(IN)CONFIABILIDADE EM NARRATIVAS

UMA ABORDAGEM CONSTRUTIVISTA E INTERMIDIAL



ORGANIZAÇÃO
ELAINE BARROS INDRUSIAK

editora
ZOUK

Conselho Editorial

Cristiane Tavares – Instituto Vera Cruz/SP
Daniela Mussi – UFRJ
Idalice Ribeiro Silva Lima – UFTM
Joanna Burigo – Emancipa Mulher
Leonardo Antunes – UFRGS
Lucia Tennina – UBA
Luis Augusto Campos – UERJ
Luis Felipe Miguel – UnB
Maria Amelia Bulhões – UFRGS
Regina Dalcastagnè – UnB
Regina Zilberman – UFRGS
Renato Ortiz – Unicamp
Ricardo Timm de Souza – PUCRS
Rodrigo Saballa de Carvalho – UFRGS
Rosana Pinheiro Machado – Universidade de Bath/UK
Susana Rangel – UFRGS
Winnie Bueno – Winnieteca

(IN)CONFIABILIDADE EM NARRATIVAS

UMA ABORDAGEM CONSTRUTIVISTA E INTERMIDIAL

Porto Alegre • 2024 • 1ª edição

ORGANIZAÇÃO
ELAINE BARROS INDRUSIAK

editora
ZOUK

2024 © Elaine Barros Indrusiak

Projeto gráfico e edição: Editora Zouk
Revisão: Fernanda Nunes Menegotto
Capa: Erick Alves

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(BENITEZ Catalogação Ass. Editorial, MS, Brasil)
Elaborado por Aline Graziele Benitez – Bibliotecária - CRB-1/3129

I33
1.ed. (In)confiabilidade em narrativas [livro eletrônico]: uma abordagem construtivista e intermidial / organização Elaine Barros Indrusiak. – 1.ed. – Porto Alegre, RS : Editora Zouk, 2024.
1,7 Mb; ePUB.

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-5778-170-8

1. Crítica literária. 2. Linguística. 3. Mídias. 4. Narrativas. 5. Textos. I. Indrusiak, Elaine Barros.

12-2024/99 CDD 810.95

Índice para catálogo sistemático:
1. Linguística : Crítica literária 801.95





direitos desta edição reservados à
Editora Zouk
Av. Cristóvão Colombo, 1343 sl. 203
90560-004 – Floresta – Porto Alegre – RS – Brasil
f. 51. 3024.7554

www.editorazouk.com.br

As inconsistências narrativas em *O Piano*, de Jane Campion: de licenças poéticas de um drama vitoriano a indícios de um mito de fundação

Elaine Barros Indrusiak

A suspensão voluntária da descrença, preconizada por Samuel Taylor Coleridge (2004), constitui um princípio poético e ficcional tão arraigado na cultura ocidental que não é incomum aceitarmos como plausíveis fatos improváveis ou mesmo impossíveis em narrativas que, em tudo mais, nos parecem pautadas pelos princípios da representação realista. A aceitação de certo grau de inconsistência a título de licença poética muitas vezes nos passa despercebida, particularmente quando lemos ou assistimos a enredos como mero entretenimento. Entretanto, o escrutínio mais aprofundado e a análise crítica detida não costumam perdoar incongruências, não raro resultando em juízos de valor a partir da identificação (ou falta de) de explicações e possíveis interpretações para elas.

No que tange às narrativas ficcionais, as quebras de cronologias e de encadeamentos de causa e efeito parecem causar mais estranhamento do que eventuais flutuações na caracterização de personagens ou imprecisões de caráter mais temático do que propriamente estrutural. Segundo Meir Sternberg (2006), uma prova disso seria o fato de o Formalismo Russo (em especial Vitor Chklovski) conferir à "descronologização" (quebra da cronologia) papel de relevo na geração do estranhamento (*ostranenie*) ou desfamiliarização, fenômeno que, segundo essa corrente teórico-crítica, embasaria a diferenciação entre o emprego convencional da linguagem e seus usos artísticos. Em outras palavras, quanto maior o descompasso temporal entre a *fábula* (os eventos narrados em sua ordem cronológica) e o *sujet* (os eventos conforme apresentados na narrativa), maior seria o grau de estranhamento e, consequentemente, maior o potencial artístico da obra em questão. Evidentemente, uma formulação tão abrangente e categórica beira a simplificação grosseira, mas deixa entrever alguns dos pontos fracos do pensamento formalista em seu esforço em estabelecer fórmulas e paradigmas capazes de elucidar a natureza e a estrutura de textos literários *a priori*. Ainda assim, a recorrência de resenhas, fóruns de discussão na Internet, canais no YouTube e outros recursos e espaços dedicados a apontar supostos erros de continuidade no cinema e seus análogos em narrativas de outras naturezas é indicativa do peso que as quebras de encadeamentos

(crono)lógicos em narrativas têm na fruição e no reconhecimento das qualidades artísticas de produtos de mídia,[1] talvez mesmo a ponto de eclipsarem discrepâncias de outras naturezas responsáveis por sentidos bem mais aprofundados do que o mero sequenciamento de eventos.

Superado o fervor imanentista de correntes teórico-críticas estritamente formalistas e estruturalistas, hoje aceitamos que tanto a fruição quanto a compreensão de obras de arte resultam de uma combinação de elementos textuais e contextuais. A leitura de um romance é influenciada pelo paratexto de sua capa ou mesmo pelo seu posicionamento na livraria, a (des)valorização de um filme inicia mesmo antes de seu lançamento em função da resposta à escalação do elenco, a expectativa em relação a um jogo digital é marcadamente associada à reputação da empresa criadora e às estratégias de *marketing* empregadas, e assim por diante. Pela mesma razão, a fortuna crítica de uma obra pode ter forte influência na forma e frequência com que ela é consumida, tanto mais hoje, em função do estreitamento do intervalo que separa o lançamento da obra da circulação de manifestações quanto à sua recepção. Não se trata apenas de uma questão de direcionamento de públicos, de posicionamento no polissistema cultural (cf. Even-Zohar, 2017) ou de atribuições de notas e criações de rankings com o que vale a pena – ou não – consumir. Da mesma forma que as listas dos mais vendidos e as indicações de influenciadores digitais, também a crítica acadêmica farta e solidamente ancorada em conceitos e abordagens teóricas direciona olhares, iluminando pontos de interesse que revelam a complexidade de seus objetos e oferecendo chaves de interpretação aos consumidores menos especializados. Entretanto, essa mesma crítica, por qualificada que seja, por vezes apaixona-se por suas hipóteses, acentuando demasiadamente o foco em certos aspectos em detrimento de outros e, com isso, gerando zonas de sombra na interpretação das obras. Quando isso ocorre, verifica-se uma espécie de sequestro da obra para configuração de corpus de reflexão, os elementos que corroboram a visão crítica sendo alçados à categoria de recursos (estilísticos, poéticos, narrativos, etc.), enquanto aqueles que não se prestam à confirmação da hipótese interpretativa restam desconsiderados. Percebe-se, portanto, que mesmo uma obra frequente, intensa e meticulosamente discutida pode ainda guardar segredos a serem revelados por um olhar atento.

1 Tendo em vista os desdobramentos que o emprego do termo "texto" acarreta quando aplicado a discussões que, como esta, se configuram intermidiais, usaremos o conceito de "produto de mídia", conforme concepção de Lars Elleström (2021).

Neste capítulo, procurarei demonstrar que a recepção do filme *O Piano* (*The Piano*), roteirizado e dirigido por Jane Campion (1993), constitui um caso de direcionamento crítico em que uma parte importante dos potenciais significados da obra foi eclipsada por leituras parciais restritas às questões nada desprezíveis das relações de gênero a partir da vinculação da obra à tradição da literatura feminina vitoriana. Nesse contexto crítico, a presença Maori, o próprio cenário neozelandês, a questão da exploração colonial e das complexas relações raciais dela decorrentes, todos aspectos presentes na obra, são relegadas a um apagado segundo plano. Entretanto, ao atentarmos para tais elementos desconsiderados ou minimizados por boa parte da fortuna crítica da obra, verificam-se certas incongruências, certas opções narrativas que, não sendo satisfatoriamente explicadas pelo paradigma das questões de gênero privilegiado pela crítica, dão margem a duas possíveis conclusões: ou a obra apresenta inconsistências que prejudicam sua coerência interna ou ela contém elementos significativos ainda pouco explorados e que, uma vez trazidos à superfície, revelam uma narrativa ainda mais complexa e multifacetada do que mesmo alguns empolgados resenhistas foram capazes de perceber. Conforme veremos a seguir, a opção por uma ou outra dessas conclusões decorre da adesão a diferentes mecanismos de integração, nos termos da abordagem narratológica funcionalista de Meir Sternberg e Tamar Yacobi (2023).

Filmado inteiramente na Nova Zelândia (Aotearoa, para o povo Maori), apesar de contar com produção franco-australiana, *O Piano* consagrou internacionalmente a então pouco conhecida roteirista e diretora Jane Campion, elevando, também, o cinema neozelandês a um novo patamar de reconhecimento mundial. O filme é ambientado no século XIX e narra a história de Ada McGrath (Holly Hunter), uma mãe solteira escocesa enviada pelo pai à Nova Zelândia para consumar um casamento arranjado com o colonizador britânico Alisdair Stewart (Sam Neill). Muda por opção, Ada comunica-se com o mundo por meio de língua de sinais, que sua filha Flora (Anna Paquin) traduz, e de seu piano, que é levado consigo na longa viagem, mas acaba sendo deixado na praia de desembarque em função da dificuldade de transportá-lo em meio à densa floresta e ao desafiador terreno de Aotearoa. Percebendo a importância do piano para Ada, George Baines (Harvey Keitel), um colonizador britânico mais sintonizado com o ambiente neozelandês e a cultura maori, propõe a Stewart trocá-lo por um pedaço de terra de sua propriedade. Muito satisfeito com a proposta altamente rentável e acreditando que o interesse de Baines seja estritamente musical, Stewart promete ainda que Ada ensinará Baines a tocar o instrumento. Arrastada a contragosto nesse negócio envolvendo o que antes

tinha como seu bem mais precioso, Ada logo percebe que o interesse real de Baines recai sobre ela, e em pouco tempo os gradativos avanços do suposto pupilo dão lugar a um relacionamento íntimo que traz à tona a sexualidade de Ada. Sentindo-se abandonada pela mãe, Flora inadvertidamente leva o adultério de Ada ao conhecimento de Stewart, que pune a esposa de forma brutal para depois, frustrado e vencido, deixá-la seguir seu rumo junto a Baines e a filha. A nova família segue rumo a Nelson, levando consigo o piano, mas a certa altura da viagem, já distantes da costa, Ada pede que o instrumento seja jogado ao mar e, quase instintivamente, deixa-se enredar na corda amarrada a ele, sendo puxada violentamente para fora do barco. Ada consegue livrar-se da bota amarrada ao piano, voltando à superfície e sendo salva pelos remadores maoris. Por fim, ela surge junto à filha e Baines, instalada em um ambiente de harmonia doméstica e familiar, e nos informa, em *voice over* ainda com sua voz infantil, que está reaprendendo a falar, que dá aulas de piano, mas que à noite muitas vezes pensa em seu antigo piano no fundo do mar, em seu sepulcro escuro e silencioso, revelação que introduz a visão de seu corpo inerte, ainda preso ao instrumento e envolto em suas pesadas vestes vitorianas.

Mesmo esse resumo superficial parece suficiente para apontar os elementos que vinculam *O Piano* à tradição do melodrama romântico e que também o alinham ao drama histórico voltado às causas feministas. Tanto o casamento arranjado pelo pai quanto a negociação de seu piano pelo marido deixam clara a posição subalterna de Ada em relação aos homens que a têm e veem como propriedade, e sua mudez inexplicável[2] reveste-se de forte simbolismo da condição da mulher vitoriana. Some-se a isso a incontornável controvérsia quanto à natureza da relação entre Ada e Baines – se constitui um efetivo despertar de sentimentos e de uma sexualidade saudável ou se traduz a aceitação e normalização de abusos de ordem psicológica e sexual -, a incomum exploração visual e erotização da nudez masculina em detrimento da feminina, a atribuição de desejo e de poder sexual a Ada, que negocia os termos de sua barganha com Baines e que explora tactilmente o corpo de Stewart sem deixar que ele a toque, assim como, obviamente, a condição feminina da própria Jane Campion. Diante de tantos e tão ricos elementos, não é difícil perceber por que

2 No filme, o *voice over* com a "voz da mente" de Ada nos informa apenas que ela parou de falar aos seis anos, sem que ninguém, nem mesmo ela, saiba explicar o porquê. Na novelização da obra, posteriormente publicada por Campion e Kate Pullinger (1994), as autoras atribuem a mudez da protagonista à sua vontade inquebrantável de nunca mais falar após ter sido rispidamente repreendida pelo pai durante um jantar em família.

O Piano se tornou um prato cheio para as reflexões acerca da condição da mulher e das relações entre gêneros, tanto histórica quanto contemporaneamente.

Conforme aponta Lynda Dyson (1995), a recepção da crítica internacional de *O Piano* deu maior ênfase (quando não exclusiva) às discussões de gênero, em detrimento das igualmente importantes temáticas colonial e racial presentes na obra. Isso pode ser explicado não apenas pela obviedade dos aspectos apontados acima, mas também em função de a estética da obra e a contextualização histórica de sua trama propiciarem uma quase imediata identificação com a tradição literária vitoriana, um parentesco enfatizado pela própria Jane Campion:

> Em *O Piano*, Campion reinventa a sensibilidade de Emily Brontë, transplantando-a para a Nova Zelândia junto com os colonizadores europeus do filme. Como Campion apontou nas notas de produção de *O Piano*: "Sinto uma afinidade entre este filme e o tipo de romance que Emily Brontë retratou em *O Morro dos Ventos Uivantes*. A concepção de romance dela não é aquela que passamos a adotar; é muito crua e extrema, uma exploração gótica do impulso romântico. (James, 1995, p. 175).[3]

Mas é também na caracterização da protagonista, Ada, que muitas das referências vitorianas reverberam, já que seu silêncio espelha não apenas o das mulheres daquele tempo, mas, de forma ainda mais marcada, também o de artistas que, como ela, buscaram formas alternativas de expressar sua voz.

> Um filme sobre o silêncio e a expressão para além da linguagem. *O Piano* ressoa os silêncios embutidos nos textos de escritoras do século XIX como Emily Brontë ou Emily Dickinson, mulheres que escondiam fragmentos de suas obras sob mata-borrões, que escondiam a si mesmas por trás de pseudônimos. Elas, como a estridente compositora Ada, foram informadas de que suas criações eram demasiado irregulares. Em *O Piano*, Jane Campion tateia aquelas cavernas ecoantes sobre as quais elas construíram suas casas assombradas de ficção. Trata-se de uma interpretação virtuosa dessa sensibilidade literária em uma forma cinematográfica, mais verdadeira do que qualquer adaptação obstinadamente fiel de, digamos, *O Morro dos Ventos Uivantes*. Na verdade, *O Piano* nos coloca nas garras das repressões do século XIX - uma era que viu a sociedade educada revestir os tornozelos de pernas de piano com meias

3 No original: In "The Piano" Ms. Campion reinvents Emily Bronte's sensibility, transplanting it to New Zealand along with the film's European settlers. As Ms. Campion wrote in production notes for "The Piano": "I feel a kinship between the kind of romance Emily Brontë portrayed in "Wuthering Heights" and this film. Hers is not the notion of romance that we've come to use; it's very harsh and extreme, a Gothic exploration of the romantic impulse.

> especiais a fim de evitar que dessem ideias aos rapazes. É esse o objeto erótico que está no cerne do filme. (Francke, 1995, p. 170).[4]

A forte e deliberada associação do longa-metragem a uma tradição literária europeia de contornos bem delineados e enorme popularidade convida, evidentemente, à aplicação de pressupostos e chaves de leitura similares. Ainda que as diferenças entre as mídias cinematográfica e literária impeçam a aplicação direta do abundante referencial teórico-crítico acerca do romance vitoriano à análise da obra de Campion, a prolífica indústria de adaptações audiovisuais de tais romances, ancorada em uma fortuna crítica própria já consolidada, parece fornecer todos os ingredientes necessários às interpretações daquilo que, ao menos aos olhos do que se convencionou chamar de "ocidente", parece ser a razão de ser do filme: (mais) uma representação de uma voluntariosa protofeminista (Ada), que desafia e abandona a cultura que a aprisiona e silencia para entregar-se ao amor por um homem que, como ela, encontrou na natureza selvagem da Nova Zelândia os valores e o ambiente propícios para um vida plena e a expressão de seus sentimentos mais íntimos. Tal leitura está longe de ser equivocada e resulta da aplicação do que Tamar Yacobi (Yacobi, 1981; Sternberg; Yacobi, 2023) classifica como mecanismo genérico de integração. Mecanismos de integração são, grosso modo, os recursos cognitivos de que os leitores – ou, no caso, os espectadores – lançam mão para superar quaisquer entraves à interpretação e chegar a uma compreensão global da obra, de seus recursos estilísticos e significados culturais. Sendo assim, o mecanismo genérico de integração é aquele que permite ao leitor / espectador recorrer a convenções genéricas já estabelecidas e conhecidas a fim de dar sentido à obra que busca compreender e assimilar.

> Como um discurso inteiramente único, original e incomparável escaparia à compreensão e, portanto, não existe, o mecanismo genérico, por sua vez, está sempre disponível, e frequentemente destacado, para o leitor. Desse modo, diante de um discurso problemático, o criador de

4 No original: A film about silence and expression beyond language. The Piano resonates with the silences embedded deep in the texts of such 19th-century women writers as Emily Bronte or Emily Dickinson, women who hid scraps of their work under blotters, who hid themselves behind pseudonyms. They, like the strident composer Ada, were told that their creations were most irregular. In The Piano, Jane Campion feels her way around those echoing caves upon which they build their haunted houses of fiction. It is virtuoso interpretation of that literary sensibility in a cinematic form, truer than any doggedly faithful adaptation of, say, Wuthering Heights. Indeed, The Piano puts us in the grip of the repressions of the 19th century - an era which saw polite society sheathing the ankles of piano legs with special socks in case they gave young men ideas. Such is the erotic object at the heart of the film.

> sentido o apreende como exemplo de um certo tipo de discurso que regularmente acomoda (neutraliza, resolve, explora e até celebra) o problema. Na poesia, por exemplo, inúmeras dificuldades linguísticas (ex.: gramaticais) foram resolvidas apelando para a licença poética ou, inversamente, para a restrição: métrica, rima, forma da estrofe, dicção poética. [...] o gênero codifica ou permite uma estilização referencial, de certa forma, em alguma parte ou aspecto do mundo narrado. Isso muitas vezes envolve divergências do que é geralmente aceito como o modelo da realidade verdadeira, com os princípios e probabilidades que a regem, incluindo até mesmo as leis da natureza. (Sternberg; Yacobi, 2023, p. 122-123).

Em outras palavras, é por aplicação do mecanismo genérico que acatamos a suspensão da descrença em face de certas incongruências na narrativa dos eventos em torno de Ada McGrath, facilmente identificando em obras do século XIX o precedente que as legitima como recursos ficcionais legítimos, a despeito do flagrante anacronismo que tal "acomodação" representa. Tendo em mente o referencial literário vitoriano, aceitamos como plausível a paradoxal coexistência de mar revolto e ventos suaves que sequer fazem levantar voo a frágil saia de armação que serve de abrigo a Ada e Flora em sua primeira noite em Aotearoa. Também não questionamos por que Stewart, acompanhado de Baines e de diversos nativos maoris, faz uma longa jornada para conduzir sua recém-chegada noiva da praia à sua casa, se, posteriormente, Baines parece ser capaz de conduzi-la por trajeto bem mais curto entre tais pontos, permitindo um longo e prazeroso (re)encontro com o piano. E ainda podemos atribuir às convenções de gênero a inquebrantável vontade de Ada, capaz de manter sua mais completa mudez mesmo sob a tortura da mutilação e em seus devaneios febris, além de também parecer garantir que ela só morrerá quando assim o desejar, incólume aos riscos de septicemia ou a um piano amarrado ao tornozelo e em queda desimpedida rumo ao fundo do mar.

Um certo número de inconsistências poderia até mesmo coexistir com as convenções do cinema de arte contemporâneo, pouco afeito aos exageros fantasiosos das correntes mais comerciais da indústria, mas um tal grau de "licença poética" chama a atenção em *O Piano*, já que não são poucos os aspectos da obra que apontam para a preocupação de Campion em manter um registro majoritariamente realista, o que também se verifica em seus filmes anteriores. Exemplos disso são as tomadas aéreas documentando a exuberante e quase intocada paisagem neozelandesa, o uso abundante de luz natural, a presença de atores maoris e de sua língua, a cuidadosa reconstituição do vestuário vitoriano, bem como a seleção de uma atriz (Holly Hunter) capaz

de tocar piano em todas as cenas. Mas talvez essa orientação fique ainda mais evidente no cuidado declarado do compositor Michael Nyman em criar uma trilha sonora original a um só tempo condizente com o contexto de formação de Ada (Escócia do século XIX) e com sua personalidade voluntariosa e idiossincrática. As peças para piano são marcadamente "amadoras" e de autoria da personagem, nunca tocadas a partir de partituras, mas apenas de lembrança ou em improvisos, além de serem compatíveis com o nível de destreza da atriz que encarnaria a personagem (ver Gorbman, 2000). Não se pode dizer, portanto, que a produção foi marcada por pouca atenção a detalhes ou por renúncia à verossimilhança.

Entretanto, resenhistas como Stuart Klawans (1995, p. 187) e Stanley Kauffmann (1995, p. 189) soam até mesmo amargos ao questionar as respostas apaixonadas que *O Piano* conquistou mundo afora desde sua estreia, apontando ainda outras inconsistências que já não podem ser satisfatoriamente explicadas por mera adesão a um cânone ficcional datado e que, em sua opinião, redundam em uma narrativa incoerente e mal costurada. Os autores citam, como exemplos disso, as bruscas transições de sentimentos de repulsa de Ada e Flora em relação a Baines e Stewart, respectivamente; a civilidade e sensibilidade de Stewart em aguardar pacientemente até que sua recém-chegada esposa desenvolva alguma afeição por ele, em vez de obrigá-la a cumprir suas obrigações matrimoniais, algo perfeitamente natural no contexto vitoriano; a tentativa de comunicação entre a muda Ada e o analfabeto Baines por meio de uma inscrição em uma tecla do piano, assim como o contraste dos comportamentos de nativos maoris que não toleram a sugestão de violência covarde em uma encenação, mas não intervêm quando uma tal ameaça se concretiza. Mas talvez o maior dos testes à credulidade do espectador seja a representação de Stewart como um colonizador britânico indiferente à beleza da paisagem neozelandesa, à cultura maori e mesmo à necessidade de expressão musical de sua esposa muda, mas capaz de refrear seus impulsos e assistir passivamente à esposa que o rejeita entregar-se de corpo, alma e piano ao vizinho Baines para, posteriormente e por motivo bem menos grave, mutilá-la à *la Barba Azul*. Não se trata de questionar a excelente interpretação do personagem por Sam Neil, mas sim de apontar a incoerência da própria concepção por trás dela. Dentro de um paradigma realista, ou mesmo do romance vitoriano, uma tal volatilidade de temperamento só seria justificável em um personagem louco, mas não há nada mais na obra que ratifique essa interpretação. O mecanismo genérico, portanto, não nos oferece resposta a tamanha incongruência e, com isso, cria-se novo obstáculo à integração da obra.

Segundo Alan Stone, a resposta para tal desafio talvez seja relacionarmos *O Piano* às obras anteriores de Jane Campion, como *Sweetie* (roteiro e direção, 1989) e *Um Anjo em Minha Mesa* (*An Angel at My Table*; direção, 1990), nas quais se observa uma inclinação ao estudo antropológico, não por acaso, a área de formação acadêmica da diretora. Entretanto, Stone (1995, p. 180) observa que "[O]s personagens de *O Piano* são figuras alegóricas, não histórias de caso etnográficas. Campion ainda guarda uma assinatura antropológica, mas desta vez é a antropóloga como expositora de mitos e fábulas".[5] Essa mesma percepção de que *O Piano* se situa em um ponto intermediário entre o registro realista e a fantasia é compartilhada por Klawans (1995, p. 188), a quem o filme

> parece artificial, alegorizado, retórico e absolutamente ansioso demais para contar às pessoas o que elas querem ouvir. Ele é mais uma performance de selvageria perante uma audiência do que uma explosão de talento indomável; mais um melodrama do que um sonho acordado. Ou, como diriam os verdadeiros crentes, um conto de fadas. Muitos dos espectadores que se entregam a *O Piano* certamente desculparão suas inconsistências apelando para Hans Christian Andersen e aos Irmãos Grimm; e, ainda assim, a comparação não funciona. *O Piano* está demasiadamente vinculado a especificidades de tempo e lugar para ser um conto de fadas, embora não o suficiente para ser um drama histórico. É algo em um entrelugar - um devaneio sobre o passado colonial vitoriano – o que significa que está suficientemente próximo do realismo para frustrar qualquer um que pare para pensar sobre o enredo.[6]

Nos termos da narratologia funcionalista de Sternberg e Yacobi (2023), a atribuição desse caráter alegórico a *O Piano* resulta da aplicação de um segundo mecanismo de integração, o mecanismo figurativo. Assim, em vez de

---

5 No original: The characters in *The Piano* are allegorical figures, not ethnographic case histories. Campion still has an anthropological signature, but this time it is the anthropologist as expounder of myths and fables.

6 No original: contrived, allegorized, rhetorical and altogether too eager to tell people what they want to hear. It's not so much an outburst of wild talent as it is the performance of wildness before an audience; not so much a waking dream as a melodrama. Or, as true believers would have it, a fairy tale. Many of the viewers who give themselves up to The Piano will surely excuse its inconsistencies by appealing to Hans Christian Andersen and the Brothers Grimm; and yet the comparison doesn't work. The Piano is too bound up with specifics of time and place to be a fairy tale, though not enough so to be a historical drama. It's something in between - a reverie about the Victorian, colonial past – which means it's just close enough to realism to frustrate anybody who pauses to think about the plot.

declarar o enredo da obra falho ou mesmo aventar a hipótese de que seja fruto de uma voz narrativa inconfiável, o espectador busca uma outra possibilidade de interpretação, indagando em que medida as aparentes inconsistências não decorreriam, por exemplo, do emprego de figuras de linguagem que, para fazerem sentido, não podem ser tomadas literalmente. Tal ajuste cognitivo não se dá, necessariamente, de forma consciente. Ele resulta de nossa

> busca generalizada por coerência, impulsionada por nossa ânsia por ordem, [que] inclui uma variedade de padrões e mecanismos de criação de sentido comuns a todos os discursos, juntamente com dispositivos de tipos específicos, como encadeamento na narrativa ou implicação na lógica. Esses mecanismos discursivos integracionais abrangem, entre outros, a assimilação de elementos discursivos problemáticos ou simplesmente dispersos em função de sintaxe, correferência, registro estilístico, regra ou violação genérica, Gestalt analógica, sequência hierárquica (descendente ou ascendente), viés ideológico, interferência editorial, lapso de memória, ato falho, ironia e ponto de vista (Sternberg, 2012, p. 412).[7]

As colocações de Klawans e Stone, portanto, não constituem um favor dos resenhistas para com Jane Campion, como se aventassem a hipótese figurativa a fim de naturalizar más escolhas de direção ou pontos fracos de roteiro em um filme que, em todo resto, é marcado por virtuosismo. Na verdade, a própria narrativa sugere esse viés interpretativo, por exemplo, na cena em que Flora conta uma fantasiosa versão de sua origem e da causa da mudez da mãe. Além da natureza fantástica e implausível dos acontecimentos narrados pela menina, a narrativa fílmica "colore" a fabulação com a interpolação de uma animação em que o suposto pai de Flora é eletrocutado por um raio, um recurso breve e singular que sublinha a natureza infantil do relato, mas que também evidencia uma manipulação incomum, cirúrgica e deliberada da linguagem fílmica. De forma semelhante, o final ambíguo evidencia o jogo da narrativa com as expectativas quanto ao futuro de Ada e as muitas possibilidades de desfecho, desafiando a interpretação. Por um lado, a cena de harmonia familiar

7 No original: overall quest for coherence, driven by our rage for order, includes a variety of patterning and sense-making mechanisms common to all discourse, along with type-specific devices like enchainment in narrative or entailment in logic. These all-discoursive integrational mechanisms encompass, inter alia, assimilating troublesome or just unrelated discourse elements to syntax, co-reference, stylistic register, generic rule, or breach, analogical gestalt, hierarchical (descending or ascending) sequence, ideological bias, editorial interference, memory lapse, Freudian slip, irony, and point of view.

na idílica casa em Nelson põe fim ao suspense quanto ao destino da protagonista por adesão ao paradigma melodramático da felicidade conquistada após as desventuras; por outro, no entanto, a cena seguinte nos desconcerta com a suposta imagem de Flora afogada, ainda presa ao piano no fundo do mar, visão que pode, mas não necessariamente deve, ser associada à narrativa em *voice over*, em que a protagonista faz referência ao amado piano como uma lembrança que apenas sua memória pode visitar no túmulo gelado do mar.

Curiosamente, um outro produto de mídia de autoria de Campion reforça ainda mais a integração de *O Piano* por meio do mecanismo figurativo. Trata-se da já referida (cf. nota 2 acima) novelização da obra, o romance epônimo publicado pela diretora em coautoria com Kate Pullinger um ano após o lançamento do filme. Na obra literária, Campion e Pullinger expandem o recorte temporal a fim de dar conta dos eventos anteriores à chegada de Ada e Flora à Nova Zelândia. Além do episódio em que Ada, ainda criança, opta pela mudez permanente, o romance nos apresenta o pai de Flora e as circunstâncias de seu envolvimento com Ada, bem como breves referências às vidas de Baines e de Stewart na Escócia e aos eventos que os levaram à radical decisão de se estabelecerem no território selvagem de Aotearoa. Em relação aos acontecimentos narrados no longa-metragem, no entanto, nada é alterado e muito pouco é acrescido. Ainda assim, no prólogo do romance, encontramos informações relevantes para uma reflexão acerca da natureza da fábula (entendida aqui em sua conceituação formalista, em oposição ao *siujet*) por trás de ambos os enredos:

> A história de Ada tem sido contada e recontada por aqueles no pequeno assentamento de _____ na Nova Zelândia e por aqueles na Escócia que conheceram Ada e sua filha e as filhas de sua filha. […] Havia algo irresistível na história que a tornava popular para todos. [...] A maior parte do que era dito era verdade em alguns aspectos: que Ada não falava, que tinha uma filha ilegítima e que se casou com um escocês que ela nunca havia visto antes e que a levou, junto com um pequeno dote, para o país mais distante da terra. Mas mesmo esses fatos não eram totalmente verdadeiros. […] Quase todas as histórias se desfizeram, já que a maioria foi contada por observadores que pouco viram de todo o episódio (Campion; Pullinger, 1994, p. 1-2).[8]

8 No original: The story of Ada has been told and retold by those in the small New Zealand settlement of _____, and by those in Scotland who knew Ada and her daughter, and her daughter's daughters. […] There was something irresistible in the story that made it popular to all. […] Most of what was told was true in some points: that Ada did not speak, that she had an illegitimate daughter, and that she married a Scotsman whom she had never met and who had

Percebe-se aqui, claramente, o tom lendário, quase mítico, com que a narrativa é introduzida. A ênfase dada ao caráter "estranho" dos acontecimentos, assim como à ação das diferentes perspectivas e da oralidade sobre uma história passada não apenas de boca em boca, mas de geração em geração, evidenciam a intenção das autoras de atenuar o eventual caráter factual que o relato pudesse ter em função de seu contexto histórico-geográfico-cultural coerente e bem marcado. Trata-se, portanto, de um curioso movimento de solapamento da verossimilhança dos fatos narrados que, a um só tempo, dialoga e contrasta com uma certa tradição de prólogos e prefácios da literatura ocidental em que aspectos fantásticos e inverossímeis das histórias são justificados ou mesmo atribuídos a autores outros que não aqueles que assinam as obras. Em certa medida, portanto, o parágrafo final do prólogo do romance poderia também figurar na abertura do filme:

> O que se segue é uma versão da história reunida a partir do testemunho da própria Flora e de outras pessoas que conheceram a família, embora o leitor deva ser avisado de que a autora deste estranho conto tomou a liberdade de incrementar essas descrições à moda de todos os contadores de histórias (Campion; Pullinger, p. 2).[9]

Evidentemente, não podemos deixar de salientar que o romance e o filme não constituem uma mesma obra e que um não pode ser tomado por explicação do outro. Entretanto, a forma pormenorizada com que Campion e Pullinger recontam os eventos dramatizados no filme, a ponto de registrar verbalmente gestos e expressões possivelmente nascidos da performance dos atores (em particular certos maneirismos e os traços físicos de Holly Hunter), reforça o compartilhamento daquilo que, conforme a conceituação de Lisbeth Klastrup e Susana Tosca (2004), configuram o *mythos*, o *ethos* e o *topos* de um mesmo universo ficcional. O resultado são dois enredos que, pode-se aventar, propiciam a reconstrução de fábulas concorrentes, ambos independentes e autossuficientes, mas que exercem influência mutuamente, em uma relação de complementaridade que se assemelha à de outros experimentos narrativos

taken her, along with a small dowry, to the farthest country on the earth. But even these facts were not all true. […] Almost all the stories fell apart, as most were told by observers who saw little of the entire episode.

9 No original: What follows is a version of the story pieced together from the testimony of Flora herself and of others who knew the family, although the reader should be warned that the author of this strange tale has taken the liberty of embellishing these descriptions in the manner of all storytellers.

mais abrangentes, como as complexas redes de histórias que Henry Jenkins (2006) nomeou narrativas transmídia. Nesse sentido, entender a forma como Campion percebe a natureza dos eventos e personagens de sua criação, quer isso se manifeste em mais de um produto de mídia ficcional ou mesmo em seus comentários acerca de sua obra, constitui um recurso legítimo para se iluminar aspectos que desafiam a integração.

Entretanto, alegar que as aparentes inconsistências do enredo de *O Piano* podem ser atribuídas a um uso figurativo da linguagem fílmica não permite, por si só, avançar muito na compreensão da obra. Se o filme é ou faz uso de metáfora, se os personagens são alegóricos, se, enfim, tudo que não se sustenta à luz do paradigma denotativo realista constitui figura de linguagem a ser interpretada pelo viés conotativo, há que se indagar o quê, exatamente, a obra visa representar por tais vias indiretas. Se a "lenda de Ada" constitui um mito, em que mitologia está inserida? Tais perguntas não foram propriamente respondidas por alguns dos resenhistas que lançaram mão do mecanismo figurativo de integração em suas apreciações do filme, e isso provavelmente decorre de seu lugar de fala e da supervalorização do enfoque feminista e literário. Retomando Linda Dyson, no entanto, percebemos que a resposta está não apenas na observação da representação fílmica do colonialismo britânico e de seus múltiplos tentáculos históricos e culturais, mas também na consideração do contexto histórico de produção da obra.

> A aclamação da crítica em torno do filme construiu *O Piano* como uma exploração feminista da sexualidade do século XIX e tendeu a ignorar a forma como 'raça' está embutida no texto. Ainda que a construção de gênero e sexualidade seja, obviamente, um tema central em *O Piano*, a representação, pelo filme, de uma paisagem colonial deve necessariamente ser considerada no contexto dos debates contemporâneos sobre pertencimento na Nova Zelândia - debates que têm ressonâncias no campo mais amplo da teoria pós-colonial (Dyson, 1995, p. 267).[10]

Assim, é a partir desse olhar que a autora propõe a interpretação de *O Piano* como uma espécie de "mito de fundação" de uma Nova Zelândia

10 No original: The critical acclaim surrounding the film constructed The Piano as a feminist exploration of nineteenth-century sexuality and tended to ignore the way in which 'race' is embedded in the text. Whilst the construction of gender and sexuality is obviously a central theme in The Piano, the film's representation of a colonial landscape must necessarily be considered within the context of the contemporary debates over national belonging in New Zealand - debates which have resonances within the wider field of postcolonial theory.

pakeha[11], ou seja, de uma nação onde o colonizador europeu já não constitui o estrangeiro intruso, explorador e devastador, mas passa a se sentir também nativo, em grande parte pela adoção de práticas da cultura maori, em uma celebração do primitivismo do "bom selvagem" que reverte por completo as premissas do colonialismo. Vista por esse prisma, a cultura europeia, simbolizada pelo próprio piano e fartamente representada como artificial, incongruente e desconexa quando reproduzida no ambiente dos colonizadores escoceses, é rebaixada em relevância e beleza diante da natureza a um só tempo simples e exuberante, a qual é explorada fotograficamente no cenário e personificada pelos nativos maoris, cuja presença marginal na obra torna-se, então, bastante significativa. Com isso, o papel do tatuado Baines e os eventos que culminam na realocação de sua nova família na cidade de Nelson revestem-se de novo sentido:

> A fantasia da reconciliação colonial é encenada por meio do relacionamento sexual que se desenrola entre Ada e Baines. Ao final do filme, Ada escolhe a 'vida' após pular no mar com seu piano. Ela abandona o instrumento (símbolo da cultura burguesa europeia) no fundo do oceano, rompendo, assim, sua conexão com o centro do império, e começa uma vida nova com seu homem que já havia sido "convertido a nativo". Eles se tornam neozelandeses renascidos, vivendo em uma casa branca reluzente onde a muda Ada redescobre sua voz (Dyson, p. 268).[12]

Observe-se que Dyson usa o termo "fantasia" para referir a forma como Campion se reporta ao passado colonial neozelandês. Isso porque, segundo a autora, a representação dessa suposta "reconciliação" entre as populações nativas e os descendentes dos colonizadores europeus revela a angústia e o mal-estar destes diante daqueles em função do revisionismo histórico imposto pelo pós-colonialismo, que já não permite a manutenção de ilusões quanto às

11 Nas palavras de Dyson (1995, p. 268-269): White New Zealanders, who can no longer comfortably call themselves "European", are attempting to forge a pakeha identity. "Pakeha" is a Maori word, highly contested in translation, referring to those with European ancestry or, more generally, "outsiders". Increasingly, it is a term being used to stake out a white ethnic identity which can make claims to "indigeneity" through the appropriation of traditional motifs and the claiming of spiritual attachments to the land.

12 No original: The fantasy of colonial reconciliation is played out through the developing sexual relationship between Ada and Baines. At the end of the film, Ada chooses 'life' after jumping overboard with her piano. She leaves the instrument (the symbol of European bourgeois culture) at the bottom of the ocean, thus severing her connection with the imperial centre and begins her life anew with her man who has already 'gone native'. They become born-again New Zealanders living in a gleaming white house where the mute Ada rediscovers her voice.

relações de poder subjacentes a dicotomias como branco vs. de cor, europeu vs. nativo, cultural vs. natural, relações essas que a noção de pertencimento *pakeha* tenta apagar ou, minimamente, atenuar.

Percebe-se, assim, que a adesão à chave de leitura majoritariamente explorada pela fortuna crítica de *O Piano* permite, de fato, o imediato enquadramento da obra em uma tradição cultural e narrativa sólida e, com isso, paralelos enriquecedores com produtos de mídia de grande popularidade e reverberação na cultura ocidental. Isso, evidentemente, contribuiu para o sucesso e notoriedade da obra e de sua criadora, hoje uma das diretoras de cinema mais aclamadas e bem-sucedidas mundialmente, algo bastante positivo para uma indústria cinematográfica não hegemônica como a neozelandesa. Ao mesmo tempo, no entanto, a força e coesão de uma crítica internacional pautada por um mesmo mecanismo genérico de integração parece ter resultado em um forte indicador empírico (conforme Yacobi, 1985) a orientar a fruição e a interpretação do longa-metragem, gerando hipóteses integrativas que, por válidas que sejam, não parecem suficientes para dar conta da complexa rede de sentidos da obra e "jogam para baixo do tapete" aquilo que, analisado à luz do mecanismo figurativo, revela tensões étnicas, históricas, sociais e culturais que elevam a obra a um novo e insuspeitado patamar de significação e de elaboração artística.

O referencial narratológico funcionalista de Meir Sternberg e Tamar Yacobi que aplicamos neste estudo não visa, como bem enfatizam seus autores, estabelecer uma hierarquia entre os mecanismos de integração, tampouco pré-determinar quais são mais ou menos apropriados para este ou aquele tipo de narrativa. Na verdade, o conhecimento dos processos cognitivos por trás de tais mecanismos nos permite demonstrar que a integração completa de obras marcadas por criatividade e complexidade por vezes exige a associação de hipóteses de diferentes naturezas. Nesse sentido, a recepção de *O Piano* como melodrama vitoriano não constitui erro ou desvio, mas apenas uma visão parcial que prioriza determinados elementos da obra em detrimento de outros. Da mesma forma, advogar em prol da substituição de tal paradigma pela denúncia de que o filme busca forjar um mito de fundação confortável às comunidades *pakeha* redunda em um mesmo grau de parcialidade. Mais do que isso, no entanto, a limitação do escopo analítico às tensões resultantes do processo colonizador de Aotearoa reduz drasticamente o apelo internacional que a obra logrou obter a partir do reconhecimento do parentesco com a literatura feminina vitoriana, acarretando uma infeliz redução do potencial que a obra tem para suscitar debates quanto a choques culturais e relações desiguais

entre nações em todo o mundo. Felizmente, não precisamos optar por um ou por outro mecanismo de integração na apreciação de *O Piano* e, com isso, podemos concluir que se trata de uma obra ainda mais rica e complexa do que se supunha: um melodrama que flerta com as convenções da literatura feminina vitoriana e, ao mesmo tempo, traz à tona a angústia e o desejo de pertencimento de uma população inteira de descendentes de imigrantes europeus desconfortavelmente cientes da dívida histórica representada, tal qual tatuagem maori, em suas próprias peles.

Referências

CAMPION, Jane; PULLINGER, Kate. *The Piano*: a novel. New York: Hyperion, 1994.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Bibliographia Literaria*. Project Gutenberg, 2004. Disponível em: https://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm#link2HCH0014. Acesso em: 22 maio 2024.

DYSON, Linda. The return of the repressed? Whiteness, femininity and colonialism in The Piano. *Screen*, v. 36, n. 3, p. 267-276, Summer 1995. Disponível em: https://doi.org/10.1093/screen/36.3.267. Acesso em: 22 maio 2023.

ELLESTRÖM, Lars. *As Modalidades das Mídias II*: Um modelo expandido para compreender as relações intermidiais. Tradução: Beatriz Alves Cerveira, Júlia de Oliveira Rodrigues e Juliana de Oliveira Schaidhauer. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2021.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polissistemas de Cultura*. Tel Aviv: Universidade de Tel Aviv, 2017. Disponível em: https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf. Acesso em: 14 set. 2023.

FRANCKE, Lizzie. The Piano. *In:* MARGOLIS, Harriet (Ed.). *Jane Campion's The Piano*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 168-172.

GORBMAN, Claudia. Music in The Piano. *In:* MARGOLIS, Harriet (Ed.). *Jane Campion's The Piano*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 42-58.

JAMES, Caryn. A Distinctive Shade of Dark. *In:* MARGOLIS, Harriet (Ed.). *Jane Campion's The Piano*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 174-176.

JENKINS, Henry. *Convergence Culture*: Where old and new media collide. New York: New York University Press, 2006.

KAUFFMANN, Stanley. The Piano. *In:* MARGOLIS, Harriet (Ed.). *Jane Campion's The Piano*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 189-190.

KLASTRUP, Lisbeth; TOSCA, Susana. Transmedial Worlds - Rethinking Cyberworld Design. *In:* 2004 INTERNATIONAL CONFERENCE ON CYBERWORLDS, 2004, Tokyo. *Proceedings of the 2004 International Conference on Cyberworlds*. Tokyo: IEEE, 2004. p. 409-416. Disponível em: https://doi.org/10.1109/CW.2004.67. Acesso em: 22 maio 2024.

KLAWANS, Stuart. The Piano. *In:* MARGOLIS, Harriet (Ed.). *Jane Campion's The Piano*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 186-189.

MARGOLIS, Harriet (Ed.). *Jane Campion's The Piano.* Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

O PIANO. Direção: Jane Campion. New Zealand / Australia / France: Jan Chapman Productions / CiBy 2000, 1993. 1 DVD (117 min). Título original: *The Piano*.

STERNBERG, Meir. Mimesis and Motivation: The Two Faces of Fictional Coherence. *Poetics Today*, Durham, v. 33, n. 3–4, p. 329–483, 2012.

STERNBERG, Meir. Telling in Time (III): Chronology, Estrangement, and Stories of Literary History. *Poetics Today*, Durham, v. 27, n. 1, p. 125-235, 2006.

STERNBERG, Meir; YACOBI, Tamar. *A (in)confiabilidade no discurso narrativo:* um panorama abrangente. Tradução de Aidana Schons, Fabiane de Vargas Zandavalli, Juliana de Oliveira Schaidhauer e Lauren Di Giorgio da Silva. Porto Alegre: Zouk, 2023.

STONE, Alan. The Piano. *In:* MARGOLIS, Harriet (Ed.). *Jane Campion's The Piano*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 179-184.

YACOBI, Tamar. Hero or Heroine? "Daisy Miller" and the Focus of Interest in Narrative. *Style*, College Township, Pennsylvania, v. 19, n. 1, p. 1-35, Spring 1985. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/42945527. Acesso em: 22 maio 2024.