

CINEMA E OUTRAS ARTES IV

DIÁLOGOS E INQUIETUDES ARTÍSTICAS

ANABELA BRANCO DE OLIVEIRA
ANA CATARINA PEREIRA
ALFREDO TAUNAY
LILIANA ROSA
NELSON ARAÚJO
(Editores)

Ficha Técnica

Título

Cinema e Outras Artes IV
Diálogos e Inquietudes Artísticas

Editores

Anabela Branco de Oliveira, Ana Catarina Pereira,
Alfredo Taunay, Liliana Rosa, Nelson Araújo

Editora LabCom

www.labcom.ubi.pt

Coleção

Ars

Direção

Francisco Paiva

Design Gráfico

Liliana Rosa (capa)
Cristina Lopes (paginação)

ISBN

978-989-654-773-8 (papel)
978-989-654-775-2 (pdf)
978-989-654-774-5 (epub)

DOI

10.25768/21.04.05.01

Depósito Legal

484625/21

Tiragem Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.
6201-001 Covilhã. Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2021

© 2021, Anabela Branco de Oliveira, Ana Catarina Pereira, Alfredo Taunay
Liliana Rosa, Nelson Araújo.

© 2021, Universidade da Beira Interior.

O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.



Índice

Apresentação	13
La representación simbólica del universo Eco/Annaud, a través de <i>El Nombre de la Rosa</i> Begoña Gutiérrez San Miguel	17
A percepção das artes em Antonioni: do <i>Deserto Vermelho</i> ao <i>O Mistério de Oberwald</i> Rosa Alice Branco	41
PARTE 1 - AS PALAVRAS NO CINEMA	69
O filme biográfico e a adaptação: Representações de escritores em <i>An Angel at My Table</i> e <i>Bright Star</i> de Jane Campion Margarida Esteves Pereira	71
Do suposto “brechtianismo” da crítica cinematográfica europeia entre os anos 1960 e 1970 Maria Alzuguir Gutierrez	91
A influência brechtiana nas propostas estéticas do novo cinema alemão Liliana Rosa	109
Helena de Troia e a romantização da feminilidade helênica nas obras cinematográficas norte-americanas Sílvia Cristina da Silva Botti Wichan	123
A viagem ao surrealismo de Federico Garcia Lorca Mirian Estela Nogueira Tavares & María Jesús Botana Vilar	151
PARTE 2 - SONORIDADES	163
A música na construção de práticas representacionais e estereotipadas do pós-humano em audiovisuais André Malhado	165

O FILME BIOGRÁFICO E A ADAPTAÇÃO: REPRESENTAÇÕES DE ESCRITORES EM *AN ANGEL AT MY TABLE* E *BRIGHT STAR* DE JANE CAMPION

Margarida Esteves Pereira

From the first place of liquid darkness, within the second place of air and light, I set down the following record with its mixture of fact and truths and its direction always toward the Third Place, where the starting point is myth.

Janet Frame, in *An Angel at My Table*

Introdução

A epígrafe inicial deste artigo reproduz o início da autobiografia da escritora neozelandesa Janet Frame, que está publicada com o título *An Angel at My Table*, título que Jane Campion escolheu para o filme que realizou em 1990 baseado neste texto. Esta epígrafe remete para os mundos de Janet Frame e para a sua escrita, mas refere algo que é inerente a qualquer narrativa escrita ou audiovisual que se pretende baseada em factos reais, isto é, “a mistura de factos e verdades na direção do Terceiro Lugar, onde o ponto de partida é o mito” (Frame, 2014: 3). Propomos, nesta análise de dois filmes de Jane Campion – o já referido *An Angel at My Table* (1990) e o filme *Bright Star* (2009) –, ter em conta a ideia memorialista expressa nesta epígrafe, a qual será enquadrada no âmbito do filme biográfico.

Propomo-nos, assim, falar de um gênero cinematográfico muito específico, o filme biográfico – também conhecido por *biopic* –, e deste enquanto forma de adaptação cinematográfica. Por outro lado, tentaremos abordar a questão sob a perspectiva da biografia de escritores, que se poderá quase constituir como um subgênero do filme biográfico, se tivermos em conta a proliferação de filmes baseados nas biografias de escritores, quer mais recentemente, quer na história do cinema de um modo geral.¹ Nesse sentido, tomaremos como ilustração e exemplo dois filmes da realizadora Jane Campion, que se centram sobre as figuras de dois escritores: o primeiro, *An Angel at My Table* (1990), baseado na vida da escritora neozelandesa Janet Frame; o segundo, *Bright Star* (2009), sobre o poeta romântico inglês John Keats.

Partindo de considerações sobre o filme biográfico e deste enquanto forma de adaptação cinematográfica, pretende-se aqui explorar o modo como, através destes filmes, a autora Jane Campion pode imprimir a sua autoria sobre dois filmes, que, de forma tão marcante, são mediados por tantos outros textos que o precedem e pelas vozes dos autores que representam. Por outras palavras, tentaremos aqui perceber como é que uma cineasta consagrada, como é o caso de Jane Campion, que emerge no panorama do cinema australiano e internacional como uma autora – nomeadamente, ao ser acolhida e premiada pelo Festival de Cinema de Cannes² –, imprime uma agência autoral a estes filmes, onde a sua “visão”, por assim dizer, é mediada pela visão de outros autores.

1. Veja-se, a este respeito, a introdução de Judith Buchanan (2013: 4) ao livro por si editado com o título *The Writer on Film: Screening Literary Authorship*; no mesmo livro, Andrew Higson faz um enfoque sobre os filmes biográficos no contexto britânico, nos vinte anos que medeiam entre 1990-2010 (Higson, 2013: 106).

2. Jane Campion é, na verdade, uma autora multipremiada em Cannes. Foi premiada no Festival de Cinema de Cannes, desde logo, em 1986, pela sua primeira curta-metragem, *Peel: An Exercise in Discipline* (1982), que ganhou a Palma de Ouro desse ano na categoria de curtas-metragens. Foi, contudo, com o filme *O Piano* (1993), que seria definitivamente consagrada no mesmo festival com o prêmio máximo, em 1993.

O *biopic* enquanto adaptação

Habitados que estamos à experiência da adaptação cinematográfica como uma relação intermedial entre um livro e um filme, poderá, à primeira vista, parecer estranho perspetivar o filme biográfico acima de tudo como uma adaptação cinematográfica. Contudo, como referem Minier e Pennacchia (2014: 7), “se virmos bem, enquanto formato, o *biopic* surge como uma forma de adaptação por excelência”. Na verdade, ainda que muitos filmes biográficos não se promovam como adaptações cinematográficas, apresentando-se como sendo feitos a partir de guiões originais, eles não podem ser senão construídos a partir de fontes históricas. As fontes são muito variadas, podendo ser textuais – como no caso em que a biografia fílmica se baseia em biografias escritas, memórias, autobiografias, cartas –, mas também podem ser visuais ou audiovisuais – como fotografias, quadros, filmes. A multiplicidade de fontes que poderão servir de base a um filme biográfico não se esgota nos elementos textuais ou outros, mas tem em conta aspetos que se prendem com o trabalho dos atores na forma como imitam pessoas reais e que, em muitos casos, estão ainda vivas ou persistem na memória individual ou coletiva. Nisto, naturalmente, a biografia cinematográfica afasta-se mais da biografia narrativa escrita, aquela, afinal, que dá origem ao termo, *biografia*, originário do grego, *bios* e *grafia*, isto é, a escrita da vida.

Tudo isto põe em questão a ideia da adaptação enquanto transposição intermedial de um texto A para um texto B, dando ênfase ao processo adaptativo como um processo intertextual. Esta ideia tem, aliás, vindo a fazer escola nos estudos mais recentes de adaptação e pode encontrar-se, de forma diferenciada, nas teorias sobre adaptação cinematográfica de Robert Stam (2005), Deborah Cartmell and Imelda Whelehan (2010), Brian McFarlane (2004), Linda Hutcheon (2006), entre outros. Como é referido por Márta Minier e Maddalena Pennacchia (2014), no caso do filme biográfico, a intertextualidade manifesta-se desde logo pelo uso de uma multiplicidade de fontes. Referem as autoras que é mais comum os *biopics* (ou mesmo os

bio-docudramas) serem feitos a partir de fontes diversificadas do que derivarem de uma única fonte, mesmo quando apenas uma fonte é indicada nos créditos (cf. Minier and Pennacchia, 2014: 9).

Nesse sentido, tal como é percebido pela crítica teórica dos estudos de adaptação, a noção do filme-texto enquanto “espaço de dimensões múltiplas, onde se conjugam e se contestam escritas variadas” (Barthes, 1994: 493), nas famosas palavras de Roland Barthes (em *La mort de l'auteur*), é acima de tudo um espaço intertextual. E o filme biográfico, enquanto filme de gênero, apresenta desde logo uma outra camada de intertextualidade, que se prende com a própria existência do *biopic* enquanto gênero fílmico, com uma estrutura narrativa que o diferencia de outros gêneros reconhecíveis pela crítica e pelo público.

Questões de biografia cinematográfica

Se o filme de gênero no cinema foi (e de algum modo ainda é) conceptualizado por oposição ao filme de autor ou filme de arte, no âmbito dos estudos sobre gênero cinematográfico, o filme biográfico é muito pouco considerado, sendo raramente discutido. Apesar disso, conforme é apontado nos estudos mais recentes sobre o filme biográfico, trata-se de um gênero que tem conhecido um grande incremento nos anos recentes. Como é referido por Belén Vidal na sua introdução a *The Biopic in Contemporary Film Culture* (2014: 1-2), “o *biopic* atrai tanto desdém por parte da crítica como visibilidade por parte da indústria”. Embora George Custen refira, no primeiro estudo de fôlego sobre este gênero, que se estaria a assistir ao seu declínio, afirmando que “desde os anos sessenta o *biopic* parece ter-se tornado numa forma menor” (Custen, 1992: 2), essa percepção foi sendo contrariada nos anos que se seguiram. Todos os anos, somos confrontados com o lançamento de um número significativo de filmes que se baseiam em histórias de vidas reais (cf. Cheshire, 2015: 1-3)³. A acompanhar esse renovado

3. Hermione Lee dá uma visão mais alargada deste fenómeno, ao falar da popularidade recente de todo o tipo de biografias, seja sob a forma escrita ou de filme, seja sob a forma de documentário ou à existência de um canal para o efeito, o Biography Channel (cf. Lee, 2009: 17-8).

interesse da indústria cinematográfica e televisiva pelo filme biográfico, têm sido também publicados mais estudos sobre o género⁴.

Mas mesmo no âmbito dos estudos sobre o filme biográfico, parece ser consensual o pressuposto de que se trata de um género pouco considerado criticamente. Dennis Bingham, por exemplo, refere que “[o]s estudos de cinema não reconheceram o *biopic* como um género com as suas próprias convenções e estádios históricos de desenvolvimento, desintegração, investigação, paródia e revivalismo” (Bingham, 2010: 11) e que poderá nem ser “sequer um género” (*Ibid.*). Belén Vidal menciona que o filme biográfico é um subgénero do filme histórico (cf. Vidal, 2014: 3), referindo que “é a ligação fundamental ao facto histórico que sela o contrato genérico entre produtores e público dos filmes biográficos ficcionais, com o prazer concomitante do reconhecimento” (*Ibid.*). Interessantemente, este descrédito do género parece ser replicado da própria biografia literária. Isso mesmo é referido por Michael Benton, logo na abertura do seu estudo *Literary Biography: An Introduction*, quando afirma: “Ninguém parece ter uma boa palavra para os biógrafos, nem mesmo eles próprios” (Benton, 2009: xiii).

No seu estudo sobre o *biopic* clássico de Hollywood, George Custen define o filme biográfico como um filme “que retrata a vida, passada ou presente, de uma pessoa histórica” (Custen, 1992: 5). No caso concreto dos *biopic* produzidos em Hollywood, refere que se trata de um género que promove um certo tipo de mitificação das narrativas de um “grande homem”, utilizando para tal o nome e a popularidade do “star-system”, baseado que está no sistema de produção dos estúdios (cf. Vidal, 2014: 4). Como é referido por Vidal: “Na análise de Custen, o recontar das histórias dos grandes homens e (em menor grau) mulheres associa o etos capitalista dos estúdios aos mitos fundadores americanos” (*Ibid.*).

4. Veja-se, a este respeito, além do mais antigo livro de Custen (1992), os livros de Bingham (2010), de Cheshire (2015), Brown e Vidal (2014) ou Minier e Pennacchia (2014) ou, ainda, completamente dedicado aos *biopics* de escritores, o livro organizado por Buchanan (2013).

Em *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre* (2010), Dennis Bingham coloca o enfoque na diferença crucial entre *biopics* de homens e de mulheres, referindo que “os filmes sobre homens vão desde os celebratórios aos hiper-realistas, dos investigativos aos pós-modernos e paródicos” (Bingham, 2010: 10), enquanto os *biopics* de mulheres “são sobrecarregados por mitos de sofrimento, vitimização e fracasso, perpetuados por uma cultura cujo cinema revela um enorme medo de mulheres em lugares públicos” (*Ibid.*). Nesse sentido, Bingham (2010) assume que a sua perspetiva sobre este género cinematográfico é conscientemente feminista, distinguindo na estrutura do seu estudo duas partes, dividindo os estudos de caso entre *biopics* de homens e de mulheres.

Um dos problemas apontados à biografia fílmica é a forma como desvirtua e deturpa os factos históricos. Belén Vidal inicia a introdução que faz ao género e aos seus contextos críticos referindo precisamente que se trata de um “género problemático”, no sentido em que é “frequentemente descuidado no modo como lida com os factos históricos” (Vidal, 2014: 1). George Custen vai um pouco mais além, referindo, a propósito do filme biográfico de Hollywood, que este “está para a História como o *Caesar’s Palace* está para a história de Hollywood”, isto é, trata-se de “uma enorme e envolvente distorção, que a partir de certa altura nos consegue convencer da sua própria autenticidade” (Custen, 1992: 7).

Estas advertências relativamente ao género enfatizam a sua existência como um produto que, de algum modo, está ligado à história e, nesse sentido, requer uma consideração dos factos retratados. Por outras palavras, entende-se que o filme biográfico é, tal como a biografia escrita, um género que está entre a história e a ficção⁵ e, portanto, é frequentemente entendido como traindo a sua condição de ‘verdade histórica’ e de fidelidade às fontes ao retratar de modo fantasioso as vidas dos seus protagonistas.

5. Vários autores referem esta ideia de que o filme biográfico se encontra entre a ficção e a história, mas que não é nem bem uma coisa nem bem outra. Veja-se, a este respeito, Benton, que a propósito da biografia literária escreve: “Literary biography lies between history and fiction and has often been seen as the poor relation of both” (2009: 3).

Na verdade, quer estejamos a falar de uma biografia escrita ou de uma biografia cinematográfica, parece haver alguma unanimidade na perceção de que na sua base se encontra uma narrativa mais ou menos verdadeira, mais ou menos fantasiosa da vida de uma pessoa ou de um grupo de pessoas. Por outras palavras, trata-se de uma narrativa que obedece a uma construção, o que envolve uma seleção e interpretação dos factos a narrar e acarreta um processo artístico que não é fundamentalmente factual. Em “In Praise of the Biopic”, Robert Rosenstone defende que a biografia é, acima de tudo, um ato interpretativo, o qual “inevitavelmente inclui componentes ficcionais” (2007: 13). Lembra-nos o autor, a este propósito, que a palavra ficção, derivada do latim, no seu sentido original significa “formação” e que, nesse sentido, a biografia não pode deixar de ser um ato de ficção, uma vez que o biógrafo vai estruturar a sua narrativa de acordo com um princípio que é seletivo e interpretativo. Mas refere ainda que o *biopic* é também ficção no sentido mais usual de “imaginação criativa”. Estabelece, deste modo, uma ligação entre o filme biográfico e a biografia escrita, referindo que ambos, biógrafo e realizador, se apropriam de traços das vidas dos seus biografados e constroem a partir daí uma história, dando-lhe sentido através dos temas que lhe associam (cf. Rosenberg, 2007: 14).

Que sentidos podemos, então, encontrar nas vidas retratadas nos filmes que aqui trazemos para análise é o que nos propomos perceber. E de que modo estarão esses sentidos ligados à realizadora Jane Campion será uma questão que nos poderemos colocar.

***An Angel at My Table* e *Bright Star*: questões de adaptação**

Nos dois filmes que aqui serão discutidos, percebe-se bem a diversidade inerente a este género. A biografia de Janet Frame, em *An Angel at My Table* (1990), é baseada na autobiografia escrita da autora, que foi publicada em três volumes – *To the Is-Land* (1982), *An Angel at My Table* (1984), e *The Envoy from Mirror City* (1985) – posteriormente compilados com o título do segundo volume. Por outro lado, *Bright Star* (2009), segundo Jane Campion, é um filme que tem origem na sua leitura de uma das várias biografias do poeta

John Keats, no caso, o livro de Andrew Motion com o título *Keats* (1997)⁶, e da sua descoberta da comovente história de amor entre John Keats e Fanny Brawne. Contudo, nem num caso nem no outro, poderemos afirmar que estamos perante adaptações que têm origem numa única fonte.

Se no caso de *An Angel at My Table* (1990) há com certeza uma fonte original principal (o que não acontece com *Bright Star*, como veremos), não podemos, contudo, excluir outras influências óbvias. A começar pelo facto de Champion conhecer a própria autora dos romances. Conforme nos diz na sua introdução a uma edição da autobiografia de Janet Frame, a impressão que lhe causou a escritora quando a conheceu pela primeira vez, no dia 24 de dezembro de 1982, foi a de estar perante alguém absolutamente único, não convencional e muito livre. Afirma Champion:

Janet não se parecia com ninguém que eu conhecesse; parecia mais livre, mais viva, com mais energia. Era engraçada, espirituosa e extremamente sã. Janet não era nada convencional no seu modo de estar e não parecia importar-se com roupas ou com a sua aparência. (Champion, 2010: xii)⁷

Lawrence Jones (2009) dá-nos conta do longo processo de construção do projeto que culminaria, primeiro, numa minissérie para a televisão australiana e, posteriormente, no premiado filme *An Angel at My Table* (1990), e que parte, precisamente, da leitura feita por Champion do primeiro volume da autobiografia de Janet Frame, quando a realizadora se encontrava ainda a frequentar a Escola Australiana de Cinema, Televisão e Rádio (Australian Film Television and Radio School).⁸ Assim, logo em 1984 (isto é, ainda antes da publicação dos outros dois volumes que iriam constituir a trilogia),

6. Na sua introdução a uma das várias publicações dos poemas e cartas de Keats que se seguiram ao filme, Jane Champion refere que o seu interesse em Keats se deveu ao facto de estar a preparar um projeto em que a protagonista era uma professora de escrita criativa. Diz-nos a realizadora: “It was on this account that I bought a biography on Keats by Andrew Motion and set about reading it” (Champion, 2009: xiii).

7. No original: “Janet was not like anyone else I had met; she seemed free, more alive, more energised. She was funny, witty, and intensely sane. Janet was unconventional in her manner and she didn’t seem to care about clothes or how she looked.”

8. Para uma descrição detalhada dos anos em que Champion frequenta esta escola de cinema, v. McHugh (2007: 13).

Campion e Bridget Ikin (produtora do filme) escrevem à escritora no sentido de assegurarem os direitos de autor para uma minissérie televisiva. Frame terá direcionado as jovens cineastas para o seu agente, mas adiou a cedência de direitos para depois da saída da autobiografia completa – o que viria a acontecer em 1985, com a publicação do terceiro volume. Em janeiro de 1986, é assinado um acordo com a escritora para fazer os filmes e, posteriormente, assegurado o financiamento para o projeto através do New Zealand Film Commission (cf. Jones, 2009: 78-79).

O processo de adaptação propriamente dito foi entregue à escritora Laura Jones (que viria a escrever também o argumento de *The Portrait of a Lady* [1996])⁹. Esta trabalhou no processo de escrita do guião com Jane Campion, mas os esboços foram lidos e aprovados por Janet Frame. Como é óbvio, a principal dificuldade sentida pela adaptadora terá sido a seleção e condensação decorrente do processo de transformação de um texto com mais de quatrocentas páginas num guião de cerca de oitenta páginas. Sabemos já que este processo de adaptação se reveste sempre de uma seleção e interpretação do material original. Laura Jones refere-se a este como um processo de perda: “Como sempre, perde-se tanto. Trata-se de cortar e cortar e, ainda assim, manter o espírito do livro” (*apud* Jones, 2009: 81). Conforme é referido por Ikin, ao falar da visita de Frame aos estúdios aquando da gravação e aludindo de algum modo ao início da autobiografia – aqui citado na epígrafe –, havia da parte de todas a ideia de que as autobiografias constituíam “a ficção pessoal de Janet, a sua mitologia” (*apud* Jones, 2009: 81). Como não será de estranhar, a experiência de ler *An Angel at My Table*, isto é, o relato pessoal e subjetivo que Janet Frame constrói sobre as suas próprias memórias de vida, é radicalmente diferente da de ver o filme de Jane Campion. Num e noutro caso, percebe-se a diferença radical que advém de uma seleção muito apurada, ou depurada, daquilo que se quer contar. No filme, torna-se manifesta uma visão que já não é a visão pessoal que Frame tem de si própria, tal como relatada na sua autobiografia, mas a visão que outros têm

9. Laura Jones tem um trabalho muito consistente como argumentista, quer de guiões originais quer de projetos de adaptação.

dessa autopercepção da autora, nomeadamente, a visão de Jane Campion, assim como de todos os que contribuíram para o filme sobre a autobiografia de Janet Frame. Numa das suas entrevistas a propósito deste filme, Jane Campion afirma mesmo que não estava “interessada na Janet Frame real, mas apenas na personagem literária que ela construiu de si própria” e que, portanto, é a esta que teve “de fazer justiça” no seu filme (Fendel, 1999: 86).

Nesse sentido, o filme conta-nos uma história que, como a própria Campion refere numa outra entrevista, poderia ser a sua (cf. Corday, 1999: 74). Trata-se, por outro lado, de uma narrativa em que se enfatiza a vulnerabilidade humana, mas que é simultaneamente uma história de superação, como é, aliás, apanágio dos filmes de Jane Campion. A este propósito, a realizadora refere que uma das coisas que a terá atraído na autobiografia de Janet Frame é essa ideia de vulnerabilidade e timidez que existe nas pessoas e das quais normalmente não se fala. Nas suas próprias palavras: “Sinto que as outras pessoas irão ver uma parte de si próprias que até aí tinham desvalorizado, porque o que Janet sugere é toda a vulnerabilidade e timidez que existe nas pessoas” (Corday, 1999: 74). Como *biopic*, o filme foge à naturalização, presente em tantas biografias de mulheres artistas, da mulher maltratada, da vítima desprezada pela sociedade ou pelos que lhe são mais próximos; enfim, não estamos aqui perante aquilo que Dennis Bingham refere como “mitos de sofrimento, vitimização e fracasso” (já aqui referido). Pelo contrário, em *An Angel at My Table* (1990), estamos perante uma história de uma mulher que, apesar do extremo sofrimento por que passou, não se limita ao papel de vítima, mas consegue superar as suas limitações e transformar-se, descobrir-se, na escritora neozelandesa de renome em que afinal se veio a tornar.

Para isso muito contribui o modo como o filme não se centra exhaustivamente sobre as tragédias mais marcantes da vida de Janet Frame – como, por exemplo, a morte das irmãs ou, particularmente, o período de encarceramento no hospital psiquiátrico –, mas parece tratar esses momentos como pontos – memórias, entre outras – da vida de Janet Frame. E, nesse sentido, o filme claramente reproduz o próprio estilo das memórias da escritora,

uma vez que a autobiografia relata a memória subjetiva dos acontecimentos da sua vida, não tendo nenhuma pretensão objetiva, como fica desde logo claro nas palavras que a iniciam.

O facto de o filme adotar, por outro lado, um estilo bastante fragmentado, com cortes e elipses radicais entre as cenas, desvincula-o de uma linha narrativa central, o que destrói qualquer possibilidade de uma interpretação abusiva do que acontece na vida da escritora. Por isso, Dennis Bingham refere que se trata de um filme que “mostra como um *biopic* linear pode, ainda assim, ser a coisa mais radical, um filme que se ergue contra as convenções da forma patriarcal e reescreve as histórias das mulheres” (Bingham, 2010: 331). Um bom exemplo do estilo fragmentado do filme é o seu início, com uma série de planos muito curtos em que são mostrados fragmentos de imagens criando uma sensação confusa de uma realidade indistinta – o primeiro plano do filme é a imagem de uma mãe de braços abertos, logo seguido do plano de um bebé deitado sobre a relva, ao qual se segue outra vez a mãe, seguido de um plano dos pés de um bebé muito pequeno caminhando na relva. A transição entre estes planos muito curtos faz-se através de um ecrã negro que entrecorta as imagens. No plano que se segue a este início, vemos a personagem de Janet Frame em criança caminhando em direção ao primeiro plano da imagem numa estrada que surge central ao enquadramento, entrecortando a verde paisagem neozelandesa. Este início fílmico precede a linguagem verbal, que nos remete para o livro e que surge com a primeira frase em *voice over*, pela voz da personagem principal: “Esta é a história da minha vida. Nasci Janet Paterson Frame, em agosto de 1921. O meu irmão gémeo, que não chegou a ser nomeado, morreu passadas duas semanas.”¹⁰ Desde o princípio, portanto, se estabelece uma ligação ao texto da autobiografia e ao elemento subjetivo desta narrativa. Esta ligação é acentuada pelo facto de o filme manter os títulos dos três volumes iniciais da autobiografia, dando continuidade à versão televisiva em três episódios ao dividir o filme em três partes com os mesmos títulos.

10. “This is the story of my life. In August 1924, I was born Janet Paterson Frame. My twin brother, who was never named, died two weeks later” (traduzido a partir do filme).

Por outro lado, a fragmentação episódica e não explicativa do filme permite criar uma distanciação emotiva relativamente a uma narrativa de vida que não deixa de ser muito pungente, pejada que está de momentos de grande carga emocional. Deste ponto de vista, o filme *An Angel at My Table* não está longe da perspetiva radicalmente feminista que podemos encontrar nos filmes de Jane Campion, algo que tem sido destacado pela crítica e é visível em vários estudos dedicados à sua obra.¹¹ Pela visualização dos seus filmes, torna-se evidente que a experiência das mulheres assume um lugar central. Como é referido por Hilary Radner, desde *A Girl's Own Story* (1984), podemos perceber que Campion é uma autora que faz filmes para e sobre mulheres (cf. Radner, 2009: 9).

Nesse sentido, que lugar assume na sua filmografia um filme que se estabelece como um *biopic* de um dos grandes poetas românticos ingleses, John Keats? A pergunta é pertinente, porque desde logo podemos questionar se *Bright Star* (2009) é, de facto, uma biografia de John Keats. Segundo a realizadora, em entrevista, o filme não pretende ser tal coisa, mas antes uma história de amor. Na introdução ao volume dos poemas completos já aqui referido e citado, Campion traça a genealogia deste projeto, destacando, precisamente, o impacto que lhe causou a leitura da parte da biografia de Keats onde se descreve a sua relação com Fanny Brawne, referindo aí que se tratava para si “de uma história mais romântica e mais triste do que a de Romeu e Julieta” (Campion, 2009: xiii). Na verdade, todo o filme está construído a partir do ponto de vista de Fanny Brawne e não do de Keats. Embora as fontes para esta biografia sejam, em grande medida, além da biografia de Andrew Motion, as cartas de Keats a Fanny e a outras pessoas, bem como a própria poesia do poeta inglês, o ponto de vista adotado é o de Fanny.

O filme inicia-se a partir de um plano de pormenor em que vemos Fanny (Abbie Cornish) a costurar (e não, por exemplo, Keats a escrever), estabelecendo desde logo esta associação com a personagem feminina. Mesmo nas partes do filme em que Ben Wishaw (John Keats) aparece a verbalizar

11. A este respeito, veja-se particularmente o artigo de Hilary Radner (2009) com o título “*In extremis*”: Jane Campion and the Woman's Film”, bem como o livro de Kathleen McHugh (2007).

palavras que Keats escreveu, há sempre planos paralelos que nos remetem para a figura de Fanny. Isso fica estabelecido desde o seu primeiro encontro, o qual surge logo no início do filme. Somos literalmente levados à presença de Keats através de Fanny, numa cena em que esta leva um chá ao poeta e se apresenta. Desde o início, o filme estabelece, portanto, uma espécie de contraponto entre a arte (feminina) da costura e a nobre arte (masculina) da poesia, com a jovem e ingênua Fanny a responder ao poeta Charles Armitage Brown (Paul Schneider), quando este lhe veda a presença na sala onde os poetas trabalham: “A minha costura tem mais mérito e mais admiradores do que ambos os vossos escritos. [...] E consigo fazer dinheiro com ela.”¹² Numa outra cena do filme, no momento em que Keats surge a trabalhar na sua poesia, na verdade, a escrever um dos seus poemas emblemáticos, “Ode to a Nightingale”, aparecem simultaneamente planos paralelos, em que Fanny, nunca distante da centralidade narrativa, nos surge no seu trabalho de costura, sugerindo sempre este paralelo entre os dois planos artísticos.

Se *Bright Star* (2009) é um filme biográfico, ou um *biopic*, não pode ser uma biografia de John Keats *strictu sensu*. É certo que é sobretudo através das palavras de John Keats reproduzidas no filme que mais diretamente temos acesso às personagens do início do século XIX que nele estão representadas. Essas palavras – os poemas, partes das belíssimas cartas de amor de Keats para Fanny e o pensamento de Keats sobre a arte da poesia, – derivam essencialmente de Keats (e podem ser lidas nas fontes que Andrew Motion refere na sua biografia)¹³. Tudo o resto, contudo, faz parte do modo como *Campion* imagina esta história de amor a partir dos extratos, dos relatos e da sua própria interpretação das várias fontes utilizadas.

Nesse sentido, o filme afasta-se mesmo daquela que, porventura, seria a sua fonte principal, a biografia de John Keats escrita por Andrew Motion. Na sua introdução, Andrew Motion justifica a razão que o levou a escrever uma nova biografia sobre o poeta romântico com a necessidade de fazer jus

12. “My stitching has more merit and admirers than your two scribblings put together. [...] And I can make money from it” (traduzido a partir do filme).

13. Num outro artigo que escrevi sobre este filme, faço referência a algumas dessas fontes (cf. Pereira, M. E. [2012]).

ao envolvimento político do poeta, uma dimensão que teria sido descartada pelas biografias anteriores (Motion, 1997: xxi-xxiii)¹⁴. Ora, como já foi sugerido anteriormente, nada disto está patente no filme *Bright Star* (2009), onde o único ponto de interesse em Keats é a relação deste com Fanny Brawne, fazendo dele um filme que se apresenta já não como um *biopic* do grande poeta, mas antes sobre a sua relação com Fanny.

Conforme é referido num artigo de John Greenfield, no contexto histórico, este filme “corrige os danos causados à reputação de Keats e de Fanny Brawne quando as cartas de amor de Keats para ela, bem como as primeiras biografias, foram publicadas durante o período vitoriano” (Greenfield, 2018: 64). Segundo este autor, o facto de no filme nos ser dada, principalmente, a perspetiva de Fanny, permite-nos perceber esta relação de forma mais abrangente e menos depreciativa para esta, contrariando a perspetiva que foi comumente disseminada em biografias anteriores pelo facto de os amigos de Keats acharem que Fanny era uma má influência. No filme, essa perspetiva está condensada na figura de Charles Armitage Brown, o qual surge como uma personagem absolutamente hostil a Fanny.

Por sua vez, na sua análise de *Bright Star* (2009) (em conjunto com um outro *biopic* de um escritor romântico, *Pandaemonium* [2000]), Julian North (2013) estabelece um paralelo entre o Keats de Campion e a própria autora, como desinvestidos da sua identidade autoral. Para este autor, o filme representa Keats como um poeta desinvestido da aura própria do autor romântico, apresentando a sua poesia como “o resultado das interações emocionais e intelectuais com os que lhe são mais próximos, acima de tudo, Fanny” (North, 2013: 85). Nisso, para este crítico, “o filme reflete sobre o muito debatido estatuto de *auteur* de Campion e sobre a questão mais alargada da autoria na literatura e no cinema” (*Ibid.*). Nesse sentido, Julian North vê em *Bright Star* (2009) um ponto de viragem na carreira de Jane Campion enquanto

14. Este ponto é referido na análise de Julian North sobre *Bright Star* (2009) e *Pandaemonium* (2000) enquanto *biopics* do poeta romântico. North refere que a biografia de Motion assenta, precisamente, na necessidade de dar mais atenção ao envolvimento de Keats com as esferas pública e política (cf. North, 2013: 82), mas também sugere que nada disto interessava a Jane Campion (*Ibid.*).

celebridade e *auteur* internacional, porquanto neste filme a sua marca autoral parece ter sido conscientemente apagada por si própria, também por influência da poética de John Keats (cf. North, 2013: 80-81).

Considerações finais

Tenha-se ou não em conta a teoria de autor, com toda a carga romântica a ela associada, certo é que Jane Campion é reconhecidamente uma realizadora célebre e os seus filmes são estudados enquanto tal, isto é, enquanto emanções de uma realizadora com a sua marca de *auteur*. Esta é uma marca que lhe está associada, senão em todos, pelo menos em vários dos estudos de fôlego sobre a sua obra, sendo comumente referida não só como realizadora proeminente ou célebre, mas também como uma autora.¹⁵

É, portanto, nesse sentido, que também os filmes biográficos aqui discutidos podem ser vistos não como a projeção de uma verdade factual e histórica sobre a vida das pessoas neles retratados, mas, como é referido por Rosenstone, como uma ficção, isto é, uma construção narrativa que obedece a princípios de seleção e de interpretação. Se, por um lado, neles podemos ver representadas as vidas dos escritores a que se referem – seja Janet Frame, seja John Keats –, dando-nos a conhecer um pouco das suas histórias de vida; por outro, ambos os filmes apresentam estas histórias mediadas por aquilo que Jane Campion pretende destacar e relatar.

Nesse sentido, a Janet Frame e o John Keats que emergem destas narrativas são ilustrativos deste ponto também porque *An Angel at My Table* (1990) e *Bright Star* (2009) não deixam de ser filmes de Jane Campion, podendo ser entendidos na teia mais alargada da cinematografia da realizadora. Desde logo, a ênfase dada às personagens femininas (mesmo no caso em que o objeto da biografia parece ser, à primeira vista, um homem) inscreve-se notoriamente no enfoque recorrente dado às mulheres nos filmes de Campion. No primeiro caso, a abordagem de questões identitárias, e da

15. Veja-se a este respeito Hopgood (2002), Radner (2009: 3-24), Polan (2001: 9-21) ou McHugh (2007: 1-3).

particular fragilidade e marginalidade femininas, que é visível neste filme, mas que repercute temáticas abordadas em filmes anteriores da realizadora e reenvia para filmes posteriores (como *O Piano* [1993] ou *Retrato de uma Senhora* [1996]). No segundo caso, ao basear o guião na história de amor entre Fanny e Keats, Campion remete, mais uma vez, para um tema recorrente em muitos dos seus filmes, que é a centralidade do desejo e do amor nas nossas vidas.

Contudo, nestes dois filmes, estas temáticas são entrelaçadas num género que reconhecemos como o filme biográfico, obedecendo a uma particular estrutura narrativa que tem, de um lado, a centralidade de uma verdade histórica e, do outro, um particular processo ficcional que conta essa verdade histórica. O processo ficcional faz antever personagens construídas a partir da adaptação das fontes em que se baseiam, da interpretação dessas fontes com base num determinado desígnio, da seleção dos episódios que se escolhe contar e tudo isso permite antever uma nova história, que, como é referido na epígrafe a este artigo, é um “terceiro Lugar, onde o ponto de partida é o mito”.

Referências bibliográficas

- Barthes, R. (1994). *La mort de l'auteur. Œuvres complètes*, Tome II – 1966-1973 (pp. 491–495). Paris: Éditions du Seuil.
- Benton, M. (2009). *Literary Biography: An Introduction*. Malden, MA and Oxford (UK): Wiley-Blackwell.
- Bingham, D. (2010). *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*. New Brunswick, N. Jersey, and London: Rutgers University Press.
- Buchanan, J. (2013). Introduction. Image, story, desire: the writer on film. In J. Buchanan (Ed.), *The Writer on Film: Screening Literary Authorship* (pp. 3-32). Houndmills, Basingstoke: Palgrave/ McMillan.
- Campion, J. (2010). Introduction. In Janet Frame, *An Angel at My Table* (pp. ix-xv). London: Virago.

- _____. (2009). My John Keats. In J. Keats, *Bright Star: The Complete Poems and Selected Letters of John Keats* (pp. xiii-xvi). London: Vintage.
- Cartmell, D. & Whelehan, I. (2010). *Screen Adaptation: Impure Cinema*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Cheshire, E. (2015). *Biopics: A Life in Pictures*. London and New York: Wallflower.
- Cordaiy, H. (1999). Jane Campion Interviewed (1990). In Virginia Wright Wexman (Ed.), *Jane Campion: Interviews* (pp. 74-82). Jackson: University Press of Mississippi.
- Custen, G. F. (1992). *Bio/pics: How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Fendel, Heike-Melba (1999). How Women Live Their Lives (1991). In Virginia Wright Wexman (Ed.), *Jane Campion: Interviews* (pp. 86-90). Jackson: University Press of Mississippi.
- Frame, J. (2010). *An Angel at My Table*. London: Virago.
- Greenfield, J. R. (2018). Jane Campion's *Bright Star*: The Disputed Biographies of John Keats and Fanny Brawne. *The Keats-Shelley Review*, 32(1), 64-68. DOI: 10.1080/09524142.2018.1460955
- Higson, A. (2013). Brit-Lit Biopics: 1990-2010. In J. Buchanan (Ed.), *The Writer on Film: Screening Literary Authorship* (pp. 106-120). Houndmills, Basingstoke: Palgrave/ McMillan.
- Hopgood, F. (2002). Great Directors: Jane Campion. *Senses of Cinema*. (Issue 22, October). Acesso em 03/02/2020. Disponível em sensesofcinema.com/2019/20-years-of-senses/great-directors-jane-campion-issue-22-october-2002/.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Jones, L. (2009). "I can really see myself in her story": Jane Campion's Adaptation of Janet Frame's Autobiography. In H. Radner, A. Fox, & I. Bessière (Eds.), *Jane Campion: Cinema, Nation, Identity* (pp. 77-100). Detroit: Wayne State University Press.
- Lee, H. (2009). *Biography: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

- McFarlane, B. (2004). *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press [1996].
- McHugh, K. (2007). *Jane Campion*. Contemporary Film Directors Series. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Minier, M. & Pennacchia, M. (2014). Interdisciplinary Approaches on the Biopic: An Introduction. In M. Miner & M. Pennacchia (Eds.), *Adaptation, Intermediality and British Celebrity Biopic* (pp. 1-31). Farnham (UK) and Burlington (USA): Ashgate.
- Motion, A. (1997). *Keats*. London: Faber & Faber.
- Pereira, M. E. (2012). Bright Star: Reinventing Romantic Poetry for the Screen. In R. C. Homem (Ed.), *Relational Designs in Literature and the Arts. Page and Stage, Canvas and Screen* (pp. 153-165). Amsterdam/ New York, NY: Rodopi.
- Polan, D. (2001). *Jane Campion*. World Directors series. London: British Film Institute.
- Radner, H. (2009). "In extremis": Jane Campion and the Woman's Film. In H. Radner, A. Fox, & I. Bessière (Eds.), *Jane Campion: Cinema, Nation, Identity* (pp. 3-24). Detroit: Wayne State University Press.
- Rosenstone, R. (2007). In Praise of the Biopic. In Richard Francaviglia & Jerry Rodnitzky (Eds.), *Lights, Camera, History: Portraying the Past in Film* (pp. 11-29). Arlington: Texas A&M University Press.
- Stam, R. (2005). Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In R. Stam & A. Raengo (Eds.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (pp. 1-52). Malden, MA (USA), Oxford (UK) and Victoria (Australia): Blackwell Publishing.
- Vidal, B. (2014). Introduction: The Biopic and Its Critical Contexts. In T. Brown & B. Vidal (Eds.), *The Biopic in Contemporary Film Culture* (pp. 1-32). New York and London: Routledge.