



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CAMPUS IV
LETRAS LÍNGUA INGLESA E LITERATURAS

Gisele Moreira Santos

FROM NOVEL TO ADAPTATIONS: A RECONSTRUÇÃO DE ANNE ELLIOT – OU
DO PERSONAGEM DO ROMANCE FEMININO DO SÉCULO XIX – PARA O
LEITOR/ESPECTADOR CONTEMPORÂNEO

Jacobina
2015

Gisele Moreira Santos

***FROM NOVEL TO ADAPTATIONS: A RECONSTRUÇÃO DE ANNE ELLIOT – OU
DO PERSONAGEM DO ROMANCE FEMININO DO SÉCULO XIX – PARA O
LEITOR/ESPECTADOR CONTEMPORÂNEO***

Monografia apresentada para
Conclusão de Curso de Licenciatura
em Letras Língua Inglesa e Literaturas,
Departamento de Ciências Humanas –
Campus IV, Universidade do Estado da
Bahia –como requisito obrigatório para
obtenção do grau de licenciada em
Letras Língua Inglesa e Literaturas.

Orientadora: Profa. Dr. Juliana Cristina Salvadori

Coorientador: Prof. Dr. José Carlos Félix

Jacobina

2015

GISELE MOREIRA SANTOS

***FROM NOVEL TO ADAPTATIONS: A RECONSTRUÇÃO DE ANNE ELLIOT – OU
DO PERSONAGEM DO ROMANCE FEMININO DO SÉCULO XIX – PARA O
LEITOR/ESPECTADOR CONTEMPORÂNEO***

Monografia apresentada ao Curso de Letras Língua
Inglesa e Literaturas da Universidade do Estado da
Bahia como requisito parcial à obtenção do grau de
Licenciatura em Letras, Língua Inglesa e Literaturas.

Aprovada em _____ de _____ de 2015

Orientadora: Profa. Dr. Juliana Cristina Salvadori

Coorientador: Prof. Dr. José Carlos Félix

Prof^a. Dr^a. Juliana Cristina Salvadori (Orientadora)

Universidade do Estado da Bahia

Prof^a. Dr^a. Dolores Aronovich Agüero (Banca Examinadora)

Universidade Federal do Ceará

Prof^a. Ma. Joelma Santos (Banca Examinadora)

Universidade do Estado da Bahia

Jacobina

2015

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, que com seu amor imenso me acalmou nos momentos de insegurança e dificuldades e me deu força e sabedoria para que surgissem os momentos de alegria.

Agradeço a minha mãe por sempre me incentivar a buscar o melhor pra mim.

Agradeço ao meu pai, que mesmo não estando presente neste momento é minha grande inspiração de vida.

Aos meus familiares por confiarem e acreditarem no meu potencial.

A minha orientadora Juliana Salvadori pelo carinho e atenção com que sempre se referiu a mim e ao meu trabalho. E por ter me apresentado à obra de Jane Austen resultando nesta janeite que vos fala.

Ao meu Coorientador José Carlos Félix por estar disponível para ajudar-nos nessa caminhada pelos bosques cinematográficos.

Aos meus professores, não apenas os que estiveram presentes no decorrer da graduação, mas a todos que estiveram presentes na minha caminhada até aqui.

Aos meus colegas de curso em especial Clarice, Camila, Girlene, Jailda, Lucione, Jailma, Naylane e Renata com as quais dividi preocupações e alegrias durante a produção deste trabalho e todo o decorrer do curso.

As amigas Hiasmin, Jayne, Clara, Iorrana e Raísa que mesmo não tendo nenhuma afinidade com meu campo de estudo sempre estiveram dispostas a ouvir minhas angústias, ansiedades e minhas tagarelices sobre Jane Austen e como os livros dela são maravilhosos. Além de aceitarem com paciência os meus “não posso, estou escrevendo TCC”.

Ao meu namorado Emmanuel, o qual eu obriguei a assistir Persuasão, por sempre ser otimista, me apoiar, acreditar em mim e claro, não ficar com ciúme do Mr Darcy. Né amor?

A todos aqueles que direta ou indiretamente torceram e mandaram pensamento positivo para que esse trabalho fosse finalizado com sucesso.

“All Jane Austen, all the time. It's the perfect antidote.

- To what?

- To life.”

Robin Swicord (The Jane Austen Book Club, 2007)

Lista de Figuras

Sequência 1 - início do café da manhã	47
Sequência 2 - As irmãs tomam café da manhã	48
Sequência 3 - As irmãs são interrompidas por Charles	49
Sequência 4- Anne vê Frederick.....	50
Sequência 5– A apresentação	51
Sequência 6– Detalhe das mãos.....	51
Sequência 7– Frederick sai de cena	52
Sequência 8– Anne fica sozinha.....	52
Sequência 9 - Anne observa à janela	53
Sequência 10– A chegada das visitas	54
Sequência 11– Frederick se aproxima	54
Sequência 12 – o aceno	55
Sequência 13– Anne responde a Mary	56
Sequência 14– O olhar de Anne	56
Sequência 15– Frederick escreve a carta	60
Sequência 16– Diálogo á janela	60
Sequência 17– O descuido.....	61
Sequência 18– A carta termina de ser escrita	62
Sequência 19– Anne recebe a carta	63
Sequência 20– Anne lê a carta.....	63
Sequência 21– Anne se emociona com o conteúdo da carta	64
Sequência 22– A reação de Anne	64
Sequência 23– Charles a acompanha.....	65
Sequência 24– O encontro com Frederick.....	65
Sequência 25– O diálogo á sós	66
Sequência 26- Esclarecimentos	66
Sequência 27– Lady Russel chega.....	67
Sequência 28– Frederick se retira.....	67
Sequência 29– Anne sai à procura de Frederick.....	68
Sequência 30– O encontro com Mrs. Smith	69
Sequência 31– Anne corre pelas ruas de Bath.....	69
Sequência 32– Anne corre a procura de Frederick.....	70
Sequência 33– Anne encontra o Capitão Harville.....	70
Sequência 34 - Anne lê a carta	71
Sequência 35– Anne se aproxima de Charles e Frederick.....	71
Sequência 36– Anne interrompe a conversa dos cavalheiros.....	71
Sequência 37– Anne e Charles se encontram com Frederick.....	74
Sequência 38– Detalhe das mãos do casal.....	75
Sequência 39– O casal se aproxima	75
Sequência 40– O casal de beija	76
Sequência 41– Anne e Frederick caminham juntos.....	77

Sequência 42– Anne fica a sós com Frederick	77
Sequência 43– Anne se declara	78
Sequência 44– O casal se aproxima para o beijo.....	78
Sequência 45– Anne se aproxima lentamente	79
Sequência 46– Anne e Frederick se beijam.....	79

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. CAPÍTULO I: A OBRA DE AUSTEN DO ROMANCE AO FILME	11
2.1 O surgimento do romance inglês e a ascensão do romance feminino	11
2.2 Do romance aos filmes: o papel das adaptações na circulação das obras Jane Austen	21
3. CAPÍTULO II: ANNE ELLIOT- “WHOSE BLOOM HAVE VANISHED EARLY”	29
3.1 A heroína	29
3.2 A heroína austeniana e a comédia romântica	30
3.3 Ponto de vista e personagem	34
4. CAPÍTULO III: AS ADAPTAÇÕES FÍLMICAS DE PERSUASÃO	43
4.1 Cena I: o reencontro	46
4.2 Cena II: a carta	58
4.3 Cena III: o beijo	73
5. CONCLUSÃO	82
6. REFERÊNCIAS	86

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende analisar como os romances de Jane Austen são apropriados pela indústria cultural. Contudo, o trabalho não se concentrará nos romances mais adaptados e, portanto, diríamos mais bem sucedidos em termos de público e de spin-offs ¹, mas em *Persuasão*, o último romance escrito por Austen, tendo como foco a heroína do romance, a relativamente desconhecida do público espectador, Anne Elliot. O foco da interpretação posta está em compreender como essa personagem, que tanto diverge das outras heroínas Austenianas, é traduzida para o gênero cinematográfico. Em outras palavras, busca-se analisar como Anne Elliot é retratada nas duas mais recentes produções cinematográficas de *Persuasão*: *Persuasion* (1995), BBC, dirigida por Roger Mitchell e adaptada por Nick Dear sendo a personagem principal interpretada por Amanda Root; e *Persuasion*, (2007), BBC, dirigida por Adrian Shergold e adaptada por Simon Burke sendo Anne Elliot interpretada por Sally Hawkins. Essa análise comparativa será norteadas por dois elementos estruturais da narrativa— ponto de vista e construção de personagem.

Para tanto, busca-se, primeiro, delinear brevemente um panorama histórico do surgimento do romance como gênero, e, a partir disto, situar o romance feminino, destacando o papel disseminado pelas obras de Austen como grande nome nesse gênero, considerando que suas obras ainda impactam o público contemporâneo, tendo como difusor o intermédio da indústria cultural e a produção fílmica e televisiva. Logo, no primeiro capítulo “A Obra De Austen Do Romance Ao Filme” serão discutidos dois focos teóricos, a ascensão do romance, o cinema e seu diálogo com a literatura. Traça-se, brevemente, o surgimento do romance como gênero passando por seus principais difusores e os fatores que fizeram com que o gênero se popularizasse até alcançar o público feminino. Considera-se, também, o destaque que este público alcança como público leitor e como produtoras/escritoras, propiciando a emergência dessa forma denominada como “romance feminino”, contexto no qual se encaixa a obra de Jane Austen, grande nome do gênero e autora do objeto deste estudo, o romance *Persuasão* (1818). Esta seção objetiva reconstruir o horizonte de expectativas dos leitores contemporâneos à autora, bem como contextualizar a obra escolhida, *Persuasão*, em meio à produção da autora, a partir de questões relativas à ascensão do romance como gênero, do romance feminino especificamente, bem como da circulação destas obras, tendo como

¹ Spin-off se define como uma derivação de algo já produzido anteriormente, no caso do presente trabalho são as adaptações que se inspiraram nos romances de Jane Austen.

principais marcos teóricos Sandra Guardini Vasconcelos (2002) em sua obra “10 lições sobre o Romance Inglês” e Ian Watt (1957) com “A Ascensão do Romance”.

Em seguida, no segundo capítulo, “Anne Elliot: “whose bloom have vanished early”, focaliza-se o objeto principal deste trabalho, a heroína do romance *Persuasão*, Anne Elliot, traçando o seu perfil durante o desenvolvimento do enredo no romance a fim de, no terceiro capítulo, compará-lo e contrastá-lo aos perfis delineados pelas adaptações de 1995 e 2007. Em outras palavras, busca-se comparar como Anne Elliot é retratada nas duas mais recentes produções cinematográficas de *Persuasão*; *Persuasion*, 1995, BBC, dirigida por Roger Mitchell e adaptada por Nick Dear sendo a personagem principal interpretada por Amanda Root e *Persuasion*, 2007, BBC, dirigida por Adrian Shergold e adaptada por Simon Burke sendo Anne Elliot interpretada por Sally Hawkins.

A análise do perfil da personagem Anne Elliot no romance *Persuasão* embasa-se na teoria de ponto de vista de modo a apontar como a heroína é desenhada por Jane Austen por meio da sua voz narrativa, estabelecida como um “Reliable Narrator”. A partir deste perfil literário, no terceiro capítulo, “As Adaptações Fílmicas de *Persuasão*”, iniciaremos a análise contrastiva, em termos de ponto de vista, entre os dois gêneros/meios – a saber, romance e filme. Para tanto, será feita a discussão do conceito de adaptação segundo Brian McFarlane (1996) em sua obra *From Novel to Film* e Linda Hutcheon em *A Theory of Adaptation* (2006). A análise fílmica se dará segundo os conceitos discutidos por Rene Gardies em sua obra *Compreender o Cinema e as Imagens* (2007). O intuito é o de analisar como Anne Elliot, uma personagem que tanto diverge das outras heroínas austenianas, é apresentada para o público moderno sendo traduzida para o gênero cinematográfico e pensar no menor impacto/alcance que este romance e suas adaptações têm junto ao público contemporâneo, comparativamente a outras obras da autora.

2. CAPÍTULO I: A OBRA DE AUSTEN DO ROMANCE AO FILME

2.1 O surgimento do romance inglês e a ascensão do romance feminino

Não é tarefa simples traçar um quadro que trate do objeto em questão, romance, seja a partir de abordagens de ordem histórica, em que se busque pontuar sua origem como gênero e traçar a gênese e as influências primeiras, seja a partir de visões mais estruturais, em que se busque definir os traços que definem e delimitam esta forma como gênero distinto, seja a partir de uma abordagem de cunho funcionalista, em que se pense o papel desempenhado por esse gênero no contexto de seu surgimento. Sandra Guardini Vasconcelos (2002) em sua obra *10 Lições Sobre o Romance Inglês* sintetiza essas questões relativas à formação do romance afirmando que o novo gênero surgiu “[...] como uma forma histórica para dar conta de um novo conteúdo social.” (VASCONCELOS, 2002, p.11). Partindo desta concepção, procurou-se identificar os motivos que levaram à relativamente rápida ascensão do gênero (em cerca de 200 anos passou de arrivista a gênero consagrado), como, por exemplo, a ascendência da burguesia, para quem o romance surge como gênero de formação, o crescimento do público leitor feminino e a expansão do mercado livreiro.

As teorias clássicas para analisar o surgimento do romance podem ser divididas em duas categorias, de acordo com sua visão teórico-metodológica abordada pela autora citada: a primeira, formalista, busca analisar o surgimento do romance a partir dos demais gêneros textuais em prosa, previamente existentes, como uma espécie de desdobramento; a segunda, historicista, busca traçar a sua gênese nas mudanças políticas e sociais da época. Consensualmente, aponta-se o surgimento do novo gênero literário em língua inglesa no século XVIII, período no qual os considerados primeiros romancistas ingleses – a saber, Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding – escreveram e publicaram, respectivamente, *Robinson Crusoe* e *Moll Flanders*, *Pamela* e *Tom Jones*. Para o leitor contemporâneo, o que chama a atenção nessa lista é, de fato, a heterogeneidade da mesma: temas, personagens e ambientes variam imensamente.

Contudo, o surgimento desses romancistas e suas obras concomitantemente à consolidação da forma ficcional romance não pode ser lido como mera coincidência: diversos fatores influenciaram o surgimento deste gênero tão diverso desta forma acidentada. Na busca por definir esses fatores, Ian Watt (1957) em seu livro *A Ascensão do Romance* se propõe responder três questões básicas: “O romance é uma forma literária nova? Em quê o romance

difere da prosa de ficção do passado? Há algum motivo para essas diferenças terem aparecido em determinada época e em determinado local?” (WATT, 1957, p.11).

Watt (1957) designa o Realismo formal como a característica mais evidente de que o romance difere dos gêneros em prosa anteriores. Por Realismo formal entende-se a caracterização da realidade na obra literária, ou seja, na sua literatura preconiza-se a representação da realidade cotidiana, aquilo que é vivido e compartilhado cotidianamente, ganha espaço e visibilidade na literatura realista. Vasconcelos (2002) destaca a função do realismo formal para a formação do romance como um novo gênero: “Foi essa nova realidade que se objetivou numa forma literária nova, que buscava, na apreensão e representação do real, captar o movimento da vida contemporânea.” (VASCONCELOS, 2002, p.40). Logo, o leitor da época tinha a seu alcance uma literatura próxima ao seu cotidiano, que dialogava diretamente não somente com experiências humanas gerais, mas com suas experiências históricas – ser/estar naquele tempo e lugar – diferenciando-se das literaturas anteriores e afastando a característica romanesca do gênero romance.

Em vista disso, Vasconcelos (2002) corrobora a tese de que o romance, de fato, não é herdeiro de uma tradição literária em prosa, mas sim um ponto de ruptura: há a distinção entre romanesco e o romance. O romance, por causa do realismo formal que o norteia, manter-se-ia “fiel” às possibilidades do cotidiano; o romanesco, por sua vez, em sua ânsia de representar o que há de melhor no homem, recorreria ao maravilhoso e à fantasia; quanto mais próxima desses recursos à obra estiver, mais ela se opõe ao conceito de realismo previsto para o novo gênero. A partir desse ponto de vista, começava a ser cultuada a ideia do realismo como “uma realidade cotidiana, comum, contemporânea, em oposição a assuntos lendários, romanescos ou tradicionalmente heroicos.” (VASCONCELOS, 2002, p.36).

Samuel Richardson, por exemplo, inaugura o romance feminino e mesmo o romance em língua inglesa por meio do método epistolar. Essa estratégia narrativa está presente em seus três romances mais aclamados: *Pamela* ou *Virtue Rewarded*, (1740), *Clarissa* ou *the History of a Young Lady* (1748) e *The History of Sir Charles Grandison* (1753). Tendo em mãos esse recurso, ele busca garantir a veracidade e a proximidade do leitor com o enredo e com o personagem (a carta traz essa característica confessional em uma sociedade formal – aquilo que só se admite para si mesmo, em um diário ou para alguém de confiança), recurso este que permite ao autor acrescentar detalhes e ressaltar a experiência individual retratada. Como ressaltava Watt (1957),

Na verdade o Realismo formal é a expressão narrativa de uma premissa que Defoe e Richardson aceitaram ao pé da letra, mas que está implícita no gênero romance de modo geral: a premissa ou convenção básica de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (WATT, 1957, p. 31)

É importante ressaltar que apesar de ser uma característica básica do gênero romance, o realismo formal, discutido pelos autores citados como o relato da realidade na forma literária, como a própria distinção deixa claro, é uma convenção de ordem estilística – retórica e poética – pois a obra não aspira a relatar a realidade em si, mas se constrói de uma constante representação/reflexão da/sobre a realidade – o verossímil. Dessa maneira, o novo gênero se conecta ao seu público se solidificando como “gênero que mais se encaixa nas expectativas que envolvem vida e arte.” (WATT, 1957, p.32).

Outro aspecto ao qual o romance dá forma é a do indivíduo, o *self*: fatores das mais variadas ordens levaram a essa constituição do que hoje chamamos de indivíduo e individualidade: a difusão do capitalismo industrial; o progresso do protestantismo, no qual se pregava o indivíduo como centro da sociedade e principal responsável pelo seu papel nela; as próprias revoluções, como a francesa, em que, por seu resultado decepcionante, por um lado, e aterrorizante, pelo outro, leva ao *leitmotiv* romântico – daí sua pecha de movimento conservador – de reformar e revolucionar o indivíduo e suas sensibilidades pela educação e pela arte, e não a sociedade pela política e pela força:

(...) Assim como há uma coerência básica entre a natureza não realista das formas literárias dos gregos, sua posição moral altamente social ou cívica e sua preferência filosófica pelo universal, assim também o romance moderno está intimamente associado, por um lado, à epistemologia realista da era moderna e, por outro, ao individualismo de sua estrutura social. (WATT, 1957, p.57)

O grande nome do romance individualista é Daniel Defoe (...) que em seu primeiro romance – *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner: Who lived Eight and Twenty Years, all alone in an un-inhabited Island on the Coast of America, near the Mouth of the Great River of Oroonoque; having been cast on Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself. With Na Account how He was at last as strangely deliver'd by Pirates.* – título posteriormente reduzido apenas para *Robinson Crusoe*, é um exemplo claro da ligação entre os ideais do individualismo e a formação do romance como gênero. Para muitos leitores esse aspecto acaba passando despercebido o teor

individualista da obra de Defoe, já que durante gerações a história de Robinson Crusoe tem sido contada e compreendida como uma narrativa de aventuras:

O que a primeira vista poderia classificar Robinson Crusoe na categoria especial de viagem e aventura na verdade não é válido. A ênfase na viagem tende a colocar o livro numa posição um tanto periférica em relação ao desenvolvimento do gênero romance. (...) Crusoe não é um simples aventureiro. (WATT, 1957, p.61)

Sozinho em uma ilha, pela qual passa por suas provas/provações até atingir a maturidade e poder ser reintegrado à sociedade, Robinson incorpora o paradigma do puritano e do capitalista: sobrevive dependendo unicamente de si e de suas habilidades; por meio da introspecção e do autoexame moral e religioso, o herói se transforma – Sexta-feira permanece sem voz e secundário sempre, pois há espaço para constituição de apenas uma individualidade nesta ilha. Crusoe e seus 30 anos como náufrago afiguram-se como um exagero, mas apontam o caminho do romance, já no título/nome: a formação do indivíduo a partir de suas experiências e por isso a necessidade – no enredo e na constituição do personagem – destes 30 anos em uma ilha “deserta”: a formação dessa individualidade que posteriormente poderá se relacionar às demais e a marginalidade de Sexta-feira, o não-indivíduo, fundido à ilha. Dito de outro modo, “o romance requer uma visão de mundo centrada nas relações sociais entre indivíduos” (WATT, 1957, p.76) e Crusoe leva 30 anos para poder sair de sua ilha – nenhum homem é uma ilha, a final – e voltar à sociedade.

Os romances, então, justificam-se por cumprir certo papel pedagógico: deleitar e ensinar o público leitor que não tem acesso a uma educação formal e/ou clássica. Um dos grandes papéis reservados à leitura nessa época era a instrução: as obras, portanto, deveriam ter conteúdo didático e moral. O romance, logo, nasce como gênero já teorizando sobre sua utilidade para instrução de seu público, não educado pelos padrões clássicos, mas, que tinha acesso ao escrito em língua vernácula. Isso se torna possível graças à confluência de fatores na ordem da produção, circulação e consumo de livros. A universalização da leitura e suas práticas, bem como o lugar do romance em meio a estas práticas, mesmo em face de um crescente novo público leitor, eram condicionadas por fatores como o alto custo dos livros (que impediam às classes menos favorecidas o acesso à leitura) e o acesso limitado à instrução, dificultada por vários fatores como o escasso ingresso a educação pública e o trabalho infantil, dentre outros.

A essa questão estrutural e linguística, há, em contrapartida, a organização e sistematização do mercado livreiro e de seus atores – editores, tipógrafos, etc., a própria

figura do escritor/autor – e de uma rede de comercialização e difusão de livros pela prática de encomenda – sendo que o romance era um dos gêneros em maior destaque. Nesse contexto, surgem formas mais baratas de publicação dos livros, particularmente dos romances, publicados em materiais mais simples e em pequenas edições com custo reduzido, aumentando o público alvo das vendas. No mesmo período surgiram as bibliotecas circulantes que também facilitaram o acesso da população ao novo gênero, já que o romance era o principal foco dessas bibliotecas. A partir de então, o romance começou a se popularizar servindo como meio de educação principalmente para o público leitor feminino que se encontrava apartado da vida social e da educação formal, com mais tempo ocioso. Esse público via nos romances e periódicos um caminho para a alfabetização e transmissão de valores morais, um difusor dos modos e valores de feminino e de domesticidade.

Pioneiro no assunto, Samuel Richardson (1689-1761) foi um dos grandes escritores ingleses responsáveis pela ascensão do romance, como gênero instrutivo principalmente no que diz respeito à popularização do gênero entre o público leitor feminino. Em seus dois principais romances *Pamela or Virtue Rewarded* (1740) e *Clarissa or the History of a Young Lady* (1748) Richardson retrata o universo feminino minuciosamente, de uma maneira nunca antes feita, assinalando um novo padrão de ideal feminino para a época. Richardson trata de temas do dia a dia feminino que poderiam facilmente se encaixar na rotina de suas leitoras temas como amor, valores morais e casamento centralizando suas obras nas relações entre homem e mulher, de uma nova forma. Essa inovação conecta a noção de amor ao novo gênero, mas não com o mesmo ideal de antes, como por exemplo, a tradição do amor cortês, na qual a dama era objeto de desejo e dos galanteios de homens apaixonados em uma espécie de relação quase platônica. Em Richardson o ideal de amor e corte leva a heroína a um único objetivo, o casamento. Isso porque, como aludido, o romance trata de experiências históricas, digamos assim, e dá forma a inquietações da época e uma destas se relaciona ao modo como esses indivíduos constituídos na modernidade, em meio ao conflito de imperativos morais, éticos, religiosos, filosóficos, econômicos e sociais se relacionariam e como o amor e o casamento passavam a fazer parte da mesma equação – questão que antes não estava posta por não se pensar em termos do indivíduo, sua constituição, sua liberdade inerente.

Já começa a se perceber, portanto, a relevância das obras de Austen quanto a essa questão estruturante para a mulher como indivíduo. É preciso ter em mente que as condições matrimoniais para uma mulher no século XVIII não eram nada favoráveis: submissas aos homens da família, a única maneira de manter-se com algum conforto ou com status perante a

sociedade era procurar um bom matrimônio. Em uma época na qual ser conhecida como solteirona (spinster ou old maid) era um termo extremamente depreciativo, Richardson acentuava e defendia a dependência feminina ao casamento, enaltecendo a posição da mulher casada que só poderia estar totalmente segura e realizada nas mãos de um bom marido.

Esses ideais se refletem em *Pâmela or virtue rewarded*, seu primeiro romance epistolar publicado em 1740 que conta a trajetória de uma jovem empregada de quinze anos que se vê sozinha, inexperiente, longe da família e sob os cuidados de Mr. B, filho de sua patroa que acabara de falecer. Pamela, uma criada de família pobre, dificilmente conseguiria ter a oportunidade de um bom matrimônio. Contudo, como recompensa pelo seu temperamento correto em não ceder a seu patrão, Pamela acaba fazendo um bom matrimônio ascendendo socialmente, realizando à dita hipergamia. O casamento com pessoas de nível social superior, a partir de Richardson, tornou-se lugar comum nos romances. No caso de Pamela, essa união faz ascender a noiva e não, como de costume, o noivo. Justifica-se que a constância dessa prática nos romances se deva a o grande interesse do público leitor feminino pelo tema – em Pamela, essas leitoras encontram um benefício nunca antes direcionado as mulheres:

O casamento de Pamela com um homem muito superior a ela na escala econômica e social constitui uma vitória inédita para as mulheres, e, embora Mr. B. aceite de bom grado seu destino, o resultado não lhe proporciona grande satisfação; na verdade o enredo gratifica a imaginação de um sexo e penaliza a do outro. (WATT, 1957 p.135)

Esse pode ser um dos motivos que fizeram as leitoras se interessarem tanto pelas obras de Richardson, pois nela elas encontravam seu ambiente e seus interesses explicitados como nunca antes, fazendo com que sua obra supra as expectativas do seu público. Para suas leitoras, Pamela e Clarissa se tornaram um reflexo do que poderiam ser suas vidas, suas expectativas e anseios correspondidos no enredo do romance, pois Richardson discutia as tendências sentimentais da sua época, tendo como sua aliada a experiência privada de Pamela, bem conhecida pelas leitoras graças às minuciosas informações detalhadas em sua correspondência, elemento estrutural de aproximação de seus leitores dos sentimentos da mesma:

(...) Isso acarretou uma identificação mais profunda e intensa entre o leitor e as personagens. Os motivos são óbvios: identificamo-nos não com atos e situações, mas com os próprios agentes, e nunca houve tantas oportunidades de participar sem restrições da vida interior das personagens de ficção como

as que Richardson proporcionou ao apresentar o fluxo de consciência de Pamela e Clarissa em suas cartas. (WATT, 1957, p.174)

Porquanto, podemos classificar Samuel Richardson como o pioneiro no romance feminino, que soube apresentar o universo doméstico vivenciado pelo público feminino com sensibilidade e competência, sabendo suprir as expectativas de suas leitoras e descrevendo as particularidades de sua época e assim abrindo caminho para que o romance feminino pudesse se solidificar como parte importante na ascensão do novo gênero. Isto posto, fica corroborada a importância da obra de Richardson para a tradição do romance feminino: seus romances abriram caminho para que, simbolicamente, a mulher, por meio da literatura, pudesse ousar a dar voz e forma aos seus interesses e seu ambiente.

Vasconcelos (2002) aborda os principais fatores que influenciaram a crescente presença da mulher na literatura, tanto como público leitor quanto como produtoras – de leitoras a escritoras, mais um passo é dado na construção dessa individualidade feminina. Surge assim, o romance feminino, de autoria das próprias mulheres² que, inspiradas em Richardson, deram seguimento a essa tradição. O centro das narrativas: a vida doméstica e o privado; dito de outro modo, em suas tramas, os romances femininos tratavam das condições da mulher no meio doméstico, pois esse era o ambiente que lhes era familiar. Dificilmente uma mulher poderia retratar com aquela expectativa de verossimilhança uma narrativa de grandes expedições, por exemplo, pois, poucas eram suas oportunidades de mobilidade; suas experiências individuais se limitavam ao ambiente doméstico, e este foi notavelmente caracterizado pela obra feminina da época.

Herdeira dessa tradição é Jane Austen, aclamada escritora inglesa, grande nome para a tradição do romance feminino. Seus seis romances: *Sense and Sensibility* (1811) *Pride and Prejudice* (1813), *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1815), *Northanger Abbey* (1818) e *Persuasion* (1818), sendo os dois últimos publicados postumamente, ecoam na contemporaneidade e foram apropriados pela indústria cultural como retrato de uma época.

² Para que a mulher conquistasse seu espaço na produção literária muito teve que ser negociado, obras como as de Aphra Behn e Marie De La Riviere Manley que se baseavam em tramas nas quais o papel da mulher na sociedade era questionado, uma afronta para os críticos que sem ver nenhum teor moral ou didático aparente nessas obras, as viam com aversão, chegando ao ponto de serem constantemente atacadas com duras críticas, mesmo sendo populares entre o público leitor. Esses críticos buscavam repreender a participação feminina na atividade literária como algo extremamente ofensivo. Como já era de se esperar em uma sociedade patriarcal, muitos foram os empecilhos que as mulheres encontraram para que suas obras fossem aceitas com o mínimo respeito, e para que isso ocorresse às obras escritas por mulheres deveriam então seguir um padrão se limitando apenas ao perfil de feminino já difundido na época influenciado por Richardson; de mulher, frágil, submissa, propriedade dos homens da família e dependente do casamento para garantir uma vida social respeitável. Qualquer desvio desse perfil era visto como uma afronta aos ideais da sociedade.

Seus enredos, como muitos julgam, não somente tratam de assuntos como amor, casamento, família e ambiente doméstico, mas denunciam as limitações e os conflitos postos entre o ser mulher e o tornar-se indivíduo à época, abordando o deslocamento do lar, dificuldades financeiras, a busca por qualidade de vida e a dependência da figura masculina. Tais narrativas representam a vontade de “[...] pintar a cena contemporânea a partir do ponto de vista feminino e lançar um alerta sobre a real situação de vida das mulheres.” (VASCONCELOS, 2002. p.114).

Watt (1957) destaca os romances de Austen como cruciais para entendermos as mudanças do papel feminino na cena literária:

Os romances de Jane Austen também são característicos em outro sentido: refletem o processo através do qual, conforme vimos, as mulheres desempenhavam um papel cada vez mais importante na vida literária. (WATT, 1957, p.259)

Nessa perspectiva, Watt (1957) caracteriza a obra de Austen como o ápice do que havia sido iniciado pelos autores anteriores a ela, pois esta soube aprimorar com maestria as estratégias de escrita de seus sucessores, principalmente no que se diz respeito a Samuel Richardson na tradição do romance feminino e a Henry Fielding com características ligadas a sátira e seu estilo de narrativa. Austen mescla relatos psicológicos e sentimentais de suas personagens e, assim como Fielding, tem como estratégia a presença do narrador na história, que observa e comenta os acontecimentos de seu romance. O enfoque narrativo de Jane Austen é peculiar: a história se desenrola pelo ponto de vista de um narrador que nos guia durante o desenvolvimento do romance, a partir da perspectiva privilegiada de determinadas personagens, sem perder de vista seu papel como fonte confiável de informações.

Tomemos como exemplo seu romance *Emma* (1815), no qual Austen demonstra toda a sua maestria como narradora confiável: ela nos apresenta a personagem, participa da história e nos guia no julgamento dos fatos que ocorrem ao longo da narrativa. Wayne Clayson Booth (1983), não por acaso, dedica o nono capítulo de seu livro “*The Rethoric of Fiction*” para discutir as características da narrativa de Austen em *Emma*. *Emma* se mostra uma personagem multifacetada, complexa e idiossincrática: além de ser rica e bonita, não apresenta as virtudes esperadas em uma heroína de romance feminino – modéstia, por exemplo, ou submissão. Em vista disso, Austen busca algumas estratégias em sua prática narrativa para levar o leitor a simpatizar com a heroína, entre elas, o uso da ironia por parte do narrador/voz narrativa: mantendo um tom cômico, o leitor, por meio do riso, pode identificar-se com a heroína; mas há um risco: caso a identificação não aconteça, e o julgamento das

faltas de Emma pelo leitor for enfático, corre-se o risco de não ansiar pela reforma da personagem e o seu final feliz. Para evitar que isso aconteça cabe a Austen/ voz narrativa nos guiar por parte da história através do ponto de vista de Emma. Assim, o leitor compreende que deve andar junto com a heroína e não contra ela. Fica então a cargo do comentário dessa voz narrativa mostrar-nos qualidades não evidentes na personalidade de Emma. Jane Austen usou uma estratégia muito arriscada ao acrescentar elementos cômicos em sua heroína: segundo Booth (1983), é mais fácil para o autor escolher um personagem para os elementos cômicos e deixar a heroína à parte. As faltas de Emma, ao contrário do esperado, não surgem a partir de excesso de virtudes, mas sim da falta delas. Austen/essa voz narrativa, por sua vez, procura deixar o leitor ciente de que Emma não é tão cruel quanto parece, expondo em alguns trechos do livro o remorso no ponto de vista da própria Emma diante de suas faltas e a ascensão da protagonista – não social ou econômica, mas moral – por meio de sua união. Dito de outro modo, tão importante quanto qualquer outro elemento, a presença da voz narrativa nos convida a nos divertir enquanto seguimos com sua heroína até seu final feliz:

Nós temos sido privilegiados a assisti-la enquanto ela observa sua personagem favorita ascender de uma plataforma inferior para se unir a exaltada companhia de Knightley, “Jane Austen” e aqueles de nós leitores que são inteligentes o suficiente, bons o suficiente e perceptivos o suficiente para pertencer acima também.” (BOOTH, 1983, p.265 tradução minha)““

Emma, assim como Elizabeth, inauguram um novo tipo de heroína romântica: de quem ou com quem podemos rir. Contudo, como destaca Booth (1983), a técnica de Jane Austen não segue um caminho linear, mas se modifica de acordo com o que está sendo escrito “(...) sua técnica é determinada de acordo com as necessidades do romance que ela está escrevendo.” (BOOTH, 1983, p. 250 tradução minha)³. Anne Elliot, protagonista de *Persuasão*, por exemplo, é antípoda de Emma e Lizzy. As diferenças de ponto de vista entre Emma e Anne são gritantes: podemos seguir o enredo de *Persuasão* pelo ponto de vista de Anne, pois seus comentários são confiáveis e seguros, apesar de sua posição inicialmente periférica.

Ademais, como vimos argumentando, Jane Austen em seus romances revela a complexidade e os conflitos não apenas advindos da constituição da mulher como indivíduo, mas também o impacto disso nas relações pessoais, vistas por ela como aspectos da ordem social. Como Watt destaca:

³ No original: Her technique is determined by the needs of the novel she is writing.

Jane Austen desafiou a prerrogativa masculina num aspecto muito mais importante. Seu exemplo indica que sob certos aspectos a sensibilidade feminina estava mais bem qualificada para revelar as complexidades das relações pessoais (WATT, 1957, p.259).

Para melhor entendermos como Austen surgiria como um grande nome da literatura inglesa Virginia Woolf (1925), em sua coleção de ensaios *The Common Reader* aponta a importância de termos acesso aos trabalhos de Austen desde cedo, pois estes já constituem a sua prática escrita e delimitam os objetos com os quais iria escrever seu sucesso⁴: “(...) mas já havia escolhido seu reino. Ela tinha acertado que se poderia dominar este território, não cobiçaria nenhum outro.” (WOOLF, 1925, p.55 tradução minha)⁵

Por ter desde cedo um profundo conhecimento do território qual estava pisando, Jane Austen pode aperfeiçoar seu estilo e colocar em sua prática os elementos dos quais seus romances necessitavam: “Teve que criar a atmosfera na qual seu próprio gênio peculiar pudesse dar frutos. (...) agora as coisas podem acontecer como ela quer que aconteçam.” (WOOLF, 1925, p.56 tradução minha)⁶. Para tanto, exercia controle sobre o enredo no qual guia seus leitores, até mesmo no julgamento de seus personagens.

Nesta pequena geografia/cartografia que ela própria delimitou para seus personagens – circunscrita aos condados no interior da Inglaterra e as rápidas passagens por Bath ou Londres, Austen soube extrair mesmo do que pudesse parecer frívolo ou desinteressante, a atenção necessária para fazer com que seus leitores/leitoras explorem este novo modo de articular as relações sociais e amorosas:

Ela nos estimula a prover o que não está lá. O que ela oferece é, aparentemente, uma coisa sem importância, e ainda é composto por algo que se expande na mente do leitor e favorece a forma mais duradoura das cenas da vida, as quais são exteriormente triviais. (WOOLF, 1925, p.56, tradução minha)⁷

Como resposta a esse recorte/olhar menor sobre o trivial, as obras de Jane se mantêm vivas até hoje, apropriadas pela indústria cultural como matéria prima de minisséries e filmes,

⁴ Muito do que vimos se justifica pela familiaridade que Austen tinha com o ambiente que ela retrata em seus romances e pela vontade que tinha de escrever. Seus primeiros escritos “Love and Friendship” quando tinha 15 anos, já demonstravam a complexidade de sua escrita.

⁵ No original: (...) but had already chosen her kingdom. She had agreed that if she might rule over that territory, she would covet no other.

⁶ No original: she had to create the atmosphere in which her own peculiar genius could bear fruit. (...) now things can happen as she likes things to happen.

⁷ What she offers is, apparently, a trifle, yet is composed of something that expands in the reader’s mind and endows with the most enduring form of life scenes which are outwardly trivial.

adaptações essas, que são aclamadas pelo público moderno como “retratos de época”, isto é, históricos. Como discutido por Elzette Steenkamp (2009) junto com o crescimento das adaptações cinematográficas surgiu também um novo tipo de *Janeite*⁸, mulheres modernas “que se identificam com as heroínas de Austen como retratadas nos filmes e podem mesmo se considerar admiradores de Jane Austen, mas não necessariamente *ler* Austen” (STEENKAMP, 2009, p. 1 tradução minha⁹). Assim, surge esse fenômeno contemporâneo: fãs de Austen, introduzidas a sua obra por meio das adaptações imagéticas (filmes e séries), que tem a escritora como sua favorita, ainda que nunca “lida”. São estas fãs que seguem mantendo a obra de Austen viva a cada nova desleitura.

2.2 Do romance aos filmes: o papel das adaptações na circulação das obras Jane Austen

Segundo Sue Parrill (2002), a primeira adaptação de uma obra de Jane Austen data do ano de 1940, ainda em preto e branco: o longa *Pride and Prejudice*, produzido pela MGM dirigido por Robert Z. Leonard com roteiro de Aldous Huxley e tendo como protagonistas grandes estrelas da época como Greer Garson no papel de Elizabeth Bennet e Laurence Olivier como Mr. Darcy. A partir de então, outras obras de Austen começaram a ser adaptadas, propiciando para que a autora alcançasse visibilidade mundial.

A grande popularidade das adaptações das obras de Austen deu vida ao fenômeno denominado como *Austenmania* no início dos anos noventa a partir da minissérie *Pride and Prejudice* (1995), produzida pela rede britânica BBC, um marco nas produções imagéticas dessa onda contemporânea. Pegando embalo no sucesso da série, seguiram-se outras importantes produções como *Sense and Sensibility* (1995), dirigida por Ang Lee, vencedora do Oscar de melhor roteiro por Emma Thompson; *Emma* (1996), produzida pela Miramax; uma produção para TV de *Persuasion* (1995), produzida pela BBC; a paródia de Emma, *Clueless* (1995) – em português *As Patricinhas de Beverly Hills* – e *Mansfield Park* (1999), lançado em português como *Palácio das Ilusões*.

Outro revival das adaptações de Austen ocorreu no início dos anos 2000, inspiradas tanto nos romances originais quanto em seus spin-offs e adaptações prévias. Dentre elas estão

⁸ Entende-se pelo termo Janeite as pessoas que se dizem fãs do trabalho da autora.

⁹ No original: who identify with Austen's heroines as depicted on film and may even consider themselves admirers of Jane Austen, but do not necessarily *read* Austen.

a adaptação para o cinema de *Pride and Prejudice* (2005) dirigida por Joe Wright; as produções da BBC de filmes para TV – *Persuasion* (2007), *Mansfield Park* (2007) e *Northanger Abbey* (2007) – e as produções de minisséries pela BBC: *Emma* (2009) e *Razão e Sensibilidade* (2008). Essas produções foram lançadas a público juntamente com uma série de *spin-offs*, produções inspiradas nos romances de Austen como o clássico do gênero *chick-lit /flick* *Bridget Jones’ Diary* (2001), a produção Bollywoodiana *Bride and Prejudice* (2004) e a minissérie para a TV *Lost in Austen* (2008), inspirados em *Orgulho e Preconceito*. Além destes, há os biográficos *Becoming Jane* (2007) e *Miss Austen Regrets* (2008), e *The Jane Austen Book Club* (2007), inspirado nas experiências de leitores de Austen.

Os romances de Austen continuam servindo de matéria-prima para uma gama de obras que se descolaram de suas obras e continuam ecoando entre as produções imagéticas, sejam estas séries e filmes, como a web série *The Lizzy Bennet Diaries* (2012), inspirada em *Orgulho e Preconceito* e transmitida pelo canal de vídeos *Youtube*. A minissérie produzida pela BBC *Death Comes to Pemberley* (2013), inspirada em um romance homônimo da escritora inglesa P.D. James e *Austenland* (2013), filme também inspirado em um romance homônimo de Shannon Hale, sinalizam que a *Austenmania* ainda está longe de acabar e marcam o status de clássico que *Pride and Prejudice* adquiriu no repertório contemporâneo, segundo as definições de Calvino em sua “clássica” obra *Por que Ler os Clássicos* (1991).

Nesta obra, Calvino nos propõe a pergunta enganosa do motivo para ler os clássicos, mas inicia de fato por definições do que seria um clássico. Para Calvino, entre outras possíveis definições, “clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual.” (CALVINO, 1991, p.10).

Quando se trata das obras de Jane Austen, *Orgulho e Preconceito* é a primeira a ser lembrada e a mais adaptada, utilizada como fonte para inúmeros tipos de adaptações, páginas na internet, *spin-offs* e web séries confirmando se como clássico por ser “aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível.” (CALVINO, 1991 p.15) Pois mesmo 200 anos depois de sua primeira edição, esta obra continua a fazer se significativa para seus fãs leitores e espectadores, afirmando seu status de clássico no repertório de leitores/espectadores contemporâneos.

Sobre adaptações podemos destacar uma das definições de Calvino que nos ajuda a pensar sobre as várias adaptações que podem surgir de um clássico “Os clássicos são livros que quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam

novos, inesperados, inéditos.” (CALVINO, 1991 p.12), ou seja, a cada nova leitura este se renova e se abre para novas interpretações e mídias, ou seja, mesmo nunca havendo lido o livro de fato o leitor/espectador moderno pode ter tido acesso a adaptação ou a algum comentário sobre o mesmo. Este quando parte para a leitura do livro em si, se descobre em uma experiência inédita daquilo que ele já esperava conhecer. “É clássico aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo” (CALVINO, 1991 p.15) desta forma Calvino afirma que um clássico faz parte do plano de fundo da cultura ou experiência dos leitores, este continua a ressoar e a reconstruir seu espaço a partir de seu status de clássico que é sempre redescoberto como uma experiência inédita que não era totalmente desconhecida.

Diante das informações supracitadas é interessante pensar por que Jane Austen é tão adaptada e serve de inspiração para tantas outras obras a partir das suas? Sue Parril (2002) traz a seguinte reflexão:

Por quê adaptar os romances de Jane Austen para filmes ou televisão? Do ponto de vista de estudos em filme e televisão, as adaptações destes romances fazem sentido. Eles contam boas histórias – simples histórias de amor às quais ainda são atraentes, particularmente para o público feminino. Qualquer um que vai ao cinema pode testemunhar que os filmes de Hollywood estão necessitados de histórias com personagens interessantes, forte motivação e finais plausíveis. (PARRILL, 2002, p.3, tradução minha¹⁰)

Levando estes pontos em conta, os romances de Austen são compatíveis com que o público contemporâneo deseja ver – pelo menos parte dele. A apropriação de suas obras se encaixa no gênero narrativo/cinematográfico também centrado nas peripécias de uma heroína: a comédia romântica. Partindo dessa hipótese podemos compreender o lugar periférico de *Persuasion* neste novo revival da *Austenmania*/indústria cultural: nossa heroína, Anne Elliot, como poderemos perceber a partir de sua caracterização no segundo capítulo não se adapta ao padrão desta heroína romântica popular.

Para compreender a proposta aqui posta, devemos, contudo, discutir quais serão os elementos de análise abordados no terceiro capítulo deste trabalho em função do diálogo entre as teorias de ponto de vista e personagem e adaptação, pontos de diálogo entre cinema e

¹⁰ No original: Why adapt Jane Austen's novels for film or television? From the point of view of television and film studios, adaptation of these novels can make sense. They tell good stories—simple love stories which are still appealing, particularly to a female audience. Anyone who goes to the movies can testify that Hollywood movies are sorely in need of stories with interesting characters, strong motivation, and plausible endings.

literatura – diálogo este fecundo, como se pode perceber no caso de Austen. Para tanto, é necessário discutir alguns pontos sobre o conceito de adaptação e os muitos pontos que se constroem a partir deste. Brian McFarlane (1996), em sua obra *From Novel to Film*, discute sobre adaptação e sua relação com o romance da qual se origina. Neste ponto é necessário se discutir o porquê das adaptações serem tão populares.

Em questão de popularidade podemos destacar que o filme está para o século XX/XXI como o romance estava para o século XIX. Como discutido anteriormente o papel do romance na sociedade do século XIX se assemelha ao que hoje temos o papel do cinema, como formador de opinião, difusor de ideias e fonte de entretenimento. As duas mídias tem muito mais em comum do que notamos, “como filme veio substituir na popularidade do romance representacional do início do século XIX, este o fez através da aplicação de técnicas praticadas pelos escritores no último final de século.” (MCFARLANE, 1996, p.6, tradução minha)¹¹. Em sua visada, o autor reforça a proximidade das duas mídias e justifica termos o cinema e a literatura em constante diálogo através das adaptações. Ao tornar esse diálogo mais claro o cinema utiliza da literatura para fortalecer seu campo de trabalho, assim como atender as expectativas de seus leitores/espectadores:

Assim que o cinema começou a ver-se como uma narrativa de entretenimento, a ideia de saquear o romance – já um repositório estabelecido de ficção narrativa - para material de origem teve início, e o processo continuou mais ou menos ininterruptamente por 90 anos. As razões dos produtores para esse fenômeno parecem se mover entre os polos de comercialismo em massa e o elevado respeito do público para com obras literárias. (MCFARLANE, 1996, p.6, tradução minha)¹²

A partir de então o cinema vê na literatura uma fonte de recursos sobre os quais poderão ser trabalhados, apresentando o leitor para determinados enredos de obras literárias ou atraindo aos que já conhecem a obra literária como fonte e que, querendo ou não poderá ver com olhos mais críticos o filme que deriva da obra de seu autor favorito. É do leitor que vem a se tornar espectador que parte outro destaque de McFarlane em sua obra, para ele o leitor tem a motivação de ir ver uma adaptação mesmo sabendo que está poderá não preencher suas expectativas e será totalmente diferente daquilo que nós, como leitores, imaginamos ao ler uma obra literária.

¹¹ As film came to replace in popularity the representational novel of the earlier nineteenth century, it did so through the application of techniques practised by writers at the latter end of the century.

¹² As soon as the cinema began to see itself as a narrative entertainment, the idea of ransacking the novel--that already established repository of narrative fiction--for source material got underway, and the process has continued more or less unabated for ninety years. Film-makers' reasons for this continuing phenomenon appear to move between the poles of crass commercialism and high-minded respect for literary works.

Quanto ao público, independentemente das suas reclamações sobre esta ou aquela violação da obra original, eles continuam a querer ver o que os livros poderiam parecer. Constantemente criando suas próprias imagens mentais do mundo de um romance e de seu povo, eles estão interessados em comparar as imagens com as criadas pelo cineasta. (MCFARLANE, 1996, p7 tradução minha)¹³

Leitores em geral têm como desejo saber como o livro seria se este pudesse ter existido de uma forma concreta, nesse caso concretizada em forma de imagem, no qual temos um embate pois as imagens pertencentes ao imaginário de uma pessoa são diferentes em relação ao de outros leitores. O que diferencia um leitor/espectador comum e um diretor de cinema é que este tem o poder de transformar sua própria interpretação de uma obra em algo concreto, o filme, tornando desta forma, a sua adaptação pertencente ao imaginário daqueles que não conhecem a obra original e são espectadores não leitores. O maior desafio de uma adaptação segundo McFarlane é superar a grande importância dada ao conceito de fidelidade, os críticos e leitores/espectadores tendem a avaliar uma adaptação de acordo com sua fidelidade à obra original analisando o quanto da obra escrita está transferido para a adaptação. Acontece que essa crítica não é de todo favorável se entendermos o cinema como um local de inovação e diálogo entre essas duas mídias, como apontado por McFarlane (1996):

A insistência na fidelidade tem levado à supressão de abordagens mais recompensadoras para a adaptação, ignorando, desta forma a ideia da adaptação como um exemplo de convergência entre as artes, talvez uma relação desejável ou até inevitável em uma cultura rica. (MCFARLANE, 1996 p.10 tradução minha)¹⁴

A obra literária por si só deixa margem para que esta possa ser transformada e ressignificada em outras mídias, nesse caso o apego à fidelidade estaria limitando a ação criativa dos que se dispõem a adaptá-la, na obra a qual foi escolhida como objeto desta pesquisa *Persuasão* apresenta duas adaptações com características diferentes que surgiram da mesma obra, mas foram modificadas de acordo com as crenças e ideias de seus adaptadores. Por este viés McFarlane (1996) traz à tona a utilização da obra literária como uma fonte de elementos que podem ser adaptados para a linguagem fílmica, destacando o conceito de

¹³ As to audiences, whatever their complaints about this or that violation of the original, they have continued to want to see what the books 'look like'. Constantly creating their own mental images of the world of a novel and its people, they are interested in comparing their images with those created by the film-maker.

¹⁴ The insistence on fidelity has led to a suppression of potentially more rewarding approaches to the phenomenon of adaptation. It tends to ignore the idea of adaptation as an example of convergence among the arts, perhaps a desirable--even inevitable--process in a rich culture

intertextualidade e a capacidade deste texto de conversar com a sua obra fonte e com seu público alvo. “Noções críticas modernas sobre intertextualidade representam uma abordagem mais sofisticada em relação à adaptação; a ideia de um romance original como ‘fonte’” (MCFARLANE, 1996 p.10 tradução minha¹⁵)

Assim podemos afirmar que as obras que serão analisadas adiante devem ser vistas como adaptações que aderem à intertextualidade e a obra *Persuasão* de Jane Austen como uma fonte de elementos narrativos, ou seja, o ponto de partida para que surjam novas obras a partir desta. É relevante pontuar que a análise aqui apresentada não se faz a partir da fidelidade à obra original, mas sim a pontuar os elementos que fizeram com que esta obra se metamorfoseasse dentro da narrativa cinematográfica em suas duas adaptações. Como ressalta McFarlane (1996) “(...) o ponto não é se o filme adaptado é fiel a sua fonte, mas como a escolha de um recurso específico e como a abordagem deste recurso representa a ideologia do filme.” (MCFARLANE, 1996 p.10 tradução minha¹⁶) por esta razão, o que importa não são os elementos que são exatamente transpostos de um livro para a sua adaptação, mas sim de que forma essa adaptação também pode se tornar uma obra relevante para os espectadores/leitores e os futuros leitores que poderão se formar a partir da adaptação. Esta, que por sua vez funciona como ligação entre as gerações de leitores, um atalho temporal no caso de Jane Austen, mais de duzentos anos entre suas edições originais e as adaptações que deixam seus enredos em evidência até hoje.

Linda Hutcheon, por sua vez traz a tona em sua obra *A Theory of Adaptation* (2006) um conceito mais amplo de adaptação, análogo ao de McFarlane (1996) para quem o ato de adaptação não se resume à transposição de uma obra de uma mídia para outra, mas implica a criação de outra obra, fruto de uma leitura/interpretação de quem adapta. Dessa forma, Hutcheon (2006) trata de adaptação como um processo coletivo, pois, do caminho percorrido de livro a filme ou outras mídias, diversas interpretações e elementos entram em diálogo, distanciando a adaptação de seu hipotexto e a tornando uma obra com características próprias:

Existe uma grande distância do romance adaptado enquanto o processo segue do roteiro escrito para a gravação (quando os designers, atores, cineastas, e diretores entram em ação) para a edição quando som e música

¹⁵ Modern critical notions of intertextuality represent a more sophisticated approach, in relation to adaptation, to the idea of the original novel as a 'resource'

¹⁶ the issue is not whether the adapted film is faithful to its source, but rather how the choice of a specific source and how the approach to that source serve the film's ideology.'

são adicionados e o trabalho começa a tomar forma por inteiro. (HUTCHEON, 2006 p.83, tradução minha¹⁷)

É a partir destas transformações que o texto adaptado vai tomando forma e, na visão de Hutcheon (2006), o texto adaptado tem liberdade para se ressignificar em mídias diversas, como exemplo disso estão às obras de Jane Austen que se mantem em diálogo com a modernidade por meio de inúmeras adaptações, moldadas nas mais diversas mídias. Logo, a recorrente afirmação de que a adaptação não é um simples ato de reprodução, mas um processo mais complexo que pode abranger um público muito mais amplo de acordo com a mídia em que este é adaptado, embasa-se no pressuposto de que “[o] texto adaptado, portanto, não é algo para ser reproduzido, mas sim algo a ser interpretado e recriado, muitas vezes em uma nova mídia” (HUTCHEON, 2006 p.84, tradução minha.)¹⁸.

Temos como exemplo a web série *The Lizzie Bennet Diaries*, uma adaptação de *Orgulho e Preconceito* feita no gênero vlog (vídeo blog) e transmitida pelo canal de vídeos Youtube, primeira série do site a ganhar um prêmio Emmy em 2013. Esta adaptação leva a obra de Austen a dialogar com a modernidade 200 anos depois da primeira edição da obra fonte, explorando a linguagem da internet, meio acessível e rápido de difusão de ideias e entretenimento. A série reimagina o clássico de Austen em torno de um vlog ficcional filmado no quarto de Lizzie, uma estudante de graduação de 24 anos, que vive sobrecarregada com uma montanha de dívidas estudantis, seu projeto de pós-graduação e os conflitos de sua família e amigos. Esta se faz uma série multiplataforma, pois além do vlog da Lizzie no Youtube, perfis dos personagens do livro/série foram criados nas redes sociais para que estes pudessem interagir com os espectadores.

Esse tipo de conexão faz da obra de Austen um ponto de partida para várias outras obras em diferentes mídias que vão se metamorfoseando ao longo do tempo para que esta dialogue com diferentes gerações de leitores/espectadores. Quando se trata da relação leitor/espectador com a adaptação é importante que este saiba que diferentes tipos de mídia consequentemente resultarão em ajustes na obra original. Como foi discutido anteriormente por McFarlane (1996), o conceito de fidelidade não deve ser enfatizado quando se trata de uma adaptação que procura seu espaço como uma obra independente, mas sim o conceito de multiplicidade que a obra original pode alcançar a cada nova adaptação. “Quando damos o

¹⁷ No original: “There is an increasing distance from the adapted novel as the process moves from the writing of the screenplay to the actual shooting (when the designers, actors, cinematographer, and director move in) and then to the editing when sound and music are added and the entire work as a whole is given shape.”

¹⁸ No original: “the adapted text, therefore, is not something to be reproduced, but rather interpreted and recreated, often in a new medium”.

devido significado e valor para uma adaptação como uma adaptação, os espectadores operam em um contexto que inclui seu conhecimento e sua própria interpretação da obra adaptada” (HUTCHEON, 2006 p.111, tradução minha)¹⁹.

Este trabalho, portanto, pretende considerar em sua análise como leitores/espectadores podem se aproximar do diálogo estabelecido pelas adaptações da obra *Persuasão*, que surge em meio à constituição de um subgênero específico do romance, o romance feminino, explorado neste capítulo, e como as adaptações desta obra em meio às duas ondas de *Austenmania*, na década de 1990 e nos anos 2000, operam a partir das escolhas que privilegiam um recorte interpretativo da obra de Austen e do romance feminino, bem como pensar o papel de *Persuasão* nestas escolhas feitas pelos diretores e roteiristas, bem como demais profissionais envolvidos nas adaptações, de modo à ressignificar a obra para outras audiências, considerando, inclusive, a construção da tipologia de heroína austeninana. Os capítulos 2 e 3, respectivamente, tratam dessa heroína construída como tipicamente austeninana e o lugar de Anne, heroína de *Persuasão*, bem como das duas adaptações de *Persuasão*, realizadas durante as duas ondas de *Austenmania*, a de 1995 e a de 2007.

¹⁹ No original: “When giving meaning and value to an adaptation as an adaptation, audiences operate in a context that includes their knowledge and their own interpretation of the adapted work.”

3. CAPÍTULO II: ANNE ELLIOT- “WHOSE BLOOM HAVE VANISHED EARLY”

Para delinear a trajetória de Anne durante o romance é importante pensar em alguns pontos que guiarão esta análise. Primeiro é ideal que analisemos a presença de Anne Elliot diante das outras heroínas de Jane Austen e o quanto ela difere do “padrão” de heroína que encontramos em seus outros romances refletidos em Emma e Elizabeth Bennet. Neste capítulo também será analisada a teoria de Personagem e ponto de vista, a fim de analisar o local de Anne Elliot na narrativa de Persuasão.

3.1 A heroína

De acordo com o dicionário Cambridge o termo Heroína é definido como “1. uma mulher que é admirada por ter feito algo muito corajoso ou por ter conquistado algo positivo 2. A principal personagem feminina de um livro ou filme que é frequentemente do bem 3. Uma mulher que você admira muito” (Cambridge online dictionary, tradução minha²⁰). Termos análogos são utilizados pelo dicionário Oxford que define Heroína como: “ 1. Uma mulher admirada ou idealizada pela sua coragem, grandes conquistas ou qualidades nobres 1.1 a principal personagem feminina em um livro, peça, ou filme, que é tipicamente identificada por boas qualidades pelas quais o leitor é levado a simpatizar. 1.2 (em mitologia e folclore) uma mulher com qualidades super-humanas e frequentemente uma origem semidivina em particular as que lidam com os deuses são parte dos mitos e lendas da Grécia Antiga” (Oxford online dictionary, tradução minha²¹). De acordo com as definições acima, pode-se perceber que o termo heroína, quando ligado ao gênero romance, define uma personagem feminina que possui boas qualidades e que conquista a simpatia do leitor. Anne por sua vez, não se encaixa bem nessas definições: apesar das boas qualidades – destacadamente a abnegação – quais características podem levar o leitor a se identificar ou se comover com sua trajetória?

²⁰ No original: a woman who is admired for having done something very brave or having achieved something great › the main female character in a book or film who is usually good › a woman who you admire very much

²¹ No original 1A woman admired or idealized for her courage, outstanding achievements, or noble qualities:she was the heroine of a materialist generation 1.1The chief female character in a book, play, or movie, who is typically identified with good qualities, and with whom the reader is expected to sympathize. 1.2(In mythology and folklore) a woman of superhuman qualities and often semidivine origin, in particular one whose dealings with the gods were the subject of ancient Greek myths and legends.

Ademais, também se questiona o papel de Anne como protagonista de *Persuasão*, outra característica da heroína de romance feminino. A narrativa inicia por estabelecer muito claramente o *setting* (o onde e o quando), mas também, e principalmente, o (ou os) quem. Nesta cartografia familiar, desenhada pelo pai logo no primeiro capítulo do romance, define-se o lugar de Anne – na constelação familiar e na narrativa: às margens. Esta não centralidade de Anne na narrativa pode ser compreendida como metáfora para o papel que ela havia escolhido para si naquela história familiar: somente perto do desfecho do romance ela se descobre – ou permite descobrir – protagonista da própria história.

É nessa falta de reconhecimento da personagem como protagonista – logo, a falha na identificação do leitor – que pautamos, em parte, a hipótese do lugar periférico/marginal ocupado por Anne Elliot nas adaptações das obras da autora – considerando as duas ondas de *Austenmania* (anos 90 e anos 2000 e 2010). Antípoda a Emma e as Bennets, Anne faz vizinhança à Fanny, a heroína de *Mansfield Park*: gostamos e nos penalizamos delas, mas, poderíamos ouvir qualquer Janeite dizer, elas não são típicas heroínas autenianas.

Nas adaptações cinematográficas objeto deste estudo, as quais analisaremos com mais detalhes no capítulo seguinte, a personagem é moldada de maneira a preencher as expectativas de seu público/audiência contemporâneo. Nesse tipo de mídia multimodal, Anne é reconstruída para se encaixar no conceito de heroína que conhecemos e estamos acostumados a acompanhar, particularmente quando se trata de romances “femininos”: uma heroína jovem e vivaz que, apesar de alguns contratempos em parte originados em sua hamartia, rumam em direção ao final feliz e ao protagonismo de suas vidas.

3.2 A heroína austeniana e a comédia romântica

As personagens que habitam os romances de Jane Austen são conhecidas por se assemelharem ao perfil de heroínas de comédia romântica explorado por Hollywood e, argumentamos, de fato há uma tradição literária sólida no romance feminino, como analisado no primeiro capítulo, que consolida esse subtipo de heroína para o público espectador contemporâneo, preparando o caminho. Neste tipo de enredo, o foco está na personagem principal e nas suas relações: é na relação a dois que se pauta o enredo e os conflitos que se seguem giram em torno do clássico “*boy meets girl*”²² e das complicações daí advindas:

²² Garoto encontra garota

[...] Em torno de alguma complicação que normalmente impede que fiquem juntos de imediato. Esse fator institucional varia, mas os mais frequentes merecem ser mencionados: intenções ocultas de pelo menos um dos personagens – garota e/ou garoto fingem ser algo que não são; polígonos amorosos – garota e/ou garoto tem outro companheiro em vista; relações de amizade – garota e garoto são melhores amigos; relações de amor e ódio – garota e garoto não se suportam; diferenças de classe social, de raça ou de idade; desinteresse de um dos personagens por relacionamentos amorosos; entre outros. São obstáculos a serem superados pela narrativa, para que o final feliz possa ser merecido e finalmente conquistado- e, na maioria dos casos ele é. (LIMA, 2010, p.56)

Esta “fórmula” das comédias românticas pode-se argumentar, é derivada dos romances femininos, e principalmente dos de Austen: garota conhece garoto, mas ele tem um compromisso ou está interessado por outra pessoa – *Razão e Sensibilidade*, como o casal Elinor e Edward, uma vez que ele que mantém um compromisso secreto, anteriormente contraído; ou outro polígono, em *Sense and Sensibility*, Marianne e Brandon, em que ela está interessada em outro. Em *Orgulho e Preconceito* enfatiza-se a relação de repulsa além da forte marcação da diferença social entre Darcy e Elizabeth Bennet. Em *Emma*, a personagem título não parece estar interessada em relações amorosas – pelo menos no que diz respeito a si, mas se diverte praticando desastroso matchmaking. Em *A Abadia de Northanger*, a diferença de classes sociais é obstáculo entre Catherine Morland e Mr. Tilney, assim como em *Mansfield Park*.

A construção dessa heroína de comédia romântica hollywoodiana busca a simpatia do leitor/espectador, para que seu público, em sua maioria feminino, possa partilhar das experiências da heroína e se identificar com a mesma:

Elas são produzidas de maneira a provocar a identificação – consciente ou não – da plateia com sua personalidade, seus gostos, suas alegrias e seus sofrimentos. Para isso, elas devem ser discursivamente construídas de maneira a ativar mecanismos de identificação. Elas tentam se aproximar de uma certa “mulher real” pressuposta pelo filme, oferecendo a ela, dentro da narrativa, uma possibilidade de final feliz. (LEITE, 2010. p.65)

De maneira parecida se molda a heroína de romance: o autor usa estratégias para aproximar o leitor de sua personagem, atribuindo-lhe características, qualidades ou ações que possam ser apreciadas pelo seu público. Essa caracterização, vimos aruindo, é um dos pontos fortes de Austen, e exatamente por este motivo suas heroínas não seguem padrão específico. Segundo Wayne Booth (1983), “Jane Austen não está operando de acordo com as convenções, a maioria das quais ela havia parodiado e superado; sua técnica é determinada pelas necessidades do romance que ela está escrevendo” (BOOTH, 1983, p.250, tradução

minha)²³ e nos damos conta disso com mais propriedade quando transitamos pelos trabalhos da autora: Anne Elliot, nossa heroína diverge do estilo “Austen” difundido e aclamado por seus leitores contemporâneos não por haver inconsistência na obra da autora ou na caracterização da personagem, mas porque ela foge à fórmula consagrada pela indústria cinematográfica: os romances da autora, logo, são mais experimentais e menos “tradicionais” em termos de técnicas e caracterização de personagem que a atual indústria – e esse conservadorismo é um dos pontos geralmente não abordados quando se pensa no papel da indústria cultural na circulação de obras e narrativas.

Anne é descrita por Tony Tanner (2004) em seu artigo *In between: Persuasion*, parte da coletânea de artigos *Bloom's Modern Critical Interpretations: Persuasion* como uma heroína solitária, que carrega o enredo da obra, particularmente a possibilidade de seu final feliz, sobre seus ombros. Tanner inicia por pensar o título do romance, um substantivo abstrato tão ao gosto de Austen, mas não pareado (pensemos em *Sense and Sensibility* e *Pride and Prejudice*):

Persuasão. Não Persuasão e... – resistência, recusa, rebelião, por exemplo. Apenas *Persuasão*. Em seus títulos prévios utilizando nomes abstratos Jane Austen desenvolveu pares. Dessa vez o debate, a luta, a contestação, as contrariedades e ambiguidades estão todas em uma única palavra. Assim como estão todas concentradas em uma garota. Anne Elliot é a mais solitária das heroínas de Austen. Persuadida por outros, ela teve que repersuadir ela própria. (TANNER, 2004, p. 107, tradução minha²⁴)

Anne, aos dezenove anos, no auge de seu vigor, estava prestes a se comprometer com o jovem que ela acreditava ser o homem que a faria feliz:

Na época [Wentworth] era um jovem excepcionalmente atraente, de muita inteligência, espírito e brilho; e Anne, uma mocinha extremamente bonita, gentil, modesta, de bom gosto e sentimento. Metade da soma de atrativos em qualquer um dos lados já seria suficiente, pois ele nada tinha para fazer e ela não tinha ninguém para amar; o encontro, porém, de tão generosas qualidades não poderia falhar (AUSTEN, 1818, p.28²⁵).

²³ No original: Jane Austen is not operating according the conventions, most of which she had long since parodied and outgrown; her technique is determined by the needs of the novel she is writing.

²⁴ No original: *Persuasion*. Not ‘*Persuasion* and ...’—Resistance, Refusal, Rebellion, for instance. Just *Persuasion*. In previous titles using abstract nouns Jane Austen had deployed pairs. This time the debate, the struggle, the contestation, the contrarities and ambiguities are all in the one word. As they are all in, or concentrated on, the one girl. Anne Elliot is the loneliest of Jane Austen’s heroines. Persuaded by others, she has to repersuade herself.

²⁵ Todas as citações de *Persuasão* foram extraídas da edição *A Obra Prima de Cada Autor: Persuasão*. Editora Martin Claret (2012), 3ª edição. Logo, a partir deste ponto, as citações serão apenas marcadas com seus números de páginas.

Mesmo com as grandes chances de essa união dar certo, principalmente no que diz respeito ao sentimento sincero entre os dois, Anne abre mão de Wentworth. É interessante notar que os atrativos de ambos são apresentadas pela narradora de modo irônico, embora esta assinale que as qualidades presentes no casal fariam dessa união bem sucedida devido a serem complementares. Como presente em outras obras de Austen, no casal Elizabeth Bennet e Mr. Darcy de *Orgulho e Preconceito*, Anne e Frederick seriam perfeitos um para o outro, pois o encontro dos atrativos do casal estabeleceria um equilíbrio entre eles: ele, “um jovem excepcionalmente atraente”, ela “uma mocinha extremamente bonita”; ele inteligente, ela gentil; ele espirituoso, ela modesta; ele brilhante, ela com bom gosto e sentimento. A este conjunto de qualidades, reveladoras da assimetria entre o casal, somam-se os motivos para o apaixonamento, ironizada pela voz narrativa: ele “nada tinha para fazer” e ela “não tinha ninguém para amar”. Contudo, ressalva a voz, “o encontro (...) de tão generosas qualidades não poderia falhar.” Não poderia, diz a voz, mas falhou: eles se separam porque a aparente assimetria de qualidades há também a assimetria social – e esta é uma questão que a fórmula comédia romântica tende a apagar: as relações sociais são o centro da narrativa de Austen, permeadas e permeando a relação amorosa.

Esta falha, assim como a responsabilidade da narrativa, é atribuída à solitária Anne – ela foi/se deixou ser persuadida, e esta é a sua hamartia, pelo qual deve pagar, penando durante grande parte da narrativa. Anne foi persuadida a recusar essa união, tão complementar quanto à do Darcy e Elizabeth em *Orgulho e Preconceito*, por Lady Russel, “que ela sempre amara e em quem sempre confiara” (p.29). Segundo esta, seu noivado seria impróprio tanto para ela e sua família quanto para ele: Frederick não tinha conexões que fizessem dele um parceiro ideal para a filha de um Baronete, nenhuma fortuna que pudesse assegurar esse casamento como uma boa escolha para Anne que, ainda tão nova, teria, com certeza, a oportunidade de conhecer rapazes em uma posição mais adequada que a de Frederick. Persuasão descreve a ação antes da ação que ecoa durante todo o romance:

A palavra persuasão ecoa através do romance pelo qual é seu título constantemente assombrando Anne Elliot (isso ocorre pelo menos quatorze vezes). É como se ela não fosse capaz de fugir do que ela havia feito; se permitir ser persuadida a não se casar com Frederick Wentworth ou ser dissuadida de casar-se com ele. (TANNER, 2004, p. 109, tradução minha²⁶)

²⁶ No original: The word ‘persuasion’ echoes throughout the novel of that title just as it is constantly haunting Anne Elliot (it occurs at least fourteen times). It is as if she cannot get away from what she has done in allowing herself to be persuaded not to marry Frederick Wentworth—or dissuaded from marrying him.

Anne se deixa persuadir e erra – esse é o seu grande erro, sua hamartia. Relacionando as ações de Anne durante o romance damos-nos conta da seguinte explicação da diferença entre os substantivos *persuasão* e *convicção*:

Exprimem estas duas palavras o acto pelo qual a nossa alma aquiesce àquilo que se lhe propõe como verdade, com a ideia acessória duma coisa que a determinou a este acto. A *convicção* é uma aquiescência fundada em provas duma evidência irresistível e vitoriosa. A *persuasão* é uma aquiescência fundada em provas menos evidentes, posto que verosímeis, porém mais próprias a interessar o coração que a ilustrar o espírito. Aquela é filha da razão, e do domínio da inteligência; esta obra mais sobre o coração, e depende da sensibilidade. A *convicção*, sendo o efeito da evidência, não pode enganar; assim que, não pode ser falso aquilo de que estamos legitimamente *convencidos*. A *persuasão* é o efeito de provas morais, que podem enganar; e assim podemos estar muitas vezes *persuadidos* dum erro mui real, que tenhamos por verdade mui segura. (Dicionário dos Sinónimos – Poético e de Epítetos da Língua Portuguesa, de J. I. Roquete e José da Fonseca (Porto, Lello e Irmão Editores, s. d.)

A partir desta definição podemos classificar o erro de Anne a partir de seus fundamentos emocionais, isto é, ligado ao respeito que ela sentia por Lady Russel e o sentimento que ousava sentir por Frederick: ela foi persuadida ao erro e só depois de anos de arrependimento e abnegação Anne “aprende” a acreditar na (dar crédito a) sua própria razão/julgamento para decidir sobre sua vida, finalmente tornando-se protagonista da sua história.

Não “bonita, inteligente e rica” (p.5) como Emma Woodhouse e nem detentora de um temperamento divertido e espirituoso como Elizabeth Bennet, Austen, em seu último romance, apresenta-nos uma heroína de vinte e sete anos de idade, solteira, sem esperanças de conseguir um casamento, alguém cujo “encanto logo se desvanecera” e “cuja palavra não tinha nenhum peso” (p11): “apenas” ou “só” Anne:

Anne, porém, com uma elegância espiritual e uma doçura de caráter que lhe teriam merecido a admiração de pessoas de real inteligência, não era ninguém aos olhos do pai ou da irmã; sua palavra não tinha nenhum peso, tinha sempre de ceder; era só Anne. (p.11)

Podemos pensar porque sua palavra não tinha peso: ela havia se equivocado antes – logo, ela não mais confiava em seu julgamento: o erro anterior de Anne fez com que ela tivesse receio de seguir suas próprias opiniões e fazê-las serem aceitas pelos demais. A partir de então podemos discutir quais serão as principais diferenças presentes durante a construção dessa personagem e perceber o quanto ela se difere das demais heroínas das obras de Austen.

3.3 Ponto de vista e personagem

A narração é um elemento fundamental na construção do romance, pois é por meio dos recortes que ela elabora que somos apresentados aos elementos do romance e guiados ao longo do enredo. Quando falamos de narração não temos como escapar da discussão sobre personagem, pois são os recursos narrativos e o ponto de vista escolhido pelo autor que irão construir o perfil dos personagens. Ligia Chiappini Moraes Leite, em seu livro *O Foco Narrativo* (1985) descreve e comenta a tipologia narrativa elaborada por Norman Friedman (1967) em *O Ponto de Vista na Ficção*, este por sua vez desenvolve oito tipos de narrador com os quais o leitor pode se deparar durante suas leituras. A fim de compreender a construção de Anne ao longo do romance e das adaptações, exporemos de modo breve as categorias citadas, apontando a escolha de Austen e suas implicações.

Leite (1985) inicia pela categoria de Autor Onisciente Intruso, como o próprio nome aponta, este autor não se intimida e se intromete, ocupa um lugar que não é o seu – uma das definições de intruso – durante a narrativa justamente para compartilhar suas impressões e juízos, colocando-se entre leitor e narrativa seja para esclarecer ou para comentar fatos do enredo. “Esse tipo de narrador tem a liberdade de narrar à vontade (...) adotando um ponto de vista divino, como diria Sartre, para além dos limites de tempo e espaço.” (LEITE, 1985, p.27). Como exemplos deste estilo se encaixam os narradores de Fielding em *Tom Jones*, Tolstói em *Guerra e Paz* e Machado de Assis em *Quincas Borba*. Desnecessário dizer que a voz narrativa/a narradora de Austen não se comportaria de modo tão direto – não à toa a crítica a elogia por primar pela sutileza, e esta está justamente na construção do ponto de vista de seus romances.

A outra categoria desenvolvida por Friedman e apresentada por Leite (1985) é a de Autor Onisciente Neutro: apesar de estar no texto, este narrador não se revela de modo tão conspicuo quanto o “intruso”: dirige-se a nós leitores em terceira pessoa, caracterizando os personagens e descrevendo o ambiente de modo a, aparentemente, deixar que os julgamentos sejam feitos por nós, leitores. É preciso dizer que esta é a categoria preferida por Austen no seu fazer literário e em *Persuasão*, especificamente: o narrador/a narradora está lá conosco e, às vezes de modo mais sutil, às vezes menos, faz-nos acreditar que apenas descreve, deixando a nosso cargo os julgamentos.

Leite (1985) continua elencando as categorias e parte para a terceira, “Narrador eu como testemunha”. Neste tipo de ponto de vista, o narrador se põe no enredo como uma personagem secundária que narra em primeira pessoa fatos que testemunha: “testemunha, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade

ou querendo fazer algo parecer como tal.” (LEITE, 1985, p.37). O efeito de sentido desta escolha na construção da narrativa é evidente: o leitor e o narrador estão mais próximos, pois este narrador não é onisciente e revela a parcialidade de seu ponto de vista, sendo, por vezes, surpreendido com o desfecho e o encaminhamento da narrativa. Paradoxalmente, essa parcialidade também o torna mais confiável para o leitor, que se identifica com ele, salvo exceções.

Outra categoria enfatizada na obra de LEITE (1985) é a de “Narrador-protagonista”. Como o nome implica o narrador, nesta categoria, é o personagem principal e, desta maneira, narra a história a partir de um único ponto de vista. “Narra de um ponto fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos.” (LEITE, 1985, p.43). Este seria o caso de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Como efeito de sentido, temos um narrador considerado pouco confiável – ou, por outro ponto de vista, dominante, haja vista a narrativa de Robinson Crusoe, caso extremo de apagamento de qualquer outra voz. Este grande narrador-protagonista começa a ser desmontado pelo recurso à onisciência seletiva múltipla, como veremos, explorada na ficção moderna e contemporânea.

Na categoria de onisciência seletiva múltipla o autor escolhe narrar os fatos a partir das impressões de vários personagens: “[...] não há propriamente narrador. A história vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas.” (LEITE, 1985, p.47) Eliminando, dessa maneira, a presença de um narrador delimitado a essa função, a responsabilidade fica dividida entre os personagens e podemos, assim, seguir o enredo a partir de pontos de vista diferentes. Na onisciência seletiva, outra categoria apresentada por Leite (1985), o enredo é narrado por uma voz, isto é, apenas um personagem é escolhido para essa função, similar ao narrador-protagonista. A diferença está na consciência do narrador de seu papel como narrador.

As duas últimas categorias destacadas são “Modo dramático” e “The camera”. A primeira tem como principal característica a eliminação do narrador e do autor: o texto é construído por diálogos entre os personagens e por sucessões de cenas, cabendo ao leitor interpretar e organizar suas próprias impressões sobre o que lhe é fornecido no texto. Na última categoria, “the camera”, há total exclusão da voz narrativa, pois a narrativa se desenvolve a partir de “flashes de realidade como se apanhados por uma câmera arbitrária e mecanicamente.” (LEITE, 1982, p. 62). Esta última categoria define o estilo de Hemingway, por exemplo, em seus contos, e é uma das indicações de como o diálogo entre literatura e cinema é uma via de mão dupla: o modo “the camera” faz alusão direta à câmera que filma o

desenrolar da narrativa. A impressão que este modo narrativo passa é a de sua neutralidade quanto ao *setting* e o desenrolar da narrativa – a ilusão de recorte da realidade encobre justamente o fato deste recorte ser já construído a partir de uma perspectiva – há um olho por trás dessa câmera.

Em *Persuasão*, seu último romance completo, argumentamos que Austen utiliza, majoritariamente, a técnica do narrador onisciente neutro: percebemos sua presença na narrativa, principalmente no tom irônico que perpassa a apresentação das ações ao longo do enredo. Somada a esta técnica, contudo, está a da onisciência seletiva múltipla: por vezes, a voz narrativa se (com)funde com a voz interior de algum dos personagens, a remoer ou repensar suas ações. Esta combinação de técnicas, nem sempre reconhecida por seus leitores e críticos, complexifica o ponto de vista a partir do qual se constrói os enredos de seus romances e amplia os efeitos de sentido: o leitor, desavisado, pensa que trata com uma narradora/voz narrativa relativamente neutra, embora marcadamente irônica, e por vezes, por meio dessa voz que se insinua, vislumbra o que de fato pensam ou sentem os personagens, o que o leva a se identificar mais ou menos com tal e tal personagem – intimamente, pensa-se, conhecido. Não por acaso, parte dos spin-offs das obras de Austen, assim como as adaptações, brincam com a questão da perspectiva, do ponto de vista: outros modos de narrar, outros narradores, outras vozes, encobertas ou apenas parcialmente reveladas nos romances.

Vamos agora a Anne, para pensar como a questão do ponto de vista opera na sua caracterização. Austen inicia a narrativa de uma heroína em descompasso: Anne, prestes a se deslocar do seu lar, Kellynch Hall, distanciar-se de sua família e reencontrar um passado doloroso. O descompasso, aliás, pauta sua relação com a família, particularmente com seu pai, o baronete Sir Walter Elliot, e sua irmã mais velha, Elizabeth. Por compartilharem interesses e valores Sir Elliot e Elizabeth transitam por outra esfera e se reconhecem como iguais – estão em outro passo. Anne, por sua vez, está apartada deles e das decisões familiares: diante da dificuldade financeira em que a família se encontra complicação inicial do romance, Sir Walter e Elizabeth decidem locar Kellynch Hall e se mudar para Bath. Diante da questão, ‘ficar em seu lar ou manter o "status" os Elliot preferem se deslocar e privilegiar o status.

Desde sua primeira menção no romance, Anne nos é apresentada distanciada de sua família: o romance inicia com Sir Walter Elliot relendo o livro do baronete no qual constam as informações sobre sua família, que ele com prazer aprimorava. Sua esperança é a de que seu livro favorito seja preenchido com conexões entre sua família e nomes de peso. Para tanto, depositava suas expectativas em Elizabeth, já que Mary havia conquistado uma

“importância artificial” se tornando esposa de Charles Musgrove e, para ele, Anne não teria chance alguma de conseguir uma união: “Elizabeth, mais dia, menos dia faria um casamento adequado.” (p.11)

Mergulhados no “orgulho dos Elliot” o pai de Anne, Sir Elliot, e sua irmã mais velha, Elizabeth, não dão a devida atenção a Anne, à margem, inclusive, da própria narrativa, visto que a mesma só se torna protagonista a partir do quarto capítulo, quando nos é contada sua breve história com Wentworth. A narrativa de várias formas pontua a relação entre Anne e sua família, principalmente sua relação com o pai: por não ver nenhuma qualidade em Anne que a pudesse levar a atingir seus objetivos, este a tratava com descaso:

Alguns anos antes, Anne Elliot fora uma menininha muito bonitinha, mas seu encanto logo desaparecera; e, como, mesmo no seu auge, seu pai nela encontrasse poucos motivos de admiração (por serem completamente diferentes dos dele, seus traços delicados e seus doces olhos escuros) nada havia nela, agora que estava murcha e mirrada, que atraísse a estima dele. (p.11)

Neste trecho podemos perceber a sobreposição entre a voz narrativa, onisciente, e sua progressiva fusão à voz/pensamento do personagem, sir Elliot, a respeito de Anne: “como, mesmo no seu auge, seu pai nela encontrasse poucos motivos de admiração (por serem completamente diferentes dos dele, seus traços delicados e seus doces olhos escuros) nada havia nela, agora que estava murcha e mirrada, que atraísse a estima dele”. À delicadeza da voz narrativa em relação à personagem – seus traços delicados e seus doces olhos escuros – sobrepõe-se outra voz, a do pai, incorporando-se à apresentação da personagem que nós, ainda, não sabemos ser a protagonista: “nada havia nela, agora que estava murcha e mirrada” e retorna a narradora: “que atraísse a estima dele”.

É também pelo ponto de vista de Sir Elliot que somos apresentados a Elizabeth Elliot, comparada à Anne e Mary. No primeiro capítulo, apenas alguns trechos mencionam Anne, não diretamente e focalizando-as, mas descrevendo-a em contraste à irmã mais velha, de acordo com a opinião de seu pai:

Por uma delas, a mais velha, ele realmente abriria mão de qualquer coisa, mesmo se poucas ocasiões se tivessem apresentado para tanto. Elizabeth herdara, aos dezesseis anos, em tudo o que era possível, os direitos e dignidades da mãe; e, sendo muito bela e muito parecida com ele, sua influência sempre fora grande, e assim eles conviviam bastante felizes. Suas outras filhas eram inferiores em valor. (p.11)

Essa semelhança entre Sir Walter Elliot e Elizabeth coincide, inclusive, no julgamento que ambos tem em relação à Anne Elliot, opinião não compartilhada por Mary, que ocupa,

também, posição marginal nessa constelação familiar. Essas relações ficam explicitadas quando as irmãs são questionadas sobre a estadia de Anne com Mary em Uppercross ou com os demais em Bath. Decide-se que Anne ficaria nos arredores de Kellynch Hall na casa de Mary; “não posso ficar sem Anne” (p.34), assim argumenta Mary; a resposta de Elizabeth não tarda: “então, tenho certeza de que é melhor Anne ficar, pois ninguém vai precisar dela em Bath.” (p.34):

Ser requisitada por ser útil embora num estilo inadequado, pelo menos é melhor do que ser rejeitada como completamente inútil; e Anne, feliz por verem nela alguma serventia, feliz por lhe atribuírem um dever preciso, e sem dúvida longe de lamentar que o cenário de tudo aquilo fosse o campo e sua própria terrinha, aceitou ficar, com prazer. (p.34)

Anne parece não se importar com o desprezo de uma das irmãs e fica feliz por parecer necessária à Mary e, dessa forma, não ter que se distanciar tanto de seu lar. Neste trecho podemos perceber a forma como Anne tem se deixado persuadir a respeito de outras escolhas referentes a seu bem estar – sua atitude pode ser qualificada como resignada ou abnegada. Persuasão e resignação, contudo, não é um bom título para definir o que se passa ao longo deste romance.

Outro ponto que separa Anne de suas irmãs se faz presente quando ela já está de volta a Bath e a Srta. Clay, acompanhante de Elizabeth pergunta se deve voltar para casa, já que Anne havia voltado e ela não seria mais necessária para fazer companhia para Elizabeth. Esta não hesita “ela [Anne] não é nada pra mim, comparada a você.” (p.126). A diferença de temperamento e postura das irmãs é o principal motivo para essa falta de conexão entre as duas irmãs, a chegar o ponto de uma “estranha” ser preferida. Nenhuma admiração poderia vir de Elizabeth para com Anne, devido à sua dissemelhança: “uma era a pura vaidade egoísta, a outra o puro afeto generoso.” (p.202). É esta “pureza” em seus sentimentos que as afasta.

Outro personagem cujo ponto de vista sobre Anne é essencial nesta primeira parte do livro para delinear o perfil de Anne é seu “par romântico” Capitão Wentworth. Após anos separados, seu reencontro seria inevitável. Quando o evento finalmente ocorre, em um momento anticlimático, há, por parte de Wentworth, uma negação deste passado e de Anne: “quase irreconhecível de tão mudada” (p.56). A partir desse momento, os leitores são levados, pelo ponto de vista de Anne, (com)fundido ao do narrador onisciente, a acreditar que os sentimentos de Frederick por ela haviam se alterado em decorrência de seu caráter e sua escolha – é um dos primeiros momentos que essa voz de Anne se faz ouvir na narrativa:

Frederick Wentworth valera-se de tais palavras, ou de outras parecidas, mas sem imaginar que fossem contadas a ela. Ele a achara terrivelmente mudada, e no primeiro momento em que foi questionado dissera o que sentia. Ele não havia perdoado Anne Elliot. Ela o maltratara, o abandonara e o decepcionara; e o que era pior, havia demonstrado certa fraqueza de caráter ao fazer aquilo, algo que seu temperamento determinado e confiante não poderia tolerar. Ela o abandonara para agradar outras pessoas. Aquilo fora o efeito de ela deixar-se persuadir excessivamente. Tinha sido fraca e pusilânime. (p.57)

De acordo com a concepção de “narrador confiável” (*reliable narrator*) discutida por Wayne Booth (1983), Anne Elliot é uma personagem cujo ponto de vista nos guia de forma confiável por todo o enredo – ela, aliás, parece-nos a única voz narrativa confiável e podemos, dessa forma, nos fiar em seus comentários e julgamentos. Mas, como percebemos, Anne pouco sabe ou adivinha de Wentworth e é preciso que ele tome para si a voz e, por meio de uma carta, textualmente desfaça o engano – esta sequência, aliás, será uma das analisadas no terceiro capítulo deste trabalho.

É nesse contexto que Anne assiste às afeições entre Frederick e as jovens irmãs Musgrove. As atenções de Frederick para com Louisa Musgrove tornam-se cada vez mais evidentes e Anne percebe na moça qualidades que ele admira tão opostas às da jovem Anne:

(...) Sua irmã é uma boa pessoa; mas vejo que você é quem tem um caráter resoluto e firme. Se você se importa com a conduta ou com a felicidade dela, tente infundir nela o máximo de seu espírito que puder. Mas não há dúvida de que é isso que você vem sempre fazendo. O mais grave mal de uma personalidade passiva e indecisa é que não se pode contar com nenhuma influência sobre ela. Nunca temos certeza de que uma boa impressão seja duradoura; todos podem modificá-la. Seja firme quem quiser ser feliz. (p.79)

Ao ouvir tal depoimento, Anne recebe as palavras de Frederick para si: “o proverbial destino do ouvinte não era absolutamente o seu; não ouvira nada de ruim sobre si mesma, mas muito ouvira de significado muito doloroso. Via agora como o seu caráter era julgado pelo Capitão Wentworth.” (p.80) Anne, leitora como nós, lê e interpreta Frederick, para si e para nós. E é somente quando Frederick toma a voz narrativa para si, por intermédio da carta, que ficamos sabendo seus sentimentos, desde o início do romance, os quais não nos são apresentados já que conhecíamos seu caráter por meio da visão de Anne. E somente aí percebemos que mesmo bons leitores, como Anne, cometem seus equívocos porque seus pontos de vista são parciais.

Anne vai se assenhorando de seu papel como protagonista no decorrer do romance. Para que o leitor perceba este movimento centrípeto da personagem – saindo das margens para o centro da narrativa – este deve seguir o enredo junto com Anne. A heroína, como dito,

toma posse de sua história quando se expõe ao risco de ser persuadida novamente por Lady Russel: esta tenta sutilmente convencê-la a se unir a Mr. Elliot, seu primo, dizendo que seria uma das maiores gratificações para ela se Anne pudesse ocupar o lugar de sua mãe, herdando o que lhe é de direito. Mesmo a sedução de se tornar Lady Elliot, senhora de Kellynch Hall, não é capaz de vencer a desconfiança de Anne em relação a seu primo. Ademais, mesmo dando Frederick por perdido, ele está lá, a pesar em suas decisões: “ela jamais poderia aceitá-lo [Mr. Elliot]. Não era só que seus sentimentos continuassem avessos a qualquer homem, salvo um; seu juízo, após séria consideração das possibilidades do caso, era contrário ao Sr. Elliot” (p.139). Ao analisar os prós e contras, Anne, mais experiente e senhora de si, decide por tomar como fiel da balança o seu juízo – outra marca de diferenciação entre Anne e a jovem Anne.

Anne descobre a importância de não ter sido persuadida por Lady Russel a se unir a Mr. Elliot quando visita sua antiga amiga e colega de escola, Sra. Smith. Esta, que conhecia o primo de Anne, relata as intenções do mesmo, de casar-se com Anne, e tomar posse da fortuna de seu pai. Ainda, para evitar qualquer desejo de Sir Walter de se unir a Srta. Clay, Mr. Elliot a levaria pra Londres como sua amante. Depois de saber disto, Anne reflete sobre o que teria sido dela se escolhesse ser novamente persuadida:

Anne só podia reconhecer intimamente tal possibilidade de ser induzida a desposá-lo, o que a fez arrepiar-se a ideia da infelicidade que poderia ter-se seguido. Era muito possível que ela fosse persuadida por Lady Russel! E, sob tal suposição, qual das duas ficaria mais arrasada quanto o tempo tivesse revelado tudo, mas tarde demais?(p.182)

É a partir desse ponto que Anne apossa-se de seu papel como protagonista da própria história, vimos arguindo, e, portanto, torna possível o seu *happy ending*: Anne conclui sua jornada com o final feliz que ela e seus leitores almejavam, pois deixara de ser “(...) deslocada, sempre sendo guiada, ao invés de ser sua própria guia (...)” (TANNER, 2004, p.109 tradução minha²⁷) para se tornar sua própria persuasora, a heroína cuja a palavra é capaz de transpassar a alma de um homem. Analisaremos, no próximo capítulo, como essa jornada de Anne rumo ao protagonismo de sua história é adaptado a partir de duas perspectivas diversas e, logo, duas representações distintas da heroína: a primeira, mais clássica, digamos assim, mais próxima ao ideal da heroína de romance “histórico”; a segunda, mais contaminada, digamos assim,

²⁷ No original: (...) displaced, always ‘giving way’ as opposed to having her *own* way (...)

com o gênero comédia romântica, dialogando com um público espectador e não apenas leitor da obra.

4. CAPÍTULO III: AS ADAPTAÇÕES FÍLMICAS DE PERSUAÇÃO

Apesar de *Persuasão*, último romance de Jane Austen, ser considerado pela crítica em geral a obra mais bem acabada da escritora, em comparação a outros como *Orgulho e Preconceito* – com oito adaptações entre minisséries e longas metragens, bem como inúmeras obras baseadas em seu enredo – este romance é um dos menos adaptados para o gênero fílmico. Pelo levantamento feito neste trabalho, há duas longas metragens e duas minisséries. A primeira adaptação de *Persuasão* foi uma minissérie de mesmo nome dividida em quatro capítulos, em vídeo tape preto e branco, produzida pela BBC e exibida entre 30 de dezembro de 1960 e 20 de janeiro de 1961, dirigida por Campbell Logan e roteiro de Michael Vbysey e Barbara Burnham. A segunda adaptação também se trata de uma minissérie produzida em 1971 por ITV/Granada, dirigida por Howard Baker e roteiro de Julian Mitchell.

Vinte e quatro anos após a produção da última adaptação de *Persuasão*, em meio as grandes produções da *Austenmania* proveniente da década de 1990 – da qual surgiram à aclamada minissérie “*Pride and Prejudice*” (1995) da BBC, o Premiado “*Sense and Sensibility*” (1995) de Ang Lee, a produção da Miramax de *Emma* (1995) e sua paródia “*Clueless*” (1997) – a BBC lançava a primeira das adaptações escolhidas para a presente análise “*Persuasion*” (1995), dirigida por Roger Michell e roteiro de Nick Dear. Esta produção foi lançada como filme para TV, o que diz do público alvo e do seu alcance, e tinha em seu elenco Amanda Root como Anne Elliot e Ciarán Hinds como Captain Frederick Wentworth. Produzida em meio ao revival de produções Austenianas na primeira década dos anos 2000²⁸, a segunda adaptação escolhida para análise é *Persuasion*, produzida em 2007 pela BBC, também lançada como filme para TV. Esta adaptação foi dirigida por Adrian Shergold a partir do roteiro de Simon Burke, e estrelava Sally Hawkins como Anne Elliot e Rupert Penry-Jones como Captain Frederick Wentworth.

Pela introdução posta, é preciso pensar o porquê de obra tão relevante ter sido relegada em segundo plano nestas duas ondas de Austen – sendo apenas adaptadas como filmes para TV – em relação às demais obras. Uma de nossas hipóteses de interpretação centra-se na heroína Anne Elliot. Quando comparada às demais e mais bem conhecidas heroínas austenianas, como discutido no capítulo anterior, Anne “perde o viço”: ela é mais velha que as heroínas dos romances citados, sua beleza se desvanecera e, ademais, a personagem não

²⁸ Incluem-se nesta nova onda de Austen mania a adaptação de *Pride and Prejudice* para o cinema em 2005 e as produções em minisséries da BBC para *Emma* (2009) e *Razão e Sensibilidade* (2008).

apresenta as qualidades – “handsome, clever, and rich”, “witty” – das demais heroínas. Ademais, Anne apresenta-se passiva ou, melhor dizendo, resignada diante dos eventos que pontuam sua trajetória no romance e essa postura não parece ser atraente/sedutora para o público contemporâneo, acostumado a medir as heroínas de Austen a partir de Elizabeth Bennet (*witty*) e Emma Woodhouse (*handsome, clever, and rich*).

É a partir dessa lógica da indústria fílmica que nos propomos a comparar as duas produções citadas, tendo em mente que diretores e roteiristas, com o intuito de construir uma adaptação que seja atrativa e que supra as expectativas de seu público, adaptam/interpretam textos/obras – é interessante frisar que a indústria do entretenimento é conservadora e ao adaptar obras consagradas garante, de antemão, público cativo, a saber, o dos leitores – ou alegados leitores – que buscam a satisfação de uma adaptação colada ao enredo, com detalhada atenção para o *setting* e para os elementos de época, mas que perdoa certas imprecisões no que tange aos personagens, quando estes não são seus favoritos. Criando, dessa maneira, produtos que destacam ou omitem determinados eventos do enredo e/ou características de personagens, dependendo dos propósitos que sua equipe de produção visa para o filme/ série. O foco do presente trabalho está na construção da personagem e, para a análise, selecionamos três eventos/cenas-chaves das adaptações *Persuasion* (1995) e *Persuasion* (2007), a saber, o reencontro, a carta e o beijo.

A análise fílmica se dará segundo os conceitos discutidos por Rene Gardies (2007) em sua obra *Compreender o Cinema e as Imagens*, em que se destaca a constituição do plano cinematográfico, um dos pontos de análise, como “um fragmento espaço temporal homogêneo” no qual estão contidos vários elementos que constituem a cena. É a partir da escala dos planos que podemos classificá-los mediante a delimitação do espaço filmado: plano geral, portanto enquadra o espaço em que a cena será filmada, como uma casa ou uma paisagem. Plano de conjunto, por sua vez, diz respeito aos personagens que compõem a cena, contextualizando-a. O plano médio enquadra os personagens, focalizando-o da cintura para cima e difere pouco do Plano americano, que enquadra o personagem dos joelhos para cima, enfatizando dessa forma a ação do mesmo. Os efeitos de sentido que estes enquadramentos operam são significativos: o primeiro plano tem um enquadramento mais fechado que o plano americano e focaliza um único personagem, por exemplo. O dito, close-up ou primeiríssimo plano, focaliza um ponto determinado, comumente o rosto de um personagem ou um detalhe relevante para a trama. De acordo com Gardies (2007) “se deve evitar ver o plano enquanto unidade única do filme (...) um elemento só tem valor de unidade em referência a

um dado eixo de leitura.” O plano não pode ser entendido como único elemento de análise, dessa forma, limitaria as várias leituras que podem ser feitas a partir de uma análise fílmica, deixando de lado a importância de outros parâmetros de análise.

Dentro do plano temos também o enquadramento “um conjunto indissolúvel formado pelo quadro e pelo campo” no qual somos guiados pelo enquadramento escolhido a “excluir e instituir” é através desta estratégia que os diretores escolhem o que será visto pelo espectador e de que maneira receberá esta imagem. Neste âmbito podemos destacar a encenação que nada mais é que a maneira de como o realizador organiza os elementos que irão compor a cena como, cenários, posição dos atores, objetos presentes na cena, iluminação entre outros. Segundo Gardies o estudo do enquadramento deve considerar

(...) uma infinidade de linhas dramáticas, emocionais, axiológicas e plásticas e de referências narrativas, culturais e intertextuais que se leem na iluminação de um rosto, num arrepiar de pele ou na lentidão de um gesto, numa oposição de sombra e luz, num brilho ou em uma degradação de cor. Estudar um enquadramento é levar em conta tudo aquilo que o constitui em espaço delimitado e organizado. (GARDIES, 2007)

No estudo do enquadramento são destacados os efeitos que ampliam seus efeitos, dentro destes está o “sobre-enquadramento, desenquadramento, quadro dentro do quadro, dinâmica de centro e fora de centro, rarefação e enchimento e dinâmica do campo e fora de campo.” Esta última é a que se mostra mais relevante para nossa análise. A dinâmica de campo e fora de campo é definida por Gardies (2007) como:

O campo fílmico remete para um espaço não visível, o fora de campo, que lhe é imaginariamente contíguo e que só existe pela sua relação com o campo. Mais do que ele próprio, é a sua natureza viva que interessa á análise: a dinâmica de campo e fora de campo que nasce das relações entre o visto e o sugerido. (GARDIES, 2007)

No caso das adaptações das obras de Jane Austen o fora de campo é conhecido pelos espectadores por meio da obra escrita, se estes tiverem conhecimento do hipotexto poderão compreender de forma mais clara as relações do que é delimitado no filme, pois já tem conhecimento do universo literário de Austen.

A dinâmica de campo/ fora de campo pode ser caracterizada pelos seguintes elementos da cena os olhares, as entradas e saídas e o som. Os diretores podem optar por usar essa técnica para jogar com a relação ficção/realidade fazendo com que seus personagens dirijam o olhar para o espectador, o que só acontece caso haja esse intuito de dialogar/ aproximar o

espectador da trama, pois se tratando de ficção esse ato quebraria o pacto ficcional que ao momento em que nos expomos a uma obra de ficção concordamos em participar.

As entradas e saídas, por sua vez, se dão pelo movimento de câmera, que pode transitar entre diferentes campos e pelos personagens que saem de cena. Já o som, quando se trata dessa dinâmica pode nos remeter ao que está fora de campo quando sua fonte não é visível, por exemplo; um som de piano enquanto não vemos o instrumento ou quem o toca podemos, como espectadores, nos interrogar se este faz parte do fora de campo da cena, o mesmo se dá no som de uma batida a porta, o som dos passos de alguém se aproximando, entre outros.

Quando nos voltamos para as adaptações cinematográficas de obras literárias a relação do espectador com o filme e o seu fora de campo tem teores relevantes a serem discutidos, pois temos a presença do público leitor/espectador e o público que é somente espectador. Do público que já teve acesso ao hipotexto, a obra escrita, se espera que este já esteja ciente da maioria das relações de fora de campo presentes no enredo, ou que o mesmo saiba inferir sobre elas já que a fonte destas relações é a obra original. Por exemplo, o fora de campo das adaptações dos romances de Austen é a obra escrita, o livro. No caso desta pesquisa, as análises serão pautadas nas seguintes cenas do romance *Persuasão* e suas respectivas adaptações mais recentes.

4.1 Cena I: o reencontro

Um dos momentos mais esperados do romance *Persuasão* é, sem dúvida, o momento em que Anne Elliot, após anos de separação, se reencontraria com Frederick Wentworth. Anne já havia tentado evitar esse encontro, mas esse seria inevitável, estando os dois tão próximos. Esse episódio, quando comparado às duas adaptações escolhidas como objeto de estudo *Persuasion* 1995 e *Persuasion* 2007, apresenta marcantes diferenças não somente em relação ao livro, seu hipotexto, mas entre si. De acordo com a obra de Austen a cena, descrita no capítulo 7, se inicia com Anne e Mary tomando café da manhã em sua casa. Charles Musgrove, esposo de Mary, havia combinado com Wentworth ir à caça e comunica o fato à Mary, informando também que suas irmãs Henrietta e Louisa Musgrove, assim como o capitão, estavam a caminho para visitá-los e ter notícias de seu filho, acidentado na noite anterior. Em questão de instantes todos entram na casa, o encontro é breve, logo Charles reaparece comunicando estar pronto para a caçada. O Capitão cumprimenta as moças e sai

seguido das irmãs de Charles. A partir desse momento Anne começa a raciocinar sobre o choque do repentino encontro:

Dois minutos depois do anúncio de Charles, os outros apareceram; estavam na sala de estar. Seu olhar cruzou rapidamente com o do capitão Wentworth, houve uma inclinação, uma reverência; ela ouviu a voz dele; ele falou com Mary, com as palavras certas no tom certo, disse algo às senhoritas Musgrove, o bastante para revelar a cordialidade de sua relação com elas; a sala parecia cheia, cheia de pessoas e vozes, mas em alguns minutos, estava tudo acabado. (...) e Anne terminou o desjejum como pôde (p. 55)

Como o trecho acima assinala, Mary adorara a visita, mas Anne lida com seus sentimentos: uma rápida troca de olhares, uma reverência, a percepção dele – a voz dele, ele falou – e de seus modos para com os demais presentes na sala (principalmente a sua cordialidade em relação às irmãs Musgrove): Anne escuta e sente: “a sala parecia, cheia de pessoas e vozes” e depois é deixada para lidar com suas impressões e sentimentos “como pôde”.

Na primeira adaptação, *Persuasion* 1995, a cena se desenvolve da seguinte maneira: Anne, no plano de fundo da cena, iluminada pela luz do sol que adentra pela janela, cuida do sobrinho acidentado. A cena enquadrada pelas portas laterais assemelha-se a um tríptico religioso, uma Madonna/Nossa Senhora ao centro. No plano mais próximo, a câmera mostra o lugar vazio à mesa (imagem 1). Fazendo jus as características de sua personagem, Anne aparece ainda sem tomar para si sua posição de protagonista. Logo, ela se aproxima do plano central e integra o quadro junto com sua irmã à mesa: o plano abre e daí sabemos que Mary já estava à mesa tomando café (imagens 2 e 3). Os comentários sobre a maternagem de Mary, advindos da sogra, principalmente, bem como da voz narrativa, no romance, já estão aqui referidos. As duas conversam sobre os planos de Charles e Frederick para a manhã, Mary deixa claro que provavelmente eles não irão à casa dos Musgrove por causa do menino doente.

Sequência 1 - Início do café da manhã

Imagem 01



Imagem 02



Imagem 03



Fonte: MICHELL, 1995

Temos, a partir de então, em primeiro plano, as duas irmãs à mesa: mesmo estas sendo as únicas personagens a compor o quadro, o ambiente encenado não transmite intimidade entre as duas: durante o curto diálogo elas pouco se olham – Anne olha para Mary, mas não o contrário – e a disposição das cadeiras – seu afastamento – indicam a falta de sintonia entre essas irmãs, embora a relação com a mais velha, Elizabeth, seja de fato classificada como fria (as irmãs em *Persuasão*, aliás, são muito diferentes das irmãs Bennet em *Orgulho e Preconceito* e das irmãs Dashwood em *Razão e Sensibilidade*). (imagens 4 e 5) O conteúdo do diálogo também endossa essa leitura: Mary relata os planos do marido e reclama sobre sua situação em ser deixada para trás; em nenhum momento pergunta sobre o bem estar de sua irmã ou sobre a recuperação de seu filho. Esse autocentramento de Mary é caracterizado, por vezes, e particularmente nesta cena, pela voracidade, esta forma de querer tudo para si, pois ela sempre quer mais. Nesta cena, seu prato está cheio, quando comparado ao de Anne, e ela come durante todo o diálogo:

Sequência 2 - As irmãs tomam café da manhã

Imagem 4



Imagem 5



Fonte: MICHELL, 1995

Nesse momento Charles chega à janela avisando que viera buscar os cães de caça e avisa sobre a chegada de Henrietta e do Capitão Wentworth. Ao saber da chegada dos dois, Anne demonstra sinais de nervosismo. (imagens 5 e 6) Charles, da janela, ao nos remeter ao que está fora de campo, isto é, ao nos chamar a atenção, via enquadramento, do que nos é mostrado e ao mesmo tempo omitido, reforça o confinamento das duas irmãs nesse espaço doméstico – confinamento de espaço e de relações que está indicado na observação de Anne quando relata a cena da chegada: “a sala parecia cheia, cheia de pessoas e vozes”. A sala parecia e de fato estava. De fato, se prestarmos atenção, esta adaptação prima pelas cenas em espaços fechados em enquadramentos mais fechados, e mesmo as tomadas em espaço aberto

são circunscritas pelo espaço ocupado pelo grupo focalizado, entre eles, Anne, sempre Anne – afinal, descobrimos tarde, é a ela que a narrativa segue.

Na cena em destaque podemos acompanhar o início da sequência em que se narrará o reencontro. Essa sequência, burlescamente, se inicia com Charles, na janela – há algo de incivilidade no modo como o casal se trata o não dito, mas intuído no romance e na adaptação: Mary, afinal, estaria a tomar o café da manhã sozinha, se não fosse por Anne – o marido, já o tomara também sozinho. Após o anúncio da chegada dos visitantes, o primeiro enquadramento se centra no diálogo entre o casal – com as janelas fechadas – e a reação de Anne, paralisada.

Sequência 3 - As irmãs são interrompidas por Charles

Imagem 06



Imagem 07



Imagem 08



Fonte: MICHELL, 1995

Na cena em destaque podemos acompanhar o início da reação de Anne, apresentada de modo mais caricato no filme (Imagens 10 e 11) em questão do que no romance em si: no romance, por meio da narrativa onisciente parcial, temos indicações mais sutis dos sentimentos de Anne diante dessa situação, modalizados pela voz narrativa a partir da perspectiva da própria Anne. A expressão, surpresa e assustada no rosto de Anne ao saber da chegada de Frederick é reveladora: Frederick, até o momento, pertence ao fora de campo (mas não da narrativa), mas o evitado reencontro é anunciado como inesperado – irônico, visto que a leitora, e mesmo Anne, esperam ansiosamente por este reencontro. Logo após o anúncio da chegada dos convidados, Anne se levanta e se apoia no canto da sala, retirando-se do centro da cena:

Sequência 4- Anne vê Frederick

Imagem 9



Imagem 10



Imagem 11



Fonte: MICHELL, 1995

Esta cena se desenvolve entre closes na reação de Anne e planos conjuntos incluindo os outros personagens. No detalhe, (imagem 11) o close em destaque mostra a expressão de Anne em “choque” por estar vivenciando o momento tão evitado quanto antecipado e reforça o encenamento da tensão e da fuga marcada espacialmente na cena: encurralada no canto da sala, onde buscara refúgio, Anne de fato fica sem saída em relação à posição dos demais personagens. Na cena em questão o enquadramento foca na expressão de Anne, por meio dos closes, nos permite ver sua expressão petrificada e sua figura contra as grades da janela que compõem o plano de fundo da imagem: quanto mais o close se aproxima, mais vemos a face de Anne e as grades da janela que desaparece, ressaltando a impressão de aprisionamento da personagem.

O capitão conversa um pouco com Mary, que inclusive apresenta-lhe Anne. Educado e gentil (em comparação ao Frederick da adaptação de 2007), este responde que já a conhece. Enquanto os demais conversam Anne tenta se manter imune ao desconforto da situação, sentido muito mais por ela do que pelos outros presentes. Nesta cena o enquadramento é mais amplo, quase definido em plano americano: percebemos que a tentativa de Anne em se manter afastada, apoiada à parede, (imagens 12 e 13) um passo atrás, de fato dá a dinâmica da ação: à impressão de distanciamento de Anne, Frederick, à frente, contrapõe sua proximidade:

Sequência 5– A apresentação

Imagem 12



Imagem 13



Imagem 14



Fonte: MICHELL, 1995

Nessa parte o diretor escolhe fazer um plano de detalhe (imagens 15 e 16) para descrever o estado emocional de Anne de uma maneira de que não se repetissem imagens do seu rosto, já que ela fica paralisada, sem reação diante de Frederick, essa foi a forma para demonstrar o quanto ela se sentia desconfortável com a situação. Detalhe esse, que só estará sendo notado pelo espectador.

Sequência 6– Detalhe das mãos

Imagem 15



Imagem 16



Fonte: MICHELL, 1995

Ao final de sua fala Wentworth sai acompanhado de Henrietta, Louisa Musgrove e Mary que decide se juntar ao grupo deixando Anne sozinha ainda com a mesma expressão, (imagem 18) chocada pelo encontro. O que diz muito sobre a relação entre as irmãs e como os sentimentos de Anne eram ignorados, ou não eram notados pelos outros presentes. O conjunto é enquadrado em primeiro plano, alternando entre as ações dos demais e a expressão de Anne, como se esta não estivesse fazendo parte das cenas, apenas, assim como os espectadores, observasse a movimentação dos demais, neste caso se retirando da cena.

Sequência 7– Frederick sai de cena

Imagem 17

Imagem 18

Imagem 19



Fonte: MICHELL, 1995

Esta inatividade de Anne na cena, ou o seu lugar à margem da cena, (imagem 19) diz muito sobre a relação estabelecida entre ela e a irmã, bem como com os demais presentes e, logo, o seu lugar na narrativa, como arguimos ao longo do segundo capítulo: Anne ainda não é a protagonista de sua própria história e a narrativa fílmica o mostra claramente.

Sequência 8– Anne fica sozinha

Imagem 20

Imagem 21

Imagem 22



Fonte: MICHELL, 1995

Ao final da cena, vemos o pequeno Charles ao fundo, iluminado pelo sol enquanto sua mãe, que em momento algum se refere a ele, se arruma e sai. (imagem 20) Anne permanece sozinha, enquadrada, paralisada, enquanto a ação desenrola fora do quadro. Sua demonstração é exagerada se comparada ao livro e passiva se comparada à mesma cena na adaptação mais recente descrita a seguir, configurando uma leitura bem definida de seu papel na adaptação, acentuando como características suas a resignação, a timidez e a passividade. (imagens 21 e 22)

Em *Persuasion* 2007 a cena se constrói de maneira diferente quando comparada ao livro e a primeira adaptação. Ela se inicia com Anne observando a janela da casa, de costas para o espectador, também iniciando como se tentasse ignorar o que iria acontecer, ou sua participação na cena. (imagem 23) Novamente podemos notar no plano de fundo a janela com as grades, assim como na cena do filme anterior, fazendo parte da encenação do conjunto em questão.

Sequência 9 - Anne observa à janela

Imagem 23



Fonte: SHERGOLD, 2007

Nesta Cena, Anne observa o fora de campo, para os leitores de Austen e conhecedores do livro, sabemos que o fora de campo em questão se remete ao contexto que nos foi conhecido na leitura, seu hipotexto, em vista disto podemos inferir que Anne possa estar pensando na proximidade de um possível encontro com Frederick.

No conjunto seguinte Anne é interrompida de seus pensamentos de forma abrupta, ela se assusta de repente pelo som de fora de campo com a porta se abrindo (imagem 24) e as irmãs Musgrove entram animadas contando sobre o jantar que ela perdeu na noite passada e como elas estão encantadas com o charme do Capitão Wentworth. (imagem 25) O diálogo das irmãs é contínuo, encurralando a moça, não deixando espaço para Anne responder ou demonstrar qualquer reação diferente de um sorriso discreto. (imagem 26)

Sequência 10– A chegada das visitas

Imagem 24

Imagem 25

Imagem 26



Fonte: SHERGOLD, 2007

Durante o diálogo, Mary se une ao trio fazendo um comentário sobre o capital de Frederick. Todos os personagens da cena começam a surgir gradativamente em cena enquanto Anne continua no mesmo lugar, ao lado da janela, duplamente “emoldurada”. Logo após se ouve a voz de Charles reclamando que ele está atrasado, e à porta surge Frederick, causando uma quebra dos diálogos correntes antes de sua chegada. (imagem 27) Ao notar sua presença, Anne primeiro fica sem saber como se portar e se vira para a janela novamente ficando de costas para o grupo, Mary o convida para entrar e Frederick logo demonstra sua cordialidade perguntando sobre a saúde do filho de Mary. O foco nesta adaptação da cena, portanto, recai na surpresa deste reencontro e na sua inexorabilidade – Anne é encurralada em seu lugar, desempenhando papel duplo – de espectadora e de protagonista (imagem 29):

Sequência 11– Frederick se aproxima

Imagem 27

Imagem 28

Imagem 29



Fonte: SHERGOLD, 2007

Nessa cena, Anne fica sem saber como se comportar diante de Frederick: ela se vira de costas, movimenta as mãos, olha para baixo; sua inquietação é representada de modo mais ativo do que o choque, um tanto exagerado, na primeira adaptação, mas o *leitmotif* permanece: sua reação permanece ignorada pelos presentes. Nessa cena, assim como na adaptação já analisada, Anne, pelo espaço ocupado no enquadramento, nos é mostrada em posição encurralada – por Frederick, pela situação, pelas regras de polidez, posição esta sempre reforçada pela sua posição em frente às grades da janela:

Sequência 12 – o aceno

Imagem 30

Imagem 31

Imagem 32



Fonte: SHERGOLD, 2007

O capitão Wentworth desvia o olhar para Anne na janela e Mary percebe que não havia apresentado os dois e decide fazê-lo, Anne então percebe a movimentação dos dois e se vira para o grupo, recebe uma breve reverência de Frederick. (imagem 30) Temos um close no rosto dele, nos apontando que sua expressão muda quando este se refere à Anne. (imagem 31) O Capitão diz que os dois já haviam se conhecido, Mary não compreende e pergunta a Anne por que não teria tocado no assunto antes, ela rapidamente responde que Mary não poderia lembrar-se, pois estava na escola na época. (imagem 33) Em seguida as irmãs Musgrove questionam se poderão acompanhar os cavalheiros na sua caçada, cordialmente Frederick confirma para as moças que poderão ir com eles. (imagem 34)

Sequência 13– Anne responde a Mary

Imagem 33

Imagem 34

Imagem 35



Fonte: SHERGOLD, 2007

Podemos destacar a reação de Anne quando Frederick, secamente responde que eles já se conheciam, ela demonstra surpresa, por ele ter reconhecido sua antiga ligação e fica mais nervosa por ela mesma ter que explicar para sua irmã o porquê dela não ter comentado nenhuma palavra a respeito, pois até esse ponto, para os demais, Anne também não conhecia o Capitão Wentworth e ela não queria que seu erro do passado fosse conhecido por todos. Este conjunto vai sendo construído alternadamente entre primeiro plano e closes, a encenação vai mudando de acordo com o personagem que está em evidência. Por exemplo, quando Anne está em cena ainda vemos a janela formando um plano de fundo, a partir do momento em que o close é dado no rosto da personagem, aumenta a sensação de aprisionamento dela na cena.

Neste ponto, eles são interrompidos por Charles, a mostrar as armas da caçada para Frederick. Logo após os visitantes se despedem e saem seguidos pelas irmãs. A câmera então se fixa em um close em Anne, ainda no mesmo local do início da cena, focalizando sua expressão inicial de alívio após o término do encontro e de mágoa também:

Sequência 14– O olhar de Anne

Imagem 36

Imagem 37

Imagem 38



Neste ponto podemos destacar algo que não é notado na adaptação anterior, no que diz respeito à dinâmica de dentro e fora de campo, Anne olha em direção ao espectador, (imagem38) fazendo uma ruptura com o pacto que se institui no momento em que aceitamos a ligação entre o filme (ficção) e a realidade fora dele. Ou seja, a quebra da quarta parede. Essa troca de olhares insere o espectador na cena, fazendo com que este se identifique com o estado emocional da personagem e compartilhe com ela suas ansiedades.

As duas adaptações, apresentam nessa cena contrastes resultantes da modernização das obras de Austen para o público contemporâneo; Elzette Steenkamp (2009), em seu artigo *Janeites for a New Millennium: The Modernisation of Jane Austen on Film*, discute a modernização dos romances de Austen quando transpostos para o texto fílmico, tendo como principal hipótese a afirmação que os romances de Austen são constantemente adaptados para o público moderno, pois em seus enredos originais Austen dá espaço para que a partir daí possam ser feitas leituras voltadas para o público contemporâneo.

Algo de natureza semelhante acontece com a finalidade de acrescentar nos elementos originais encontrados na obra austeniana características que façam com que o público moderno se identifique com seus personagens e seus enredos. Esse ponto se mostra profícuo quando analisamos as duas adaptações de *Persuasion* escolhidas para estudo, *Persuasion* (1995) e *Persuasion* (2007).

Focando na reação de Anne nas duas adaptações, podemos notar a diferença na atitude dela para com a situação do reencontro na adaptação de 2007 temos uma heroína mais ativa, que tenta fugir da situação (quando se põe de costas para a visita), mas depois tenta lidar com a situação e até chega a falar com a irmã sobre já ter conhecido Frederick. Na adaptação de 1995, por sua vez, Anne não sabe como lidar com a situação e fica em uma espécie de “estado de choque” transparecendo, dessa forma, o seu nervosismo e constrangimento.

Temos uma heroína passiva e compatível com seu hipotexto em *Persuasion* (1995) e uma mais ativa *Persuasion* (2007) que por sua vez será mais ajustada ao público contemporâneo, pois como frisado por Elzette Steenkamp (2009) “as Janeites do novo milênio querem que suas heroínas conquistem tudo – amor, sexo, fortuna e um considerável nível de independência”²⁹ (p.4 tradução minha)

²⁹ (...) new millennial Janeites want their heroines to have it all – love, sex, wealth and a reasonable degree of independence.

As hipóteses de leitura acima expostas justificariam, então, as principais diferenças entre as duas cenas principalmente se pensarmos no público para o qual o filme se direciona e nas suas expectativas diante do romance/filme em questão. As adaptações, portanto, trabalham buscando satisfazer esses interesses diversos – público leitor mais preocupado com a fidelidade à obra literária em termos de enredo, caracterização e principalmente *setting* versus um público espectador que traz em seu repertório outras adaptações das obras de Austen e tem conhecimento e afinidade com a linguagem fílmica. Não por acaso, argumenta Steenkamp (2009), as heroínas de Austen, quando transpostas para a linguagem fílmica, sofrem essa modernização, pois “elas devem ser mais independentes, mais ativas e devem desafiar seus “parceiros” mais apaixonadamente”³⁰ (STEENKAMP, 2009, p. 4, tradução minha).

Essa discussão sobre a modernização das heroínas de Austen nas adaptações mais recentes de seu último romance *Persuasão* se segue mais profundamente em umas das cenas mais aclamadas do romance, a conhecida “cena da carta” que, no primeiro manuscrito do romance, não existia: como é sabido, *Persuasão* tem um capítulo excluído, capítulo esse que foi substituído por Austen pelos dois últimos capítulos do livro – XXIII e XXIV – aos quais se acrescenta a cena da carta na qual Frederick Wentworth declara novamente seu amor a Anne.

4.2 Cena II: a carta

Um dos elementos recorrentes nos romances de Austen são as cartas e bilhetes: este é um dos meios pelo qual a autora/voz narrativa consegue trazer à tona a voz do herói, dando espaço para que este se desculpe, explique, e (nos) esclareça sobre seus sentimentos e motivações. Austen, podemos dizer, apropria-se e retrabalha o gênero epistolar em suas obras – salvo engano, todas vão trazer cartas e/ou correspondências impactantes no desenrolar dos enredos e, claro, na visão da heroína para com os sentimentos de seu herói.

A mais famosa carta das obras austenianas é a de Mr. Darcy para Elizabeth Bennet em *Orgulho e Preconceito*, no capítulo 34. *Persuasão*, por sua vez, apresenta aquela que pode ser considerada a mais bela carta de amor dos heróis austenianos: em seu último capítulo, XXIII, a carta, escrita pelo herói, vai operar um *plot twist* (reviravolta) e alterar o sentido do enredo e sua resolução. Nesse romance o capítulo da carta é um dos mais aclamados momentos:

³⁰ They must be more fiercely independent, more active and must challenge their male suitors more passionately.

Frederick derrama seus sentimentos suprimidos (e anteriormente rejeitados) por Anne e pede sua mão novamente, em uma expectativa agonizante que é resumida pela mais conhecida citação do livro “You pierce my soul, I am half agony, half hope. (p. 204)”

O episódio da carta é encenado no romance da seguinte forma: Anne está no apartamento dos Musgrove em companhia de Capitão Harville, da Sra. Croft e de Frederick Wentworth. Anne está sentada, junto à janela, conversando com Harville sobre a capacidade distinta de cada gênero de esquecer um amor. Defendendo seu sexo, afirma ela: “Certamente não os esquecemos tão rapidamente como vocês nos esquecem. Talvez seja mais nosso destino do que nosso mérito” (p.200). Frederick está sentado na mesma sala, um pouco afastado, escrevendo uma carta que ele diz ser para um amigo; quando termina, Harville e ele se despedem e saem do local, mas pouco depois Frederick retorna afirmando que esqueceu suas luvas. Ao encontrá-las, na mesa de escrever, sinaliza a Anne que há um bilhete/carta escrita para ela:

(...) Pediu perdão, mas esquecera das luvas e, cruzando imediatamente a sala na direção da escrivaninha e voltando as costas para a Sra. Musgrove, tirou uma carta sobre os papéis esparramados, e a pôs diante de Anne, fitando nela por algum tempo os olhos brilhantes e suplicantes; pegando, então, apressadamente as luvas, já estava fora da sala quase que antes de a Sra. Musgrove perceber que estivera dentro dela: tudo num instante! (p.203)

Anne, surpresa com a atitude de Frederick, lê a carta e descobre que ele ainda está apaixonado e propõe o noivado novamente. Ela, após saber que os sentimentos dele ainda estão vivos, não consegue esconder seus sentimentos dos outros e começa a agir estranhamente, comportamento que é entendido pelos demais como mal estar – estar fora de si. Por este motivo, seu cunhado, Charles Musgrove, oferece-se para acompanhá-la até sua casa. Contudo – ah, o acaso textual – no meio do caminho eles se encontram com Capitão Wentworth e ele deixa Anne sob seus cuidados:

Não podia haver nenhuma objeção. Só podia haver a maior alegria e, aos olhos do público, a mais grata aquiescência; e sorrisos contidos, e a alma a dançar num êxtase interior. Em meio minuto, Charles estava de novo no começo da Union Street, e os outros dois seguiam em frente juntos: e logo já haviam trocado palavras suficientes para decidirem rumar para o comparativamente silencioso e retirado caminho de cascalho, onde o poder das palavras faria daquela hora uma benção, sem dúvida, e a prepararia para a toda imortalidade que as mais felizes recordações de suas futuras vidas poderiam oferecer. (p. 206, 207)

Passemos agora às adaptações fílmicas escolhidas como objeto de estudo deste trabalho. Existem diferenças marcantes entre as duas adaptações fílmicas, no que concerne

essa cena: a adaptação de 1995 está mais de acordo com a encenação descrita no romance, o que constituiria um exemplo de *transferência*, conforme a define McFarlane citado por Félix (2005): “‘É um fácil processo relativo pelo qual os elementos de um romance são encaixados em um filme’³¹ (p. 77, tradução minha)”. Nesse processo as cenas são construídas de acordo com os acontecimentos do romance, aquilo que chamamos de mais “fiel” ao seu hipotexto. Analisaremos mais detalhadamente a cena ao longo deste capítulo.

Na adaptação de 1995 dirigida por Roger Michell a cena da carta se inicia da seguinte forma: Anne chega à casa da Sra. Musgrove onde a mesma está conversando com a Sra. Croft, Anne se junta a elas. Um pouco afastado na escrivaninha e, em primeiro plano, se encontra Frederick, escrevendo uma carta, que ele diz ser para um amigo. O capitão Harville está no outro canto da sala, perto da janela (imagens 39 e 40).

Sequência 15– Frederick escreve a carta

Imagem 39

Imagem 40

Imagem 41



Fonte: MICHELL, 1995

Nos quadros ilustrados acima, podemos perceber que o foco do enquadramento está no que Frederick está fazendo, pois temos sua presença em primeiro plano, enquanto os demais personagens compõem o plano de fundo. Sabemos como espectadores que Frederick está escrevendo a carta que dará o final feliz a história do casal, fato esse que é ignorado pelos outros personagens que integram a cena.

³¹ is a relative easy process by which elements from a novel can be taken and placed within a film

Sequência 16– Diálogo á janela

Imagem 42

Imagem 43

Imagem 44



Fonte: MICHELL, 1995

No diálogo que se segue entre Anne e Cap. Harville, o enquadramento permanece o mesmo: Frederick em primeiro plano, Anne e Harville afastados do centro da cena, mas observados/ouvidos por Wentworth. (imagem 42) Os dois dialogam sobre a capacidade de homens e mulheres de esquecerem seus amores. Esse se faz um diálogo muito interessante para Frederick, já que ele gostaria de saber se Anne havia ou não esquecido dos sentimentos que tivera por ele anos antes. A opinião dela reforça que em comparação aos homens as mulheres são mais constantes e não se esquecem de seus sentimentos tão facilmente, reforçando que ela não teria nenhuma esperança em relação os sentimentos de Frederick. Nos quadros acima podemos perceber que o foco do enquadramento está em Frederick e sua escrita, focalizado em primeiro plano, enquanto os demais personagens compõem o plano médio e Cap. Harville ocupa o plano de fundo. Sabemos, como leitores-espectadores, que Frederick está escrevendo a carta que levará, finalmente, ao final feliz a história do casal, fato ignorado pelos outros personagens que integram a cena.

Sequência 17– O descuido

Imagem 45

Imagem 46

Imagem 47



Fonte: MICHELL, 1995

De repente Frederick derruba um objeto da mesa, (imagem 45) fato que chama a atenção dos presentes para ele. (imagem 46) Logo após o fato, Frederick diz que finalizou a carta, o Capitão Harville se despede de Anne e das senhoras, assim como o faz Frederick, e ambos saem da sala. O fato de Frederick deixar algo cair não faz parte da narrativa do livro de Austen, é mais um exemplo das escolhas feitas pelos diretores e roteiristas para mostrar a reação deste ao detalhar seus sentimentos por Anne em face do diálogo que ele escuta sobre a constância do amor feminino em oposição ao amor masculino. Vejamos a primeira parte da sequência, até a saída de Wentworth:

Sequência 18– A carta termina de ser escrita

Imagem 48

Imagem 49

Imagem 50



Fonte: MICHELL, 1995

Anne retorna ao lugar que estava sentada quando o Capitão Wentworth rapidamente retorna a sala, dizendo que havia esquecido seu guarda chuva. (imagem 51) Ao pegar o objeto ele sinaliza para Anne que há um bilhete para ela e sai antes de ser notado pela Sra. Musgrove. (imagens 52 e 53) O enquadramento desta sequência relativa à escrita e à leitura da carta focaliza primeiro Frederick em primeiro plano; quando este se ausenta, sinaliza a carta escondida na escrivaninha, que é o foco fixo da sequência, e posteriormente, Anne, sentada no mesmo lugar de Frederick, lendo a carta: a carta, afinal, é o tema desta sequência:

Sequência 19– Anne recebe a carta

Imagem 51



Imagem 52



Imagem 53



Fonte: MICHELL, 1995

Quando o Capitão Wentworth retorna à cena podemos perceber que o enquadramento permanece o mesmo: o foco na mesa onde a carta está, e Anne no plano médio. Quando este mostra a carta temos um reenquadramento em close na sua expressão sinalizando a Anne que ali havia algo para ela. (imagem 53) Seguindo a sinalização de Frederick, Anne pega o bilhete da mesa e o lê, sentada no mesmo local onde antes ele estava:

Sequência 20– Anne lê a carta

Imagem 54



Imagem 55



Imagem 56



Fonte: MICHELL, 1995

Assim que Anne começa a ler a carta, a cena segue em close e enquadramentos em primeiríssimo plano revelando detalhes da reação de Anne por meio de sua expressão facial e gestos enquanto lê a carta, que nos é espectadores, lida pelo próprio Capitão Wentworth por meio de *voice-over narration*. A carta é lida pela voz de Frederick no início; ao chegar à metade da carta, as vozes de Wentworth e de Anne começam a se (com)fundir na leitura da

carta, intercalando-se entre a narração dos dois, como se os pensamentos dela comessem a se misturar aos dele, resultado da surpresa pela revelação do Capitão Wentworth.

Sequência 21– Anne se emociona com o conteúdo da carta

Imagem 57

Imagem 58

Imagem 59



Fonte: MICHELL, 1995

A sequência da leitura da carta é composta por closes da expressão de Anne ao lê-la carta: ela demonstra nervosismo e espanto, por saber dos verdadeiros sentimentos de Frederick para com ela e o quanto ela estava enganada em relação aos sentimentos dele. (imagens 58 e 59) O conteúdo da carta, quando comparado textualmente ao romance, é pouco alterado: omite-se um pedaço do primeiro parágrafo, mas as palavras de Frederick expressadas são transcritas na adaptação.

Sequência 22– A reação de Anne

Imagem 60

Imagem 61

Imagem 62



Fonte: MICHELL, 1995

A expressão de Anne preocupa as pessoas que chegam à sala, entre elas Charles Musgrove que é solicitado pela Sra. Musgrove para acompanhá-la até sua casa.

Nesta cena os outros personagens chegam conversando, animados, enquanto Anne permanece chocada. Reconhecemos em sua expressão que ela está refletindo sobre o que irá fazer: deixar Frederick ir embora ou dar uma resposta de acordo com os seus sentimentos. (imagem 62)

Sequência 23– Charles a acompanha

Imagem 64



Imagem 65

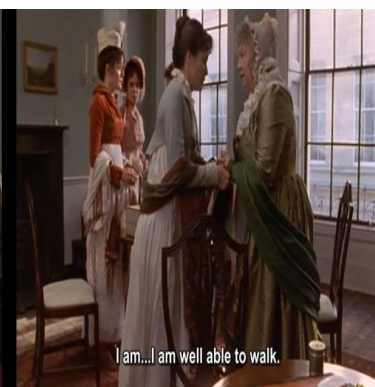


Imagem 66



Fonte: MICHELL, 1995

Charles sai atrás de Anne, que saiu estranhamente agitada a procura de Frederick, os dois saem conversando até que logo o encontram ainda perto da casa dos Musgrove. A rua está agitada, pois está acontecendo um desfile. Charles deixa Anne sob os cuidados do Capitão Wentworth e sai de cena. (imagem 67)

Sequência 24– O encontro com Frederick

Imagem 67



Imagem 68



Imagem 69



Fonte: MICHELL, 1995

Quando encontram Frederick no desfile, Anne ao vê-lo volta a sua expressão de surpresa, agora por saber dos sentimentos que estavam sendo guardados por ele. (imagem 68) Sem dizer nada, o Capitão pega a mão de Anne, que continua com o olhar fixado nele, enquanto ele diz que não a esqueceu. Logo após ele a beija – cena que será melhor detalhada

adiante - terminando com os dois caminhando juntos, de braços dados logo após do desfile ter passado.

Por outro lado, a mesma “cena”, na adaptação fílmica de 2007 apresenta pontos divergentes da encenação primária, descrita no romance: Anne está em Camden Place, à residência de sua família em Bath, conversando com Frederick sobre seu suposto noivado com seu primo, Mr. Elliot, quando alguns convidados de seu pai chegam ao local, entre eles Lady Russel.

Sequência 25– O diálogo á sós

Imagem 70

Imagem 71

Imagem 72



Fonte: SHERGOLD, 2007

Nesta cena o diálogo dos dois é mostrado nas trocas de enquadramento entre closes dos rostos dos personagens, podemos notar que este é um momento de nervosismo para os dois por poderem estar sozinhos e conversar sem as interferências dos demais. (imagens 71 e 72)

Sequência 26- Esclarecimentos

Imagem 73

Imagem 74

Imagem 75



Fonte: SHERGOLD, 2007

O diálogo entre o casal tem a característica de embate; podemos perceber que, para tanto, o diretor constrói essa cena alternando a câmera em primeiro plano entre os dois, até serem interrompidos abruptamente pela chegada de outro personagem que interfere na dinâmica: Lady Russell.

Sequência 27– Lady Russel chega

Imagem 76

Imagem 77

Imagem 78



Fonte: SHERGOLD, 2007

Mary anuncia a chegada de Lady Russel de forma abrupta interrompendo a conversa do casal e criando um clima constrangedor entre eles. Para fugir da situação e da presença de Lady Russel, que traz consigo as lembranças da rejeição do passado Frederick se retira rapidamente, fazendo com que Anne não possa terminar de esclarecer sobre os boatos que chegaram ao ouvido dele.

Sequência 28– Frederick se retira

Imagem 79

Imagem 80

Imagem 81



Fonte: SHERGOLD, 2007

No primeiro quadro da presente cena vemos Anne por uma câmera *over-shoulder* –que traz a sensação de que o espectador está compartilhando com a personagem sua visão do campo. (imagem 79) Temos Anne de costas em primeiro plano, e em profundidade vemos Frederick compondo o plano de fundo saindo ao fundo á luz da porta aberta. Essa cena nos relembra que dentro do enredo Anne já havia deixado Frederick partir anos antes. Esse sentido se repete mais adiante, quando ainda acompanhamos a cena “espiando” acima dos ombros de Anne e vemos, pela perspectiva dela. Frederick se retirando ao olhar para trás e observando as várias pessoas que se colocavam entre os dois, sinalizando a oposição da família de Anne diante de sua primeira proposta de união. (imagem 81 e 82) Anne desespera-se e tenta segui-lo, mas não consegue alcançá-lo. Começa, então, a correr pelas ruas de Bath para encontrá-lo e fazer com que ele acredite que os boatos sobre seu noivado são falsos (imagens 83 e 84):

Sequência 29– Anne sai à procura de Frederick

Imagem 82

Imagem 83

Imagem 84



Fonte: SHERGOLD, 2007

Na sequência acima se inicia a saga de Anne indo ao encontro de Frederick: primeiro ela se vê encurralada pelo fluxo de pessoas na sua sala que acabam por impedi-la de alcançar Frederick. Para transmitir essa sensação de cerceamento temos a aproximação da câmera em Anne e nos demais personagens, limitando o espaço captado: nesse momento não temos um plano em profundidade. (imagem 82) Assim que consegue se desvencilhar das pessoas, Anne começa sua corrida pelas ruas de Bath na esperança de encontrar Frederick. Nesse momento ela faz o inesperado, corre atrás de seu amor e do tempo perdido que foi desperdiçado graças a sua insegurança que a fez priorizar as ideias de outros ao invés de seus próprios sentimentos. Neste momento ela abandona sua casa, sua zona de (des)conforto e segue seu próprio juízo: a jornada da heroína rumo ao seu protagonismo é enfocado nesta adaptação e transformada em

uma corrida turbulenta em busca de seu final feliz. No caminho, Anne encontra Mrs. Smith, sua amiga de infância, que lhe procurava para alertá-la sobre o caráter indigno de Mr. Elliot e suas reais intenções para com ela:

Sequência 30– O encontro com Mrs. Smith

Imagem 85



Imagem 86



Imagem 87



Fonte: SHERGOLD, 2007

É interessante pontuarmos que este aviso recebido por Anne pela amiga é diferente do livro; nele, Anne vai fazer uma visita a Mrs. Smith e lá ela comenta sobre os boatos de que Anne estaria noiva de Mr. Elliot e tenta alertar a amiga sobre o real caráter do cavalheiro. O mesmo ocorre em *Persuasion* 1995: Anne faz a visita a amiga e descobre a verdade sobre o primo. Depois de encontrar com a amiga, Anne prossegue sua corrida ao encontro de Frederick.

Sequência 31– Anne corre pelas ruas de Bath

Imagem 88



Imagem 89



Imagem 90



Fonte: SHERGOLD, 2007

Ao chegar onde o Capitão Wentworth estava hospedado, Anne encontra o Capitão Harville que diz que Frederick acabara de sair, mas havia deixado uma carta para ela.

Sequência 32– Anne corre a procura de Frederick

Imagem 91

Imagem 92

Imagem 93



Fonte: SHERGOLD, 2007

Sequência 33– Anne encontra o Capitão Harville

Imagem 94

Imagem 95

Imagem 96



Fonte: SHERGOLD, 2007

Durante sua corrida Anne passa por uma série de encontros e desencontros, que causam um efeito de suspense e expectativa no espectador que espera que ela se encontre com seu herói, esse tom de urgência mostrado no filme, por sua vez, não é compatível com o tom do romance que não implica que Anne estaria com pressa para se encontrar com Frederick e chegarão ponto de correr ao seu encontro, muito pelo contrário, eles dependem do acaso para se encontrar. Esses encontros postos ao longo da corrida podem ser interpretados como os obstáculos encontrados por Anne para viver seu amor, com Frederick, desta vez, ela já está convencida de que o irá aceitar de volta e não deixa que os desencontros a convençam de desistir de procurar por ele.

Após esse segundo (des)encontro – o primeiro havia sido com Mrs. Smith – Anne continua seu caminho enquanto acompanhamos a leitura da carta. No caminho, encontra-se

com Mrs. Croft, também em desconforto com Frederick, pois ele estava a caminho de Camden Place:

Sequência 34 - Anne lê a carta

Imagem 97

Imagem 98

Imagem 99



Fonte: SHERGOLD, 2007

No momento da leitura da carta a mesma estratégia utilizada em *Persuasion* 1995 foi repetida nessa cena na adaptação de 2007: a voz de Frederick aparece como *voice over narration* narrando o conteúdo da carta enquanto Anne a lê. O uso do *voice over narration* nesse caso emula a intenção de Austen ao colocar cartas em seus romances, como maneira de dar voz aos seus heróis, dessa forma essa “voz” é cedida ao Capitão na narrativa sem que ele tenha que compor a cena. Assim que se dá conta dos sentimentos do Cap. Wentworth, Anne começa a correr pelas ruas de Bath a procura dele para que assim ela possa demonstrar seu afeto por ele e dar sua resposta à carta. Anne prossegue sua corrida até esbarrar em Charles que conversava com o Capitão Wentworth na rua.

Sequência 35– Anne se aproxima de Charles e Frederick

Imagem 100

Imagem 101

Imagem 102



Fonte: SHERGOLD, 2007

A partir daí Charles deixa Anne aos cuidados de Frederick e assim ela pode professar que estava determinada a aceitar a proposta que ele fizera em sua carta. (imagens 103 e 104).

Sequência 36– Anne interrompe a conversa dos cavalheiros

Imagem 103



Imagem 104



Imagem 105



Fonte: SHERGOLD, 2007

O casal termina a cena com o mais esperado pelos seus expectadores: um beijo apaixonado, que será melhor descrito na próxima sequência a ser tratada neste capítulo, a do beijo. Baseado na descrição acima se pode discutir a modernização dos trabalhos de Jane Austen (hipotexto) que resulta em um hipertexto, no caso em questão as adaptações fílmicas, que se dirigem a uma audiência diferente da do romance/texto escrito. Em vista disso, o diretor produziu uma *adaptação* para suprir as expectativas do público contemporâneo, em grande parte feminino, que opera com a lógica dos filmes de época/históricos, por um lado, e com o das comédias românticas, por outros, e, ainda, eventualmente, as leitoras e leitores, que trazem o romance como termo de comparação. Em outras palavras, em uma adaptação os principais elementos do romance estão presentes, mas distribuídos/selecionados a partir de um outro recorte, que depende das restrições técnicas da mídia escolhida, dos intertextos com os quais estabelece diálogo, com as expectativas da audiência, com as representações simbólicas das narrativas e gêneros narrativos em questão, dentre outros. Esse ponto também é destacado por McFarlane *apud* Félix (2005), para quem “os elementos do romance não são transpostos, mas sim, transformados em um texto fílmico.”³² (p. 77, tradução minha).

Em *Persuasion* 2007 a cena da carta é um resumo dos principais acontecimentos dos últimos três capítulos do romance, exemplificando uma “action-packed sequence”, uma sequência de eventos “empacotados” no formato de um “filme de ação”. Comum em filmes planejados para grandes públicos (os *blockbusters*), este agrupamento da sequência de ações no final almeja a criação de tensão para que se chegue ao ápice do conflito, seguido por um “*gran finale*”. Se nos concentrarmos na heroína, podemos notar pontos de divergência nessas duas adaptações, particularmente na sequência da carta, uma mudança clara na postura da

³² No original: “the elements of the novel are not only transposed but worked out into a film text”.

heroína no curso da ação: Anne Elliot, na primeira adaptação, de 1995, interpretada por Amanda Root, apresenta um padrão de heroína romântica mais passiva. Expliquemos: como no romance, a ação está centrada no herói, ele desencadeia a reação da heroína; ele resolve declarar seus sentimentos por ela e escreve a carta, ela a lê e depende do acaso para encontrar seu amado. O lema “o amor sempre vence, apesar dos pesares” parece ser o condutor desta leitura de *Persuasão* feita em 1995 – apesar dos pesares e apesar da heroína, poderíamos acrescentar. A segunda adaptação, *Persuasion* 2007, por sua vez, encena a sequência de modo mais “ativo”, isto é, mais ao modo de filme de ação: o desfecho do *plot* se desenrola ao final da longa jornada/corrida da personagem – ela tem pressa e seu público também. No perfil da “ação” da personagem, interpretada por Sally Hawkins, encontramos uma heroína mais ativa: ela não espera o acaso para encontrar Frederick, mas vai ao encontro dele e declara seu amor a ele, dizendo que o aceita novamente.

Essa distinção no modo como a heroína se comporta nas duas adaptações, como temos argumentado, explicita a modernização das obras de Austen quando adaptadas ao público contemporâneo: para os leitores/espectadores uma obra que tem como foco uma heroína que pode ser considerada passiva, isto é, cujo amadurecimento e jornada rumo ao seu protagonismo se dão de modo lento, pode não ser tão atrativa, principalmente para o público que chega aos trabalhos de Austen por meio das adaptações fílmicas que desempenham o relevante papel de por em circulação e mediar à entrada de leitores/espectadores menos experientes na obra escrita (ou não).

4.3 Cena III: o beijo

É uma verdade universalmente conhecida que toda a grande história de amor merece um *gran finale*, e com as adaptações dos romances de Jane Austen não é diferente. Mais uma indicação de que o argumento em favor da modernização das obras da escritora atua como um dos elementos norteadores dos recortes feitos pelas adaptações, os filmes ganham elementos que não estão presentes nos romances porque não eram compreendidos, pela escritora e pelo seu público, como parte integrante da cena amorosa. No caso em questão o elemento adicionado são as tão aclamadas cenas de beijo, esperadas como o desfecho perfeito para encerrar a jornada da heroína até conseguir se tornar não apenas Anne, mas protagonista e heroína, pronta pra encontrar seu herói.

O tão esperado beijo entre os protagonistas, quando não acontece, frustra o público, pois já integra o pacto entre produtores e audiência de filmes românticos, etiqueta dada ainda à Austen entre o público em geral: o casal deve caminhar a parte até se (re)encontrar para seu “felizes para sempre”, selado por um beijo. O desejo do público pelo beijo final é tão relevante que influencia nas decisões tomadas pelos produtores dos filmes, como aconteceu na última adaptação para o cinema de *Orgulho e Preconceito* em 2005: no decorrer do longa não há beijos, mas para satisfazer a expectativas do público foi adicionada uma cena nos extras em que Elizabeth e Darcy se beijam a luz de velas nos jardins de Pemberley.

Tendo em vista os pontos acima citados, as duas adaptações aqui em análise, *Persuasion* (1995) e *Persuasion* (2007) possuem uma cena de beijo entre o Capitão Wentworth e Anne Elliot ao final de ambos os filmes, confirmando o que Steenkamp (2009) aponta em seu artigo: “as novas adaptações estão adicionando o que Jane Austen era muito refinada para mencionar”³³ (STEENKAMP, 2009, p.4). Devemos considerar, também, o contexto da Inglaterra austeniana a caminho do vitorianismo.

Em *Persuasion* 1995 a cena do beijo acontece da seguinte maneira: Anne acaba de ler a carta deixada por Frederick e sai acompanhada de Charles Musgrove, seu cunhado, que se oferecera para levá-la em casa. Logo eles encontram Frederick, passando pela rua e Charles deixa Anne sob seus cuidados (imagem 106):

Sequência 37– Anne e Charles se encontram com Frederick

Imagem 106

Imagem 107

Imagem 108



Fonte: MICHELL, 1995

Os dois se olham nos olhos, Frederick se aproxima de Anne e pega a sua mão (imagens 109 e 110), diz que pensava que a havia esquecido, mas que não conseguira. Nos dois primeiros quadros desta sequência podemos perceber a movimentação do desfile no

³³ No original: “new adaptations are adding what [Jane Austen] was too ladylike to mention”.

plano de fundo. É interessante notar o efeito produzido pela cena íntima se desenrolando no plano de frente em contraste com o desfile ao fundo: no momento em que se olham, Anne e Frederick criam para si este momento apesar do contexto, repelindo qualquer tipo de intervenção e se aproximando – a movimentação da câmara produz esse efeito de aproximação do casal. (imagem 111)

Sequência 38– Detalhe das mãos do casal

Imagem 109



Imagem 110



Imagem 111



Fonte: MICHELL, 1995

Na cena acima somos guiados pelo enquadramento em plano de detalhe: Frederick pega a mão de Anne, detalhe que também aponta para a aproximação inicial, ainda cuidadosa, entre ambos. Em seguida, temos um enquadramento “over shoulder” (sobre o ombro) focando no rosto de Anne e sua expressão emocionada (esperança?) pela aproximação de Wentworth.

Na sequência, a proximidade entre ambos se acentua: presos um aos outros pelos olhares e pelas mãos, indiferentes ao que se passa ao seu redor, Frederick se aproxima lentamente de Anne e lhe dá um beijo rápido e discreto. Logo após, o casal sai de braços dados, caminhando sozinho após a passagem do desfile.

Sequência 39– O casal se aproxima

Imagem 112



Imagem 113



Imagem 114



Fonte: MICHELL, 1995

Nesta cena somos enquadrados para um plano mais amplo onde podemos acompanhar a aproximação de Frederick, enquanto Anne continua sem reação aparente, confirmando sua posição como heroína passiva, pois toda a ação da cena se concentra no herói, ele que toma a iniciativa de se declarar e também de beijá-la. O plano de fundo nos mostra novamente o desfile e a presença das pessoas ao redor, nem o casal parece notar a presença do desfile, nem as pessoas do desfile voltam a sua atenção para o casal. (imagens 112, 113 e 114) Vamos observar a sequência da ação em mais detalhes, abaixo. Nesta, o enquadramento também diz da aproximação de ambos – Frederick, aliás, se aproxima, enquanto Anne, de olhos fechados, aguarda pelo beijo: a ação da cena, novamente, se concentra no herói – ele se declara e a beija enquanto ela o aguarda:

Sequência 40– O casal se beija

Imagem 115



Imagem 116



Imagem 117



Fonte: MICHELL, 1995

Na parte mais esperada da cena, o beijo em si, se desenvolve quase em câmera lenta, os movimentos dos dois são bem sutis e o beijo acontece rapidamente com o casal em primeiríssimo plano, omitindo em cena a presença do desfile do qual só permanece a música de fundo e o barulho das pessoas em volta.

Sequência 41– Anne e Frederick caminham juntos

Imagem 118

Imagem 119

Imagem 120



Fonte: MICHELL, 1995

Após o beijo a cena se enquadra em plano americano e Frederick oferece o braço a Anne, logo o desfile passa e os dois seguem sozinhos na direção oposta da movimentação. (imagem 120) Afirmado que eles estão indo contra as ideias das outras pessoas que antes intervíram no relacionamento dos dois, contra a sociedade, agora eles estão seguindo as próprias convicções evitando ser persuadidos pelas ideias de outros.

A mesma cena na adaptação de 2007 apresenta novamente um ponto divergente no que diz respeito à postura da protagonista. A cena se inicia com Anne que acaba de ficar a sós com Frederick logo após a saída de Charles, os dois se olham e Anne diz a ele que recebeu sua proposta e que está disposta a aceitá-lo novamente.

Sequência 42– Anne fica a sós com Frederick

Imagem 121

Imagem 122

Imagem 123



Fonte: SHERGOLD, 2007

Podemos perceber nos closes no rosto de Anne o quanto ela está nervosa e eufórica pela corrida ao encontro de Frederick, a cena é montada de acordo a enfatizar as emoções da

heroína quando esta se declara novamente ao seu amado. Frederick pergunta se ela está realmente decidida à aceita-lo novamente, ela então confirma os seus sentimentos para ele.

Sequência 43– Anne se declara

Imagem 124

Imagem 125

Imagem 126



Fonte: SHERGOLD, 2007

No decorrer da cena assim como os personagens vão se aproximando um do outro, a câmera também se aproxima do casal, construindo a cena em closes e aproximando também o espectador da cena e das emoções dos personagens.

Sequência 44– O casal se aproxima para o beijo

Imagem 127

Imagem 128

Imagem 129



Fonte: SHERGOLD, 2007

Lentamente Anne vai se aproximando do rosto do Capitão Wentworth, e em detalhe notamos a emoção no rosto da heroína que deixa uma lágrima escorrer no seu rosto, (imagem 130) ela se aproxima mais até que os lábios se tocam e eles se beijam, a cena se encerra com os dois ainda se beijando.

Sequência 45– Anne se aproxima lentamente

Imagem 130

Imagem 131

Imagem 132



Fonte: SHERGOLD, 2007

Para enfatizar a emoção do encontro à câmera deixa a mostra em um plano detalhe, uma lágrima escorrendo do rosto de Anne antes do beijo, que também acontece devagar e delicadamente. A presença da lágrima nos remete ao tom do romance *Persuasão*, mais sóbrio e contido, melancólico até, representa, ao final, a redenção de Anne, da heroína, e de sua hamartia no início do enredo. O enredo de *Persuasão*, afinal, é um enredo que segue sua heroína, *whose bloom had vanished*: lento, contido, uma procissão que ao final se torna desfile, enredo em que a heroína passa a maior parte do tempo pagando por seu erro de julgamento inicial e se tornando, gradativamente, segura de si e de seu juízo/julgamento.

Sequência 46– Anne e Frederick se beijam

Imagem 133

Imagem 134

Imagem 135



Fonte: SHERGOLD, 2007

O beijo finalmente acontece e o espectador pode conferi-lo em uma sequência de closes durante o delicado encontro: a cena se encerra com os dois ainda se beijando. A maior diferença entre as duas cenas é a postura de Anne diante da situação: assim como nas cenas anteriores abordadas neste capítulo, a personagem construída por Sally Hawkins em

Persuasion (2007) tem uma postura mais ativa, pois é ela quem vai ao encontro a Frederick, se declara confirmando os sentimentos dela por ele; ela toma a iniciativa do beijo. Anne, interpretada por Amanda Root em *Persuasion* (1995), na cena em questão espera pela declaração e pelo beijo – sua paciência emulando a longa jornada de amadurecimento da personagem.

Essa discussão sobre as divergentes leituras/interpretações de uma obra literária se torna relevante quando pensamos o alcance das adaptações fílmicas. As adaptações atingem um grupo mais amplo de leitores/espectadores do que o livro. Quando se trata de Jane Austen o maior propósito para o grande sucesso das suas adaptações fílmicas fica por conta de um elemento não tão bem aceito pelos críticos literários: as histórias de amor. Esse elemento, contudo, é o foco dos enredos fílmicos, atrativo para a mass media, e operando um recorte que torne a obra e as personagens passíveis de identificação por um público contemporâneo. Contudo, argumenta-se, como todo o recorte e leitura, este é reducionista e põe a perder as questões complexas, particularmente no que tange às relações sociais, a partir dos microcosmos que a escritora tão habilmente cria. Por esse motivo, alguns leitores mais críticos tendem a olhar as adaptações fílmicas não como um caminho pelo qual o leitor/espectador chegará ao texto canônico e expandir sua leitura de Austen acrescentando às adaptações a sua própria: pelo contrário, elas são vistas como uma “vulgarização” do texto literário e, no caso de Austen, uma limitação de suas obras e temas a histórias de amor: “ela [Austen] é mais do que romance, esse é apenas o motor que conduz o plot adiante” (HARMAN, 2009, p.208 tradução minha)³⁴

Levando em consideração os fatos apresentados acima, fica claro que na transformação de um hipotexto (romance) em um hipertexto (filme) muitas são as implicações e detalhes que precisam ser levados em conta ou enfatizados, dependendo dos interesses em questão – adaptação é como nos ensina a indústria cultural, antes de tudo um produto dirigido a um público. Transformar um romance clássico como *Persuasão* em uma adaptação fílmica não é um processo simples “também é necessário entender a maneira que a expressão literária por ela própria informa, estende, molda e limita a maneira que o filme é feito” (FÉLIX, 2005 p.75 tradução minha)³⁵. No caso de *Persuasão*, o espectador/leitor tem duas opções, de acordo com suas expectativas/preferências: uma *transferência*, *Persuasion* 1995 mais linear ao

³⁴ No original: “She is about more than romance, that’s just the engine that drives the plot along”.

³⁵ No original: “it is also necessary to understand the way literary expression in particular has informed, extended, shaped, and limited the way film are made”.

enredo de seu hipotexto; ou uma *adaptação*, *Persuasion* (2007) moldada de acordo com a modernização e apropriação do texto canônico pela indústria cultural.

5. CONCLUSÃO

Jane Austen deixou, por meio das suas obras, um legado aos seus leitores/espectadores e fãs, e fica o desejo de que seus romances continuem a se difundir e conquistar cada vez mais novos leitores. Jane Austen poderia não imaginar o quanto que suas obras durariam, ecoando no imaginário da cultura contemporânea, graças às várias adaptações/interpretações às quais seus romances dão margem. Austen, hoje, é um nome de peso na literatura, um clássico na acepção de Calvino (1993) pelo seu inegável alcance e influência na escrita e na solidificação do romance como gênero: mesmo “depois de 200 anos e milhares de livros após Austen, sua fama e leitores ao redor do mundo continuam a crescer, seus seis romances completos estão entre os mais amados e mais lidos em língua inglesa” (HARMAN, 2009, p.13). Faz-se relevante neste trabalho justificar todas as etapas que foram percorridas por ele, a intenção desta pesquisa foi mostrar o quanto à obra de Austen se mantém viva e as formas que esta tem tomado para dialogar com o público contemporâneo.

Partimos primeiro, da discussão sobre o gênero romance e sobre o romance feminino e como este gênero se fez relevante para a solidificação do romance como um gênero popular durante os séculos XVIII e XIX. Graças ao fácil alcance e a popularidade do romance, logo leitoras, por inspiração de Richardson, começaram a se dedicar à escrita sobre o feminino: assim o fez Jane Austen, grande destaque deste subgênero nascente, o romance feminino. Em *Persuasão*, romance aqui analisado, Austen nos mostra no diálogo entre Anne Elliot e o Cap. Harville – diálogo esse presente na cena da carta, analisada o capítulo anterior, sobre as diferenças entre homens e mulheres no que tange ao amor – o motivo pelo qual penso que o romance feminino tenha sido tão relevante para a época: Harville cita a literatura como meio de descrever o temperamento feminino, afirmando que todas as histórias estariam contra as mulheres; Anne responde com convicção: “nada de referências a livros. Os homens tiveram todas as vantagens contra nós, ao contarem sua própria história” (p.201) O romance feminino, e por que não dizer Austen, dão voz às mulheres da época tendo a chance de contar sua própria história pelo seu ponto de vista.

Jane, como é carinhosamente chamada por seus fãs, escreveu histórias que, mesmo geográfica e temporalmente limitadas à vida da Inglaterra rural do início do século XIX, com curtas passagens em cidades como Londres e Bath, descreveu com maestria as relações sociais: seu tom irônico e muitas vezes ácido, bem como o uso da onisciência seletiva, em que as vozes narrativa e das personagens se (con)fundem, abre um leque de possibilidades e interpretações do que aos olhos de muitos podem parecer apenas frívolas histórias de amor.

Pensemos então em como a obra de Austen tem sido adaptada: uma história escrita nos padrões do século XIX e sobre a sociedade desta época poderiam não cativar leitores 200 anos depois de suas primeiras publicações. As obras de Jane Austen, contudo, provam o contrário: estas podem não ter o mesmo motif que tinham em sua época, mas continuam a ser ressignificadas para as novas gerações graças às adaptações.

Essa recriação da obra de Austen em nova forma e sua constante circulação resulta no fenômeno que denominamos *Austenmania*. Este fenômeno, caracterizado por uma quantidade relevante de adaptações das obras de Austen em datas próximas, pode ser dividido, por enquanto, em duas ondas: a primeira na década de noventa, com grandes produções baseadas em Austen para o cinema, como o premiado longa *Sense and Sensibility* de Ang Lee e a épica minissérie de TV *Pride and Prejudice* que marcou a imagem de Mr. Darcy ao rosto do ator britânico Colin Firth. A segunda, nos anos 2000, rendeu-nos a bela adaptação de *Orgulho e Preconceito* para o cinema feita por Joe Wright, e uma leva de releituras como a série de tv *Lost in Austen* e a versão Bollywoodiana *Bride and Prejudice*. Podemos afirmar, de acordo com as adaptações já lançadas e as previstas, que já se forma uma nova onda de *Austenmania* para a década de 2010, tomando de assalto outras mídias em acordo com o público contemporâneo, como por exemplo, a internet, na qual podemos encontrar inúmeras páginas, blogs e perfis em redes sociais dedicados a exaltar as obras de Austen, além das criações de web séries como *The Lizzie Bennet Diaries*, já citada anteriormente, e *Emma Approved* ambas situadas em um canal do site de vídeos YouTube chamado *Pemberley Digital*. Diante dos fatos supracitados podemos afirmar que a obra de Jane Austen continua a exercer apelo para os produtores e o público: teria a escritora criado enredos atemporais, passíveis de serem moldados de acordo com as expectativas de seus leitores presentes em diferentes décadas, resultando na criação de um corpus de adaptações que dialoga com o repertório do público contemporâneo, mais espectador que leitor? A chave estaria no enredo? No protagonismo de suas heroínas? No *setting* – essa Inglaterra/modo de vida rural, perdido?

Temos arguido, ao longo do texto, particularmente no primeiro e no terceiro capítulos, sobre o papel desempenhado pelas adaptações como mediações para leitores em potencial de Austen. Gostaria de me concentrar, neste momento de finalização, em minha experiência como leitora e espectadora das obras de Austen. Fui apresentada a Austen, primeiramente, por meio da adaptação de *Orgulho e Preconceito*, citada acima. Por causa dela, interessei-me pela obra literária da autora e imergi cada vez mais nessa onda de *Austenmania* composta por livros e adaptações de vários tipos. Este é um caminho comumente trilhado pelo público

contemporâneo, que tem o cinema/filmes como uma das principais manifestações culturais e fonte de entretenimento. É por meio deste diálogo intertextual e intermídia que as obras de Austen continuam a ser difundidas, voltadas para dois tipos de público: os leitores/espectadores que leem os livros e assistem às adaptações e os espectadores, conhecedores e mesmo fãs de Jane Austen e suas obras sem necessariamente ter lido seus livros.

Confesso que no meu início de jornada como leitora/espectadora de Austen era difícil não se deixar “contaminar” pelas adaptações cinematográficas que, querendo ou não, “limitam” o imaginário do leitor, levando-o, durante sua leitura, a emular as características dos personagens e lugares de acordo com as imagens dadas pela adaptação. Com o passar do tempo, compreendi que livro e filme são interpretações que transmitem experiências diferentes para aqueles que se propõem a vivenciá-las e fui descobrindo que ambas são experiências prazerosas e frutíferas – leituras diversas a iluminar aspectos diversos do texto.

Todos os seis romances completos de Austen renderam até hoje várias adaptações. *Orgulho e Preconceito*, por exemplo, é sua obra mais adaptada e, porque não dizer, mais amada pelo público. Seguindo o curso oposto, minha escolha por *Persuasão* se faz relevante para discutir o quão heterogênea é a obra de Austen tratando de temas do ambiente feminino de uma forma diferente complexa e realista, diferentemente da pecha romântica que lhes é imposta. Ela traz novas perspectivas de heroína, diferentes entre si, pois em seu estilo de escrita não se pode identificar um padrão linear de personagem, mas sim, diferentes nuances que se adaptam de acordo com o perfil de cada obra, que dão voz a mulher da época em suas vontades, decisões, sentimentos – e juízo. As heroínas austenianas não são tolas sentimentais, são mulheres inteligentes a fazer as escolhas possíveis perante a sua realidade.

Anne Elliot, entre as demais heroínas de Austen, pode não ser a mais amada ou a mais marcante, mas com certeza é um nome a ser lembrado. Anne é punida por seu erro do passado durante todo o romance, erro esse que lhe custou à companhia de seu amor durante oito anos - imaginem se Mr. Darcy tivesse desistido ou se ressentido com Lizzy em sua primeira rejeição o bastante para se afastar da moça? Não seriam as histórias um pouco parecidas? - Ao se descobrir como protagonista da própria história, Anne se vê como merecedora de uma segunda chance – ao invés de aceitar as coisas como são e se sentir culpada eternamente, em sua chance de redenção ela não se deixa persuadir novamente e, convicta de seus sentimentos e juízo, aceita seu amor de volta e junto com ele a chance de ser feliz.

Com *Persuasão* não é diferente: mesmo sendo muitas vezes um romance “esquecido” por este ter um tom melancólico, de segunda chance, e uma heroína diferente das demais retratadas por Austen, vem nos lembrar de que vale a pena tentar lutar por aquilo que acreditamos e não apenas nos deixar levar pelo que todos dizem ser certo. É preciso ter convicção – e razão – até mesmo em algo tão ligado aos sentimentos como o ato de se apaixonar. Se Austen pudesse estar aqui hoje e ver os frutos que seus romances proporcionaram, ela ficaria deveras espantada pela repercussão que seus romances alcançaram. Para Jane Austen e seus romances não haverá apenas um final feliz, mas uma incessante onda de finais felizes, sentidos, interpretados, compartilhados, deliciados, adaptados, assistidos, lidos e relidos por cada um de seus admiradores, sem importar o ano, década ou século ela será, enquanto o romance com a indústria cultural durar, “para sempre” Austen, infinitamente amada e adaptada.

6. REFERÊNCIAS

- AUSTEN, Jane. **Persuasão**. São Paulo. Martin Claret, 2012.
- BOOTH, Wayne C. **The Rhetoric of Fiction**. Chicago: U of Chicago P, 1961. 2 Ed. 1983.
- CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CAMBRIDGE, online dictionary. **Heroine**. Disponível em:
<<http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/britanico/heroine>> Acesso em: 23 dez. 2014.
- DEAR, Nick. **Persuasion**. UK, USA, France: Sony pictures classics. 1995. 107 min.
- FÉLIX, J.C. “**Literature and the realm of adaptation**”. In: Língua & Letras: Dossiê: linguagem, literatura e cinema. Volume 6. número 11, 2º Semestre 2005. P. 73-88
- GARDIES, René. **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa. Armand Colin, 2007.
- HARMAN, Claire. **Jane’s Fame: how Jane Austen conquered the world**. New York. Picador, 2009.
- HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. New York, Taylor & Francis Group, 2006.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: ática, 1985. Série Princípios.
- LIMA, Cecília Almeida Rodrigues. **De bond girl à comedia romântica: identidades femininas no cinema de hollywood**. 2010, 128f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Programa de pós graduação em comunicação, Recife, 2010.
- MCFARLANE, Brian. **Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation**. Clarendon Press, 1996, Oxford.
- PARRILL, Sue. **Jane Austen on film and television : a critical study of the adaptations**. USA. Mc Farland & Company Publishers, 2002.
- SHERGOLD, Adrian. **Persuasion**. UK, USA: PBS, 2007. 120 min.
- STEENKAMP, Elzette. ‘**Janeites for a New Millennium: The Modernisation of Jane Austen on Film**’. Transnational Literature. Volume1. No 2, May 2009.
- TANNER, Tonny. **In between: persuasion**. In: BLOOM, Harold. **Bloom’s Modern Critical Interpretations: Persuasion**. New York. Chelsea House, 2004. p107-142.
- VASCONCELOS, Sandra G. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. 1ª ed. São Paulo. Boitempo Editorial, 2002.
- WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução de Hildengard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WOOLF, Virginia. **The common reader.** First series, New York, Harcourt inc. 1925.