

Universidade de Brasília
Programa de Pós-Graduação em Literatura

unaccountable, however, as the circumstances of his release might have been...
whole family, it was certain that Edward was free; and to what employment would be employed was easily pre-determined by all;—
suffering the blessing of being in the hands of the same management, contracts
rather's consent, and as it was more than four years
expected of him in the immediate
rather. His errand was a simple one. It was
to marry him;—and not altogether inesp
question, it might be so uncomfortable
he really did, so that the element and fresh air.
talked himself in to it; however, how soon an
excising it occurred, he loved himself, and
did not be particular;—said;—that when



Jane Austen na cinema literário:
Tradução coletiva e dialogismo no grande tempo das artes

...told at four o'clock, about three hours after his arrival, he had received his
mother's consent, and was not only, in the rapturous
eyes, but, in the reality of reason and truth, one of the happiest
situation indeed was to be seen. He had more
triumph of accepted love than he had ever known; and it
without any reproach, and a security which he must have thought of almost
never, from a woman, whom he must have thought of almost
at security with another, when he must have thought of almost
on as he had learned to do. He was brought, not
response, but from the change was open
genuine, flowing, and friends had never
fore. His heart was not so weak, all
and his first boyish attachment to Lucy, treated with all the phre
venty-four." It was on my side," said
! ignorance of the element. Had my
me active professor. Had my
'think-nay, I as happened; for thro
longstaple with what I thought, at the time, a most unconquer
is niece, yet if I then had any pursuit, any object to engage me,
to a distance from me, I should very soon have



Lemuel da Cruz Gandara
Orientador: Dr. Augusto Rodrigues da Silva Jr.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Lemuel da Cruz Gandara

Orientador: Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior

JANE AUSTEN NO CINEMA LITERÁRIO:
Tradução coletiva e dialogismo no *grande tempo das artes*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL do Instituto de Letras da Universidade de Brasília IL/UnB como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Literatura e outras artes.

BRASÍLIA
2015

LEMUEL DA CRUZ GANDARA

**JANE AUSTEN NO CINEMA LITERÁRIO:
Tradução coletiva e dialogismo no *grande tempo das artes***

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre aprovada em 23 de Fevereiro de 2015 pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior - Orientador
Universidade de Brasília

Profa. Dra. Sylvia Helena Cyntrão - Presidente da Banca
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Anderson Luís Nunes da Mata
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Paulo Paniago
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Erivelto Carvalho da Rocha (Suplente)
Universidade de Brasília

*Ao Sr. Vinícius Soares da Silva Gandara,
porque, no final, sempre acontece um casamento.*

AGRADECIMENTOS

No intenso e extasiante *baile da vida*, tenho o prazer de me emocionar e me divertir, conversar e dançar com as mais belas e surpreendentes pessoas. Por isso, agradeço...

Às boas energias espirituais do universo;

Aos meus ancestrais e mentores;

À literatura e ao cinema;

A Jane Austen.

À minha mãe, Lander Lúcia da Cruz Gandara (*Sra. Dashwood*), e ao meu pai, Deuseli Ferreira Gandara (*Sr. Woodhouse*), pelas portas e janelas abertas;

À minha irmã de alma Marianne de Almeida Costa (*Elizabeth Bennet*), minha eterna heroína austeniana;

Ao meu companheiro Vinícius (*Frederick Wentworth*), que supre meu coração e minhas esperanças todos os dias;

Ao amigo, mestre e orientador Augusto Rodrigues (*Coronel Brandon*), por ter me recebido com a casa pronta, os braços largos e o coração desassossegado;

À amiga e mestra Goiandira Ortiz (*Anne Elliot*), por ter me acolhido na UFG.

À minha primeira esposa Maria Aparecida (*Fanny Price*), por ter me revelado que a vida é rica em alteridade;

À minha amiga Ana Clara (*Emma Woodhouse*), pela generosidade e inquietação;

A minha amiga Vânia (*Elinor Dashwood*), que me mostrou o quanto a vida é boa, é possível e transcendental;

À amiga Dalva (*Jane Bennet*), que foi meu primeiro lar nessas terras brasilienses;

À amiga Elizabete (*Sra. Smith*), pela segurança e espírito enérgico.

À professora Sylvia Cyntrão (*Lady Russell*), pela presença solar e por me fazer descobrir lugares artísticos adormecidos em minha alma;

Ao professor Anderson da Mata (*Sr. Charles Bingley*), pelos espaços intelectuais que compartilhamos e pelo diálogo sempre prazeroso e inquietador.

Ao professor Paulo Paniago (*Sr. Fitzwilliam Darcy*), por estar presente nos momentos mais importantes da minha jornada acadêmica.

Ao professor Erivelto da Rocha (*Capitão Herville*), por respeitar minha alteridade de pesquisador.

Aos membros da Cátedra Agostinho da Silva, por possibilitarem o meu amadurecimento intelectual: profa. Ana Claudia, prof. Edvaldo Bergamo e profa. Lúcia Helena.

As damas Thaís Figueiredo, Maura Cristina e Sâmella Russo e aos cavaleiros Marcos Sugizaki e Rogério, pessoas queridas com as quais estabeleci laços de fraternidade e admiração.

A todos os professores e técnicos do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL.

A todos vocês, muito obrigado, do fundo do meu coração!

Havia tanta simpatia, tanta adulação, tanto para enfeitiçá-lo na recepção que ali encontrou, os velhos eram tão hospitaleiros, os jovens tão agradáveis, que ele não pôde senão decidir continuar onde estava.

**O narrador, *Persuasão*
Jane Austen**

RESUMO

No tempo da palavra romanceada, Jane Austen vive e transcende. No tempo da metragem fílmica, ela se atualiza, é animada, seduz. No *grande tempo*, romance e filme se assistem e assistem-se. É nessa relatividade temporal própria da arte que reside a fronteira entre a folha de papel e a tela para exibição. De modo a contribuir com a primeira recepção e com as que foram convergindo ao longo dos anos, propomos fazer uma reflexão teórica e crítica dos cinco romances da autora que foram traduzidos para a sétima arte: *Razão e sentimento* (1811), *Orgulho e preconceito* (1813), *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1815) e *Persuasão* (1817). Os respectivos longas-metragens integram um singular movimento iniciado em 1995 e ainda não concluído. Nosso recorte, porém, cobre uma década e se fecha em 2005. Para compor esta pesquisa interartes, buscamos nos estudos do filósofo russo Mikhail Bakhtin a base para elaborarmos duas novas orientações teóricas: cinema literário e tradução coletiva. A primeira diz respeito aos filmes que se propuseram a responder à literatura. A segunda abrange várias leituras e interpretações de uma mesma obra organizadas em filme, o que genericamente é chamado de adaptação. Além dessas perspectivas, também convidamos Walter Benjamin, Ian Watt, Raymond Williams, Sergei Eisenstein, Pier Paolo Pasolini, Robert Stam, Hans-Georg Gadamer, Paulo Rónai, Vincent LoBrutto e Antonio Costa para este baile dissertativo onde se pretende *reiluminar* a obra literária de Austen e suas traduções coletivas no cinema.

Palavras-chave: Jane Austen; Mikhail Bakhtin; Tradução coletiva; Cinema literário.

ABSTRACT

In novelistic word's time, Jane Austen lives and transcends. In film stock's time, she updates herself, is animated, seductive. In *great time*, novel and movie assist each other and watch to each other. At this temporal relativity resides in the borderline between paper leaf and projection screen. In a way that it contributes with the first reception and with which it has been converging with throughout the years, we put to ourselves the task of doing theoretic and critic reflexion on five of the author's novels which have been translated to the seventh art: *Sense and Sensibility* (1811), *Pride and Prejudice* (1813), *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1815) and *Persuasion* (1817). The respective movies that came from those novels compose a singular movement that started in 1995 and hasn't stopped until today. Our cut, however, covers a decade ending in 2005. In order to foster this study between arts we lean ourselves in the researches of the Russian philosopher Mikhail Bakhtin. His concept becomes fundamental for us to elaborate two new theoretical guidances: literary cinema and collective translation. The former tell us about the movies that put themselves the task of answering the literature and the later covers the several readings and interpretations of a given literary work, which organized, originate a movie, what is generically called adaptation. Beyond these perspectives we also invite Walter Benjamin, Ian Watt, Raymond Williams, Sergei Eisenstein, Pier Paolo Pasolini, Robert Stam, Hans-Georg Gadamer, Paulo Rónai, Vincent LoBrutto and Antonio Costa to this dissertative dance where we intend to re-illuminate Jane Austen's literary work and its collective translations to the cinema.

Keywords: Jane Austen; Mikhail Bakhtin; Collective translation; Literary cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: <i>Orgulho e preconceito</i> , Hugh Thomson (1894)	29
Figura 02: <i>Orgulho e preconceito</i> , Isabel Bishop (1976)	29
Figura 03: <i>Razão e sentimento</i> , Hugh Thomson (1896)	30
Figura 04: <i>Razão e sentimento</i> , Chris Hammond (1894)	30
Figura 05: <i>Emma</i> , Hugh Thomson (1896)	30
Figura 06: <i>Persuasão</i> , Hugh Thomson (1898)	30
Figura 07: A primeira aparição de Elizabeth Bennet em <i>Orgulho e preconceito</i>	46
Figura 08: Plano aberto	49
Figura 09: Plano médio	49
Figura 10: Plano detalhe	49
Figura 11: Cinema de poesia em <i>Teorema</i>	51
Figura 12: A atualização de Emma em <i>As patricinhas de Berverly Hills</i> (1995)	55
Figura 13: <i>Kandukondain Kandukondain</i> (2000) - tradução coletiva bollywoodiana de <i>Razão e sentimento</i>	55
Figura 14: <i>Amor e inocência</i> (2007)	55
Figura 15: Frederick Wentworth e Anne Elliot em <i>Persuasão</i> (2005)	55
Figura 16: Cena de <i>Cavaleiros de ferro</i> (1938)	64
Figura 17: Set de filmagens de <i>Razão e sensibilidade</i> (2005)	67
Figura 18: Capa da edição de <i>Razão e sentimento</i> lançada pela Penguin Pocket Classics em 2006	74
Figura 19: Folha de rosto da primeira edição de <i>Razão e sentimento</i> (1811) ...	74
Figura 20: Cartaz do filme <i>Razão e sensibilidade</i> (1995)	75
Figura 21: Detalhe do elenco	75
Figura 22: Detalhe da coletividade	75
Figura 23: Detalhe “um filme de Ang Lee”	75
Figura 24: Detalhe do nome de Austen	75
Figura 25: Detalhe do nome de Ang Lee	75
Figura 26: A primeira aparição de Willoughby	81
Figura 27: Willoughby tira o sapato de Marianne	81
Figura 28: Marianne é carregada	81
Figura 29: Margaret avisa a Sra. Dashwood e Elinor que Marianne se machucou	81
Figura 30: <i>Close</i> em Elizabeth subindo na carruagem	85
Figura 31: Plano detalhe nas mãos de Darcy e Elizabeth	85
Figura 32: <i>Close</i> em Darcy	85
Figura 33: Elizabeth se assusta com a atitude	85
Figura 34: Plano detalhe nas mãos de Darcy I	85
Figura 35: Plano detalhe nas mãos de Darcy II	85

Figura 36:	Wentworth ajuda Anne a subir na carruagem em <i>Persuasão</i>	86
Figura 37:	Willoughby corta o cacho de Marianne em <i>Razão e sensibilidade</i> .	86
Figura 38:	Knightley beija a mão de Emma em <i>Emma</i>	86
Figura 39:	Mary Crawford limpa as costas de Fanny em <i>Palácio das ilusões</i> ..	86
Figura 40:	A chegada de Sr. Collins a Longbourn	88
Figura 41:	Sr. Collins se apresenta a Darcy	90
Figura 42:	Sr. Collins visita Lady Catherine	91
Figura 43:	Exterior de Mansfield Park	94
Figura 44:	Fanny Price entra pela primeira vez na mansão	94
Figura 45:	A biblioteca	94
Figura 46:	Os corredores	94
Figura 47:	O quarto de Fanny	94
Figura 48:	A sala de visitas	94
Figura 49:	Pemberley	96
Figura 50:	O primeiro baile de Fanny	98
Figura 51:	Josefina de Beauharnais	99
Figura 52:	Togas gregas	99
Figura 53:	A primeira aparição de Emma	100
Figura 54:	Estátua grega I	101
Figura 55:	Estátua grega II	101
Figura 56:	Estátua grega III	101
Figura 57:	<i>Sarah Campbell</i> , Sir Joshua Rynolds, óleo sobre tela, 1778	101
Figura 58:	Detalhe do filme <i>Maria Antonieta</i> , de Sofia Coppola	101
Figura 59:	Lady Catherine no filme <i>Orgulho e preconceito</i>	101
Figura 60:	Anne no campo	103
Figura 61:	Anne recobra o viço em Lyme	103
Figura 62:	Anne no concerto em Bath	103
Figura 63:	O piquenique no filme <i>Emma</i>	105
Figura 64:	<i>A lição de piano</i> , Edmund Blair Leighton, óleo sobre tela, 1896	106
Figura 65:	Lição de piano de Marianne Dashwood em <i>Razão e sensibilidade</i> .	106
Figura 66:	<i>Mulher diante da aurora</i> , Caspar-David Friedrich, óleo sobre tela, 1818	107
Figura 67:	Lizzy diante do vale de Pemberley em <i>Orgulho e preconceito</i>	107
Figura 68:	Anne lê a carta de Wentworth	110
Figura 69:	A soprano Rosa Mannion executa um trecho de <i>The Italian Aria</i> em <i>Persuasão</i>	112
Figura 70:	Anne Elliot e o Capitão Frederick Wentworth finalmente juntos	113

SUMÁRIO

UM CONVITE	12
CAPÍTULO I	
JANE AUSTEN NO <i>GRANDE TEMPO DAS ARTES</i>	16
1.1 Alimentando o grande tempo: conversas sobre Jane Austen	25
1.2 Jane Austen para além do século XIX	34
CAPÍTULO II	
O ATIVISMO DO LEITOR: CINEMA LITERÁRIO E TRADUÇÃO COLETIVA	44
2.1 Fundamentos do cinema literário	49
2.1.1 O cinema literário de Jane Austen	53
2.2 A tradução coletiva	58
CAPÍTULO III	
DOS ROMANCES AOS FILMES: REILUMINAÇÕES	70
3.1 O vínculo literário	73
3.2 O excedente cinematográfico	92
3.2.1 O visual	93
3.2.2 O sonoro	107
ENLACES FINAIS	115
REFERÊNCIAS	118

UM CONVITE

No capítulo 49 de *Razão e sentimento* (1811), romance escrito pela autora inglesa Jane Austen (1775-1817), o tímido e mundano Edward Ferrars visita a propriedade das senhoras Dashwood a fim de fazer um “simples” pedido, exposto da seguinte forma pelo narrador:

O objetivo de sua ida a Barton fora, na verdade, bastante simples. Queria apenas pedir a Elinor que se casasse com ele; e, considerando-se que ele não era de todo inexperiente em questões dessa natureza, pode parecer estranho que se tivesse mostrado tão embaraçado no presente caso, como de fato o ocorreu, tão necessitado de estímulos e de ar puro.

Como Edward se decidira a tomar a resolução assim que a oportunidade surgisse, a maneira com que se expressou na ocasião e a forma pela qual foi recebido, é algo que não precisa ser minuciosamente contado. Basta dizer que, quando se foram sentar à mesa, ele já havia conseguido a mão de Elinor, o consentimento desta, e não só professava o arrebatamento dos apaixonados, mas ainda, para ser fiel à razão e à verdade, se considera o mais feliz dos homens¹ (AUSTEN, 2011, p. 445).

O momento em que Ferrars pede Elinor Dashwood em casamento é um dos mais importantes na obra. Antes de chegarmos a ele, nós, leitores, somos convidados a acompanhar a mudança de vida da Sra. Dashwood e suas filhas Elinor, Marianne e Margaret, em ordem de nascimento. Após a morte do patriarca e a perda da propriedade de Norland Park, elas são impelidas a morar em outra localidade, o chalé de Barton. No lugar, estabelecem laços sociais que transformarão profundamente a forma como compreendem o mundo. O instante em que a jovem e pragmática Elinor aceita se casar com Edward é o principal deles.

A passagem foi escolhida para abrir esta dissertação devido ao fato de ser emblemática nos processos tradutórios entre literatura e cinema. No texto, temos um narrador que organiza a ação, nos apresenta os personagens, nos informa o que aconteceu, nos dá um tempo exato de quando ocorreu, ou seja, trabalha esteticamente a palavra romanesca. No entanto, ele não detalha, não passa a palavra aos personagens, não coloca na boca deles os *aceites* e muito menos as emoções. Como ele próprio nos assevera, a circunstância “era simples”, se tratava apenas do pedido da mão de Elinor. Isso revela que o narrador, possuidor de um *excedente de visão* daquele mundo enformado no romance, já sabia que a ardilosa Lucy Steele

¹ *His errand at Barton, in fact, was a simple one. It was only to ask Elinor to marry him;—and considering that he was not altogether inexperienced in such a question, it might be strange that he should feel so uncomfortable in the present case as he really did, so much in need of encouragement and fresh air.*

How soon he had walked himself into the proper resolution, however, how soon an opportunity of exercising it occurred, in what manner he expressed himself, and how he was received, need not be particularly told. This only need be said;—that when they all sat down to table at four o'clock, about three hours after his arrival, he had secured his lady, engaged her mother's consent, and was not only in the rapturous profession of the lover, but, in the reality of reason and truth, one of the happiest of men (AUSTEN, 2012, p. 277).

havia se casado com o irmão mais novo de Edward, deixando o jovem livre para revelar seus sentimentos à dama. Esse posicionamento, no momento de leitura, nos causa certa empatia, mas deixa, também, uma espécie de vazio, que é a falta de maiores detalhes do instante.

Transposta para o cinema, tal passagem foi reconfigurada sem perder suas principais características. Edward (Hugh Grant), nervoso e inseguro, chega ao chalé e é recebido por todas as senhoras Dashwood, que há pouco souberam que Lucy Steele (Imogen Stubbs) e o Sr. Ferrars estavam no condado. As quatro mulheres, um tanto embaraçadas, recebem Edward e, ao perguntarem sobre sua esposa, descobrem que foi o irmão mais novo dele, Robert (Richard Lumdsen), se casara com Lucy. O fato faz com que Elinor (Emma Thompson) exponha pela primeira vez aos olhos da família o sentimento de afeto e amor que nutre há tempos pelo rapaz. No roteiro cinematográfico escrito por Emma Thompson, a descrição é que “Elinor explode em lágrimas” (1996, p. 131) de esperança e alívio.

Ao compararmos o fragmento no romance e sua tradução para o cinema, vislumbramos uma consideração que distingue cada uma dessas duas artes. Enquanto o narrador do romance afirma que não contará o momento, no cinema ele é *dado a ver*, pois instaura-se assim o elemento, digamos, natural dessa arte. Isso por si já evidencia que muitas coisas sugeridas nos romances de Austen são revistas e trabalhadas para se tornarem imagens fílmicas. É nesse lugar que pousamos nossas análises e indagações (1995-2005), com este tempo de maturação e recepção crítica (2005-2015).

Para compreendermos esse período, desenvolvemos o conceito de cinema literário. Essa especificidade é habitada por filmes com roteiros originais ou transpostos da literatura que se puseram a problematizar e traduzir no *ecram* questões que surgiram nas palavras dos escritores. Dentro do cinema literário, buscamos entender o lugar de Jane Austen, que é amplo e diverso. Nessa pluralidade, selecionamos aqueles filmes que se apresentam oficialmente como tradução coletiva dos romances, o que nos leva ao seguinte *corpus*: *Razão e sensibilidade* (*Sense and Sensebility*, Ang Lee, Inglaterra, 1995), *Persuasão* (*Persuasion*, Roger Michell, Inglaterra, 1995), *Emma* (Douglas McGrath, EUA e Inglaterra, 1996), *Palácio das ilusões* (*Mansfield Park*, Patricia Rozema, Inglaterra, 1999) e *Orgulho e preconceito* (*Pride and Prejudice*, Joe Wright, Inglaterra, 2005).

Tais longas-metragens são amplamente difundidos como adaptação, mas aqui os preconizamos como tradução coletiva. Esse conceito teórico tem em mira que, antes do filme advindo de um texto literário ficar pronto, seus envolvidos tiveram um contato íntimo com o texto e, depois, o traduziram para o cinema segundo seu envolvimento e etapa no processo. Assim, o fotógrafo, o editor, os roteiristas, por exemplo, de leitores atentos, se tornam

tradutores – respondem à obra numa etapa de criação que se compõe coletivamente, de modo amalgamado, ao todo. Suas leituras e interpretações convergem num filme harmônico que responde à obra fonte e estabelece um vínculo dialógico, à medida que são respeitadas as alteridades de cada uma e elas preenchem o *excedente de visão* uma da outra.

O cinema literário e a tradução coletiva nos permitem conjecturar que as palavras contribuíram para o nascimento do filme. É da literatura que surgem as imagens dos leitores que, por sua vez, as traduzem e animam na tela de cinema. Para desenvolvermos essa ideia primordialmente com as obras de Jane Austen, propomos três capítulos. No primeiro, a partir do argumento sobre o lugar da mulher na literatura feito pela personagem Anne Elliot no romance *Persuasão* (1817), buscamos fazer um panorama cronológico da recepção crítica dos romances da autora, sustentado pelos estudos Mikhail Bakhtin (1895-1975), mais especificamente os que estão na obra *Estética da criação verbal* (1984). Num horizonte específico, encontramos os trabalhos de Walter Scott (1771-1832), Richard Whately (1787-1863), Walter Herries Pollock (1850-1926), Hugh Thomson (1860-1920), Virgínia Woolf (1882-1941), Ian Watt (1917-1999), Raymond Williams (1921-1888), Tony Tanner (1935-1999) e Ian McEwan (1948). Respostas no campo da crítica literária acadêmica, das artes visuais e da própria literatura aos escritos romanescos da autora inglesa que alimentam o *pequeno* e o *grande tempo* e corroboram entendermos as obras fílmicas no decênio 1995-2005.

Após a reflexão desses importantes leitores, fazemos, no segundo capítulo, um aprofundamento sobre a ideia bakhtiniana de ativismo do leitor e como este acrescenta novo *excedente de visão* ao texto literário quando o traduz para o cinema segundo seu lugar no processo. É nessa perspectiva que conceituamos o cinema literário, buscando raízes, também, em Sergei Eisenstein (1898-1948) e Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Ainda no capítulo, pensamos o lugar de Jane Austen nesse cinema a partir dos estudos de Simone Murray e Karen Hollenger. Feito isso, nosso pensamento se envereda pela tradução, iniciamos pelos estudos concernentes à tradução estética entre línguas, para depois prosseguirmos com a tradução coletiva. Nesse sentido, os preceitos enunciados por Walter Benjamin (1892-1940), Hans-Georg Gadamer (1900-2002) e Paulo Rónai (1907-1992) são de grande importância para avançarmos nosso conceito.

No terceiro capítulo, fazemos as análises dos cinco romances e seus correspondentes fílmicos. Dividimos em dois tópicos, o primeiro trata dos elementos do cinema que estabelecem o que chamamos de vínculo direto com a obra que se propõe a traduzir. Logo, analisamos autoria e direção, narrativa e roteiro, narrador literário e montagem de cinema e

personagem. No tópico seguinte, pensamos o excedente cinematográfico, isto é, os elementos que tornam visíveis e audíveis o filme, por isso nos atentamos ao desenho de produção, aos figurinos, à maquiagem, à fotografia, ao som e à trilha sonora. Além dos teóricos e críticos que já citamos, ressaltamos os estudos de Marcel Martin (1916-2009), Vincent LoBrutto, Luís Nogueira e Antonio Costa.

Feita essa exposição de como organizamos nossa pesquisa, convidamos você, leitor, a participar desse baile inicialmente proposto por Jane Austen, quando da escrita de seus romances, e reforçado por grandes convidados já confirmados na lista de presença. Nesse baile, dançam a literatura, dançam o cinema, dançam os leitores. Eles se encontram, se problematizam, se questionam e caminham juntos respeitando alteridades, movimentos e visões. Essas reflexões surgem de um desejo simples como o de Edward Ferrars: participar dessa festa da literatura e do cinema dentro do *grande tempo da arte*.

CAPÍTULO I
JANE AUSTEN NO GRANDE TEMPO DAS ARTES

Henry disse que gosta a cada dia mais do meu Mansfield Park, que já está no terceiro volume. Eu acredito que ele agora tenha mudado de ideia sobre a prever o fim; ele disse ontem que desafia qualquer um a dizer se Henry Crawford será recuperado ou esquecerá Fanny em quinze dias.

Jane Austen

Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo.

Mikhail Bakhtin

A maior vitalidade de uma obra se mede por sua capacidade de ampliar-se na recepção e por sua duração no tempo.

Paulo Bezerra

No dia 18 de julho de 1817, na cidade Winchester, Inglaterra, Jane Austen morreu. Quase seis meses depois, Henry Austen, no prefácio da primeira edição de *Persuasão* e *A abadia de Northanger*, revelou ao mundo o ofício da irmã:

As páginas seguintes foram escritas por uma pena que muito contribuiu para o entretenimento do público. E a esse mesmo público – que não tem sido insensível aos méritos de *Razão e sentimento* (1811), *Orgulho e preconceito* (1812), *Mansfield Park* (1814) e *Emma* (1815) –, deve ser informado que a mão que guiou essa pena está agora só em uma sepultura. Talvez um breve relato de Jane Austen será lido com um sentimento mais amável do que uma simples curiosidade (1818, p. 3, *tradução nossa*).

Dessa forma, os leitores conheceram um pouco da escritora reclusa e religiosa, autora de romances que marcariam dois séculos de literatura e ajudariam a constituir uma linhagem de escrita feminina. Na obra póstuma *Persuasão*, a consciência crítica sobre o espaço das mulheres na arte é problematizada pela personagem Anne Elliot em um diálogo com o Capitão Harvile no qual conversam a respeito do quanto os homens sofrem por suas amadas na literatura. Elliot argumenta o seguinte: “os homens tiveram todas as vantagens em relação a nós no que diz respeito a contar sua versão da história. Eles tiveram uma educação muito mais refinada; a pena sempre esteve em suas mãos”² (AUSTEN, 2012, p. 253).

O lugar da mulher na sociedade é discorrido em boa parte da obra de Austen. Personagens femininas protagonizam todos os seus romances e discutem a arte, a economia, o cotidiano, o casamento em um mundo gerido por seus *Senhores*. Na aludida passagem, Elliot também diz o seguinte

Vivemos em casa, tranquilas, isoladas e somos dominadas por nossos sentimentos. Já vocês precisam de esforçar. Têm sempre uma profissão, objetivos, negócios de alguma espécie, que os fazem voltar na mesma hora para o mundo, e a ocupação e a mudança logo enfraquecem as impressões. [...] O homem é mais robusto do que a mulher, mas não vive mais tempo; isso explica justamente a minha opinião quanto à natureza dos seus afetos (AUSTEN, 2012, p. 251-252)³

O fragmento revela a diferença espacial e sentimental entre os gêneros. Os espaços masculinos vão além dos cômodos das casas onde as mulheres ficam isoladas das aventuras do mundo e, por isso, elas preservam um sentimento amoroso por mais tempo que seus opostos. Estes, devido às ocupações com o comércio, a política e a religião, tendem a

² *Men have had every advantage of us in telling their own story. Education has been theirs in so much higher a degree; the pen has been in their hands.*

³ *We live at home, quiet, confined, and our feelings prey upon us. You are forced on exertion. You have always a profession, pursuits, business of some sort or other, to take you back into the world immediately, and continual occupation and change soon weaken impressions [...] Man is more robust than woman, but he is not longer lived; which exactly explains my view of the nature of their attachments* (AUSTEN, 2012, p. 199)

esquecer seus afetos mais rápido. Anne Elliot faz essas observações pensando que o Capitão Frederick Wentworth, com quem estivera noiva há oito anos, deixou de amá-la durante o período em que esteve nas guerras napoleônicas. O diálogo se assemelha a um confronto, dentro da arena literária, entre Anne Elliot (personagem feminina em um livro escrito por uma mulher) e a produção romanesca que circulava no momento histórico de Jane Austen. Conforme apontado por Ian Watt, em *A ascensão do romance* (1957), importantes autores que escreviam sobre mulheres eram homens, por exemplo, Daniel Defoe (1660-1731), autor de *Moll Flanders* (1722) e Samuel Richardson (1689-1761), autor de *Clarissa* (1748).

Para além dos conflitos de sexo, a questão no texto de Austen é própria da arte literária e contribui para as discussões do que Ian Watt (2010) chama de “realismo formal” no romance inglês. Essa forma narrativa visa à “elaboração do que pretende ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais” (WATT, 2010, p. 29). Nesse caso, os escritores delinearam um perfil de mulher que não correspondia às heroínas da autora, e é a respeito disso que Elliot argumenta e lança hipóteses. Austen levava para a consciência de sua personagem conflitos que refletem axiologicamente sua condição de autora que escreve sobre e para as mulheres de seu tempo, dando atenção ao meio privado e social em que transitavam. Luís Filipe Ribeiro (1996, p. 373) sinaliza que o autor de ficção “escolhe, também, o tipo de leitor que pretende construir, até pela eleição de uma língua e, dentro dela, de seu uso social. A temática adotada define um tipo de interesse-leitor. A forma de narrar dirige-se a um tipo específico”. A partir desse raciocínio, Austen parece estar interessada nas leitoras inglesas de sua época que vivem no campo e na cidade e fazem parte da classe média – desejam casamentos felizes amorosa e financeiramente. Tal interesse-leitor parece ter se tornado essência para a criação das heroínas dos romances.

Segundo Bakhtin, “o autor não pode *inventar* uma personagem desprovida de qualquer independência em relação ao ato criador do autor, ato esse que afirma e enforma. O *autor artista pré-encontra* a personagem já dada independentemente do seu ato puramente artístico, não pode gerar de si mesmo a personagem” (2003, p. 184, *grifos do autor*). Nesse entendimento, o mundo fornece ao autor os substratos para a composição do personagem e, como consequência, da narrativa. Consoante esse dado, se torna pertinente meditarmos sobre alguns fatos biográficos da autora e de sua contemporaneidade.

Jane Austen nasceu no dia 16 de dezembro de 1775 em Steventon, uma pequena vila rural que faz parte do condado de Hampshire, no Reino Unido, e que fica a quase 115 quilômetros de distância de Londres. Seu pai, o pároco George Austen, e seus seis irmãos eram os responsáveis pela casa e pela organização de cunho burocrático. Joan Austen-Leigh

(1920-2001), em *My aunt, Jane Austen* (2014), ressalta que a irmã da autora, Cassandra Austen, e a mãe, Cassandra Leigh-Austen, eram as mulheres mais próximas a ela. As duas formavam uma antítese na vida de Jane. Enquanto sua irmã era gentil e uma das suas referências na concepção do caráter elevado de suas heroínas, a mãe era o oposto, uma mulher de posição contrária ao trabalho da romancista, preocupada com o futuro financeiro das três mulheres, principalmente depois da morte de seu esposo e do noivo de Cassandra, perdas que afastaram as esperanças de uma vida mais confortável às três, porquanto o dote das duas irmãs era mínimo e o irmão mais velho, James Austen, era o herdeiro direto dos bens do pai.

Sobre os lugares onde a autora viveu, sabemos que ela morou em Steventon, Hampshire, de 1775 a 1800, quando se mudou para Bath, cidade de águas termais perto de Londres. Bath se tornou cenário de várias de suas histórias, com destaque para *Persuasão*. Após 1809, momento em que começou a revisar seus romances com vistas à publicação, Austen retornou ao condado de Hampshire, mas dessa vez foi residir em uma das propriedades herdadas pelo irmão em Southampton. Mudou-se para Winchester, no mesmo condado, onde viveu até sua morte em 1817. O contexto histórico e político de seu tempo passava por inúmeras transformações. A revolução industrial (1760-1840), a revolução francesa (1789-1799), a independência dos Estados Unidos da América (1775-1783) e as guerras napoleônicas (1803-1815), além das questões abolicionistas (1787-1833), despertavam a conversação nos salões e nos encontros casuais e foram parar em algumas páginas de seus romances. Logo, arriscamos considerar que os três indícios sobre Jane Austen – o privado, os espaços sociais e os fatos históricos – erigiram dentro dos romances não como biografismos, mas sim como uma forma artística que se inclina a desvelar as experiências das pessoas que dividiram o mesmo espaço e tempo da autora. Dessa maneira, recorreremos ao conceito de cronotopo cunhado por Bakhtin a partir da teoria da relatividade de Albert Einstein para conjugarmos essa constatação e as obras de Austen.

No cronotopo literário “ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível [...] os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido como tempo” (BAKHTIN, 1998, p. 211). Austen, geralmente, não reporta o ano da ação em seus romances, o passar do tempo se dá na contagem das semanas, dos meses e dos anos, ou mesmo estações. Mesmo assim, é possível encontrarmos o tempo histórico nas obras por meio do tratamento dado aos personagens, a como eles se deslocam no espaço e a como esse espaço reflete e se funde com o tempo. Devido ao fato de a autora escrever sobre e para a sua contemporaneidade – baseando-se em figuras e costumes próprios de seu meio social –,

podemos paralelizar vida e obra, no entanto elas jamais se encontram, pois a arte não dá conta do todo da experiência vivida. Ainda sobre essa discussão, Raymond Williams, em *O campo e a Cidade* (1979), afirma que Jane Austen se aproxima bastante dos personagens que ela retrata em seus romances. Segundo o autor, ela “esmiuçara e analisara, sim, mas só dentro de um grupo limitado de pessoas, na medida que se relacionava umas com as outras” (1998, p. 231-32).

Ao consideramos o cronotopo literário e a resolução de Williams sobre as personagens dos romances – ideias que corroboram as três noções que aludimos –, percebemos uma monologia nos romances da autora, ou seja, a palavra do “herói e a palavra do autor situam no mesmo plano” (BAKHTIN, 2013, p. 94). Austen parece não dar liberdade às consciências dos personagens. As palavras das heroínas estão no mesmo plano dela, por isso não há respeito à subjetividade de Annie Elliot, Emma Woodhouse, Elizabeth Bennet ou das irmãs Dashwood. Todas elas e os outros personagens se apresentam como reflexo da própria autora e, como consequência, o dialogismo, que leva em consideração a palavra do outro, não acontece. Essa constatação envolvendo a distância e a proximidade entre o autor e o personagem é complexa e nos leva a uma linha tênue sobre a questão da autoria.

Roland Barthes, no texto “A morte do autor”, presente em *Rumor da língua* (1968), propõe uma igualdade entre o leitor e o autor. Este último não pode ser visto como aquele que detém todo o conhecimento da obra, “dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita” (BARTHES, 2004). A estrutura do pensamento barthesiano clama por uma anulação, ou melhor, pela morte do outro (que é o autor), esse fato impede o diálogo caro à Bakhtin, visto que “o outro não se esgota em mim nem eu no outro; intercompletam-se, mas cada um deixa um excedente de si mesmo” (BEZERRA, p. XIV).

A perspectiva de Barthes foi elaborada entre as décadas de 1960 e 1970, momento em que os estudos da Estética da recepção ganharam fôlego, principalmente depois do discurso que Hans Robert Jauss proferiu na Universidade de Constança, na Alemanha, em 1967, intitulado “O que é e com que fim se estuda a história da literatura?”. Mas, também, como ressalta Silva Jr. (2008), é na década de setenta que Bakhtin será lido no Ocidente pelas lentes de Julia Kristeva. Na obra *Estética da criação verbal*, mais precisamente no texto “O autor e a personagem na atividade estética” (escrito provavelmente entre 1920 e 1922), o russo desenvolveu a noção estética e filosófica sobre o autor pessoa e o autor criador. É justamente o último conceito que mais nos interessa em virtude das considerações sobre o

posicionamento axiológico do autor criador na construção do objeto estético, que é a própria obra.

Segundo Bakhtin, o autor pessoa, “é o elemento do acontecimento ético e social da vida” (2003, p. 9), ou seja, é quem escreve a obra, aquele que tem uma biografia na sociedade e pode ser considerado o artista responsável pelo texto. Por sua vez, o autor criador é um “elemento da obra” (2003, p. 9). Nas palavras de Faraco, podemos assimilá-lo

como uma posição estético-formal cuja característica central está em materializar uma certa relação axiológica com o herói e seu mundo. E essa relação axiológica é uma possível dentre as muitas avaliações sociais que circulam numa determinada época e numa determinada cultura. É por meio do autor criador (do posicionamento axiológico desse pivô estético-formal) que o social, o histórico, o cultural se tornam elementos intrínsecos do objeto estético (2011, p. 22).

Acrescida a esses conceitos sobre o autor, temos a noção de refração. Bakhtin (Voloshinov) afirma que “toda refração ideológica do ser em processo de formação, seja qual for a natureza de seu material significante, é acompanhado de uma refração ideológica verbal, como fenômeno obrigatoriamente concomitante” (2006, p. 26), assim o signo reflete e refrata⁴ a realidade em transformação que está em contínua transformação (BAKHTIN-VOLOSHINOV, 2006). O autor pessoa, ao refratar o mundo no romance, o decompõe e o reorganiza; já o autor criado faz esse mesmo movimento com a personagem, e por isso é a consciência das consciências (BAKHTIN, 2003, p. 11). Como confirmado nas páginas anteriores, os eventos acompanhados por Austen (autora pessoa), em menor ou maior grau, foram refratados em sua obra.

Nesse campo de refração, são notórias, nos romances completos da autora, as questões históricas pertinentes ao seu tempo, como neste trecho de *Mansfield Park* em que Edmund Bertram discute com Fanny Price sobre como ela deve lidar com o tio Sir Thomas Bertram:

— Seu tio está disposto a sentir-se satisfeito com você sob todos os aspectos; e eu só gostaria que você conversasse mais com ele. Você é uma dessas pessoas que ficam caladas demais nos círculos da noite.

— Mas eu de fato conversei com ele mais do que eu conversava. Tenho certeza de que conversei. Por acaso você não me ouviu perguntar a ele sobre o tráfico de escravos na noite passada? (AUSTEN, 2013, p. 171)⁵

⁴ A refração nos lembra um raio de luz que se decompõe ao atravessar uma gota d’água, gerando as sete cores.

⁵ “Your uncle is disposed to be pleased with you in every respect; and I only wish you would talk to him more. You are one of those who are too silent in the evening circle.”

“But I do talk to him more than I used. I am sure I do. Did not you hear me ask him about the slave-trade last night?” (AUSTEN, 2012, p. 153-4).

Apesar de o diálogo ser sobre como Fanny deve estar mais próxima ao tio, o tema do tráfico de escravos entra em pauta, por mais que não seja problematizado, ele entra na fala de forma inocente, afinal, é assunto restrito aos homens. Além desse trecho, fatos do cotidiano e das relações sociais também são uma constante nos livros, como se pode perceber nesta parte de *Razão e sentimento* em que o narrador faz uma tese sobre o papel da criança nas visitas entre vizinhos:

De toda visita formal, devia sempre participar uma criança, a fim de fornecer assunto às conversas. No caso em questão, gastaram-se mais de dez minutos para determinar se o menino era mais parecido com o pai ou com a mãe e em que particularidade ele se assemelhava mais com um ou com outro, cada qual tendo a sua opinião e se mostrando admirado com o que achavam os demais. Em breve seria dada mais uma oportunidade às Dashwood de discutirem a respeito dos outros filhos do casal, já que *Sir John* não se foi sem reiterar o convite para que viessem jantar em sua casa no dia seguinte (AUSTEN, 2011, p. 45-6)⁶

A atenção de Austen, geralmente, nunca recai sobre as crianças, a mais importante é Fanny Price em *Mansfield Park*, já que neste *Bildungsroman*, ou romance de formação, a infância faz parte da constituição narrativa. Já em sua obra de estreia, o teor irônico do narrador austeniano surge ao final do fragmento quando afirma sobre uma nova oportunidade de discutirem a respeito dos outros filhos de *Sir John*. Sempre que aparece uma criança ao longo de *Razão e sentimento* é sinal de que o grupo está sem algo para ser dito ou prefere esconder alguma informação.

Com os dois exemplos, a celeuma da refração da autora pessoa na obra a ser enformada pela autora criadora fica mais evidente. Isso, em certa medida, demonstra uma posição axiológica que começa com Jane Austen, uma mulher que escreve conforme seu tempo de vida (1775-1817) e espaço, a Inglaterra rural, e de acordo com as experiências que sua condição social e sexual possibilitam. Com os exemplos de *Persuasão*, *Mansfield Park* e *Razão e sentimento* percebemos como a autora criadora aos poucos é constituída devido, primeiramente, ao posicionamento axiológico de Austen (pessoa), e, em segunda perspectiva, em uma posição estético-formal que materializa a relação axiológica entre a heroína e seu mundo graças a Austen (criadora) que recorta e reorganiza os eventos da vida. Pensando com Bakhtin, nesse sentido, a autora criadora

⁶ *On every formal visit a child ought to be of the party, by way of provision for discourse. In the present case it took up ten minutes to determine whether the boy were most like his father or mother, and in what particular he resembled either, for of course every body differed, and every body was astonished at the opinion of the others. An opportunity was soon to be given to the Dashwoods of debating on the rest of the children, as Sir John would not leave the house without securing their promise of dining at the park the next day* (AUSTEN, 2012, p. 24-5).

[...] não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse *excedente de visão* e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra (2003, p11).

O conceito de *excedente de visão* propõe que o autor criador olhe “de fora” daquele mundo que ele enforma para que, então, possa fazer o acabamento estético. No caso específico dos romances de Jane Austen, podemos apontar, no mínimo, três *excedentes de visão*. Primeiro, a autora pessoa que escreveu sobre sua contemporaneidade e refrata isso em suas obras. Segundo, a autora criadora que enforma o objeto artístico e dá a ele o acabamento estético. O terceiro, por fim, trata das contemporaneidades que recepcionaram os seis romances ao longo dos quase dois séculos e acrescentaram novas possibilidades de leitura, interpretação e tradução do texto.

As três constatações podem ficar ainda mais claras nos dizeres de Faraco:

no ato artístico, aspectos do plano da vida são destacados (isolados) de sua eventicidade, são organizados de um modo novo, subordinados a uma nova unidade, condensados numa imagem autocontida e acabada. É o autor criador — materializado como uma certa realidade vivida e valorada — que realiza essa transposição de um plano de valores para outro plano de valores, organizando um novo mundo (por assim dizer) e sustentando essa nova unidade (2013, p. 39).

Dessa forma, compreendemos que a obra literária surge de uma organização dos eventos testemunhados por quem se apresenta como autor pessoa. Por sua vez, o autor criador, como responsável pelo todo estético do texto e pelos valores que ele congrega, o atualiza em outras axiologias, em outras culturas, e é o único capaz de sustentar essa atualização em contextos distintos.

Essa questão é fulcral para pensarmos sobre o *grande tempo* na cultura. Quando Bakhtin, no texto “Metodologia das ciências humanas”, discute a respeito dos contextos distantes, ele aponta duas noções temporais: “o *pequeno tempo* – a atualidade, o passado imediato e o futuro previsível – e o *grande tempo* – o diálogo infinito e inacabável em que nenhum sentido morre” (2003, p. 409). No caso de Austen, o *pequeno tempo* está próximo de sua época, envolve a primeira recepção, as questões acerca da identidade da autora, “vive” até o momento em que a autora morre e acompanha as repercussões desse fato. Após um certo tempo, as obras literárias começam a avançar de outra maneira, guiadas pelo autor criador,

nesse caso, o *grande tempo* se torna fundamental para mediar o diálogo entre obra e leitor nos diferentes contextos em que ela é recebida.

No *grande tempo*, “o autor é para o leitor o conjunto dos princípios criativos que devem ser realizados” (BAKHTIN, 2003, p. 192). A individualização do leitor já confere a ele um ato criador secundário independente do princípio ativo do autor criador (BAKHTIN, 2003, p. 192). Tendo em vista que o ponto de análise das obras será a tradução coletiva dos romances para o cinema a partir da década de 1990 (tema do terceiro capítulo), podemos destacar desde então que os filmes marcam uma recepção ativa (*culturalmente massiva*, como veremos no próximo capítulo) dos romances da autora em outra arte e em outro contexto temporal, quase dois séculos distantes da primeira recepção, motivada por um projeto cinematográfico que visa resgatar a história da cultura inglesa, bem como a do próprio continente europeu, o que trataremos nos tópicos seguintes.

Consideramos os leitores, acima de tudo, como indivíduos que respondem à obra de Austen dentro do *pequeno* e do *grande tempo* e em perspectiva dialógica, à medida que a compreensão de um certo texto implica na resposta a ele, seja por meio de uma simples discussão ou na forma de um filme. Concebemos, então, que “cada palavra (cada signo) do texto leva para além dos seus limites. Toda interpretação é o correlacionamento de dado texto com outros textos. O comentário. A índole dialógica desse correlacionamento” (BAKHTIN, 2003, p. 400).

De acordo com o exposto até aqui, existe uma refração da posição axiológica da autora pessoa Jane Austen nos romances escritos por ela. Por sua vez, o autor criador se configura como o posicionamento axiológico que enforma o objeto estético e tem um *excedente de visão* que vai além dos personagens, por isso é a envergadura do texto e possibilita um diálogo no momento da recepção, sustentando os romances no avançar dos anos. A obra transita pelo *grande tempo* da cultura, ela “surge num presente, mas não se alimenta apenas de sua atualidade” (MACHADO, 1998, p. 35). Quando algum envolvido numa tradução coletiva de um dos romances do Jane Austen responde ao texto da autora em forma de trilha sonora, fotografia ou roteiro ele está alimentado o texto com sua atualidade, sua contemporaneidade; essas respostas se conectam a outras que foram dadas em outras épocas, contextos ou meios (tema do próximo tópico).

Isso revela que “a vida não é algo acabado, mas um processo que não cabe nos limites das leis causais” (MACHADO, 1998, p. 35). O autor criador pode dar um acabamento estético à obra à medida em que ela é recepcionada, no entanto, por estar no *grande tempo*,

ela nunca estará acabada, pois cada contexto revelará algo novo, que já estava lá quando o autor pessoa escreveu, mas somente com a atualização do autor criador foi possível.

Vejamos a descrição que o narrador de *Emma* faz no início do romance: “Emma Woodhouse, bela, inteligente e rica, senhora de uma confortável mansão e de excelente disposição de espírito, parecia congrega em si algumas das melhores bênçãos da existência e vivera cerca de 22 anos num mundo em que nada havia que pudesse perturbá-la ou aborrecê-la” (AUSTEN, 2011, p. 7)⁷. No processo de tradução coletiva, essas considerações são guias para a equipe de arte criar ou locar uma mansão que deixa claro a condição social de Emma, assim como os figurinistas e os maquiadores devem dar conta daquilo que será a manifestação da riqueza em forma de roupas e maquiagem. Com esse exemplo, fica claro que, em um filme advindo de um texto literário, não há apenas um responsável, mas sim uma coletividade que responde à obra conforme sua função no processo, a fim de chegar a uma harmonia dessas visões no resultado final como filme a ser exibido a outra coletividade.

As obras de Jane Austen transitam há dois séculos no tempo. Isso já rendeu inúmeras leituras e interpretações que estão localizadas no *pequeno tempo*, com críticas pontuais dos contemporâneos da autora, e ganham o *grande tempo*, à medida que o século XX avança, e, na década de 1990, encontram um contexto que recebe calorosamente seus romances em diversas artes e outras áreas do conhecimento. É esse panorama que desdobraremos a seguir, percorrendo um caminho cronológico no qual importantes escritores e críticos responderam às criações de Austen em diversas épocas, alimentando a crítica literária e os atos artísticos que foram sustentadas pelo autor criador.

1.1 Alimentando o *grande tempo*: conversas sobre Jane Austen

Os romances de Jane Austen despertaram o interesse crítico já no *pequeno tempo*. Em janeiro de 1821, Richard Whately escreveu um ensaio a respeito da autora à *The Quarterly Review* (1809-1967), publicação editada por John Murray (um dos editores das obras de Austen e mais influentes de seu tempo). No texto, o futuro bispo de Dublin afirma que um novo estilo de romance estava se formando nos últimos quinze ou vinte anos. Nesse horizonte, os autores buscam na natureza da realidade ordinária os substratos para suas obras (essa constatação foi investigada por Ian Watt em *A ascensão do romance* quando este trata do realismo formal). Para fundamentar seu ponto de vista, Whately se apoia nas obras de

⁷ *Emma Woodhouse, handsome, clever, and rich, with a comfortable home and happy disposition, seemed to unite some of the best blessings of existence; and had lived nearly twenty-one years in the world with very little to distress or vex her* (2012, p. 1).

Henry Fielding (1707-1754), Maria Edgeworth (1768-1849) e Jane *Austin* (grafia usada pelo autor). Apesar de citar a autora de *Belinda* (1801) e o autor de *Tom Jones* (1749), a atenção é destinada quase integralmente à autora de *Persuasão*, diferente de Watt, que faz poucas referências a ela em sua obra mais conhecida.

Segundo Whately, um dos traços marcantes do estilo da autora é o jeito desprezioso de expor o cotidiano por meio dos personagens e das descrições dos lugares. Podemos apreender essa constatação neste trecho de *Orgulho e preconceito*:

As senhoras de Longbourn em breve foram visitar as de Netherfield. A visita foi paga segundo a etiqueta. As maneiras agradáveis de Miss Bennet incrementaram a boa vontade de Mrs. Hurst e de Miss Bingley; e embora a mãe fosse julgada intolerável e as irmãs mais moças indignas de atenção, as irmãs de Mr. Bingley manifestaram desejo de estreitar relações com as duas filhas mais velhas dos Bennet. Jane recebeu esta atenção com o maior prazer, porém Elizabeth continuou a achar desdenhosa a maneira pela qual elas tratavam todo mundo, sem excetuar mesmo a sua irmã, e não conseguiu simpatizar com essas pessoas (AUSTEN, 2010, p. 25)⁸.

É possível distinguir a noção de propriedade, de posse e dos costumes de visita que faziam parte da sociedade inglesa à época. O narrador se detém na construção das impressões entre os personagens. Isso corrobora compreendermos quando Whately afirma que *Austin* possui uma vívida distinção das descrições, um minucioso tratamento dos detalhes, além de uma naturalidade nas cenas apresentadas, que ajudam a guiar o leitor e dão à ficção uma aparência de realidade (WHATELY, 2010, p. 154). Os eventos narrados são necessários e surgem como consequências dos fatos que os precedem, além disso os desfechos são raramente calculados pelos leitores, o que os deixa apreensivos e torna os finais de seus romances surpreendentes (2010, p. 154), fato importante para a autora, como vimos na epígrafe deste capítulo.

Ao compararmos as palavras de Whately e o recorte do romance, a primeira característica que despertou a atenção da crítica literária foi a retratação do cotidiano e a coerência dos acontecimentos dentro da narrativa. No trecho, apesar de o narrador situar o leitor no contexto espacial e na situação social, é a posição de Elizabeth Bennet que mais importa. Ao descrever a opinião da moça, ele a individualiza. Essa leitura vai ao encontro de Ian Watt quando este afirma que “o realismo formal do romance permite uma imitação mais imediata da experiência individual situada num contexto temporal e espacial do que outras

⁸ *The ladies of Longbourn soon waited on those of Netherfield. The visit was returned in due form. Miss Bennet's pleasing manners grew on the goodwill of Mrs. Hurst and Miss Bingley; and though the mother was found to be intolerable, and the younger sisters not worth speaking to, a wish of being better acquainted with them was expressed towards the two eldest. By Jane this attention was received with the greatest pleasure; but Elizabeth still saw superciliousness in their treatment of everybody, hardly excepting even her sister, and could not like them* (AUSTEN, 2012, p. 19).

formas literárias” (2010, p. 35). Outra constatação pertinente de Whately é sobre as personagens: “Na verdade, suspeitamos que um dos maiores méritos de *Miss Austin*, aos nossos olhos, é a percepção que ela dá a nós acerca das peculiaridades das personagens femininas” (2010, p. 156, *tradução nossa*). Austen e outras autoras de sua época, como as irmãs Brontë, apuram essa perspectiva ao darem espaço à consciência feminina. Fato que realçamos com o exemplo de *Persuasão*.

Apesar da importância do trabalho de Richard Whately, foi Sir Walter Scott, autor de *Rob Roy* (1817) e *Ivanhoé* (1819), quem desenvolveu os textos críticos mais notórios na primeira recepção. Em 1815, na ocasião do lançamento de *Emma*, ele escreveu uma resenha para *The Quarterly Review*. Scott, ainda tratando Austen como *The author*, afirma que ela “traz para seus romances ocorrências cotidianas que podem ser vividas por qualquer pessoa” (SCOTT, 2010, p. 148, *tradução nossa*). Essa consideração dialoga com Whately – e a teoria do romance, com Bakhtin e Watt, por exemplo, aprofunda.

A crítica mais relevante de Scott veio a lume em 1826, quando todos já conheciam a identidade da autora. No periódico *The Journal of Sir Walter Scott* (1825-1832), o autor escrevia quase um “diário” de suas leituras e dava opinião aos leitores, além de abordar questões sobre política e comportamento. Na edição lançada em março de 1826, o autor comenta sobre sua terceira releitura de *Orgulho e preconceito* e chega à seguinte conclusão:

Essa moça tinha um talento para descrever os envoltivos, os sentimentos e os personagens da vida cotidiana, que são para mim os mais maravilhosos que eu já conheci. Hoje em dia, eu consigo provocar alguma tensão como qualquer outro escritor, mas o toque de requinte, o qual torna os fatos e os personagens comuns em algo interessante, a partir da sinceridade de descrição e sentimento, foi negado a mim (SCOTT, 2014, *tradução nossa*).

Esses dois momentos dos escritos de Scott revelam sua leitura atenta das obras de Austen e evidenciam marcas do estilo da autora que se prolongaram no tempo. Como mostramos, Scott acompanhara os vários momentos de Austen, desde o anonimato à revelação da identidade da autora, e manteve uma opinião sobre como ela trabalhava artisticamente o cotidiano e transformava personagens comuns em algo interessante. Isso reflete a axiologia de Scott enquanto intelectual que investigou de perto o comportamento dos seus pares na vida diária. Ao assumir que a ele foi negado o requinte de Austen, parece reduzir um pouco o domínio masculino na literatura e propõe serem equânimes escritores e escritoras, noção que não se mantém nessa atividade artística. Parece-nos que o

questionamento de Anne Elliot atravessa o posicionamento crítico de Scott e, enfim, provoca uma reavaliação dos paradigmas de gênero.

Whately e Scott leram e escreveram sobre Austen ainda na *Era dos Georgianos*. Os dois estiveram muito próximos do tempo refratado por ela em seus romances e, por isso, assumiram uma perspectiva crítica que confirma como a autora retratou fatos de seu meio social. Os dois escritores estão mais próximos da autora pessoa e, por mais que tenham acesso ao acabamento estético proporcionado pela autora criadora, ainda há resquícios da biografia de Jane Austen. No momento de transição dos reinados, “Jane Austen, embora nascida um pouco antes da virada do século marcado não pelo puritanismo vitoriano mas já pela contenção tão peculiar aos ingleses, adéqua-se perfeitamente ao reinado que viria” (WANDERLEY, 2011, p. 2). Essa mudança na Inglaterra trouxe toda uma nova visão de mundo para as artes, a política e a economia. A Era Vitoriana também recepcionou Austen de forma calorosa e menos obscura. Nesse novo cenário, onde podemos confirmar o fim do *pequeno tempo* e o início da autonomia do *grande tempo* dos romances austenianos, destaca-se *Jane Austen, Her Contemporaries and Herself (Jane Austen, seus contemporâneos e ela mesma)*, escrito pelo jornalista e poeta inglês Walter Herries Pollock, em 1899.

No seu extenso ensaio, Pollock faz um percurso das personagens femininas da autora e disserta sobre as obras inacabadas, o que inclui algumas peças teatrais, a novela epistolar *Lady Susan* e a novela *The Watsons* (obras que mais tarde comporiam o período chamado *Juvenilia*). Do seu texto, uma passagem se torna singular, ela se refere ao fato de os personagens de Austen serem frutos de uma série de tipos sociais que viviam na Inglaterra rural do início do século XIX (POLLOCK, 1899, p. 116-117). Um exemplo disso é a figura do pároco, que aparece em todos os romances da autora, com especial tratamento em *Mansfield Park* e *Orgulho e preconceito*. Esse tipo social foi conhecido bem de perto por Austen em virtude de seu pai e seu irmão Henry serem párocos, o que expõe, mais uma vez, a refração bakhtiniana e o entendimento de que o mundo fornece substratos consideráveis.

Também no final do século XIX apareceu uma das contribuições mais significativas da parceria entre Jane Austen e as artes visuais. Trata-se das ilustrações criadas para os seis romances da autora. Entendemos que “o objetivo de toda a arte visual é a produção de imagens. Quando essas imagens são usadas para comunicar uma informação concreta, a arte geralmente chama-se ilustração” (DALLEY, 1980, p. 10). Nesse âmbito artístico, o ilustrador irlandês Hugh Thomson, entre 1894 e 1898, fez uma série de desenhos para cada um dos romances. Segundo Roger Chartier, “cada forma, cada suporte, cada estrutura da transmissão e da recepção do escrito afeta profundamente seus possíveis usos e interpretações” (2003, 44).

Ao considerarmos isso, podemos inferir que as ilustrações de Thomson mostram um contato que vai além da recepção apenas com a leitura, pois o ilustrador alimentou as palavras de Austen com sua arte. Logo, temos uma primeira parceria de fôlego entre os seis romances e as artes visuais, fato que, já no final do século XX, se aprofundará com os filmes.

Ilustrar um romance de Austen é algo complicado, ela não oferece muitas descrições dos personagens ou dos lugares. A autora se importa mais com a conversação e com a coerência dos diálogos entre as pessoas. Por sua vez, o ilustrador deve “auxiliar e complementar uma história, para que seja possível imaginar e criar um espaço para a acção” (RIBEIRO, 2011, p. 36). Thomson, no seu processo de criação das ilustrações, tinha um *excedente de visão* que lhe possibilitou maior distanciamento das obras. Podemos conceber isso devido ao fato de Austen (autora pessoa) ter se concentrado nas cenas cotidianas do seu tempo e, por essa razão, não teve uma distância temporal, algo que Thomson tem por estar quase cem anos distante dos lançamentos dos romances. Tendo-se em vista que as ilustrações foram encomendadas única e exclusivamente para os livros, podemos considerar que Thomson foi um dos primeiros tradutores visuais do texto. Ele também, de algum modo, contribuiu para a coletividade que traduziu os romances para o cinema.



Fig. 01: *Orgulho e preconceito*
Hugh Thomson (1894)
Fonte: www.images.fineartamerica.com



Fig. 02: *Orgulho e preconceito*
Isabel Bishop (1976)
Fonte: www.austenprose.com



Fig. 03: *Razão e sentimento*
Hugh Thomson (1896)
Fonte: www.kipet.files.wordpress.com



Fig. 04: *Razão e sentimento*
Chris Hammond (1894)
Fonte: www.kipet.files.wordpress.com



Fig. 05: *Emma*
Hugh Thomson (1896)
Fonte: www.nevsepic.com.ua/



Fig. 06: *Persuasão*
Hugh Thomson (1898)
Fonte: www.rbsc.library.ubc.ca/

Na figura 01, de *Orgulho e preconceito*, temos a entrada de Bingley e seus acompanhantes na sua primeira festa em Hertfordshire: “quando o grupo entrou no salão, consistia apenas em cinco pessoas: Mr. Bingley, suas duas irmãs, o marido da mais velha e outro rapaz⁹” (AUSTEN, 2010, p. 17). Na ilustração de Thomson percebemos o movimento dos personagens, todos eles passam a impressão de caminharem em direção ao salão de baile. A distribuição dos rapazes e das moças também permite o leitor nomear cada um. À frente do grupo, estão o Sr. Hurts com a esposa, irmão de Bingley, que é o último e conversa com a sra. Bingley. Darcy, o “outro rapaz”, se encontra no meio dos dois casais. A primeira vez que ele surge no romance é de forma pouco atenciosa por parte do narrador, assim como na ilustração, onde ele está envolto aos casais e apresenta poucos traços em nanquim, a isso acrescentamos a posição do corpo, ereto com o olhar distante, como se as coisas que estão por vir nada lhe interessassem.

Mesmo sendo de 1976, decidimos trazer a ilustração de Isabel Bishop (fig. 02) pelo fato de os traços serem distintos dos de Thomson e pela maior proximidade entre suas ilustrações e os filmes. A cena trata do momento em que Elizabeth Bennet vê o Sr. Bingley pedir Jane Bennet em casamento: “Ao abrir a porta, viu que a irmã e Bingley estavam juntos ao pé da lareira, como se conversassem sobre um assunto de extrema gravidade¹⁰” (AUSTEN, 2010, p. 390). Uma das características da ilustração é o uso da técnica *Shui-mo hua* ou *Ink Wash*, popularmente conhecida como aquarela, (a mesma usada milenarmente pelos calígrafos orientais), o que contribui para as várias nuances da tinta preta, por isso a composição tem mais sombras e profundidade que a de Thomson. A perspectiva é de alguém que olha o casal, nesse caso Lizzy. Os dois estão perto da lareira e há uma nuance erótica. A sala ganha leves tons de cinza e somente as silhuetas dos móveis aparecem. Os detalhes das roupas das personagens se sobressaem e ganham texturas distintas, o que não acontece em Thomson.

A figura 03 é uma das mais significativas entre as ilustrações de *Razão e sentimento*, refere-se ao instante que Willoughby corta uma madeixa do cabelo de Marianne. No romance, Margaret testemunha o momento e, depois, conta a Elinor: “ontem à noite após o chá, quando você e mamãe saíram da sala, eles ficaram falando baixinho e rápido, e ele parecia estar pedindo a ela algo de seu, quando de repente apanhou a tesoura e cortou um longo anel de

⁹ when the party entered the assembly room it consisted of only five altogether—Mr. Bingley, his two sisters, the husband of the eldest, and another young man (AUSTEN, 2012, p. 10).

¹⁰ On opening the door, she perceived her sister and Bingley standing together over the hearth, as if engaged in earnest conversation (AUSTEN, 2012, p. 280).

seus cabelos, que lhe caía pelas costas¹¹” (AUSTEN, 2011, p. 82). O ato foi visto pela menina, que estava presente na sala, e surge na obra como relato feito à irmã e confirmado, mais tarde, pela própria Marianne. Enquanto ilustrador, Thomson desloca o olhar de Margaret para o olhar do leitor, teatralizando a cena, e procura concentrar toda a ação na ocasião que antecede o corte do cabelo. Assim, temos a tesoura semiaberta e uma das mãos de Marianne encostada na mão do rapaz. Essa cena já prevê que ele fará a moça sofrer, principalmente pela forma “de repente” como ele “corta” as relações amorosas suscitadas na alma apaixonada dela.

A título de comparação, temos a arte de Chris Hammond, ilustradora contemporânea de Thomson, e primeira a trabalhar com tal romance (ela também emprestou sua tinta a *Emma* e *Orgulho e preconceito*). Enquanto na figura 03 o autor optou por retirar Margaret da cena, na 04 ela é recuperada. Assim, temos a terceira personagem que informa o gesto do corte a Elinor. A composição do espaço nas duas cenas se aproxima, no entanto as feições das personagens são muito diferentes. Na da ilustradora não há toques de mãos e a moça está com a frente voltada para baixo, como se antevisse as desventuras que surgiriam depois daquele dia. A posição do corpo no sofá estabelece uma antítese: enquanto a Marianne de Thomson parece se deitar, a de Hammond está curvada, lembrando uma enferma, fato que projeta o abatimento em que Marianne cairá após descobrir as mentiras de Willoughby.

A figura 05, extraída do romance *Emma*, se passa na sessão de pintura em que Harriet posa para a protagonista. “Nada havia que se pudesse fazer em relação ao Sr. Elton, que andava irrequieto por trás dela, observando cada um de seus traços¹²” (AUSTEN, 2011, p. 49). Na ilustração de Thomson, o Sr. Elton se inclina para ver a pintura enquanto se prepara para colher, com o pincel, mais uma dose de tinta. O espaço da casa é amplo e está dia e tem móveis na cena. O narrador informa a ação e quem está nela, coube ao ilustrador, conforme o destacado por Ribeiro (2011), criar o cenário, ao qual ele acrescentou o banco, os pinceis, a mesa, o cavalete e a tela pequena, já que se tratava de um retrato de Harriet.

Por sua vez, no romance *Persuasão*, a figura 06 ilustra a declaração de amor que o Capitão Wentworth faz a Anne em forma de carta: “Pedi desculpas, pois havia esquecido as luvas, e na mesma hora atravessou a sala até a mesa de escrever, e ali em pé, com as costas viradas para a sra. Musgrove, tirou uma carta do meio dos papéis espalhados e pôs diante de

¹¹ *Last night after tea, when you and mama went out of the room, they were whispering and talking together as fast as could be, and he seemed to be begging something of her, and presently he took up her scissors and cut off a long lock of her hair, for it was all tumbled down her back* (AUSTEN, 2012, p. 48).

¹² *There was no doing any thing, with Mr. Elton fidgeting behind her and watching every touch* (AUSTEN, 2012, p. 34).

Anne¹³” (AUSTEN, 2012, p. 255). O narrador dá poucas descrições do espaço, sabemos que é uma sala na casa dos Musgrove e que tem uma mesa de escrever, além de uma carta. No entanto, o ilustrador adiciona a cadeira onde Anne estava sentada. Pelo movimento declinado do móvel, podemos interpretar que Elliot levantou às pressas e assustada. O olhar da moça está voltado para a carta e o dele confirma o remetente.

As seis ilustrações surgem nos seus respectivos romances de forma a contribuir com a cena e com a composição da imagem pelo leitor. Em algumas há breves inscrições, como em *Persuasão*, que está escrito “*Placed it before Anne*”; em outras os ilustradores procuram seguir as direções do narrador, como em *Orgulho e preconceito*. As ilustrações de *Emma* e *Razão e sentimento* revelam um *excedente de visão*, no qual Thomson e Hammond tiveram que ilustrar a partir de pistas dadas pelos personagens ou pelo narrador. Outro fato que converge as ilustrações é o espaço onde elas acontecem e a composição dos trajés vestidos pelos personagens. Nesse caso, devemos frisar que Thomson ilustrou no final de século XIX e o acesso às noções de moda e decoração partem, em grande parte, das pinturas feitas no início do mesmo século, tendo-se em vista que a fotografia surgira apenas na segunda metade do dezenove. Já Bishop está em 1976 e tem um conhecimento ainda mais amplo que do ilustrador. O vestido com a cintura império trajado por Jane Bennet se assemelha com os figurinos feitos para os cinco filmes que estudaremos, o que reforça o diálogo entre as ilustrações e o audiovisual. Além disso, essas peças se tornaram uma marca peculiar da era georgiana, bem como do universo literário de Austen traduzido para outras mídias.

As ilustrações já indicam o movimento das imagens geradas a partir dos romances de Austen. Os filmes realizados entre 1995 e 2005 trazem a moda do campo e da cidade, pois as heroínas se vestem de acordo com o espaço social que frequentam. Os espaços, que surgem como coadjuvantes nas ilustrações, serão retomados de forma mais profunda, principalmente no que concerne às grandes mansões dos proprietários rurais ingleses. Outro aspecto é o traço que Thomson usou nos rostos dos personagens. A face quase sempre ovalada e o cabelo cacheado reforçam a noção de beleza que o ilustrador agregou aos personagens da autora. Além disso, o movimento quase sempre curvilíneo dos traços do artista expõem uma “moda” entre os penteados femininos.

As edições ilustradas permitiram aos leitores do final de século XIX (e dos séculos seguintes) reconstituírem um pouco do que eram as relações com o espaço e a sociedade na década de 1800 e 1810. Os romances de Austen conseguiram balancear campo e cidade, mas

¹³ *He begged their pardon, but he had forgotten his gloves, and instantly crossing the room to the writing table, he drew out a letter from under the scattered paper, placed it before Anne* (AUSTEN, 2012, p. 202, grifo nosso).

se concentraram no primeiro, afinal todas as protagonistas viviam e estabeleciam suas principais relações sociais no campo. Segundo Raymond Williams,

em Jane Austen, os vizinhos não são as pessoas mais perto; são as pessoas que moram a uma distância um pouco maior e que, em termos de reconhecimento social, podem ser visitadas. O que ela vê em todo o campo é uma rede de casas e famílias de proprietários, e nos buracos dessa rede fechada situa-se a maioria das pessoas concretas, que simplesmente não são vistas. Estar face a face nesse mundo já implica pertencer a uma determinada classe. (1990, p. 229-30, *tradução nossa*)

No comentário do autor, podemos perceber que a sociedade “austeniana” vive em extensas propriedades rurais e, por isso mesmo, são de uma classe distinta das dos trabalhadores que permitem essa condição de vida, ou seja, “a ordem e o controle visíveis que dela (*terra*) provêm constituem um produto valorizado, enquanto o processo de trabalho praticamente não aparece” (WILLIAMS, p. 62, 1990, *tradução e grifo nosso*). Nesse contexto rural, os personagens se deslocam nas visitas, mas também viajam para cidades mais populosas como Londres e Bath, cenários para muitos episódios de *Razão e sentimento* e de *Persuasão*.

Do que escrevemos neste tópico, se torna fundamental pensarmos, em analogia com o século XX, como se deu o movimento da obra da autora ao longo dos anos. No dezenove, ela publicou discretamente, saiu do anonimato, recebeu críticas de escritores medulares da literatura em língua inglesa e começou um diálogo criativo com as artes visuais a partir das ilustrações de Thomson e Hammond. Os romances completos começaram a gerar substratos para pensarmos o cotidiano feminino durante os georgianos e as condutas em meio às redes sociais e classistas clinicamente retratados por Austen.

1.2 Jane Austen para além do século XIX

A partir de 1907, a Universidade de Cambridge começou a realizar uma extensa pesquisa sobre a história da literatura inglesa e americana. O projeto foi concluído em 1921 e recebeu o título de *The Cambridge History of English and American Literature*. Nesse compêndio, o crítico Harold Child (1869-1945) conduz uma análise dos seis romances completos de Austen e das obras escritas na *Juvenilia* – fase que se iniciou, provavelmente, quando a autora tinha onze anos, em 1787, e terminou quando ela finalizou seu primeiro romance completo (*First Impressions*, que viria a ser *Orgulho e preconceito*), algo em torno de 1797.

Child faz uma reflexão acerca das influências literárias na formação de Austen, para tanto cita Henry Fielding e Samuel Richardson. Apesar dos dois grandes autores, o crítico dá atenção às aproximações entre ela e a autora Frances Burney (1752-1840), que escreveu *Camilla* (1796). Por um viés histórico, o crítico propõe uma análise comparatista. Segundo Child, as duas escreviam sobre mulheres de sua época. Entretanto, enquanto Burney estava mais inclinada aos acontecimentos que causavam estranheza e humor, Austen proporcionava alívio aos leitores sem perder de vista a ironia. Este último aspecto é um dos pontos que fizeram o crítico considerar (de forma exagerada) que a autora “escreveu os romances mais próximos da perfeição artística dentre todos os outros em língua inglesa” (CHILD, 2014, p. 01, *tradução nossa*).

Na primeira metade do século XX, em um momento de transição, de perda da esperança nos anos dourados da *Belle Époque* e da I Guerra Mundial, Jane Austen continuou a ser lida. Sua crítica literária, nesse contexto, tomou rumo novo e corroborou discussões que vão além das personagens, do refinamento com a linguagem e da ordem coerente da narrativa. Nessa nova recepção, destaca-se Virginia Woolf. Diferente dos textos que foram citados até agora, que não chegaram às edições brasileiras, os dela foram amplamente traduzidos e difundidos no Brasil.

Woolf produziu seus escritos durante as vanguardas europeias, seu nome é um dos mais relevantes da literatura inglesa no século XX. Num cenário de influências, a autora de *Mrs. Dalloway* (1925) e *Rumo ao farol* (1927) admite, no texto de 1932 intitulado “Profissão para mulheres”, que muitas escritoras – entre elas Burney e Austen – aplainaram e orientaram o caminho para que ela se tornasse romancista (2012, p. 9). Essa consciência de sua ligação com o passado foi ampliada em *Um teto todo seu* (1929). Woolf lembra que escrever em seu tempo é mais tranquilo do que nos séculos XVIII e XIX, afinal Jane Austen sequer tinha um lugar próprio para sua atividade de escritora, ela fazia isso na sala de estar compartilhada por todos os membros da casa (WOOLF, 1990).

Ainda sobre a falta de espaço, a ensaísta questiona se um lugar próprio para a organização, a leitura e a elaboração da escrita não impediu que Austen escrevesse melhor seus livros. A autora conclui que não,

esse talvez fosse o principal milagre daquilo. Ali estava uma mulher, por volta de 1800, escrevendo sem ódio, sem amargura, sem medo, sem protestos, sem pregações. Foi assim que Shakespeare escreveu, pensei, olhando para *Antônio e Cleópatra*; e quando comparam Shakespeare e Jane Austen, talvez pretendam dizer que a mente de ambos havia destruído todos os obstáculos; e por essa razão não

conhecemos Jane Austen e não conhecemos Shakespeare, e por essa razão Jane Austen repassa cada palavra que escreveu, e o mesmo faz Shakespeare (1990, p. 85).

A posição de Woolf traz à baila algo que ainda não foi discutido aqui, qual seja, as comparações entre Austen e Shakespeare. Disso, a imagem de uma Jane Austen destemida tal qual seu predecessor mais famoso é uma das mais significativas no argumento levantado por Woolf. Ainda no ensaio, mais ao final, a escritora sustenta que as mulheres se puseram a escrever tanto quanto os homens e conseguiram criar distintas perspectivas de ver o mundo na literatura. De acordo com ela, a leitura de *Rei Lear* ou de *Emma* “parece executar uma curiosa operação germinativa nos sentidos; vê-se mais intensamente depois; o mundo parece despido de seu invólucro e provido de vida mais intensa” (1990, p. 134). Essa passagem de Woolf apresenta um caráter tendencioso quando ela propõe um olhar equânime entre homens e mulheres que escreveram. O fato nos faz lembrar, mais uma vez, a passagem de *Persuasão* que abriu este capítulo, entretanto a pena que esteve mais do lado masculino tem um nome no mesmo nível que olha para o universo feminino de dentro.

Virginia Woolf joga luz à autora pessoa Jane Austen diante de um universo artístico predominantemente masculino. Isso é muito importante para se entender uma diferença sutil entre Jane Austen pessoa e a autora criadora que informa cada uma de suas obras. Enquanto a posição de enfrentamento do mundo e questões biográficas, como a recusa do casamento e a vida reclusa, tornam Jane Austen uma mulher que buscou um espaço de reconhecimento da atividade criadora das mulheres; nas suas obras, a autora criadora enforma esteticamente a posição axiológica de um mundo tradicional guiado pelo *status* social, pela religião e por matizes de uma sociedade onde as mulheres devem ser educadas para o casamento. Essa noção, dentro do *grande tempo*, estabelece um distanciamento fundamental entre autora pessoa e autora criadora.

Até aqui fizemos um panorama quase que integralmente composto por escritores literários e artistas que leram e alimentaram as obras de Jane Austen no *pequeno* e no *grande tempo*. A partir de agora, o direcionamento será mais crítico acadêmico, em razão de ser neste *locus* que se concentra nossa pesquisa. Nesse horizonte, Ian Watt é um dos críticos mais relevantes. Apesar de citar a autora apenas em alguns momentos de *A ascensão do romance*, no decorrer de sua trajetória, Watt escreveu vários trabalhos sobre ela e organizou a coletânea de ensaios *Jane Austen: A Collection of Critical Essays (Jane Austen: Uma coleção de ensaios críticos)*, lançada em 1963. No trabalho, Watt descentraliza as análises de cunho historicista e biografista para olhar as obras por um viés que mescla questões sociais com as facetas culturais e políticas disseminadas ao longo das narrativas. Dessa profícua abordagem

destacam-se o estudo da ironia, da autoridade e o da agressão a partir do humor (*Comic aggression*).

Em 1981, no artigo “Jane Austen and the Traditions of Comic Aggression: *Sense and Sensibility*”, Watt desenvolveu ainda mais sua reflexão sobre as agressões sofridas e praticadas pelos personagens de Austen no universo de seus romances. O teórico constata que a autora “leva o comportamento violento ao clímax através de uma transformação psicológica dupla: as agressões interpessoais são tanto pelo herói quanto pela heroína” (WATT, 2014, *tradução nossa*). Como exemplo dessa questão, eis um trecho de *Orgulho e preconceito* em que Darcy declara seu amor a Elizabeth Bennet:

— Em vão tenho lutado comigo mesmo; nada consegui. Meus sentimentos não podem ser reprimidos e preciso que me permita dizer-lhe que eu a admiro e amo ardentemente.

[...]

— Por minha vez, eu poderia perguntar — replicou ela — por que, com o intuito tão evidente de me ofender e de insultar, o senhor resolveu dizer que gostava de mim contra a sua vontade, contra a sua razão e mesmo contra o seu caráter. Não é escusa suficiente para a minha falta de cortesia? Se é que realmente cometi essa falta... Mas tenho outros motivos para me sentir ferida. E o senhor bem o sabe. Mesmo que os meus sentimentos não lhe fossem contrários, se lhe fossem indiferentes ou mesmo favoráveis, o senhor acha que qualquer consideração me inclinaria a aceitar um homem que arruinou talvez para sempre a felicidade de uma irmã querida? (AUSTEN, 2010, p. 171-72)¹⁴.

A declaração de amor supriria os desejos ardentes de Darcy, acabaria com os problemas financeiros de Elizabeth e ajudaria sua mãe na missão de casar as filhas. Entretanto, o fato de o rapaz ter *lutado contra* seus sentimentos (ou melhor, contra as diferenças sociais entre ele e ela) e o ressentimento que a moça sente por ele ter provocado a tristeza de sua irmã Jane Bennet transformam a passagem em um dos momentos mais tensos do romance. Nela, não há a exaltação amorosa, mas a exposição dos principais defeitos que um tem aos olhos do outro.

Esse encontro dialógico na melhor perspectiva bakhtiniana, à medida que a personalidade de um se completa com o *excedente de visão* do outro, é um dos mais violentos na obra de Austen. Começa com a ironia de ser uma declaração de amor que se torna ofensa pessoal, se desenvolve na alternância de injúrias que demonstram as sutis imperfeições sociais

¹⁴ “In vain I have struggled. It will not do. My feelings will not be repressed. You must allow me to tell you how ardently I admire and love you.”

[...] “I might as well inquire,” replied she, “why with so evident a desire of offending and insulting me, you chose to tell me that you liked me against your will, against your reason, and even against your character? Was not this some excuse for incivility, if I was uncivil? But I have other provocations. You know I have. Had not my feelings decided against you—had they been indifferent, or had they even been favourable, do you think that any consideration would tempt me to accept the man who has been the means of ruining, perhaps for ever, the happiness of a most beloved sister?” (AUSTEN, 2012, p. 157).

e individuais de ambos e termina em profundas agressões interpessoais que serão revistas no decorrer do romance tanto pelo herói quanto pela heroína, conforme lembrado por Watt.

Nesse mesmo viés analítico, Tony Tanner, em *Jane Austen* (1986), lança novas possibilidades de leitura:

os esquemas e as estruturas dos grupos – família, comunidade, sociedade – tendem a coagir e até mesmo predeterminar a vontade e as aspirações do *self*. Nenhum romancista poderia ter valorizado a consciência mais do que Jane Austen. Alguns dos diálogos entre Elizabeth e Darcy requerem um elevado grau de atenção à consciência. De fato, esse é apenas um ponto nessa sociedade possível através da experiência linguística e que quase excluiu a experiência corporal. Enquanto os homens caçam, as mulheres vão para caminhadas, e esses mesmos opostos podem se encontrar em um baile (TANNER, 1986, p. 131, *tradução nossa*).

Tanner ressalta os padrões de coerção do *self* na sociedade estruturada por Austen em seus romances. O *self*, segundo Jung, “não é somente o centro, mas também a circunferência total que abrange tanto o consciente como o inconsciente; é o centro dessa totalidade” (1991, p. 444). Nesse sentido, a vida em grupo, consoante Tanner, predetermina os movimentos dos personagens. Isso fica patente quando Darcy, no extrato de *Orgulho e preconceito*, afirma que lutou em vão contra si e seus sentimentos; ele teve que enfrentar as coerções que seu lugar no coletivo lhe delegou. Conforme o crítico, a sociedade dividida em classe e gênero, que abordamos nas páginas anteriores, exclui o desejo físico e deixa as experiências sensórias quase que restrita às vozes e a alguns breves toques de mãos entre os casais. Não obstante, nos bailes, os corpos se movimentam, se encontram, se tocam e se deixam levar pela música e pela dança. Por isso, eles são tão importantes nos romances: eles permitem a aproximação dos corpos e também das classes, basta lembrarmos o primeiro encontro de Lizzy com Darcy, no qual ele rejeita dançar com ela devido ao comportamento da família da moça.

Acreditamos que a aludida atenção dada por Jane Austen à consciência dos personagens é melhor percebida em romances que investigam um conceito de valor ou um sentimento que nasce no social e se instaura nas mentes que habitam a sociedade, como por exemplo, em *Razão e sentimento* e *Persuasão*, além de *Orgulho e preconceito*. Os títulos dessas obras carregam uma tese embrionária a ser observada no decorrer das narrativas, principalmente nos embates entre os personagens. Para dar coerência a essa perspectiva, a autora criadora enforma a obra de modo com que o posicionamento axiológico das heroínas e dos heróis deixe evidente suas maneiras de ver e responder ao mundo. Esse entendimento é notório na seguinte passagem de *Razão e sentimento* em que Elinor questiona sobre as próprias opiniões:

— Tenho frequentemente incorrido nesse tipo de erro — disse Elinor — aprendendo de maneira totalmente falsa um determinado aspecto do caráter alheio: imagino as pessoas muito mais alegres ou tristes, ou inteligentes ou ignorantes, do que na verdade são; e nem posso dizer por que ou onde tal erro se origina. Às vezes *somos levados* pelo que as pessoas dizem de si próprias, e muito frequentemente pelo que as outras dizem delas, sem nos darmos tempo para deliberar e julgar por nós mesmo (AUSTEN, 2011, p. 123, *grifo nosso*)¹⁵.

As antíteses que Elinor traz para o discurso revelam dois extremos de sentimentos, no entanto ela parece se interessar mais pela construção, pelo balanceamento e pela possível relatividade desses conceitos. Quando afirma que “às vezes” é levada pela opinião alheia, ela também nos possibilita interpretar que o processo de acabamento do outro e do eu são possíveis pelos vários *excedentes de visão* que completam uma opinião, ideia que vai ao encontro da coerção citada por Tanner e do dialogismo bakhtiniano.

Ao seguirmos com nosso panorama das críticas que se concentraram em Jane Austen e nas possibilidades de leitura e de alimentação de seus romances nas distintas recepções dentro do *grande tempo*, trazemos para nossa conversação o polêmico Harold Bloom. O crítico havia se referido à autora em *O cânone ocidental* (1994), no entanto foi em *Como e por que ler* (2000) que Austen ganhou mais relevância. No seguimento “Romances, primeira parte”, ele propõe uma leitura de *Emma*:

em sua ironia, Austen não é, precisamente, shakespeariana; a ironia de Hamlet é mais agressiva do que defensiva. Mas, exceto Shakespeare, autor algum em língua inglesa excede como Austen na criação de figuras, centrais e periféricas, sempre coesas em termos de padrão de fala e consciência, e tão intensamente diferentes entre si (2001, p. 153).

A ironia defensiva presente nas obras da autora se deve ao fato de as heroínas serem mulheres e, “como tantos grandes autores, de ambos os sexos, Austen, implicitamente, acredita ser a imaginação das mulheres superior à dos homens” (BLOOM, 2001, p. 153). Logo, Emma Woodhouse, Elizabeth Bennet, Anne Elliot dentre outras personagens estão na defensiva não contra os homens ou a sociedade, mas contra a falta de inteligência e pragmatismo diante das possibilidades que seus universos oferecem, ou melhor, contra a presunção, como afirmado por Harold Bloom e atestado por Elinor, no aludido fragmento de *Razão e sentimento*.

¹⁵ “I have frequently detected myself in such kind of mistakes,” said Elinor, “in a total misapprehension of character in some point or other: fancying people so much more gay or grave, or ingenious or stupid than they really are, and I can hardly tell why or in what the deception originated. Sometimes one is guided by what they say of themselves, and very frequently by what other people say of them, without giving oneself time to deliberate and judge” (AUSTEN, 2012, 73-4).

Os fragmentos de *Orgulho e preconceito* e *Razão e sentimento*, ao serem analisados à luz de perspectivas que não existiam na época de Austen, nos permitem considerar que o monologismo suspeitado por nós no início deste capítulo não se mantém sozinho ao longo das recepções em outras épocas. Podemos, então, afirmar que há uma abertura ao dialogismo nos romances de Austen, pois suas personagens têm consciência própria e se libertam da autora no *grande tempo*, sendo retomadas e problematizadas em outras obras literárias no final do século XX. Nesse âmbito, Jane Austen se tornou o marco de um novo viés literário do mercado editorial: o *Chick lit*¹⁶. Conforme afirma Natalie Rende (2008), esses romances abordam os fatos relacionados à mulher contemporânea; seus relacionamentos familiares, seus amigos, o emprego e o casamento, que foi acrescido do divórcio. Aqui não estão em jogo esses aspectos, e sim como esse fenômeno está ligado ao movimento dialógico entre as personagens criadas pela autora no início do século XIX e as mulheres do final do XX. Isso pode ser verificado ao compararmos *Orgulho e preconceito* e o romance *O diário de Bridget Jones* (1996), escrito pela inglesa Helen Fielding, obra inaugural do *Chick lit* (SMITH, 2006).

Bridget Jones é considerada uma releitura moderna de Elizabeth Bennet (SMITH, 2006). Um dos seus casos românticos é com Mark Darcy, marco principal do diálogo com o romance de Austen: “achei um tanto ridículo se chamar Mr. Darcy e ficar sozinho com cara de esnobe numa festa” (FIELDING, 1999, p. 21). Essa passagem faz referência justamente ao primeiro baile de *Orgulho e preconceito* (tema da ilustração de Thomson) em que Darcy conhece Elizabeth e recusa uma dança com a jovem, atitude esnobe que diminui a autoestima dela, eis o respectivo trecho do romance:

— Você está dançando com a única moça realmente bonita que existe nesta sala — disse Mr. Darcy, olhando para a mais velha das irmãs Bennet.

— Oh, ela é a mais bela moça que já vi na minha vida, mas bem atrás de você está uma das suas irmãs, que é muito bonita e agradável. Deixe-me pedir ao meu par que o apresente a ela?

— Qual? — perguntou ele, voltando-se e detendo um momento a vista em Elizabeth até que, encontrando-lhe os olhos, desviou os seus e disse, friamente:

— É tolerável, mas não tem beleza suficiente para tentar-me. (AUSTEN, 2010, p. 17)¹⁷.

É bom ressaltar que tanto o Mr. Darcy de Austen quanto o Mark Darcy de Fielding passam pelas transformações de opinião em relação a seus pares românticos. Dessa maneira,

¹⁶ *Chick* é uma gíria usada para definir as mulheres mais novas, uma espécie de “franguinha”, e *lit* é abreviação de literatura. Em língua portuguesa, podemos aproximar e manter o mesmo aspecto usando a expressão “literatura de mulherzinha”.

¹⁷ “You are dancing with the only handsome girl in the room,” said Mr. Darcy, looking at the eldest Miss Bennet. “Oh! She is the most beautiful creature I ever beheld! But there is one of her sisters sitting down just behind you, who is very pretty, and I dare say very agreeable. Do let me ask my partner to introduce you.” “Which do you mean?” and turning round he looked for a moment at Elizabeth, till catching her eye, he withdrew his own and coldly said: “She is tolerable, but not handsome enough to tempt me” (AUSTEN, 2012, p. 11).

Darcy revê fatos relacionados à posição social da família Bennet, enquanto Mark Darcy repensa o caso amoroso entre Jones e Daniel Cleaver. Em 2001, o livro de Fielding foi traduzido para os cinemas. A diretora Sharon Maguire escalou o ator Colin Firth como interprete de Mark Darcy, o mesmo ator interpretou Mr. Darcy na minissérie *Orgulho e preconceito* (Simon Langton, Inglaterra, 1995) realizada pela BBC de Londres e lançada um ano antes de *Bridget Jones*. Também trazemos o livro *O clube de leitura de Jane Austen*, escrito pela estadunidense Karen Joy Fowler e lançado em 2004. A obra se tornou um sucesso editorial e deu origem ao filme homônimo lançado em 2007, dirigido e roteirizado pela estadunidense Robin Swicord.

Para começarmos a concluir o capítulo, se faz de grande valia trazermos Ian McEwan e sua obra *Reparação*. A epígrafe do romance vem de *A abadia de Northanger*,

Cara senhorita Morland, pense o quanto são horrorosas as suspeitas que tem nutrido. Em que se fundamentam tais julgamentos? Pense em que país e em que era vivemos. *Lembre que somos ingleses, que somos cristãos*. Consulte seu próprio entendimento, seu senso do que é provável, sua observação do que se passa à sua volta. Como nossa formação poderia nos preparar para tais atrocidades? Como nossas leis seriam coniventes com elas? De que modo coisas assim poderiam ser perpetradas sem que ninguém delas soubesse num país como este, em que as relações sociais e literárias são como são, em que cada homem está cercado por toda uma vizinhança de espíões voluntários, e as estradas e os jornais deixam tudo às claras? Querida senhorita Morland, que idéias a senhorita tem se permitido conceber? Haviam chegado ao final da galeria, e com lágrimas de vergonha ela foi embora correndo para seu quarto.
Jane Austen, *Northanger Abbey* (McEWAN, 2006, p. 8)

Este recorte está em um dos capítulos finais da obra de Austen em que a jovem de 15 anos, Catherine Morland, conversa com o Sr. Tilney na galeria da abadia de Northanger. Nessa ocasião, a moça afirma ao rapaz suas suspeitas de que o pai dele tenha matado a própria esposa. A inquietação de Catherine foi alimentada pelos livros de terror que lia e pelo ímpeto de investigação que empreendera desde que chegara ao local. Como é percebível na citação, o Sr. Tilney está atônito e não consegue compreender como Cathy chegou a tão leviana suspeita.

Essa questão é o mote principal para o romance de McEwan. Nele, Briony Tallis, a protagonista, aos 12 anos, suspeita que o filho de uma das empregadas da família, o jovem Robbie Tunner, tenha estuprado sua prima Lola Quincey. As suspeitas ganham ares de verdade quando ela afirma à polícia que viu a cena do estupro. Robbie é preso e separado de sua grande amada, a irmã mais velha de Briony, Cecilia Tallis. Ao final, Briony, então com 75 anos, se apresenta como a escritora da obra que acabamos de ler. Ela busca reparar, pela

literatura, um erro que acompanhou toda sua vida, para o qual o ato de escrita lhe propiciou o ato de expiação (ideia que remete ao sacrifício de Jesus Cristo) através da arte.

Segundo Augusto Rodrigues da Silva Jr.,

o prólogo, a epígrafe, a dedicatória, são variações do mesmo cadinho em que anseios e visões conjugam-se para revelarem o espírito inacabado do ser humano. Espíritos em que reverberam diálogos moventes. Sentimentos contraditórios são pintados de forma fundamental pela pena e tintas do riso e do sério e isso garante a atualidade dos pares e a vontade de opinar (2008, p.51).

Com base nessa ideia da conjugação de visões possíveis em prólogos e do inacabamento bakhtiniano dentro do *grande tempo*, podemos depreender que, ao colocar o fragmento de *A abadia de Northanger* como epígrafe de *Reparação*, McEwan atualiza Austen como autora criadora e dá a ela o direito de opinar no seu texto, escrito quase dois séculos depois. Esse movimento dialógico alimenta os dois romances e demonstra como a obra de Austen é refratada na de McEwan por meio de uma epígrafe. Mas, além disso, podemos deduzir que, no campo das traduções coletivas para o cinema, o trecho de Austen também oportuniza um diálogo entre filmes.

Essa refração começou em 2005, quando os cinemas receberam *Orgulho e preconceito*. A atriz Keira Knightley interpretava Elizabeth Bennet e a direção ficou a cargo de Joe Wright. Por sua vez, em 2007, foi lançada a tradução coletiva de *Reparação*. O fato curioso é que a mesma equipe do filme anterior trabalhou neste. Assim, Wright dirigiu, Knightley e os outros membros da equipe tiveram as mesmas ocupações, com destaque para o compositor das duas trilhas sonoras, o maestro Dario Marianelli, que fora indicado, em 2005, ao prêmio Oscar de melhor trilha sonora original por *Orgulho e*, em 2007, ganhou o prêmio. O filme de 2007 ganhou o distinto título *Desejo e reparação* no Brasil em virtude da obra predecessora e dos peculiares títulos criados por Jane Austen.

A perspectiva cronológica que fizemos da crítica e das manifestações artísticas desde a primeira recepção comprovam como os romances se alimentaram de inúmeras leituras, outros *excedentes de visão*. Tudo isso foi sustentado pela autora criadora que, enquanto a obra avançava nos anos, transpôs e atualizou seu posicionamento axiológico estético em novos e distintos contextos. Esses dados são importantes para o seguinte entendimento: a obra de Jane Austen convidou, principalmente nas últimas décadas, à uma constante responsabilidade no campo artístico – literário, cinematográfico e na junção e/ou desdobramentos interartístico.

Os leitores tradutores que estudaremos nos próximos capítulos levaram suas respostas ao texto de Austen em forma de várias leituras que, juntas, dão acabamento estético formal à

obra cinematográfica, possível e guiada pela autora criadora em um novo cenário espacial e temporal. A partir da próxima página, nosso pensamento será direcionado para a compreensão dos estudos teóricos e críticos que ajudam a construir os conceitos analíticos de cinema literário e tradução coletiva, vieses pelos quais a obra fílmica pode ser estudada por vários *excedentes de visão* artística que evidenciam um contato íntimo do leitor com o texto mediado pela leitura e, a partir disso, ajudam a construir o filme e respondem à obra literária e às suas recepções no *grande tempo*.

CAPÍTULO II

O ATIVISMO DO LEITOR: CINEMA LITERÁRIO E TRADUÇÃO COLETIVA

O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado.

Walter Benjamin

Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação.

Robert Stam

O texto literário é produto de um trabalho solitário, e vai estar pronto no momento em que seu autor assim entender. O roteiro, mesmo quando é obra de um só autor, vai derivar necessariamente para um trabalho coletivo.

Marçal Aquino

No capítulo anterior, vimos um retrospecto de como a obra de Jane Austen foi estudada e respondida ao longo de dois séculos. Isso leva nossas reflexões para o campo da recepção, que pressupõe leitores e desdobramentos. A partir disso, direcionamos nosso foco ao ativismo do leitor, dado que ele interpreta e transforma o texto que lhe é originalmente *alheio* em “*meu-alheio*” (Bakhtin, 2003). Nesse horizonte, estamos inclinados a pensar no encontro dialógico entre as palavras do autor que enforma o texto literário e as do leitor que as responde através da tradução coletiva. Bakhtin, em seus estudos de 1970 e 1971, constatou que esse encontro por meio da palavra “tem sido quase que totalmente ignorado pelas respectivas ciências humanas (e acima de tudo pelos estudos literários)” (2003, p. 380). A posição do russo vai de encontro às práticas estruturalistas nas quais autor, obra e leitor “não são vozes mas conceitos abstratos iguais a si mesmos e entre si. Aí só são possíveis abstrações tautológicas vazias, mecanicistas ou matematizadas. Aí não há um grão de personificação” (2003, p. 405).

O *excedente de visão* que discutimos no capítulo anterior é de grande importância para compreendermos o papel ativo do leitor e a superação de “tautologias estruturalistas” no processo receptivo. É através desse *excedente* que ele pode responder ao texto literário em novo âmbito temporal, espacial e, no nosso caso, artístico. Ao movimentar sua leitura, o leitor acrescenta algo de seu ao texto base e alimenta o *grande tempo* da obra. Nesse sentido, quando Deborah Moggach transforma passagens de *Orgulho e preconceito* em cenas de roteiro cinematográfico, ela leva ao romance algo de seu. Analisemos os exemplos a seguir,

Romance:

É uma verdade universalmente conhecida que um homem solteiro possuidor de uma boa fortuna deve estar necessitado de uma esposa.

Por pouco que os sentimentos ou as opiniões de tal homem sejam conhecidos ao se fixar numa nova localidade, essa verdade se encontra de tal modo impressa nos espíritos das famílias vizinhas que o rapaz é desde logo considerado propriedade legítima de uma de suas filhas

– Caro Mr. Bennet – disse-lhe um dia sua esposa –, já ouviu dizer que Netherfield Park foi alugado, afinal? ¹⁸(AUSTEN, 2010, p. 9).

Roteiro de cinema:

1-INTERIOR DE NETHERFIELD – HERTFORDSHIRE – DIA

Uma grande mansão volta à vida. As criadas tiram os lençóis empoeirados dos móveis, os servos abrem as persianas. O sol se derrama pelas salas de Netherfield. Do lado de fora, vislumbra-se um grande parque.

Título: “É uma verdade universalmente conhecida...”

¹⁸ *It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife. However little known the feelings or views of such a man may be on his first entering a neighbourhood, this truth is so well fixed in the minds of the surrounding families, that he is considered the rightful property of some one or other of their daughters.*
 "My dear Mr. Bennet," said his lady to him one day, "have you heard that Netherfield Park is let at last?" (AUSTEN, 2012, p. 3).

É um turbilhão de atividades. Os servos varrem o chão e pulem as louças, preparando a casa para seus novos ocupantes. As persianas da sala são abertas para o jardim e através dela vemos um jovem sair.

“que um homem solteiro possuidor de uma boa fortuna deve estar necessitado de uma esposa”

Uma página em branca é puxada do piano forte e obscurece a nossa visão.

Corte para:

2 – EXTERIOR DE LONGBOURN – DIA

Elizabeth Bennet, 20 anos, bem humorada, caminha por um campo com gramas prado, ela lê o livro *first impressions*. Ela se aproxima de Longbourn, uma casa do século XVII já bastante degradada, a casa tem um pequeno fosso ao redor, Elizabeth pula o fosso e caminha por uma prancha de madeira, um truque imprudente de infância. Ela caminha pelo quintal da casa. Através de uma janela aberta para a biblioteca, onde vemos o pai e a mãe de Elizabeth, o Sr. e a Sra. Bennet (MOGGACH, 2005, p.1, *tradução nossa*).



Fig. 07: a primeira aparição de Elizabeth Bennet em *Orgulho e preconceito*
Fonte: www.imdb.com

No trecho de abertura do romance, o narrador apresenta sua tese irônica sobre uma “verdade universal” compartilhada pela Sra. Bennet, mãe de cinco filhas e sem nenhuma garantia de renda após a morte do esposo. É dela a primeira fala no romance, momento em que pergunta ao esposo se ele já conhece os novos moradores de Netherfield. Neste caso, a Sra. Bennet se refere a Bingley, o esposo ideal (“solteiro e possuidor de uma boa fortuna”) para sua filha Jane Bennet, a moça mais bela de Hertfordshire.

Moggach amplia a ideia sugerida no romance e adiciona a reabertura da mansão. A criada organiza o lugar e a figura de um homem misterioso surge na janela. A roteirista intercala trechos da obra base entre as cenas, trazendo Austen para sua escrita, algo que se aproxima do feito de Ian McEwan. O fragmento da verdade universal se apresenta como título da cena, logo depois vem a amplidão da mansão e do território vistos pelo exterior, então surge um jovem, que é solteiro e possuidor de boa fortuna, como confirmado pela passagem do romance abaixo.

Na versão lançada nos cinemas, o filme começa oficialmente pela cena dois, em Longbourn, onde Lizzy faz um caminho em direção à casa. O que destacamos do roteiro é a escolha do livro que a jovem lê, *First Impressions*¹⁹, primeiro título de *Orgulho e preconceito*. Na cena transposta para o filme, Lizzy já está nas últimas páginas. Atenta, ela termina a leitura e fecha o livro. O filme começa. Essa *mise en abyme* possível pelo roteiro de Moggach é algo novo, seu *excedente de visão*. O roteiro e a forma como foi transposto para o cinema corroboram afirmarmos que “só ao término de uma contemplação artística, isto é, quando o autor deixa de guiar ativamente a nossa visão, é que objetivamos o nosso ativismo (o nosso ativismo é o ativismo dele)” (BAKHTIN, 2003, p. 191).

Dentro do universo do filme, Lizzy terminara de ler uma obra entre as tantas escritas para as mulheres de seu tempo (e que foram questionadas por Annie Elliot). Por sua vez, no universo do espectador de cinema, é hora de fechar o livro e “assinar o contrato” com o filme e com as leituras que ele congrega do romance. A partir desse exemplo, podemos considerar o papel fundamental do leitor nas traduções coletivas dos romances de Austen.

Para desenvolvermos o ativismo do leitor, se mostra válido trazermos para esta arena as contribuições de Lúcia Santaella. No ensaio *A leitura fora do livro* (1998), a autora reflete sobre o papel do leitor e sua forma de responder ao texto segundo o espaço e os instrumentos fornecidos pelo contexto em que está inserido. Em uma aproximação entre Santaella e Bakhtin, o comportamento do leitor diante do texto tem a ver com seu posicionamento axiológico no mundo. Nessa visão, as mudanças socioeconômicas e os meios de produção artística viabilizam novas interpretações ao texto, o que atualiza a obra. No ensaio, são apresentados dois tipos de leitores: o contemplativo e o fragmentado.

A proposta de Santaella tem um caráter comportamental ao vislumbrar como o ambiente influencia na atividade da leitura. O leitor contemplativo, por exemplo, se assemelha aos refratados por Jane Austen em seus romances. Eis um trecho de *Razão e sentimento*:

¹⁹ Nós conversamos por e-mail com a roteirista sobre *First Impressions*, e ela nos respondeu que “eles (a equipe de produção) consideram o fato de ela (Lizzy) ler tal livro como uma espécie de piada. Eu coloquei duas cenas em uma, uma vez que o filme se tornou mais dramático...como você vê, a história mudou um pouco para os fins cinematográficos” (*Tradução nossa*).

Oh! que desenxabida, que insípida foi a leitura que Edward fez a noite passada! Senti-o profundamente por minha irmã. Todavia, ela soube suportá-lo com tal serenidade que quase não parecia notá-lo. Mal consegui manter-me sentada. Ouvir aqueles versos magníficos, que vezes sem conta me despertaram o mais vivo entusiasmo, declamados com aquela sensaboria, com tamanha indiferença!... (AUSTEN, 2011, p 27)²⁰.

No excerto, Marianne Dashwood, uma das maiores leitoras criadas por Austen, tece críticas negativas à forma como seu futuro cunhado Edward Ferrars leu versos do poeta William Cowper. No contexto do romance, era costume, como entretenimento, as leituras em voz alta para familiares e amigos, o que dinamizava a socialização entre as pessoas e as trocas intelectuais. Marianne, como admiradora desse tipo de diversão, não consegue admitir a falta de cortesia com que os versos que tanto ama foram tratados. A estilização da leitura já pressupõe uma recepção coletiva, seja na respondibilidade da avaliação crítica do leitor projetado, da própria Austen no interior do seu livro e da cena performática e social em que as leituras eram realizadas em conjunto nos salões públicos e nas salas de famílias.

Distinto, mas não distante, do idealizado por Marianne, o leitor fragmentado surgiu em meio a uma ebulição de signos. As grandes cidades trouxeram um movimento de informação e representação que não se vira antes da revolução industrial. No século XX, a rapidez do indivíduo no meio urbano, a evolução da técnica da fotografia e do cinematógrafo (invenções do século XIX) confluíram para despertar um leitor “movente”, que transita entre várias linguagens. Santaella afirma que “embora haja uma sequencialidade histórica no aparecimento de cada um desses tipos de leitores, isso não significa que um exclui o outro, que o aparecimento de um tipo de leitor leva ao desaparecimento do tipo anterior” (2012).

Da constatação da teórica, o leitor fragmentado é o que melhor contextualiza o indivíduo que respondeu ao texto de Jane Austen com novo *excedente de visão* e percepção artística na indústria cinematográfica. Isso vai ao encontro do que Santaella interpreta como dialogismo no campo midiático, ou seja, é a “contínua transformação da pergunta em resposta e vice-versa, a propulsão criativa do falante que, para entender os enunciados dos outros, tem de traduzi-los em outros enunciados” (2006, p. 130).

Até aqui apresentamos que as ideias de Bakhtin sobre o leitor se diferem das preconizadas pela linha estruturalista uma vez que considera a alteridade dos envolvidos no

²⁰ “Oh! mama, how spiritless, how tame was Edward's manner in reading to us last night! I felt for my sister most severely. Yet she bore it with so much composure, she seemed scarcely to notice it. I could hardly keep my seat. To hear those beautiful lines which have frequently almost driven me wild, pronounced with such impenetrable calmness, such dreadful indifference!” (AUSTEN, 2012, p. 13).

processo dialógico possível pela resposta do leitor ao discurso literário mediado pela leitura. Nesse sentido, a ideia de dialogismo se aproxima da Estética da recepção. Ademais, pensamos o leitor “real” fragmentado que lê o texto conforme sua posição axiológica e seu *excedente de visão*, leitor esse que não está sozinho, pois faz parte de uma coletividade que recebe a obra e responde segundo sua ideologia. Essas considerações abrem caminho para pensarmos a tradução coletiva, mas não somente ela como também a noção de cinema literário, que, em certa medida, abrange as ideologias que responderam à arte da escrita dentro da cinematográfica.

2.1 Fundamentos do cinema literário

Sergei Eisenstein, ao problematizar sobre o que é próprio do cinema em *A forma do filme* (1949), lança uma dúvida no campo da sétima arte: “o que pode ser feito no cinema, o que só pode ser criado com os meios do cinema?” (2002, p. 11). Nos primeiros estudos do teórico e cineasta, a resposta era a montagem. O filme *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, União Soviética, 1925), figuras 08, 09 e 10, dirigido por ele, é um dos mais importantes quanto a tal elemento do cinema.

Planos da montagem da cena do carrinho com bebê caindo pela escadaria de Odessa em O encouraçado Potemkin



Fig. 08: plano aberto
Fonte: www.allposters.com



Fig. 09: plano médio
Fonte: www.allposters.com

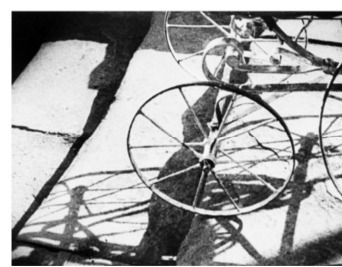


Fig. 10: plano detalhe
Fonte: www.allposters.com

O questionamento de Eisenstein, no auge da década de 1940, surge numa época em que ainda há dúvidas sobre o valor artístico do cinema. Nesse cenário, os escritos do teórico, realizados majoritariamente nas décadas de 1920 e 1930, expõem como ele investiga e leva aos limites de seu tempo essa linguagem, da mesma forma que propõe aproximações entre a cinematografia e outras manifestações. O teórico eleva o cinema ao nível de arte ao aproximá-lo de outras, e particulariza o que tem de diferente delas, o que o torna um fazer artístico novo e autônomo. Disso, o que nos interessa é a aproximação entre literatura e cinema.

No seguimento “Palavra e imagem”, do livro *O sentido do filme* (1942), Eisenstein busca em *Ana Karenina* (1877), de Liev Tolstói, e *Bel-Ami* (1885), de Guy de Maupassant, as bases para sua interpretação do processo de formação da imagem pelo espectador de cinema. Para o teórico, a “‘mecânica’ da formação de uma imagem nos interessa porque os mecanismos de sua formação na *realidade* servem como protótipo do método da criação de imagens pela arte” (1990, p. 19, *grifo do autor*). O cineasta infere que para se montar uma imagem artística é necessário agregar vários detalhes, os quais preservarão sensações na memória do leitor ou espectador como parte de um todo, “a série de ideias é montada, na percepção e na consciência, como uma imagem total que acumula os elementos isolados [...], para conseguir seu resultado, uma obra de arte dirige toda a sutileza de seus métodos para o *processo*” (1990, p. 20, *grifo do autor*).

Ao pensar na arte como processo, Eisenstein procura aproximar noções próprias da criação fílmica e da literatura. As ideias presentes em um roteiro de imagem podem ser percebidas em obras como *O paraíso perdido* (1674), de Milton, que “é uma escola de primeiro nível no ensino e montagem e relações audiovisuais” (EISENSTEIN, 1990, p. 40) devido à forma como Milton guia os leitores no processo de formação da imagem do texto literário, o que para Eisenstein se assemelha aos dos planos cinematográficos. Essa dimensão analítica é aprofundada no ensaio “Dickens, Griffith e nós”, presente em *A forma do filme*, em que analisa o início do romance *O grilo na lareira* (1845), de Dickens. Segundo o autor, a construção “A chaleira começou...”, que abre a obra do escritor vitoriano, pode ser reconhecida como um primeiro plano de um filme: “Esta chaleira é o típico primeiro plano de Griffith. Um primeiro plano saturado [...] da atmosfera típica de Dickens, com a qual Griffith, com igual maestria, sabe envolver na dura vida em *No oeste selvagem*” (EISENSTEIN, 2003, p. 179). Como percebemos, Eisenstein não se preocupa em analisar comparativamente textos que foram transpostos para o cinema, mas sim estudar como o fazer cinematográfico agrega em si as técnicas de produção da escrita literária.

Com o passar dos anos, novas maneiras de convergir a literatura e cinema foram praticadas e teorizadas. Disso, iluminamos Pier Paolo Pasolini, realizador de importantes filmes advindos de textos famosos da literatura ocidental, como *Medeia – a feiticeira do amor* (*Medea*, Itália, 1969), *Decamerão* (*Il Decameron*, Itália, 1971) e *Saló ou os 120 dias de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Itália, 1975). Além disso, escreveu o romance *Teorema* (1968) e dirigiu a versão em celuloide no mesmo ano. Dessa maneira, o cineasta transitou por quase todos os âmbitos de uma tradução coletiva e ampliou suas noções analíticas.



Fig. 11: cinema de poesia em *Teorema*
Tradução coletiva dirigida e roteirizada por Pasolini a partir de seu romance homônimo
Fonte: <http://elojocondientes.com/>

Entre as décadas de 1960 e 1980, Pasolini conceituou (e filmou) o que conhecemos como cinema de poesia. Esse entendimento surgiu para diferenciar o cinema praticado por escolas como a hollywoodiana clássica e o neorealismo italiano do praticado pelo cinema autoral de cineastas como Fellini e Antonioni, além do próprio Pasolini. No cinema de poesia, conforme afirma o autor, é estabelecido um entendimento diacrônico em relação à linguagem comum das narrativas fílmicas, com isso a câmera começa a ser utilizada sob novas perspectivas, como por exemplo, de forma subjetiva livre ou de forma a ser notada sua presença na cena. Consoante ele, “no cinema de poesia sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito” (1986, p. 104).

O cinema de poesia propõe novo comportamento dos realizadores e renovação dos recursos segundo seus estilos. À cinematografia são acrescentadas as metáforas e as noções de ambiguidade, de subjetividade e de não-concretude. Assim, a imagem, e não a narrativa, é quem conta a história. Outro desvio está relacionado ao tempo. Os saltos temporais podem ser gigantescos, da mesma forma que o tempo pode ser paralisado para uma contemplação, não existe um compromisso cronológico, o que vale é o tempo da imagem (PASOLINI, 1991, p. 36-8).

Eisenstein e Pasolini são diretores que se enveredaram pela reflexão teórica em seus trabalhos de escrita e de filmagem. O dois escreveram de dentro da arte e criaram um diálogo com a literatura, refratando em suas ideias dimensões de como a linguagem cinematográfica se assemelha, no que tange à forma, à literatura. Os textos que podem ser lidos como roteiro de montagem, bem como um plano inicial, ou a liberdade da câmera e do realizador que se convergem com a estrutura da poesia são ideias que nos fazem pensar no cinema que traz para seu interior a literatura como uma de suas fontes. Isso tem a ver com a posição axiológica desses autores/leitores, o que evidencia ter havido um contato definidor entre eles, seus filmes e as obras literárias que passaram por suas estantes.

Conforme o que apreendemos de Eisenstein e Pasolini, o cinema dialogou com a literatura no processo de estabelecer a aparência do filme. Essa ideia abre caminho para discutirmos como o resultado estético da literatura, que é a própria obra, encontrou na linguagem cinematográfica uma profícua arte em que pudesse se desdobrar em inúmeras leituras, visões e sonorizações. Isso é possível graças ao contato dos leitores envolvidos com o fazer fílmico. É nesse domínio que conceituamos o cinema literário.

O cinema literário está conectado às várias formas de diálogo entre essas duas artes. Nesse viés, Robert Stam, no livro *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa* (1992), faz uma leitura muito pertinente sobre a relação do dialogismo bakhtiniano com o cinema:

O conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural, como um filme, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao diálogo de gêneros ou de vozes de classes no interior do filme, ou ao diálogo entre várias trilhas (música e imagem, por exemplo) além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (ator, diretor e equipe) assim como o discurso fílmico e conformado pelo público (STAM, 1992, p. 33-34).

O movimento dialógico interpretado por Stam converge com nosso entendimento. O teórico ajuda a compreendermos que o cinema engloba vários discursos e inúmeras possibilidades de conversação. Nesse sentido, o texto literário, escrito na solidão, é respondido por uma coletividade de inúmeras formas. Esses diálogos podem surgir dentro do filme, com a atividade dos personagens e o desenvolvimento da narrativa; nos elementos que compõem a estética do filme, como a trilha sonora, a fotografia e o roteiro que pode ser adaptado ou não; e também entre os indivíduos que levam suas memórias de leitura à arte fílmica. Além disso, também temos as citações de obras literárias que, eventualmente, aparecem no filme durante sua projeção. Outras referências podem se configurar na escolha

dos nomes das personagens, na *mise en scène* ou mesmo nos materiais elaborados para fins de divulgação. Logo, “o cinema literário parte da obra escrita e tudo aquilo à sua volta e ‘responde’ artisticamente por meio do visual, do sonoro e da tela” (GANDARA e SILVA JR., 2014, p. 358).

Conforme o que expusemos, o cinema literário agrega as propostas que dialogam essas duas artes ao longo dos anos e nas diversas formas de manifestação. As teorias dos cineastas que aproximaram os recursos dos escritores aos dos realizadores e a abertura dialógica proposta por Mikhail Bakhtin e Robert Stam corroboram pensarmos na sétima arte como lugar onde o literário habita e refrata o contato que os leitores/artistas tiveram com a literatura e o inacabamento do texto, seja pela alusão, a citação ou mesmo uma tradução coletiva. Esta última, por seu turno, talvez seja a mais completa forma de manifestação do cinema literário por concentrar inúmeras leituras de um mesmo texto e engendrar múltiplas interpretações dele em uma nova obra.

2.1.1 O cinema literário de Jane Austen

As traduções coletivas dos romances de Jane Austen e outras abordagens de suas obras no écran compõem o que consideramos o cinema literário da autora. Segundo Karen Hollinger, “a rainha das adaptações literárias é, sem dúvidas, Jane Austen, cujos livros foram adaptados tantas vezes e com tanto sucesso que o período de 1990 foi apelidado de a década da ‘Austenmania’” (2012, p. 150). O ano de 1995 foi o grande marco disso com o filme *Razão e sensibilidade* (Ang Lee, 1995). O longa-metragem teve um público significativo para filmes considerados “de época” e ganhou mais de 30 prêmios pelo mundo, o que inclui o Urso de Ouro de melhor filme no Festival de Berlim e o Oscar de melhor roteiro adaptado para Emma Thompson. Isso forneceu subsídios para um enlace lucrativo entre o mercado editorial e as produtoras fílmicas.

O sucesso editorial e cinematográfico de Austen fez com que os editores e os produtores retrabalhassem o século XIX seguindo um novo modelo da indústria das adaptações, qual seja,

são mapeadas as relações entre os seis principais grupos de interessados: as comunidades de autores e a construção dos escritores celebridades; agentes literários; editores e editoras; comitês de julgamento dos prêmios literários; roteiristas; e produtores de cinema / televisão. Com certeza, este é um modelo resiliente “livresco”, tendo em vista que os conteúdos da adaptação trafega em todos os formatos de mídia: cinema, televisão, jogos de computador, quadrinhos, teatro,

música gravada, animação, brinquedos e uma infinidade de outros produtos licenciados (MURRAY, 2013, p. 12).

Na miríade de novos nichos que adaptaram as obras literárias nas últimas décadas, os romances da escritora inglesa passaram por todos: foram reeditados por diversas editoras por serem de domínio público; adaptados para videogames e *graphic novel*; traduzidos por várias redes de televisão para os formatos de minissérie e telefilmes; além, é claro, de traduzidos para o cinema em diversos países. Esta última vertente é a que nos interessa, pois é a partir dela que podemos pensar o cinema literário de Jane Austen, classificados, abaixo, em quatro seguimentos:

- a) **Atualizações dos romances para o público jovem contemporâneo:** *As patricinhas de Beverly Hills* (*Clueless*, Amy Heckerling, 1995), tradução de Emma; *Sem Prada nem nada* (*From Prada to Nada*, Angel Garcia, México, 2011) e *Aromas e sensibilidades* (*Scents and Sensibility*, Brian Brough, EUA, 2011), traduções de *Razão e sentimento*; *A modern Pride and Prejudice* (Bonnie Mai, EUA, 2012) e *Orgulho e preconceito: uma comédia moderna* (*Pride and Prejudice*, Andrew Black, EUA, 2003), traduções de *Orgulho e preconceito*.
- b) **A onda de Bollywood:** *Kandukondain Kandukondain* (Rajiv Menon, Índia, 2000), tradução de *Razão e sentimento*; *Noiva e preconceito* (*Bride and prejudice*, Gurinder Chadha, Índia, 2004), tradução de *Orgulho e preconceito*; e *Aisha* (Rajsshree Ojha, Índia, 2010) tradução de Emma.
- c) **Biografias e discussões das obras:** *Jane Austen em Manhattan* (James Ivory, Inglaterra, 1980), *Metropolitan* (Whit Stillman, EUA, 1990), *O diário de Bridget Jones* (*Bridget Jones's Diary*, Sharon Maguire, Inglaterra, 2001), *O clube de leitura de Jane Austen* (*The Jane Austen Book Club*, Robin Swicord, EUA, 2007), *Amor e inocência* (*Becoming Jane*, Julian Jarrold, Inglaterra e Irlanda, 2007), *Austenland* (Jerusha Hess, Inglaterra e EUA, 2013).
- d) **As traduções coletivas dos romances:** *Razão e sensibilidade* (*Sense and Sensibility*, Ang Lee, Inglaterra, 1995), *Persuasão* (*Persuasion*, Roger Michell, Inglaterra, 1995), *Emma* (Douglas McGrath, EUA e Inglaterra, 1996), *Palácio das ilusões* (*Mansfield Park*, Patricia Rozema, Inglaterra, 1999) e *Orgulho e preconceito* (*Pride and Prejudice*, Joe Wright, Inglaterra, França e EUA, 2005).



Fig. 12: Cher (Alicia Silverstone, à direita) – A atualização de Emma em *As patricinhas de Beverly Hills* (1995). Fonte: www.imdb.com



Fig. 13: as irmãs Meenakshi (Aishwarya Rai) e Sowmya (Tabu) em *Kandukondain Kandukondain* (2000) – tradução coletiva bollywoodiana de *Razão e sentimento*. Fonte: www.imdb.com



Fig. 14: Jane Austen (Anne Hathaway) na controversa cinebiografia *Amor e inocência* (2007)
Fonte: reginajeffers.wordpress.com



Fig. 15: o casal Frederick Wentworth (Ciarán Hinds) e Anne Elliot (Amanda Root) em *Persuasão* (1995). Fonte: www.imdb.com

Das atualizações para os jovens, *As patricinhas de Beverly Hills* é a mais importante. O filme ditou tendências para a moda feminina e masculina na década de 90 e foi uma das primeiras comédias para o público adolescente protagonizadas por mulheres jovens. A obra se estendeu como série de TV (1996-1999) e, em 2014, foi a base para o videoclipe da música pop *Fancy*, interpretada pela australiana Iggy Azalea. Em todas essas respostas ao romance, Emma Woodhouse é lida como uma menina mimada sem muita noção sobre a vida e as relações interpessoais. No entanto, sua beleza, juventude, elegância e riqueza são retomados e reforçados, o que faz jus à apresentação do narrador no início do romance.

Bollywood também atualizou os romances e criou uma leitura própria ao acrescentar as músicas e as danças que fazem parte de sua estética fílmica. Além da influência do cinema inglês e estadunidense, talvez as traduções coletivas de Austen por lá se devam, também, ao legado cultural deixado pela colonização inglesa (1858 – 1947). Por sua vez, as obras que discutiram e biografaram os romances e a vida da autora cobrem um percurso de mais de 30 anos, iniciado por *Jane Austen em Manhattan*. Em 2007, na esteira do sucesso de *Orgulho e preconceito*, estreou *Amor e inocência* – o título brasileiro buscou se “inspirar” no romance e acabou se equivocando ao vender Jane Austen como autora de *Desejo e reparação* nos materiais de divulgação. A obra biográfica mostra uma autora que está muito próxima de suas personagens (o que lembra o monologismo que vimos no capítulo anterior). Essa leitura se distancia, e muito, da autora amarga, preocupada com a sobrevivência e adepta à reclusão que podemos ler nas biografias oficiais e assistir no telefilme *Miss Austen regrets* (Jeremy Lovering, Inglaterra, 2008).

As atualizações dos romances como comédia romântica e alguns filmes que discutem as obras da autora foram elaboradas visando um público específico: mulheres jovens e adultas que se interessam por histórias amorosas com finais felizes e que têm poder de consumo de bens culturais – o que nos lembra o interesse-leitor de Luis Filipe Ribeiro (1996). Essa constatação nos faz enveredar pelos *chick flicks* (que têm a mesma matriz de *chick lit*), filmes menores da indústria produzidos para mulheres jovens. Nesse âmbito, Silva (2014, p. 119) defende que o prazer de assistir a tais filmes “está profundamente ligado ao sentimento que este possa despertar na espectadora, à emoção que pode fazer aflorar, qualquer que seja ela”. Assim, pensamos que a entrada definitiva da mulher no universo do trabalho tenha feito ela idealizar um tempo em que se podia caminhar à tarde de um meio de semana pensando apenas em seu grande amor e conversar com as amigas mais próximas, algo que as heroínas de Austen fazem, e muito.

Percebemos que essas três vertentes do cinema literário de Jane Austen se atentaram exclusivamente para *Razão e sentimento*, *Orgulho e preconceito* e *Emma*. Assim, podemos considerar que esses romances são os que mais dialogam com a indústria das adaptações e com o público contemporâneo. Esse fato não se difere de tempos anteriores, parece-nos que os três romances são aqueles mais passíveis de um diálogo em qualquer tempo, o que reforça o viés atemporal dos textos e dá à pena da autora seu caráter mais amplo e, por que não, mais internacional. *Persuasão* e *Mansfield Park* não foram tão bem recebidas pelo cinema, o primeiro trata de personagens mais maduros, o que pode não interessar aos jovens, e o segundo é um romance de formação complexo e sofrido, no qual Fanny Price não tem a mesma desenvoltura de uma Lizzy Bennett ou das irmãs Dashwood e está o tempo todo deslizando por entre as ações de seus pares.

Dentro da discussão do cinema literário austeniano, nosso raciocínio se volta mais profundamente às traduções coletivas que estabeleceram um vínculo direto com as obras. Ou seja, buscaram se aproximar do tempo discutido pela autora, se propuseram a ser uma adaptação do texto e não uma releitura ou inspiração, o que exige uma atenção maior dos envolvidos, e mantiveram o mesmo título. Todos esses fatores, em maior ou menor grau, podem ser observados nos cinco filmes que analisaremos pelo foco da tradução coletiva no próximo capítulo.

Como já foi escrito, *Razão e sensibilidade* abriu o caminho para as obras de Austen entrarem no cinema. Também em 1995, o romance *Persuasão* deu origem ao filme homônimo dirigido por Roger Michell e estrelado por Amanda Root (Anne Elliot) e Ciarán Hinds (Capitão Frederick Wentworth). A obra foi lançada em vários cinemas do mundo, menos na Inglaterra, onde foi transmitida diretamente pela TV. No ano de 1996 foi lançado *Emma*, dirigido e roteirizado por Douglas McGrath e estrelado por Gwyneth Paltrow. O filme fez razoável sucesso e foi muito premiado, além de indicado a vários prêmios. Desses louros, destacam-se a indicação ao Sindicato dos Roteiristas da América na categoria de melhor roteiro adaptado e o prêmio Oscar de melhor trilha sonora original composta para um musical ou uma comédia, além da indicação ao Oscar de melhor figurino.

O drama *Palácio das ilusões* (1999), tradução de *Mansfield Park*, passou despercebido pelos cinemas e pelas premiações. Seis anos depois, em 2005, foi lançado o muito bem sucedido *Orgulho e preconceito*. A obra foi dirigida pelo inglês estreante Joe Wright e estrelado pela jovem atriz Keira Knightley (Elizabeth Bennet), que estava em evidência devido ao sucesso da franquia de filmes *Piratas do Caribe*. Além do reconhecimento nas

bilheterias, o filme também foi lembrado pelas premiações e recebeu quatro indicações ao Oscar de 2005: atriz, direção de arte, figurinos e trilha sonora.

A crítica Karen Hollinger (2012, p. 153) sugere algumas hipóteses para esse movimento dialógico dos romances no cinema. A primeira aponta para a produção de filmes com teor patrimonialista (*Heritage films*) que surgiram na década de 1980 e tinham como objetivo as adaptações para o cinema do patrimônio literário e dos fatos históricos que marcaram o povo europeu, *Carruagens de fogo* (*Chariots of fire*, Hugh Hudson, 1981), *A rainha Margot* (*La reine Margot*, Patrice Chéreau, 1994) e os cinco filmes fazem parte desse bojo. A segunda hipótese é a de que os filmes se diferenciam do projeto patrimonial por causa das histórias que abordam a corte amorosa. A terceira propõe que eles defendem um ponto de vista associado à cultura das mulheres e à preocupação com o bem-estar e a felicidade dos seus entes queridos, noção que se sobrepõe à materialização das relações interpessoais. Consoante essas hipóteses, os cinco longas-metragens saíram de uma proposta cinematográfica reconstitutiva da história oficial e ganharam o público por via das narrativas que mesclam o amor e um sentido de convívio em sociedade baseado na alteridade.

Ainda pelo prisma de Hollinger (2012), o êxito de *Razão e sensibilidade* corroborou que surgisse um novo público leitor de Jane Austen e esses mesmos leitores incentivaram as adaptações futuras de outros romances da autora. Num viés da indústria cinematográfica, os filmes renderam sucesso de público e crítica sem custarem muito, pois os estúdios investiam pouco na produção, devido os romances estarem em domínio público; não havia a necessidade de efeitos visuais, o que reduz na conta final; os cenários e figurinos dão a impressão de um período nostálgico sem precisar de muitos provimentos, com isso pode-se investir na contratação de uma equipe de produção experiente e atores famosos, qualificando-os a serem indicados e premiados em festivais e premiações anuais de cinema (HOLLINGER, 2012, p. 153). Assim, Jane Austen estabeleceu um profícuo diálogo com o cinema a partir de 1995, possibilitando até pensarmos em um universo cinematográfico paralelo onde suas heroínas se atualizam, principalmente nas traduções coletivas. Por essa razão, se faz necessário compreendermos do que se trata este conceito, sua fundamentação e suas sutilezas enquanto perspectiva analítica dos processos interartes.

2.2 A tradução coletiva

No início deste capítulo, elaboramos uma reflexão sobre o leitor. Nos preocupamos com seu ativismo e desdobramento materializados na tradução para o cinema. Também

contextualizamos perspectivas teóricas que se tornaram a base do nosso conceito de cinema literário, para depois apontarmos que a tradução coletiva é a base desse pensamento dialógico entre as duas artes, uma espécie de expressão em pleno acontecimento, pois converge várias leituras e traduções de um mesmo texto que se vincula diretamente a uma obra literária pela narrativa. Por se assumir enquanto adaptação do respectivo texto, principalmente no momento de autoria do roteiro, vemos o intercurso entre a criação por meio da palavra e a necessidade da imagem e sua, literalmente, projeção, tal qual exemplificamos com Deborah Moggach. O que desejamos tratar agora é justamente sobre a tradução coletiva. Entretanto, para chegarmos a este ponto, precisamos entender alguns aspectos sobre os estudos da tradução e algumas referências basilares que abrirão caminho para percebemos seu acontecimento no cinema.

Conforme salientam Basil Hatim e Ian Mason, o leitor ou o espectador recebem o produto final de um processo, o que está disponível, então, “para o escrutínio é o produto final, o resultado da prática da tradução em vez da tradução em si. Em outras palavras, estamos olhando para a tradução como produto, em vez da tradução como processo” (1993, p. 3, *tradução nossa*). Para chegarmos à tradução coletiva interartes, é necessário atravessarmos os estudos sobre a tradução entre idiomas. Procuramos aproximar essas duas noções pelo fato de nossa reflexão partir da literatura, é dela que nossos conceitos começaram a ser enformadas.

Nosso ponto de vista ergue-se baseado em Walter Benjamin – um importante analista, também das interações na época da reprodutibilidade técnica. No texto “A tarefa do tradutor”, o ensaísta afirma que “a tradução é uma forma. Para a apreender enquanto tal, é necessário regressar ao original, pois nele reside a lei da tradução” (2008, p. 83). Com isso, o crítico defende que alguns textos podem não encontrar em uma língua um intérprete que consiga traduzi-los, ou mesmo o próprio texto pode não permitir uma tradução. Essas provocações trazem à margem o quão árduo é o processo de tradução e como ele parece quase impossível de ser feito. A visada soa apocalíptica, mas destaca que o pensar sobre a tradução é diferente do traduzir processual. Na contemporaneidade, estas formas caminham juntas e é exatamente isso que permitiu nosso avanço numa ideia latente que pudesse explicar as relações interartes aqui estudadas.

Apesar dessa premissa, com o aprofundamento das teorias da tradução, outras perspectivas surgiram para iluminar o tradutor. Em *Depois de Babel* (1975), George Steiner faz uma análise do termo ‘intérprete’ em francês e inglês (*interprète/interpreter*, respectivamente). Segundo ele, os dois termos se convergem ao serem “comumente usados

para significar tradutor” (1998, p. 28, *tradução nossa*), ideia que é, na concepção de Steiner, um dos pontos vitais para se entender o processo de tradução.

Quinze anos antes da obra de Steiner, o filósofo alemão Hans-Georg Gadamer, em *Verdade e método* (1960), escrevera que “toda tradução já é, por isso, uma interpretação, e inclusive pode-se dizer que é a consumação da interpretação, a qual o tradutor deixa amadurecer na palavra o que se lhe oferece” (GADAMER, 1999, p. 560). Percebemos que, nas ideias dos dois teóricos, o tradutor é, antes de tudo, um intérprete, que, antes de o sê-lo, é um leitor. Entretanto, quando esse raciocínio se amplia para o alguém que se compromete a traduzir alguma obra literária esteticamente para outro idioma,

não há outro remédio a não ser dar-se conta da distância entre o espírito da literalidade originária do que é dito e o de sua reprodução, distância que nunca chegamos a superar por completo. Neste caso, o acordo não se dá realmente entre os companheiros de diálogo mas entre os intérpretes, que estão realmente capacitados para se encontrar realmente num mundo comum de compreensão. (GADAMER, 1999, p. 560)

O autor nos lança uma série de dimensões do processo tradutório. Temos o acordo feito pelo intérprete com vistas a superar os eventuais problemas na passagem de uma língua para outra – ou, no nosso caso, de uma mediação para uma mídia. Gadamer continua e afirma que a tradução não é apenas o ato de reproduzir o “processo anímico original do escrever, mas uma reconstituição do texto guiada pela compreensão do que se diz nele [...] a tradução implica em reiluminação. Quem traduz, tem que assumir a responsabilidade dessa reiluminação” (GADAMER, p. 562). Ao dispor que o tradutor não está comprometido com a mera reprodução, mas sim com a compreensão do texto em uma atividade que reilumina para outros leitores, Gadamer parece tirar o peso da fidelidade ao texto fonte que esse ato, de forma torpe, cobra a alguns tradutores. A tradução coletiva cinematográfica é justamente este *modus operandi* em condição de multiplicidade: são reiluminações que reverberam no todo do acabamento da obra à espera, ainda, do inacabamento, do público, da crítica, da difusão pela televisão etc.

A compreensão do texto e a responsabilidade com o acordo estabelecido com o intérprete demonstram que uma tradução também leva consigo uma conexão com o autor da obra e com a cultura e tradição de onde eles se originam. Ao assumir tal incumbência, o tradutor deve ter claro que criará pontes interculturais e interartes. Ele também, em alguns casos, pode ser o meio de apresentação de determinado autor ou bibliografia em outro tempo e espaço. Essa condição nos permite lembrar da teoria do polissistema defendida por Itamar

Even-Zohar, na qual vários sistemas literários dinâmicos e heterogêneos constituem uma rede interdependente de influência e interferência (NITRINI, 2010). No que tange à tradução no contexto do polissistema, o autor afirma que ela é “uma atividade dependente das relações dentro de um determinado sistema cultural” (1990, p. 51, *tradução nossa*).

Tanto a tradução literária entre idiomas quanto a coletiva fazem parte da necessidade do mercado, como foi elencado por Murray (2013). Os editores e os agentes literários, nas vias de fato, decidem o que será ou não traduzido para seu idioma, assim os cânones internacionais e os sucessos editoriais contemporâneos são levados e apresentados a diversos países. Desse modo, entendemos a tradução como uma atividade intelectual que se encontra, também, com a atividade criadora dos artistas de seus originais, dimensão que se aproxima da noção de leitor-autor de Haroldo de Campos, no qual o tradutor *transcria* a obra de arte para o idioma de chegada, acrescentado a ela nuances artísticas da nova cultura (1983). Nesse sentido, e consoante Paulo Rónai (1981), a evolução de uma língua sofre influência de obras originais, bem como das traduções. Isso reforça a ideia de que a tradução tem uma função ativa dentro da cultura e da arte.

Apreendemos que um sistema cultural abrange todas as manifestações artísticas de um determinado povo. Nesse contexto, queremos pensar no cinema como parte desse sistema, fato que propicia um processo de tradução interartes. Por essa razão, concordamos com Robert Stam quando ele defende que uma das formas de se estudar as adaptações literárias para o cinema é pelo viés da tradução (2008, p. 20). Nessa esfera, uma das teorias mais proeminentes até hoje é a tradução intersemiótica.

Acerca dessa especificidade, Roman Jakobson, em seus estudos sobre a linguagem, se fundamenta na *Semiótica* (1869) de Charles Sanders Peirce. A partir dele, Jakobson afirma que “a tradução intersemiótica, ou transmutação, consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”. (1975, p. 65). Quando a literatura é transposta para o cinema esta última arte usa os recursos disponíveis em sua linguagem para efetivar o processo, por isso se torna coerente afirmar que “um signo traduz o outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo, para criar com ele uma ressonância, o que [...] constitui-se num princípio fundamental para as operações de traduções estéticas” (PLAZA, p. 27). Essa posição abrange a função ativa das traduções, ou seja, elas rompem as barreiras locais de uma obra para fazê-la ressoar e dialogar com outros contextos, textos e artes. Apesar de muito rica, acreditamos que a tradução intersemiótica tem um viés guarda-chuva, ou mesmo genérico, por falta de uma posição teórica fundamentada na relação entre a literatura e as artes coletivas.

Pensamos com Paulo Rónai que “todo texto é alguma coisa mais do que a simples soma das palavras que o compõem. O que devemos traduzir é sempre algo mais, isto é, a mensagem” (1981, p. 62). Se a mensagem é o algo a mais a ser traduzido, o cinema é uma arte muito propícia devido aos seus recursos narrativos. Essa questão é essencial para compreendermos e aproximarmos ainda mais o que vimos pensando até aqui. Quando um texto é traduzido para outro idioma, o tradutor deve considerar todos os aportes que a língua de chegada tem para receber as mensagens da língua de partida. Nesse sentido, particularidades da cultura base, como as metáforas, a sintaxe e a morfologia devem ser adaptadas à nova para que, ao final, o resultado estético, que é a própria tradução, se aproxime da mensagem do original. Muito próximo disso está a tradução coletiva de uma obra literária para o cinema, pois deve haver os mesmos procedimentos, só que com a vistas serem trabalhados com elementos distintos da língua. A coletividade tem que dar forma cinematográfica ao original literário.

Nesse contexto de tradução, é relevante afirmar que um texto literário, nos novos paradigmas das adaptações fílmicas, é traduzido para o cinema conforme uma direção mercadológica na qual a tradução coletiva já influi na escrita do texto. Editores, produtores e tradutores fazem parte de um grande ciclo comercial da arte dentro da indústria cultural, na qual foi possível surgir o cinema literário de Jane Austen. Diante disso, deslocamos nosso pensamento para as perspectivas analíticas vinculadas aos Estudos da adaptação.

No livro *Concepts in Film Theory* (1984), Dudley Andrew lança várias questões que se tornaram proeminentes ao pensarmos o imenso universo dos Estudos da adaptação. Um dos conceitos que ele propõe abandonar é o de “empréstimo”, ou seja, o cinema toma a literatura, a ópera, a tragédia ou mesmo a pintura emprestadas para o seu acontecimento artístico. Andrew afirma que, em geral, estas aproximações surgem a partir de obras já consagradas que o cinema, por meio da transformação midiática, “tem a esperança de cativar o público pelo prestígio da obra tomando como empréstimo seu título ou seu conteúdo. Mas, por outro lado, a adaptação procura ganhar algum respeito, ou mesmo um valor estético, como um dividendo dessa transação” (1984, p. 99). Diferente disso, o autor prefere pensar em uma interseção onde parte do texto é preservada no filme, pois cinema e literatura são artes que utilizam recursos distintos nas suas manifestações.

Ao final de sua reflexão, Dudley Andrew afirma que, mesmo as adaptações tendo um vínculo com outras fontes, o filme em si deve ser estudado por ele próprio enquanto ato discursivo que tem seu valor social (1984, p. 106). Essa posição, proporciona compreendermos que as traduções coletivas em análise no capítulo seguinte são filmes

autônomos. Mesmo estando vinculados às obras de Jane Austen, têm suas particularidades e, por isso mesmo, refletem axiologicamente o contexto da arte e da indústria cinematográfica, bem como dos leitores que se colocaram a traduzir os romances segundo seu posicionamento dentro da produção fílmica.

Entre as décadas de 1970 e 1980, teóricos, como o já citado Dudley Andrew, voltaram suas atenções à fidelidade do filme em relação à sua fonte e aos graus de aproximação e distanciamento, assim, “a análise da adaptação concentrava-se na equivalência, isto é, no sucesso com que o cineasta encontrava meios cinematográficos de substituir os literários” (DINIZ, 2005, p. 14). Já na década de 1990, Brian McFarlane, em *It Wasn't Like That in the Book...*, expõe que a maioria das pesquisas sobre literatura e cinema até a década então eram feitas pelas “pessoas da literatura”, e quase sempre o filme era preterido em razão de não ter atingido o mesmo nível do texto literário (1996).

Afora o referido texto, McFarlane fez um percurso analítico das teorias da adaptação e, em 1996, na obra fundamental *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, trabalhou com o conceito de transferência para tratar dos elementos de um texto que são possíveis de serem transferidos para o filme. Por sua vez, na concepção dele, a adaptação é aquilo que deve encontrar uma equivalência (1996, p. 13). Essas considerações abrem espaço para irmos além de como o texto está ou pode ser adaptado para o cinema e começarmos a refletir mais especificamente sobre a tradução coletiva, que contempla não apenas o texto, mas como ele pode ser trabalhando sob diversas perspectivas.

Ao recuperarmos a ideia de reiluminação múltipla de Gadamer e aproximá-la da transferência equivalência, passamos a entender o processo de tradução coletiva como a valorização, em condição de aterrissagem, para ficar com um termo bakhtiniano, das duas manifestações. Mesmo que o livro, muitas vezes, seja o pilar da relação dialógica, nada impede que esses processos se deem mutuamente e/ou que a produção literária nasça do filme. Como exemplos, temos Oswald de Andrade e, mais recentemente, Marçal Aquino – autor de uma das epígrafes deste capítulo. O primeiro, agregou a montagem fílmica à uma estilização cinematográfica nos seus escritos como em *Memórias sentimentais de João Miramar* conjugando “o movimento da narrativa com o movimento da câmera” (SILVA JR., 2014, p. 95). O segundo, finalizou a novela *O invasor* ao mesmo passo que roteirizou o filme homônimo dirigido por Beto Brant em 2002. Nessas duas dimensões a tradução coletiva se estende e revela que “a literatura depende e estiliza o conjunto coparticipativo em sua realização” (SILVA JR., 2014, p. 90). Com isso, podemos retomar, também, o cinema de poesia de Pasolini.

A tradução coletiva no cinema literário exige várias mãos, múltiplas vozes e uma multiplicidade de ações e olhares. Essa ideia da coletividade se deve ao fato de o resultado totalizante de um filme em sua projeção ser composto por várias etapas durante a concepção da obra. É necessário perceber que todos os envolvidos reverberam (e reiluminam) no resultado final. A trilha sonora é resultado de uma leitura musical, a fotografia é uma leitura das cores e luzes, a sonoplastia é uma leitura do som, a interpretação é uma leitura corporal – não exatamente para o público, mas para pessoas e máquinas captadoras –, o roteiro é uma leitura criativa do texto verbal – seu espelho, seu duplo, sua outra face (GANDARA e SILVA JR., 2013, p. 84). Sendo assim, no filme, diversas leituras se desdobram devido ao *excedente de visão* motivado pelo contato íntimo com a obra literária e montado (mais um processo) tendo em vista um efeito homogêneo para a plateia (mais uma etapa).

Nesse âmbito, e diferente da tradução intersemiótica, a tradução coletiva trabalha especificamente com obras de arte que são transportadas para artes coletivas como o teatro, a ópera e o cinema. Eisenstein, ao escrever sobre as filmagens de *Cavaleiros de ferro* (*Aleksandr Nevskiy*, Sergei M. Eisenstein e Dmitry Vasilev, União Soviética, 1938), afirma que a “ao combinar a música com a sequência, esta sensação geral é um fator decisivo, porque está diretamente ligada à *percepção da imagem* da música assim como dos quadros” (1990, p. 54, *grifos do autor*).



Fig. 16: cena de *Cavaleiros de ferro* (1938)

Fonte: www.imdb.com

O cineasta discute sobre como é importante a música para a criação da imagem do filme. Outro fato é que ele joga luz sobre os aspectos individuais do filme que, unidos, produzem a *sensação geral*. Estes termos aplicam-se profundamente àquilo que vimos teorizando ao longo dos anos e que tentamos ampliar nesta dissertação. O pensador russo da sétima arte contribui profundamente para a compreensão dinâmica e múltipla desta arte consolidada no Século XX.

A noção benjaminiana de que “o filme é uma criação da coletividade” (2010, p. 172) e a recepção ativa-criativa e o ativismo do leitor preconizados por Bakhtin permitem pensarmos na função do leitor/tradutor durante o processo de criação da obra fílmica. Assim, essa tradução se preocupa com a recepção de uma obra no âmbito de um grupo (ou parte dele) envolvido em uma arte coletiva. No Brasil, Marçal Aquino também se posicionou acerca da coletividade: “o texto literário é produto de um trabalho solitário, e vai estar pronto no momento em que seu autor assim entender. O roteiro, mesmo quando é obra de um só autor, vai derivar necessariamente para um trabalho coletivo” (Entrevista à *Geração editorial online*).

Ainda sobre esse tema, concordamos, nas devidas proporções, que

Qualquer pessoa com um papel e caneta pode escrever um romance, e um garoto talentoso com uma guitarra pode se tornar um músico. Filmes exigem muito mais. Até mesmo a câmera de vídeo doméstica mais simples é baseada na tecnologia diabolicamente complexa. Um grande filme envolve câmeras elaboradas, equipamentos de iluminação, estúdios de mixagem de som, laboratórios sofisticados e computadores próprios para efeitos especiais. Fazer um filme também envolve as empresas que fabricam os equipamentos, outras que fornecem financiamento para o filme; outras que, ainda, irão distribuí-lo e, finalmente, cinemas ou outros locais para a apresentação do resultado a uma audiência (BORDWELL e THOMPSON, 2008).

Nesse caso, além dos artistas envolvidos, temos os meios de propagação e divulgação do produto final da tradução, ou seja, o filme. Enquanto espectadores, o recebemos como um produto final e acabado; no entanto, ao criar hipóteses sobre como leitores/tradutores interpretaram o texto, buscamos entender o processo desse resultado, que refrata alguns caminhos escolhidos pelos tradutores e, por isso mesmo, revela o inacabamento da obra literária. A partir do coletivo, da recepção ativa-criativa, e ao levar em consideração a perspectiva de tradução no cinema literário, fundamentamos o conceito de tradução coletiva. Consideramos que ele é o resultado de um movimento dialógico entre discursos em um processo ativo de responsabilidade, implicando: recepção, criação, opções, enformações, estilizações etc.

Acrescentamos ainda a reflexão que Bakhtin escreve a respeito da imagem externa do corpo. Essa imagem equivale a todos os elementos expressivos e falantes do humano (BAKHTIN, 2003, p. 25). A visão já acabada que se apresenta não dá conta dos fragmentos internos. Essa consideração, no viés da tradução coletiva, pode ser interpretada da seguinte forma: o filme é um corpo externo, ele fala, é expressão. Por sua vez, no seu interior, ele é fragmentado (como os leitores), o que é percebido pela divisão clássica da produção: pré-produção (busca por locação, contratação da equipe e dos atores etc.), produção (filmagem das cenas), pós-produção (montagem, trilha sonora, efeitos visuais e som). Nessa inter-relação entre “meios”, as posturas corporais evocam os elementos de uma arte para arte nos *media*.

Ao fazermos este enquadramento teórico sobre uma coletividade em responsividade, temos em vista que, em primeiro plano, todos os envolvidos no processo são artistas que fazem parte da tradução, por isso podemos analisar o filme numa versão refratada, fato que permite conjecturarmos como, por exemplo, o roteirista traduziu a obra literária para o seu ofício. Ou seja, consideramos que a autoria é compartilhada e enformada na tradução coletiva. Nas palavras de Robert Stam (2000, p. 91), a alguns gêneros fílmicos, por exemplo, o musical, são necessárias forças criativas para criarem as músicas, as coreografias e atores com talento vocal para cantar; da mesma forma, em outros gêneros do cinema, atores como Marlon Brando ou roteiristas como Raymond Chandler, por suas competências e ressonâncias no filme, podem ser considerados autores. O que leva a uma noção de autoria compartilhada, ou seja, um conjunto de mecanismos coletivos de produção e de concepção de obras cinematográficas que englobam atos coletivamente interligados.

Não queremos tirar a autoridade do diretor sobre a obra fílmica. O que propomos é compreender o lugar dele dentro de um processo coletivo que está intimamente ligado a uma proposta do mercado da adaptação, isto é, ele gerencia tudo seguindo, no mínimo, dois caminhos. O primeiro é o da produtora, que dá o respaldo financeiro e procura distribuir o produto final. O segundo é o do autor criador da obra, que dá as principais direções ao filme dentro dos limites da tradução.

Entendemos que em um processo de tradução das palavras para a imagem e o som o limite é a mensagem que o texto forma para cada leitor. Na tradução coletiva, as imagens também são coletivas, por isso cada tradutor desempenha um papel fundamental, pois a imagem final está atravessada por várias leituras enformadas em inúmeras facetas da construção estética cinematográfica. Tratamos de indústrias de imagens e, como tal, o produto final coloca tudo em simultaneidade. Do conjunto de lógicas internas de cada parte integrante fílmica, fixam-se linearidades e expansões narrativas.

Com base no que foi escrito, passemos às considerações iniciais sobre as traduções coletivas dos romances de Jane Austen iniciadas em 1995. O diretor que inaugurou esse processo dialógico foi o taiwanês Ang Lee. Segundo o realizador, em entrevista à revista *Bazaar* em janeiro de 2013,

Bazaar: Você tem lido alguma obra de Jane Austen?

Ang Lee: Eu li metade de *Orgulho e preconceito*. Pensava que aqueles livros eram para meninas. Antes de dirigir *Razão e sensibilidade*, eu não havia dirigido nenhum filme de época. Isso era intimidador para mim, mas eu li o roteiro e o compreendi com meu coração. Para mim, *Razão e sensibilidade* não é sobre um lado que é razão e outro que trata da sensibilidade. Para mim, é sobre como podemos compreender a sensibilidade a partir do sensível. Quando eu cheguei a essa conclusão, o roteiro cativou meu coração, o que me permitiu entender que eu conseguiria dirigir o filme.

Bazaar: Como foi trabalhar tão perto a Emma Thompson, autora do roteiro?

Ang Lee: Ela nos ajudou bastante. Ela foi a nossa rainha mãe. Ela e Lindsay Dora, a produtora, vinham desenvolvendo o roteiro há tempos, e isso trouxe dificuldades para decidir minha posição no processo. Essa foi a primeira vez – e provavelmente a única – que eu fui um contratado. Mas Emma era ótima, ter tido seu apoio foi incrível. O departamento de arte também ajudou bastante. Eu passei seis meses na Inglaterra para aprender como se fazem filmes de época, culturalmente (pois eu não sou Inglês), e para aprender como são realizadas as adaptações nas grandes indústrias de filmes (LEE, 2013).



Fig. 17: Ang Lee no set de filmagens de *Razão e sensibilidade* (2005) com Kate Winslet (Marianne Dashwood), Emma Thompson (Elinor Dashwood e roteirista) e Imogen Stubbs (Lucy Steele)

Fonte: www.movpins.com

A entrevista consegue metonimizar o que estamos estudando aqui sobre as traduções coletivas e sua função dentro da cultura e, o que mais nos importa, o processo que elas dinamizam. Lee lembra de como foi entrar em contato com as obras de Jane Austen, ironiza sua própria percepção de que “eram livros para meninas” (ou “literatura de mulherzinha”) e o fato de ter sido um diretor contratado; além de concordar que foi o roteiro escrito por Emma Thompson que mediou o vínculo com a produtora (neste caso a *Columbia Pictures*) e a leitura do romance original. É interessante como o diretor comenta sobre as funções da roteirista, da produtora e do departamento de arte. Para Lee, eles foram importantíssimos no processo de tradução coletiva do romance. Seu relato, palavras de alguém já conceituado no universo artístico, aponta para a coletividade e o *modus operandi* dela na recriação de um livro literário. A atitude de aceitar ser contratado para um trabalho específico também trouxe nova compreensão do coletivo para um filme de época (um filme com marcas históricas e/ou com profunda impressão de marcas históricas).

Podemos interpretar que a adaptação do roteiro e a produção feitas por mulheres inglesas tiveram impacto no diálogo com o público feminino; e o departamento de arte, que fazia parte da indústria, soube organizar as pesquisas para os figurinos e para os cenários. Lee, com humildade peculiar, afirma que o filme marcou sua aprendizagem no âmbito da indústria, aprofundada com *O segredo de Brokeback Mountain* (*Brokeback Mountain*, EUA, 2005) e *As aventuras de Pi* (*Life of Pi*, EUA, Índia e Canadá, 2012), duas das mais famosas e premiadas traduções coletivas do diretor. É válido ressaltarmos que o filme dirigido por ele estabeleceu um diálogo com os outros três romances traduzidos para o cinema ao longo dos anos: *Emma*, *Mansfield Park* e *Orgulho e preconceito*; excluímos *Persuasão* da lista, pois fora produzindo concomitantemente a *Razão*.

Ao considerarmos que a tradução coletiva trata também de artes individuais que foram traduzidas para artes coletivas, voltamos, novamente, a Ian Watt quando ele afirma que o gênero romanesco realista “funciona graças mais à representação exaustiva que à concentração elegante. Esse fato, sem dúvida, explicaria por que o romance é o mais traduzível de todos os gêneros” (2010, p. 21). Essa constatação nos permite inferir que o romance foi um dos gêneros literários mais traduzidos para o cinema nas últimas décadas.

No tempo da vida contemporânea, arte e velocidade caminham, também, juntas. O tempo disponível para a arte, muitas vezes, não dura mais que uma sessão de cinema. No caso da autora, suas obras encontraram um gênero fértil dentro deste universo, que se trata dos longas-metragens dramáticos e atualizadores e atuais de (nossa) época. Nesse contexto, os livros escritos por ela deram origem a cinco filmes dirigidos por realizadores distintos e de

nacionalidades diversas. Os coletivos envolvidos também eram diversos. O que definitivamente converge esses tradutores é o contato com Austen mediado pelo autor criador enformador dos textos, a cultura inglesa e o diálogo estabelecido entre essas traduções ao longo dos anos e que iniciou a uma pausa considerável após o filme dirigido por Joe Wright.

Depois de termos pensado, neste capítulo, sobre o cinema literário de Jane Austen e a tradução coletiva no contexto da indústria das adaptações, propomos, no próximo, analisar partes dos cinco romances traduzidos para distintas áreas da linguagem cinematográfica. Para tanto, propomos uma divisão em duas concepções que dão forma ao texto no cinema. A primeira é o vínculo literário e a segunda trata do excedente cinematográfico. Acreditamos que essas investigações nos trarão algumas respostas e interpretações sobre os romances de Jane Austen e os processos interartes mediados pelo encontro dialógico entre literatura e cinema possível pela recepção criativa de tradutores coletivos.

CAPÍTULO III

DOS ROMANCES AOS FILMES: REILUMINAÇÕES

O processo de produção de um filme passa pela capacidade de domínio e controle de diversas técnicas dotadas de um maior ou menor grau de especificidade.

Antonio Costa

[...] a imagem de uma cena, uma sequência, de uma criação completa, existe não como algo fixo e já pronto. Precisa surgir, revelar-se diante dos sentidos do espectador.

Sergei Eisenstein

Havia, de fato, tantas coisas para resolver, tantas pessoas para satisfazer, tantos ótimos personagens eram requeridos e, acima de tudo, havia uma necessidade de que a peça fosse ao mesmo tempo tragédia e comédia.

O narrador, Mansfield Park

No primeiro capítulo, visitamos críticos, teóricos e escritores que responderam a Jane Austen no decorrer dos anos. Partimos do questionamento de Anne Elliot (personagem de *Persuasão*) sobre o lugar da mulher na literatura para adentrarmos nos conceitos bakhtinianos de autor pessoa e autor criador. O primeiro tem uma biografia, o segundo enforma a obra, é o responsável pelo acontecimento estético. Para aprofundarmos esses construtos, discutimos sobre o dialogismo, noção chave dos estudos de Bakhtin, que pressupõe a interação de vozes dentro de um diálogo em alteridade mútua a ser respeitada, confrontada, respondida, percebida. Ou seja, cada voz a ser completada pelo *excedente de visão no grande tempo*, que é o tempo da obra de arte, alimentado pelas recepções – pelo tempo da vida captada no romance, no cinema. Também abordamos como se dá a organização da vida no interior da obra literária, entendida como refração, e o inacabamento, em que as criações artísticas não se alimentam apenas de seu tempo e de seu espaço de enunciação. A voz do filósofo russo se faz necessária para vislumbrarmos como se deu a recepção dos romances nos momentos depois da morte da autora pessoa Jane Austen. Assim, constatamos que eles seguiram sustentados pela autora criadora que dialoga com novos contextos e se alimenta com novos *excedentes de visão*.

Com esse alicerce, colocamos em pauta algumas análises críticas que revelaram como a autora foi lida em sua época e como outros momentos históricos acrescentaram novas interpretações a seus textos. Richard Whately e Walter Scott, contemporâneos de Austen, ressaltaram a forma como a autora romanceou o cotidiano e deu tratamento especial às mulheres. Já no final do século XIX, Walter Herries Pollock notou os personagens tipos que comumente circulavam pelo universo de seus textos. Ainda nesse mesmo período, Hugh Thomson ilustrou todos os seis romances completos, sendo assim um dos primeiros tradutores visuais dos escritos austenianos.

Já no século XX, Virgínia Woolf se preocupou mais com a autora pessoa, o que corroborou a distância substancial entre a autora e suas heroínas. Por sua vez, Raymond Williams fez uma incursão pelo viés histórico e pela organização da sociedade em que Austen viveu e que foi refratada por ela em seus trabalhos. Ian Watt ilumina os personagens em análises comportamentais. Essa inclinação foi aprofundada por Tony Tanner quando este se propôs a olhar as marcas sociais que movem as atitudes dos personagens. Dos escritos de Harold Bloom, nos interessa a definição de uma ironia defensiva presente em Austen, o que se torna força motriz para suas personagens femininas lutarem contra o pedantismo com que outras “mulheres de papel”, como diria Luís Felipi Ribeiro, foram criadas. Essas ideias nos ajudam a configurar uma resposta à problematização iniciada por Elliot.

Tendo em vista que o primeiro capítulo se encerra com a epígrafe de *Reparação*, romance que retoma um trecho de *A abadía de Nothanger*, o que revela uma recepção criativa e esteticamente enformadora, o segundo capítulo apresenta um possível percurso feito pelo leitor ativo que responde à obra literária no cinema. Nos amparamos no conceito de ativismo cunhado por Bakhtin e nos desdobramentos que Lúcia Santaella fez sobre o contexto social e sua influência no ato de leitura e no próprio leitor. Podemos pensar, enfim, como o leitor fragmentado movimenta suas impressões em outra arte, o que propicia um *excedente de visão* que ele tem sobre a obra e acrescenta novas possibilidades de ler, ou melhor, ver e ouvir o texto. Por essa razão, conceituamos o cinema literário, que se apresenta como arena criativa. Para chegarmos até aí, passamos por teóricos que enlaçaram as duas artes, principalmente Sergei Eisenstein, entusiasta da montagem que enxergou na literatura os matizes para a forma do filme; e Pier Paolo Pasolini, que, na década de 1960, propôs um cinema de poesia provocador e desvinculado da prosa praticada pela escola clássica hollywoodiana.

A partir dessas inquietações e da interpretação que Robert Stam faz do dialogismo em perspectiva cinematográfica, fundamentamos o cinema literário e procuramos mapear como Jane Austen passou a habitá-lo de forma definitiva, principalmente a partir de 1995. Assim, selecionamos os cinco filmes longas-metragens que consideramos como traduções coletivas dos romances *Razão e sentimento*, *Orgulho e preconceito*, *Mansfield Park*, *Emma* e *Persuasão*. A ideia de tradução coletiva surgiu das constatações que Walter Benjamin fez tanto para a criação do romance (uma arte que segrega) quanto do cinema (uma arte coletiva). Buscamos aproximar os processos tradutórios idiomáticos dos artísticos, nesse âmbito o trabalho de Hans-Georg Gadamer se torna fulcral para cogitarmos a tradução como interpretação e, no caso de uma nova criação estética, traduzir implica em reiluminar a obra fonte. Além disso, a consideração na qual Paulo Rónai ressalta que a tradução leva algo, isto é, a mensagem, nos provoca a pensarmos como essa mensagem literária pode ser levada para o audiovisual fílmico.

Para continuarmos com o nosso estudo, neste capítulo, desenvolveremos análises das reiluminações que diversos leitores de Jane Austen fizeram de seus romances no cinema. Essas “reiluminuras” estão presentes no posicionamento axiológico-artístico que cada um desses leitores ativos-criativos tem dentro da composição de um filme. Assim, inspirados no fazer literário e cinematográfico, dividimos este capítulo em dois tópicos que abrangem como o texto pode ser refratado em filme. O primeiro trata do vínculo estabelecido entre literatura e cinema, nesse seguimento analisaremos as funções do diretor, do roteirista, do editor e do ator. O segundo tópico foca nos elementos que o cinema se apropriou para traduzir os textos

literários, daremos atenção à reconstituição do espaço e tempo, à fotografia e aos arranjos sonoros. Antes de seguirmos, queremos deixar claro que poderíamos ter escolhido apenas um dos romances e um dos filmes, no entanto preferimos trabalhar com o *corpus* completo das traduções coletivas, pois elas vão além da simples transposição da narrativa e fundam uma linguagem austeniana no cinema.

3.1 O vínculo literário

Ao tratarmos do romance e de sua tradução coletiva, uma das primeiras coisas a considerar é a “assinatura” da obra. No horizonte do texto literário, como bem pontuado por Benjamin (2011), o romancista trabalha só e é o nome dele que estampa a capa. Neste caso, é Jane Austen quem responde como autora, no plano ético social, dos livros que aqui analisamos. Essa entidade autoral está intimamente conectada ao seu contexto e à sua condição de mulher que escreve para mulheres em um ambiente no qual sua atividade era quase clandestina. É essa autora pessoa que responde pelo conjunto de seis romances completos.

Austen buscou na língua inglesa os elementos para a manifestação de sua atividade criadora. Esse dado nos lembra Bakhtin quando de sua interpretação sobre os romancistas: “Em sua obra as diferentes falas e as diferentes linguagens da língua literária e extraliterária, sem que esta venha ser enfraquecida e contribuindo até mesmo para que ela se torne mais profunda” (BAKHTIN, 1998, p. 104). Nesse sentido, ainda de acordo com Bakhtin,

A prosa literária pressupõe a percepção da concretude e da relatividade histórica e sociais da palavra viva, de sua participação na transformação histórica e na luta social; e ela toma a palavra ainda quente dessa luta e desta hostilidade, ainda não resolvida e dilacerada pelas entonações e acentos hostis e a submete à unidade dinâmica de seu estilo (1998, p. 133).

Esses apontamentos permitem percebermos o lugar da romancista e qual o material que levava para sua pena. Vemos uma autora pessoa que toma a “palavra viva” de seu tempo e a organiza em forma de arte literária para um leitor (específico). Acerca dessa atividade de escrita, trazemos um recorte de uma das cartas trocadas entre ela e a irmã Cassandra em 1811, nos momentos finais da revisão para publicação de *Razão e sentimento*, segundo Austen:

eu nunca estou muito ocupada para pensar em *Razão e sentimento*. Eu não posso mais esquecê-lo tal qual uma mãe não esquece seu filho do peito, e eu me sinto muito lisonjeada de você me perguntar sobre ele. Eu tinha apenas duas páginas para

corrigir, no entanto a última nos trazia a primeira aparição de Willoughby. A Sra. K se lamenta, de forma mais lisonjeira, que ela deve esperar até maio, mas tenho pouca esperança de que seja lançado em junho. Henry não negligencia isso, ele até apressou o impressor e me disse que irá novamente vê-lo hoje (2013, p. 163, *tradução nossa*).

É interessante como a autora se mostra preocupada com o lançamento do romance, que, ao que parece, iria ser atrasado contra sua vontade. No recorte, temos tarefas, tais como revisão, impressão e negociação com os editores. Isso revela que, apesar da solidão no momento da escrita, há uma coletividade para que a obra de arte ganhe seu formato livresco.

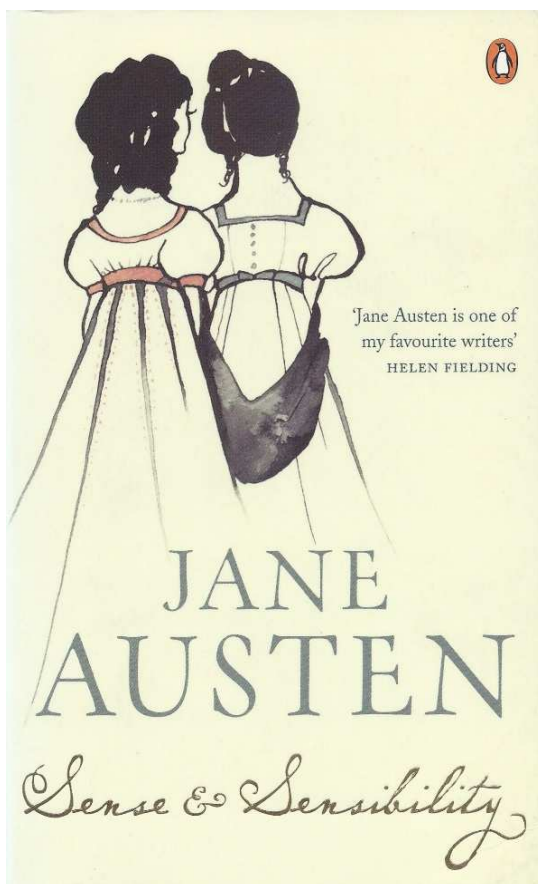


Fig. 18: capa da edição de *Razão e sentimento* lançada pela Penguin Pocket Classics em 2006
Fonte: mymomentsofbeing.wordpress.com

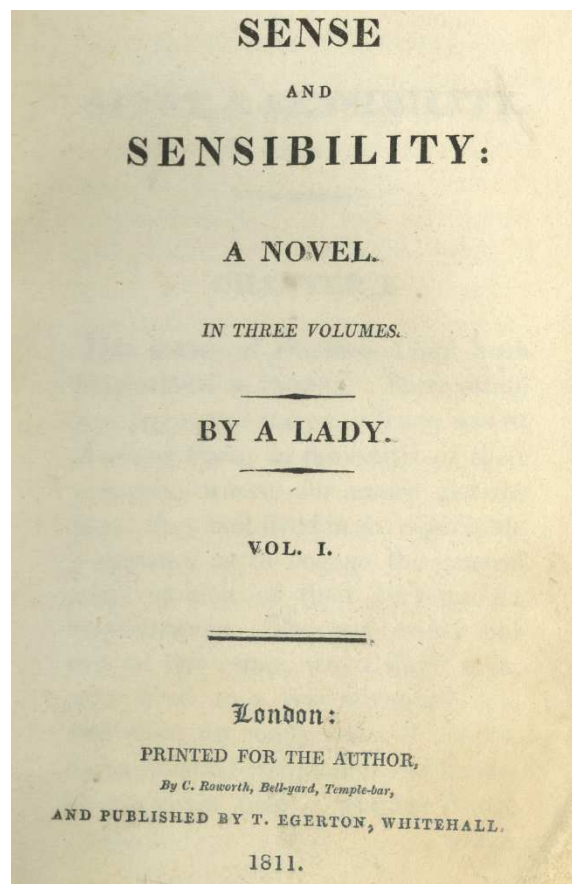


Fig. 19: folha de rosto da primeira edição de *Razão e sentimento* (1811)
Fonte: <http://digital.library.upenn.edu/>

Na criação literária, várias mãos participam do processo de facção do produto final. No entanto, como podemos ver na figura 18, é Jane Austen, mesmo distante dois séculos, quem responde socialmente pelo texto; é notório que a disposição do nome dela no espaço é maior que o do próprio romance, fato que chega até a ser irônico, tendo-se em vista que a autora sequer assinara a primeira edição da obra, como pode ser conferido na folha de rosto da publicação de 1811, figura 19. Essa é uma consideração simples, mas devemos insistir nela.

Na capa da edição da Penguin, temos uma ilustração que lembra a de Isabel Bishop, aliás, há uma citação de Helen Fielding (autora de *O diário de Bridget Jones*), duas referências discutidas no primeiro capítulo. Percebemos que a instância da autora pessoa também se alimenta e se modifica à medida que a obra avança nos anos. A Jane Austen escritora dos seis romances que morreu em 1817 não é a mesma que recebemos, ela também é atualizada com os romances, sua vida desperta o interesse dos leitores e suas criações desvelam uma época. Assim, o nome Jane Austen é alimentado das recepções.

Por um lado, Austen ainda responde pelo conjunto de sua obra. Por outro, temos uma coletividade que responde pelos filmes decorrentes de seus romances. Pensemos o cartaz abaixo:

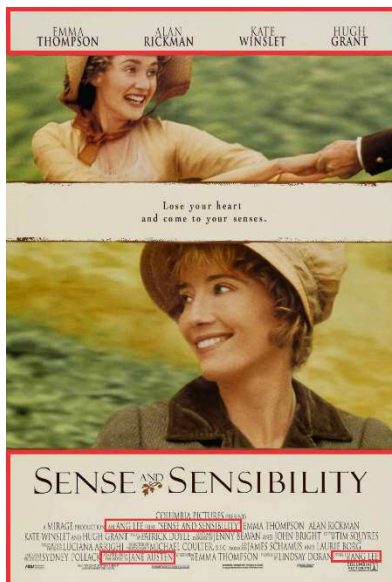


Fig. 20: cartaz do filme *Razão e sensibilidade* (1995)



Fig. 21: detalhe do elenco

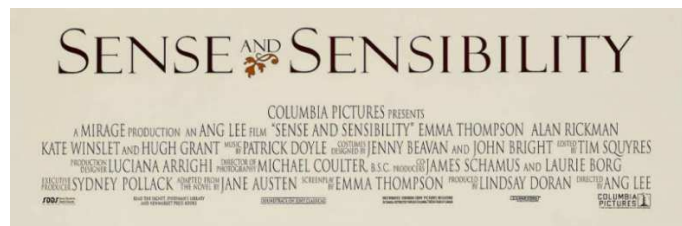


Fig. 22: detalhe da coletividade



Fig. 23: detalhe "um filme de Ang Lee"



Figs. 24 e 25: detalhe do nome de Austen e do diretor Ang Lee

A figura 20 apresenta o cartaz do filme *Razão e sentimento* de 1995, considerado a obra fundamental do interesse cinematográfico em Austen. O longa-metragem surgiu no contexto dos filmes patrimonialistas (*Heritage films*), mas foi além disso como elencado por Hollinger (2012). Antes dessa produção, o cinema tinha prestado atenção em Austen apenas em 1940, com *Orgulho e preconceito* (*Pride and Prejudice*, Robert Z. Leonard, Inglaterra). Após um intervalo de 55 anos, os romances da autora encontraram um bom momento para serem traduzidos e lidos. No cartaz, notamos que, além da arte que remonta às irmãs Dashwood, temos um grupo de pessoas, como vemos nas figuras dos detalhes. É por causa dessa coletividade reiluminadora que pensamos as transposições de obras literárias como tradução coletiva.

Cada um dos envolvidos tem uma função essencial para o resultado estético final que é o filme projetado. Na figura 21, o detalhe está na distribuição dos atores mais importantes para persuadir o público, assim o destaque vai para Emma Thompson (também autora do roteiro). É ela quem aparece primeiro na leitura do cartaz, atingindo desse modo um “interesse-espectador”. Abaixo do título do filme, figura 22, temos os principais envolvidos na produção. O estúdio aparece primeiro, dado que é dele o poder financeiro, logo depois lemos “um filme de Ang Lee”, antes do título da obra. As informações seguem até chegar aos detalhes das figuras 23 e 24. A primeira é a marca principal de que o filme se vincula oficialmente à obra da autora, ao escrever “a partir do romance de Jane Austen”, a segunda, informa que a direção pertence a Ang Lee.

Assim como afirmamos sobre a função social de Austen enquanto autora pessoa que assina o conjunto de sua obra, os diretores de cinema, na maioria das vezes, respondem pelo filme, em alguns casos são quase os donos dele. Temos a aproximação entre a autora pessoa Austen e o ofício de direção empregado por Lee. Ela, como escritora, trabalha com a língua, ele, por sua vez, trabalha com o gerenciamento das inúmeras etapas de criação e é o responsável pela *mise en scène* (encenação), que trata de “descrever e dramatizar – ou seja, dar um valor afectivo – as acções e reacções das personagens” (NOGUEIRA, 2010a, p. 131). Ainda, neste sentido, Antonio Costa nos diz:

Independentemente de suas qualidades como autor, o diretor é antes de mais nada um profissional dotado de uma complexa bagagem de competências: como um bom *manager* deve ter capacidade de direção (o que dele pretende o produtor é que conclua o filme no tempo previsto, respeitando o orçamento e o padrão de qualidade do produto); como um diretor de teatro deve ter sob controle os mínimos detalhes das cenas (preexistentes ou adaptadas, naturais ou reconstruídas) em que se materializa a ação e deve dirigir a representação dos atores de modo a obter o melhor rendimento possível; deve ainda controlar todas as fases da filmagem e da edição, organizando a profissionalidade técnica e artística de muitas pessoas (2003, p. 163)

Temos consciência de que o papel do diretor é mais complexo, principalmente quando colocamos em mira o contexto socioeconômico da realização e o tipo de produção que ele tem preferência, por exemplo, os diretores de filmes considerados “de arte” (termo um tanto preconceituoso com outras possibilidades artísticas), como Pasolini, têm mais liberdade no processo de criação, no entanto passam pelos mesmos processos elencados por Costa por serem naturais a essa função. Considerando-se que o modelo citado se aproxima do aplicado pelos grandes estúdios ingleses e do relato que Ang Lee nos deu no capítulo anterior, cremos que a definição que escolhemos abrange nossa posição analítica.

Cogitamos que há convergências entre elementos da poética literária de Austen e a, digamos, poética cinematográfica de Lee. A maioria dos críticos que trouxemos deliberou que a autora explora o cotidiano, os dramas vividos por pessoas comuns, e ainda acrescentamos a coerção social que finda por reprimir os personagens e seus sentimentos, principalmente os amorosos. Todos esses aspectos também podem ser encontrados na filmografia do taiwanês. Nos filmes *Banquete de casamento* (*Xin yan*, Twain, 1993), *Tempestade de gelo* (*The ice storm*, EUA, 1997), *O tigre o dragão* (*Wo hu cang long*, Twain, 2000), *Desejo e perigo* (*Se, jie*, Twain, 2007) são retratados personagens que reprimem seus sentimentos devido a uma moral compartilhada, o que se aproxima, e muito, das Dashwood. O próprio diretor assumiu isso em uma entrevista ao *website Indiewire* em 2007: “relacionamentos e amor. Eu gosto de drama [...]. Além disso, também gosto do tema das máscaras sociais contra o verdadeiro eu. *Razão e sensibilidade*. *Desejo e perigo*. Em todos os gêneros eu exploro o conflito entre o que você deveria fazer e algo que está dentro de você que você tenta reprimir”. Essa faceta do diretor vai ao encontro do que Austen investigou em quase todos os seus romances, com mais dinamismo em *Persuasão*.

Entre os cinco diretores dos filmes traduzidos dos romances da autora, somente uma é mulher, a canadense Patricia Rozema, diretora de *Palácio das ilusões* (*Mansfield Park*, 1999). Os outros diretores são o sul-africano Roger Michell (*Persuasão*), o estadunidense Douglas McGrath (*Emma*) e o inglês Joe Wright (*Orgulho e preconceito*). É significativo o fato de todos esses realizadores terem nacionalidades diferentes, abrangendo quatro continentes. Apesar dessa distinção, todos trabalharam dentro do *modus operandi* dos estúdios, o que possibilitou um ponto em comum entre suas obras amplamente reforçado pelo êxito atingido por Lee (exceto Michell, pois seu filme foi lançado no mesmo ano). As paisagens bucólicas, o tratamento dado aos afazeres femininos e a acentuação dos envolvimentos amorosos presentes em *Razão e sensibilidade* foram retomados pelos que se seguiram, o que evidencia um diálogo artístico entre essas obras. Neste sentido, percebemos uma responsabilidade interna dos projetos autorais dos diretores e uma forma que se expande e se transforma nas abordagens das letras austenianas.

Toda essa discussão sobre o papel do diretor só seria possível se, antes, alguém escrevesse o roteiro cinematográfico, que só existiria se alguém escrevesse o texto literário. Passemos, então, a refletir sobre a roteirista inglesa Emma Thompson. *Razão e sensibilidade* marcou a estreia de Thompson no cinema. É bem provável que as alterações feitas por ela tenham sido algumas das mais profundas entre os cinco filmes. Por exemplo, ela cortou integralmente a passagem em que Willoughby, após saber da gravidade da doença de

Marianne, segue até a residência dos Palmer, onde a moça é cuidada pela irmã, e confessa as razões pelo seu distanciamento a Elinor, que promete contar a história a Marianne. A resolução do que cabe em cena de cinema e o que deve ficar apenas no livro é uma das mais delicadas no processo tradutório, no qual temos um universo artisticamente enformado em romance que deve ser traduzido para palavras guias da encenação cinematográfica.

De uma forma geral, o roteiro cinematográfico

deve se ater apenas àquilo que está ao alcance do olhar, seu texto tem necessariamente de estar submetido a essa condição de descrever sempre alguma coisa que é dada a ver. No trabalho do roteirista, a recorrência a esse universo imagético ocorre em um nível elementar de sugestão de imagens. Grande parte dessas imagens está relacionada a um quadro expressivo dominado pelo ator (que personifica o personagem no filme) e por aqueles objetos de cena com função dramática. Além disso, soma-se a indicação, feita de modo sintético, do cenário onde a ação transcorre. Essa indicação aparece preferencialmente na rubrica inicial que traz a descrição dos componentes básicos da cena: cenário, personagens e suas respectivas ações e disposições espaciais (SOARES, 2007, p. 33).

Por sua vez, “a cena é o elemento isolado mais importante de seu roteiro. É onde algo acontece – onde algo específico acontece [...] o propósito da cena é mover a história adiante” (FIELD, 1995, p. 86). Logo, o roteiro objetiva a história a ser vista pela personificação e contextualização das personagens e dos espaços onde elas transitam. A cena, como um elemento desse todo, é a responsável por conectar as partes e dar coerência à história, “são as cenas que fazem o filme e muitas vezes é através de cenas específicas que os filmes são recordados. É através delas que o desenrolar da narrativa se processa. Por isso, a forma das cenas afecta naturalmente a forma do filme” (NOGUEIRA, 2010a, p. 100).

Para que possa ser vista, uma imagem literária deve ser transformada em cena que, quando unida a outras, forma o todo do roteiro. Para isso, o escritor tem que se ater a uma formatação específica dessa atividade criadora. Vejamos um exemplo de como uma cena romanesca de *Razão e sensibilidade* foi traduzida para roteiro:

Romance

Um jovem, que trazia uma espingarda de caça e estava acompanhado por dois cães que brincavam em redor dele, passava pela encosta exatamente a poucos metros de Marianne quando o acidente aconteceu. Pousou no chão a espingarda e correu em seu auxílio. Ela já se erguera do chão, mas havia torcido o tornozelo com a queda e mal podia manter-se em pé. O senhor ofereceu-lhe os préstimos, e percebendo que o recato da moça a levava a recusar o que a situação tornava necessário, tomou-a nos braços sem maiores delongas e carregou-a pela encosta abaixo. Passando então pelo

jardim cuja cancela fora deixada aberta por Margaret, levou-a diretamente para dentro da casa, onde a irmã acabara de chegar ²¹(AUSTEN, 2011, p. 59).

Roteiro de cinema

Através da névoa, surge um enorme cavalo branco. Astride monta um Adônis com equipamentos de caça. Margaret grita. O cavalo se inclina. Seu cavaleiro o controla e desliza para o chão. Ele corre para o lado de Marianne.

O estranho: Você está ferida?

Marianne: (paralisada) somente o meu tornozelo

O estranho: Posso ter sua permissão para...

Ele indica a perna. Decoroso – talvez um pouco travesso.

O estranho: você está certa quanto a não ter quebras?

Marianne apenas acena. Com grande delicadeza, ele sente o tornozelo. Os olhos de Margaret estão atônitos. Marianne quase desmaia de vergonha e emoção misturada.

O estranho: Ele não está quebrado. Agora, você pode colocar seu braço sobre o meu pescoço?

Marianne não precisa de nenhum incentivo. Ele levanta sem esforço e chama o seu cavalo: “Bedivere!”, que trota obedientemente para a frente. O estranho sorri para Marianne.

O estranho: Permita-me levá-la para casa.

Corte para

INTERIOR DE BARTON – SALA DE JANTAR – DIA

A chuva está batendo contra a janela de onde Sra. Dashwood volta parecendo muito preocupado.

Sra. Dashwood: Marianne tinha certeza que não iria chover.

Elinor: O que invariavelmente significa que vai.

Mas podemos ver que ela está tentando esconder sua ansiedade da mãe. Há ruídos no corredor.

Sra. Dashwood: Afinal!

Margaret corre para o quarto toda molhada.

Margaret: Ela caiu! Ela caiu – e ele a está carregando! (THOMPSON, 1996, p. 45, tradução nossa)

Esse fragmento da primeira aparição de Willoughby é o que Jane Austen revisava na citação que fizemos anteriormente. A primeira impressão que temos ao ver as duas passagens tão próximas é a diferença de tamanho. O narrador romanesco de Austen é muito objetivo, todas as ações da chegada do rapaz até a entrada na casa das Dashwood são descritas em poucas linhas e em discurso indireto pelo qual ele apenas aponta a ação sem dar a voz aos personagens. Por seu turno, quando traduzida para roteiro, o mesmo trecho sai das palavras do narrador para ser arranjado enquanto cena e, além disso, troca a progressão temporal da ação literária para o tempo presente próprio dos roteiros.

Além da mudança do discurso indireto para direto e da questão dos tempos verbais, há outras peculiaridades. Como já escrevemos, a formatação do roteiro é diferente, ele deve ser sucinto e objetivo, além de trabalhar com e para a coletividade. Conforme Zanjani (2006, p.

²¹ *A gentleman carrying a gun, with two pointers playing round him, was passing up the hill and within a few yards of Marianne, when her accident happened. He put down his gun and ran to her assistance. She had raised herself from the ground, but her foot had been twisted in her fall, and she was scarcely able to stand. The gentleman offered his services; and perceiving that her modesty declined what her situation rendered necessary, took her up in his arms without farther delay, and carried her down the hill. Then passing through the garden, the gate of which had been left open by Margaret, he bore her directly into the house, whither Margaret was just arrived (AUSTEN, 2012, p. 33).*

109), a cena deve iniciar indicando o tempo, a locação, a fonte de luz da cena (se acontece no interior ou no exterior); após isso, vem o local do corte e as falas dos atores. Portanto, temos uma marcação para a equipe de arte, para o figurinista, para o fotógrafo, para o montador e para os atores. Todas essas nuances estão no exemplo com o roteiro de Thompson.

A roteirista optou por tirar os cães e por colocar Willoughby como um cavaleiro, quase um príncipe encantado que chega em seu cavalo branco para salvar a mocinha. O narrador do romance indica, de forma metafórica, as intenções do jovem (ele é um caçador de prazeres e de moças indefesas para suprir seus desejos). No romance, ele está com a arma de caça, no roteiro a referência a Adônis é que traz essa leitura, dado que mitologicamente ele está ligado à caça. No romance, Margaret nem é citada, enquanto aparece quatro vezes no roteiro. Os termos de tratamento do então desconhecido Willoughby mudam bastante. Enquanto o narrador literário o chama por “jovem” e “senhor”, no roteiro tem-se “cavaleiro” e “estranho”, para os momentos de fala. Outro acréscimo de Thompson foi o flerte entre os dois, há trocas de olhares, sorrisos e toques mais íntimos, por exemplo, ele tira o pé da moça do sapato para conferir se ela havia quebrado algum osso.

As resoluções de Emma Thompson para a tradução do narrador romanesco em forma de cena a obrigou trazer para a sequência Elinor e a Sra. Dashwood, afinal são elas que recebem a notícia da queda de Marianne e são alertadas por Margaret de que um homem estranho está prestes a chegar em casa. Todas essas ações desencadeadas pelos personagens no roteiro têm uma ligação com o romance, ou mesmo se aproximam substancialmente, mas o *excedente de visão* da roteirista acrescenta algo de novo que já estava no texto e os “bons costumes” da época não aceitavam, tão explicitamente, o fator erótico amoroso. O narrador do romance até se inclina a falar sobre isso, em outra passagem: “E ela (*Marianne*) logo descobriu que de todas as indumentárias masculinas a roupa de caçador era a que mais a atraía²²” (AUSTEN, 2011, p. 60, *grifo nosso*).

O roteiro, segundo Luís Nogueira (2010a), indica o que filmar, o diretor enquanto *manager* deve saber o *como* filmar. Se compararmos o roteiro e o resultado final fílmico, vemos que especificamente a cena em que Willoughby levanta e carrega Marianne passou por uma sutil alteração. O cavalo dele, Bedivere (nome de um dos cavaleiros da Távola redonda do Rei Arthur), desaparece do quadro (fig. 28). Esse ocorrido também explicita que nem tudo o que foi planejado pela roteirista fará parte do conjunto fílmico, afinal, por se tratar de uma tradução coletiva, as mudanças se dão em progresso, ao longo do desenvolvimento das filmagens e, posteriormente, da montagem.

²² *She soon found out that of all manly dresses a shooting-jacket was the most becoming* (AUSTEN, 2012, p. 34).



Fig. 26: a primeira aparição de Willoughby (00:42:05)



Fig. 27: Willoughby tira o sapato de Marianne (00:42:51)



Fig. 28: Marianne é carregada (00:43:10)



Fig. 29: Margaret avisa a Sra. Dashwood e Elinor que Marianne se machucou (00:43:21)

Ao pensarmos no inacabamento da obra literária austeniana, podemos inferir que todas as cenas do roteiro e o resultado em imagens cinematográficas já estavam na obra escrita pela autora, no entanto precisavam encontrar um contexto específico para que elas pudessem ressurgir, vir à cena, reiluminarem-se. Dentro do processo de tradução coletiva, o roteiro, por também ser uma criação verbal, pode ser configurado como uma elaboração artística. A leitura desse material em seu estado “escrito” indica algo aparentemente muito simples. Mas,

no nível artístico, requer uma nova forma de leitura, diferente das convenções literárias ou mesmo cinematográficas e, por isso, pode ser considerado como arte (ZANJANI, 2006). Nessa análise metonímica, Emma Thompson traduziu o romance para outra arte escrita que, depois, foi alimentada por outras leituras e tradutores durante a produção do filme.

A questão que trouxemos há pouco sobre o narrador nas obras de Jane Austen levar ao público grande parte dos momentos importantes dos livros está entre as mais importantes para entendermos as traduções para os roteiros. Thompson, Moggach, Nick Dear (*Persuasão*), Douglas McGrath (*Emma*) e Patricia Rozema (*Palácio das ilusões*) são roteiristas que “silenciaram” o narrador literário para dar a voz (dramática/dialogal) aos personagens. Diferente da direção dos filmes, predominantemente masculina, os roteiros passaram por mais mulheres, isso pode apontar para uma compreensão sobre a forma como elas apreendem o universo feminino, tão importante ao espírito de Austen. Os dois filmes com maior êxito de público e crítica foram justamente aqueles roteirizados por mulheres: Thompson e Moggach. Elas trabalharam juntas em duas cenas de *Orgulho e preconceito*, uma em que Charlotte Lucas conta a Elizabeth Bennet que se casará com o Sr. Collins e outra que traz o momento de Lizzy contar aos Gardiner e a Darcy sobre a fuga de Lydia e Wickham. Essa parceria expõe, dialogicamente, mais um dado sobre como o filme de 1995 se tornou referência na tradução de Jane Austen para as telas.

Já que trouxemos o filme *Orgulho e preconceito* para a nossa arena, procuraremos nos debruçar sobre ele a fim de conhecer mais a questão da montagem na tradução coletiva. Na base da reflexão sobre a montagem está o pensamento de duas escolas, a americana, em que se destaca D. W. Griffith pelo uso e desenvolvimento dos vários planos que fazem parte da narrativa cinematográfica, e a escola soviética, na qual os estudos de Sergei Eisenstein se tornaram fundamentais para o desenvolvimento do cinema em quase todos os âmbitos. Segundo Eisenstein, cada fragmento da montagem existe

como uma dada *representação particular* do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. A justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade *geral* em que todo detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num *todo*, isto é, aquela *imagem* generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema (1990, p. 18, *grifos do autor*).

Há pouco, escrevemos que as cenas, unidas, formam o todo do roteiro. Ao pensarmos no filme já montado e organizado para o espectador, os fotogramas formam o filme. Nessa leitura do cineasta soviético, fica evidente que cada um desses fotogramas deve carregar o

tema do filme, posto que eles darão conta de um resultado geral pronto, ou seja, deve haver coerência entre as partes justapostas. Esses fotogramas carregam em si planos que foram filmados, acrescentando a encenação proposta pelo diretor e todos os elementos da composição fílmica em prol da narrativa, que será enformada, definitivamente, pelo montador com vistas ao público. Eisenstein também considera que a força da montagem está no fato de ela incluir em seu “processo criativo a razão e o sentimento do espectador” (1990, p. 29). Nesse caso, podemos considerar que é na sala de montagem que surgem as reações (previstas) a serem provocadas no público.

Trouxemos a questão da filmagem, e sem ela não haveria montagem, então pensemos um pouco sobre a câmera. Conforme McFarlane,

a câmera – o que ela escolhe para filmar, e de qual ângulo e distância e de acordo com qual tipo de foco, seja fixo ou em movimento, e como ela modula o que será apresentado à sua lente ou as informações que ela escolhe reter – é, em colaboração com o *editor*, quem decide com base nas várias tomadas a intenção do diretor, capaz de complexidade e sutileza e de garantir o envolvimento emocional e intelectual, tal qual o escritor está na página em um outro tipo de sistema sígnico (2000, p. 11, *grifo nosso*)

A consideração sobre a importância da câmera enquanto instância narrativa que capta a imagem e, quando montada, gera uma intenção pontuada por McFarlane é relevante para pensarmos a função do montador na tradução coletiva de *Orgulho e preconceito* e, de forma ampla, em quase todos os filmes que estudamos aqui. O longa-metragem de Wright não apresenta um narrador que toma a voz e conta os fatos, ao contrário, ele deixa a narrativa seguir como se tudo se desenvolvesse no presente da ação. Nos seis romances completos da autora, os narradores não participam da história, eles contam o fato e, em alguns casos, tecem comentários quase sempre irônicos.

Quando traduzido para filme, o narrador de *Orgulho* se aproxima da câmera se compararmos com a citação de McFarlane. A câmera, assim, escolhe de onde começar a contar a história e em quais lugares entrar: nos espaços cotidianos (*topus*), nos espaços da narrativa fílmica. Como não há uma voz em *off* que guia o espectador, é o olho da câmera que conduz a obra. É fato, afinal tratamos de tradutores, que a imagem a entrar pelo olho da captação já passou pelo roteiro, pela direção, pelo operador de câmera e por elementos cinematográficos que veremos no próximo tópico. O montador recebe o material completo e visa dar uma forma, ou melhor, enformar enquanto filme. Nesse caso, ainda temos a narrativa literária, ou seja, já existe um caminho a ser seguido.

Ao fazermos algumas analogias entre as ideias bakhtinianas de narrador e autor criador e as ideias de câmera e montagem, podemos chegar a algumas resoluções possíveis. O narrador, para Bakhtin, é um elemento do romance tal qual os são os personagens, “por trás do relato do narrador nós lemos um segundo relato, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador” (1998, p. 118). Na citação, o russo trata do autor criador e, nesse caso, esse autor tem um *excedente de visão* em comparação com o narrador, pois é ele quem enforma a obra literária e permite seu acontecimento estético. Ao propormos um paralelo, percebemos que a montagem ganha características de autor criador, pois é ela quem dá conta do todo narrativo do filme, ela seleciona os fotogramas, os planos, os ângulos e as imagens captadas pela câmera e dá conta de como a narrativa é recebida pelo espectador. Neste sentido, há duplicidade, coletividade narrativa: o diretor, antes, no ato da captação, o montador depois, no ato de finalização temporal e rítmica do filme.

Sabemos que, enquanto autora pessoa, Jane Austen assina seus romances, no entanto, cada um deles tem uma autora criadora distinta responsável pela atualização da obra e, também, por ser guia dos envolvidos no processo. É essa instância narrativa a mediadora entre os tradutores coletivos e o romance. Enquanto lemos o romance, somos guiados pelo narrador e pela força enformadora. Por sua vez, quando assistimos ao filme, acompanhamos as imagens da câmera enformadas pela montagem.

No caso de *Orgulho e preconceito*, o montador Paul Tothill optou por não se distanciar da ordem dos fatos relatados no romance, mas precisou dar outro viés ao processo de despertar a emoção no espectador. Enquanto a autora criadora faz isso com palavras, Tothill fará com a disposição dos fotogramas na montagem da cena, que justaposta a outras cenas dão conta do filme. Façamos uma reflexão sobre a passagem do romance em que Lizzy, após uma estadia em Netherfield Park (propriedade de Bingley) para acompanhar a irmã Jane acamada por uma gripe, enfim, se despede dos anfitriões e vai embora. Eis tal momento no romance e no roteiro:

Romance

O dono da casa sentiu sinceramente que elas tivessem de partir tão cedo e procurou repetidamente persuadir Miss Bennet de que a partida não era prudente, que ela não estava ainda restabelecida. Mas Jane era firme quando sabia qual era o seu dever. Mr. Darcy ficou satisfeito. Elizabeth já se demorara bastante em Netherfield. Ela o atraía mais do que ele desejava²³ (AUSTEN, 2010, p. 76)

²³ *The master of the house heard with real sorrow that they were to go so soon, and repeatedly tried to persuade Miss Bennet that it would not be safe for her—that she was not enough recovered; but Jane was firm where she felt herself to be right. To Mr. Darcy it was welcome intelligence—Elizabeth had been at Netherfield long enough. She attracted him more than he liked—and Miss Bingley was uncivil to her, and more teasing than usual to himself* (AUSTEN, 2012, p. 50-1)

Roteiro

EXTERIOR – GARAGEM DE NETHERFIELD – DIA

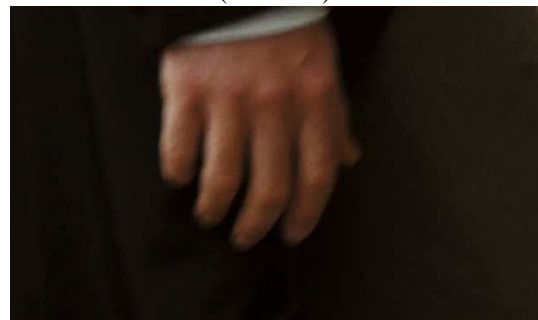
[...]

Elizabeth olha para Darcy, que se mantém calado. Ela entra dentro da carruagem.

Elizabeth: Mr. Darcy.

Darcy: Miss Elizabeth.

Eles compartilham um olhar enquanto ela se junta às outras Bennets na carruagem.

O cocheiro inicia a viagem. Bingley acena com grande entusiasmo para Jane (MOGGACH, 2005, p. 29, *tradução nossa*).**A cena montada por Paul Tothill****Fig. 30:** *close* em Elizabeth sobindo na carruagem (00:25:18)**Fig. 31:** plano detalhe nas mãos de Darcy e Elizabeth (00:25:19)**Fig.32:** *close* em Darcy (00:25:19)**Fig. 33:** Elizabeth se assusta com a atitude (00:25:20)**Fig. 34:** plano detalhe nas mãos de Darcy I (00:25:23)**Fig.35:** plano detalhe nas mãos de Darcy II (00:25:24)

O montador acrescenta algo que não estava no roteiro, mesmo assim retoma o espírito do romance de forma sutil e eficaz no processo criativo: os planos detalhes na mão de Darcy. Após a troca de olhares, ele se retira e vai em direção à casa. Em sua caminhada, a câmera “flagra” as mãos dele que, há pouco, haviam tocado as de Lizzy. No primeiro momento ela

está contraída, depois ele a estica (fig. 34) e a contrai novamente (fig. 35). Essa simples justaposição de planos evidencia o quanto o rapaz já está em sua luta para não se apaixonar por Lizzy. Ao esticar a mão, parece que ele diz a si mesmo um basta a essa situação, ao contrair a mão novamente, o rapaz mostra sua satisfação pela partida da moça.

A imagem das mãos é uma das mais recorrentes nas traduções coletivas do universo austeniano, ela surge sempre que há alguma tensão amorosa ou sexual, como nas cenas abaixo:



Fig. 36: Wentworth ajuda Anne a subir na carruagem em *Persuasão* (00:47:31)



Fig. 37: Willoughby corta o cacho de Marianne em *Razão e sensibilidade* (00:52:08)



Fig. 38: Knightley beija a mão de Emma em *Emma* (01:32:12)



Fig. 39: Mary Crawford limpa as costas de Fanny em *Palácio das ilusões* (00:43:10)

As quatro figuras nos trazem imagens onde as mãos estão no centro do plano. Na figura 36, temos o primeiro toque, depois de oito anos, entre Wentworth e Anne na montagem realizada por Kate Evans. A figura 37 nos mostra o exato momento em que Willoughby corta o cacho do cabelo de Marianne – podemos aproximar dialogicamente essa imagem montada por Tim Squyres e as ilustrações de Thomson e Hammond. A figura 38, montada por Lesley Walker, traz uma lembrança de Emma na qual ela recorda o beijo de Knightley, por isso a iluminação realçada nas mãos dela. Por sua vez, a figura 39 é a mais subversiva, pois trata de uma tensão homoerótica entre Mary Crawford e Fanny Price, uma leitura controversa, como todo o filme, organizada por Martin Walsh.

Todos esses cinco montadores movimentaram suas leituras e interpretações da obra de Austen montando a narrativa fílmica que recebemos já enformada e pronta para ser projetada. Conforme Luís Nogueira, “a forma como vemos e lemos as imagens cinematográficas é, em

grande medida – e para além da cultura e rotinas visuais do espectador –, o resultado das opções do realizador no que respeita à escolha e organização dos planos” (2010b, p. 13). Nesse sentido, na tradução coletiva, essas opções passam pela leitura do romance e sua interpretação, da mesma forma que também são atravessadas pelo roteiro, pela iluminação e pela direção da *mise en scène*. Os montadores organizam artisticamente cada um dos universos enformados por distintas autoras criadoras, além de dar coerência à câmara-narradora, eles desencadeiam a ação na trama e entre as personagens.

Como apontamos os personagens nessa ceara, passemos a abordá-los na tradução coletiva. Para aplainar nosso caminho, é bom destacarmos que o nosso foco recai sobre o todo externo do personagem, seu acontecimento no mundo de que ele faz parte, sua aparência. Essa decisão se justifica em razão de Austen ser uma autora que trabalha quase exclusivamente o convívio social dos personagens, fato que pode ser confirmado nos inúmeros bailes, visitas, viagens e casamentos que integram o universo de seus romances. Quando transpostos para o cinema, esses personagens fundamentados na palavra têm que ser dados a ver, aí entra a figura do ator. A interpretação levada a cabo por ele deve estar pautada na obra literária, mas não somente nela, pois são acrescidas as opiniões do grupo, o que inclui a leitura que o ator faz do personagem que ele traduzirá em performance para a câmara seguindo as indicações do diretor e as rubricas do roteiro, por exemplo. Conforme Paulo Emílio Sales Gomes,

as indicações a respeito de personagens, que se encontram anotadas no papel ou na cabeça de um argumentista-roteirista-diretor, constituem apenas uma fase preliminar de trabalho. A personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só vive quando encarnada numa pessoa, num ator (2009, p. 108)

O material que o romancista se apropria para criar a forma espacial externa dos personagens é a palavra. No romance, a aparência externa “deve partir necessariamente de uma reconstituição visual, ainda que a imagem oriunda da matéria verbal seja visualmente subjetiva para leitores diferentes” (BAKHTIN, 2003, p. 86). Segundo Bakhtin, todas as artes, necessariamente, fazem uma recepção estética do homem. Ao fazer isso, elas devem lidar com a concretude espacial dele; ao fazer essa transferência, o artista também deve transferir a imagem externa nos limites determinados pela espécie do material. A imagem externa do personagem romanesco é construída na obra para e por seus pares axiológicos, bem como essa mesma imagem é levada a ser constituída pela subjetividade do leitor seguindo algumas direções. Por seu turno, o personagem no cinema (com seus elementos de teatro e de diálogo) é o que mais se aproxima, fisicamente, do todo físico que é o homem. Mesmo assim, essa

recepção estética cinematográfica na qual o ator trabalha com o corpo, a voz e o movimento não termina no processo interpretativo e sua finalização com a imagem, porquanto outros valores são agregados ao personagem à medida que ele é constituído dentro do filme.

Walter Benjamin (2012), em seus estudos sobre o intérprete cinematográfico, deixa claro que o ator representa para uma aparelhagem tecnológica e não para uma plateia (por quem ele é recebido), como os atores de teatro, e isso acaba por exigir outra atitude do ator, ou mesmo diminuir a importância de sua atuação. De forma geral, e de acordo com Eduardo Geada (2000, p. 88), “não é o grande plano que permite ao actor de cinema dizer mais representando menos, mas o facto da representação ser constantemente determinada pelo trabalho global do filme, no qual o trabalho específico do actor se integra de uma maneira que o ultrapassa”. A partir das posições de Bakhtin, Benjamin, Gomes e Geada, conjecturamos, no contexto da tradução coletiva, que o ator trabalha com seu corpo para performatizar o personagem romanesco, para dar acabamento e formato espacial dentro do todo que é o filme.

Para avançarmos nossas ideias sobre o personagem, trazemos a seguinte passagem do romance *Orgulho e preconceito* quando o Sr. Collins é apresentado ao leitor:

Mr. Collins chegou pontualmente e foi recebido muito amavelmente por toda a família. Mr. Bennet, aliás, pouco falou, mas as senhoras foram mais comunicativas e Mr. Collins mostrou que não tinha necessidade de encorajamentos e não estava disposto a ficar calado. Era um rapaz alto e encorpado, de vinte e cinco anos de idade. Tinha um ar grave e imponente e maneiras cerimoniosas²⁴ (AUSTEN, 2010, p. 82).

O Sr. Collins interpretado (traduzido) por Tom Hollander



Fig. 40: a chegada de Sr. Collins (Tom Hollander) a Longbourn (00:26:09)

²⁴ *Mr. Collins was punctual to his time, and was received with great politeness by the whole family. Mr. Bennet indeed said little; but the ladies were ready enough to talk, and Mr. Collins seemed neither in need of encouragement, nor inclined to be silent himself. He was a tall, heavy-looking young man of five-and-twenty. His air was grave and stately, and his manners were very formal* (AUSTEN, 2012, p. 55)

Do texto, recebemos as descrições de um homem jovem, alto e imponente. Além disso, sua chegada foi recebida com amabilidade por todos (acreditamos que essa seja uma das passagens mais sutilmente irônicas do romance). O fato de o Sr. Bennet se calar enquanto o futuro herdeiro da propriedade não se dispõe a ficar calado já indica um processo de silenciamento causado pela presença insólita e nada amável de Collins. Esse personagem se mostra um carniceiro à espera da morte do patriarca da família e pronto para “abater” alguma das jovens filhas dele.

A descrição romanesca de um homem alto e encorpado não se encaixa no corpo franzino de 1,65 metros do ator Tom Hollander. O ar grave e imponente também não é encenado em nenhum momento. O personagem, no filme, é um homem que não preenche o espaço da cena. Na figura 40, os habitantes de Longbourn não o recebem de portas abertas. Quando ele chega à residência, apenas uma das portas se abre, ele se inclina para que a pessoa de dentro o veja (para que o público também o “receba”).

Desses índices, podemos conjecturar a interpretação que Joe Wright, na seleção de *casting*, fez da perspectiva irônica de Austen para o personagem. No romance, ele é bem recebido, ganha voz na mesa de jantar da família e tem um físico mais notável. No filme, ele é *persona non grata* no lugar, gagueja à mesa e não chama a atenção pela presença física. Na tradução coletiva do personagem, a imagem externa de Collins performatizada por Hollander acrescenta outra forma de ler o texto de Austen e isso pressupõe, literalmente, diminuir o personagem para ampliar sua ressonância no conjunto fílmico.

A espacialização física que dá a ver o personagem pelo leitor no romance é complementada pela opinião do narrador e pela descrição pontual de sua biografia:

Mr. Collins não era um homem sensato, e as deficiências da sua natureza não tinham sido compensadas pela educação nem pelo meio; a maior parte de sua vida tinha decorrido sob a direção de um pai ignorante e avarento. [...] A sujeição em que seu pai o mantivera o dotara, a princípio, de grande humildade de gênio, mas isso tinha sido em parte compensado pela tola presunção de seu espírito fútil, pelo isolamento e pela súbita e prematura prosperidade²⁵ (AUSTEN, 2010, p. 88)

Os adjetivos escolhidos pelo narrador revelam um Sr. Collins de natureza insensata e vil. A figura paterna teve grande influência na modelagem de seu caráter mais íntimo e

²⁵ *Mr. Collins was not a sensible man, and the deficiency of nature had been but little assisted by education or society; the greatest part of his life having been spent under the guidance of an illiterate and miserly father; and though he belonged to one of the universities, he had merely kept the necessary terms, without forming at it any useful acquaintance. [...] The subjection in which his father had brought him up had given him originally great humility of manner; but it was now a good deal counteracted by the selfconceit of a weak head, living in retirement, and the consequential feelings of early and unexpected prosperity* (AUSTEN, 2012, p. 59).

possível de ser acessado pela sociedade, o que demonstra ser um homem que gosta de tirar o melhor para si em todas as situações (basta lembrarmos que ele escolhera Jane Bennet como primeira opção de esposa). Outra passagem no romance que ganha novas interpretações por causa do ator é esta: “e, fazendo uma profunda reverência, deixou-a (Elizabeth) para ir abordar Mr. Darcy. Elizabeth observou com atenção a acolhida que este prodigalizava a Mr. Collins. A surpresa de ver assim interpelado era visível em Mr. Darcy²⁶” (AUSTEN, 2010, 121). As características indignas de Collins na literatura aproximam da personagem presente no filme e são retomadas não pelas palavras ou diálogos, mas pela *mise en scène* e pelo ator, como podemos ver na figura 41.



Fig. 41: Sr. Collins se apresenta a Darcy (Matthew Macfadyen) (00:42:00)

A cena retoma quase que integralmente a passagem do romance, mas algumas coisas são acrescentadas. Ao chegar perto de Darcy, que está de costas para ele, Collins tenta ser notado. Após conseguir fazer com que Darcy se vire, o braço deste, que estava no alto da cintura, também se vira e quase atinge o pescoço de Collins como uma espada. No plano aberto em que a câmera parte do campo de visão de Lizzy, vemos Collins se inclinar e Darcy olhar insignificamente para ele, deixando claro sua surpresa com a atitude. Além disso, a posição de Darcy demonstra o lugar social e a pequenez de Collins diante daquele universo, mas não somente a física, como também a de caráter, que é ironicamente amplificada pelo diminuto corpo do ator. Outro momento que efetiva essa questão no filme é quando Collins visita Lady Catherine. Ao entrar na sala onde está a senhora e a filha, o plano da câmera é aberto e mostra o pároco reverente a sua mantenedora (figura 42).

²⁶ *And with a low bow he left her to attack Mr. Darcy, whose reception of his advances she eagerly watched, and whose astonishment at being so addressed was very evidente* (AUSTEN, 2012, p. 81)



Fig. 42: Sr. Collins visita Lady Catherine (Judi Dench) (00:58:45)

No plano, Collins está no centro rodeado por pinturas de homens e mulheres nus. Ao compararmos essas imagens com o homem pequeno com pernas trêmulas diante de uma mulher empoderada aristocraticamente como é Lady Catherine, fica ainda mais patente como o ator, em seu processo de tradução do personagem romanesco para cinema, trabalhou com a espacialização externa, agregando nela não somente questões físicas, como também o comportamento ético e social do personagem. Todos esses três momentos ajudam a compreender o que Geada (2000) disse sobre o ator, ou seja, não é um plano que o define no filme, mas o conjunto deles dentro do todo da obra. Os três índices de Collins em *Orgulho e preconceito* permitem compreendermos como Tom Hollander traduziu para corpo, voz e movimento a personagem criada por Austen.

Trouxemos esse personagem, também, devido ao fato dele ser um pároco. Essa figura está presente em quase todos os seis romances de Austen e em outros romances do século XIX. O pároco pode ser considerado um dos personagens tipos, elencados por Pollock (1899), que habitam de múltiplas formas o universo austeniano. Bakhtin afirma que o tipo tem caráter pictural, pois “traduz a diretriz do homem para os valores já concretizados e delimitados pela época e pelo meio” (2003, p. 167).

Como já escrevemos, o pai e o irmão da autora eram párocos e, de certa forma, são referências encontradas por ela no mundo e refratadas em seus romances. A atitude do pároco é esperada e conduzida pelo meio social. Um pouco diferente disso, Collins é o pároco com maior desvio de caráter e presunção entre todos os elaborados por Austen, superando de longe o “caça fortuna” Sr. Elton de *Emma*. No entanto, isso não é regra em Austen, em seus romances esse personagem tipo, geralmente, é uma figura mais afável e com méritos diante da

sociedade, como são os casos de Edward Ferrars (*Razão e sentimento*) e Edmund Bertram (*Mansfield Park*).

Com o exemplo de Collins, entendemos como os atores também são tradutores pertencentes a uma coletividade. Além desse fato singular ocorrido em *Orgulho*, destacamos o *star system* (sistema das estrelas), que trata dos atores de grande sucesso de público dentro da indústria cinematográfica. Dos cinco filmes, os dois mais bem sucedidos comercialmente foram protagonizados por atores desse sistema: *Razão e sensibilidade* (Emma Thompson, Allan Rickman e Hugh Grant, a atriz Kate Winslet fez sua estreia no filme) – renda de 134 milhões de dólares²⁷ – e *Orgulho e preconceito* (Donald Sutherland e Keira Knightley) – renda de 121 milhões dólares.

Neste tópico, foi nossa intenção fazer uma análise dos aspectos cinematográficos que, dentro do processo de tradução coletiva dos romances de Jane Austen, estabelecem um vínculo direto com a literatura. Assim, pensamos a assinatura das obras, quem responde por elas eticamente na sociedade, problematizamos o lugar do roteirista entre as palavras do romance e a gravação do filme, bem como analisamos a questão do narrador e da montagem e, por fim, o personagem nessas duas formas de arte. Consideramos como vínculo literário aqueles aspectos no cinema que coabitam diretamente com o texto e respondem principalmente pela afirmação de um filme advindo da literatura, buscam manter semelhanças com o narrador e congregam as personagens, mantendo seus nomes e suas relações axiológicas preconizadas pelas palavras no romance.

3.2 O excedente cinematográfico

O cinema, por ser uma arte agregadora, dialoga com outras criações artísticas, como a literatura, e também com outras áreas da tecnologia, como a iluminação e a informática, que são organizadas em forma de filme. De acordo com Antonio Costa, “o processo de produção de um filme passa pela capacidade de domínio e controle de diversas técnicas dotadas de um maior ou menor grau de especificidade” (2003, p. 166). Nesse âmbito, alguns aspectos são próprios do cinema, como a montagem e a filmagem e alguns elementos que vimos no tópico anterior. Outros, porém, são de esferas distintas, ou, como escreveu Marcel Martin (2003), são elementos fílmicos não específicos justamente por transitarem em várias artes, como é o caso do desenho de produção, dos figurinos, da maquiagem, da música e do som. Esses elementos, dentro da linguagem cinematográfica, trazem não somente um *excedente de visão*, mas

²⁷ Informação retirada do site *boxofficemojo.com* (2015).

também um excedente de construção, ocasionado por leituras de outras áreas, possibilitando ler e traduzir o texto literário de forma a ampliar seus significados. São esses excedentes de construção que trataremos neste tópico a partir de três romances de Austen e suas respectivas traduções coletivas: *Mansfield Park*, *Emma* e *Persuasão*.

3.2.1 O visual

Começemos por analisar o desenho de produção, ou cenografia. Essa especificidade trabalha com os objetos que participam do acontecimento da vida do personagem. Ao refletirmos sobre isso no nível literário, conjecturamos que “o mundo material é assimilado e correlacionado com a personagem a quem serve de *ambiente*” (BAKHTIN, 2003, p. 90, *grifo do autor*). Esse mundo material é aquilo que está no campo externo ao personagem e serve de ambiente para que ele possa acontecer ética e esteticamente. Na literatura, então, o ambiente e o objeto são assimilados em forma escrita, por sua vez, no cinema eles devem ser vistos. É nesse âmbito que entra o departamento de arte, e, mais especificamente, o desenhista de produção responsável pela cenografia, pela paisagem e pelo ambiente do personagem.

Na concepção de Vincent LoBrutto (2002), o desenhista de produção trabalha o roteiro na perspectiva das estruturas arquitetônicas dos cenários, das escolhas das locações, da paleta de cores. Ele é a parte mais importante do departamento de arte, pois é responsável pela seleção, criação e construção dos cenários, e pela locação e ambientação de um filme. Ainda conforme LoBrutto (2002), Jane Austen é uma das autoras literárias que trazem em seus romances um sentido de lugar, ou seja, a força de sua narrativa contribui para que o desenhista consiga chegar a uma visualização do tempo e do espaço de forma menos trabalhosa, principalmente do ambiente da vida doméstica inglesa do século XIX. Acrescentamos que outro ponto colaborativo de Austen é a diversidade de espaços, pois ela conjuga exterior e interior das casas, chalés e mansões, além de transitar entre a cena rural e a efervescência cultural das cidades grandes. No campo do desenho de produção, os longas-metragens advindos de seus textos estão classificados no *hall* dos filmes de época (*period films*) por retratarem um período histórico anterior ao presente.

Tendo em vista que um dos espaços mais assimilados por Austen é o das grandes propriedade e mansões de seu tempo, nos debruçaremos na análise da tradução coletiva dos espaços da grande mansão de *Mansfield Park*. A seguir, o trecho em que o narrador expõe o sentimento de Fanny ao chegar no lugar:

A grandiosidade da casa deixava Fanny atônita, mas não podia consolá-la. Os aposentos eram grandes demais para que ela transitasse pela residência com facilidade; qualquer objeto que tocasse ela temia estragar e ela se arrastava com lentidão, num constante terror de uma coisa ou outra, muitas vezes indo buscar refúgio no seu próprio quarto para chorar; e a menininha de quem se falava na sala de visitas quando ela saía dali, à noite, como parecendo tão desejavelmente sensível de sua peculiar bem-aventurança, terminava suas tristezas de cada dia soluçando até dormir²⁸ (AUSTEN, 2013, p. 22).

Mansfield Park traduzida pelo desenhista de produção Christopher Hobbs



Fig. 43: exterior de Mansfield Park (00:05:47)



Fig. 44: Fanny Price entra pela primeira vez na mansão (00:06:03)



Fig. 45: a biblioteca (00:09:45)



Fig. 46: os corredores (00:10:03)



Fig. 47: o quarto de Fanny (00:10:17)



Fig. 48: a sala de visitas (00:18:06)

No trecho do romance, vemos uma mansão grande e assustadora. Mansfield Park se apresenta como casa, mas não se configura como lar para a menina Fanny Price, retirada de sua família e levada para morar com os parentes tendo apenas 10 anos de idade. O narrador não descreve os pormenores do lugar, parece-nos que, assim como a menina, ele também está atônito com os espaços imensos. Fanny, além de não se sentir bem, não sabe como interagir

²⁸ *The grandeur of the house astonished, but could not console her. The rooms were too large for her to move in with ease: whatever she touched she expected to injure, and she crept about in constant terror of something or other; often retreating towards her own chamber to cry; and the little girl who was spoken of in the drawing-room when she left it at night as seeming so desirably sensible of her peculiar good fortune, ended every day's sorrows by sobbing herself to sleep* (AUSTEN, 2012, p. 10).

com os objetos dispostos no espaço, sua relação com a casa é problemática e cheia de traumas e sofrimentos que somente Edmund Bertam será capaz de ajudar.

Uma das decisões de Hobbs foi filmar o máximo possível em locações já existentes, o que reduziu os gastos da produção. O lugar escolhido para ser Mansfield Park foi a mansão campestre Kirby Hall, construída em 1570 em Northamptonshire, na Inglaterra. Nesse sentido, o espaço de filmagem pode ser considerado, como elenca Antonio Costa, pró-fílmico, pois existe antes do filme e, após ser registrado na película, torna-se elemento constitutivo da obra, mas não faz parte dos espaços criados especialmente para ele e pode servir de locação para outras.

Ao cotejarmos o fragmento do romance e as figuras, percebemos que elas se aproximam ao ressaltar um espaço grandioso com vários cômodos e móveis e, acima de tudo, mostram como a menina é recebida no lugar. A figura 43 traz a fachada exterior de Mansfield Park, com Fanny Price quase camuflada na porta de entrada; já a figura 44 mostra o rosto assustado da menina com a face centralizada no plano e o imenso teto acima dela. A biblioteca (fig. 45), os corredores (fig. 46) e o quarto de Fanny (fig. 47) são espaços pouco iluminados que, certamente, provocariam terror em uma menina de 10 anos de idade “arrancada” da família. Os cômodos são distantes uns dos outros, o que dificulta o acesso, e nenhum dos objetos pertence a ela, o que a torna, em definitivo, uma moça sem posse e, por isso mesmo, sem dote para um futuro casamento.

A figura 48, que está situada na adolescência de Fanny, traz a família Bertam toda reunida na sala de visitas. O lugar é amplo e tem pouca variedade de móveis, o que expõe o pragmatismo do Sr. Bertram, uma vez que, com a esposa desligada do cuidado com o lugar, a decoração e a mobília parecem ser elaboradas por um homem. Apesar da grandiosidade do espaço, ele é pouco ocupado, as coisas estão distantes e não há uma atmosfera de aconchego, o que limita a aproximação entre Fanny e os habitantes por direito da casa.

No campo das mansões, casas e chalés que aparecem nas traduções coletivas dos romances de Austen, Mansfield Park é seguramente a mais sombria, o que revela, também, a natureza desse romance de formação no qual a heroína está condicionada por seu lugar na família e no espaço dentro da casa. Basta olharmos com atenção ao quarto de Fanny (fig. 47), cheio de móveis velhos e esquecidos, literalmente despejados, para notarmos metonimicamente o que ela significa para os Bertram. Dessa maneira, Hobbs compôs um ambiente severo que traduz, através do desenho de produção, a opressão sofrida pela jovem. De modo geral, várias casas aparecem nos outros quatro filmes. Destacamos a mansão de Pemberley em *Orgulho e preconceito*, propriedade de Darcy (fig. 49), que oferece fotografias

panorâmicas que geram climas para momentos de diálogo entre os personagens – tecnicamente, campos de locação.



Fig. 49: Pemberley (01:21:37)

Todos esses espaços, além de serem os ambientes dos personagens, também colaboram para entendermos um pouco de suas histórias. Assim, podemos entender que o desenhista de produção traduz os espaços e os objetos que, juntos, dão forma ao contexto temporal e psicológico dos personagens. Um dos momentos que ilustra essa interpretação está em *Orgulho e preconceito*. Quando Lizzy vai a Pemberley pela primeira vez, diz o narrador: “Todos manifestaram admiração. Naquele momento Elizabeth sentiu que ser a proprietária de Pemberley significava alguma coisa²⁹” (AUSTEN, 2010, p. 278). A contemplação de Pemberley foi um dos principais instantes entre aqueles que fizeram a moça rever seu conceito sobre Darcy.

Enquanto o desenhista de produção prepara o espaço, o figurinista veste o personagem para habitá-lo. Conforme LoBrutto (2002), geralmente o trabalho do figurinista vem depois do desenho de produção, pois a paleta de cores influirá na escolha dos tecidos, das cores e das texturas dos figurinos. Ainda temos em vista que a roupa, na obra literária, faz parte dos objetos materiais que o personagem possui, como frisamos há poucas páginas. No entanto, quando traduzido para o cinema, a roupa se transforma em figurino específico para o universo do personagem. Tal indumentária foge dos padrões adotados à moda no cotidiano e estabelece uma comunicação com a lógica narrativa, fato que situa o personagem não só no tempo, espaço e classe social, mas também reflete o estilo do diretor de cinema e, mais ainda, do figurinista e os efeitos possíveis na percepção do espectador. Segundo Rosane Muniz, “ao vestir-se é que o intérprete se paramenta para entrar definitivamente na personagem” (2004, p.

²⁹ *They were all of them warm in their admiration; and at that moment she felt that to be mistress of Pemberley might be something!* (AUSTEN, 2012, p. 201).

44). Logo, o processo de concepção do universo de um personagem, suas implicações psicológicas e seu lugar na história também são traduzidos através do figurino.

Sobre o vestuário no cinema, é pertinente a classificação de Martin (2003, p. 76-77). Consoante o teórico, o vestuário pode ser classificado em três categorias: a) **Realista**: retrata o momento histórico com precisão, busca uma exatidão quase documental dos trajes que compõem os figurinos dos filmes advindos dos romances de Jane Austen; b) **Para-realista**: quando o figurinista estiliza o vestuário do momento histórico retratado na obra, nesse caso prevalece a liberdade criativa sobre a exatidão pura e simples. Jacqueline Durran assume esse viés em *Desejo e reparação* (*Atonement*, Joe Wright, Inglaterra, 2008); c) **Simbólico**: a precisão histórica sai de cena e cede espaço para a representação do estado de espírito, o que é possível perceber nos figurinos criados por Kym Barrett para *Romeu + Julieta* (*Romeo + Juliet*, Baz Luhrmann, Austrália e EUA, 1996). Ressalte-se que estes elementos do figurino podem estar imbricados e, muitas vezes, podem até mesmo parecer altamente simbólicos e serem parte de uma realidade. Em diálogo com a teoria, os figurinos dos cinco filmes estão mais inclinados à noção realista, no entanto passam, também, pelas outras duas.

O romance *Mansfield Park* é o que tem a maior duração cronológica entre os escritos pela autora. A história acompanha 30 anos da família Bertram, começa bem antes do nascimento de Fanny e só termina depois de seu casamento. Quando transposto para o cinema, esse tempo é recortado para oito anos. O filme se inicia com a ida de Fanny para Mansfield Park. Consideramos que os figurinos de *Palácio das ilusões* têm a função de marcar o tempo histórico da personagem Fanny Price, que está situado na mesma contemporaneidade de Austen. Façamos uma análise sobre o vestido usado por ela em sua apresentação à sociedade, momento em que a moça, já com seus dezoito anos, começa a frequentar os salões, as festas e as reuniões a que for convidada.

O baile foi uma ideia do próprio Sr. Bertram e instigou seus filhos e filhas, além dos Crawford. No momento em que Fanny chega ao salão, os presentes têm a seguinte reação:

O tio e duas tias estavam na sala de visitas quando Fanny desceu. Para o primeiro ela era um objeto interessante, e ele observou com prazer a elegância geral de sua aparência, bem como a notável beleza de sua fisionomia. O asseio e a decência de seu vestido era tudo que ele se permitiu elogiar em sua presença, mas, assim que a sobrinha saiu da sala, logo depois, o cavalheiro falou de sua formosura com um louvor bastante decidido³⁰ (AUSTEN, 2013, p. 233)

³⁰ *Her uncle and both her aunts were in the drawing-room when Fanny went down. To the former she was an interesting object, and he saw with pleasure the general elegance of her appearance, and her being in remarkably good looks. The neatness and propriety of her dress was all that he would allow himself to commend in her presence, but upon her leaving the room again soon afterwards, he spoke of her beauty with very decided praise* (AUSTEN, 2012, p. 211).

No romance, não há uma descrição da roupa usada pela personagem, o narrador apenas relata o que os convidados acharam, assim palavras como asseio e decência foram os únicos adjetivos que Fanny escutou do tio. Apesar disso, é possível deduzir que ela estava bonita, tanto por causa do interesse masculino quanto pelo sentimento que ela tinha de si mesma. Quando esse momento de *debut* foi levado para o cinema, a figurinista Andrea Galer (que também elaborou os figurinos da minissérie *Persuasão*, em 2007, e do telefilme *Miss Austen Regrets*, em 2008) optou por dar toda a luz da festa para Fanny, assim os figurinos dos outros personagens estavam em tons escuros enquanto a moça trajava um vestido branco feito sob medida para o seu corpo e com alguns bordados (fig. 50).



Fig. 50: o primeiro baile de Fanny

No filme, Mary Crawford ajuda Fanny na elaboração do visual, assim a garota se atualiza da moda entre as mulheres londrinas da época. Como já destacamos, o figurino do filme tem um vínculo realista e, por isso mesmo, procura se aproximar da moda feminina do período. Nesse sentido, o vestido longo com cintura império próprio da regência (*Regency style*, 1795-1820) estava na moda entre as mulheres impulsionado pela imperatriz da França, Josefina de Beauharnais (fig. 51), esposa de Napoleão Bonaparte. O corte do vestido com a silhueta logo abaixo do busto e o tecido mais leve foram inspiradas nas togas gregas (fig. 52). As cores variavam em tons pastéis, no entanto e o branco era a principal referência, o tecido

mais usado era a musselina, principalmente quando dos bailes, como no exemplo de *Mansfield Park* (HANSON, 2014).



Fig. 51: Josefina de Beauharnais

Fonte: <http://theloveforhistory.wordpress.com/>



Fig. 52: togas gregas

Fonte: <http://www.fashionteacher.in/>

A moda do período foi recuperada por todos os cinco filmes que estudamos. Tendo como base o fato de que Jane Austen é uma das mais significativas escritoras desse período histórico e a que mais vezes foi buscada pelo cinema, os figurinos elaborados pelos tradutores coletivos se atentaram à contemporaneidade da autora. Esse fato corroborou ser justamente os vestidos usados pelas heroínas um dos índices mais pontuais do universo austeniano dentro do cinema literário e, por que não, da estética cinematográfica que deles surgiu um clima de época com uma voz dos dias de hoje. Além disso, é válido iluminar o fato de três dos cinco filmes terem sido indicados ao Oscar de melhor figurino: *Razão e sensibilidade* (Michael Coulter), *Emma* (Ruth Myers) e *Orgulho e preconceito* (Jacqueline Durran), o que sugere um trabalho cuidadoso de pesquisa, confecção e, principalmente, de abordagem fílmica-cênica dos adereços.

Para complementar o visual, neste caso o feminino, tem-se os cabelos e a maquiagem propostos no processo de tradução coletiva. Uma coisa é muito óbvia, Jane Austen, em nenhum dos romances, se atentou a esse tipo de detalhe, porém, no cinema as atrizes passaram pela maquiagem e a arrumação dos cabelos para se conectarem o máximo possível com o contexto temporal a ser encenado. O maquiador e o *hair stylist* (cabelereiro, já que não há um termo específico em português), segundo LoBrutto (2002), são essenciais para o visual

e a personalidade do personagem e ajudam a estabelecer a atmosfera e o clima do período retratado.

Como Jane Austen não sinalizou esses elementos em sua obra, coube aos tradutores buscarem se aproximar o máximo do contexto trabalhado. A direção que a autora dá em seus romances está limitada aos adjetivos, como vimos na abertura do romance *Emma*. Se Emma é bela e rica, logo ela, no mínimo, é uma moça que se preocupa com a aparência e, por isso, está sempre com o visual de acordo com a tendência da época, que era conduzida pela tendência londrina. O vestido, os acessórios e a maquiagem junto com o estilo do cabelo são partes que devem estar em equilíbrio para que a personagem se conecte definitivamente com o seu contexto.



Fig. 53: a primeira aparição de Emma (00:02:55)

O filme, tal como o romance, inicia com Emma Woodhouse e o casamento de Miss Taylor, criada favorita da protagonista. Enquanto o narrador literário procura fazer uma biografia pontual da personagem, o filme procura se atentar ao posicionamento axiológico dela naquele universo. O longa-metragem acrescenta uma narradora que abre o filme dizendo que a jovem “sabia exatamente como o mundo deveria ser gerido” (00:02:45), o que tem a ver com o narrador literário quando este alude ao fato de que, no mundo da jovem, nada que fugisse ao seu controle deixou de acontecer. A narradora cinematográfica e a imagem (fig. 53) deixam evidentes que Emma controla o mundo ao seu redor, que se limita apenas aos fatos e

às pessoas mais próximas a ela. Essa ocorrência demonstra que a moça não tem muita noção da alteridade do outro, mas à medida que a narrativa avança isso será revisto por ela.

O que nos importa, porém, é a questão da aparência de Emma e como as maquiadoras Susie Adams e Tina Earnshaw acompanhadas pelo *hair stylist* Simon Thompson traduziram isso para o cinema. Como já ressaltamos, o tratamento dos desenhistas de produção e dos figurinistas seguiram por um viés histórico no qual os filmes são encenados durante a contemporaneidade de Austen. No que diz respeito à maquiagem e ao cabelo, o caminho não foi diferente, os penteados femininos da época eram inspirados, assim como os vestidos, nas imagens femininas gregas, como podem ser vistas nas estátuas das figuras 54, 55 e 56.



Fig. 54: estátua grega I
Fonte: <http://amillionlives.net/>



Fig. 55: estátua grega II
Fonte: <http://theapricity.com/>



Fig. 56: estátua grega III
Fonte: <http://wallpaperus.org/>



Fig. 57: detalhe de *Sarah Campbell*, Sir Joshua Reynolds, óleo sobre tela, 1778



Fig. 58: detalhe do filme *Maria Antonieta*, de Sofia Coppola
Fonte: iwanttobeacoppola.com



Fig. 59: Lady Catherine no filme *Orgulho e preconceito* (00:59:01)

Os cabelos estavam sempre presos e adornados com alguma tiara ou fita, características que havíamos sublinhado com os exemplos das figuras do primeiro capítulo. Em nossa interpretação do livro *The Mirror of the Graces or The English Lady's Costume*,

assinado apenas por “a Lady of distinction”, lançado em 1811 (mesmo ano de *Razão e sentimento*) e reeditado em 1997 (no auge das traduções coletivas dos romances de Austen), a maquiagem feminina na *Regency era* inglesa (1795 – 1837) estabeleceu um contraste com o movimento Rococó (1700 a 1780, aproximadamente), no qual os lábios eram muito vermelhos, a pele era pintada de branco e as maçãs do rosto recebiam fortes cores.

O contraste entre o rococó e a era da regência é muito significativo e se destaca nos filmes de forma a contribuir com a narrativa. Voltemos a *Orgulho e preconceito* para exemplificar isso. Elizabeth, em sua visita a Rosings para rever a amiga Charlotte, encontra Lady Catherine, a senhora do lugar (fig. 59). Quando as duas se veem pela primeira vez, o narrador diz o seguinte sobre Lady Catherine: “Era uma senhora alta, bastante gorda, com traços fortemente marcados, que outrora deveriam ter sido bonitos³¹” (AUSTEN, 2010, p. 191). Ao traduzir a aparência da senhora de Rosings em maquiagem e cabelo, Fae Hammond elaborou uma aura decadente para o estilo rococó, que possivelmente estava no seu auge quando Lady Catherine estava na flor da juventude. Ao compararmos as figuras 57, 58 e 59, chegamos a uma confirmação dessa ideia.

O detalhe na face da pintura *Sarah Campbell* (fig. 57), de Sir Joshua Reynolds (1723-1792), nos confirma os traços da maquiagem usada no período. Notem o tom avermelhado das bochechas, o branco do restante do rosto e o ornamento no cabelo. A figura 58 nos traz a leitura fílmica do rococó por meio da famosa personagem histórica que dá título ao filme *Maria Antonieta* (*Marie Antoinette*, Sophia Coppola, EUA, 2007). Por último, a figura 59 é da primeira aparição de Lady Catherine em *Orgulho e preconceito*. A personagem está com o mesmo estilo de cabelo das duas outras mulheres, mas a maquiagem perdeu o vermelho e branco, que não se adequam à idade. Dessa forma, Hammond traduz com a maquiagem e o cabelo uma mulher que não avançou no tempo e que ainda guarda ranços de um período em que fora possivelmente bela e atraente. A título de complemento desse raciocínio, basta voltarmos à figura 42, na qual temos uma visão ampla da sala de visitas de Lady Catherine, nela vemos paredes repletas de pinturas de corpos nus, ironicamente, praticando o hedonismo tão festejado por aqueles que viveram o rococó.

Diferente das *personas* antiquadas do rococó, as personagens austenianas são jovens e informadas das últimas direções para a moda e a maquiagem lançadas em Londres. As moças cuidavam prioritariamente da pele do rosto para que ele fosse exposto sem muitos corretivos da maquiagem e os lábios reduziram o tom de vermelho. Esses aspectos proporcionavam compor uma mulher natural e em harmonia com a natureza. Ademais, para confirmar a

³¹ Was a tall, large woman, with strongly-marked features, which might once have been handsome (AUSTEN, 2012, p. 135)

questão dos cabelos e dos vestidos, uma das loções mais caras e vendidas da época era a *Olympian Dew* (orvalho olímpico).

A questão da aparência aparece de forma delicada, mas poderosa, no romance *Persuasão*. Quando Anne Elliot, após despertar o interesse do Sr. Elliot no quebra-mar de Lyme, recupera a vaidade e volta a se cuidar, o narrador descreve o seguinte: “Ela estava com um aspecto excelente nesse dia: os traços muito regulares, muito bonitos, haviam sido insuflados novamente com o viço e o frescor da juventude graças à brisa que vinha soprando em seu rosto e à animação nos olhos que esta também havia produzido” (AUSTEN, 2012, p. 127). É justamente a partir desse momento de redescoberta de seus encantos femininos que Anne volta a despertar o interesse amoroso de Wentworth. No filme homônimo, ela volta a se maquiar e a se vestir de acordo com a moda, principalmente depois que se muda para Bath e sua vida social fica mais agitada. Eis abaixo uma evolução da maquiagem elaborada por Jean Speak para de Anne Elliot em *Persuasão* (figuras 60, 61 e 62):



Fig. 60: Anne no campo (00:45:14)



Fig. 61: Anne recobra o viço em Lyme (00:55:45)



Fig. 62: Anne no concerto em Bath (01:22:20)

Nas figuras, podemos ver que a moça estava descuidada no campo (fig. 60), na época sua família havia partido para Bath e ela ficara para resolver problemas burocráticos. Em Lyme, ela recobra o viço da juventude, por essa razão se olha no espelho na figura 61. Na última (fig. 62), ela está em uma de suas atividades culturais na cidade de Bath e reencontra com Wentworth. Na imagem, vemos o detalhe no cabelo ao estilo grego e a maquiagem leve que havíamos destacado.

Ao analisarmos comparativamente os figurinos, a maquiagem e os cabelos usados pelas heroínas de Austen nos filmes, percebemos que eles se conectam em questão de estilo, cores, tecidos e produtos. Essa consideração nos permite inferir e lançar perguntas sobre a época de Austen. Todos os elementos cinematográficos que destacamos ganham ainda mais elegância nos bailes. Em cada um dos romances e nos filmes há, no mínimo, um grande baile.

Nesses espaços de reunião, flerte e troca de olhares, como afirmado por Tony Tanner, os corpos femininos são ainda mais adornados para a sedução.

No cinema, antes dos filmes austenianos, a *Regency era* não tinha uma imagem significativa como o tem a idade média (devido aos inúmeros trabalhos contextualizados neste período). As cinco traduções coletivas, somadas aos filmes *As loucuras do rei George* (*The madness of king George*, Nicholas Hytner, Inglaterra, 1994) e *O brilho de uma paixão* (*Bright star*, Jane Campion, Nova Zelândia, 2010), se tornaram basilares para que o período da regência fosse redescoberto e estudado.

Os atores, as decorações feitas pelos desenhistas de produção, os figurinos, a maquiagem e os cabelos ganham ainda mais realce, beleza e significados com a iluminação feita pelo diretor de fotografia. No processo de tradução coletiva, o fotógrafo, como tradutor da luz que a obra exige, deverá encontrar uma paleta de cores que traduza o tempo da obra, os sentimentos que ela emana e seu espírito, além de atender aos requisitos do roteiro cinematográfico e da *mise en scène* proposta pelo diretor. Nesse sentido, segundo Edgar Moura (1999), as imagens criadas pelo leitor de um romance são uma essência para o trabalho do fotógrafo, é partir “dessas primeiras imagens que começará a nascer o conceito visual do filme” (MOURA, 1999, p. 235). Essa dedução revela que é a partir da leitura do romance que começa a nascer o progresso visual do filme.

Quando, em *Emma*, o narrador diz que “o dia estava muito propício para um passeio a Box Hill” (AUSTEN, 2011, p. 374), no início da famosa sequência do piquenique, as coisas já estão resolvidas no plano da palavra. Porém, ao traduzir tal estado anímico da natureza para o cinema, o diretor de fotografia deve trabalhar com as luzes do dia em uma gravação externa, dependendo da luz natural; acrescentar luzes artificiais, se o dia não estiver tão propício; coordenar a paleta de cores do filme; indicar as orientações da câmera, em cima ou em baixo, para a esquerda ou para a direita. Todas essas atividades são levadas a cabo pelo diretor de fotografia para que o resultado fílmico conjugue harmoniosamente todos os elementos que se dão a ver.

Nas traduções coletivas de Austen, os tradutores optaram por recriar a época da autora. Esse fato limita, um pouco, a iluminação pelo fato de não existir energia elétrica no início do século XIX. Até mesmo isso deve ter condicionado Austen a escrever grande parte de suas cenas no ambiente diurno, revelando, assim, costumes da sua época. A noite era reservada para algumas visitas que culminavam em pernoite e bailes, isso devido às distâncias entre as propriedades. As cenas passadas no campo, geralmente, são iluminadas pela luz do sol, enquanto há mais cenas noturnas quando as heroínas vão para cidades como Londres e Bath.

Segundo Antonio Costa, a luz é “matéria por excelência da expressão do filme” (p.198). Dessa maneira, é natural que ela seja trabalhada para acentuar os principais elementos de uma cena. Sobre isso, voltamos à passagem do piquenique em *Emma*. Se em vários momentos dos romances de Austen ela dá espaço ao narrador, no piquenique ela se preocupa mais com o diálogo entre os personagens. A escrita quase que roteirizada de Austen indica apenas o local, o período do dia, o clima e que “quando todos se sentaram juntos as coisas ficaram ainda melhor” (AUSTEN, 2011, p. 375). A tradução fotográfica desse momento ficou da seguinte forma:



Fig. 63: o piquenique no filme *Emma* (01:24:27)

O diretor de fotografia Ian Wilson trabalhou com uma paisagem bucólica e pitoresca devido à cena campestre, na qual a natureza emoldura o piquenique. O sol entra pelo lado direito da imagem e ilumina a parte da mesa onde está a refeição. A luz é natural e ganha um aspecto suave e delicado por causa do filtro usado na câmera. Temos a luz central no grupo reunido e também uma luz maior que capta os vários níveis e desníveis da zona rural onde os personagens estão. Assim, esses aspectos traduzem o que o narrador afirmou sobre o dia ser propício para um piquenique. De forma geral, a tradução de Wilson propõe várias texturas. Em muitas cenas, as cores quentes são reforçadas e as filmagens internas são iluminadas por velas e candelabros, principalmente as sequências de reuniões e bailes.

A luz mais inclinada ao natural na sequência de *Emma* revela o poder das paisagens bucólicas na qual a natureza é belamente fotografada. Essa constatação pode ser percebida em todos os cinco filmes. Enquanto Wilson e Michael Coulter (*Palácio das ilusões*) se

concentraram na fotografia do espaço rural, os fotógrafos John Daly (*Persuasão*), Ian Whittaker (*Razão e sensibilidade*) e Roman Osin (*Orgulho e preconceito*) se dividiram entre campo e cidade. Essas duas dimensões do deslocamento humano e da arquitetura exigem lentes e cores distintas, por isso os tons mais alegres compõem as paletas do campo enquanto a cidade ganha tons de cinza, principalmente Londres. Dentre os diretores de fotografia, Daly se mostrou o mais corajoso e inovador ao utilizar apenas luz natural em *Persuasão*, o que realçou o aspecto realista da luz nos ambientes (também reais) onde a obra foi filmada.

Direcionamos nossa atenção às referências à pintura que podemos apreender nos filmes. Isso se torna possível por causa das imagens da época recriada às quais os diretores de fotografia tiveram acesso para arquitetarem a entrada de luz nas cenas. Conforme nos esclarece Antonio Costa,

embora não faltem diretores de cinema e diretores de fotografia que tenham assimilado os valores cromáticos e luminosos de obras de pintura, os resultados que podem ter no campo cinematográfico dependem da capacidade de reelaboração em função das possibilidades expressivas do cinema e da coerência estilística do texto (2003, p. 201).

A partir desse recorte, passamos a conjecturar que há um diálogo sempre em movimento dentro do horizonte das artes visuais. No entanto, como bem ressalta o autor, para que haja coerência, é importante que os envolvidos saibam conectar a referência visual com o filme. Com essa ideia em vista, e ao considerarmos que o diretor de fotografia traduz a literatura com a luz, consideramos que, nos cinco filmes, há referências a pinturas do século XIX, e elas dialogam com o espírito tanto da obra fílmica quanto da literária. Destacamos dois pintores que ecoam dentro dos filmes: Caspar-David Friedrich (1774-1840) e Edmund Blair Leighton (1853-1922).



Fig. 64: *A lição de piano*, Edmund Blair Leighton, óleo sobre tela, 1896



Fig. 65: lição de piano de Marianne Dashwood em *Razão e sensibilidade* (02:05:50)



Fig. 66: *Mulher diante da aurora*, Caspar-David Friedrich, óleo sobre tela, 1818



Fig. 67: Lizzy diante do vale de Pemberley em *Orgulho e preconceito* (01:20:02)

A lição de piano (fig. 64), de Leighton, nos transporta para uma cena no interior de uma casa do período da regência – o vestido é o principal índice desta sugestão. A entrada de luz vem da janela, como pode ser visto no espelho em cima do piano, por outra perspectiva, se fosse noite, seriam as velas a iluminar. Cenas como essa são encontradas em boa parte das traduções coletivas, com especial cuidado em *Razão e sensibilidade* (fig. 65), em que o piano fica em frente à janela, principal fonte de luz no ambiente.

Por sua vez, Friedrich foi um dos grandes paisagistas do período romântico, no qual Austen também produziu seus escritos. Em boa parte de suas pinturas, como pode ser conferido na figura 66, o ser humano está em viagem por paisagens bucólicas, como a do piquenique de *Emma*. Na tela *Mulher diante da aurora*, o grande destaque é a iluminação causada pelo pôr do sol, imagens com esse padrão de luz natural são facilmente encontradas nas cinco traduções coletivas. Além do padrão de luz, a figura 67 tem a mesma *mise en scene* de uma mulher no centro de uma paisagem natural contemplando a natureza. conforme Aumont (2004, p. 243), “o que ensina a busca da pintura no cinema é, justamente, entre outras coisas, que este não contém aquela, mas a cinde, a explode e a radicaliza”. Queremos deixar claro que os diretores de fotografia cinematográfica, como os dos cinco em análise, podem encontrar suas visões expressivas no mundo e, principalmente nas pinturas, pois nelas também a luz é burilada e transformada.

3.2.2 O sonoro

Até aqui, trabalhamos com a parte visual do processo de tradução coletiva dos romances de Austen. Para começarmos a finalizar nosso estudo, partimos agora para dois

elementos que também fazem parte da criação cinematográfica: o som e a música. Essas duas manipulações dos ruídos e das notas musicais que compõem a esfera da audição humana também são meios produtores de arte. Para nossa reflexão, partiremos de um dos aspectos mais icônicos presentes nos romances escritos por Austen, ou seja, a carta.

Mikhail Bakhtin conceitua que o romance traz em sua constituição “estilizações de diversas formas da narrativa (escrita) semiliterária (cartas, diários, etc.)” (1998, p. 74). Segundo esse viés, a carta é uma forma de narrativa escrita semiliterária que o escritor pode se apropriar como recurso estilístico do romance. O cinema também emprega constantemente cartas nas narrativas fílmicas. Obras completas como *Carta de uma desconhecida* (*Letter from an Unknown Woman*, Max Ophüls, EUA, 1948) e *As pontes de Madison* (*The Bridges of Madison County*, Clint Eastwood, EUA, 1996) são filmes “epistolares”, pois toda a história compreende à leitura de uma ou várias cartas. Ao constatar que a carta é um recurso estilístico e que Jane Austen explorou isso em suas narrativas, era de se esperar que os filmes advindos de suas obras também estabelecessem um vínculo com as epístolas. Abaixo, selecionamos a carta em que o Capitão Frederick Wentworth confessa ainda amar Anne em *Persuasão*:

Não posso mais escutar em silêncio. Preciso lhe falar com os meios dos quais disponho. A senhorita me dilacera a alma. Estou dividido entre a agonia e a esperança. Não me diga que chego tarde, que aqueles tão preciosos sentimentos desapareceram para sempre. Ofereço-me outra vez à senhorita com um coração ainda mais seu do que quando a senhorita quase o partiu, oito anos e meio atrás. Não se atreva a dizer que o homem esquece com mais facilidade do que a mulher, que o seu amor morre mais cedo. Nunca amei ninguém além da senhorita. Posso ter sido injusto, fraco e ressentido, eu fui, mas jamais inconstante. Foi apenas por sua causa que vim a Bath. Só a senhorita me faz refletir e fazer planos. Será que não percebeu isso? Será que não entendeu meus desejos? Não teria aguardado nem sequer esses dez dias se pudesse ter lido seus sentimentos como acho que a senhorita deve ter desvendado os meus. Mal consigo escrever. A todo instante ouço algo que me submerge. A senhorita baixa a voz, mas sou capaz de distinguir as tonalidades dessa voz quando outros não poderiam fazê-lo. Ah, que boa criatura, que excelente criatura! A senhorita de fato nos faz justiça. Acredita mesmo que exista afeto e constância genuínos entre os homens. Acredite então que esses são mais fervorosos e mais constantes no seu

F.W.

Preciso ir, incerto de meu destino, mas voltarei aqui ou tornarei a me juntar a seu grupo assim que possível. Bastará uma palavra sua, um olhar, para eu decidir se entrarei na casa de seu pai esta noite ou nunca mais³² (AUSTEN, 2012, p. 256)

³² *I can listen no longer in silence. I must speak to you by such means as are within my reach. You pierce my soul. I am half agony, half hope. Tell me not that I am too late, that such precious feelings are gone for ever. I offer myself to you again with a heart even more your own than when you almost broke it, eight years and a half ago. Dare not say that man forgets sooner than woman, that his love has an earlier death. I have loved none but you. Unjust I may have been, weak and resentful I have been, but never inconstant. You alone have brought me to Bath. For you alone, I think and plan. Have you not seen this? Can you fail to have understood my wishes? I had not waited even these ten days, could I have read your feelings, as I think you must have penetrated mine. I can hardly write. I am every instant hearing something which overpowers me. You sink your voice, but I can distinguish the tones of that voice when they would be lost on others. Too good, too excellent creature! You do us justice, indeed. You do believe that there is true attachment and constancy among men. Believe it to be most fervent, most undeviating, in*

F. W.

A carta, por ser um recurso estilístico da escrita, se torna um obstáculo a ser vencido quando traduzida para o cinema, pois ela deve ser traduzida como algo que se possa ver, e, mais ainda, ouvir. Com esse problema de tradução em vista, o diretor Roger Michell e o *sound designer* Terry Elms concluíram que seria a voz dos autores quem daria “vida” à carta. No que concerne à tradução coletiva, o *sound designer* é “a figura a pensar o som dentro de um filme, não somente construindo um pensamento sonoro em conjunto com o diretor, mas também solucionando questões técnicas, explorando ao máximo o potencial sonoro de um filme” (MANZANO, 2013). Conforme LoBrutto (1994), o *sound designer* é responsável pela edição dos diálogos, da música e do efeito sonoro. O teórico acrescenta que “o som do filme faz mais do que apenas trazer o diálogo até nossos ouvidos, ele pode criar uma experiência psicológica, ambiental e física para os espectadores” (1994, p. xii).

No resultado audiovisual exibido na tela³³, a voz de Wentworth começa a carta como se sussurrasse ao ouvido de Anne as palavras escritas. Ela guia a leitura com os olhos. A voz dela aparece ao fundo em um timbre sussurrante mais baixo. Para melhor elucidação, eis a seguir uma versão com as marcações dos timbres de vozes. Dividimos o texto com barras para representar as pausas nas leituras, nas partes em *itálico negrito* a voz dele está mais alta, as em **negrito** são as duas vozes no mesmo timbre e as partes em *itálico* são as passagens em que a voz de Anne está mais alta:

I can listen no longer in silence./ I must speak to you by such means as are within my reach./ you pierce my soul./ I am half agony, half hope. /Tell me not that I am too late, /that such precious feelings /are gone forever. /I offer myself to you/ with a heart even more your own, /'than when you broke it/eight years and a half ago. Dare not say that man/ forgets sooner than woman, /that his love has an earlier death. /I have loved none but you. Unjust I may have been, /weak and resentful I have been, /but never inconstant. /you alone have brought me/ to Bath. /For you alone, /I think and plan. /Have you not seen this? /Can you fail to have understood my wishes? /Had I not waited/even these ten days, /could I have read/your feelings? /I must go, uncertain/of my fate, but I shall return/'or follow your party/as soon as possible. /A word, a look will be enough/ to decide whether I enter your/ father's house this evening... /or never (01:37:35)

Na sequência, Elms optou por não usar trilha sonora, recurso que facilmente ampliaria a carga dramática da cena. O som traduz a espacialização do ambiente onde estão os personagens. Os ambientes são a sala de visitas da Sra. Musgrove e as ruas da cidade de Bath

I must go, uncertain of my fate; but I shall return hither, or follow your party, as soon as possible. A word, a look, will be enough to decide whether I enter your father's house this evening or never (AUSTEN, 2012, p. 203)

³³ Optamos por deixar a versão em original do texto, pois já citamos a tradução em português.

do lado de fora da casa. O capitão havia esquecido o guarda-chuva (no livro são as luvas) e voltou para buscar. Ele olha para Anne, indica com um olhar onde está a carta (passagem ilustrada por Thomson), se despede da Sra. Musgrove e parte (teatralmente). As janelas da sala estão todas abertas, o que deixa o som da rua entrar. No momento em que Anne se levanta para pegar a carta, o sino de uma igreja começa a tocar ao fundo e fica mais intenso à medida que ela se aproxima da carta. Esse sino pode ser interpretado como se fosse a anunciação de uma novidade, ou, como talvez Austen muito aprovaria, o sino da igreja em um dia de casamento.

Quando Anne pega a carta, o som do sino esvanece e o barulho da marcha dos cavalos que trafegam na rua do lado de fora da sala preenche a cena, o que metaforicamente pode ser lido como as batidas aceleradas do coração dela. No momento da leitura, o som se concentra numa audição seletiva, que é a seleção de um determinado som, assim os barulhos externos desaparecem e os atores leem o texto. Os dois personagens fazem a leitura com timbre de voz sussurrante em *off* – que representa a leitura silenciosa, ou seja, somente o público e a personagem têm acesso à carta –; no entanto, Elms usa a sobreposição de som para unir as duas vozes, assim o timbre da voz de Anne e do Capitão são alterados em algumas passagens.



Fig. 68: Anne lê a carta de Wentworth (01:37:36)

Nos momentos finais da leitura silenciosa, o som dos cavalos na rua volta a tomar o ambiente, e o barulho de uma porta se abrindo traz Anne “de volta” à sala da Sra. Musgrove. Este último som pode simbolizar uma nova realidade que se apresenta para ela, visto que,

após a leitura da carta de amor, ela pode sair daquela vida onde seus sentimentos estavam condicionados e escondidos para, enfim, ganharem o espaço público da rua, ao aceitar se casar com Wentworth, ao deixar aparecer seus sentimentos mais íntimos.

É pertinente ressaltar que o caráter de intimidade que Austen traz para seu texto se mantém na obra fílmica e ganha outras interpretações na reverberação da tradução coletiva. A intimidade do texto amoroso escrito para Anne é reconfigurada na intimidade de vozes sussurrantes que contam segredos há tempos guardados. O som do sino, dos cavalos e da porta são um acréscimo na obra fílmica, porquanto trazem uma ampliação de significados possíveis a partir da leitura do romance. A escrita é transposta basicamente para a voz, no entanto, por ser o cinema uma arte audiovisual, foram os sons externos e as imagens das feições de Anne ao ler a carta que evidenciaram a recepção ativa-criativa por meio do *sound designer*, edição e dos atores.

Conforme nos esclarece Bordwell e Thompson, “o som no cinema se configura por três vias, os diálogos, os ruídos e a música” (1985, p. 186). Nós já desenvolvemos os dois primeiros, agora nos atentaremos ao último. Os romances de Jane Austen evocam vários tipos de músicas que vão das mais leves para concentração e leitura, passam pelas lições de piano e outros instrumentos e chegam aos salões. Essa dimensão sonora é possível devido ao retrato da vida social de seus personagens em bailes, reuniões, ou mesmo jogos.

Kendall e Carterette (1990) conceituam três dimensões do modelo da comunicação musical: o compositor, os performers e a audiência que escuta a música. No âmbito da tradução coletiva, podemos somar mais um elemento, que é o texto literário. Assim, o compositor Jeremy Sams passa pela leitura do romance *Persuasão* para, depois, compor e selecionar a música que o espectador escuta ao assistir à obra. Para o filme, ele optou por uma coletânea com faixas de músicas clássicas compostas por Johann Sebastian Bach (1685-1750) e Frédéric Chopin (1810-1849) devidamente creditadas, além de composições próprias.

No cinema, consoante Michel Chion (1994), a música pode simbolizar o sentimento principal de um filme. Com isso em vista, podemos considerar o papel metonímico que ela tem dentro da narrativa cinematográfica. Temos consciência de que essa questão é muito mais profunda, no entanto nosso intuito foi o de encontrar na música executada em *Persuasão* contribuições para a narrativa. Selecionamos uma faixa musical específica que passa em dois momentos do filme: *The Italian aria*, ária composta para a cena do concerto em Bath onde Wentworth quase se declara a Anne. O texto de Austen já dá índices para a composição de Sams, o narrador relata que

Ela (Anne) se emocionou com a delicadeza, animou-se com a alegria, prestou atenção na técnica e teve paciência para as partes maçantes, e nunca na vida apreciou tanto um concerto, pelo menos no primeiro ato. Já quase no final, no intervalo que se seguiu a uma canção italiana, pôs-se a explicar para o Sr. Elliot a letra da canção ³⁴(AUSTEN, 2012, p. 207).

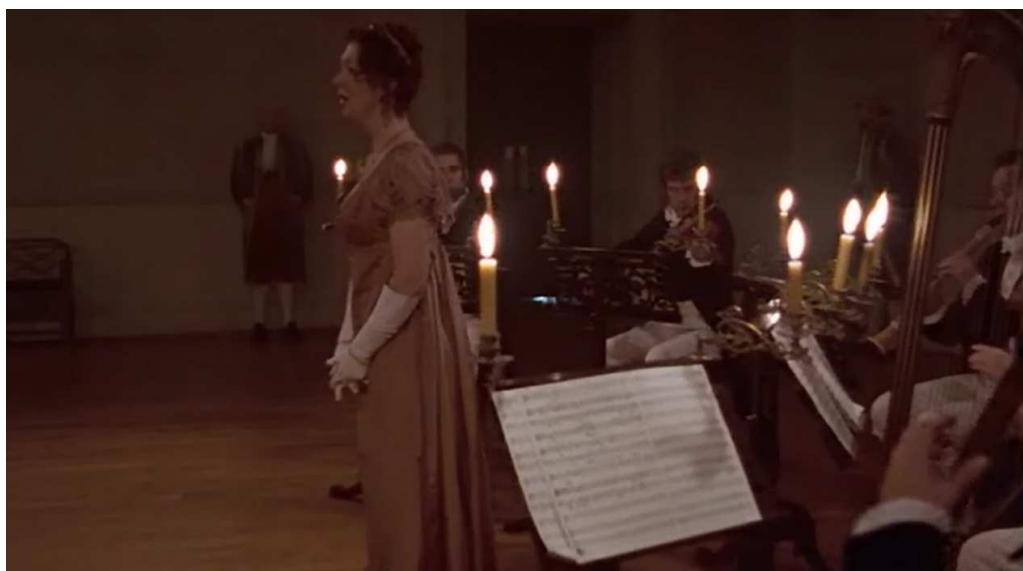


Fig. 69: a soprano Rosa Mannion executa um trecho de *The Italian Aria* em *Persuasão* (01:23:21)

Persuasão é um filme que prima pela maior aproximação da ilusão de realidade, como já salientamos quando tratamos da fotografia. Bom exemplo desse efeito é justamente a sequência do concerto (fig. 69), na qual todo o cenário está iluminado por velas. Nesse clima natural, a música, na cena, também é executada durante a filmagem e captação das vozes, o que comumente é chamado de som diégético, pois ele está na cena e surge da ação. Sams convidou a soprano e atriz Rosa Mannion para a executar passagens de sua composição, que está em italiano seguindo a indicação do narrador literário.

A letra da música fala em primeira pessoa do reencontro definitivo entre dois amantes:

*Oh, mio tesoro,
Siamo al fin insieme
O gioia in espirata
Addio, addio, al mio dolor
Ah che gioia in questa core!
Al fin il mio tesoro
Siamo insieme il mio tesoro!* ³⁵
(SAMS, 1995)

³⁴ *Anne's mind was in a most favourable state for the entertainment of the evening; it was just occupation enough: she had feelings for the tender, spirits for the gay, attention for the scientific, and patience for the wearisome; and had never liked a concert better, at least during the first act. Towards the close of it, in the interval succeeding an Italian song, she explained the words of the song to Mr Elliot* (AUSTEN, 2012, p. 159).

³⁵ Oh, meu tesouro/ Estamos finalmente juntos/ Oh, que Joia em êxtase/ Adeus, adeus à minha dor/ Oh, que alegria neste coração/ Finalmente, meu amado,/ Estamos juntos (SAMS, 1995, tradução nossa).

A voz feminina que canta ao amado a alegria de estarem finalmente juntos depois de tanta dor expressa o sentimento de Anne quando encontra com Wentworth antes do início do concerto. Nesse momento, ela começa a suspeitar que ele ainda a ama, mesmo depois dos oito anos de separação e da decepção que ela o fez passar por romper inesperadamente o noivado secreto. A música de Sams marca o momento fulcral em que o Capitão quase revela estar disposto a reatar o noivado e logo mas declina disso após sentir profundos ciúmes ao ver Anne com o Sr. Elliot.

Como o afirmado por Chion, a música tem o poder de sintetizar o sentimento e o pensamento do personagem na obra. Em *Persuasão*, *The Italian Aria* é a música que traz em sua melodia e em sua letra essa dimensão sonora no filme. Além de ser executada diegeticamente no momento de mudança e reconciliação dos amantes, a mesma música passa nos créditos finais de forma não diegética, demonstrando ser um *leitmotiv* na obra. Ela retorna após os dois amantes embarcarem para viajar a um dos postos da Marinha ao qual Wentworth foi escalado. Na cena, Anne e Frederick estão no navio (fig. 70), ele olha o horizonte através da luneta, os dois miram o futuro. Depois de anos de sofrimento, ressentimento e um amor maior que tudo isso, eles estão finalmente juntos. Em *Persuasão*, temos uma metonímia delicada e elegante de como a música aparece nas traduções coletivas dos romances de Jane Austen, ademais consegue dar conta de todos os pares românticos austenianos que sempre esperam o final dos romances para, enfim, se casarem e ficarem juntos.



Fig. 70: Anne Elliot e o Capitão Frederick Wentworth finalmente juntos (01:45:26)

A música (como síntese para toda a trilha sonora dos filmes) no cinema literário de Jane Austen é o *excedente de visão* cinematográfico de maior sucesso. Enquanto Patrick Doyle (*Razão e sensibilidade*) e Dario Marianelli (*Orgulho e preconceito*) foram indicados ao Oscar de melhor trilha sonora original, a compositora Rachel Portman conseguiu ganhar o prêmio pelo filme *Emma*, algo que é sintomático no universo dos compositores geralmente habitado por homens.

Todos os leitores tradutores que responderam a Austen com o *excedente de visão* possível graças a suas posições axiológicas na criação fílmica alimentaram os romances principalmente a partir da contemporaneidade da autora. Essa constatação nos diz que, mesmo distante quase dois séculos, Austen contribuiu para que, nos últimos 20 anos, o período da regência fosse enfim trabalhado artisticamente pelo cinema. O desenho de produção, os figurinos, a maquiagem, a fotografia, o som e a música são elementos que deram a ver e criaram uma identidade visual de Austen no cinema e contribuíram para que mais leitores movimentasse seus textos, seja por meio de traduções ou mesmo uma dissertação, afinal, “é uma verdade universalmente conhecida” (AUSTEN, 2010, P. 9) que os romances de Jane Austen conseguiram ir além de seu contexto e avançaram nos anos, nos meios e nas artes respondendo leitores e leituras no *grande tempo*.

ENLACES FINAIS

Após o percurso que fizemos, chegamos ao ponto da história em que os nós do pensamento se amarram. Este estudo permaneceu durante tanto tempo em nosso horizonte de análise e agora nos deixa e se deixa. Lançamo-nos ao mundo. Uma das linhas que tecem todo este trabalho é o argumento de Anne Elliot em *Persuasão*, presente no primeiro capítulo e retomado nos outros. A personagem, como consciência viva dentro de um romance escrito por uma mulher, expõe o tratamento incoerente dado às figuras femininas em obras de sua época, primordialmente escritas por homens.

Nossa resposta a Elliot traz a semente do século XIX. As personagens femininas ainda são sumariamente criadas por homens, mesmo com a quantidade e a diversidade de escritoras que já se firmaram no mercado editorial. Apesar de Austen ter conseguido conforto e prestígio ao longo dos anos, são poucas as mulheres que atingiram tal reconhecimento. No campo do cinema, esses processos estão para ser vistos, afinal não é por falta de diretoras que as traduções coletivas que analisamos são oitenta por cento realizadas por homens.

Para além dessa reflexão, nossa investigação se fundamenta no plano do estético e da recepção no campo das investigações interartes. Nesse âmbito, a literatura é nossa maior fonte, além de nossa inspiração para pensarmos o cinema de forma dialógica e fluida, na qual todos estão convidados a debater numa arena inacabada por natureza. Por essa razão, convidamos Mikhail Bakhtin a contribuir com nosso amadurecimento investigativo e com nosso *excedente de visão*, de construção, de montagem – da palavra à tela, da tela à dissertação. É sintomático que em um mundo conectado em redes, esse filósofo do diálogo e do respeito à alteridade do outro tenha sido descoberto. Um índice de que as palavras não são apenas lançadas ao mundo, elas também penetram em outros mundos da mesma forma que se multiplicam no outro, nos outros.

Um pensamento assim jamais mata o autor ou anula as partes mais importantes da conversação literária, ao contrário, ele contribui e questiona a fim de avançarmos todos. Assim, pensamos o autor pessoa que não anula o autor criador, mas sim estabelece um vínculo no qual os dois transcendem dentro do *grande tempo da arte*, como é o caso de Austen. É nesse campo do dialogismo que começamos a planejar nossos conceitos de cinema literário e tradução coletiva. Humildemente, esta é a primeira dissertação no universo de ideias, numa tentativa epistemológica de ideais.

O cinema literário respeita a alteridade de todos os filmes que, de uma forma ou outra, se preocuparam com a literatura. Por sua vez, a tradução coletiva atenta-se aos sujeitos

leitores e autores que respondem ao texto conforme sua função dentro do processo. Estes são autênticos reiluminadores do texto literário na melhor concepção gadameriana. Cada tradutor que se soma à coletividade, soma à obra, ao tempo e à infinitude do texto literário. Por isso consideramos o cinema arte, arte autônoma e respeitadora que congrega inúmeras vozes que operam por um mesmo motivo.

No nosso caso, essas vozes e visagens trabalharam e enformaram os filmes advindos dos romances de Jane Austen. Como tínhamos em vista a grande profusão do filme *Orgulho e preconceito*, resolvemos reiluminar os outros quatro longas-metragens, principalmente *Persuasão*, que foi eclipsado por *Razão e sensibilidade*, mas é um dos mais importantes filmes para se compreender a obra de Austen no cinema devido ao posicionamento naturalista de seus tradutores, que vai contra a corrente hollywoodiana clássica de *Razão*, *Emma* e *Orgulho*. Nesse conjunto, *Palácio das ilusões* fica dos dois lados, pois converge a linha produtiva dos estúdios com a linguagem autoral da diretora Patrícia Rozema.

Mesmo com diferenças de estilos, os cinco filmes dialogam entre si e, o que é mais importante, com os romances base. A direção de Ang Lee e o roteiro de Emma Thompson pensaram e ressoaram o texto de Austen para/no cinema. Na miríade de filmes que surgiram com o conceito de *Heritage films*, *Razão e sensibilidade* conseguiu luz própria e iluminou uma década de produções inspiradas em Austen. A visão lançada pelos seus tradutores ajudou a forjar uma linguagem da autora dentro na sétima arte, o que foi ainda mais reforçado devido ao fato de não haver produções de grande projeção que fossem encenadas no início do século XIX na Inglaterra rural.

Esse espaço pouco habitado foi preenchido pelos cinco filmes que atualizaram as discussões em torno da contemporaneidade de Austen. Isso foi possível, em boa parte, devido ao fato de as traduções coletivas se atentarem não somente à obra, mas também ao *modus vivendi* retratado pela autora em seus textos que estavam intimamente ligados aos espaços que ela frequentava e refratava. Mesmo com esse traço, Jane Austen, como autora criadora, elabora personagens que têm voz própria, mesmo com o narrador tão presente. Essas vozes ganham ainda mais autonomia no cinema, quando esse mesmo narrador dá lugar à câmera e à cena.

Estes dois elementos são próprios da sétima arte, assim como a montagem, o roteiro cinematográfico, o diretor e os atores, aspectos que se vinculam diretamente ao texto literário por traduzir pontos específicos do acontecimento estético das palavras, pois são esses os pontos fulcrais que se apresentam ao público como obra que responde a outra. Por sua vez, os excedentes cinematográficos, que surgem para dar a ver o texto, são fundamentais para criar

uma identidade e empatia com a obra fílmica e também com o autor literário. Isso é um dos fatos que revelam o sucesso das traduções coletivas austenianas, elas movimentaram todo um mercado editorial com livros estampando os cartazes dos filmes, reedições de luxo, paródias e inúmeras respostas na televisão e no teatro.

Toda essa exposição de Austen evidencia que ela se conecta e comunica com os últimos decênios e esse caráter temporal é a prova que um texto literário passa para se afirmar em uma época. É evidente que em algum momento essa notoriedade irá arrefecer e o texto poderá hibernar, mas os estudos lançados por nossa época poderão ser reiluminados em outro contexto. Por essa razão, se torna importante acrescentar nossas leituras nesse tempo propício ao diálogo com Austen. Consideramos que nossas contribuições estão no fato de trabalharmos com os cinco romances traduzidos em filmes e termos, nem que seja de forma panorâmica, desenvolvido análises pontuais de um trecho específico que se convergia com todos os outros, ou seja, nós respeitamos as alteridades envolvidas, a começar pela autora pessoa.

Em relação à tradução coletiva, nosso pensamento aqui ficou sustentado pelo gênero literário romance e pelo conjunto de obras de Austen, no entanto vislumbramos um horizonte mais amplo, no qual se possam analisar outros gêneros literários e cinematográficos, da mesma forma que se possa dar voz analítica a artistas que não estão na ordem do dia. Acreditamos que nosso conceito, ainda inacabado, poderá contribuir com o desenvolvimento teórico acadêmico que compara e dialoga a literatura com outras artes coletivas. O cinema literário, por seu turno, consegue ir além da simples e dicotômica convergência entre literatura e cinema na qual cada um está em seu canto e não se propõe a ouvir a voz do outro. Ele é diferente, pois respeita os processos e as distintas formas que a literatura é assimilada na sétima arte.

Além de ser uma reflexão acadêmica que busca se fundamentar em estudos passados e interpretá-los à luz de nossa alteridade, esta dissertação é uma declaração viva de agradecimento a Austen e às artes literária e cinematográfica. Estas duas formas de manifestação do melhor que o ser humano pode enformar esteticamente são os espaços nos quais podemos experimentar vidas, formas e nos surpreender com a variedade de posições axiológicas a conhecer em uma ou centenas de páginas, ou em duas horas de projeção. O encontro dialógico dessas artes reforça a festa da renovação no *grande tempo*. Já que a cada obra está reservada uma festa, aguardamos inúmeros convites para outros bailes dedicados a Jane Austen com as visitas, os desfechos e as manhãs marcadas de diálogos e de continuidade – em cena, em tela, em palavra.

REFERÊNCIAS

Bibliografia crítica e teórica

- ANDREW, Dudley. **Concepts in Film Theory**. New York: Oxford University Press, 1984.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- AUSTEN, Henry. Preface: Biographical notice of the author. In AUSTEN, Jane. **Northanger abbey and Persuasion**. Londres: John Murray, 1818.
- AUSTEN, Jane. In WOOLSEY, Sarah Chauncey (org.). **The Letters of Jane Austen: Selected From the Compilation of Her Great Nephew, Edward, Lord Bradbourne**. Boston: Little Brown and Company, 1908.
- BAKHTIN, Mikhail (VOLOSHINOV). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo: Unesp, 1998.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In _____. **O rumor da Língua**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In Obras escolhidas volume I. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- _____. **A tarefa do tradutor**. In BRANCO, Lúcia Castelo (org.). A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- BEZERRA, Paulo. Prefácio: uma obra à prova do tempo. In BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BLOOM, Harold. **Como e por que ler**. Tradução José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- _____. **O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo**. Tradução Marcus Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film Art: An Introduction**. Nova York: McGraw-Hill, 2008.
- _____. **Fundamental Aesthetics of Sound in the Cinema**. In WEIS, Elizabeth; BELTON, John (org) Film and sound: theory and practice. York: Columbia University Press, 1995.
- BUÑUEL, Luis. **Cinema: instrumento de poesia**. Tradução Tereza Machado in Xavier, Ismail (org.) A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

- CATERETTE, Edward; KENDALL, Roger. **The Communication of Music Expression**. California: University of California Press, 1990.
- CHARTIER, Roger. **Formas e sentido, cultura escrita**: entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil, 2003.
- CHION, Michel. **Audio-vision**: sound on screen. Tradução Claudia Gobrman. Nova York: Columbia University Press, 1994.
- COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. Tradução A. Lorencini e A. Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974.
- COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. Tradução Nilson Moulin Louzada. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- DALLEY, Terence . **Ilustración y diseño**. Madri: Herman Blume, 1980.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Literatura e cinema**: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- DISTINCTION, Lady of. **Regency Ettiquette**: The Mirror of Graces. Mendocino: R.L. Shep, 1997.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- _____. **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. **The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem**. Poetics today. Durham: Duke University Press, 1990.
- FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In BRAIT, Beth (org). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2013.
- FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Tradução Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.
- GANDARA, Lemuel da Cruz; SILVA JR. Augusto Rodrigues. **Bakhtin e cinema**: tradução coletiva e dialogismo em *Orgulho e preconceito* de Jane Austen. In. FRANCO, Kátia Regina *et al* (org)II Encontro de estudos bakhtinianos: vida cultura e alteridade. São Carlos: Pedro e João editores, 2013.
- GEADA, Eduardo. **O cinema espetáculo**. Lisboa: Edições 70, 2000.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem cinematográfica**. In: ROSENFELD, Anatol. A Personagem de Ficção. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- HATIM, Basil & MASON, Ian. **Discourse and the Translator**. London: Longman, 1990.
- HOLLINGER, Karen. **Feminist Film Studes**. Nova York: Routledge, 2012.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975.

- JUNG, Carl Gustav. **Obras Completas: Psicologia e Alquimia**. Vol. XII. Petrópolis: Vozes, 1991.
- LOBRUTTO, Vincent. **Sound-on-Film: Interviews with Creators of Film Sound**, Westport: Praeger Publishers, 1994.
- _____. **The Filmmaker's Guide to Production Design**. Nova York: Allworth Press, 2002.
- MACHADO, Irene A. **Narrativa e combinatória dos gêneros prosaicos: a textualização dialógica**. Revista Itinerários: São Paulo: ano 12, 1998.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Maria Eduarda Colares. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- McFARLANE, Brian. **Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation** Oxford: Clarendon Press, 1996.
- MOURA, Edgar. 1999. **50 anos de luz câmera e ação**. São Paulo: Senac.
- MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.
- MURRAY, Simone. **The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation**. Nova York: Routledge, 2013.
- NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. São Paulo: EDUSP, 2010.
- NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema I: laboratório de guionismo**. Covilhã: Livros LabCom, 2010a.
- _____. **Manuais de cinema III: planificação e montagem**. Covilhã: Livros LabCom, 2010c.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Diálogo com Pasolini: escritos (1957-1984)**. Tradução Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella, 1986.
- _____. **Empirismo eretico**. Milano: Garzanti, 1991.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- POLLOCK, Walter Herries. **Jane Austen, her contemporaries and herself: na essay in criticism**. Londres: Longmans, Green & Co, 1899.
- RIBEIRO, Luís Filipe. **Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis**. Niterói: EDUFF, 1996.
- RIBEIRO, Marta Sofia Diogo. **Do desenho à ilustração infantil**. Dissertação (Mestrado em desenho), Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal, 2011.
- RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- SCOTT, Walter. **Sir Walter Scott on Jane Austen**. In JOHNSON, R. Brimley. Famous reviews. Londres: General Books, 2010.

SILVA, Karina Gomes Barbosa. **Encantamentos de corpo e alma**: representações do amor de Jane Austen no audiovisual. Universidade de Brasília, tese de doutorado em comunicação, 2014.

SMITH, Caroline J. **Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick Lit**. Nova York: Routledge, 2008.

STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. Tradução Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Film theory**: na introduction. Nova York: Blackwell, 2000.

_____. **Literatura através do cinema**: Realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução Marie-Anne Kremer e Glácia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

STEINER, George. **After Babel**: aspects of language and translation. Oxford: Oxford University Press, 1998.

TANNER, Tony. **Jane Austen**. Cambridge: Harvard Press, 1986.

THOMPSON, Emma. **The Sense and Sensibility Screenplay & Diaries**: Bringing Jane Austen's Novel to Film. Nova York: Newmarket Press, 1996.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

WHATELY, Richard. **Richard Whately on Jane Austen**. In JOHNSON, R. Brimley. Famous reviews. Londres: General Books, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2012.

_____. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo de Fogo, 1990. p. 85-134.

ZANJANI, Ali Saeed. **Screenplay**: movie script or literature? Tese de doutorado em artes. Universidade do Quebec, 2006.

Fontes consultadas na internet

AQUINO, Marçal. **Entrevista para Geração editorial online**. Disponível em http://www.geocities.ws/marcal_aquino/NOTICIAS/entrevistageracao.html. Acessado em 23 de outubro de 2014.

AUSTEN-LEIGH, James Edward. **Memoir of Jane Austen**. Disponível em <http://www.gutenberg.org/files/17797/17797-h/17797-h.htm>. Acessado em 13 de janeiro de 2014.

AUSTEN-LEIGH, Joan. **My aunt, Jane Austen**. In *Persuasions* Vol. 11. Disponível em http://www.jasna.org/persuasions/printed/number11/austen_leigh.htm. Acessado em 13 de janeiro de 2014.

CHILD, Harold. **Jane Austen**. In *The Cambridge History of English and American Literature - Volume XII: The Romantic Revival – The Nineteenth Century*, I. Disponível em <http://www.bartleby.com/222/index.html#10>. Acessado em 10 de janeiro de 2014.

FARACO, Carlos Alberto. **Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares**. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/9217/6367> > Acessado em: 06 de setembro de 2014.

GANDARA, Lemuel da Cruz; SILVA JR. Augusto Rodrigues. **O cinema literário brasileiro: Abril despedaçado, uma tradução coletiva**. Disponível em: <http://projetos.extras.ufg.br/>>. Acessado em: 16 de novembro de 2014.

HANSON, Sue. **What to wear to a Regency ball**. Disponível em: <http://www.centralillinoisccd.org/Files/RegencyCostumeClass.pdf>>. Acessado em 14 de dezembro de 2014.

LEE, Ang. **Entrevista ao website Indiewire**. Disponível em http://www.indiewire.com/article/indiewire_interview_lust_caution_director_ang_lee>Acessado em: 10 de dezembro de 2014.

_____. **Entrevista para a Bazaar Magazine em 18 de janeiro de 2013**. Disponível em: <http://www.harpersbazaar.co.uk/people-parties/in-conversation-with-ang-lee>>. Acessado em: 25 de outubro de 2014.

MANZANO, L. A. F. **Do editor de som ao sound designer, os ecos de evolução**. Disponível em: http://www.filmeicultura.org.br/sistema_edicoes/index/index/edicao/58/pagina/-1 >. Acesso em: 15 de dezembro de 2014.

McFARLANE, Brian. **It wasn't like that in the book...** Disponível em: <http://www.fantomfilm.cz/www/kriz/brianmcfarlane.pdf> > Acessado em: 08 de agosto de 2014.

MOGGACH, Deborah. **Screenplay of Pride and Prejudice**. (2005). Disponível em: <http://www.imsdb.com/scripts/Pride-and-Prejudice.html>>. Acessado em: 15 de novembro de 2014.

RENDE, Natalie. **Bridget Jones, Prince Charming, and Happily Ever Afters: Chick Lit as an Extension of the Fairy Tale in a Postfeminist Society**. Disponível em: <https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/5439/Natalie%20Rende%20chick%20lit.doc.pdf?sequence=4>. Acessado em 05 de setembro de 2014.

SANTAELLA, Lucia. **A leitura fora do livro**. In: *Exposição Poesia Intersignos: do impresso ao sonoro e ao digital*. São Paulo, 28 abr. 1998. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/cos/epe/mostra/santaell.htm>>. Acessado em: 04 de setembro de 2014.

_____. **Os conceitos anticartesianos do Self em Pierce e Bakhtin**. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/cognitiofilosofia/article/viewFile/13589/10097>>. Acessado em 04 de setembro de 2014.

SCOTT, Walter. **The Journal of Sir Water Scott**. Disponível em <http://www.readbookonline.net/title/5144/>. Acessado em 08 de janeiro de 2014.

SILVA JR. Augusto Rodrigues. **Oswald de Andrade e Arnaldo Antunes: poéticas criativas na era da reprodutibilidade técnica, digital e dialógica**. Disponível em:

<<http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/viewFile/19209/14595>>. Acessado em 17 de novembro de 2014.

_____. **Morte e decomposição biográfica em Memórias póstumas de Brás Cubas**. Tese de doutorado Universidade Federal Fluminense, 2008. Disponível em: http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/cp074719.pdf. Acessado em 10 de julho de 2014.

SOARES, Sérgio J. Puccini. **Documentário e roteiro de cinema: da pré-produção à pós-produção**. Disponível em: http://www.renatodelmanto.com.br/casper/Roteiro_de_Documentario_SergioJosePuccini_Unicamp.pdf. Acessado em 25 de novembro de 2014.

WANDERLEY, Márcia Cavendish. **Participação das mulheres na construção do romance do século XIX**. Disponível em http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/marcia_cavendish.pdf. Acessado em 03 de setembro de 2014.

WATT, Ian. **Jane Austen and the traditions of comic aggression: Sense and Sensibility**. In *Persuasions* No. 3. Disponível em <http://www.jasna.org/persuasions/printed/number3/watt.htm>. Acessado em 10 de janeiro de 2014.

Obras literárias

AUSTEN, Jane. **Emma**. Nova York: Sterling Publishing, 2012.

_____. **Emma**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. **Mansfield Park**. Nova York: Sterling Publishing, 2012.

_____. **Mansfield Park**. Tradução de Rodrigo Breunig. Porto Alegre, 2013.

_____. **Orgulho e preconceito**. Tradução de Lúcio Cardoso. São Paulo: Abril, 2010.

_____. **Persuasão**. Tradução de Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

_____. **Persuasion**. Nova York: Sterling Publishing, 2012.

_____. **Pride and Prejudice**. Nova York: Sterling Publishing, 2012.

_____. **Razão e sentimento**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. **Sense and Sensebility**. Nova York: Sterling Publishing, 2012.

FIELDING, Helen. **O diário de Bridget Jones**. Tradução de Beatriz Horta. São Paulo: Record, 1999. p. 21.

McEWAN, Ian. **Reparação**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das letras, 2008. p. 8.

Obras fílmicas

AISHA. Direção: Rajsshree Ojha. Índia, 2010. 126 minutos.

- AMOR E INOCÊNCIA (Becoming Jane). Direção: Julian Jarrold. Inglaterra e Irlanda, 2007. 120 minutos.
- AROMAS E SENSIBILIDADES (Scents and sensibility). Direção: Brian Brough, EUA, 2011. 90 minutos.
- AUSTENLAND. Direção: Jerusha Hess. Inglaterra e EUA, 2013. 97 minutos.
- AVENTURAS DE PI, AS (Life of Pi). Direção: Ang Lee. EUA, Índia e Canadá, 2012. 127 minutos.
- BANQUETE DE CASAMENTO (Xin yan). Direção: Ang Lee. Twain, 1993. 106 minutos.
- BRILHO DE UMA PAIXÃO, O (Bright star) Direção: Jane Campion. Nova Zelândia, 2010. 119 minutos.
- CARRUAGENS DE FOGO (Chariots of fire). Direção: Hugh Hudson, Inglaterra, 1981. 124 minutos.
- CARTA DE UMA DESCONHECIDA (Letter from an Unknown Woman). Direção: Max Ophüls. EUA, 1948. 86 minutos.
- CAVALEIROS DE FERRO (Aleksandr Nevskiy). Direção: Sergei M. Eisenstein e Dmitry Vasilev. União Soviética, 1938. 112 minutos.
- CLUBE DE LEITURA DE JANE AUSTEN, O (The Jane Austen book club). Direção: Robin Swicord. EUA, 2007. 106 minutos.
- DECAMERÃO (Il Decameron). Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1971. 112 minutos.
- DESEJO E PERIGO (Se, jie). Direção: Ang Lee. Twain, 2007. 157 minutos.
- DESEJO E REPARAÇÃO (Atonement). Direção: Joe Wright. Inglaterra, 2007. 123 minutos.
- DIÁRIO DE BRIDGET JONES, O (Bridget Jones's Diary). Direção: Sharon Maguire. Inglaterra, 2001. 97 minutos.
- EMMA. Direção: Douglas McGrath. EUA, 1996. 121 minutos.
- ENCOURAÇADO POTEMKIN, O (Bronenosets Potyomkin). Direção: Sergei Eisenstein. União Soviética, 1925. 75 minutos.
- JANE AUSTEN EM MANHATTAN (Jane Austen in Manhattan). Direção: James Ivory. Inglaterra, 1980. 111 minutos.
- KANDUKONDAIN KANDUKONDAIN. Direção: Rajiv Menon. Índia, 2000. 151 minutos.
- LOUCURAS DO REI GEORGE, AS (The madness of king George). Direção: Nicholas Hytner, Inglaterra, 1994. 107 minutos.
- MARIA ANTONIETA (Marie Antoinette). Direção: Sofia Coppola. EUA, 2007. 123 minutos.
- MEDEIA – A FEITICEIRA DO AMOR (Medea). Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1969. 110 minutos.

- METROPOLITAN. Direção: Whit Stillman. EUA, 1990. 98 minutos.
- MODERN PRIDE AND PREJUDICE, A. Direção: Bonnie Mai. EUA, 2012. 125 minutos.
- NOIVA E PRECONCEITO (Bride and prejudice). Direção: Gurinder Chadha. Índia, 2004. 122 minutos.
- ORGULHO E PRECONCEITO (Pride and Prejudice). Direção: Joe Wright. Inglaterra, 2005. 129 minutos.
- ORGULHO E PRECONCEITO (Pride and Prejudice). Direção: Robert Z. Leonard. Inglaterra, 1940. 118 minutos.
- ORGULHO E PRECONCEITO: UMA COMÉDIA MODERNA (Pride and Prejudice). Direção: Andrew Black. EUA, 2003. 104 minutos.
- PALÁCIO DAS ILUSÕES (Mansfield Park). Direção: Patricia Rozema. Inglaterra, 1999. 112 minutos.
- PATRICINHAS DE BERVERLY HILLS, AS (Clueless). Direção: Amy Heckerling. EUA, 1995. 97 minutos.
- PERSUASÃO (Persuasion). Direção: Roger Michell. Inglaterra, 1995. 107 minutos.
- PONTES DE MADISON, AS (The Bridges of Madison County). Direção: Clint Eastwood. EUA, 1996. 135 minutos.
- RAINHA MARGOT, A (La reine Margot). Direção: Patrice Chéreau, França, 1994. 159 minutos.
- RAZÃO E SENTIMENTO (Sense and Sensibility). Direção: Ang Lee. Inglaterra, 1995. 131 minutos.
- SALÓ OU OS 120 DIAS DE SODOMA (Salò o le 120 giornate di Sodoma). Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1975. 116 minutos.
- SEGREDO DE BROKEBACK MOUNTAIN, O (Brokeback Mountain). Direção: Ang Lee. EUA, 2005. 134 minutos.
- SEM PRADA NEM NADA (From Prada to Nada). Direção: Angel Garcia. México, 2011. 107 minutos.
- TEMPESTADE DE GELO (The ice storm). Direção: Ang Lee. EUA, 1997. 112 minutos.
- TIGRE E O DRAGÃO, O (Wo hu cang long). Direção: Ang Lee. Twain, 2000. 120 minutos.