinéaste Iain Softley, ont maintenu l'essentiel du roman et on replacé, très souvent, les dialogues par des gestes et des expressions qui révèlent les emotions des personnages et comme ça, se maintient le thème de la fragilité humaine.

La cohérence du film est donnée par la division en trois parties, chacune separée par un événement qui conduit l'histoire vers une autre direction. En ce qui concerne les personnages, la protagoniste, Kate, désire se marrier avec Merton, un journaliste d'une classe moyenne et pour cela elle doit affronter sa tante. Kate trouve la solution pour ces problèmes près de Milly, un riche américaine, dont elle veut la fortune mais elle va envisager plusieurs conflits. Un de ces conflits, intérieur, est à l'opposé de sa conscience.

Les personnages qui s'engagent dans le triangle amoureux qui est formé par Kate, Merton et Milly vont envisager plusieurs conflits, tels que l'intérieur, le relationnel, le social, le situationnel et le cosmic. Tous ces conflits donnent lieu à des motivations, à des objectifs et à des actions qui change au cours du film, en changeant, aussi, l'arc des personnages.

Le final du film est surprenant puisque Kate et Merton accèdent à la fortune de Milly, mais se perdent l'un à l'autre et ici se trouve la moralité du film, car les moyens ilicites n'aident pas à qu'on atteint nos objectifs. Kate, la protagoniste, devient l'héroïne tragique du film.

ÍNDICE

RESUMO	4
ABSTRACT	5
RÉSUMÉ	6
ÍNDICE	7
INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I	
A estrutura tripartida do filme	
1. O início do filme ou <i>set-up</i>	15
2. Os dois pontos de viragem ou <i>turning points</i>	29
3. Algumas características de <i>film noir</i> em <i>The Wings of the Dove</i>	34
4. O clímax e a resolução	48
CAPÍTULO II	
Objectivos e conflitos das personagens	
1. A protagonista	56
2. As personagens catalisadoras	60
3. A espinha dorsal da personagem ou <i>character spine</i>	65
4. Os conflitos das personagens	71
CAPÍTULO III	
A narrativa fílmica de Iain Softley	
1. Aspectos que aproximam e/ou separam o filme do romance	
1.1. A linguagem fílmica e a linguagem do romance	85
2. O texto do guião	94
3. Contexto estético-literário de Henry James	99
4. Os códigos da narrativa fílmica	108
CONCLUSÃO	132
BIBLIOGRAFIA	136
FILMOGRAFIA	140
WEBGRAFIA	141

INTRODUÇÃO

A escolha do tema desta dissertação visa a leitura da narrativa fílmica de Iain Softley, cujo título, *The Wings of the Dove*, resulta da adaptação cinematográfica do romance homónimo de Henry James. Pretendemos mostrar de que forma é possível analisar um filme, do mesmo modo que analisamos um romance. No entanto, o nosso objectivo é a análise do filme de Iain Softley e não o estudo da obra literária homónima de Henry James, a qual surge apenas por ter sido o ponto de partida para a realização do filme. Assim, a análise poderia ter recaído, por exemplo, sobre o filme de Scorsese, *A Idade da Inocência*, que tem como texto base a obra de Edith Wharton, ou sobre qualquer outra obra literária. Encontraríamos as mesmas possibilidades interpretativas e a existência da estrutura tripartida, que permite dividir um filme em partes.

Dentro deste contexto, vamos procurar mostrar de que forma é possível analisar um filme, tendo por base o modelo norte-americano da estrutura tripartida e, em particular, Syd Field e Linda Seger, autores considerados uma referência no meio cinematográfico norte-americano.

A partir desta análise, será possível analisar qualquer filme, uma vez que a estrutura tripartida funciona como um modelo aplicável a qualquer exemplo. A grelha de análise não pode, no entanto, aplicar-se ao cinema europeu, regido por outra estrutura conceptual, mas, como já referimos, poderia aplicar-se a qualquer outro filme americano. Assim, convirá referir que o motivo da escolha deste filme e não de um outro, se deveu ao facto de Iain Softley não se tratar de um nome reconhecido pela maioria dos cinéfilos, pelo que passaremos a fazer uma breve biografia do cineasta.

Iain Softley nasceu em Londres em 1958, onde começou por exercer a profissão de produtor, escritor e realizador. Desenvolveu a sua formação académica em Cambridge, onde começou por dirigir produções de teatro. Mais tarde, iniciou a carreira de realizador de documentários e vídeos musicais para a BBC. A primeira longa metragem que realizou foi o drama musical *Backbeat*, em 1993, a história do quinto *Beatle*, Stuart Stuchiff. Segui-se-lhe, em 1995, *Hackers*, um thriller sobre um grupo de jovens piratas informáticos, no qual trabalhou

também como produtor. Em 1997 realizou *Wings of the Dove*, um drama que desenvolve a acção à volta de um triângulo amoroso seguindo-se-lhe, em 2001, *K-Pax*, cujo argumento, sobre um doente de um hospício que afirma ter vindo do planeta K-Pax, joga com o mistério. Em 2005 realizou e produziu *The Skeleton*, filme que pertence ao género de terror e encontra-se a rodar *Inkheart*, cujo lançamento está previsto para 2008. É, assim, notório que a filmografia de Iain Softley revela a sua versatilidade, pela diversidade de géneros e temáticas.

No que se refere a *The Wings of the Dove*, as personagens envolvem-se em situações que o espectador moderno é capaz de reconhecer como suas, identificando-se com elas. Iain Softley conseguiu tornar Kate na heroína trágica da história e não na vilã do filme, o que se deveu a uma adaptação livre do romance de Henry James. Hossein Amini escreveu o texto do guião que, apesar de se basear no romance, suprimiu centenas de páginas, de forma a tornar o filme mais acessível a um público contemporâneo.

Outro factor que contribuiu para a escolha deste filme, foi o facto de não ser comum encontrar um filme em que estejam presentes todos os conflitos referidos por Linda Seger, como acontece em *The Wings of the Dove*. Por outro lado, Kate, Merton e Milly, que formam o triângulo amoroso¹ da história, são personagens dimensionais, que crescem e mudam ao longo do filme, o que contribui para tornar a história mais atractiva, aos olhos do espectador.

No primeiro capítulo começamos por analisar o *set-up*, que ocorre dez minutos após o início do filme. Estes momentos iniciais são decisivos para o desenrolar da história, uma vez que nos situam no contexto dramático e nos apresentam as personagens. Depois, fazemos a análise da estrutura tripartida do filme e do modo como as partes se integram num todo coerente. Cada uma das três partes se inicia com um ponto de viragem na história, ou seja, um acontecimento que introduz uma alteração na linha de acção. Vamos referir os

¹ A capa deste trabalho, que apresenta a imagem das personagens que constituem o triângulo amoroso, é a capa do DVD do filme de Iain Softley

pontos de viragem ou *turning points* de *The Wings of the Dove*, aquando da passagem de um acto a outro, ao mesmo tempo que faremos a análise do papel das personagens na progressão da acção do filme.

Tornou-se necessário fazer a tradução para a Língua Portuguesa de alguns termos usados pela terminologia americana, de que são exemplo as expressões *set-up*, *turning point* ou *character arc*, uma vez que não existia, até à elaboração deste trabalho, nenhuma indicação nesse sentido.

Vamos analisar, também, o papel de Lord Mark que tenta, em vão, formar o seu próprio triângulo amoroso. Ama Kate, mas pretende casar-se com Milly, para aceder à sua fortuna e a sua presença revela-se particularmente importante nos momentos em que a história se orienta em outras direcções.

Os pontos de viragem surgem como elementos reveladores da acção que voltam a colocar a questão central do filme e surgem como momentos de comprometimento da protagonista.

No segundo capítulo vamos mencionar os conflitos e os objectivos das personagens, procurando encontrar-se o arco da personagem principal e das outras personagens que formam o triângulo amoroso constituído por Kate, Merton e Milly. Assim, analisar-se-ão as motivações destas personagens, cujos objectivos irão direccionar as suas acções. Maud, a tia de Kate, surge como a sua maior opositora e, nessa medida, assume grande importância na história, aparecendo como o veículo catalisador dos actos da sobrinha.

O percurso das personagens Kate e Merton revela um lado obscuro e intemporal da natureza humana, o que contribui para a actualidade do filme, uma vez que o ser humano continua a debater-se com dilemas morais que acabam, muitas vezes, por colocar-lhe graves problemas de consciência. O facto de nos depararmos, na nossa sociedade, com um materialismo crescente, leva a que o espectador sinta que a história apresentada no écran é verosímil. Ao longo do filme, Kate aparece com o carácter enfraquecido e acaba por revelar um lado mais humano, o que só é conseguido pela ênfase dada por Iain Softley a certos aspectos da personagem, que permitem vê-la como menos egoísta. Kate

transforma-se na protagonista do filme e leva o espectador a viver os seus dramas e angústias, abrindo a possibilidade de identificação entre espectador e personagem.

Quanto a Milly, a protagonista do romance que Henry James vê como a pomba, símbolo da pureza que virá a dar o título à obra, não aparece no filme como a protagonista. Contudo, mantém a mesma ligação com o divino, deixando em aberto a possibilidade de redenção para as outras personagens.

No terceiro capítulo desta dissertação vamos analisar a narrativa fílmica de Iain Softley e a sua relação com a prosa literária de Henry James, procurando mostrar que ler um livro e ver um filme são experiências diversas. Assim, nem o romance deve subordinar-se ao filme, nem o filme ao romance. Referimos o guião de Hossein Amini enquanto texto que serve de suporte ao filme. Assim, o guião ou argumento torna-se no elo de ligação entre o texto de Henry James e a narrativa fílmica de Iain Softley. Por ser uma narrativa, vamos mostrar que é possível aplicar ao filme a análise estrutural de Barthes, no que se refere ao nível funcional.

Fazemos, depois, uma inserção espaço-temporal de Henry James, para quem o bem e o mal resultam das circunstâncias que cada indivíduo enfrenta ao longo da sua vida. Nessa medida, os seus romances estão povoados de personagens cujos actos imorais são justificáveis, como parece ser o caso de Kate Croy, que é fruto do meio em que se insere. Iain Softley, por sua vez, apresenta-a de uma forma menos negativa, fazendo dela a heroína trágica da história.

Apesar da adaptação livre do romance de Henry James, podemos considerar que, na sua essência, o filme de Iain Softley permanece fiel ao romance. De facto, se Henry James procura analisar os processos mentais das personagens, servindo-se de diálogos convincentes, no filme, esses diálogos são, muitas vezes, substituídos pelas expressões das personagens, cujos *close up* revelam rostos amargurados que traduzem os seus dramas interiores.

Assim, o poder da imagem e da cor revelam-se fundamentais na adaptação fílmica em que a tonalidade cinzenta e sombria da cidade de Veneza traduz o

estado de espírito das personagens que nela se movem. De facto, no filme, Veneza assume uma importância superior à do romance, tornando-se no espaço libertador em que se move o já referido triângulo amoroso. Em Veneza, Kate encontra-se com Merton sem que a tia Maud interfira, e Merton liberta-se do domínio de Kate fazendo as pazes com a sua consciência. Ainda em Veneza, Lord Mark revela a Milly o plano dos dois amantes para se apoderarem da sua riqueza, o que precipita a sua morte. Finalmente, é a Veneza que Merton regressa, após a morte de Milly, para viver lembrando a sua memória.

O final em aberto do filme oferece ao espectador inúmeras possibilidades de leitura, em que cada um encontra uma resposta para os dilemas apresentados.

Part of writing and rewriting a good script includes finding a strong structure that will support your story. It means constructing your story in a way that will give it form, focus, momentum, and clarity. (...) It means crafting your story into dramatic form. (...) Dramatic composition has tended toward the three-act structure.¹

Linda Seger, *Making a Good Script Great*

The reason we employ a three act paradigm is that it is the simplest to understand (...) The first act gets the audience involved with the characters and the story. The second act keeps it involved and heightens its emotional commitment to the story. The third act wraps up the story and brings the audience's involvement to a satisfactory end. In other words, a story has a beginning, a middle, and an end.²

David Howard and Edward Mabley, *The Tools of Screenwriting*

A estrutura tripartida do filme

1. O início do filme ou *set-up*

Ao escrever um guião, o seu autor concilia diferentes elementos, cuja combinação vai dar origem a uma história contada por imagens. No filme *The Wings of the Dove*, Iain Softley parece ter criado uma narrativa em que as expressões magoadas e os silêncios das personagens se sobrepõem aos diálogos. O filme começa com uma visão vaga de alguns reflexos luminosos numa água escura, imagem que será retomada mais adiante e, nessa altura, o espectador

¹ Linda Seger. *Making a Good Script Great*. Hollywood: Samuel French Trade, 1994. p.19.

² David Howard and David Mabley. *The Tools of Screenwriting*. New York: St. Martin's Griffin, 1993. pp. 24-5.

apercebe-se que se trata de Veneza, o local onde decorre a maior parte da acção. Estas luzes indefinidas que se reflectem numa água ondulante sugerem, afinal, as incertezas das personagens. A água traduz a fragilidade das relações entre as personagens, que parecem diluir-se numa tempestade de emoções. Talvez por isso, surge como um elemento recorrente no filme, cuja primeira imagem mostra reflexos de luz na água para, mais adiante, vermos Kate, a protagonista, a passear de barco em Londres, com Merton, o jornalista sem recursos económicos por quem se apaixona. Depois, quando as personagens partem para Veneza, surge, de novo, a água, nos canais que circundam a cidade e na própria chuva que as envolve e a imagem inicial da água, ainda que breve, assume um significado especial no filme, cuja unidade depende de uma sequência de cenas.

A chuva, que envolve tantas vezes as personagens na cidade de Veneza, parece sugerir a destruição da beleza física e moral, ao tornar-se o símbolo da destruição da esperança de Milly, a rica herdeira americana. De facto, nesta cidade Milly confronta-se com a descoberta da relação entre Kate e Merton, adivinhando o plano que haviam traçado para a enganar e essa verdade vai revelar-se fatal para a jovem americana. O cenário sombrio da cidade reitera a sugestão de que algo de sinistro se está a passar e antecipa o fim trágico de Milly, precipitado após a visita de Lord Mark, personagem que pretende, também, aceder à fortuna de Milly. Debaixo de uma chuva intensa, Merton vê Lord Mark no café, em Veneza, acentuando esse cenário tempestuoso e sombrio, o choque do reconhecimento e o efeito dessa percepção inesperada, como se pode ler no texto do guião de Hossein Amini:

EXT. ST. MARK'S SQUARE. DAY.

The rain lushes down on the empty square...

(...) The red marble floors of the gallery are greasy with rain and dirt.

MERTON looks deep in thought.

(...) He walks past the thick glass windows of Florian's café...

He suddenly stops...

He's seen someone...

Through the crush inside, the movement of waiters, the cigar smoke, the glint of glasses and mirrors he sees LORD MARK...

LORD MARK sits back in a chair reading a newspaper...

(...) The rain crushes down on the square...

The sky is almost black... (Amini 1995:98)

O rosto de Merton expressa, nesta cena, todas as sensações físicas e emocionais resultantes do que acaba de testemunhar e que não necessitam de quaisquer palavras para serem entendidas pelo espectador. A ausência de luz traduz, também, a solidão e desespero de Merton que, naquele momento e sem que os dois tenham comunicado, associa a presença de Mark àquilo que virá a ser um final pouco feliz, apesar de ignorar que Kate será a responsável por isso. Sem que as personagens o digam, compreendemos que a relação de Merton e Milly se baseia numa harmonia frágil e delicada que pode desabar a qualquer instante. Se, por um lado, Lord Mark surge como a fonte de conhecimento que precipita a morte de Milly, Merton cria e mantém a situação que essa verdade vem confirmar, pelo que o seu olhar terá de traduzir a agonia em que se encontra. A sua passividade, a partir do momento em que aceita ficar em Veneza, enclausurado num espaço de onde não se atreve a sair, com medo de que a sua acção se traduza num passo em falso que acabe por aniquilar Milly, tornam-no tão culpado como Kate pela sua morte. No entanto, Merton não se quer sentir responsável pelo sofrimento de Milly e, após ter avistado Mark no café, dirige-se a casa da americana, para se certificar de que tudo está bem. Quando se vê impedido de entrar no palácio de Milly, Merton compreende que algo de muito sério originou a ruptura da harmonia quotidiana. Depois, descobre que Mark já havia visitado Milly, confirmando a suspeita de que a sua presença em Veneza só podia ter um significado negativo. Nesse momento, Merton ainda não sabe que a carta que escreveu a Kate desencadeou, ainda que de forma indirecta, todos os acontecimentos. Nesta contexto, as palavras que Merton dirige a Kate, nessa carta,

assumem especial significado, uma vez que traduzem uma necessidade súbita de se libertar de qualquer culpa:

MERTON VOICEOVER

My dearest Kate...

(...) Everything I've done I've done for you. Only it gets harder, every day. She's (*Milly*) alive Kate. More alive than anyone I've ever known...

(Amini 1995:98)

Estas palavras de Merton, que parecem denotar alguma afeição pela jovem herdeira, vão conduzir Kate ao acto desesperado de chamar Lord Mark, a quem revela as suas intenções e as de Merton, relativamente à riqueza de Milly, sabendo que este não será capaz de guardar segredo. O cenário chuvoso que envolve Kate, no momento em que lê a carta de Merton, traduz a tristeza e a insegurança da personagem em relação aos sentimentos do jornalista para com a americana.

Desde o início do filme que a água aparece como uma imagem recorrente que envolve a protagonista. As primeiras cenas transportam-nos do movimento das águas para a agitação das pessoas que se cruzam na plataforma do metro londrino. Neste cenário, entramos em contacto com a figura de Kate e, uns minutos depois, também com a de Merton. Os dois parecem não se conhecer, o que permite antever uma relação proibida que, mais adiante, será confirmada. Neste espaço interior seguimos Kate desde a estação de metro até ao elevador que permitirá o acesso ao exterior. Merton segue-a e só nesse momento, em que se encontram a sós no elevador revelando grande intimidade, percebemos que já se conhecem. Aqui, dá-se o primeiro momento de diálogo do filme, quebrado por

Kate, no momento em que profere as palavras “Merton, no”,³ com o objectivo de impedir um acréscimo de intimidade entre os dois. A câmara faz, então, um corte para um *close-up* dos olhos da protagonista, dando-se uma ruptura súbita no ritmo do filme que parece dirigir-se ao subconsciente do espectador. Nesse momento, acordamos para a realidade, juntamente com Kate, e temos a percepção de que as imagens desse encontro não são mais do que a recordação de momentos passados.

O grande plano dos olhos de Kate a invadir todo o écran torna-nos intervenientes na sua história e permite que a personagem partilhe connosco sentimentos e emoções. James Ryan menciona as possibilidades que o *close-up* acrescenta à narrativa fílmica: “Screenwriters should understand that the subtext of a scene – the hidden thoughts and feelings of a character – can be communicate very effectively with (...) the close-up.” (Ryan 2000:50). Com efeito, o grande plano de uma parte do rosto, neste caso, os olhos, que permitem conhecer o mundo que nos rodeia mas que, ao mesmo tempo, traduzem sentimentos e emoções interiores, muitas vezes difíceis de traduzir por palavras, surgem como elemento descodificador da interioridade da personagem. Neste contexto, o *close up* que o filme mostra equivaleria, na narrativa do romance, à enumeração de todos os sentimentos e possíveis conflitos que estariam a atormentar a personagem, naquele momento. Assim, podemos inferir que a narrativa fílmica de Iain Softley também é capaz de conduzir o espectador por um turbilhão de emoções, ao confrontá-lo com a imagem súbita dos olhos de Kate. Esse *close up* funciona como o subtexto narrativo que permitir descodificar o pensamento da personagem. “Subtext will elevate your screenplay and ultimately your movie.” (Lazarus 2006:17).

³ Iain Softley. *The Wings of the Dove*. U.S.A., (1997). Estas palavras são proferidas por Kate, quando estão decorridos 3 minutos de filme. A metodologia seguida nesta dissertação baseia-se, não na divisão em capítulos, mas na duração das cenas que constituem o filme, uma vez que este é estudado na sua divisão em actos, aos quais equivale uma estrutura temporal. Daqui em diante, a citação de qualquer cena passará a ser feita referindo o nome do filme, seguida da indicação, em minutos, do momento em que ocorre.

A imagem deste *close up* insere-se num conjunto de outras imagens que, por sua vez, vão originar as diferentes cenas, unidas num todo lógico e coerente, conferindo significação ao filme, da mesma maneira que, num texto, as frases se organizam em parágrafos. Segundo a opinião de Jan Bone e Ron Jonhson, a junção de uma cena a outra, cria no espectador a ilusão de realidade:

This careful editing and assembling of scenes is one way motion pictures give the viewer the illusion of reality, of being an active participant in the film. The filmmaker adds one scene to another in a creative effort to form a complete film. (...) Scenes are building blocks of sequences, which make up the entire film. They can be compared with sentences that make up paragraphs to create an entire story. Each scene is related to the others so that they will communicate the desired effect to the audience. (Bone, Johnson 1997:87)

O *flashback* inicial rompe o fluxo da história para recordar talvez o último encontro entre Kate e Merton, que parece ter ocorrido há já algum tempo. Esse momento anterior da vida da personagem, que se torna presente, só é assumido como tal no momento em que a câmara introduz um corte e a protagonista surge num outro cenário, interior. Este movimento temporal retrospectivo relaciona o momento presente com um outro, já passado, introduzindo uma alteração na ordem temporal. O espectador terá de fazer uma leitura dessas imagens e da sequência escolhida pelo realizador, dado que essa selecção encobre um tecido múltiplo de relações e significações que terão de ser decodificadas para alcançar todas as possibilidades de compreensão. Aqui, a concentração de Iain Softley no rosto da protagonista denota, desde logo, a importância da expressão facial, não sendo preciso que Kate profira qualquer palavra para penetrarmos numa atmosfera emocional.

O jogo de luz assume, também, uma importância significativa nesta passagem de uma cena exterior para um grande plano do rosto da protagonista, em

que uma luminosidade mais clara e, por isso, contrastante com as imagens anteriores, evidencia a matéria sobre a qual incide. Nessa medida, o *flashback* introduz um momento subjectivo da narrativa, enquanto representação de factos passados reproduzidos na memória de Kate. A mudança temporal e espacial não quebra, contudo, a lógica narrativa, pois apesar de o passado se materializar diante dos nossos olhos, somos capazes de compreender melhor a relação conturbada de Kate e Merton. O facto de, no início do filme, vermos esta relação através da perspectiva de Kate, acentua a importância desta personagem e somos tentados a aceitá-la, desde logo, como a protagonista da história. Do mesmo modo, sentimos antipatia pela tia Maud, cuja elegância contrasta com a sua distinta crueldade e frieza, patentes na cena que a seguir transcrevemos do guião:

INT. KATE'S BEDROOM / AUNT MAUD'S HOUSE. NIGHT.

KATE sits in front of the mirror, with one eye shut and the other wide open...

Her AUNT MAUD leans closer and adds the finishing touches to Kate's mascara. She studies her niece in the mirror...

(...) AUNT MAUD brushes KATE's cheek with a piece of tissue paper...

KATE looks uncomfortable but never moves or complains...

AUNT MAUD slips a beautiful pearl necklace around KATE's neck...

KATE stares at herself in the mirror...

AUNT MAUD

Try to look as if you've worn it all your life. (Amini

1995:3-4)

*It's yours.*⁴

Através da leitura da cena apresentada, apercebemo-nos de que Maud é uma pessoa pouco carinhosa e que Kate se sente constrangida na sua presença. O

⁴ O itálico é meu e pretende destacar esta linha, que não consta do guião, mas faz parte do filme. Esta linha não existe no guião, uma vez que houve alterações desde o *second draft* até à montagem do filme.

realizador apresenta uma sequência de imagens que nos transmitem muita informação sobre as personagens, sem que sejam necessárias palavras. Os momentos de diálogo apenas comprovam a superficialidade da relação entre ambas. Assim, Maud oferece o colar à sobrinha, não como prova de amizade, mas para que ela se apresente de uma forma elegante perante a sociedade tentando, ao mesmo tempo, inferiorizá-la. Maud trata Kate como um objecto precioso que ela pretende negociar a um preço superior àquele que Merton poderá pagar, pelo que o partido ideal será Lord Mark ou alguém de condição superior. Por isso, a relação de Kate e Merton terá de restringir-se à amizade, uma vez que este não possui bens de família e a sua carreira profissional não parece promissora.

Esta impossibilidade de Kate amar livremente Merton vai dar origem a um esquema para se apoderar do dinheiro de Milly, numa tentativa de conseguir aliar o amor de Merton e o acesso à riqueza.

A câmara transporta-nos, depois, para outros ambientes e ficamos a conhecer Merton, um jovem jornalista da classe média, o que parece antecipar, desde logo, um conflito relacional⁵, porque resulta da oposição entre duas personagens, uma delas a protagonista. Linda Seger escreve sobre esta dualidade de objectivos entre duas ou mais personagens: “conflict happens when two characters have mutually exclusive goals at the same time. One character will win, and one will lose (...) other characters also come in conflict with them, creating relational conflicts within individual scenes.” (Seger 1994:165) De facto, sempre que o objectivo da protagonista colide com o da sua opositora, estamos perante um conflito deste tipo. Aqui, a figura da tia Maud, que não aceita o relacionamento da sobrinha com alguém de condição simples e de recursos financeiros escassos, representa o principal obstáculo que Kate terá de ultrapassar para atingir os seus objectivos. Vemos que quando a jovem se encontra com Merton, em casa deste, revela a preocupação de regressar a casa da tia, chegando

⁵ A distinção tem por base a análise apresentada por Linda Seger, *Making a Good Script Great*. Segundo esta autora, ao analisar um filme, podemos distinguir cinco conflitos básicos: interior, relacional, social, situacional e cósmico.

mesmo a dizer a Merton que um dia ele se irá cansar dela. Esse momento reveste-se de grande importância, na medida em que revela a insegurança da personagem em relação aos sentimentos de Merton. Denota, também, o desejo de que a situação de separação forçada em que ambos se encontram seja superada. Este receio vai revelar-se fundamental no decurso da acção, uma vez que Kate terá de encontrar uma solução para os seus problemas, ou arrisca-se a perder Merton. Estão decorridos cerca de dez minutos após o início do filme e podemos afirmar que o *set-up* já foi introduzido, tendo o espectador ficado na posse de conhecimentos fundamentais relativos às personagens, sobretudo à protagonista e aos obstáculos com que se depara e que terá de enfrentar, ao longo do filme.

Iain Softley consegue, apesar de tudo, levar o espectador a sentir simpatia por Kate, fazendo-o acreditar que ela se preocupa com Milly. O realizador consegue torná-la numa personagem mais simpática do que a do romance de Henry James, e um exemplo disso está patente na cena do cemitério, que ocorre ainda durante o primeiro acto e onde vemos Kate a cuidar da campa da mãe, revelando sentimentos como a saudade e o amor. No romance, Kate valoriza os bens materiais que conquistou em casa da tia Maud, após a morte da mãe, como escreve Henry James:

She saw as she had never seen before how material things spoke to her. She saw, and she blushed to see, that if in contrast with some of its old aspects life now affected her as a dress successfully “done up”(…) She(…)liked them literally more than she had in all her other days liked anything; and nothing could have been more uneasy than her suspicion of her relative’s view of this truth. (…) She had almost liked, in these weeks, what had created her suspense and her stress: the loss of her mother, the submersion of her father, (…) the confirmation of their shrunken prospects (James 2003:36)

Um outro aspecto tem a ver com o facto de Kate mostrar simpatia por Milly, não tendo elaborado, desde início, um plano para se apoderar da sua riqueza. Só em Veneza Kate tem a confirmação da doença fatal que afecta a americana e, pela primeira vez, a intenção de aproximar Merton de Milly passa a ter como objectivo o acesso à riqueza desta.

De acordo com Linda Seger, os primeiros momentos decisivos de um filme, que podem oscilar entre dez a quinze minutos, constituem o *set-up* (Linda Seger 1994:19) e podem mesmo ser o mais importante da história. São esses momentos iniciais que introduzem as personagens e o tema da história e nos dizem qual o rumo que esta vai seguir. Essas páginas iniciais são determinantes, na medida em que delas depende o interesse que o espectador vai manifestar em relação à história. Aqui, o espectador fica a saber quem é a protagonista, que motivações a movem para determinados fins e que conflitos terá de superar, como refere Syd Field:

The first ten pages of your screenplay are absolutely the most crucial. Within the first ten pages a reader will know whether your story is working or not; whether it's been set up or not.(...) You've got ten pages to establish three things: (1) *who* is your main character? (2) *what* is the dramatic premise – that is, what's your story about? And (3) what is the dramatic *situation* of your screenplay? (Field 1998:71-72)

O *set-up* ou contexto dramático⁶ de *Wings of the Dove* permite ao espectador aceder a estas informações, que serão aprofundadas ao longo do primeiro acto, o que contribui para a intensificação da acção dramática. Com efeito, ficamos a conhecer a protagonista, Kate, que vive com a tia Maud. Esta pretende arranjar-lhe um casamento de conveniência, por isso, não aceita a relação

⁶ A noção de contexto dramático é uma tradução minha do conceito de *set-up*, pretendendo significar os primeiros dez a quinze minutos do filme, quando são introduzidas as personagens e o tema da história.

da sobrinha com o jornalista Merton, facto que vai orientar a sua actuação de determinada forma. Apercebemo-nos, ainda, das circunstâncias dramáticas que envolvem a acção, na medida em que Merton não parece disposto a esperar muito tempo para casar com Kate que, por sua vez, quer manter o estatuto social que acabara de adquirir e, ao mesmo tempo, assumir publicamente o seu amor pelo jornalista.

No *set-up* de *Wings of the Dove* vemos a imagem de alguns reflexos sobre uma água escura, que serve de pano de fundo enquanto são indicados os créditos, e essa visualização confere um sentido preciso do lugar e do ambiente em que decorre a acção. A imagem da água ondulante chega a ter um sentido metafórico, na medida em que revela a perturbação interior das personagens, sobretudo da protagonista que aparece, logo de seguida, no meio da agitação, também ela de um espaço interior, o de uma estação de metro. Estão decorridos três minutos de filme quando é introduzido o primeiro momento de diálogo, o qual opera um corte abrupto na acção para, logo de seguida, a câmara captar um grande plano dos olhos de Kate, agora sentada em frente ao espelho, no interior do seu quarto. Este espaço, também interior e distante da agitação da multidão, deveria trazer-lhe alguma tranquilidade. No entanto, verifica-se a situação inversa, Kate mostra-se mais insegura, e o mau-estar que sente na presença da tia funciona como indício para a relação pouco afectiva que se estabelece entre as duas e que será desenvolvida nos actos seguintes. Constituindo o *set-up* o início do filme e sendo parte integrante da história terá, necessariamente, de estabelecer um nexo de causalidade com o meio e o fim da mesma.

Apesar da ausência de pausas que indiquem a passagem de um acto a outro, subjaz ao próprio filme uma estrutura tripartida, dado que há momentos decisivos que condicionam a acção e a direccionam para determinados objectivos. O texto escrito do guião de Hossein Amini narra uma história que tem como ponto de partida o texto literário de Henry James, composto por personagens, acções e acontecimentos, encadeados de forma ordenada. Assim, e à semelhança de um

romance, também o texto de um guião deverá seguir uma determinada estrutura, como refere Fiedman:

Writing screenplays is not about putting words on paper, so much as thinking our storylines, visualizing scenes and imagining character. What we are talking about is a complex structure that you can travel through (...). (Friedman 2006:140)

Neste contexto, podemos considerar que todos os elementos de um guião formam uma estrutura, cujas partes são unidades que só adquirem significação a partir da relação com o todo, uma vez que “it’s the story that forms structure; structure doesn’t form the story”. (Field 1998:24). É possível falar de uma estrutura tripartida de um filme, da qual fazem parte o *set up* ou momentos iniciais, o desenvolvimento da história e dos conflitos apresentados e a resolução, em que tudo fica decidido. Linda Seger defende esta noção de estrutura tripartida:

Dramatic composition, almost from the beginning of drama, has tended toward the three-act structure. Whether it’s a Greek tragedy, a five-act Shakespearean play, a four-act dramatic series, or a seven-act Movie-of-the-Week, we still see the basic three-act structure: beginning, middle and end – or **set-up, development, and resolution**.(...) Although there are no stopping places in feature films, the act structure is still there – helping to move and focus the story. (Seger 1994:19)

Assim, num filme só faz sentido falar de divisão em três actos se cada um deles se relacionar entre si. Como elemento que antecede o filme, o guião terá de seguir o paradigma conceptual do próprio filme. Tal como uma mesa possui uma forma imutável que permite que todos concebamos mentalmente uma determinada estrutura, antes de visualizarmos se se trata de uma mesa redonda, quadrada, de madeira ou de vidro, também o guião possui uma forma imutável que vai depois ser preenchida com diferentes elementos. A história representa o todo, constituído

por personagens, acções, cenas, actos, efeitos especiais e muitos outros elementos que, no seu conjunto, contribuem para a integridade do próprio filme, como considera Syd Field:

The story is also a whole, made up of specific parts, the characters, actions, Act I, II, III, scenes sequences, locations, music, special effects, and so on. It's the relation between these parts that gives a screenplay its strength and integrity. A screenplay is a story told with pictures, in dialogue and description, and placed within the context of dramatic structure. (Field 1998:25)

O conteúdo de cada história pode alterar-se, mas todas têm em comum uma determinada ordem, um princípio, um meio e um fim, a que correspondem, a nível dramático, as designações de Acto I, Acto II e Acto III. Um acto será uma linha de acção que conduz a um ponto culminante que se designa por *turning point* ou ponto de viragem.⁷ Como referem Howard e Mabley, não há elementos visíveis que estabeleçam a mudança, mas o espectador tem consciência dessa divisão porque a história posiciona-se noutra direcção: “There are no curtains in a film, no clear-cut changes of act (...) So the division of a film into acts is not something that viewers are consciously aware of, though they feel the emotional shifts that come with pivotal changes in the story.” (Howard, Mabley 1993:25). De um modo geral, sempre que se dá a transição de um acto para outro, o espectador sente essa passagem sem que sejam necessárias quaisquer pausas. Um outro autor, James Ryan, refere, também, que o espectador é capaz de sentir a entrada num novo momento da narrativa sempre que um novo acto começa: “When one act ends, and a new one begins, the spectator can literally feel the break, the leap into new narrative territory.” (Ryan 2000:77) Mudanças intrigantes na acção podem ocorrer ao longo de todo o filme e são elas que despertam a atenção do espectador. De facto, um enredo linear e previsível, cuja acção decorra

⁷ A tradução é minha

sem quaisquer sobressaltos, originará espectadores desmotivados. No entanto, quando falamos de dois pontos de viragem numa estrutura de três actos, estamos a referir-nos a acontecimentos decisivos que ocorrem no início de cada acto e conduzem a história numa determinada direcção.⁸ O primeiro ponto de viragem ocorre cerca de trinta minutos após o início do filme e o segundo, vinte a trinta minutos antes do final do mesmo, como Linda Seger refere:

As a result of these two turning points, the story achieves momentum and retains its focus.

Generally, the first turning point happens about a half-hour into the film, with the second one coming about twenty to thirty minutes before the end of the film. Each of these turning points accomplishes a variety of functions. (Seger 1994:28)

Estes dois pontos de viragem estabelecem a ligação entre os três actos e correspondem, quase sempre, a momentos de comprometimento do(a) protagonista. O primeiro acto assume grande importância, na medida em que nos apresenta as personagens e os conflitos que as movem para determinados fins. Mostra-nos, ainda, os cenários em que se desenrola a acção. “Act I usually must accomplish three main tasks: introduce the main character; establish a problem or conflict that will drive the movie forward; and establish the setting.” (Friedman 2006:128). Ao longo do filme, e à medida que se vão sucedendo os três actos, a história assume uma complexidade crescente. A questão central do filme é colocada novamente, em cada um dos pontos de viragem, e o espectador interroga-se quanto à resposta. Para além desta questão dramática central, cada acto responderá a uma pergunta principal e a outras pequenas perguntas, todas

⁸ Esta distinção está de acordo com a terminologia de autores de guiões norte-americanos. Nesta dissertação baseamo-nos em Syd Field e Linda Seger, que consideram que a duração média de um filme será de duas horas. A esses 120 minutos correspondem 120 páginas, sendo um minuto por cada página de texto, em qualquer género de filme (dramático, musical, terror, ficção científica ou outro).

elas interligadas, de forma a permitirem clareza e coesão: “An act is a way to manage one ‘big question’.(...) This is not to be confused with the central dramatic question. The central dramatic question is directly connected to the one big moment of the whole screenplay; (...) it covers the entire screenplay.” (Ryan 2000:78) A estrutura tripartida confere, também, coerência ao filme, do mesmo modo que a divisão interna em capítulos exerce essa função em relação ao romance.

Transpondo esta estrutura para o filme *The Wings of the Dove*, a questão dramática central procura responder ao dilema moral da protagonista, que terá de escolher entre o amor de Merton ou os benefícios sociais de uma vida económica desafogada. Posta a grande questão dramática, todas as outras devem relacionar-se com ela. Assim, poderemos considerar que a *big question*, enquanto pergunta fundamental que direcciona toda a acção do primeiro acto, será a de saber se Kate irá obedecer à tia, desprezando o amor de Merton ou se, pelo contrário, irá contrariá-la, renunciando a todos os privilégios que já havia conseguido.

2. Os dois pontos de viragem ou *turning points*

O primeiro ponto de viragem dá-se no momento em que Lord Mark entra no quarto de Kate, à noite, e lhe declara o seu amor. Ao mesmo tempo, revela-lhe que precisa do dinheiro de Milly e que esta padece de uma grave doença. Atente-se no seguinte passo do guião:

INT. GUEST BEDROOM / LORD MARK'S COUNTRY HOME.
NIGHT.

LORD MARK opens the door...(..)

He sits at the end of the bed...(..)

KATE

Mark, you have to go...(..)

LORD MARK

I love you Kate. You...(…)

I need Millie's money to keep my home...(…)

KATE is paralysed...

LORD MARK

I have to marry her. It doesn't have to be forever...(…)

She's ill. She's very ill. Everyone in New York knows it...(…) When she's gone (…)

KATE

(…) Get out right now or I'll tell her everything you said. Every word. (Amini 1995:44-45)

Na sequência da leitura desta cena, percebemos que, por intermédio de Lord Mark, Kate toma conhecimento do estado de saúde de Milly. A forma como reage denota o desprezo que sente por este homem, cujas intenções revelam poucos escrúpulos. No entanto, Kate acaba por se ver como o reflexo deste ser, ébrio e desprezível, ao desejar, também ela, aceder ao dinheiro de Milly, o que acaba por trazer à superfície o lado mais sombrio da personagem. A expressão de Kate, no momento em que se deita junto de Milly, revela a sua luta interior, dado que, por um lado, sente repulsa por Lord Mark e pelo que ele pretende fazer mas, por outro, quer apoderar-se da riqueza da americana, tal como ele. Só a partir deste momento, e na posse desta verdade que Lord Mark lhe transmite, Kate começa a arquitectar um plano para se apoderar do dinheiro de Milly, tentando criar um triângulo amoroso entre ela, Merton e Milly. Lord Mark tenta, também, estabelecer um triângulo amoroso, constituído por ele próprio, por Kate e por Milly, mas sem sucesso, uma vez que nenhuma das duas tem interesse em iniciar qualquer relação amorosa com ele.

Na cena seguinte, Kate entra no quarto de Milly e, sob o pretexto de que está muito frio, deita-se junto dela, talvez com o intuito de revelar a pretensão de Lord Mark, o que acaba por não fazer. Essa atitude oculta, afinal, as suas próprias

intenções em relação a Milly Temple pois, a partir daqui, Kate passa a ver nela a solução para o seu dilema. A posse da fortuna da americana permitir-lhe-á amar Merton e, ao mesmo tempo, manter a posição social que conquistara. A revelação de Lord Mark surge, por isso, como o evento culminante ou primeiro ponto de viragem que vai conduzir a acção da protagonista para determinado objectivo, ao longo das restantes cenas do filme. Se não tivesse ocorrido este acontecimento, Kate não teria engendrado um plano para se apoderar dos bens de Milly e a acção do filme seria, certamente, diferente. A partir daqui, a *big question* que rege todo o segundo acto será a de saber se Kate se vai aproveitar da amizade de Milly para aceder ao seu dinheiro e, ao mesmo tempo, ganhar o amor de Merton. Caso a resposta seja afirmativa, resta saber de que forma vai tentar atingir o seu objectivo.

O terceiro acto tem início no momento em que Lord Mark se encontra com Kate, a pedido desta, quando faltam cerca de trinta minutos para o final do filme, o que se enquadra na estrutura fílmica descrita por Syd Field:

Act III is a 30-page unit of dramatic action that starts at Plot Point II and extends through to the end of your screenplay. It is held together by the dramatic context known as resolution. (Field 1984:177)

Nesta cena, não temos acesso ao conteúdo da conversa, apenas à pergunta de Mark quando cumprimenta Kate “What could be so urgent?”.⁹ Esta interrogação denota que não foi Mark que procurou Kate, mas que foi ela quem o procurou. Quanto ao que terá sido dito entre ambos, só o saberemos no momento em que Susan se encontra com Merton para lhe pedir que visite Milly e negue tudo o que Lord Mark lhe contou, ou seja, que Kate e ele estavam juntos desde o início. O conhecimento posterior do conteúdo da conversa que ambos haviam tido, deixa transparecer o nexos de causalidade que já referimos, entre o início, o

⁹ *Wings of the Dove*. 73 minutos.

meio e o fim da história revelando, ao mesmo tempo, que no filme nada acontece por acaso e que todos os acontecimentos têm um objetivo. De facto, se Kate não tivesse contado a Lord Mark o esquema que preparara, este nunca o teria revelado a Milly, que poderia continuar a iludir-se em relação ao amor de Merton. Milly já suspeitava que Kate e Merton estavam juntos, mas preferia continuar a iludir-se, e o diálogo que estabelece com Merton, numa praça veneziana, demonstra essa sua certeza:

MILLY takes MERTON and starts to dance with him...
(...) MILLY deliberately pulls MERTON deeper into the crowd
away from KATE's watchful eye...

MILLY

Would you rather be dancing with her?

MERTON

Kate?

MILLY

Yes. Unless you have a soft spot for Susan too.(...)

MERTON

I'm very happy dancing with you.

MILLY laughs...

MILLY

You're a beautiful liar. (Amini, 1995:75-76)¹⁰

A palavra sublinhada, cuja entoação é acentuada por Milly enquanto dança com Merton, poderá querer sugerir que o jovem é um *beautiful man*. No final da dança, Milly beija Merton, o que vem confirmar esta ideia. Mas se o amor de Milly por Merton está subjacente a este diálogo, também se torna evidente que Milly não acredita na relação de mera amizade que ele diz sentir por Kate e, por

¹⁰ O itálico e o sublinhado são meus.

isso, pergunta se ele preferia estar a dançar com ela. Quando ele responde que não, ela considera-o *liar*, o que traduz a sua desconfiança em relação a Merton e, ao mesmo tempo, o desejo de continuar a iludir-se, até porque nada confirmou ainda a sua suspeita. Esta cena assume grande importância no filme, por ser aqui que Kate, pela primeira vez, sente ciúmes de Milly. Nesse momento, ao ver Milly beijar Merton, Kate pensa que o seu plano poderá acabar “bem demais”, isto é, Merton poderá, de facto, vir a apaixonar-se pela americana. Afinal, foi ela que empurrou Merton para os braços de Milly e que lhe disse que ela era a mulher mais bela que jamais conhecera. A expressão no rosto de Kate deixa transparecer o medo de perder o amor de Merton, caso ele se apaixone por Milly. Neste contexto, o diálogo entre Kate e Merton, quando ambos se encontram numa esquina deserta e escura, próxima da praça de S. Marcos, alguns momentos após ele ter dançado com Milly, assume particular importância:

KATE

(...)

She looked so beautiful.

I was jealous watching you.(...)

It's the first time I've ever really felt like that. It hurts Merton. It really hurts.

MERTON

I know.(...)

KATE

It's the first time I didn't feel sorry for her... (Amini
1995:79)

Pela primeira vez desde que as duas se conheceram, Kate não sente pena de Milly e vê-a como alguém que pode ser sua rival devido ao amor que parece sentir por Merton. Este seu desespero e a carta que Merton lhe escreverá, mais tarde, revelando que Milly está bem mais viva do que se possa imaginar, vão

conduzir o filme ao segundo ponto de viragem, ao momento em que Kate chama Lord Mark para lhe revelar o plano que havia elaborado com Merton.

Depois do segundo *turning point*, o filme entra no terceiro acto e a pergunta central ou *big question* que o rege será a de saber se Kate vai levar o seu plano até ao fim, arriscando-se a perder Merton ou se, pelo, contrário, vai desistir da fortuna de Milly. Com o decorrer da acção, verificamos que o triângulo amoroso se mantém, dado que Kate não prescinde do dinheiro que Merton possa vir a herdar, após a morte de Milly. No entanto, a insegurança que sente em relação aos sentimentos do seu amado por Milly, levam-na a revelar a Lord Mark o seu plano, com um propósito bem definido, o de que este o transmita a Milly. Kate pensa que se Milly souber que ela e Merton se amam, desistirá de tentar conquistá-lo, passando a vê-lo como o seu grande amigo e, uma vez que é órfã, poderá torná-lo herdeiro dos seus bens. Deste modo, conseguirá que o seu plano seja um sucesso e poderá casar-se com aquele que ama.

Merton, surge como alguém sem personalidade, que não tem vontade própria, fazendo tudo o que Kate decide. No entanto, e ao contrário dela, questiona-se sobre a sua actuação, mas acaba por aceitar fazer parte do triângulo amoroso, motivado não pela sede de riqueza, mas pelo amor que sente por Kate. Por esse motivo, aceita ficar em Veneza para tentar seduzir Milly. Nesse momento, Kate não imagina que Merton se venha a apaixonar por outra pessoa e idealiza um cenário em que Merton faça Milly feliz durante os últimos dias de vida e que, depois da sua morte, volte para ela, apaixonado e rico.

3. Algumas características de *Film Noir* em *Wings of the Dove*

A actuação manipulativa de Kate sobre Merton confere-lhe, de alguma maneira, o estatuto de mulher fatal, ideia que é comprovada pelo próprio realizador: “There is something of the film noir femme fatale in Kate, in the way that she draws Merton into her scheme. That was something that writer Hossein

Amini and I talked about.”¹¹Esta mesma opinião é partilhada pelo argumentista, Hossein Amini:

I was concerned about even attempting to do a screenplay inspired by the *Wings of the Dove* until I got to the end of the book and saw it was really about this sudden dramatic moment between three people. After that, I couldn't help but see it in terms of a film noir – a story of triangles and conspiracies and deceptions. The character of Kate shares much in common with the modern femme fatale, whilst Merton is a man trapped in the very modern throes of obsessional love.”¹²

De facto, *The Wings of the Dove* apresenta algumas das características do *film noir* “often referred to as a sub-genre of the crime thriller or gangster movie – although as a style it can be found in other genres (for example, melodrama, western)” (Hayward 2002:128).¹³ O filme de gangsters exerceu um grande fascínio sobre o público e tornou-se um género diferenciado em 1930/31, com intrigas e imagens próprias, de acordo com Mark Cousins. Os temas tratados também eram únicos e foi um género de filme que alcançou grande sucesso pelo facto de abordar temas americanos. Nesta altura, a venda de álcool era ilegal e surgiram figuras e organizações que o transportavam, de forma clandestina, para bares das cidades, sobretudo Nova Iorque e Chicago. Os protagonistas destes filmes, ligados ao crime, viviam, muitas vezes, dramas familiares, que acabavam por se tornar tema de muitos filmes de Hollywood e mesmo de outros países. (Cousins 2005:138;140). Um exemplo dessa influência do filme de gangsters americano no exterior é o cinema francês dos anos quarenta a sessenta, tendo a expressão *film noir* sido exportada de França para os Estados Unidos. (Journot 2000:69).

¹¹<http://www.filmscouts.com/scripts/matinee.cfm?Film=dov&File=filmmkrs>, p.1, 11-01-2003

¹² <http://www.filmscouts.com/scripts/matinee.cfm?ArticleCode=1628>, p.2, 11-01-2003

¹³ This is a term coined by the French film critics in 1946 to designate a particular type of American thriller film.

Este tipo de filme coloca a mulher fatal numa posição de destaque, revelando-se inteligente e dominadora, buscando a sua própria sexualidade. No final do filme, acaba por pagar um preço por essa actuação, destruindo-se o triângulo amoroso que se havia constituído. Em *The Wings of the Dove*, também Kate domina Merton ao longo do filme, pelo menos enquanto o esquema que elaborou funciona, mas acaba por pagar por isso, quando perde Merton e o acesso à fortuna de Milly. Tal como a mulher fatal do *film noir*, Kate interessa-se apenas por ela própria ou, pelo menos, preocupa-se sobretudo com ela, manipulando Merton para atingir os seus objectivos. Esta preocupação que a mulher fatal tem, em relação a si própria, é, muitas vezes, traduzida pelo reflexo da sua imagem em espelhos, como afirma Susan Hayward: “These women are interested only in themselves (as the frequent reflections of them in mirrors attest) and in getting enough money, by all means foul, to guarantee their independence.” (Hayward 2002:130) No filme, Kate aparece, mais do que uma vez, em frente a um espelho, como acontece no *set-up* inicial, em que a câmara faz um *close-up* dos olhos da personagem. Nesta cena, Kate acabara de recordar um encontro com Merton, o que indicia, desde logo, a ligação entre os dois. No final do segundo acto, vemos de novo Kate em frente ao espelho, a ler a carta de Merton, cuja *voice over*¹⁴ lhe revela que Milly está viva, muito mais viva do que ele podia imaginar. Este é um momento decisivo que conduzirá o filme ao terceiro acto, tendo em conta que estas palavras contribuem para aumentar a insegurança de Kate em relação aos sentimentos de Merton e levam-na a contar o seu plano a Lord Mark, pois sabe que ele o revelará a Milly. Kate sente que começa a diminuir o domínio que exerce sobre Merton, uma vez que apesar de ele continuar a agir de acordo com o que ela pretende, os seus sentimentos poderão estar a mudar.

Há, em *The Wings of the Dove*, outros elementos próprios da actuação da mulher fatal do *film noir*, de que Susan Hayward: também fala: “These women

¹⁴ A mechanical transmission of an off screen voice such as a voice over the telephone or a voice over a P.A. system or a voice over a tape recorder. Cole and Haag. *The Complete Guide to Standard Script Formats, Part I: The Screenplay*. Hollywood: CMC Publishing, 1999. p. 7

(...) move about easily in traditionally male spaces, bars, etc. They might even dress like men with their very tailored suits” (Hayward 2002:131). De facto, estes aspectos também estão presentes no filme, por exemplo na cena em que as personagens festejam o Carnaval, em Veneza. Aqui, Kate enverga um traje masculino, de toureiro, com um pequeno bigode. Além disso, Kate parece mover-se muito bem em espaços masculinos sendo disso exemplo a ida ao bordel onde o pai se encontra e a entrada num sector de uma livraria reservado a elementos do sexo masculino, dado o conteúdo erótico dos livros. Outro aspecto também referido por Susan Hayward tem a ver com o facto da mulher fatal aparcer, frequentemente, com um cigarro na mão, como “cigarette holder like the best of the men” (131). Também Kate aparece, no filme, a fumar, tal como Lord Mark, contrastando com a figura de Milly, mais delicada e feminina.

Se atentarmos no próprio filme, a ênfase dada à noite e o contraste entre luz e sombra, revelam, também, aspectos de um *film noir*. Uma vez mais recorremos a Susan Hayward, para justificar a nossa opinião:

The essential ingredients of a film noir are its specific location or setting, its high-contrast lighting as well as its low-key lighting, a particular kind of psychology associated with the protagonist. (...) The setting is (...) generally a composite of rain-washed streets and interiors (both dimly light) (Hayward 2002:129-130)

Os cenários sombrios do filme permitem desvendar o estado de espírito das personagens e as inquietações que as invadem. Os interiores e os exteriores onde as personagens se movem são escuros e austeros e, é frequente, que elas se encontrem próximo de uma janela, cujas vidraças estabelecem a ligação com o exterior, que se apresenta chuvoso.

No caso de Kate, após ter deixado Veneza, encontramos-la num cenário londrino que também se apresenta chuvoso e, nessa medida, acaba por revelar o receio que a invade, ao aperceber-se de que pode vir a tornar-se vítima do

esquema que montou. Essa constatação confere alguma tensão dramática ao filme, conduzindo à revelação do seu plano a Lord Mark e, nessa medida, precipitando a morte de Milly. Por outro lado, nas sombras parecem, também, diluir-se os valores morais das personagens Kate e Merton. Quanto a Merton, o espectador consegue perceber a dúvida crescente que o invade ao longo do filme e que o leva a questionar-se sobre o plano que Kate elaborara para se apoderar da fortuna da americana, uma vez que os seus sentimentos em relação a Milly parecem ter-se alterado. Susan Hayward refere esta dificuldade de discernimento da verdade que, muitas vezes, parece afectar as personagens neste tipo de filme: (...) the shadowy, reflecting the blurred moral and intellectual values as well as the difficulty in discerning the truth. Characters are similarly unclear (...) the net effect is one of claustrophobia. (Hayward 2002:129-130)

Como já foi referido, a chuva e o ambiente escuro e sombrio em que se movem as personagens surgem, ao longo do filme, como imagens recorrentes que correspondem ao estado de espírito que as envolve e, nessa medida, encerram um sentido metafórico que torna visíveis sentimentos escondidos e perturbados. O uso da imagem que funciona como metáfora do significado escondido de uma determinada realidade é referido por Susan Hayward, nestes termos:

With metaphors, we come to understand the unknown through the known, through associative relations. In this respect, metaphors function paradigmatically. That is, the unknown gets explained by being inserted into (...) in the case of cinema, an image.(...) In cinema, an image when used metaphorically functions as a substitute for the real meaning. (...) Metaphors render the unknown visible, make the unknown have presence. (...) an image will act as a substitute for the real meaning and convey the real meaning clearly. (Hayward 2002: 229-230)

A ideia de que *The Wings of the Dove*, apesar de não ser considerado um *film noir*, apresenta muitas das características deste tipo de filme, também é

corroborada por Marty Mapes. Este crítico de cinema considera que existe um casal, Kate e Merton, que conspira para enganar Milly, a rica herdeira americana, no sentido de se apoderar de toda a sua fortuna. A felicidade do casal seria conseguida à custa de uma vítima inocente:

An interesting thought struck me after the movie was over, and that is that the film *Wings of the Dove* almost fits the story line of a film noir. A couple conspires to cheat someone (...) so they can live happily ever after. (...) I wouldn't call *Wings of the Dove* a *film noir*, but the comparison is interesting.¹⁵

O recurso à *voice over* e ao *flashback* são outros aspectos de que se serve o *film noir* e que também estão presentes em *The Wings of the Dove*. Como já foi referido, o filme começa por mostrar imagens do passado que relembram um encontro entre Kate e Merton e que ela recorda em frente ao espelho do seu quarto. O seu pensamento é, de súbito, interrompido, no momento em que ela nega a Merton uma situação mais íntima com um súbito “Merton, no”.¹⁶ Em relação ao uso da *voice over*, o realizador utiliza a voz de Merton, que se ouve quando Kate lê a carta que ele lhe enviara. Depois, ouvimos de novo a sua voz, durante o funeral de Milly, a proferir uma breve oração inspirada num salmo bíblico mas, em última instância, o espectador sente que a súplica não parte dele mas de Milly. O filme termina com o regresso de Merton a Veneza e com a *voice over* de Milly, repetindo palavras que já lhe havia dirigido, e que revelam a sua confiança nele. De acordo com a estratégia do *filme noir*, no final prevalece a voz de quem passou a controlar a história, como afirma Susan Hayward: “In the end, film noir is about which voice is going to gain control over the story-telling and in the end control over the image of the woman fatale” (Hayward 2002:131). Em *The Wings of the Dove*, Milly surge como a grande vencedora do jogo

¹⁵http://www.moviehabit.com/reviews/win_1o97.shtml, p. 1, 30-11-2002

¹⁶ *Wings of the Dove*, 3 minutos.

montado por Kate, ao prevalecer na memória de Merton, mesmo depois da sua morte.

Quanto a Merton, o desconforto que sente não é, muitas vezes, perceptível através de palavras, mas de gestos e expressões que desvelam a angústia que o atormenta, perante a passividade com que se deixa conduzir por Kate. O seu maior desejo é casar com Kate e o único modo de o conseguir será o de seguir o esquema que ela montou. No entanto, acaba por se revelar difícil agradar a Kate e, ao mesmo tempo, à sua consciência, o que o leva a interrogar-se sobre a decência dos seus actos. O objectivo de Merton não era ficar com o dinheiro de Milly, mas apenas casar-se com Kate, só que para concretizar o seu desejo terá de enriquecer primeiro, o que o coloca perante um dilema. Esta personagem revela um sentido de moralidade ao reagir de forma negativa ao acesso pouco honesto à riqueza, daí que se contente com o seu salário de jornalista e não ambicione muito mais. Só no momento em que se apaixona por Kate, cuja relação Maud desaprova, lamenta a pobreza em que vive e se torna submisso em relação ao esquema por ela montado. Nem mesmo a riqueza de Lancaster Gate, onde vive a tia Maud, o impressiona, não desejando, sequer, habitar numa casa semelhante àquela. De facto, numa das cenas do filme em que Kate vai a sua casa e lhe diz que aquele lugar é mais agradável do que pensava, Merton pergunta-lhe se é acolhedor a ponto de a fazer desejar mudar-se para lá.

Como já foi referido, Merton deseja casar com Kate e, para isso, aceita seguir o seu plano mas, aos poucos, apercebe-se do interesse que a herdeira tem por ele e começa a sentir um peso na consciência. A passividade com que aceita as decisões de Kate, conduzem-no a uma agonia cada vez maior e a uma certa humilhação. Essa passividade constitui, aliás, a convicção da sua inculpabilidade, uma vez que o silêncio proporciona uma sensação de inocência. Assim, Kate será responsável por tudo o que possa acontecer a Milly e, em última instância, Maud, ao proibir que a sobrinha assuma uma relação com alguém de uma classe menos favorecida.

Essa desculpabilização será, no entanto, aparente, dado que entramos com frequência no drama interior de Merton, vendo-o imerso nos seus próprios pensamentos. Depois de ter sido arrastado para Veneza por Kate, Merton vive um dilema, uma vez que se espera dele uma determinada actuação. Em Veneza, sente-se um fingidor, acabando por se transformar num ser que luta contra a própria consciência para justificar os seus actos. De facto, se Kate engana Milly, ao dizer-lhe que a relação que tem com Merton é de amizade, também ele participa nessa mentira, ao tentar envolver-se sentimentalmente com Milly. Parece que Merton não sabe muito bem como agir e que o desenrolar dos acontecimentos o deixa confuso e sem certezas, o que constitui uma característica do herói masculino do *film noir*. Segundo a opinião de Susan Hayward

This 'hero' is often obsessive and neurotic and equally capable of betrayal of his *femme fatale*. The ambiguity of his character is paralleled by the contortions of the plot, whose complexities seem unresolvable, particularly by the hero, who, until the very end, seems confused and unclear about what is happening. (...) The power the *femme fatale* exerts over the hero is his own doing, because he has over-invested in his construction of her **sexuality** at the expense of his own **subjectivity**. (Hayward 2002:130)

No final do filme, Merton não consegue trair a memória de Milly e recusa a herança que ela lhe deixou, apesar de saber que isso implica perder o amor de Kate. No entanto, durante o filme há já indícios reveladores dos verdadeiros sentimentos de Merton. No diálogo que se segue, retirado do segundo acto do guião, Merton revela a Milly o sentimento de culpa que o envolve e a sua condição de fingidor:

EXT. BALCONY RESTAURANT. NIGHT.
(...)

MILLY

Why did you stay? Really?

MERTON

I have nothing to go back to.

MILLY

Your work.

MERTON

My work's a sham.

MERTON smiles softly and drinks...

MERTON

I don't believe in any of the things I write about. I fake passion. I fake conviction. (Amini 1995:89-90)

Estas palavras denotam o sentimento de culpa e a fragilidade da personagem, que não consegue prosseguir com a fraude sem sentir remorsos nem *fingir* os verdadeiros sentimentos que começa a sentir por Milly, cuja devoção por ele parece mais sincera do que o amor de Kate. Merton diz a Milly que não tem motivos para partir, apesar de se saber que Kate se encontra, nesse momento, em Londres e este diálogo deixa transparecer a ideia de que Merton poderá estar a mentir a Milly apenas para a poupar. No entanto, sabe que não está a ser sincero e a sua expressão perturbada deixa transparecer a ideia de que a mentira o incomoda.

No terceiro acto, o sentimento de culpa acentua-se e Merton torna-se incapaz de continuar a enganar Milly. Depois de ter avistado Lord Mark no interior do café, em Veneza, e de lhe ter sido negada a entrada em casa de Milly, ele apercebe-se de que algo terá acontecido entre Mark e Milly, mas não pode ainda imaginar que Kate foi a culpada dessa situação. Sente um mau-estar súbito, porque a sua consciência não está em paz e porque se apercebe que Milly, afinal, não lhe é indiferente. Durante este terceiro acto apercebemo-nos dos verdadeiros sentimentos de Merton, que não consegue manter uma atitude interesseira em relação a Milly, ainda que isso o possa afastar de Kate. Ao ser invadido por uma

súbita inquietação, o rosto de Merton revela, em muitas cenas, a tensão interior que o perturba, sem que sejam necessárias muitas palavras para que o espectador se aperceba de uma mudança na personagem.

O cenário, cinzento e chuvoso, não serve apenas para mostrar o esplendor da cidade de Veneza, mas para evidenciar a perturbação de Merton. Conjugado com a pouca luminosidade do cenário, o vestuário escuro de Merton estabelece, com ele, correspondências de sentido, o que confere maior tensão ao filme, uma vez que as cores escuras estão, de um modo geral, associadas a sentimentos de dor ou mágoa, funcionando como um espelho que retrata as emoções da personagem. De forma sinestésica, o cenário chuvoso chega a evocar no espectador o sentido do odor a terra molhada. À importância dada à cor e ao cenário faz referência a crítica cinematográfica Laura Miller, a propósito deste filme:

The characters inhabit a world of fundamental instability covered in ornate, bejeweled surfaces, as drunk on sensuality as the Gustav Klimt paintings they contemplate in a gallery scene. Cinematographer Eduardo Serra saturates the screen with color – cobalt, emerald, saffron and gilt – until even the medical instruments used by Millie’s doctor look precious. There are several marvellous hats. There are even more splendid gowns, including some made of pleated Fortuny silk that may induce light swooning. There are gorgeously tiled rooms and crumbling Venetian palazzi and midnight gondola excursions.¹⁷

O terceiro acto oferece-nos uma sequência de cenas breves mas fulgurantes, contrastando interiores e exteriores, grandes planos com planos médios, diálogos e silêncios, o que confere ao filme uma grande riqueza de significações. A acção segue numa outra direcção e volta a pôr em causa a questão dramática central, na medida em que parecem surgir novos obstáculos que enfraquecem o triângulo amoroso que se havia constituído, a partir do momento

¹⁷ <http://www.salon.com/ent/movies/1997/11/14wings.html>, p. 2, 30-11-2002

em que os sentimentos de Merton em relação a Milly se alteram. Lord Mark havia tentado criar o seu próprio triângulo amoroso, constituído por ele e por Kate, por quem se apaixonara, e por Milly, com quem esperava casar-se para aceder à sua fortuna. No entanto, o triângulo que idealiza, nunca chega a constituir-se, dado que nem Kate nem Milly estão interessadas em manter com ele um relacionamento amoroso. A recusa de Kate em aceitar a proposta de Mark denota que ela dá uma grande importância ao amor e, como tal, aparece aos olhos do público menos interessada do que aparenta ser. O casamento com Mark resolveria o problema de ascensão social, mas fá-la-ia perder o amor de Merton. Quanto a Milly, condenada precocemente a uma vida terrena curta, procura viver o tempo que lhe resta da melhor forma possível, daí que não seja de estranhar a recusa a Lord Mark e a procura do amor de Merton, até porque ela não persegue qualquer tipo de riqueza material, apenas alguma satisfação sentimental.

Milly será *the dove*, cujas asas se vão abrir e voar para longe, no final da história. O título do filme mantém-se fiel ao título do romance e à mesma associação simbólica da pomba à doçura e à bondade da americana. Milly, a pomba, representa um epíteto à pureza que as outras personagens reconhecem nela. Ainda durante o segundo acto do filme, há uma cena que indicia a relação entre Milly e a pomba, no momento em que ela sobe ao cimo da torre da catedral de S. Marcos e a câmara capta o que ela vê, quando se debruça e olha a paisagem que a rodeia. Aqui, sem dizer qualquer palavra, Milly transmite ao espectador um misto de emoções, que vão da alegria de viver à consciência da sua condição de condenada. Neste momento, ouve-se o ruído das asas das pombas que esvoaçam, o que funciona como indício do desejo de Milly em se libertar do sofrimento e voar para longe.

O próprio título do filme, *The Wings of the Dove*, que é também o do romance, refere-se a uma imagem bíblica arquetípica da pomba, cuja riqueza de simbolismo pode traduzir as ideias de ingenuidade, amor, inocência, paz ou sacrifício. Nesta medida, o título estabelece com a narrativa do romance uma relação transtextual de paratextualidade, de acordo com a terminologia de

Genette. (Genette 1982) Podemos, ainda, encontrar no romance e no próprio filme, uma relação transtextual de metatextualidade, que Genette define como a relação de um texto com outro, não citado. Com efeito, Milly baseia-se numa personagem real que não faz parte, nem do romance, nem da narrativa fílmica, a prima de Henry James, Minny Temple.

O gemido da pomba também pode assumir o valor simbólico do pranto de quem sofreu uma desgraça. A ideia de libertação evocada na Bíblia, surge associada às asas da pomba, podendo significar o acesso do homem a uma realidade supraterrena. Transpondo esta simbologia para o romance, Milly também aparece como a herdeira ingênua e inocente, com uma vida terrena precoce, que encontrará a sua libertação no voo da transcendência.

No filme, uma outra referência ao voo libertador da pomba, aparece na cena do funeral de Milly, através da *voice over* de Merton, que profere uma oração, como se se tratasse de um monólogo interior:

My heart is sore pained within me, and the terrors of death have fallen upon me. Fearfulness and trembling have come upon me, and a horror hath overwhelmed me. And I said ‘Oh that I had wings like a dove, for then I would fly away, and be at rest.’¹⁸

Estas palavras, proferidas pela voz de Merton, reportam a um salmo bíblico, como veremos mais adiante e denota, desde logo, o arrependimento de Merton, se tivermos em conta as palavras de Carlo Maria Martini: “Os salmos são orações, elevações a Deus cantadas pelo povo de Deus. São orações cantadas, no sentido de que não são ditas simplesmente com os lábios (...) em que todo o homem se envolve na sua emotividade.” (Martini 2003:11)

A escolha da *voice over* de Merton, por parte de Iain Softley, revela a importância da oração, em que terá muito mais força a voz interior do que

¹⁸ *Wings of the Dove*, 82 minutos.

qualquer palavra que possa ser proferida pelos lábios. A voz de Merton ecoa, enquanto decorre o funeral de Milly, cujas imagens aparecem, pela primeira vez no filme, em *slow motion* (Packard 1997:127)¹⁹ o que poderá querer traduzir a ideia de que o tempo de Milly já não é um tempo terreno regido pelo relógio, mas um outro, regido pela eternidade. Por outro lado, a oposição entre os dois tempos, poderá levar-nos a intuir que Milly se libertou do sofrimento da vida terrena. O tempo surge, assim, como o libertador de Milly e, ao mesmo tempo, estabelece a ligação entre os dois estádios, o terreno e o supraterrano. Marcel Martin refere, precisamente, a importância que o tempo pode assumir, no interior de um filme:

Parece indiscutível que o cinema é *em primeiro lugar uma arte do tempo*, visto ser esta a premissa que se torna mais imediatamente visível em todo o processo de compreensão do filme. Isso deriva, certamente, do facto que o espaço é objecto de *percepção*, enquanto o tempo é objecto de *intuição*. (Martin 2005:246)

O pedido de perdão de Merton dirige-se a Milly, a pomba que acabara de abrir as asas para voar para longe, para um lugar onde já não será necessário reexaminar o sofrimento ou a traição, e onde ele espera poder vir a encontrá-la, se um dia ela lhe conceder o seu perdão. No final desta cena, a câmara faz um rápido *close-up* do rosto de Merton para, de imediato, se afastar e mostrar um plano médio em que ele se volta, em câmara lenta, e se detém, em silêncio, na proa da gôndola que transportara o caixão, e que exhibe um anjo de cabelos encaracolados e de asas abertas, que parecem querer tocá-lo. A semelhança física de Milly com a imagem do anjo que exhibe umas asas traduzem, por um lado, a ideia da pureza da personagem e, por outro, reforçam a ideia de libertação dada pelas asas, que lhe terão permitido voar para longe.

¹⁹ slow down film speed onscreen (which means speeding up film speed in camera), to create a dreamlike, slow motion, underwater mood or effect.

O salmo bíblico que a *voice over* de Merton profere em tom de pedido de perdão corresponde à transposição do salmo 55 de David. Trata-se de um salmo individual de súplica, em que o salmista se encontra tão desgostoso com a traição de um amigo dos mais íntimos, que desejaria fugir para longe mas, apesar disso, consegue afirmar a sua fé em Deus:

Ouve, ó Deus, a minha oração,
Não rejeites a minha súplica.
Presta-me ouvidos e responde-me;
Estou atormentado pela angústia,(...)
O coração aperta-se-me no peito
E os terrores da morte caem sobre mim.
Apodera-se de mim o terror e o tremor,
E o medo envolve-me.
E exclamo: “Quem me dera ter asas como a pomba,
Para poder voar e encontrar abrigo!”²⁰

Este salmo, que procede de uma situação dolorosa ainda não superada, tanto poderá atribuir-se a Milly, cuja morte se precipitou devido à traição de Merton, seu amigo íntimo, e de que ela teve conhecimento por intermédio de Lord Mark, como ao próprio Merton, que transpõe a súplica de perdão para si próprio, buscando a redenção dos seus próprios actos. Nesta ordem de ideias, também não será por acaso que a última cena em que vemos Merton e Milly juntos, antes da morte desta, revele o arrependimento de Merton que, de joelhos, dirige a Milly um pedido de perdão, traduzido pelas palavras: “I am sorry, Milly. I’m so sorry!”²¹ Esta invocação ao perdão de Milly, traduzida por um simples vocativo, *Milly*, acompanhada de um imperativo de invocação, “I am sorry”, que poderá corresponder à expressão *Milly, perdoa-me*, estabelece uma ligação com o salmo

²⁰ *Bíblia Sagrada*. Antigo Testamento. Livros Sapienciais, Salmos. p. 842

²¹ *Wings of the Dove*, 100 minutos.

de súplica que Merton, em *voice over*, profere no funeral de Milly. Nesse momento, o sofrimento e a invocação ao perdão por parte de Merton, denotam o desejo de libertação que conduzirá à purificação. No entanto, só no clímax, que ocorre no final do filme, podemos ter a certeza de que a memória de Milly exerce maior poder sobre ele do que a presença física de Kate.

4. O clímax e a resolução

O clímax e a resolução surgem no final do filme, no momento em que é encontrada uma solução e que a história se torna mais clara, de acordo com o paradigma da estrutura tripartida: *beginning, middle e end*. (Field 1984:60) Em *The Wings of the Dove* a cena clímax que conduz à resolução, ou seja, ao final da história, é o encontro entre Kate e Merton²², onde ele lhe comunica o desejo de casar com ela sem o dinheiro de Milly, ao que Kate retribui com um pedido, o de que ele prometa não estar apaixonado pela memória de Milly. Quando a câmara faz um *close up* do rosto de Merton, deitado sobre a cama, o seu silêncio dá-nos a resposta, pois nesse momento temos a certeza de que ele nunca esquecerá Milly. O silêncio e a inquietação estampados na face de Merton são reveladores de que a relação de ambos nunca mais será igual. As linhas do rosto e o olhar da personagem esclarecem mais do que as palavras e, nessa medida, Iain Softley capta, através do silêncio, o dramatismo que a envolve. Depois de pedir a Merton que lhe dê a sua palavra de honra em como não está apaixonado pela memória de Milly, Kate não obtém qualquer resposta e levanta-se, em silêncio. O grande plano do rosto de Merton é atravessado por uma sombra que percebemos tratar-se da figura de Kate, afastando-se, sem que os dois profiram mais nenhuma palavra.

Esta cena, em que os dois amantes se encontram pela primeira vez após a morte de Milly, transmite toda a tragédia da situação, em que os dois estão juntos

²² *Wings of the Dove*, 10 minutos.

mais pelo desespero do que pela paixão. Kate vira o rosto para cima, como se procurasse ver Milly, com os olhos rasos de lágrimas, ao aperceber-se que perdeu o amor de Merton. É uma cena que simboliza o vazio e o sofrimento da perda, através dos gestos e expressões magoadas dos dois amantes.

O actor Linus Roache, que encarna o papel de Merton, vê a sua personagem como alguém que se anula, a partir do momento em que Kate aparece na sua vida.²³ Merton passa a realizar-se, não como jornalista, mas através de um amor que não está autorizado a sentir e que se torna manipulador. Nessa medida, a cena em que os dois compreendem que a sua relação não mais será a mesma representa, para Merton, uma forma de libertação que lhe permitirá, de novo, assumir a sua individualidade.

A partir deste momento, o filme aproxima-se da resolução, que resolverá os dilemas vividos pelas personagens. Como menciona Linda Seger, no momento em que o problema da história é solucionado e as perguntas que foram equacionadas nos dois pontos de viragem encontram resposta, dá-se a resolução:

The **climax** usually happens about one to five pages from the end of the script, followed by a short **resolution** that ties up all loose ends. The climax is the end of the story: it's the *big finish*. It's the moment when the problem is resolved, the question is answered, the tension lets up, and we know that everything is all right. (...) Once the climax has been reached, the party is over and it's time to go home. (Seger 1994: 32-33)

De acordo com as palavras de Seger, podemos considerar que a resolução surge no final do filme, depois de Kate e Merton terem chegado à conclusão que Milly está mais presente entre ambos do que quando estava viva. Kate confirma aquilo que já sabia, que perdeu Merton e que este se apaixonou pela memória de Milly. A separação dos dois está patente nesta cena tão cheia de dramatismo e o

²³ <http://www.filmscouts.com/scripts/matinee.cfm?Film=win-dove&File=cast>, p. 2, 11-01-2003

filme poderia acabar aqui. No entanto, Iain Softley optou por prolongar o filme, apresentando uma pequena resolução, cujas imagens começam por ser o reviver do passeio nocturno de gôndola de Merton, Milly e Kate. Depois, seguimos Merton na chegada a Veneza, acompanhado pela *voice over* de Milly a repetir o que já lhe dissera, que acreditava nele.

MILLY

I believe in you.

I just do. I have a good feeling.

I think everything's going to happen for you Merton.
Sooner than you think.

With certain people I know. (Amini 1995:90)

O facto de Merton lembrar estas palavras parece significar que ele pretende manter-se fiel a Milly e, como tal, não pretende desapontá-la. Iain Softley poderia ter optado por outras imagens, no final do filme, porque o que interessava era transmitir a ideia do sentimento de perda que a personagem Merton experimentava. Uma das lutas mais antigas dos cineastas foi e continua a ser o acesso ao *last cut* do filme, à montagem final, pois é aí que o filme se decide. (Ferreira 2004:369). Este é, também, um sentimento partilhado por cineastas e actores. Com efeito, a actriz Helen Bonham Carter que representa o papel de Kate, referia, numa entrevista, a propósito do final de *The Wings of the Dove*:

In the book, Kate walks out on Merton, saying: "We shall never be again as we were." In the film, Merton returns to Venice, to live on Milly's money and Milly's memory. That was a disputed scene. This is a film that had a different ending every week."²⁴

²⁴ <http://www.filmvault.com/filmvault/boston/w/wingsofthedovethe1.html> , 30-11-2002

De facto, Iain Softley poderia ter optado por outras imagens finais, mas escolheu a cena do regresso de Merton a Veneza, a cidade onde Milly fora feliz e lhe dissera que acreditava nele. O filme também poderia ter terminado com a cena daquele que parece ser o último encontro íntimo entre Kate e Merton e que é a mais polémica, na medida em que não parece fazer parte de uma adaptação de Henry James, cujos romances denotam a preocupação pelo “decorum” e, nessa medida, cenas de maior intimidade não são descritas, apenas poderão ser imaginadas pelo leitor. No entanto, para alguns críticos, a cena capta a ironia jamesiana, na medida em que os dois amantes parecem estar juntos por obrigação e as suas acções mais parecem mecânicas do que regidas por sentimentos de amor ou paixão. Kate compreende que ao tentar manipular a situação, acabou por perder o amor de Merton e o dinheiro de Milly. Quanto a Merton, perdeu Milly para sempre. A imagem dos amantes não traduz qualquer emoção, apenas o sentimento de vazio de uma paixão forçada e a dor de quem compreende que a relação entre os dois nunca mais será a mesma, como refere a crítica de cinema Mary Dickson:

She (Kate) realizes that in trying to manipulate the situation she stands to lose everything. In the film’s most tragic scene – which is not in the book (...) – Kate sits (...) in a darkened room on the edge of a bed, totally naked, her pale skin almost translucent. Outside the rain pelts against the windowpane. She is completely vulnerable as she offers herself to Merton. (...) Kate turns her head away from her lover, her eyes filling with tears as the realization of all she has lost washes over her. It’s a gesture of enormous emotional pain, an image that for me will forever symbolize loss. That scene becomes the crowning achievement of director Softley’s masterful *Wings of the Dove*²⁵.

²⁵ <http://www.filmvault.com/filmvault/slc/w/wingsofthedovethe1.html>, 30-11-2002. O parêntesis é meu.

Helen Bonham Carter, que dá vida à personagem Kate, afirma, numa entrevista, que o nudismo da cena simboliza a honestidade que Kate e Merton assumem, um perante o outro, no final do filme: “I think what the filmmakers wanted was just the one scene where everything is laid down and where Kate and Merton have to face each other with literally a naked honesty.”²⁶ De facto, é aqui que os dois compreendem que a relação entre eles já não será possível, uma vez que Merton não consegue jurar a Kate que não está apaixonado pela memória de Milly. O *close up* do rosto de Merton, deitado na cama, revela que o seu pensamento se distanciou do quarto e, tal como a pomba, já voou para longe, para junto de Milly, que ele recorda, em Veneza. Como refere a crítica Cindy Fuchs: “The most distressing and painful aspect of this scene is not, however, her surprising full-on nudity (...) but Merton’s overwhelming vision of dead Milly.”²⁷

Segundo a terminologia de Linda Seger, que distingue o clímax da resolução, a cena de intimidade entre Kate e Merton representará o clímax, dado que, nesse momento, se percebem que a sua relação nunca mais poderá ser a mesma. Seguir-se-á, depois, uma pequena resolução que, de forma breve, mostra o regresso de Merton a Veneza, para que o espectador se aperceba de que ele nunca esquecerá a memória de Milly. Esta estrutura enquadra-se na noção do filme em três actos, sendo o clímax e a resolução os momentos finais do terceiro acto, em que é dada resposta à *big question* formulada no terceiro acto e à questão dramática central que o filme havia colocado.

Assim, só após o clímax e a resolução podemos concluir que Kate não levou o seu plano até ao fim, uma vez que o revelou a Lord Mark, facto que desencadeou a morte prematura de Milly, quando esta descobriu a traição de Kate e Merton. O dilema da protagonista, que no início do filme tinha de escolher entre o amor de Merton ou os benefícios sociais de uma vida económica desafogada,

²⁶ <http://www.filmvault.com/filmvault/slc/w/wingsofthedovethe1.html>, 30-11-2002

²⁷ <http://www.citypaper.net/articles/111397/crtms.mov.wingsofdove.shtml>., 30-11-2002

deixa de existir a partir do momento em que compreende ter perdido o amor de Merton.

Iain Softley terá sentido necessidade de continuar a história, após a cena do encontro final entre Kate e Merton, colocando as últimas respostas na resolução do filme. Para isso, deu asas ao pensamento de Merton, mostrando-o de novo em Veneza e optou por voltar atrás no tempo, oscilando entre a imobilidade e o movimento, uma vez que, primeiro temos a imagem de Milly, sorrindo, sentada numa gôndola num dos canais de Veneza, para, logo de seguida, acompanharmos Merton, na sua chegada a esta mesma cidade. Nesta cena, o som surge, mais uma vez, como aliado na transmissão dos sentimentos das personagens, pela intromissão da *voice over* de Milly. Esta repetição de imagens passadas estabelece uma rima interna no próprio filme e confirma a ideia de que os três actos estão interligados e que nada acontece por acaso. A câmara lenta revela a visão subjectiva de Merton que se fixa no sorriso e na voz de Milly, materializando a solidão do mundo interior e traduzindo, ao mesmo tempo, a sua incapacidade de comunicar por palavras. A dificuldade em deixar que as palavras traduzam a interioridade das personagens assume especial importância não apenas nesta cena, mas na anterior, no momento em que Kate pede a Merton que lhe prometa não se apaixonar pela memória da americana, ao que ele responde com o silêncio e a recordação da imagem de Milly. Segundo a opinião da crítica cinematográfica Mary Dickson, Softley deixa que as expressões das personagens revelem os dramas que as habitam:

The beauty of *Wings of the Dove* is how much is conveyed in so few words. Softley moves the cameras in close, letting the textured performances reveal emotions and motivations. Everything these characters think and feel is conveyed through the subtlest of gestures and expressions. The actors perfectly capture the ambiguous, unpredictable and complex nature of these characters' thoughts and actions. Is that very

ambiguity that makes them each so sympathetic, and their story so tragic.²⁸

As ambiguidades que movem as personagens conduzem a história a um final trágico e, ao mesmo tempo inesperado, dado que só na resolução do filme compreendemos que Merton poderá, afinal, ter ficado com o dinheiro que herdou, não para se casar com Kate, mas para viver em Veneza, na casa que pertencera a Milly. O final aberto do filme, oferece inúmeras possibilidades de leitura, sendo uma delas o facto de nos podermos questionar como poderia um jornalista de poucos recursos económicos deixar o seu emprego, em Londres, e a sua modesta casa, para viver em Veneza, se não tivesse aceite o dinheiro que Milly lhe deixara e o palácio que possuía. Mais uma vez, o realizador Iain Softley leva o espectador a não considerar Kate como a vilã da história e sim como a heroína trágica. O papel de vilão poderá atribuir-se a Merton, se aceitarmos que ele vai viver em Veneza na casa e com o dinheiro que eram de Milly. Neste momento, Kate passa a ser digna de pena, dado que acabou por perder o amor de Merton e o dinheiro da americana.

O filme termina com um *fade out*²⁹, trata-se da cena da chegada de Merton a Veneza, onde o vemos a abandonar a gôndola que o trouxe para depois se afastar, em direcção à cidade, acompanhado apenas pela *voice over* de Milly, que lhe dirige palavras de confiança.

A recordação dos momentos passados com Milly será, dali em diante, a sua companhia e a única recordação a que a sua memória deverá manter-se fiel. “*The Wings of the Dove* has a marvellous conclusion with a final sequence.(...) Softley takes us deep into the heart (...) of his characters. (...) It is simple a subtle moment that says everything. The perfect ending to this extraordinary film.”³⁰

²⁸ <http://www.filmvault.com/filmvault/slc/w/wingsofthedovethe1.html>, 30-11-2002.

²⁹ Image slowly disappears from light to dark. W. Packard, *The Art of Screenwriting*, p. 126

³⁰ <http://www.filethirteen.com/reviews/wingsofadove.htm>, pp.1-2, 11-01-2003

Stories become complex through the influence of **character**. It's character that impinges on the story, dimensionalizes the story, and moves the story in new directions. (...) Character makes the story compelling.

Linda Seger, *Making a Good Script Great*³¹

Objectivos e Conflitos das Personagens

1. A protagonista

As personagens de um filme são o motor que faz girar toda a história, conduzindo-a em novas direcções e tornando-a convincente, como refere Linda Seger, na citação em epígrafe. São elas também que conferem complexidade à história, ao mover-se para determinados objectivos e superando conflitos diversos. Sem personagens, não há conflito nem drama e a história não é possível. A forma como cada uma das personagens serve a história depende da função que desempenha, como afirma ainda Linda Seger:

Every character should serve the story.(...) It's not unusual to find characters that do little for the story, although they might add color, texture, or theme. (...) there are many ways characters serve a story.(...) One character may fulfil more than one of these functions(...) (Seger 1992:122)

De facto, entre todas as personagens, a protagonista é aquela que conduz o espectador ao longo da história e que luta por vencer os obstáculos que a impedem

³¹ Seger, *Making a Good Script Great*, p.149. O negrito é da autora.

de atingir um ou mais objectivos. “The protagonist is the person who we’re expected to follow, to root for, to empathize with, to care about.(...) It’s the hero of the story” (Seger 1994:200). As restantes personagens têm um papel essencial no filme, mas movem-se em relação à protagonista, cooperando ou opondo-se a ela, o que significa que por mais insignificante que possa parecer o seu papel, elas são importantes no desenrolar da acção. Na verdade, a protagonista não conduz a história sozinha, precisa de alguém que apoie os seus objectivos ou que se oponha a ela.

Characters cannot get through the story alone. They need help and support in accomplishing their goals. They need supporting characters to stand with them and to stand against them – people who give information, who listen, advise, push or pull them, force them to make decisions, confront them, invigorate them. (201)

Para que exista conflito dramático, a protagonista precisa de encontrar oposição num antagonista, como também refere Linda Seger: “Every protagonist needs to be opposed by someone to provide dramatic conflict. This figure is the antagonist.” (201). Deste modo, em *The Wings of the Dove*, a tia Maud aparece como a personagem que se opõe a Kate, como a sua antagonista, dado que não aceita que ela se case com Merton e é essa oposição que faz com que a acção se desenvolva em determinada direcção. Maud tem uma força própria enquanto personagem oponente e tenta a todo o custo impedir Kate de atingir os seus objectivos. Cooper e Dancyger referem essa oposição, caracterizando-a como a força que tenta dificultar o percurso da personagem principal: The antagonist (...) is the force or obstacle with which the protagonist must contend. It is the story of that struggle that provides the plot. (Cooper, Dancyger 2000:52)

Maud tem um objectivo preciso, o de casar a sobrinha com alguém de condição social elevada e se isso colidir com os interesses de Kate, que pretende casar-se com um jornalista de classe média, origina o conflito da história. Para

Maud, a sobrinha funciona como um objecto precioso que irá negociar a um preço elevado a que Merton não poderá aceder. O comprador ideal será Lord Mark ou alguém de condição superior, dado que possui uma casa em Londres e um castelo no campo e, apesar de se deparar com dificuldades financeiras, possui um título de nobreza. Kate compreende que Maud espera dela uma actuação precisa e que tem o poder de contrariar os seus desejos, não se preocupando com a sua felicidade. A imposição dos seus intentos, seja a que preço for, tornam Maud, aos olhos de Kate, num ser implacável. Esta ideia é corroborada pelo diálogo entre Kate e Milly, no jantar de boas vindas que a tia Maud oferecera à americana e onde ambas falam dela:

Milly: “You make her sound like a witch.”

Kate : “Oh no. She can’t fly. Yet.”³²

A comparação da tia a uma bruxa revela, por um lado, a ausência de afectividade entre tia e sobrinha e, por outro, o poder negativo que Maud exerce sobre a sobrinha. O facto de Kate referir que a tia ainda não pode voar poderá, também, estabelecer umnexo de causalidade com Milly, associada a uma pomba. No entanto, a par desta semelhança, estabelece-se uma dicotomia entre as duas, dado que a pureza da pomba simboliza o bem, por oposição à imagem da bruxa, associada ao mal. Assim, se, por um lado, esta imagem caracteriza negativamente a tia, por outro, acentua a virtude de Milly.

A forma como as personagens irão agir ao longo do filme vai revelar os sentimentos que as movem, como mencionam Howard e Mabley: “These forces collide and create the story, putting pressure on the characters to reveal their inner selves. This is the essence of characterization, the revelation of the inner life of the character.” (Howard, Mabley 1993:64)

³²*Wings of the Dove*, 18 minutos.

Nesta ordem de ideias, a oposição de Maud em relação à protagonista, acaba por se estender ao pai desta, na medida em que, caso Kate insista em casar com Merton, a tia deixará de entregar uma mesada a seu pai. Essa posição contribuiria para apressar o declínio desta personagem, dado tratar-se de um alcoólico sem quaisquer meios de subsistência. Assim, caso não queira contribuir para a total degradação do pai, Kate terá de abdicar do amor de Merton, condição imposta pela tia para continuar a sustentá-lo. Este é um dos motivos que leva o espectador a não ver Kate como uma vilã que procura apoderar-se da riqueza de Milly, mas como uma jovem que não quer prejudicar o pai e que quer preservar o amor de Merton. O pai de Kate surge, assim, como a personagem que traz uma nova dimensão à história, uma vez que a sua presença vai permitir ao espectador aceder a um lado mais humano da protagonista. Como refere Linda Seger:

“There are always some characters who provide dimensionality for the story and for the main character. (...) The contrasting characters help us to see the main characters more clearly because of differences between them. They expand the depth of the story. Like an artist palette, they add texture and focus, clarifying certain subtle character traits.” (Seger 1994: 203-205)

É neste contexto que Maud surge como um obstáculo ao percurso de Kate e, nesta medida, origina o confronto dramático que revela as emoções e atitudes da protagonista. Para que se possam compreender as motivações de Kate é preciso saber ler nas entrelinhas, ou seja, ser capaz de ler para além do diálogo. “Hidden emotional forces in the lives of (...)characters can be portrayed in the visual language of cinema” (Friedman 2006:148). Os gestos, as expressões faciais ou o tom de voz revelam-se fundamentais para penetrar na interioridade da protagonista. “(...)No cinema(...)a imagem pode mostrar os acontecimentos(...)o filme pode significar sem ter de dizer, ou seja, pode transpor o sentido do plano da linguagem verbal para o da expressão plástica” (Martin 2005:222). Deste modo, a

imagem inicial de Kate em frente ao espelho do seu quarto é reveladora do conflito interior que a domina, sem que sejam necessárias muitas palavras para o compreendermos. “As in all great scenes, there is a subtext that is being played here.” (Seger 1994:78). O tom de voz de Maud e a indiferença com que a trata, apenas vêm confirmar o mau-estar de Kate perante a tia e a pouca afectividade que as une.

Quanto a Milly, surge aos olhos de Kate como a solução para todos os seus problemas, uma vez que poderá permitir-lhe conciliar o amor de Merton com a riqueza de que precisa para se tornar autónoma, face ao domínio da tia. A americana contrasta com Kate, não só devido à riqueza que possui, mas sobretudo pelo facto de se vir a apaixonar por Merton. Nessa medida, acaba por tornar-se, também, opositora em relação à protagonista, que começa a sentir ciúmes de Merton. Esse sentimento leva Kate a revelar a Lord Mark o plano que engendrara para se apoderar do dinheiro de Milly, facto que vai condicionar a acção das personagens.

2. As personagens catalisadoras

Tendo em conta o que acabámos de afirmar, Lord Mark surge como um impulsionador em relação à protagonista, sobretudo a partir do primeiro ponto de viragem do filme, quando revela a Kate que Milly está muito doente e que pretende casar-se com ela para aceder ao seu dinheiro. Esta informação vai despertar em Kate o desejo de, também ela, montar um esquema que lhe permita aceder ao dinheiro da americana. A personagem de Mark surge como a grande catalisadora da história, ao fornecer a Kate uma informação que vai direccionar a história num outro sentido. De facto, só quando Mark revela a Kate que Milly está gravemente doente e que pretende casar-se com ela para aceder à sua fortuna, é que Kate decide pôr em prática um plano. Segundo Linda Seger, a personagem

catalisadora surge como alguém que empurra a protagonista para determinada direcção:

Another important character function is the catalyst character. These are the people who provide a piece of information or cause an event to happen that pushes the protagonist into action. (...) Almost every story has catalyst figures. The protagonist cannot do it alone. Every protagonist needs help in getting and keeping the story moving. (Seger 1994:202-203)

Se na passagem do primeiro para o segundo acto, Lord Mark surge como o impulsor que muda o sentido da história, o mesmo acontece na passagem do segundo para o terceiro acto, no momento em que aparece em Veneza e se encontra com Kate, a pedido desta. Depois, ficamos a saber que foi a ele que Kate revelou o plano para se apoderar do dinheiro de Milly e que este facto irá desencadear todos os acontecimentos do terceiro acto do filme.

No entanto, podemos encontrar outras personagens que, em determinados momentos do filme, funcionam como catalisadoras, uma vez que contribuem para avanços ou recuos na acção. Nesta perspectiva, Merton acaba por ser, também, uma personagem catalisadora, quando escreve a Kate confessando que Milly está muito mais viva do que ele podia pensar. A informação contida na carta vai aumentar o receio que Kate já tinha de poder vir a perder Merton, caso ele se apaixonasse por Milly, e vai levá-la a revelar o plano que montara a Lord Mark, dando origem ao segundo ponto de viragem do filme. Contudo, a personagem de Merton não tem apenas esta função catalisadora, ele é o objectivo que a protagonista quer atingir e, nessa medida, confere um sentido a toda a acção. Como escreve Linda Seger: “The protagonist often has a love interest. This character serves to dimensionalize and deepen the main character.” (Seger 1994: 201). Na verdade, se a protagonista não pretendesse casar-se com Merton

contrariando a tia Maud, as acções levadas a cabo por ela deixariam de fazer sentido, pois teriam deixado de existir as motivações iniciais.

O facto de uma personagem poder assumir, numa história, mais do que uma função, em nada enfraquece o seu papel na acção. Da possibilidade de uma personagem poder assumir várias funções fala-nos, também, Linda Seger: “in many stories, characters fulfill more than one function. No matter how many functions, it’s essencial that they have a place in the story and a contribution to make to the story.” (209).

Dentro deste contexto, Merton assume, também, a função de confidente de Kate, pois conhece os seus planos e torna-se seu cúmplice o que, mais uma vez, vem reiterar a opinião de Linda Seger, quando refere que uma personagem pode assumir uma pluralidade de funções: “Many characters will perform more than one function. There might be a character who is the love interest, a catalyst and a confidant.” (200)

Enquanto confidente de Kate, Merton não está tranquilo, pois se, por um lado, ama Kate, por outro, enfrenta um dilema, no qual não sabe se deverá manter a relação com aquela que ama, ou preservar a sua integridade moral e contrariá-la nos seus intentos. Merton Densher revela um sentido de moralidade, pelo facto de ser um jornalista que depende do seu trabalho para sobreviver e que nunca pretendeu enriquecer, apenas casar-se com Kate. Só no momento em que Maud proíbe a sobrinha de se casar com alguém que não lhe proporcione ascensão social, Merton compreende que a sua pobreza lhe retira todas as hipóteses de se unir a Kate. Merton não pretende enriquecer, mas apenas casar-se com Kate, só que para atingir o seu objectivo terá de enriquecer primeiro. Nessa medida, vê-se forçado a seguir as instruções de Kate e aceita participar num jogo de sedução a Milly. No entanto, a sua consciência tortura-o, sobretudo após a chegada a Veneza, onde emerge numa maior introspecção, para o que contribui o cenário chuvoso e sombrio da cidade, que parece traduzir as dúvidas e ansiedades que o perturbam. Depois da partida de Kate, Merton fica com Milly em Veneza, acabando por envolver-se cada vez mais no esquema montado por Kate. Aos

poucos, começa a sentir-se muito ligado a Milly, e quando lhe diz: “I don’t believe in any of the things I write about. I fake passion. I fake conviction”,³³ está a ser sincero, dado que fingiu estar apaixonado por ela, mas acabou por descobrir que esse sentimento talvez fosse verdadeiro. Nessa medida, há uma ambiguidade subjacente às suas palavras. “The words a character speaks can be ambiguous, nuanced, and mask who he or she really is” (Friedman 2006:144). Por esse motivo, a imagem do seu rosto revela um mau-estar súbito, quando Milly, na sequência do que ele dissera, responde: “ I think everything’s going to happen for you Merton. Faster than you think.”³⁴ Esta situação leva-o a escrever uma carta a Kate, onde revela que tudo o que fez, foi por ela, mas que está a ser muito difícil prosseguir, uma vez que Milly está muito mais viva do que ele pensara.

O papel de confidente, que Merton também assume em relação a Kate, revela uma personagem em quem a protagonista confia e a quem revela os seus pensamentos, desejos e receios. Linda Seger atribui especial importância à personagem que desempenha esta função, pois trata-se de alguém em quem a protagonista confia e a quem, muitas vezes, se revela.

One function of a supporting character is as a confidante. (...) Our heroine confides in the confidante, telling her who she loves, her fears about their imminent meeting, her jealousies, and her concerns. She weeps with her, laughs with her, and call upon her for help (...) Instead of talking and listening, the confidante can provide an opportunity for the protagonist to cry, or laugh, or be vulnerable, thus revealing other dimensions of character. (Seger 1994:201-202)

No filme, também Susan assume esta função no que respeita a Milly. No entanto, o papel de Susan não se revela tão importante como o de Merton, dado

³³ *Wings of the Dove*, 65 minutos.

³⁴ *Wings of the Dove*, 65-66 minutos.

que Milly confia nela, mas não se revela através dela, como acontece com Kate em relação a Merton. Na cena do filme em que Susan aparece na praça S. Marcos, em Veneza, toda vestida de preto, quer Merton, quer o espectador, têm a confirmação da morte de Milly. Susan, a sua confidente, foi o veículo escolhido pelo realizador para transmitir uma informação, antes mesmo de se estabelecer qualquer diálogo. O preto que enverga, aliado à expressão de tristeza que o seu rosto transmite, são suficientes para que possamos adivinhar a mensagem que pretende transmitir. Do mesmo modo, ao longo do filme, sabemos que Susan está sempre ao lado de Milly pois, apesar de não haver diálogos reveladores dessa cumplicidade, Susan mostra-se conhecedora dos problemas da americana e revela-os às outras personagens. Quando Milly adoece gravemente, a figura protectora de Susan parece estar sempre presente, servindo como elo de ligação entre Milly e os dois amantes. De facto, Susan traz-lhes notícias sobre o estado de saúde de Milly, quando esta se encontra internada no hospital e procura Merton para lhe pedir que negue ser verdade o que Lord Mark contou a Milly, o facto de que ele e Kate sempre haviam estado juntos.

Sem a figura desta confidente, o espectador não teria uma percepção tão nítida dos problemas de saúde de Mil., nem dos seus sentimentos em relação a Merton. Susan, enquanto personagem reveladora dos sentimentos e intenções de Milly, assume particular importância logo que entramos em contacto com ela pela primeira vez. No jantar que Maud oferece a Milly, após a sua chegada a Londres, ouve-se uma voz em *off* que refere “We arrived in London yesterday. I’m so glad we’re here. Milly looks completely transformed”³⁵ e só depois as figuras de Susan e Maud aparecem no écran. Nesse momento, o espectador reconhece em Susan a voz *off* e, pelo que é dito, depreende que Milly está diferente desde que chegou a Londres. A palavra “transformed” anuncia, por um lado, uma debilidade que afecta Milly e, por outro, indicia uma transformação da personagem. Neste momento essa mudança parece mostrar-se positiva, mas acabará por conduzi-la à

³⁵ Iain Softley, *Wings of the Dove*

morte, no final da história. As palavras de Susan funcionam como o indício de que a personagem Milly irá sofrer uma transformação, ao longo do filme, e corroboram a ideia já anteriormente referida de que, num filme, tudo tem uma razão de ser.

3. A espinha dorsal da personagem ou *character spine*

Nesta medida, o espectador tem de aprender a ler um filme, da mesma maneira que aprende as letras para poder ler um romance. Num filme, tudo se conjuga de modo a formar um todo coerente, ainda que, por vezes, possa parecer que alguns elementos estão deslocados ou se contradizem. As personagens movem-se ao longo do filme, o qual tem uma espinha dorsal ou estrutura que é determinada pelo início, pelo meio e pelo fim da história e pelos pontos de viragem, como já foi referido no capítulo anterior. E se o filme tem uma estrutura que lhe serve de base, também é possível falar de uma espinha dorsal em relação às personagens³⁶, como refere Linda Seger:

Just as a storyline has a spine (...) there is also a **character spine**. The spine of the character is determined by the relationship of **motivation** and **action** to the **goal**. Characters need all of these elements to clearly define who they are, what they want, why they want it, and what actions they're willing to take to get it. If any of these elements are missing, the character line becomes confused and unfocused. There's no direction. (Linda Seger, 1994: 150)

³⁶ Tradução minha, a partir da expressão inglesa *character spine*

A história só adquire complexidade através da influência das personagens, que a conduzem em novas direcções, devido às suas idiossincrasias e conflitualidades. Também em *The Wings of the Dove* é possível encontrar personagens “em conflito” que exprimem as suas acções através de acções antagónicas, mas que “não são contraditórias” (Doc Comparato, 1992:94) pois não actuam contraditoriamente. Reportando-nos a Kate, o facto de pôr Lord Mark ao corrente do plano que traçara para se apoderar da riqueza de Milly, em nada contraria a sua actuação, pelo contrário, já que nesse momento o mais importante parece ser a preservação do amor de Merton.

Analisando o papel de Kate ao longo do filme, podemos conhecer as motivações que a movem e as acções que empreende para atingir os seus objectivos. A motivação de Kate reside no desejo de casar com Merton e, ao mesmo tempo, conseguir uma situação financeira desafogada. Assim, Kate envolve-se na história e torna-se numa personagem que vai lutar pelos seus objectivos. Como considera Linda Seger, a motivação pode assumir a função de catalisadora, ao forçar a personagem a envolver-se na história:

Motivation pushes the character forward into the story. It's a catalyst at the beginning of the story that forces the character to get involved. Like any catalyst, the motivation can be physical, expressed through dialogue (...) A physical action will always give the most push to the story. (Linda Seger, 1994: 150)

Em *The Wings of the Dove*, Kate age segundo uma motivação deste tipo, na medida em que revela as suas intenções através dos diálogos que estabelece com as outras personagens, sobretudo com Merton e empreende as acções necessárias para atingir os seus fins. Começa por aceitar o convite de Milly para a acompanhar a Veneza, juntamente com Merton mas, depois, resolve voltar para Londres, deixando Milly e Merton sós, em Veneza, para que ele possa seduzir a americana. No final do filme, abandona a casa de Merton e, ao fazê-lo, sabe que

está a abandoná-lo também a ele. Quando impõe a Merton a sua condição para ficarem juntos, a de que jure que não se apaixonou pela memória de Milly, já sabe que isso não será possível. Nesta cena, os seus olhos estão rasos de lágrimas e o sofrimento está espelhado no seu rosto. O objectivo que perseguira ao longo do filme não chega a ser atingido, o que origina um sentimento de impotência perante uma força que a separa de Merton e que ela sabe que nunca será capaz de vencer. Essa força não visível nada mais é do que a memória de Milly.

Afinal, Kate perde o amor de Merton, o que acaba por torná-la vítima do seu próprio plano, acabando o espectador por se compadecer dela. O grande objectivo que pretendia alcançar, o de casar-se com Merton, não foi atingido, o que acaba por ser um final inesperado. Apesar de ricos, os dois amantes não poderão ficar juntos, pois a presença de Milly está agora mais viva entre ambos do que quando era viva.

Se pensarmos na personagem Milly, não conseguimos aceder à sua espinha dorsal ou *spine* de forma tão clara, dado que não conhecemos todas as suas motivações, acções ou mesmo os objectivos que pretende atingir. De facto, no início do filme, parece preocupar-se apenas com a sua saúde e querer aproveitar ao máximo todos os momentos bons que a vida lhe vai proporcionando. Só depois nos apercebemos de que se apaixonou por Merton mas, mesmo aí, não conseguimos aceder de forma clara à sua interioridade, o que impede que conheçamos os motivos que a levam a agir de determinada forma. Também não conseguimos saber qual o objectivo que persegue ao longo do filme, se o de conquistar Merton, o que a afastaria de Kate, se o de continuar a ser sua amiga e, nessa medida, manter a amizade com Kate. O único aspecto claro em relação a esta personagem é a alegria que manifesta nos momentos agradáveis que a vida lhe proporciona e o facto de querer viajar para viver da melhor forma possível. No início do filme, sabemos que veio dos Estados Unidos e acabou de chegar a Londres. Depois, parte em viagem para Veneza, levando consigo os dois novos amigos que fizera. O espectador poderá perguntar-se se Milly se apaixonou por Merton ou se apenas encontrou nele um refúgio e um consolo para a sua angústia.

O facto de deixar toda a sua herança a Merton, mesmo depois de descobrir que ele e Kate estavam apaixonados um pelo outro, pode traduzir o amor que sente por ele, ou apenas o facto querer ajudar os dois amantes, uma vez que ela já não teria qualquer possibilidade de viver e ser feliz.

Todas estas dúvidas em relação aos objectivos da personagem Milly, fazem com que nem sempre percebamos porque age de determinada forma e, nessa medida, não conheçamos as suas motivações, o que enfraquecem o seu papel na história e, por comparação com Kate, confirmam a esta a função de protagonista na história. De facto, o desconhecimento da “espinha” de uma personagem, não permite ao leitor o conhecimento cabal da mesma, o que impede uma adesão e aceitação imediatas das suas motivações. Como refere Linda Seger: “(...) if the motivation is weak and unclear (...) If we don’t know why a character is doing something, it’s difficult to get involved in the story.” (Seger, 1994: 150)

Além disso, a protagonista terá de ser uma personagem capaz de mostrar motivação, ao invés de explicar porque vai agir de determinada maneira, dado que a tensão dramática diminui se o drama for orientado só pelos pensamentos das personagens e não pelas suas acções. Quer isto dizer que a protagonista deverá, através das suas acções, levar o espectador a perceber as motivações que a movem, como acontece com Kate. A motivação faz mover a personagem e o objectivo orienta a acção que empreende, como escreve Linda Seger:

To work well, motivation needs to be clear. It needs to be focused. It should be expressed through action, not talk. And it’s designed to catapult the main character into the story because s/he is at a crisis point in life. Motivation pushes the character. The goal gives direction to that push. (Seger, 1994: 155)

Reportando-nos agora a Merton, e se quisermos analisar a espinha dorsal ou *spine* desta personagem, teremos de conhecer as suas motivações. Sabemos

que ama Kate e que quer casar-se com ela, o que constituirá o seu objectivo, e que não se importa com o facto de ela ser ou não rica. Quanto às suas acções, faz tudo o que Kate lhe pede, dado que a sua motivação é o amor que sente por ela e, como tal, parece aceitar com passividade tudo o que ela lhe pede. No entanto, no final do filme, esta personagem sofre uma total transformação, ao manter-se fiel à memória de Milly. O arco³⁷ desta personagem altera-se ao longo do filme, isto é, ele transforma-se ao longo do drama, sendo Merton a personagem em que esta transformação é mais notória. Linda Seger considera que a transformação do arco de uma personagem e o crescimento da mesma ao longo história, nem sempre são exclusivo da protagonista:

In the best of films, at least one of the characters becomes transformed in the process of living out the story. (...) A strong story with strong characters has the potential to influence and transform the protagonist. (...) Usually the character transformed is the protagonist. (...) Sometimes the main character stays the same, but the supporting characters change. (...) The transformation of a character can be extreme, moving to an opposite position, or the character can simply move to a moderate position. (...) Transformational arcs can be subtle. (186-7)

Em *The Wings of the Dove*, Merton poderá considerar-se a personagem que sofre maior transformação, uma vez que no início do filme apenas pretende casar-se com Kate, mas não ambiciona possuir uma grande fortuna. Depois, compreende que para ter o amor de Kate terá de enriquecer, caso contrário a tia Maud nunca consentirá nessa união. No final da história, Merton acede à fortuna da americana e fica livre para amar Kate. Quando tudo parece resolvido, Merton decide, afinal, afastar-se de Kate, mantendo-se fiel à memória de Milly e acaba por recusar a herança que esta lhe deixara, o que parece restaurar a sua honra e o

³⁷ Tradução minha, a partir da expressão inglesa *arc of character*

amor que perdera. A motivação que o fizera agir ao longo de todo o filme deixa de fazer sentido, o que leva ao final inesperado do filme.

O arco da personagem Merton começa a mudar logo após a chegada a Veneza, mesmo antes de ele ter consciência dessa mudança, uma vez que, aí, começa a cortejar a herdeira a pedido de Kate e a sua consciência parece atormentá-lo. Em Veneza, dada a proximidade com Milly, Merton começa a descobrir a sua personalidade, desenvolvendo diversas emoções. E se já antes sentira relutância em seguir o plano de Kate, agora que descobre a graciosidade de Milly, pior se sente no papel de falso sedutor.

Os sentimentos de Merton em relação às duas mulheres começam a mudar e quando diz a Milly: “I fake passion”³⁸ sente-se, de facto, atormentado pela sua consciência por estar a enganá-la mas, acima de tudo, apercebe-se de que os seus sentimentos em relação a ela já não são os mesmos. No momento em que dirige estas palavras a Milly, Merton sofre uma profunda transformação e a motivação que o levava a agir parece alterar-se, o que faz com que as acções que até aí empreendera deixem de fazer sentido. Agora, já não finge uma paixão por Milly, que parece estar bem viva, sobretudo se começar a compará-la com Kate, que o força a uma situação em que se sente desconfortável. Na cena em que Merton conversa com Milly, depois desta ter sido informada por Lord Mark das verdadeiras intenções dos dois amantes, o seu olhar é de amargura quando se ajoelha perto dela e lhe diz que lamenta que tudo tenha acontecido daquela forma. Tenta negar o seu envolvimento com Kate, mas não consegue ser convincente, devido à culpa que o atormenta.

De personagem passiva, Merton passa a ser um sujeito activo, capaz de tomar as suas próprias decisões sem depender de Kate. No final, cabe-lhe a ele decidir se fica ou não com o dinheiro de Milly e se casa ou não com Kate, acabando por fazer o que ninguém esperava no início do filme. Ao resolver afastar-se de Kate, já não faz sentido que fique com o dinheiro de Milly, pois

³⁸*Wings of the Dove*, 65 minutos.

Merton nunca pretendia enriquecer. O dinheiro era a solução para ser aceite pela tia Maud, mas, ao perder Kate, a riqueza deixa de ter importância.

No final do filme, o espectador tem a certeza de que se Merton tivesse tido oportunidade, ele teria contado toda a verdade a Milly, dizendo-lhe que havia começado por enganá-la, mas agora estava a ser sincero. Esse sentimento de culpa e também o sofrimento de ter perdido Milly são tão fortes que Kate consegue aperceber-se deles, nas últimas cenas do filme e, nesse momento, compreende que perdeu Merton, uma vez que a memória de Milly passará, daí por diante, a ser a sua companhia. Com este sentimento ele não poderá ter, ao mesmo tempo, o dinheiro de Milly e o amor de Kate, pois para se manter fiel a ambas, estaria a enganar uma das duas.

O facto de Merton rejeitar o dinheiro de Milly, acaba por não surpreender tanto Kate, uma vez que também ela sente remorsos. Não se mostra perplexa quando Merton lhe diz que só se casará com ela sem o dinheiro da americana. E quando diz a Merton que só se casará com ele desde que lhe prometa não estar apaixonado pela memória de Milly, já sabe que o amante nunca poderá fazer tal promessa.

4. Os conflitos das personagens

Ao longo do seu percurso, as personagens deparam-se, muitas vezes, com obstáculos ou conflitos³⁹ que, segundo Linda Seger, estão no cerne do drama: “Conflict is the key ingredient of any dramatic form.(...) Conflict is the basis of drama.” (Linda Seger, 1994: 165). Em *The Wings of the Dove*, as três personagens que compõem o triângulo amoroso constituído pela protagonista, por Merton e por Milly, vivem situações de conflito, muitas vezes traduzidas apenas por gestos,

³⁹ A definição de conflito que utilizamos baseia-se na proposta de Linda Seger, em *Making a Good Script Great*. Esta autora distingue cinco tipos de conflito com os quais as personagens se podem confrontar: são eles o interior, o relacional, o social, o situacional e o cósmico.

expressões faciais ou pelo tom de voz que utilizam, sem que seja necessário qualquer diálogo para que o espectador se aperceba da presença de um conflito.

O conflito será um ingrediente fundamental para qualquer drama, dado que confere energia e movimento à história, como mencionam Howard e Mabley:

Conflict is one element that seems to be an essential ingredient of every forceful dramatic work, on stage or on film. Without conflict we are not going to have a story that will hold an audience. (...) Conflict is the very engine that propels a story forward; it provides the story's energy and movement. Without conflict, the audience remains indifferent to the events depicted on screen. Without conflict, a film story cannot come to life. (Howard, Mabley, 1993: 46)

Se nos detivermos em Kate, a protagonista deste filme, apercebemo-nos que se confronta com os cinco diferentes tipos de conflito de que fala Linda Seger. A vontade de ajudar o pai e, ao mesmo tempo, casar-se com Merton, vem opor-se aos interesses da tia, de quem depende economicamente. Esta situação gera uma luta da personagem consigo própria, como refere Friedman: “The conflict can be (...) between a character and his own nature (...)” (Friedman 2006:123). Essa luta nada mais é do que um conflito interior que levará Kate a perseguir o desejo de riqueza para poder alcançar o seu objectivo último, o de casar-se com Merton. A luta interior da personagem confere-lhe uma maior credibilidade, na medida em que faz com que o espectador viva as suas angústias e sofra com ela. Como referem David Howard e Edward Mabley, o conflito interno torna a protagonista um ser humano mais interessante:

An internal conflict in a story (...) helps make the protagonist a more complex and interesting human being. An external source of conflict in a story where the main conflict is essentially internal helps make the two sides of the character visible, palpable; it gives them “lives on their own.

In fact, this is the nub of the central question (...) how to show the audience what is going on inside the central – or any – character.” (29)

No início do filme, quando vemos Kate sentada em frente ao espelho, depois de a ouvirmos proferir *Merton no*, percebemos que houve um corte brusco com uma realidade passada. A expressão no seu rosto revela sentimentos de angústia e insegurança, como se receasse que alguém descobrisse aquilo em que estava a pensar. Depois, apercebemo-nos que realmente a tia Maud não aprova o seu romance com Merton. Nesta cena está lançado o conflito interior da personagem, que luta por conciliar o amor de Merton e o acesso à riqueza. Ao longo do filme, a protagonista irá defrontar-se com situações que revelam a sua luta interior para ultrapassar os obstáculos que encontra. Há, sobretudo, dois momentos do filme que denotam a luta interior da protagonista, um deles quando Lord Mark a informa do seu plano para casar com Milly e herdar toda a sua fortuna, após a sua morte. Após essa constatação, vemo-la a correr para a cama da amiga, numa tentativa de resistir à vontade de, também ela, seguir um plano semelhante. Outro momento de grande luta interior dá-se quando compreende que Milly se apaixonara por Merton e que este, por sua vez, parece começar a vê-la de outra forma. Mais tarde, percebemos que, por ciúmes, revelara a Lord Mark a intenção de enganar Milly, mesmo que isso signifique a ruína do plano que imaginara. Neste contexto, assume particular importância a distinção entre vontade directa e vontade indirecta da personagem de que fala Doc Comparato:

(...) O conflito parece depender cada vez mais da personagem, da sua maneira de se apresentar e da sua vontade, que pode ser directa ou indirecta. **Vontade directa** ou “consciente”, é a que se exprime (...) e se refere a alguma coisa concreta.(...) **Vontade indirecta** ou “inconsciente”, é o subtexto, o impulso interior. (...) Tais comportamentos, *a priori* irreflectidos, são difíceis de exprimir e encontram o seu esclarecimento ou explicação no desenrolar da história. (Comparato, 1992: 107)

Encontramos, na protagonista do filme, exemplos destes dois tipos de vontade. Em relação ao primeiro, a vontade directa, ela está presente no momento em que Kate expressa o desejo de acompanhar Milly para Veneza. Nesse momento, já planeia tornar-se íntima da americana e pretende que Merton a acompanhe. Quando expressa o seu desejo a Merton, estamos, de novo, perante um exemplo deste tipo de vontade. Se nos reportarmos à vontade indirecta, cujo comportamento só encontra explicação num momento posterior da acção, um exemplo deste tipo de vontade será aquele em que conta todo o plano que elaborara a Lord Mark. Só mais tarde temos a confirmação de que foi ela quem pôs Lord Mark a par de toda a situação que ela e Merton haviam preparado para aceder à riqueza de Milly e só nessa altura percebemos porque o fez. Esta situação contribui para acentuar os conflitos interiores da protagonista que, ao longo do filme, se vai deparando com outro tipo de conflitos. A oposição da tia Maud ao seu casamento com Merino, por exemplo, vai gerar um conflito relacional, dado que ambas perseguem objectivos diferentes, o que origina a relação conflituosa entre tia e sobrinha. Linda Seger define o *relational conflict* da seguinte forma: “Most conflicts centers on the mutually exclusive goals of the protagonist and the antagonist.” (Seger, 1994: 168)

Se a relação de oposição entre Kate e a tia gera o conflito relacional, acaba por gerar, também, um conflito social, uma vez que Maud se insere numa sociedade que ainda vê o dinheiro como a melhor forma de aceitação social e, nessa medida, caso não aceda à riqueza, Kate não poderá casar-se com Merton, ou as portas da sociedade fechar-se-ão para ela. A tia Maud representa um tipo social, constituído por todos os que na sociedade londrina da época faziam depender o prestígio individual da riqueza ou posição social. Do mesmo modo, Merton representa os jovens de classe média que não podiam aspirar a uma ascensão social. Esta ideia de que num conflito social uma personagem pode representar um grupo maior, é partilhada por Linda Seger: “In most social conflicts, one or two people usually represent a larger group.” (Seger, 1994: 170).

No que se refere ao conflito situacional, caracterizado por Linda Seger como aquelas situações “where characters (...) confront life-and-death situations” (173) ele está presente em *The Wings of the Dove*, não vivido directamente pela protagonista, mas por ela e por Merton, através de Milly, que luta contra a doença, tentando agarrar-se à vida. Essa situação limite de vida e morte que Milly enfrenta acaba por envolver os dois amantes e origina toda a história do filme, uma vez que, caso a americana não padecesse de uma doença grave, o plano de Kate para se apoderar da sua fortuna não faria sentido.

Linda Seger fala ainda de uma outra forma de conflito, o cósmico, que ocorre entre a personagem e uma força sobrenatural, mas é projectado sobre um ser humano:

On very rare occasions, conflict is carried between a character and God – or the devil – or an invisible human being. I’m not talking here about God or Satan humanized (...). Cosmic conflict occurs between a character and a supernatural force(...) conflict is projected onto a human being. (174)

Neste filme, o conflito cósmico surge através de Milly, a pomba que simboliza a pureza e cujas asas, após a morte, a libertam do sofrimento terreno, mas não a afastam de Kate e de Merton, que continuarão a sentir a sua presença, como se fosse visível a transição do plano terreno para o extraterreno e como se a morte não simbolizasse o fim, mas um novo começo. A noção da morte como mistério é referida por Carlos Ferreira: “O que parece permanecer como mistério insondável é, não o nascimento, mas a morte, o depois e para além da vida.” (Ferreira 2004:118) De facto, também em *The Wings of the Dove*, a morte de Milly parece ser o mistério que paira entre Kate e Merton e que, por ser indecifrável, nunca permitirá que ambos possam ser felizes. Milly representa a força cósmica que vence a morte e se liberta para a amor e, ao fazê-lo, desperta sentimentos escondidos nos dois amantes que, embora tendo-se perdido um para o outro, encontram nas suas consciências valores que não julgavam possuir. A

presença de Milly torna-se notória nas últimas cenas do filme, naquele que será o último encontro entre Kate e Merton e em que ambos sabem que ela já morreu. As expressões de angústia no rosto das personagens revela os sentimentos que as atormentam. O *close up* do rosto de Merton, quando Kate lhe pede que prometa não estar apaixonado pela memória de Milly, dá-nos a resposta sem que ele tenha de proferir qualquer palavra. Como refere J Ryan: “(...) the subtext of a scene – the hidden thoughts and feelings of a character – can be communicated very effectively with a reaction shot or the close-up.” (Ryan, 2000: 50)

Neste momento, o espectador sente uma empatia em relação a Kate, identificando-se com o seu sofrimento, o que gera, de imediato, uma cumplicidade entre a personagem e o espectador, que sente aquele conflito como crucial. Essa cumplicidade leva a que não encare de forma negativa as atitudes que ela toma e que compreenda as motivações que a levam a agir de determinada maneira. Estas qualidades de correspondência com o público e as motivações das personagens levam àquilo a que Doc Comparato refere como sendo o “ponto de identificação”:

O ponto de identificação é o ponto convergente entre o público e a(...) história(...)no momento em que nos damos conta de que o problema que a personagem enfrenta também poderia ser nosso. Isso faz com que o espectador diga “*se eu fosse ele, não faria aquilo*”. Todo o conflito possui(...)um ponto comum – de identificação – com a plateia. (...) Quando se chega a este **ponto de identificação**, o público comove-se chora, ri, odeia, vibra...(...) (Comparato, 1992: 105-6)

Se nos reportarmos à personagem Merton, verificamos que se depara, ao longo do filme, com conflitos interiores. Na verdade, se, por um lado, ama Kate e obedece à sua vontade, por outro, a sua consciência nunca deixa de o perturbar. As expressões do rosto da personagem, acentuadas pelos *close up* de que se serve Iain Softley, espelham uma conflitualidade interior o que, aliado ao cenário chuvoso e sombrio de Veneza, confere maior dramatismo à história. No romance

de Henry James, o *leit motif* apresenta o contraste entre a espontaneidade do Novo Mundo, representada por Milly e o conservadorismo da Europa, representada por Kate e Merton. No filme, Iain Softley vai mais longe na representação de Veneza, onde se desenrola a maior parte do filme e onde o triângulo amoroso constituído por Kate, Merton e Milly se encontra só, longe dos constrangimentos impostos pela tia Maud. Veneza, apesar de ser também uma cidade europeia, surge como um espaço de libertação em relação a Londres, aparecendo como uma cidade romântica de arquitectura imponente que o filme retrata. Não é por acaso que o filme nos mostra a imponente basílica bizantina de S. Marcos que combina os estilos arquitectónicos do Ocidente e do Oriente, o que traduz a ideia de uma cidade cosmopolita, aberta a novas ideias. No topo do arco central da basílica, encontram-se as estátuas de S. Marcos e os Anjos que, de imediato associamos a Milly e ao próprio título do filme, que refere as asas como símbolo de libertação.

Se nos detivermos um pouco mais na simbologia desta basílica, sabemos que o corpo de São Marcos desapareceu num incêndio, no século X, mas terá reaparecido em 1094, já no século XI, na consagração da nova igreja e os seus restos mortais encontram-se no altar. No filme, também Milly morre, mas o seu desaparecimento físico não impede que a sua presença se torne ainda mais viva no coração de Merton. Milly aparece envolta em mistério, desde o início do filme, dado que da sua família sabemos muito pouco, até ao final, além disso, também nunca é referida a doença de que padece. Esse mistério, que a torna desconhecida para o espectador, confere à personagem uma aura sobrenatural. Mesmo quando se depara com o conflito cósmico, devido a uma grave doença, que nunca chegamos a saber qual é, Milly não se dá a conhecer, e tudo o que sabemos dela acaba por ser deduzido do que dizem as outras personagens sobre ela. Tudo isto contribui para que a vejamos como uma figura angelical, capaz de perdoar os dois amigos, ao ponto de deixar toda a sua riqueza a Merton, mesmo sabendo que havia sido enganada por ele. Se considerarmos *The Wings of the Dove* como uma história de redenção, Milly será o redentor que consegue, através do perdão,

conduzir Kate e Merton à salvação e, talvez, contribuir para que a união dos dois se venha a concretizar no futuro. Durante a sua estada em Veneza, Merton sofre uma verdadeira transformação e, apesar de se debater com conflitos interiores ao longo de todo o filme, é em Veneza que o seu arco sofre uma verdadeira alteração, ao aperceber-se dos sentimentos que nutre por Milly.

O filme retrata, também, o famoso carnaval de Veneza, e não o faz apenas para mostrar a importância desse evento, mas porque nessa data qualquer pessoa se pode disfarçar, assumindo uma outra personalidade. Apenas Kate se disfarça, o que parece querer traduzir a ideia de que Merton e Milly estão a ser verdadeiros e apenas Kate se apresenta com uma máscara, para esconder quem de facto é. Merton segue o plano de Kate, mas a sua consciência tortura-o acabando, no final do filme, por se libertar do domínio de Kate. Regressa a Veneza, onde se poderá sentir mais próximo de Milly.

Não é comum encontrarmos um filme em que estejam presentes todas as formas de conflito de que falámos o que, aliado à dimensionalidade das personagens, contribui para a riqueza de *The Wings of the Dove*. Quando falamos de personagens dimensionais, queremos referir-nos às personagens que crescem e sofrem alterações ao longo do filme, tal como sucede não só com Kate, a protagonista do filme, como com Milly e Merton.

Segundo Linda Seger, uma personagem dimensional opõe-se a uma personagem tipo e caracteriza-se da seguinte forma:

Character **development** is essential to a good story. As a character moves from motivation to goal, something needs to happen in the process. (...) Each of them become more dimensional as the story and other characters acted upon them (...)Thoughts, actions, and emotions might be defined as the three dimensions of the character.(...)With a well-drawn character, one of these categories might be stronger, but each of them will contribute to creating a three-dimensional character. (Seger, 1994: 180-1)

A protagonista de *The Wings of the Dove* é, sem dúvida uma personagem dimensional, que combina as três dimensões apresentadas por Seger. De facto, se pensarmos na primeira das dimensões referidas por esta autora, o pensamento, que engloba a filosofia, os valores, atitudes ou pontos de vista de uma personagem, e se nos reportarmos a Kate, facilmente nos apercebemos que acredita no amor e, por esse motivo, não abdica dos seus sentimentos por Merton, ainda que contrariando a tia Maud. Poderemos ainda pensar que acredita na libertação da mulher, dado que aparenta não sentir qualquer pudor quando, na livraria, conduz Milly a um sector frequentado por homens e folheia um livro de conteúdo erótico. Vemo-la, depois, com um cigarro na mão, o que vem reforçar a ideia de que, para ela, a mulher tem os mesmos direitos do homem.

Quanto à segunda dimensão referida por Seger, a acção, que engloba todas as acções levadas a cabo pela personagem, bem como as decisões que a elas conduzem, vemos que, ao longo do filme, são as acções e as decisões de Kate que conduzem a história para determinada direcção. O mesmo acontece com a terceira característica de uma personagem dimensional referida por Linda Seger, a emoção, que engloba o lado emocional da personagem e as respostas a ele. Ao longo do filme conhecemos a vida emocional de Kate e a forma como reage às emoções que, por vezes, exterioriza, como na cena em que se deita na cama, a chorar, por não ter podido receber Merton em casa da tia. Outras vezes, só por um olhar ou por uma expressão facial, somos capazes de perceber o que está a pensar, como na cena em que a tia lhe coloca um colar à volta do pescoço, dizendo que tente usá-lo como se o tivesse possuído durante toda a vida. Apesar de nada dizer, é patente a expressão de revolta no seu olhar, que nos informa sobre o seu “estado anímico” e nos permite uma “compreensão quase microscópica dos seus sentimentos.” (Les 2003:121)

Podemos chegar à conclusão que Kate se caracteriza como uma personagem dimensional, da qual conhecemos os pensamentos, as acções e as emoções e esta sequência dimensional ajuda-nos a conhecê-la melhor. Nessa

medida, o espectador aceita Kate como uma personagem credível, interiorizando como seus os conflitos que ela vive e partilhando as mesmas emoções. A força interior da personagem capta o espectador, aproximando-o da história narrada. “O espectador é levado a navegar num oceano infinito, submetido aos ventos contrários e variáveis que, para o fazerem aderir à sua visão, o aspiram para o écran e, para restabelecerem a distância objectiva, dele o afastam.” (Morin 1956: 195)

Quanto a Milly, conhecemos de forma superficial os seus pensamentos e emoções, uma vez que muito da sua interioridade nos é dado a conhecer através de outras personagens, sobretudo Susan. No entanto, há outras personagens que acabam por nos revelar muitos dos problemas de Milly, como é o caso de Lord Mark, que revela a Kate o facto da americana padecer de uma grave doença e de ser uma herdeira muito rica. Depois, confirmamos a enfermidade de Milly, não por palavras suas, mas pela visita que faz ao médico, sem que seja revelado o nome da doença que a afecta, e que permanecerá uma incógnita durante todo o filme e mesmo após o final do mesmo. Sabemos que se apaixona por Merton, pois ela mesma o revela a Kate, e presenciamos o seu sofrimento quando descobre o plano dos dois amantes para a ludibriarem. Em relação às acções de Milly, de que é exemplo a ida para Veneza, nunca nos é revelado o porquê dessa decisão, apenas podemos concluir que se trata de uma tentativa de aproveitar ao máximo os poucos momentos que a vida lhe reserva, uma vez que sabe não lhe restar muito tempo de vida.

Se nos detivermos em Merton, podemos concluir que se trata, também de uma personagem dimensional, dado que dele conhecemos os pensamentos, as acções e as emoções, muitas vezes através da própria personagem. Em relação à sua filosofia de vida, percebemos que o amor tem para ele mais valor do que o dinheiro e a prova disso é que pretende casar-se com Kate, mesmo sem o consentimento da tia Maud. No jornal onde trabalha, defende os seus pontos de vista perante os colegas, o que parece contradizer a forma como se deixa conduzir por Kate. Talvez por isso se sinta cada vez mais espartilhado por ela e, ao mesmo

tempo, atormentado pelos ditames da sua consciência. Quanto às suas emoções, inicialmente é movido pelo amor que sente por Kate, mas, à medida que se aproxima de Milly, algo começa a mudar dentro de si e a amizade começa a dar lugar ao amor. Esse sentimento novo, aliado ao peso da sua consciência, levam a que, no final do filme, rejeite Kate e parta para Veneza. Merton não chega a revelar o porquê de regressar a Veneza após a morte de Milly, mas o diálogo que estabeleceu com Kate, na cena anterior, e a decisão de partir, respondem a essa pergunta. Assim, o espectador não sente necessidade de ouvir uma explicação por parte de Merton, pois acaba por viver a mesma angústia da personagem e isso leva-o a encontrar a resposta em si mesmo. Devido a esta empatia com a personagem, o espectador acaba por conferir significado ao que visiona, relacionando-o com experiências pessoais. “The film spectator must be able to perceive the film images and sounds, comprehend those images and sounds, and relate the events, characters, and settings (...) across intertextual boundaries.” (Neupert 1995:28-9) Segundo este autor, o espectador é capaz de relacionar sons e imagens entre si ou com outras experiências, adquirindo capacidades interpretativas e apoiando-se na memória e na elaboração de hipóteses: “Thus, the spectator reads, views, and interprets (...) He is conscious of his (...) role in determining meaning both within and outside of the textual codes.” (28-9)

O momento do regresso a Veneza é o da revelação desta personagem, que escolhe renunciar ao amor de Kate para viver com a memória de Milly e, nessa medida, a acção permite que a personagem se revele aos nossos olhos. Linda Seger menciona esta dualidade entre a decisão de agir e a acção em si mesma:

Action is divided in two parts: the decision to act and the act itself. When we look at films, we usually see only the action. Yet it's the decision to act that helps us understand how the character's mind works. The moment of decision – whether to pull the trigger at that moment, whether to say “yes” to an assignment, whether to commit to a relationship – is usually a strong moment of character revelation. (Seger 1994: 182-3)

No espectador que assista ao filme, fica a mesma sensação de perda e tristeza que invade os dois amantes no final da história, bem como uma saudade de Milly, que sempre aspirou a ser feliz, mas não conseguiu viver o suficiente para saber que Merton se apaixonara por ela. Kate compreende que nunca poderá casar-se com Merton, porque ele se apaixonou pela memória de Milly e a memória dela nunca poderá ser destruída. Apesar de estar viva, Kate torna-se a verdadeira ausente para Merton.

O final trágico de Kate Croy e Merton Densher transforma *The Wings of the Dove* numa lição de moral, uma vez que ambos perseguem uma fortuna mas, quando a alcançam, a sua consciência impede-os de a aceitarem e tornam-se vítimas da sua própria conspiração. Milly Theale impede-os de o fazerem e, assim, transforma-se na verdadeira heroína do drama, ao conduzir os dois amantes à redenção. Reconhecem os seus erros e acabam por perder mais do que tinham, no início da história, uma vez que agora não são livres para amar, dado que estão prisioneiros de uma lembrança. Os bens materiais perdem-se e podem voltar a ganhar-se, mas uma recordação permanece na nossa memória enquanto vivermos e à medida que o tempo passa, ela torna-se mais presente, porque nos aproxima daquilo que perdemos. No entanto, Merton e Kate terminam com uma moralidade reforçada e isso levá-los-á a conduzir as suas vidas de outro modo, dali em diante.

Através do triângulo amoroso constituído por Kate, Merton e Milly, o espectador vê-se envolvido num turbilhão de emoções, as mesmas que envolvem as personagens: “it is through (...) characters that the viewers experience emotions, through (...) characters that they are touched.” (Field 1984:54) Todos os espectadores são atingidos, ao mesmo tempo, por estas emoções e cada um interpreta o que acabou de visionar, mas ninguém fica indiferente. Cada um vive aquela história como sua e encontra em si uma resposta para os dilemas que o filme lançou. Esse poder que o filme tem de afectar todo e qualquer indivíduo que o visione merece a seguinte referência de Noël Carroll:

That is, the question of the power of movies involves explaining how peoples of different cultures, societies, nations, races, creed, educational backgrounds, age groups, and sexes can find movies easily accessible and gripping. Thus, the power of movies must be connected to some fairly generic features of human organisms to account for their power across class, cultural and educational boundaries. (Carroll 1996:92)

Não é de estranhar, pois, que a história dos dois amantes fique na nossa mente e que sintamos a mesma nostalgia de Merton, ao pensar em Milly, a herdeira americana que amava a vida, mas que não chegou a viver o tempo suficiente para saber que Merton se apaixonara por ela. Veneza, por ser a cidade onde se desenrolam os acontecimentos decisivos da acção, fica como o espaço criado que se integra no tempo da história narrada, mas que transpõe o mundo ficcional, ao estabelecer com o mundo real do espectador uma correlação de representação mimética que nos transporta para o cenário espacio-temporal das personagens.

Os conflitos das personagens And the event, as it is unfolded on the screen according to a timetable of the running of this or that passion, thrown back from the screen, involves the emotions of the spectator according to the same timetable, arousing in him the same tangle of passions which originally designed the compositional scheme of the work. (Eisenstein 1949:153)

Just as a writer uses paper, ink, sentences, paragraphs, styles, moods, and characters to communicate a story (...) a filmmaker uses camera work, shot angles, optical effects, sound, lighting, and scene composition to communicate the message of the film.⁴⁰

Jan Bone and Ron Johnson, *Understanding the Film*

A narrativa fílmica de Iain Softley

1. Aspectos que aproximam e/ou separam o filme do romance

1.1. A linguagem fílmica e a linguagem do romance

As palavras de Jan Bone e Ron Johnson evocadas em epígrafe denotam a importância da relação entre a narrativa enquanto prosa literária e a narrativa fílmica. À semelhança do texto escrito, também o filme pode ter uma dimensão narrativa importante, servindo-se de uma linguagem que opera sobre códigos próprios, o que lhe confere uma vasta rede de significados.

No presente estudo, na base da narrativa fílmica de *The Wings of the Dove*, esteve o romance homónimo de Henry James, pelo que convirá atentar, neste capítulo, em alguns aspectos que aproximam e separam o filme do romance. Ler um livro e ver um filme são experiências totalmente diferentes, mas que se podem complementar. De acordo com a opinião de Syd Field, adaptar um romance é criar um novo original, uma vez que adaptar exige escolhas: “The fine art of adaptation is NOT being true to the original. A book is a book (...) a screenplay a screenplay. An adaptation is always an original screenplay. They are different forms.” (Field 1994:216)

⁴⁰ Jan Bone and Ron Johnson *Understanding the Film*. Chicago: Contemporary Publishing Group, 1996.

O romance e o filme encontram diferentes formas de expressão e raramente um filme e um romance terminam da mesma maneira ou apresentam o mesmo número de personagens, pois muitas vezes o realizador sente necessidade de suprimir algumas, por questões de economia de tempo, como refere Linda Seger: “The art of condensing involves losing material. Condensing often includes losing subplots, combining or cutting characters, leaving out several of the many themes(...)” (Seger 1992:2;3;9). Esta escolha nem sempre é fácil e pode mesmo ser necessário anular personagens ou cenas com as quais o realizador simpatize.

O romance e o filme usam diferentes formas de expressão uma vez que, como refere Linda Serger: “Fiction uses words to tell a story (...) Film uses image and action.” (14), o que faz com que ler um romance e ver um filme sejam experiências completamente diferentes. Esse aspecto é, também, referido por Seger:

When we read a novel, time is on our side. It is not just a chronological experience (...) but a reflective experience. Rarely do we read a novel in one sitting. In fact, part of the joy of reading is going back to the book. (...) The adaptation is a new original. The adaptor looks for the balance between preserving the spirit of the original and creating a new form.(...)Adaptation demands choice. (27)

O filme usa a imagem em movimento, pelo que se torna necessário que se compreendam alguns aspectos dessa linguagem. As imagens visuais parecem comunicar de forma mais eficaz do que as palavras, sejam elas escritas ou faladas, por estimularem directamente a nossa percepção. Isto não impede que não seja necessário compreender os diferentes aspectos que assume a linguagem da imagem em movimento. Como referem Bone e Johnson, é necessária uma percepção visual rica saber ler essa linguagem, caso contrário estaremos perante um iliterato visual:

One important objective of the study of film is learning to perceive and understand various aspects of the language of the moving image. Just as people who never learn to read are said to be illiterate, people who have poor visual perceptions are visually illiterate. (Bone, Johnson 1997: 205)

Esta consciência de que o filme é uma forma de arte em movimento leva a que os realizadores o usem para que melhor compreendamos aquilo que é dito e o modo como é dito. Nessa medida, o realizador é, à semelhança do escritor, um artista e um criador e o filme é, como o romance, uma forma narrativa, à qual pode ser aplicada a análise estrutural de Barthes. (Barthes 1977). De entre os três níveis de análise da narrativa, iremos reportar-nos, não ao nível narrativo, nem ao nível actancial, mas à mais pequena unidade, a funcional. A este nível, Barthes estabelece a distinção entre funções e índices, compreendendo as funções, as cardinais e as catálises e os índices, os índices propriamente ditos e os informantes.

No que se refere às funções cardinais, podemos estabelecer um paralelismo entre elas, o *set-up* e os pontos de viragem ou *turning points* de um filme, enquanto momentos que contribuem para o desenrolar da acção e para a coerência da história. Assim, em *The Wings of the Dove*, a cena em que Kate diz a Merton que um dia ele se irá cansar dela, a cena em que Lord Mark entra no quarto de Kate e lhe diz que Milly está a morrer, ou a cena em que ele se encontra com Kate, em Veneza, e fica a par do plano desta e de Merton para se apoderarem do dinheiro de Milly, são as funções cardinais do filme. Com efeito, correspondendo estas cenas ao *set-up* e aos dois pontos de viragem, respectivamente, contribuem para o seguimento da história e, caso fossem suprimidas, poriam em causa toda a coerência e compreensão da mesma.

Do mesmo modo, podemos considerar como catálises todas as cenas que preenchem a narrativa fílmica, mas que correspondem a momentos de pausa na acção e, a título de exemplo, poderemos referir a cena inicial, em que Kate se

desloca numa estação de metro londrino, cujas imagens funcionam como a descrição desse espaço. Também a cena em que Kate e Milly se deslocam na livraria e em que vemos os diferentes sectores de livros, ou algumas das cenas de Veneza, em que as personagens passeiam pelos canais da cidade e nos oferecem momentos de grande beleza estética, não contribuem para avanços na acção e, nessa medida, equivalem a catálises. Não se pense, no entanto, que estes momentos podem ser suprimidos, uma vez que contribuem para a significação geral do filme.

Ainda de acordo com a análise estrutural de Barthes, as cidades de Londres e Veneza funcionam, no filme, como índices/informantes, uma vez que nos permitem situar a acção no real, o que confere verosimilhança aos factos narrados. O papel dos cenários assume particular significação, uma vez que permite que o espectador aceite como verdadeira ou possível a história do écran e, nessa medida, estabelece um maior grau de proximidade com as personagens. Quanto aos índices/índices, podemos considerar que a imagem recorrente da água assume esta função, logo no *set-up* do filme, cuja primeira imagem é a de uns reflexos de luz numa água escura. Após o visionamento do filme, somos capazes de interpretar o sentido conotativo da água, cujo significado implícito antecipa os canais da cidade de Veneza e a chuva que, tantas vezes, envolve as personagens. Também a pomba vai anunciando, de forma subtil ao longo do filme, a figura de Milly. Também o título do filme, *The Wings of the Dove*, funciona, desde logo, como o índice que antecipa a figura da americana, conotada com a pomba.

O filme de Iain Softley, à semelhança do romance de Henry James, conta uma história sob o ponto de vista de um narrador que interpõe, entre o leitor/espectador e a história narrada, determinadas estratégias que nos oferecem momentos de acção e momentos de pausa.

Ao narrar as suas histórias, os narradores do romance e do filme podem, também servir-se de um determinado nível de ironia, como escreve James Monaco:

Both films and novels tell long stories with the wealth of detail and they do it from the perspective of a narrator, who often interposes a resonant level of irony between the story and the observer. Whatever can be told in print in a novel can be roughly pictured or told in film. The differences between the two arts, besides the obvious and powerful difference between pictorial narration and linguistic narration, are quickly apparent. (Monaco 2000:44)

Como refere ainda este autor, o filme, porque opera em tempo real, é muito mais limitado e, nessa medida, alguns aspectos são perdidos na adaptação de uma obra literária para o cinema, facto que não diminui em nada as suas potencialidades. Apesar de limitado em termos de narração, o filme oferece possibilidades pictóricas que o romance não possui e, nessa medida, o que não pode ser narrado pode ser traduzido em imagens. Assim, impõe-se ao realizador uma tarefa criativa e uma interpretação selectiva relativamente à adaptação literária.

Uma outra ideia que permite comparar estas duas formas de arte é defendida por Brian McFarlane que, em *Novel to Film*, menciona o facto de os espectadores gostarem de ver, numa adaptação fílmica, o mundo mental das personagens e os cenários que criaram ao ler o romance.

Reportando-nos agora aos cenários do filme de Iain Softley e aos espaços do romance de Henry James, ambos referem as cidades de Londres e Veneza. Assim, e se quisermos, de novo, aplicar a teoria narrativa de Barthes ao filme de Iain Softley, diremos que as duas cidades funcionam como informantes, na medida em que permitem situar a acção no real, conferindo verosimilhança aos factos narrados. O papel dos cenários é fundamental para que o espectador aceite como verdadeira ou possível a história do écran, estabelecendo um maior grau de proximidade com as personagens.

O confronto entre o romance e o filme permite estabelecer uma comparação entre as imagens descritas pelo romancista e as imagens criadas pelo

realizador. Neste contexto, considera que nem sempre o leitor encontrará o seu filme, mas a fantasia de outra pessoa, já que o filme nos apresenta coisas que poderiam ser ditas por palavras, mas fá-lo de maneira diferente mantendo sempre uma estrutura coesa.

Esta ideia é corroborada por Robert Stam, em *Film and Theory*, (Stam 2000:146) onde considera que cada filme tem uma estrutura particular de significações que o tornam coeso, mesmo que o sistema escolhido seja o da incoerência deliberada. Todos os filmes apresentam códigos cinematográficos e não cinematográficos e, nessa medida, não são a lista dos códigos operativos, mas o trabalho constante de reconstrução a partir do qual se escrevem outros textos. O filme resulta de uma escrita que opera com e contra diversos códigos, no sentido de se constituir como texto. (146)

Não deverá, no entanto, pensar-se que a afinidade e compatibilidade entre o realizador e o escritor do romance têm de ser totais, pois o que importa é que ambos partilhem um impulso artístico comum. Esse impulso artístico deverá orientar o criador da narrativa fílmica que, ao fazer uma adaptação, não deve afastar-se do sentido imanente à obra que vai trabalhar. Como escreve André Bazin: “Pelos mesmas razões que fazem com que a tradução palavra a palavra nada valha, que a tradução demasiado livre nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial da letra e do espírito.” (Bazin 1992:107)

O filme, enquanto forma de arte, deverá ser encarado com um estatuto igual ao do romance. No caso da adaptação de um romance, as personagens que pertenciam ao romancista, passam agora a pertencer ao realizador, que irá impor uma visão pessoal e conferirá um significado à sua narrativa fílmica. Terá, no entanto, de ter em mente que a escolha dos actores não deverá oferecer uma oposição violenta à imagem gerada na mente dos leitores, como comenta Ina Rae Hark em “The Wrath of the Original Cast”:

When works of literature are adapted for the screen, the chief tasks facing the film-makers involve embodying the characters in actors whose material attributes do not offer a violent contradiction to the images generated in the typical readers mind and repackaging the literary work's diegesis to fit the limitations of the filmic medium. (Hark 2002:172)

Se, por um lado, a literatura parece sugerir alguma superioridade, na medida em que o texto escrito joga com as palavras para apresentar a complexidade psicológica das personagens, por outro, o filme apresenta-se como uma experiência mais rica, já que as imagens no écran estão em constante mutação e são capazes de, em apenas alguns segundos, revelar aquilo que o texto escrito demorou algumas páginas a fazer. O trabalho do realizador exige a criatividade da descoberta cinematográfica, a partir da compreensão do texto e a procura de equivalências nem sempre se revela uma tarefa fácil, como afirma André Bazin:

Sem dúvida que o romance tem os seus meios próprios, a sua matéria é a linguagem, não a imagem, a sua acção confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma da do filme sobre a multidão das salas scurecidas. Mas justamente as diferenças de estruturas estéticas tornam mais delicada ainda a procura das equivalências, requerem tanto mais invenção e imaginação da parte do cineasta que pretende realmente a verosimilhança. (Bazin 1992:107)

A imagem surge como a mais pequena unidade de significação do texto fílmico, na medida em que um só plano a compõe. No entanto, o plano escolhido conduzirá a diferentes leituras consoante o volume e a dimensão dos objectos que o compõem ou das personagens que nele aparecem. Muitas vezes, apenas é visualizada uma parte do corpo da personagem e não a sua totalidade, o que conduzirá o espectador a uma leitura já não denotativa, na medida em que existe um propósito para essa opção, o de valorizar a parte em relação ao todo.

Entramos no domínio da iconografia da imagem, cuja interpretação permite aceder a leituras de tipo conotativo, em que a nossa compreensão ultrapassa os significados primários atribuídos aos seres e aos objectos.

Em termos fílmicos, o sentido denotativo de uma imagem respeitará apenas ao que ela mostra no écran, mas se a essa significação adicionarmos valores convencionais de índole cultural, institucional ou social, então entraremos num outro nível de significação que permitirá chegar a outras conclusões. Este nível de interpretação terá em conta, por exemplo, a incidência da luz em determinada personagem ou a sombra que envolve uma outra. Do mesmo modo, não é por acaso que se mostram uns objectos e não outros, que se escolhe, por exemplo, a noite em vez do dia, ou que se faz um grande plano de uma personagem, dado que a todas as opções subjaz uma significação que se pretende transmitir. Nessa medida, e segundo a perspectiva de James Monaco, o filme pode considerar-se como uma experiência muito mais rica do que o romance:

The driving tension of the novel is the relationship between the material of the story (plot, character, setting, theme, and so forth) and the narration of it in language; between the tale and the teller (...) The driving tension of film, on the other hand, is between the materials of the story and the objective nature of the image. It's as if the author/director of a film were in continual conflict with the scene he is shooting. (...) the words on the page are always the same, but the image on the screen changes continually as we redirect our attention. Film is, in this way, a much richer experience. (Monaco 2000:46)

A tarefa de transposição da narrativa do romance para a narrativa fílmica, exige um trabalho de descodificação por parte do realizador, que opera com palavras e com imagens. Quando o realizador compõe uma cena, a sua preocupação não é apenas artística, ele tem outras preocupações, uma vez que procura a melhor maneira de contar a história. A realidade apresentada pela imagem parece ocorrer no aqui e agora em que é visualizada, contrariamente à

palavra escrita, que se oferece ao leitor de forma estática, criando na sua mente, *a posteriori*, possibilidades de interpretação muito diversificadas. O filme não apela apenas à visão, mas à audição, chegando a originar sinestésias, quando o espectador sente que está a saborear determinada refeição ou a inspirar determinado aroma, dado o realismo de determinadas cenas.

No entanto, Monaco refere, também, que o filme pode ser considerado como uma experiência mais pobre, dado que o narrador do romance tem a possibilidade de manipular as palavras e, nessa medida, o texto escrito torna-se uma experiência mais rica do que o filme:

But it is poorer, as well, since the persona of the narrator is so much weaker.(...)Film can approximate the ironies that the novel develops in narration, but it can never duplicate them. Naturally, then, the novel responded to the challenge of film by expanded attention to just this area: the subtle, complex ironies of narration. (...) Finally, one of the novel's greatest assets is its liability to manipulate words. Films have words, too, of course, but not usually in such profusion and never with the concrete insistence of the printed page. (Monaco 2000:46-7)

O ideal seria que não se subordinasse o filme a um significado imposto pelo romance. Para Monaco, o filme pode não possuir gramática, mas tem o seu próprio sistema de códigos e de signos que constituem, afinal, o seu próprio vocabulário. Não existe uma lei que defina o modo como esses códigos se devam organizar, dado que o código resulta de uma construção crítica do realizador. Se, por um lado, o cinema partilha um certo número de códigos com outras formas de arte, por outro, possui também códigos que lhe são próprios, sendo a montagem, enquanto elemento que estabelece a continuidade entre as diferentes cenas, um exemplo disso. A essência do cinema é não ter essência e estar receptivo a todas as formas culturais, o que poderá incluir ou evocar, de forma metafórica, a pintura, a poesia, a música, a arquitectura ou a dança. “Antes do cinema, todos

contaram histórias. O cinema conta-as sem menosprezo da sua identidade. É a derradeira expressão para continuar com vida e nos sentirmos vivos.” (Les 2003:143)

Se o cinema permite que nos sintamos vivos, terá de despertar diferentes sensações no espectador, ao combinar diferentes sentidos e, nessa medida, possui um carácter sinestésico. Esta perspectiva é partilhada por Robert Stam em “The Dialogics of Adaptation”:

The cinema is both a synesthetic and a synthetic art, synesthetic in its capacity to engage various senses (sight and hearing) and synthetic in its (...) capacity to absorb and synthesize antecedent arts.(...) A composite language by virtue of its diverse matters of expression – sequential photography, music, phonetic sound (...) the cinema “inherits” all the art forms associated with these matters of expression. (Stam 2000:61)

Assim, podemos concluir que ler um livro ou ver um filme são experiências que oferecem significações discretas e particulares, “like all discrete experiences, they open larger debates and questions – about history, about aesthetics, and about human value.” (Corrigan 1999:76)

2. O texto do guião

Ao referir-se à adaptação cinematográfica do romance *The Wings of the Dove* de Henry James, Robin Wood afirma que literatura e filme são diferentes e que não existe uma adaptação totalmente fiel:

When people talk about faithful adaptations they usually seem to mean that the film follows the plot of the novel. This represents a profound (...) insult to great literature, the greatness of which resides in the writer’s grasp of the potentialities of language - movement from word to

word, sentence to sentence, paragraph to paragraph – which cannot in any way be reproduced in film. To reduce a great novel to its plot is merely to reveal a total incapacity for reading it. (Wood 1999:7-8)

Do mesmo modo, uma adaptação fiel também é insultuosa para o filme, pois sugere que ele seja uma arte inferior e, como tal, deve contentar-se em reproduzir aquilo que é impossível de ser reproduzido, o movimento das palavras do escritor na folha de papel. (7-8)

De acordo com este autor, o realizador tem todo o direito de retirar de um romance aquilo que achar pertinente e fazer, com esse material, o que for ao encontro dos seus interesses. Na realidade, os romances, de um modo geral, requerem alguns cortes significativos, de forma a caberem no curto formato temporal do filme. No que se refere às descrições, por exemplo, não é possível transpor para o filme o detalhe das mesmas, nem a enorme variedade de pontos de vista utilizados ou nem mesmo a reprodução total da consciência das personagens de um romance, a menos que o realizador opte por citar o texto. No entanto, a produção cinematográfica também pode oferecer inúmeras possibilidades de expandir o ponto de vista linguístico do romance e atingir, assim, um alto grau de indeterminação. Estas possibilidades são seleccionadas pelo realizador, tendo como base um outro texto, o guião, uma vez que a linguagem do romance necessita de ser reescrita de forma cinemática. O guião passa a ser visto não como um acessório técnico, mas como uma verdadeira forma literária que pode ser publicada e lida como qualquer romance e é, precisamente, isto que refere Bela Balázs:

The script is no longer a technical accessory, not a scaffolding which is taken away once the house is built, but a literary form worthy of the pen of poets, a literary form which may even be published in book form and read as such. (Bálazs 1999:148)

Este autor considera o guião como uma forma literária totalmente nova, mais nova do que o próprio filme. Quando os filmes surgiram, não existiam guiões e cabia ao realizador improvisar cada uma das cenas, dizendo aos actores o que fazer na cena seguinte. “Antes de se escreverem argumentos ou guiões, na pré-história do cinema, os cineastas saem à rua e filmam, filmam o que vêem, não dispõem de outro instrumento a não ser o ‘olhar’, não dispõem de outra coisa a não ser a câmara.” (Lez 2003:58)

Os primeiros guiões funcionavam como uma mera ajuda técnica, a qual indicava as cenas e as direcções de câmara, de acordo com a conveniência do realizador, referindo apenas o que ia ser filmado e qual a ordem, mas não incluíam informações sobre a maneira de representar. À medida que foram evoluindo, tornaram-se uma forma de arte como qualquer outra, em que o guionista escrevia no papel cenas e diálogos que, mais tarde, se iriam concretizar num filme. Por isso, os guionistas deviam apresentar, caracterizar e descrever os aspectos visuais ou outros, com muito mais pormenor do que o romancista.

Nesta ordem de ideias, as palavras de Syd Field em *Screenplay - The Foundations of Screenwriting*, onde estabelece uma distinção entre o romance e o guião, assumem particular significado:

A novel usually deals with the internal life of someone, the character's thoughts, feelings, emotions and memories occurring within the (...) dramatic action. In a novel, you can write the same scene in a sentence, a paragraph, a page, or chapter, describing the internal dialogue, the thoughts, feelings, and impressions of a character. A novel usually takes place inside the character's head. (...) A screenplay deals with *externals*, with details – the ticking of a clock, a child playing in an empty street, a car turning the corner. A screenplay is a story told with pictures, placed within the context of dramatic structure. (Field 1994:204-5)

Neste passo, o autor estabelece uma distinção clara entre romance e guião, alegando que quando se faz a adaptação de um romance para um guião, está a

mudar-se de forma, mas, na essência, está a escrever-se um guião original. “Quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba o equilíbrio e também mais exige talento criador para reconstruir segundo um novo equilíbrio, não idêntico, mas equivalente ao primeiro.” (Bazin 1992:108). Uma adaptação parte do romance, a sua fonte material, mas deve ser encarada como um guião original, pois não se está obrigado a permanecer fiel ao material original. O que se faz com esse material original para se criar um guião, depende do guionista, que pode sentir necessidade de acrescentar ou retirar personagens, cenas, incidentes ou acontecimentos. Não se trata apenas de “copiar” um romance para um guião, trata-se de o tornar visual, isto é, apresentar uma história contada por imagens.

A transformação do romance em guião deverá ser uma experiência visual, em que é necessário manter-se fiel apenas à integridade da fonte material. “O argumento cinematográfico tem uma entidade ontológica, quer dizer, visual, é uma invenção do cinema posta em prática na própria sinopse.(...) O guião é o nexó que estabelece a ligação entre o cinema e a literatura”. (Lez 2003:52;95)

No caso da adaptação da obra literária de Henry James, o realizador Iain Softley teve como base do seu trabalho o guião de Hossein Amini, onde comenta o facto de ter sido necessário fazer uma adaptação livre do romance:

You don't have a choice with James other than to do a very free adaptation. He doesn't really write in scenes and the priority has to be to make the story work in the film medium. To do that, we put the emphasis on the emotional side of the story while allowing the texture to be more cinematic.⁴¹

Apesar de estarmos perante uma adaptação livre do romance, a sua essência mantém-se, tratando-se este guião de uma aquisição admirável, capaz de

⁴¹ <http://www.filmscouts.com/scripts/matinee.cfm?ArticleCode=1628>, p.2, 11-01-2003

ser feita apenas por alguém que conhece profundamente o romance. Na opinião de Robin Wood:

You would have to know and love the novel very intimately to be capable of so complete a transformation of its surface while, at the same time, preserving its essentials with such sensitivity and intelligence.” (Wood 1999:22)

O autor prossegue, referindo que não houve, neste guião, a tentativa de fazer o impossível, ou seja, captar o fluxo interior do pensamento e da percepção das personagens, através de vozes de narradores. Pelo contrário, tudo foi totalmente dramatizado, ou seja, *cinematised* e daqui resulta que a experiência de “ler” o filme seja totalmente diferente da de ler o romance. O leitor/expectador não deve pensar que o romance de Henry James foi traído. Por esta razão, considera que “here for once is an adaptation *at once* completely ‘free’ yet faithful to the novel’s essence.” (22)

Para o realizador Iain Softley e para o argumentista Hossein Amini, Henry James não é um autor cinematográfico, dado que, muitas vezes, é necessário ler para além do texto de superfície e decifrar as ambiguidades e as metáforas da narrativa para chegar aos verdadeiros sentidos. O motivo que os levou a produzir o filme foi a atracção que sentiram pelo livro. Como refere Iain Softley, apesar de, inicialmente, ambos terem considerado o romance inapropriado para o écran, acabaram por concluir que a sua adaptação seria possível, dado contar uma história intemporal de amor e traição, centrada num fascinante triângulo de personagens, cada uma com qualidades humanas distintas:

What the book does have, though, in terms of its cinematic adaptability is, first of all, a very interesting story-sort of a universal, timeless story about love and betrayal. And a really fascinating triangle of characters –

particularly the character of Kate Croy, who is an (...) intriguing character.⁴²

No principal triângulo amoroso criado por Henry James, constituído por Kate, Merton e Milly, temos a figura do conspirador, do cúmplice e da vítima e esta fórmula poderia aplicar-se a qualquer época. Dinheiro e mulheres são dois dos temas preferidos da ficção jamesiana e que estão presentes em *The Wings of the Dove*. Henry James recorre, com frequência, a mulheres como heroínas dos seus romances e ao dinheiro, como motivador primário. Neste romance, Kate Croy tem como objectivo alcançar a riqueza servindo-se, para o efeito, de um cúmplice, protagonizado pela personagem Merton Densher. O alvo destes predadores é Millie Temple, uma americana com dinheiro.

3. Contexto estético-literário de Henry James

De acordo com alguns dados biográficos, Henry James pertencia a uma classe social elevada, o que não o impediu de conhecer obstáculos e contrariedades na sua vida, uma das razões pelas quais considerava que os problemas económicos estão no centro da existência humana. Desde jovem, aprendeu a economizar e na fase adulta tentou tornar-se economicamente independente dos pais, dependendo do seu trabalho literário para sobreviver. Entre 1875 e 1878, James escreveu para o *New York Tribune* e a sua sobrevivência dependeu do dinheiro que ganhava com essa colaboração.

Na opinião de James, mais do que uma força destruidora, o dinheiro era o verdadeiro motivador das acções humanas, pois a sua posse ou a sua ausência podiam influenciar a mente humana, causando a devastação da personalidade. A sua ficção está povoada de figuras femininas como Kate Croy, cujo destino se

⁴² [http://www.filmvault.com/filmvault/alibi/w/wings of the dove1.html](http://www.filmvault.com/filmvault/alibi/w/wings%20of%20the%20dove1.html), 30-11-2002

encontra ligado à riqueza. O realismo psicológico com que James retrata a mulher, denota preocupação pelo seu estatuto social, numa época em que ainda muito lhe era vedado. O leitor consegue compreender o pensamento de mulheres americanas e europeias o que se traduz, muitas vezes, numa relação de duas culturas em competição, a americana e a europeia simbolizando, uma, a inocência e a outra, a experiência. Esta situação ocorre neste romance, em que Millie representa a herdeira americana que aparece como um símbolo da pureza, e Kate e Merton são os europeus que se aproveitam dela.

O dinheiro surge associado ao poder porque pode proporcionar conforto material e o desejo de atingir a riqueza faz parte da natureza humana, uma vez que todos desejam uma vida desafogada. O desejo de riqueza leva muitas pessoas a tentarem controlar e manipular outras. A moralidade, para James, não depende do que a sociedade convencionou como bem e mal, porque no fundo são as circunstâncias que cada um enfrenta que condicionam essa moral individual. Nessa medida, muitos dos actos imorais dos seus vilões são justificáveis, como parece ser o caso de Kate Croy, cujos comportamentos acabam por ser desculpáveis, se tivermos em conta que ela é fruto do meio em que se insere.

Apesar de Henry James nunca ter criticado as acções levadas a cabo pelos vilões das suas histórias e de a sua ficção não exibir um propósito didáctico, está patente nos seus romances um repúdio à imoralidade. Os seus vilões não são sempre caçadores de fortunas, ou seja, o dinheiro não surge como o único objectivo a atingir por todos eles. Poder-se-ia citar o caso de Merton, cujo desejo não é alcançar riqueza, mas apenas casar com Kate. Também ela, no final do romance, parece ser capaz de abdicar do dinheiro que conseguiu, o que denota a ideia de que um vilão se pode redimir. Kate enfrenta um dilema, a escolha entre o amor e o dinheiro e, ao longo do romance, parece nunca ser capaz de tomar uma decisão, acabando, no final, derrotada por Milly, que acaba por ser vista como a heroína, uma vez que perdurará na memória de Merton. O esquema montado por Kate não foi bem sucedido e acaba em fracasso.

“I never was in love with her,” said Densher.

(...) I believe that now – for the time she lived. I believe it at least for the time you were there. But your change came – as it might well – the day you last saw her.” (James 2003:406)

A informação biográfica sobre o autor revela que Henry James não aceitava o acesso pouco honesto à riqueza, sendo frequente encontrar, nas suas anotações, a ideia de que a criação artística e o dinheiro pareciam inconciliáveis. Apesar de James não pretender impor qualquer tipo de moralidade, na obra que temos vindo a analisar acaba por ser possível identificar uma posição moral que nos conduz à crítica de que a riqueza não deve ser obtida de forma ilícita. No triângulo amoroso constituído por Kate, Merton e Milly, apesar de não podermos encarar os vilões como figuras abomináveis, Kate e Merton acabam por ficar sem o dinheiro de Milly, que procuravam obter de forma pouco honesta. No final da obra, Merton recusa a herança de Milly e impõe a Kate uma condição, a de que também ela esqueça o dinheiro da americana:

(...) “You’ll marry me without the money; you won’t marry me with it. If I don’t consent *you* don’t.”

“You lose me? He showed, though naming it frankly, a sort of awe of her high grasp.(...)

Prompt was his own clearness, but she had no smile this time to spare.

“Precisely – so that I must choose.”

“You must choose.” (406-7)

Deste modo, Henry James leva os leitores a olhar para os acontecimentos através de vários ângulos e a decifrar subtextos, através de ambiguidades narrativas e metáforas. Os leitores do romance entenderão as personagens de acordo com as suas expectativas em relação à realidade e, nessa medida, o papel de Kate poderá surgir como mais ou menos comprometido. Para compreender a escrita de James, o leitor terá de estar atento não só à superfície, ou seja, ao que

transparece através dos diálogos do texto, mas deverá ter a capacidade de ler nas entrelinhas para chegar aos sentidos que subjazem a uma primeira leitura. O seguinte passo do romance deixa transparecer a importância do silêncio que, muitas vezes, caracteriza as personagens e que exige um trabalho de descodificação por parte do leitor que busca significações:

Something rose between them in one of them short silences – something that was like an appeal from each to the other not to be too true. Their necessity was somehow before them, but which of them must meet it first? (James 2003:405)

O leitor de James só compreenderá o sentido do texto através de um esforço de interpretação que concilie o mundo ficcional com a sua experiência pessoal. Pela narrativa, o leitor é capaz de recriar atmosferas e acontecimentos, o que acaba por revelar-se importante na análise das personagens. Como escreve Henry James em “The Art of Fiction”: “A novel is in its broadest definition a personal, a direct impression of life: that, to begin with, constitutes its value, which is greater or less according to the intensity of the impression.” (Wegelin 1984:350)

Continua, assim, a ser referida a ideia de que só através da experiência, que é ilimitada e procura aumentar a cada instante, poderá o autor aceder ao real e escrever um bom romance, pelo que as impressões que constituem a experiência quotidiana são fundamentais ao processo da escrita: “If experience consists of impressions, it may be said that impressions *are* experience, just as (...) they are the very air we breathe.” (352)

Nesta perspectiva, a narrativa jamesiana rejeita o narrador onisciente, dado que uma mente capaz de conhecer tudo sobre as personagens nunca se sente confusa e, nessa medida, poucas impressões sobre o real e sobre as personagens são produzidas. Um narrador deste tipo é, para Henry James, incómodo, porque transmite ao leitor, não um conhecimento que resulta das suas impressões, mas

um conhecimento pleno de todas as personagens, não permitindo uma interpretação pessoal, nem uma leitura para além do texto de superfície.

Podemos afirmar que este escritor considera impossível apreender a essência do real, dado que o homem só tem acesso aos fenómenos que lhe são dados a conhecer pelos sentidos. O conhecimento depende da maneira de conhecer do sujeito individual e, nesta medida, pode dizer-se que confere uma feição neo-kantiana à estética realista. A doutrina do conhecimento de Kant fundamenta-se na distinção entre duas fontes de conhecimento, a sensibilidade que recebe as impressões vindas do exterior e o entendimento, que ordena o caos das sensações e faz as coisas, distintas da coisa em si. Dentro deste contexto, o indivíduo só tem acesso ao conhecimento do fenómeno, que são as coisas tal como se lhe deparam, mas não pode aceder ao nómeno, isto é, à coisa em si, a qual não se apresenta no espaço e no tempo (Kant, 1968). De acordo com este realismo psicológico, não é o pensamento que se adapta às coisas, mas sim o contrário, o que conduz à valorização da subjectividade do artista enquanto artífice que representa a vida, ao descobrir a essência por trás do fenómeno. Como refere Henry James em “The Art of Fiction”, ao dirigir-se aos jovens romancistas: “try and catch the color of life itself”. (Wegelin 1984:362)

No romance *The Wings of the Dove*, o leitor constata os acontecimentos pelos olhos das três personagens que constituem o principal triângulo amoroso. O narrador não manipula o leitor, apenas abre novas perspectivas de sentido porque o conhecimento total das personagens poderia bloqueá-lo e impedi-lo de experienciar todas as possibilidades de interpretação. Tendo em conta que Henry James quer humanizar as personagens e tornar os motivos que as movem mais credíveis, serve-se do *centre of consciousness*⁴³ que permite aceder à interioridade

⁴³a central reflector or a centre of consciousness, through whom the narrative is filtered. The effect is to create a *drama of restricted consciousness*, diminishing the sense of the authorial mediation, so that the reader is aware of having at his disposal only – or, at least, chiefly – the insights and perceptions of a plainly fallible reflecting presence. Brian McFarlane. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

das personagens através do ponto de vista de outra personagem, considerada a reflectora. Esta estratégia diminui a autoridade do autor e confere ao leitor a ideia de que a sua leitura é única. Estas ideias são desenvolvidas por Brian McFarlane, que considera Henry James um autor que vê as personagens através de um primeiro plano, como se usasse uma câmara de filmar. Assim, e apesar de não ter instituído um narrador onisciente capaz de formular juízos de valor, abre o caminho à subjectividade:

One is conscious that there is a more comprehensive point of view than that available to such protagonist; that there is (...) a narrator looking over their shoulder, in the way the camera may view an action over the shoulder of a character in the foreground of a shot, giving the viewer both the character's point of view and a slightly wider point of view which includes the character. The Jamesian concept of the 'centre of consciousness' by no means to be confused with narrational omniscience or the latter's obliteration by first-person narration, is perhaps the nearest that film may come in the direction of either first- or third-person narration. (MacFarlane 1996:19)

Na opinião de Brian McFarlane, o *centre of consciousness* de que se serve Henry James, funciona como um elemento que permite destacar o ponto de vista das personagens, criando no espectador a ideia de que o narrador não está presente. Esta estratégia aproxima-se, segundo este autor, da narrativa cinematográfica, que usa o ponto de vista ou *pov*⁴⁴ das personagens para substituir a voz do narrador e que aproxima ou afasta a câmara, consoante queira conferir maior ou menor importância a esse ponto de vista: “the novelistic form of the *restricted consciousness* (...) perhaps approximates most closely to the cinematic narrative mode.” (MacFarlane 1996:19)

⁴⁴ “Point of view (pov) A scene is seen from one character's perspective”. William Packard. *The Art of Screenwriting*. New York: Thunder's Mouth Press, 1997. p. 127

Esta opinião não é partilhada, nem pelo realizador Iain Softley, nem pelo argumentista Hossein Amini, que referem não ter optado pela adaptação cinematográfica de *W.D.* por considerarem James um autor *cinematic*⁴⁵ ou de fácil leitura, mas pelo facto de se terem deixado envolver pelo romance, com uma história intemporal, por isso, sempre actual. O realizador não encara o filme como *literário*, mas apenas como inspirado num livro, cuja adaptação para cinema opera mudanças significativas. Pretendeu focalizar a sua atenção no triângulo amoroso, na linguagem, na etiqueta, nas roupas e no ambiente, de forma a captar a atenção de um público de qualquer época. Por esse motivo, no filme, a acção decorre em 1910, uma época moderna e não vitoriana, como acontece no romance, o que, para o realizador, origina no espectador um sentimento de proximidade, uma vez que representa o início do século XX. É precisamente este o argumento de Iain Softley:

I preferred the look of 1910 over that of the nineteenth century.(...) It was the beginning of the world we know, the century we live in. (...) the characters face dilemmas, particularly with meeting of the Old World and the New World, that are matched by the history.⁴⁶

Visualmente, 1910 representa uma década completamente diferente da anterior, pois situa-se na viragem do século XIX para o século XX. Nessa altura, o metro tinha acabado de ser inaugurado, em Londres, e o filme retrata, nas imagens iniciais, a utilização deste meio de transporte pela protagonista, operando uma distinção em relação ao romance. O texto de Henry James inicia com a visita de Kate ao pai, a quem confidencia o desejo de abandonar a casa da tia Maud o que, no filme, ocorre alguns minutos após o seu início. Nexte contexto, parece-nos importante estabelecer a comparação entre o início do romance e a página inicial

⁴⁵ <http://www.filmvault.com/filmvault/alibi/w/wingsofthedove1.html>, Devin D. O'Leary, 30-11-2002

⁴⁶ <http://www.filmvault.com/filmvault/chicago/w/wingsofthedove1.html>, Ray Pride, 31-11-2002

do argumento de Hossein Amini que esteve na origem do filme: “She waited, Kate Croy, for her father to come in, but he kept her inconscionably (...) The vulgar little street, in this view, offered scan relief from the vulgar little room.” (James 2003:21)

INT. PLATFORM / UNDERGROUND STATION / LONDON 1903,
DAY

Lights appear out of the blackness like glowing eyes, getting brighter and brighter...

The train roars out of the tunnel into the underground station...

(...) KATE CROY gets off her bench (Amini 1995:1)⁴⁷

No que respeita à linguagem, o filme não apresenta uma estrutura semelhante à do texto escrito, mas existem algumas regras para o uso da linguagem cinematográfica. A sintaxe do filme ordena essas regras e relaciona-as entre si, o que deverá incluir o desenvolvimento no espaço ou *mise-en-scène* e o desenvolvimento no tempo ou montagem. A tensão entre estes dois conceitos tem estado no cerne das discussões relativas à estética do filme, desde que Lumière e Meliès exploraram as possibilidades práticas de cada um destes conceitos, na viragem do séc. XIX para o séc. XX. (Monaco 2000:172). Nesta medida, não será de estranhar que também no filme não se tenham descurado estes aspectos. Como já referimos anteriormente, o filme faz avançar a acção uma década, o que a situa no ano de 1910 e toda a *mise-en-scène* e montagem tiveram em conta as características da época apresentada, em que a moda estava a mudar e as sociedades evoluíam rapidamente. Sandy Powell, responsável pelo guarda-roupa, procurou criar um contraste entre o estilo de vestuário usado em Londres e em Veneza. Na perspectiva de Sandy Powell: “The period in which *The Wings of the*

⁴⁷ O sublinhado é meu e pretende chamar a atenção para a data do guião que refere o ano de 1903 e não o de 1902, tal como podemos visionar no filme. Isto deve-se ao facto de se tratar de uma segunda versão do guião e não da versão definitiva.

Dove is set is a real turning point in the history of fashion.”⁴⁸ Na cidade italiana, as personagens teriam de usar roupas mais coloridas e luminosas, para sustentar a ideia de libertação relativamente ao estilo conservador da vida londrina:

In London, the characters wear chic outfits with the daring feeling of contemporary high fashion(...). But in Venice, their costumes become more body-conscious, more fanciful and free flowing.(...) In Venice, I wanted to enhance the fact that the characters had been totally removed from the repression of city life. There is a release and a liberation that is reflected in their flowing, unstructured garments.(...) The costumes in Venice feature lighter, brighter colors.⁴⁹

A cidade de Veneza torna-se, deste modo, no filme, mais importante do que no romance pois, apesar de Henry James falar das duas cidades, acaba por considerar Londres como o símbolo da riqueza europeia, das suas tradições e costumes, enquanto Veneza surge como uma metáfora da beleza efémera. No filme, Iain Softley quis conferir a Veneza o carácter de labirinto para criar algum suspense no espectador. A cidade das gôndolas e das águas pouco límpidas será o local ideal para a conspiração: três personagens aprisionam-se, em consequência dos seus desejos de poder e riqueza. Segundo Hossein Amini, argumentista do filme, a mudança mais significativa relativamente à história original de Henry James terá sido, talvez, o facto de conceder mais tempo às personagens para estarem juntas em Veneza longe da presença da tia Maud. Esta opção permitiu dotá-las de maior autonomia em situações de intimidade. De facto, a ideia de três jovens viajarem sozinhos, em férias, e a consequente liberdade de emoções que a situação acarreta, são um conceito moderno que realizador e argumentista quiseram transmitir.

⁴⁸ <http://www.filmscouts.com/scripts/matinee.cfm?ArticleCode=1628>, p.5, 11-01-2003

⁴⁹ <http://www.filmscouts.com/scripts/matinee.cfm?ArticleCode=1628>, p.5, 11-01-2003

Sabemos que o próprio Henry James passou vários meses em Veneza, no Palazzo Leporelli, também conhecido como palácio bárbaro, onde escreveu o romance *The Wings of the Dove*. Aliás, este é o palácio que Milly arrenda, no romance, mas de que é proprietária, no filme, após a sua chegada a Veneza. A equipa de filmagens teve oportunidade de trabalhar e contactar com o meio em que James viveu e este facto conferiu maior verosimilhança à história narrada no filme. Os labirintos de Veneza evocam os conturbados corações humanos das personagens, que parecem não conseguir encontrar o caminho do amor. A cidade surge envolta em ambiguidades e lembra tudo o que na vida é imortal e efémero, belo e trágico. Por esse motivo, Iain Softley, como qualquer outro realizador, sente-se atraído por ela:

Every filmmaker dreams of shooting in Venice. Each dawn, each sunset in this timeless, decaying city, which is at once immortal and transient, reminds us of everything that is beautiful and tragic in life. The *Wings of the Dove* embodies the same sense of ambivalence with its themes of love and money, friendship and deception, sex and death, making the city a perfect setting for this intriguing, ambiguous romantic triangle.”⁵⁰

4. Os códigos da narrativa fílmica

Mais do que uma adaptação literal, Iain Softley pretende produzir um filme apaixonado e psicológico e, para isso, serve-se de diversas técnicas cinematográficas. Se, por um lado, o filme se encontra limitado a uma narração mais curta do que a prosa, por outro, apresenta possibilidades pictóricas que o romance não possui. O filme usa uma linguagem cinematográfica que, embora não possuindo uma gramática, segue determinadas regras e tem uma sintaxe

⁵⁰ <http://www.filmscouts.com/scripts/matinee.cfm?ArticleCode=1628>, p. 4, 11-01-2003

própria que lhe permite avanços e recuos no tempo e alterações no espaço: “Film has no grammar. There are, however, some vaguely defined rules of usage in cinematic language, and the syntax of film (...) orders these rules (...) So film syntax must include both development in time and (...) in space.” (Monaco, 2000: 172). O filme não é uma linguagem, no sentido de que não é preciso aprender um vocabulário para compreender uma imagem, mas as pessoas que vão ao cinema com frequência, vêem e ouvem mais do que as que o fazem mais raramente. Estas ideias são defendidas por James Monaco, que refere:

Film is not a language in the sense that English, French, or mathematics is. First of all, it's impossible to be ungrammatical in film. And it is not necessary to learn a vocabulary. (...) But film is very much like language. People who are highly experienced in film – highly literate visually (or should we say “cinemate”?) – see more and hear more than people who seldom go to the movies. (Monaco 2000:152)

Outra das possibilidades que o filme oferece deve-se ao facto de o realizador poder operar com as imagens de diversas formas, sendo uma delas o recurso aos grandes planos para revelar os sentimentos e as motivações das personagens. Esta preocupação pelo mundo interior das personagens encontra-se no cerne da prosa jamesiana e Iain Softley consegue traduzi-la através de imagens. Como ele mesmo afirma numa entrevista, “imagery and visual metaphor are very important to me.”⁵¹

Num romance, o autor é responsável pelo conteúdo mas, num filme, para além do ponto de vista do argumentista e do realizador, há muitos aspectos que os transcendem. Todos os códigos utilizados são manipulados, não apenas pelo realizador, mas por toda uma equipa que com ele colabora e sem a qual não seria possível realizar um filme. Esta ideia é referida por Robert Stam, quando diz que

⁵¹ <http://www.filmvault.com/filmvault/alibi/w/wingsofthedove1.html>, p. 2, 30-11-2002

um romance resulta de uma produção solitária enquanto um filme envolve muita gente:

A novel is usually produced by a single individual; the film is almost always a collaborative project, mobilizing at minimum a crew of four or five people and at a maximum a cast and crew and support staff of hundreds.(...) Although a novel can be written on napkins in prison, a film assumes a complex material infrastructure – camera, film stock, laboratories – simply in order to exist. (Naremore 2000:56)

Para além das imagens, existem outros códigos que compõem a narrativa fílmica. Começaremos por referir o som e a banda sonora, que assumem grande importância no filme, pois conferem características especiais à história. A música funciona como uma estratégia para intensificar as emoções da audiência e os outros efeitos sonoros permitem enfatizar o dramatismo de uma cena. Em *Wings of the Dove*, Iain Softley usou a música para conferir algum sentido à história narrada: “I try to use visual presentation at very possible level, then the music as well, to tell, to complement and to counterpoint the story. To me, that is cinema.”⁵²

Um outro código particularmente importante nos filmes, em geral, e que em *Wings of the Dove*, em particular, assume um papel importante é o cenário, que funciona como um espelho reflector das personagens e permite aceder às suas emoções. A escolha do cenário tanto pode recair sobre uma construção artificial, como na utilização da própria natureza, em espaços interiores e exteriores. No filme em questão, os cenários naturais são escolhidos de forma a revelar algo sobre as personagens que as povoam e, nessa medida, a paisagem veneziana não surge apenas para deleitar o espectador devido ao seu esplendor plástico mas, sobretudo, devido à melancolia das suas paisagens nocturnas e a beleza sombria

⁵² <http://www.filmvaukt.com/filmvault/chicago/w/wingsofthedovethe1.html>, 30-11-2002

dos seus edifícios, o que permite enquadrar melhor as personagens que constituem o triângulo amoroso.

Em estreita ligação com o cenário está o vestuário, que estabelece com ele correspondências de sentido. Se considerarmos, por exemplo, os trajes que Milly enverga, elegantes e, ao mesmo tempo, não sofisticados, estes condizem com a sua condição social e com a sua personalidade. As cores escolhidas para os vestidos da americana são suaves, revelando a sua simplicidade, o que contrasta com os vestidos de Kate, cujos tons fortes denotam o turbilhão de sentimentos que a envolve e a necessidade que sente de dar nas vistas. O azul é uma das cores que Kate usa com muita frequência e que, como qualquer outra cor, tem um significado específico, geralmente adquire um sentido conotativo aliado à tristeza e à melancolia: “blue is often associated with sadness and gloom.” (Bone, Johnson 1997: 98) Uma proposta interessante sobre a valorização da cor surge em *Understanding the Film*:

Color is often used to give us a feeling of reality, a sense of the truth, because the real world is in color. A color film help us to believe that the story on-screen is real. Color conveys emotion even on a subconscious level. (Bone, Johnson, 1997:98)

No filme *The Wings of the Dove*, Iain Softley também usa a cor para conferir significado às imagens e, ao mesmo tempo, tornar a história narrada mais verosímil. O facto de as cores escuras dominarem os cenários da cidade de Veneza parece traduzir a ideia de que os sentimentos dos que a habitam também não estão bem definidos o que, por sua vez, transmite emoção à história e leva o espectador a querer descobrir as verdadeiras intenções das personagens.

Tendo em conta a importância da cor, podemos concluir que ela condiciona a personagem, conferindo uma significação particular às suas acções e, conseqüentemente, a todo o filme, já que este resulta das motivações que as movem na prossecução de um determinado objectivo.

A luz, outro dos códigos que fazem parte da linguagem cinematográfica, assume particular importância, uma vez que contribui para diminuir ou intensificar a importância de uma cena. Deste código e da sua importância Bone e Johnson consideram que:

The creative use of light by the filmmaker adds to the language of film. Lighting placed at a low angle, for instance, gives actors a sinister look (...) Lighting can direct our attention to one part of the image by dividing it in half, or by leaving something lit in foreground or background with dark images in contrast.(...) lighting can also be used to make an entire movie appear cheerful and lighthearted (...) (Bone, Johnson 1997:97)

No filme em estudo, Iain Softley serve-se da luz com o intuito de conferir maior realismo a algumas cenas, retirando ou intensificando a importância de personagens e objectos, consoante o ângulo e o grau de incidência. Em Veneza, grande parte da acção decorre à noite e o uso de sombras transforma rostos, cenários e cenas, pondo em evidência determinados aspectos da vida interior das personagens e realçando os pontos de tensão que as separam. Se as mesmas situações fossem filmadas à luz do dia, os resultados seriam, certamente, diferentes. A aparente uniformidade luminosa salienta e contrasta personagens e objectos. O passeio nocturno de gôndola, onde uma sombra profunda envolve os edifícios escuros que circundam a paisagem, leva o espectador a imaginar a prisão em que se encontram as personagens, cujos passos parecem seguidos por fantasmas projectados nas sombras. O interior sombrio dos edifícios revela, também, a ambiguidade que povoa as personagens e, nessa medida, funciona como metáfora dos seus sentimentos, também eles pouco claros.

Outro dos elementos fundamentais no filme são os actores, que se movem dentro dos cenários criados, usando o guarda-roupa capaz de caracterizar cada situação vivida na tela e seguindo um texto preciso. Mas se o actor é tributário de todos estes aspectos e se se move de acordo com as directivas do realizador, isto

não significa que ele seja apenas um dos elementos da estilística do filme. Quando o actor veste o papel de uma determinada personagem a que dá vida, tem de fazê-lo com convicção porque muito do sucesso do filme depende da sua actuação. O filme torna-se verosímil a partir da convicção com que o actor vive a personagem que encarna, pelo que terá de a conhecer intimamente. Em *W. D.*, a actriz Helena Bonham Carter, que veste a pele de Kate, a protagonista, refere que apesar de a personagem do romance ter apenas vinte e três anos, sentiu que deveria ser interpretada por uma actriz mais velha, capaz de revelar uma maturidade diferente da de uma jovem: “I thought it (the film) wouldn’t work with a younger actress. I thought Kate was a mature woman, not a girl. So, I proved I wasn’t quite over the hill.”⁵³ O actor tem de compreender a personagem que interpreta e interiorizá-la para que, por sua vez, o público a aceite sem restrições. Mais do que tratar o texto como um conto que encerra uma história moral, uma das intenções de Iain Softley foi a de compreender as escolhas que as personagens fazem: “It was a big intention of mine to understand the choices the characters in *The Wings of the Dove* make from their own perspective and not to treat the story strictly as a morality tale.”⁵⁴

Segundo o ponto de vista apresentado, impor uma moralidade não foi, também, o objectivo de Henry James ao escrever o romance. Não quer isto dizer que se trate de uma obra imoral ou amoral, no sentido de afastamento ou desconhecimento total das regras morais, uma vez que, para Henry James, a criação artística acaba por ser o reflexo das opções morais do seu autor. Nessa medida, e porque um romance é um trabalho artístico que resulta da criação de uma mente produtiva, ele terá de partilhar da substância da beleza e incluir algumas verdades. Não é possível que um romance de qualidade proceda de uma mente superficial, dado que a obra ficcional acaba por deixar transparecer a moral

⁵³ http://www2.indiewire.com/people/int_BonhamCarter_He971118.html, p. 1, 11-01-2003

⁵⁴ <http://www.filmscouts.com/scripts/matinee.cfm?ArticleCode=1628>, p. 1, 11-01-2003

do seu criador. Aliás, como se pode depreender das palavras do próprio Henry James:

There is one point at which the moral sense and the artistic sense lie very near together; that is in the light of the very obvious truth that the deepest quality of a work of art will always be the quality of the mind of the producer. In proportion as that intelligence is fine will the novel, the picture, the statue partake of the substance of beauty and truth.(...) No good novel will ever proceed from a superficial mind; that seems to me an axiom which, for the artist in fiction, will cover all needful moral ground.” (Wegelin 1984:361-2)

O facto do escritor não impor aos leitores a sua moralidade, não significa que os vilões da sua ficção desconheçam que existe a moral, o que acaba por conduzir, em muitos casos, à sua redenção. Talvez por isso, o autor nunca critique directamente os vilões da história, neste caso protagonizados por Kate e Merton que, no final, acabam por renunciar ao que haviam conseguido conquistar. Implicitamente, parece haver um propósito didáctico e a ideia de uma moralidade que condena os lucros pouco honestos.

Henry James quis, com a sua arte, levar o leitor a questionar os seus valores morais, a partir da actuação de cada uma das personagens, forçando-o a ver por si próprio aquilo que o texto de superfície deixava apenas antever e que só uma leitura mais profunda e atenta permite encontrar. Iain Softley e Hossein Amini, enquanto seus leitores, também foram capazes de ler o que se passava na história e, por trás de uma observação superficial, construíram uma visão complexa das personagens. Viram os momentos *off-stage* criados por James e deram vida a algumas cenas que não são narradas no romance mas que, segundo eles, estão lá de uma forma implícita. Conseguiram ver para além das acções das personagens, entenderam o que elas pensavam e sentiam e foram capazes de captar a fascinação do autor pela psicologia, sensibilidade e valores morais. Como

verdadeiros historiadores que buscam a verdade escondida por detrás dos factos narrados, captaram a verdade do romance, de que fala Henry James em “Art of Fiction”, indo ao encontro do que disse este autor, que defendia a libertação da arte de códigos puritanos e vitorianos.

Os romances de Henry James lidam com a reestruturação da sociedade inglesa, que ocorreu no virar do século XIX para o XX. As personagens de *The Wings of the Dove*, o romance que o autor começou a escrever em 1894, vivem espartilhadas pelos valores da época vitoriana e pelos seus códigos rígidos que impõem um determinado comportamento moral. Ao fazer avançar a acção quase uma década, até à época que antecede a Primeira Guerra Mundial e que fazia já a Europa avançar para o modernismo, Soflley colocou as personagens num mundo de instabilidade e sensualidade patente, por exemplo, nos quadros de Gustav Klimt que se encontram nas paredes da *Serpentine*, em *Kensington Garden*, situado no *Hyde Park*, em Londres.

Em 1910, as acções levadas a cabo pelas personagens eram ainda regidas pelo *decorum*, apesar de o relativismo moderno começar a impor-se. Os valores de honra e tradição do século XIX entram, na versão fílmica, em conflito com as paixões que o século XX começa a impor. Nesta altura, começa a surgir, em Inglaterra, uma classe obcecada pela riqueza e que estará na origem dos que procuram obter dinheiro de qualquer forma, mesmo que pouco honesta.

Kate surge, no filme, como uma personagem mais simpática do que no romance e enfrenta diversos dilemas. Apesar de gostar mais de si própria, parece ser capaz de gostar de Milly e é dado maior ênfase ao seu desespero do que ao seu calculismo, o que torna aceitáveis alguns dos seus actos. Apesar de no filme não ser feita qualquer referência à sua irmã, Marian, viúva e mãe de quatro filhos que depende do acesso à riqueza da tia Maud, o realizador encontra outras formas de mostrar que Kate acaba por ser, de alguma maneira, forçada a apoderar-se do dinheiro de Milly, o que atenua a sua responsabilidade na busca desesperada de riqueza.

Segundo a opinião de Robin Wood, ao falar da adaptação cinematográfica de Iain Softley, o realizador encontrou outras formas directas de mostrar que Kate tem fortes motivações para agir de determinada forma, o que parece desculpabilizá-la pelas suas acções mais negativas:

The film also uses the father – together with Kate’s continuing emotional attachment to the dead mother, whose grave we see her cleaning – to emphasise the necessity of money, within a culture dominated by it, for successful human relationships. The film makes the point more explicitly than it is made in the novel: without money, a life with Merton Densher might well repeat the disintegration and misery of her parents marriage. (Wood 1999:23)

A figura do pai, sobre a qual James não refere como chegou ao estado de decadência em que se encontra, é transposta, no filme, para um cenário de droga e prostituição. O início do romance refere a visita de Kate ao pai e mostra o desespero desta em se libertar da tia para casar com Merton. O filme torna mais explícita a ruína do pai, mostrando-o como um alcoólico, dependente do ópio, acentuando a necessidade de dependência de Kate para com a tia Maud. O pai procura chamá-la à razão, ao falar da impossibilidade de uma vida com Merton, pois o amor não conseguiria sobreviver à falta de dinheiro. A resposta do pai é decisiva, neste aspecto: “How long would you last without money? How long did your mother and I last? It was living like that that killed her.”⁵⁵ Num outra cena do filme, Kate limpa a campa da mãe, o que revela a sua ligação emocional a ela, e, ao mesmo tempo, enfatiza a necessidade do dinheiro para que as relações sobrevivam. Estas imagens que compõem a narrativa fílmica, denotam a forma como o argumentista e o realizador, após a leitura do romance, viram a personagem Kate e as motivações que estão subjacentes ao seu comportamento.

⁵⁵*Wings of the Dove*, 15 minutos.

Como já foi referido, o narrador do romance conhece todas as personagens, mas só transmite ao leitor as impressões que cada uma delas tem face às outras, servindo-se do *centre of consciousness*, nunca impondo a sua opinião. A forma como o narrador as vê e como as outras personagens se vêem umas às outras não tem de coincidir, o que cria, no leitor, inúmeras possibilidades de interpretação. Esta estratégia cria um texto capaz de silêncios, em que cada leitor confronta o romance com as experiências pessoais e é capaz de encontrar a resposta que melhor o ajude a participar na vida. E porque não há respostas definitivas, mesmo quando apenas sugere, o objectivo do romance é o de ajudar o leitor a estabelecer a ponte entre a ficção e a realidade. Sem impor uma moral, o romance acaba por realizar o seu papel moralizante. O maior exemplo da narrativa “que não diz” é a carta que Milly escreveu a Merton, antes de morrer, e que Kate destrói sem que ninguém possa conhecer o seu conteúdo. O leitor agoniza com Merton, quando se apercebe de que as palavras escritas na carta se perderam para sempre. Ao valorizar esses segredos o narrador cria, no leitor, o desejo de conhecer um significado que a narrativa não foi capaz de proporcionar de forma explícita. Nessa medida, à semelhança do que acontece com Merton, o leitor fica obcecado pela memória de Milly e o conteúdo da carta que Kate queimou, sem que ninguém a tivesse lido, torna-se um desejo interiorizado que nunca será satisfeito. O conteúdo da carta torna-se uma pérola de valor incalculável que se perdeu para sempre nas profundezas do oceano, como refere o narrador do romance, o único conhecedor do seu conteúdo:

Then he took to himself at such hours, in other words, that he should never, never know what had been in Milly's letter. (...) The part of it missed for ever was the turn she would have given her act. This turn had possibilities that, somehow, by wondering about them, his imagination had extraordinarily filled out and refined. It had made of them a revelation the loss of which was like the sight of a priceless pearl cast before his eyes (...) into the fathomless sea. (...) This was the sound he

cherished when alone in the stillness of his rooms. He sought and guarded the stillness, so that it might prevail there till the inevitable sounds of life, once more, comparatively coarse and harsh, should smother and deaden it. (James 2003:402)

A dupla negativa, *never, never*, reforça a ideia da impossibilidade de aceder às palavras escritas por Milly e o emprego da palavra *revelação* parece conferir-lhe um carácter sagrado. Também o título do romance, cujas palavras são retiradas de um salmo bíblico, de David, nos reportam à imagem bíblica da pomba, com todas as conotações a ela associadas. No romance, Henry James torna clara a ideia de que as personagens não podem aceder à totalidade do conhecimento, num diálogo em que Kate e Merton falam de Milly: “She never wanted the truth”- Kate had a high headshake. (...) She would have taken from you what you could give her and been glad of it, even if she had know it false.” (364)

E prossegue:

“She (Milly) would still have received me.”

“Oh, well”, said Kate, “if you know-!”

Of course I know. I know moreover as well from Mrs. Stringham.”

“And what does Mrs. Stringham know?”

“Everything.”

“Because you’ve told her?”

“Because she has seen for herself. I’ve told her nothing. She’s a person who does see.” (366)⁵⁶

O foco do narrador vai incidindo nas diferentes personagens, consoante fala delas ou escolhe outras personagens para o fazer. Esta estratégia vem

⁵⁶ Os parêntesis são meus

confirmar a ideia de que o nem sempre o narrador é quem melhor interpreta as personagens mas que todos funcionam como lentes através das quais vemos diferentes imagens reflectidas:

Se nos detivermos em Mrs. Stringham, ela vê Milly como uma “princesa” e, nessa medida, parece ter uma noção romântica da vida:

That a princess could only be a princess was a truth with which, essentially, a confidant, however responsive, had to live. Mrs. Stringham was a woman of the world, but Milly Theale was a princess, the only one she had yet had to deal with, and this in its way, too, made all the difference. (James 2003: 86)

Mas Milly é vista de outras formas, por outras personagens e em diferentes cenários, desde os Alpes Suíços a Londres e depois em Veneza. Outras vezes, Henry James permite que acedamos a Milly através das suas próprias impressões sobre o mundo que a rodeia e, mais uma vez, obriga o leitor a decifrar subtextos. Quando Milly olha para o retrato da mulher veneziana, pintado pelo pintor renascentista Bronzino, depois de Lord Mark lhe ter dito que ela era muito parecida com a mulher do quadro, é possível aceder ao seu pensamento:

(...) she found herself, for the first moment, looking at the mysterious portrait through tears. (...) The lady in question, at all events, with her slightly Michael-angelesque squareness, her eyes of other days, her full lips, her long neck, her recorded jewels, her brocaded and wasted reds, was a very great personage(...). And she was dead, dead, dead. Milly recognised her exactly in words that had nothing to do with her. “I shall never be better than this.” (139)

A frase “and she was dead, dead, dead”, pela repetição do participio passado “dead”, acentua a ideia de que a figura retratada estava morta e, por analogia, pode ser um indício da morte prematura de Milly. Há uma redução da

personagem à imagem pintada no retrato que a aprisiona, impedindo-a de viver e de se libertar. Nesta sequência narrativa, a tónica não é dada às palavras, mas a uma imagem que claramente denota o conceito de redução através da representação. Uma vez que o retrato simboliza a personagem real Milly, a imagem que a afecta não é a do retrato, com que se identifica, mas a sua própria imagem e a sua condição de condenada. Em última instância, não é a imagem do retrato que a perturba, mas o que ela simboliza, a sua condição de condenada.

As palavras de Milly “I shall never be better than this” tanto podem querer dizer que a sua sorte será idêntica à da mulher do retrato, que já havia morrido, como poderá significar que não conseguirá escapar à doença. Num caso ou noutro, a ideia de condenação está presente e não apenas as palavras, mas as próprias imagens podem assumir-se como símbolos de outras realidades que lhes subjazem e o leitor terá de estar atento para conseguir encontrar o significado escondido sob o texto de superfície. Há momentos que nunca são materializados através das palavras e, nessa medida, a arte leva o leitor a descobrir significações imanentes ao mundo, ao homem e às motivações que o movem.

Nessa medida, Iain Softley faz, à semelhança de qualquer leitor, a sua própria leitura dos significados escondidos e dos silêncios e consegue encontrar, nas expressões perturbadas das personagens que constituem o triângulo amoroso, um equivalente à prosa de Henry James. Por isso, produz um filme que vive mais da força das imagens do que dos diálogos. As imagens da cidade de Veneza adquirem uma força maior do que a que têm no romance, desenrolando-se aí mais de metade da acção. A imagem inicial do filme, representando a água escura, onde se reflectem, trémulas, as luzes da cidade, denota esta fragilidade das coisas e funciona como um indício das águas pouco límpidas em que as personagens se movem. Veneza tenta capturar a beleza descritiva do romance de James e, ao mesmo tempo, denota a impossibilidade de conhecer verdadeiramente a natureza humana, simbolizada pelos canais tortuosos da cidade, como menciona o próprio realizador:

Venice at the turn of the century was on the extreme of European culture, it was multiethnic with a lot of Arab, African and gypsy influence, which Mussolini later tried to erase. There would have been Casbah-style markets. There are the labyrinths of the canal system. It was a place you could never really know entirely.⁵⁷

Ao situar a acção na primeira década do século XX, o realizador aproveita o período de transição para criar uma instabilidade nas personagens, que oscilam entre a segurança da sociedade do século XIX e a liberdade das paixões do século XX. Neste período, a sociedade inglesa espera dos seus membros determinados comportamentos morais e impõe valores como a castidade e a honestidade. Na época, as pessoas evitavam revelar os seus verdadeiros sentimentos e estados de alma, pois não esperavam ser compreendidas. O filme retrata personagens atormentadas que lutam contra as restrições que a sociedade lhes impõe e que sancionam os seus desejos mais íntimos. É precisamente a impossibilidade de entendimento entre Kate e Merton que mostra o diálogo que apresentamos:

EXT. DESERTED BRIDGE / VENICE. NIGHT

MERTON

You want me to seduce a dying girl?(...)

And when she dies, do you really think she'll leave me her money?

KATE

Yes.

MERTON

Why?

KATE

Because I know her. I know how she loves.

MERTON

⁵⁷ <http://www.filmscouts.com/scripts/matinee.cfm?Article Code=1628>, p.5, 11-01-2003

And how do I love?(...)

Show me how you love...

KATE

I don't understand.

MERTON

If you don't understand me, I don't understand you. (Amini
1995:80-1)

As personagens comunicam usando expressões perturbadas que os *close-ups* captam na perfeição. A linguagem corporal também contribui para acentuar as ambiguidades morais com que se debatem e confere, ao mesmo tempo, complacência e tragédia à história vivida pelas personagens que fazem parte do triângulo amoroso. Os próprios diálogos são, muitas vezes, enganadores, já que as personagens dizem uma coisa quando pretendem dizer outra. Para se descobrir o que realmente pensam as personagens, é preciso estar atento às suas expressões faciais perturbadas das personagens, que substituem os discursos e os monólogos interiores utilizados por Henry James. O silêncio das personagens converte-se no subtexto que permite adivinhar o turbilhão emocional que as envolve. Vejamos, a título exemplificativo, o diálogo em que quer Kate, quer Milly, desejam convidar Merton para as visitar, em Veneza, sem que nenhuma das duas o diga abertamente. O sorriso de cumplicidade entre as duas permite aceder ao que está para além das palavras proferidas pelas personagens que dizem uma coisa, quando na verdade pensam outra:

EXT. ROOF BALCONY / PALAZZO LEPORELLI. NIGHT.

(...) KATE stops and looks at MILLIE with a mischievous smile...

KATE

Who would you like me to invite?

(...) MILLIE tries to play innocent but can't help smiling...

KATE teases her gently...

KATE
Shall I ask Merton?
MILLIE
I already have. He said no.
KATE
Do you want me to ask him?
MILLIE
Only if you want to.
KATE
Only if you want to.(...)
Alright then we won't invite him. (Amini 1995:57-8)

O argumentista Hossein Amini acentua os aspectos emocionais da história, servindo-se de *personagens dimensionais* (Seger 1994:181)⁵⁸, cujas acções são condicionadas pelo lado emocional que as move na direcção de determinados objectivos. Essas personagens regem as suas acções por pensamentos que, muitas vezes, não são percebidos de imediato pelo espectador, sendo necessário recorrer a outros elementos, as expressões faciais, o cenário escolhido, o vestuário ou o momento do dia em que decorre a acção.

Encontramos, em *The Wings of the Dove*, uma diversidade de imagens, desde o tumulto das ruas de Londres que ocorreu no virar do século XIX, ao cenário italiano das casas e igrejas sobre os canais. A transição de uma cena para outra ou uma mudança de cenário, podem significar o contraste entre a luz e a escuridão, entre a vida e a morte o que, em termos metafóricos, traduz o que acontece na vida das três personagens. A chuva que as acompanha em Veneza parece traduzir o seu estado de espírito, triste e nostálgico, sem que sejam necessárias palavras para o percebermos. Do mesmo modo, o anúncio da morte de Milly não é dado através de qualquer diálogo, mas pela aparição de Susan que,

⁵⁸ As personagens dimensionais são definidas pelos pensamentos, pelas acções e pelas emoções, de acordo com a definição de Linda Seger.

vestida de preto e em silêncio, se aproxima de Merton, sentado no exterior de um café.

Apesar de alguns aspectos do romance terem sido alterados, os temas abordados permanecem intactos no argumento de Hossein Amini e na adaptação fílmica de Iain Softley. De facto, Henry James foi sensível à complexidade das relações humanas e à ideia de que o bem e o mal coexistem, sendo a vida humana uma luta entre estas duas forças e o filme traduz essas noções. O filme retrata uma data precisa, o ano de 1910, mas os conflitos base que apresenta são universais e atemporais, uma vez que em qualquer época as relações entre amor e dinheiro, sentimento e razão, segurança e liberdade, ganância e traição, parecem mover os indivíduos. Poder-se-á, então, aceitar, que o filme retrata a coexistência de duas sociedades, uma aceitável e superior e outra, pobre e decadente. Nesta medida, quer o romance, quer o filme, parecem transmitir a mensagem dickensiana da luta de classes. A história das personagens é apresentada em termos de duas sociedades diferenciadas, de um lado Kate, o pai e Merton, em oposição à tia Maud, a Milly e a Lord Mark. É esta colisão entre dois polos opostos que refere Northrop Frye em *The Stubborn Structure*, designando-os por “obstructing society e congenial society.” (Frye 1979:220)

A oposição irónica entre dois mundos divergentes está presente ao longo de todo o percurso das personagens, já que Kate pertence à “obstructing society”, apesar de desejar pertencer ao mundo da “congenial society”, sinónimo do poder social e da riqueza. No entanto, continua a amar Merton, também ele parte da “obstructing society”, daí elaborar esquemas que têm como objectivo último conciliar o amor e o dinheiro. A sua sede de riqueza leva-a a arquitectar um plano para extorquir todo o dinheiro a Milly, membro da “congenial society”. Estes dois mundos antagónicos parecem relacionar-se com o mito das forças do bem e do mal, já que Kate e Merton se inserem no mundo dos impedimentos e Milly, a quem querem enganar, insere-se no mundo da sociedade congenial. A esse mito refere-se Northrop Frye:

There is a displaced myth, generally concerned with gods and demons, and which takes the form of two contrasting worlds of total identification, one desirable and the other undesirable. These worlds are often identified with existential heavens and hells. (Frye 1979: 139)

Note-se, contudo, que o conceito de sociedade conveniente não é sinónimo de qualidades morais. De facto, a tia Maud tem dinheiro, mas deseja ascender socialmente e daí a pretensão de que Kate case com Lord Mark, não tendo qualquer preocupação com a felicidade da sobrinha, que vê apenas como um meio para atingir um fim. Não é por acaso que Henry James associa Maud Lowder quer à figura da águia, que mata as suas presas sem piedade para matar a fome, quer à leoa, pronta a devorar a sua presa:

It was perfectly present to Kate that she might be devoured, and she compared herself to a trembling kid, kept apart a day or two till her turn should come, but sure sooner or later to be introduced into the cage of the lioness. The cage was aunt Maud's own room, her office (...) The lioness waited (...) (James 2003:37)

Um outro modo de caracterizar Maud de forma negativa é feita por Kate, aquando do jantar de homenagem a Milly, realizado em casa da tia: Milly: “you make her (aunt Maud) sound like a witch”. Kate: “Oh no. She can't fly. Yet.”⁵⁹

Estas imagens parecem conduzir à ideia de que os dois mundos não se excluem, já que um não é totalmente inocente nem o outro totalmente mau. Assim, pelo facto de pertencer ao mundo dos constrangimentos, Kate não pode ser vista apenas de forma negativa. No romance, dependem dela o pai, uma figura decadente, e a irmã Marian, uma viúva com quatro filhos, o que parece desculpar os esquemas de Kate para ficar com o dinheiro de Milly, uma vez que este se

⁵⁹ Iain Softley, *Wings of the Dove*

destinava a uma utilização altruísta. O narrador procura informar o leitor da história trágica de Kate, colocando-a numa situação real, no meio de uma rua vulgar e de um quarto vulgar, do qual ela ainda espera libertar-se:

The vulgar little street, in this view, offered scant relief from the vulgar little room.(...) Each time she turned in again, (...) in her impatience, she gave him up, it was to sound to a deeper depth, while she tasted the faint flat emanation of things, the failure of fortune and honour. (James 2003:21)

Personally, no, she wasn't chalk-marked for auction. She hadn't given up yet, and the broken sentence, if she was the last word, *would* end with a sort of meaning. (23)

Repare-se no itálico do verbo, que parece salientar a ideia de que ainda será possível conferir algum significado à sua vida, apesar de ela parecer destinar-se a um fim preciso, como se fosse um objecto num leilão. Kate vê a história da sua família como um frase inacabada e vê-se a si própria como a última palavra dessa frase, a qual tentará conferir-lhe significado e permitirá fugir ao que a vida escolheu para ela.

Kate vê em Milly a única saída para conseguir o dinheiro de que precisa para casar com Merton, mas só através de Merton poderá pôr o seu plano em acção e, ao mesmo tempo, fazer algo por Milly que, por sua vez, só conseguirá aproximar-se dele por intermédio de Kate. A habilidade de Kate reside no facto de ela ser capaz de se tornar um objecto de desejo para as outras personagens, incluindo a tia Maud, que a vê como objecto de troca. As circunstâncias familiares que a movem originam um dilema, em que terá de escolher entre ajudar a família e sacrificar o seu amor por Merton, ou casar com ele e viver na pobreza, seguindo o mesmo destino da mãe. Nessa medida, o dinheiro de Milly representa, para

Kate, a libertação da tirania a que a tia a submete para abdicar do amor de Merton, o que, de certo modo, pode desculpar os seus actos.

Estamos em presença de mais uma das ironias jamesianas deste romance, uma vez que poderemos questionar-nos se serão assim tão imorais as intenções de Kate que, por um lado, pretende dar um pouco de amor e felicidade a uma moribunda e, por outro, é movida pelo desejo de repor alguma honra e dignidade ao nome da sua família. O seguinte passo do romance é representativo desta ideia:

It was the name, above all, she would take in hand – the precious name she so liked and that, in spite of the harm her wretched father had done it, wasn't yet past praying for. She loved it in fact the more tenderly for that bleeding wound. But what could a penniless girl do with it but let it go?
(James 2003:23)

No entanto, Merton parece não ser capaz de compreender que, aliado ao interesse de Kate pelo dinheiro de Milly, está o desejo que ela tem de proporcionar a Milly uma oportunidade para amar.

O leitor do romance acaba por compreender a motivação que conduz Kate ao longo da história. Em relação a Milly, o leitor, tal como ela, sente dificuldade em perceber as intenções que movem Lord Mark ao longo de todo o romance. Depois da revelação que este lhe faz, Milly parece perder o desejo de viver, não porque não se tivesse apercebido de relação entre Kate e Merton, mas por ser confrontada com a verdade e já não conseguir sonhar. Esta reacção de Milly perante a verdade revelada, corrobora a ideia defendida por Henry James de que a verdade não se impõe e só a participação na vida permite encontrar as respostas.

Em *The Art of Fiction* James refere que a única razão para a existência de um romance é a sua tentativa de representar a vida, sendo a ficção um organismo vivo que cresce com o romance e se converte num organismo auto-suficiente. No prefácio deste romance, James explica que a vida é aquilo que interessa ao poeta:

The poet essentially can't be concerned with the act of dying. Let him deal with the sickest of the sick, it is still by the act of living that they appeal to him, and appeal the more as the conditions plot against them and prescribe the battle. (James 2003:4)

Essa experiência sem limites que permite ver o que está escondido e vislumbrar para além do visível, nunca está concluída. Henry James convida o leitor a decifrar esses subtextos e a ler nas entrelinhas. A ambiguidade, os silêncios e as metáforas usadas, levam o leitor a olhar a realidade através de diferentes ângulos, obrigando-o a aceder às personagens através dos seus pensamentos e impressões sobre o mundo e as coisas.

Uma das metáforas fundamentais do romance é a comparação de Milly com a pomba. De facto, o próprio título *Wings of the Dove* assume um valor simbólico que remete, de imediato, para a heroína, Milly Temple, cujas asas lhe poderão permitir o acesso a uma vida onde o amor e a felicidade serão possíveis. A pomba assume, também, um valor simbólico, de pureza, de amor, sendo as asas o órgão que permite a elevação e a libertação interior. No romance, Kate e Merton associam Milly à pomba que, no final, voa para longe, mas deixa a marca da sua presença para sempre. O seguinte passo do romance traduz esta ideia, num diálogo entre Kate e Merton, após a morte de Milly:

Densher rose to face her, and she went on with her thought. "I used to call her, in my stupidity – for want of anything better – a dove. Well she stretched out her wings, and it was to that they reached. They cover us."
"They cover us", Densher said. (James 2003:406)

De acordo com algumas opiniões, Milly Theale, a protagonista do romance, é a personificação de Minny Temple, uma prima de Henry James que morreu de tuberculose aos vinte e quatro anos. A semelhança entre as duas está patente, desde logo, no nome que James escolheu para a sua protagonista, que será

o reflexo da prima. A jovem em questão tinha um grande amor pela vida, mas foi condenada a morrer cedo e mal teve tempo para experimentar a sensação de ter vivido. No Prefácio da obra, Henry James alerta o leitor para a fonte do romance, como sendo um motivo, ao mesmo tempo, antigo e jovem:

“The Wings of the Dove”, published in 1902, represents to my memory a very old – if I shouldn’t perhaps rather say a very young – motive; (...) The idea, reduced to its essence, is that of a young person conscious of a great capacity for life, but early stricken and doomed, condemned to die under short respite, while also enamoured of the world (...) and so achieve, however briefly and brokenly, the sense of having lived. (James 2003:3)

Por este motivo, James constrói uma personagem que vai ao encontro do seu destino de uma forma digna, como uma princesa, cuja tragédia afecta todos os que a rodeiam, da mesma forma que a morte de Minny Temple afectou Henry James. Apesar do desaparecimento físico de Milly, a sua imagem permanecerá, já que a morte física não significa esquecimento e extinção espiritual. Esta é, no final do romance, a grande vitória de Milly, a herdeira de todos os tempos, como o próprio Henry James escreve, no Prefácio:

She would be the last fine flower – blooming alone, for the fullest attestation of her freedom (...) There goes with it, for the heroine of the “Wings of the Dove”, a strong and special implication of liberty, liberty of action, of choice, of appreciation, of contact (...) I had from far back mentally projected a certain sort of young American as more the “heir of all ages” than any other young person whatever (James 2003: 6)

Contrariamente a Henry James que faz de Milly a protagonista do romance, o filme de Iain Softley atribui a Kate este papel e transforma-a na heroína trágica da história. Esta alteração que o filme introduz, no que se refere ao

papel que as duas personagens desempenham na história, não desvirtua, contudo, o romance. Pelo contrário, parece que a subjectividade dos pontos de vista apresentados e a ambiguidade das palavras que Henry James utiliza, no romance, conseguem abrir novas possibilidades de interpretação à escrita do argumento de Hossein Amini e ao filme de Iain Softley. E se as últimas cenas do filme não constam do romance, elas acabam por ser, também, jamesianas, pela sua ironia, já que Kate perderá o amor de Merton mesmo que renuncie ao dinheiro. Milly surge como a verdadeira vencedora deste esquema, ao permanecer viva na memória dos dois amantes.

Como esclarece Anthony J. Mazzella, o filme funciona como um texto separado mas equivalente ao romance. O subtexto fílmico cria um outro, equivalente ao texto jamesiano, o que confere aos espectadores, que sejam também leitores de James, a capacidade de escrever na sua mente as palavras que o próprio Henry James teria escrito: “This accomplishment is a type of adaptation no other film of James’s work has ever achieved or attempted.” (Mazzella 1975:597;619)

CONCLUSÃO

Na sequência dos pontos de vista apresentados ao longo desta dissertação, podemos afirmar que o filme *The Wings of the Dove* de Iain Softley e o guião de Hossein Amini são textos que podem ser lidos da mesma forma que o romance de Henry James. Seguimos a divisão tripartida do filme em três actos, de acordo com o modelo norte-americano proposto por Syd Field e Linda Seger, autores aceites no panorama do cinema americano como autoridades neste domínio. Pretendemos mostrar que este modelo se pode aplicar a qualquer filme americano, pelo que a escolha de *The Wings of the Dove* se deveu, sobretudo, ao facto de ser uma oportunidade para redescobrir, analisar e aprofundar o trabalho de Iain Softley. Outro aspecto que contribuiu para a relevância do estudo deste filme, deveu-se ao facto de este apresentar todo o tipo de conflitos propostos por Linda Seger e desenvolver a acção em torno de personagens dimensionais, das quais conhecemos as motivações que as levam a agir, com vista a atingir determinados objectivos, o que, em qualquer história, imprime um maior dinamismo à acção.

O espectador terá, após a visualização do filme, a capacidade de recriar novas situações para as personagens, mantendo-se próximo delas. Nessa medida, pode imaginar o que irá passar-se com Merton, após o regresso a Veneza, no final do filme. E em relação a Kate também poderá perguntar se ela afinal irá casar-se com Lord Mark, agora que perdeu Merton para sempre. Se o espectador estabelecer uma ligação afectiva e se envolver com as personagens, então terá entendido as motivações que as moveram e as acções que empreenderam, ao longo do filme.

Enquanto forma narrativa, foi possível aplicar ao filme a análise funcional da narrativa de Barthes, o que vem reforçar a ideia de que o filme, tal como uma obra literária, é um todo coerente que possui significações implícitas e só pode ser decifrado quando entendido na totalidade. Começámos por fazer uma análise do filme enquanto estrutura tripartida em três actos, cada um deles separado do outro por um ponto de viragem ou acontecimento que conduz a história para uma outra direcção.

Para a compreensão global do filme, precisamos de conhecer as motivações das personagens, os objectivos que procuram atingir e os obstáculos que têm de ultrapassar. Transpondo estes aspectos para o filme de Iain Softley, procurámos apresentar Kate como a protagonista do filme. Ela aparece no *set-up* como alguém que não pode amar livremente, uma vez que é dominada pela tia, para quem o casamento deve significar a ascensão social. Toda as acções a desenvolver por Kate terão como objectivo último o casamento com o jornalista e, nessa medida, os dois pontos de viragem do filme, representam momentos de comprometimento desta personagem, uma vez que contraria a tia para alcançar os seus objectivos e chega a pôr em risco o plano que traçara com Merton, ao revelá-lo a Lord Mark.

Quando tudo parece resolvido e Kate consegue aceder à herança de Milly, o que a libertaria do domínio da tia e lhe abriria o caminho para uma vida em comum com Merton, eis que a acção segue um novo rumo e os dois acabam por se separar, destruindo-se a ilusão de felicidade que haviam construído.

Quanto aos objectivos das personagens, abordámos com especial atenção os da protagonista, cujas acções a levam a um jogo viciado de emoções, do qual nem ela nem os que a rodeiam sairão ilesos. Os percursos de Kate e Merton revelam um lado obscuro da natureza humana, factor que torna actual a temática do filme. Apesar disso, Kate acaba por revelar um lado humano, o que só é conseguido pela ênfase dada por Iain Softley a alguns aspectos desta personagem, não só no final do filme, quando se deixa vencer pela sua consciência, como ao longo do próprio filme, no momento em que a vemos preocupada com a subsistência do pai ou limpando a campã da mãe. O espectador também tem a percepção de que ela se preocupa com Milly, na cena em que corre para o quarto desta e se deita a seu lado, abraçando-a. Estes aspectos impedem-nos de ficar indiferentes aos seus sentimentos e levam-nos a aceitar Kate como alguém que procura a felicidade, mas devido aos obstáculos com que se depara, nem sempre rege as suas acções da forma mais adequada.

Para a compreensão global de um filme torna-se, pois, necessário conhecer os conflitos com que se deparam as personagens. Em *Wings of the Dove*, constatámos a presença dos diferentes tipos de conflito apresentados por Linda Seger e este facto contribui para acentuar a importância do filme, uma vez que nem sempre encontramos a combinação de todos estes conflitos num mesmo filme.

Outro aspecto que foi considerado na análise do filme teve a ver com o conhecimento das personagens, dos motivos que as levaram a agir e dos objectivos que pretenderam atingir. A este conjunto de factores, que sofrem alteração durante o filme filme, Linda Seger chama *character arc* ou arco da personagem, como foi sendo referido ao longo de toda a dissertação.

O caso de Merton é particularmente importante neste aspecto, dado que o seu arco sofre uma total transformação ao longo do filme, modificando as motivações, os objectivos e as acções, ao libertar-se do domínio de Kate e ao recusar a herança de Milly. Esta atitude de Merton conduz a história a um desfecho inesperado, pois ninguém poderia supor que ele fosse recusar aquilo que tinha sido tão difícil de obter. Por outro lado, abre mão do amor de Kate, que fora o seu grande objectivo ao longo do filme.

Nesta sequência, analisámos a narrativa fílmica de Iain Softley, nos aspectos que a aproximam ou separam do romance homónimo de Henry James e fizemos uma contextualização estético-literária deste autor, de modo a mostrar de que o narrador do romance não manipula o leitor, pelo contrário, abre-lhe novas perspectivas de sentido. Iain Softley encontrou um equivalente à prosa de James, servindo-se não apenas de diálogos, mas sobretudo de gestos e expressões das personagens. Assim, os convincentes diálogos de Henry James são, muitas vezes, substituídos pelo silêncio das personagens, cujas expressões faciais revelam os seus dramas interiores. Para isso, muito contribui o uso do *close-up* por parte do realizador, como o inicial de Kate em frente ao espelho do seu quarto e o final de Merton, quando ele e Kate compreendem que, dali para a frente, nada será como dantes. O poder da imagem e da cor são outros dos factores fundamentais de que

se serve Iain Softley, que usa a tonalidade cinzenta da cidade de Veneza para traduzir o estado de espírito das personagens.

O trabalho de produção e realização permite-nos perceber que não estamos na presença de uma tradução literal, mas de uma adaptação livre da obra de Henry James que mantém as personagens principais e a essência do romance.

Através do nosso estudo verificámos, ainda, que existe uma coerência interna no filme e no romance, cujo triângulo romântico não convencional, acaba por originar marcas profundas em Kate, Merton e Milly.

Concluimos que, apesar de todas as diferenças inerentes ao romance e à adaptação fílmica, se mantém o lado emocional e a fragilidade da natureza humana, o que aliado a uma tensão dramática genuína das personagens, leva a que o espectador aceite como suas as emoções e dramas que elas experimentam: “In telling a story, there is a need to stimulate the hopes and fears of the viewer. We identify with what the hero wants and hopes for: we hope for it too, and we fear he may not get it.” (Moritz 2001:16)

BIBLIOGRAFIA

- AMINI, Hossein. *The Wings of the Dove*. Second Draft, December 1995.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.
- AYCOCK, Wendell and Michael Shoenecke. Ed. *Film and Literature – A Comparative Approach to Adaptation*. Texas: Tech University Press, 1988.
- BÁLAZS, Béla. “The Script: from Theory of Film: Character and Growth of a New Art”. In *Film and Literature*. Timothy Corrigan. New Jersey: Prentice Hall, 1999.
- BARTHES, Roland. “Introduction to the Structural Analysis of Narratives” in Roland Barthes, *Image-Music-Text*, selected and translated by Stephen Heath. London: Fontana, 1977.
- . *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- BAZIN, André. *O que é o Cinema?* Trad. Ana Moura. Lisboa: Horizonte de Cinema, 1992.
- Bíblia Sagrada*. Antigo Testamento. Livros Sapienciais, Salmos. Coord. do AT. José A. Ramos, do NT. Herculano Alves. Lisboa: Difusora Bíblica, 2000.
- BONE, Jan and Ron Johnson. *Understanding the Film*. Chicago: National Textbook Company, 1997.
- BRADLEY, John R.. Ed. *Henry James on Stage and Screen*. New York: Palgrave, 2000.
- CARROLL, Noël. *Theorizing the Moving Image*. New York: Cambridge University Press, 1996
- CARTMELL, Deborah and Imelda Whelehan. Ed. *Adaptations – From Text to Screen, Screen to Text*. London and New York: Routledge, 1999.
- CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse – Narrative Structure in Fiction and Film*. New York: Cornell University, 1978

- COLE, Hillis and Judith Haag. *The Complete Guide to Standard Script Formats, Part I: The Screenplay*. Hollywood: CMC Publishing, 1999.
- COMPARATO, Doc. *Da Criação ao Guião*. Segunda Edição. Lisboa: Pergaminho, 1998.
- COOPER, Pat and Ken Dancyger. *Writing the Short Film*. Second Edition. New York: Focal Press, 2000.
- CORRIGAN, Timothy. *Film and Literature: an Introduction and Reader*. New Jersey: Prentice-Hall, 1999.
- COUSINS, Mark. *Biografia do Filme*. Trad. Artur Ramos, Cláudia Ramos. Lisboa: Plátano Editora, 2005.
- EISENSTEIN, Sergei. *Film Form – Essays in Film Theory*. Translated by Jay Leyda. Orlando: Harcourt, Inc., 1949,
- FERREIRA, Carlos Melo. *As Poéticas do Cinema. A Poética da Terra e os Rumos do Humano na Ordem do Fílmico*. Porto: Edições Afrontamento, 2004.
- FIELD, Syd. *Four Screenplays*. New York: A Dell Trade Paperback, 1994.
- . *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. New York: A Dell Trade Paperback, 1994.
- . *The Screenwriter's Problem Solver*. Broadway: A Dell Trade Paperback, 1998.
- . *The Screenwriter's Workbook*. New York: A Workshop Approach, 1984.
- FLINN, Denny Martin. *How not to Write a Screenplay*. Hollywood: Film Publishing, 1999.
- FRIEDMAN, Anthony. *Writing for Visual Media*. Segunda Edição. New York: Focal Press, 2006.
- FRYE, Northrop. *The Stubborn Structure*. London: Methuen, 1979.
- GARDNER, John. *The Art of Fiction*. New York: Vintage Books Edition, 1991.

- GENETTE, G. *Discurso da Narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.
- . *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972
- . *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- GILBEY, Jonathan. Ed. *The Ultimate Film*. London: British Film Institute, 2005.
- HARK, Ina Rae. “The Wrath of the Original Cast”, *Adaptations - From Text to Screen, Screen to Text*. Ed. by Deborah Cartmell and Imelda Whelehan. London and New York: Routledge, 2002.
- HAYWARD, Susan. *Cinema Studies – The Key Concepts*. Second Edition. London and New York: Routledge, 2002.
- HOWARD, David and David Mabley. *The Tools of Screenwriting*. New York: St. Martin’s Griffin, 1993.
- JAMES, Henry. *The Wings of the Dove*. New York: Norton Critical Edition, 2003.
- JOURNOT, Marie Thérèse. *Vocabulário de Cinema*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2005.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la Faculté de Juger*. Paris: Librairie Philosophique, 1968.
- . *Critique de la Raison Pure*. Paris: Presse Universitaire de France, 1968.
- LAVRADOR, F. Gonçalves. *Estudos de Semiótica Fílmica – Fascinação e Distanciação*. Vol. I. Porto: Ed. Afrontamento, 1985.
- LAZARUS, Tom and Scott, Frank. *Rewriting Secrets for Screewriters: Seven Strategies to Improve and Sell your Work*. New York: St. Martin’s Griffin, 2006.
- LEZ, Juan A. Hernández. *Cinema e Literatura – a Metáfora Visual*. Trad. Ângelo Peres, Isolino de Sousa. Porto: Campo das Letras, 2003.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Trad. Lauro António. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MARTINI, Carlo Maria. *A Sede de Deus*. Trad. A. Maia Rocha. Lisboa: Paulinas, 2003.

- MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- MAZZELLA, Anthony J.. “The New Isabel”. Henry James. *The Portrait of a Lady*. New York: A Norton Critical Edition: 1975.
- MILLER, Toby and Robert Stam. Ed. *Film and Theory-An Anthology*. Oxford: Blackwell, 2000.
- MINTER, David. *A Cultural History of the American Novel: Henry James to William Faulkner*. New York: Cambridge University Press, 1996.
- MONACO, James. *How to Read a Film*. New York: Oxford University Press, 2000.
- MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Trad. António Pedro de Vasconcelos. Lisboa: Relógio d’Água, 1997.
- MORITZ, Charlie. *Scriptwriting for the Screen*. London and New York: Rotledge, 2001.
- NAREMORE, James. Ed. *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.
- NEUPORT, Richard. *The End – Narration and Closure in the Cinema*. Michigan: Wayne State University Press, 1995
- NOVICK, Sheldon M. *Henry James: The Young Master*. New York: Random House, Inc., 1996.
- PACKARD, William. *The Art of Screenwriting*. New York: Thunder’s Mouth Press, 1997.
- POPE, Thomas. *Good Scripts, Bad Scripts*. New York: Three Rivers Press, 1998.
- REIS, Carlos e Cristina Lopes. *Dicionário de Narratologia*. 4ª Ed..Coimbra: Livraria Almedina, 1994.
- RYAN, James. *Screenwriting from the Heart*. New York: Billboard Books, 2000.
- RUDNICKI, Jean – Marc. *Écrire un Court Metrage*. Paris : Dixit, 2002.

- SEGER, Linda. *Creating Unforgettable Characters: Turning Fact and Fiction into Film*. New York: Owl Books, 1990.
- . *Making a Good Script Great*. Hollywood: Samuel French Trade, 1994.
- . *Making a Good Writer Great*. Los Angeles: Silman – James Press, 1999.
- . *The Art of Adaptation*. New York: Owl Books, 1992.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. *Teoria da Literatura*. 8ª Ed.. Coimbra: Livraria Almedina, 1992.
- STAM, Robert. “The Dialogics of Adaptation”. In *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. New Jersey: Depth and Field, 2000.
- TROTTIER, David. *The Screenwriters Bible*. Los Angeles: Silman – James Press, 1998.
- WEGELIN, Christof. Ed. “The Art of Fiction”. *Tales of Henry James*. New York, London: Norton Critical Edition, 1984.
- WOOD, Robin. *The Wings of the Dove*. London: British Film Institute, 1999.

FILMOGRAFIA

THE WINGS OF THE DOVE. Miramax Films. USA, 1997.
 Direcção: Iain Softley
 Argumento: Hossein Amini baseado no romance de Henry James
 Produção: David Parfitt, Stephen Evans
 Fotografia: Eduardo Serra
 Guarda - Roupa: Sandy Powell
 Música: Gabriel Yared
 Elenco: Helena Bonham Carter, Linus Roache, Alison Elliott, Elizabeth McGovern, Charlotte Rampling, Alex Jennings, Michael Gambon
 Nomeações para os Óscares (1998): Melhor Actriz Principal, Melhor Argumento Adaptado, Melhor Fotografia, Melhor Guarda - Roupa

WEBGRAFIA

- BARNER. Cheri. "A Conversation With Helena Bonham Carter Of *The Wings of the Dove*." Disponível em 11.01.2003.
http://www2.indiewire.com/people/int_BonhamCarter_He971118.html.
- DICKSON. Mary. "Interviews." Disponível em 30.11.2002.
<http://www.filmvault.com/filmvault/slc/w/wingsofthedovethe1.html>.
- EBERT. Roger. "*Wings of the Dove*." Disponível em 21.09.2006.
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19971114/REVIEWS/711140306/1023>
- Gradesaver. "Biography of Henry James (1843/1916)." Disponível em 27.12.2002.
http://www.gradesaver.com/ClassicNotes/Authors/about_henry_james.html.
- Literature on Line. Disponível em 30.11.2002.
http://www.online-literature.com/henry_james/
- O'LEARY. Devin D.. "*The Wings of the Dove*." Disponível em 30.11.2002.
<http://www.filmvault.com/filmvault/alibi/w/wingsofthedove1.html>.
- PRIDE. Ray. "*The Wings of the Dove*." Disponível em 30.11.2002.
<http://www.filmvault.com/filmvault/chicago/w/wingsofthedove1.html>.
- FUCHS. Cindy. "A Miramax Films Release." Disponível em 30.11.2002.
<http://www.citypaper.net/articles/111397/crtms.mov.wingsofdove.shtml>.
- MAPES. Marty. "*The Wings of the Dove*." Disponível em 30.11.2002.
http://www.moviehabit.com/reviews/win_1o97.shtml.
- Salon. "*The Wings of the Dove* Proves That A Movie Can Be All Dressed Up And Still Have Somewhere Interesting To Go." Disponível em 30.11.2002.
<http://www.salon.com/ent/movies/1997/11/14wings.html>.
- "*The Wings of the Dove: About the Production*". Iain Softley And Hossein Amini Approach The Novel." Disponível em 11.01.2003.
<http://www.filmscouts.com/scripts/matinee.cfm?ArticleCode=1628>.
- "*The Wings of the Dove: About the Cast*." Disponível em 11.01.2003.
<http://www.filmscouts.com/scripts/matinee.cfm?Film=win-dove&File=cast>
<http://www.filmscouts.com/scripts/matinee.cfm?Film=dov&File=filmmkrs>

“The Wings of the Dove (1997).” Review. Disponível em 11.01.2003
<http://www.filethirteen.com/reviews/wingsofadove.htm>.

Wikipedia. “Noir – So what is it?.” Disponível em 21.09.2006.
http://en.wikipedia.org/wiki/Film_noir