



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

GISELLE ANDRADE PEREIRA

"I AM A FREE HUMAN BEING WITH AN INDEPENDENT WILL": UMA ANÁLISE
DA TRADUÇÃO DA PERSONAGEM JANE EYRE DA LITERATURA PARA O
CINEMA

FORTALEZA

2021

GISELLE ANDRADE PEREIRA

“I AM A FREE HUMAN BEING WITH AN INDEPENDENT WILL”: UMA ANÁLISE DA
TRADUÇÃO DA PERSONAGEM JANE EYRE DA LITERATURA PARA O CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Fernanda Maria Abreu Coutinho

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

-
- G441i Giselle Andrade, Pereira.
“I am a free human being with an independent will” : uma análise da tradução da personagem Jane Eyre da literatura para o cinema / Pereira Giselle Andrade. – 2021.
134 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de PósGraduação em Letras, Fortaleza, 2021.
Orientação: Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho.
1. Jane Eyre. 2. Charlotte Brontë. 3. Literatura vitoriana. 4. Cinema. 5. Adaptação fílmica. I. Título.

CDD 400

GISELLE ANDRADE PEREIRA

“I AM A FREE HUMAN BEING WITH AN INDEPENDENT WILL”: UMA ANÁLISE DA
TRADUÇÃO DA PERSONAGEM JANE EYRE DA LITERATURA PARA O CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Departamento de Literatura, da Universidade Federal do Ceará como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Fernanda Maria Abreu Coutinho

Aprovada em: 27/01/2021

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Fernanda Maria Abreu Coutinho (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^ª. Dr^ª. Simone dos Santos Machado
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À minha mãe, Nelma Andrade, pelo amor incondicional, por ter sido minha primeira professora e por ser exemplo.

Ao meu marido, Romário Nunes, por todo o amor, incentivo e inspiração.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida.

Às Irmãs Brontës que apesar de, escreveram.

À minha mãe, Nelma Andrade, por ser meu maior exemplo de bondade e ao meu pai, Miguel Filho, por serem, juntos, exemplos de dedicação à educação.

À minha irmã, Michelle Andrade, por compartilhar comigo o amor pelas Letras e por ter tido o Erick, o sobrinho/afilhado mais lindo do mundo. À minha irmã, Gabrielle Andrade, por estar comigo nos momentos delicados de mudanças e ao meu irmão Bismarck Andrade, por todo o carinho.

Ao meu marido, Romário Nunes, pelo companheirismo, ajuda, incentivo, amor e riso durante toda essa caminhada.

À professora Fernanda Coutinho, que me acolheu como orientanda, me auxiliou no desenvolvimento deste trabalho e com quem eu aprendi muito.

Aos professores Carlos Augusto, Lola Aronovich e Simone Machado pelas importantes contribuições nas bancas de qualificação e de defesa.

Aos funcionários e professores do PPGLetras/UFC.

Aos meus amigos e aos colegas do Programa de Pós-graduação em Letras da UFC, em especial Ricelly, Johny, Gilberto, Emília, Isabela e Henrique.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos, no período de 2018 a 2021, para desenvolvimento desta pesquisa.

“I am no bird; and no net ensnares me; I am a free human being with an independent will.”
(Charlotte Brontë).

“It is in vain to say human beings ought to be satisfied with tranquility: they must have action; and they will make it if they cannot find it.” (Charlotte Brontë).

RESUMO

Esta dissertação tem como principal objetivo analisar o processo de adaptação do romance *Jane Eyre*, publicado em 1847, de autoria da escritora inglesa Charlotte Brontë, para os filmes homônimos de 1944 e 2011, dirigidos respectivamente por Robert Stevenson e Cary Joji Fukunaga. Na análise observamos traços de leitura na mudança de sistemas de linguagem, com enfoque no processo de tradução da personagem Jane Eyre para as telas. Em seu romance, Charlotte Brontë critica a sociedade inglesa do século XIX ao construir uma personagem que questiona o papel social da mulher e os estereótipos de gênero da época, criando assim uma imagem alternativa do que era esperado da mulher na Era Vitoriana. Como as adaptações fílmicas criam novas imagens da obra e das personagens, questionamo-nos quais traços da personagem protagonista os filmes aqui estudados criaram e quais estratégias foram utilizadas no processo de adaptação. Para tanto, fundamentamos nosso trabalho com a contribuição teórica de Gaskell (1997), Gilbert & Gubar (2000), Showalter (1993), Ingham (2008) e Woolf (2013; 2014), que discutem sobre a literatura vitoriana de autoria feminina e a obra de Charlotte Brontë; bem como os textos de Bordwell (2005), Lefevere (2007), Stam (2008) e Hutcheon (2013) que discorrem sobre tradução como reescrita, intertexto, adaptação fílmica e narratividade fílmica. Os resultados gerais da análise mostram que, ao ser traduzida para o cinema por Stevenson, a personagem Jane Eyre é transformada no ideal feminino dos anos 1940, no qual os questionamentos e reflexões, como também a rejeição da passividade feitos pela personagem do romance são apagados, dando lugar a uma personagem passiva e que tem a sua voz diminuída, boa parte do filme, pelo personagem Rochester. A adaptação fílmica de Fukunaga, por sua vez, inscrita no início do século XXI, constrói a imagem de Jane Eyre como protagonista e com uma voz acentuada que a destaca, e é dado à personagem mais espaço para a sua construção psicológica. Consideramos que essas mudanças dos diretores e produtores do filme são influenciadas pelas ideologias e poéticas de suas respectivas épocas.

Palavras-chave: *Jane Eyre*. Charlotte Brontë. Literatura vitoriana. Cinema. Adaptação fílmica.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the adaptation process of the novel *Jane Eyre*, first published in 1847, written by the English writer Charlotte Brontë, to the homonymous films in 1944 and 2011, directed respectively by Robert Stevenson and Cary Joji Fukunaga. In the analysis we observed reading traits as the language system changed, focusing on the translation process of the character Jane Eyre to the screen. In the novel, Charlotte Brontë criticizes nineteenth-century English society by inscribing a character that questions the social role of women and gender stereotypes of the time, thus creating an alternative image of what was expected of women in the Victorian Era. As the film adaptations create new images of the novel and the characters, we wondered what aspects of the main character the films studied here created and what strategies were used in the adaptation process. To this purpose, we based our study on the theoretical contribution of Gaskell (1997), Gilbert & Gubar (2000), Showalter (1993), Ingham (2008) and Woolf (2013; 2014), who discuss Victorian literature written by women and Charlotte Brontë's work; as well as the texts of Bordwell (2005), Lefevere (2007), Stam (2008) and Hutcheon (2013), who discuss translation as rewriting, intertext, film adaptation and narration in film. The general results of the analysis show that, when translated into film by Stevenson, the character Jane Eyre is transformed into the feminine ideal of the 1940s, in which the questions and reflections, as well as the rejection of the passivity made by the character of the novel are erased, giving way to a passive character who has her voice diminished, much of the film, by the character Rochester. Fukunaga's film adaptation, on the other hand, produced at the beginning of the 21st century, creates the image of Jane Eyre as the protagonist and with a voice that emphasizes herself, and it is given more space for her psychological construction. We consider that those changes made by the directors and producers of the films were influenced by the ideologies and poetics of their respective times.

Keywords: *Jane Eyre*. Charlotte Brontë. Victorian literature. Cinema. Film adaptation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cartaz do filme <i>Jane Eyre</i> de 1944	72
Figura 2 – Cena final do filme <i>Jane Eyre</i> de 1996	74
Figura 3 – Cartaz do filme <i>Jane Eyre</i> de 2011	76
Figura 4 – Primeira cena do filme <i>Jane Eyre</i> de 1944	99
Figura 5 – Jane Eyre, sra. Reed, John Reed e sr. Brocklehurst	102
Figura 6 – Jane Eyre indo embora de Gateshead	103
Figura 7 – Jane Eyre sendo ‘julgada’ por Sr. Brocklehurst	104
Figura 8 – Jane Eyre chegando em Thornfield Hall	105
Figura 9 – Adèle comentando sobre Rochester	106
Figura 10 – Rochester e Jane Eyre	107
Figura 11 – Jane e Rochester, foco em Rochester	108
Figura 12 – Casamento Jane e Rochester	108
Figura 13 – Penúltima cena do filme: Jane retorna a Thornfield Hall	110
Figura 14 – Paisagem que representa a Inglaterra rural	113
Figura 15 – Primeira cena: Jane indo embora de Thornfield	114
Figura 16 – Estrada com quatro direções	115
Figura 17 – Um plano ponto de vista de Jane Eyre (subjetividade mental)	116
Figura 18 – Sala de estar de Gateshead Hall	117
Figura 19 – Jane Eyre se esconde de John Reed	118
Figura 20 – Jane Eyre sendo ‘julgada’ por Brocklehurst	118
Figura 21 – Sequência Jane Eyre e Sra. Fairfax	120
Figura 22 – Jane Eyre e Rochester	123
Figura 23 – Jane Eyre retorna a Thornfield Hall	125

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BBC British Broadcasting Corporation

PPV Plano-ponto-de-vista

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	A LITERATURA VITORIANA DE AUTORIA FEMININA	18
2.1	O contexto da Era Vitoriana	20
2.2	Escritoras inglesas do século XIX	30
2.3	Charlotte Brontë	40
3	ADAPTAÇÃO FÍLMICA: A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E CINEMA ...	52
3.1	Os Estudos da Tradução e a Reescritura	53
3.2	Os estudos de adaptação fílmica	60
3.3	A literatura de Charlotte Brontë em outras mídias	68
4	A TRADUÇÃO DE <i>JANE EYRE</i> DA LITERATURA PARA O CINEMA.....	79
4.1	“ <i>Speak I must</i> ”: <i>Jane Eyre</i> e a construção da personagem na literatura.....	80
4.2	“ <i>Please, don’t send me away</i> ”: <i>Jane Eyre</i> sob a perspectiva clássica de Robert Stevenson.....	95
4.3	“ <i>I am a free human being with an independent will</i> ”: <i>Jane Eyre</i> sob a perspectiva contemporânea de Cary Joji Fukunaga.....	111
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
	REFERÊNCIAS	129

1 INTRODUÇÃO

O cinematógrafo inventado pelos irmãos Auguste (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948) no fim do século XIX, época de muitas invenções e transformações, tornou realidade o desejo de dar movimento às imagens e hoje é reconhecido como a sétima arte. Na primeira década do século XX, pouco tempo depois do advento do cinema e com o seu desenvolvimento, produtores e cineastas, que trabalhavam com esse novo instrumento de captação, gravação e projeção de imagens animadas, perceberam a necessidade de estruturar melhor os filmes, de contar histórias e apresentá-las ao público, como também de legitimar seu funcionamento. Então, encontraram na literatura e no teatro essa possibilidade de narrativas e de apresentar o cinema como arte (TOULET, 1988). Nesse período, vários romances, contos, novelas e peças teatrais, especialmente da literatura do século XIX, já haviam sido adaptados para as telas de cinema, tornando-se frequente, até os dias atuais, a prática de adaptações de textos literários para o meio cinematográfico.

Sucesso de vendas desde o primeiro lançamento, *Jane Eyre*, romance da escritora inglesa Charlotte Brontë (1816-1855), foi publicado pela primeira vez em outubro de 1847, pela Editora Smith, Elder & Co., e “o poder da sua escrita fez com que vendesse rápido e, em poucos meses, mais duas edições foram impressas.” (THORNLEY & ROBERTS, 2008, p. 124).¹ A história é também sucessivamente retomada em outras artes e mídias, entre elas peças teatrais, séries televisivas, óperas e especialmente filmes. Ainda no período Vitoriano, peças teatrais adaptadas do romance foram produzidas e, em pouco tempo, havia mais de dez versões que eram frequentemente apresentadas ao público, com a própria escritora Charlotte Brontë assistindo a algumas dessas peças (INGHAM, 2008).

Nas telas de cinema, o romance possui dezenas de adaptações, sendo a primeira um filme italiano de 1909. Em 1910, o diretor Theodore Marston (1868-1920) adaptou o primeiro filme americano de *Jane Eyre*, esse possui cerca de 10 minutos de duração, faz parte do cinema mudo, contendo apenas frases escritas para dividir as cenas e era em preto e branco; foi produzido pela *Thanhouser Film Corporation*. Hoje em dia, infelizmente, não se têm registros desses filmes.

Nota-se que desde a publicação de *Jane Eyre* há grande interesse em adaptá-lo e apresentá-lo para mais pessoas. Devido à predileção popular pelo romance, que acreditamos

¹ “The power of the writing made it sell fast, and in a few months two more editions were printed.” (THORNLEY & ROBERTS, 2008, p. 124). (Todas as traduções não referenciadas, ao longo desse trabalho, são de nossa autoria).

que seja pelo seu tema, produtores optaram por adaptá-lo diversas vezes para o cinema, mídia essa que era no início do século XX um entretenimento novo, fascinante e que obtinha grande alcance. Portanto, as adaptações cinematográficas de *Jane Eyre* são as que mais se destacam entre as outras mídias e a cada década surgem novos filmes baseados na obra literária.

O nosso interesse em pesquisar o romance em questão surgiu de estudos anteriores, nos quais investigamos a vida e obra das Brontës, em especial Charlotte e sua obra *Jane Eyre*, ao desenvolvermos o trabalho de conclusão de curso de graduação sobre o romance. O trabalho foi intitulado “A desconstrução do estereótipo do “anjo do lar” em *Jane Eyre*, romance de Charlotte Brontë”. No presente trabalho, decidimos aprofundar nossa reflexão acerca da obra da autora, bem como pesquisar novas narrativas baseadas no romance, neste caso filmes, observando como o romance foi tratado em duas adaptações fílmicas produzidas em séculos e condições socioculturais distintas.

Sobre o romance *Jane Eyre* existem diversas pesquisas, livros, dissertações e teses, entre estes citamos os livros *A Literature of their own – from Charlotte Brontë to Doris Lessing* (1993), de Elaine Showalter, e *The Madwoman in the Attic, The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (2000), de Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, nos quais as autoras, partindo da crítica literária feminista, abordam a obra de Brontë por uma perspectiva de gênero. Citemos também os livros *Myths of Power, a Marxist Study of the Brontës* (2005), de Terry Eagleton, que como o próprio título diz, traz um estudo marxista das obras das Irmãs Brontës; e o estudo sobre *Jane Eyre, Bloom’s Guides: Charlotte Brontë’s Jane Eyre* (2007), organizado por Harold Bloom.

Com a intenção de contribuirmos para os estudos da obra de Charlotte Brontë e para os estudos de tradução e adaptação fílmica, escrevemos esta dissertação cujo principal objetivo é analisar o processo tradutório de duas das adaptações fílmicas de *Jane Eyre*, sendo os escolhidos os filmes homônimos de 1944 e de 2011, dirigidos por Robert Stevenson e Cary Joji Fukunaga, respectivamente, com foco na análise da tradução da personagem principal para as telas, questionando quais recursos de reescrita foram utilizados nessas produções e as possíveis implicações dessas ações.

A escolha das duas adaptações supracitadas deu-se pelo fato de termos, juntamente com o romance, momentos sócio-históricos diferentes, uma vez que o romance do século XIX é traduzido no contexto da primeira metade do século XX, no filme de Stevenson, e o filme de Fukunaga, no começo da segunda década do século XXI. Portanto, temos grandes diferenças temporais, o que nos possibilita diversas formas de comparação das três obras, analisando os contextos, os recursos cinematográficos utilizados nas adaptações, as poéticas dos diretores, as

divergências de leituras, bem como as demandas discursivas de cada período, como por exemplo a mudança de foco das narrativas fílmicas de acordo com as estruturas sócio-históricas do papel da mulher na sociedade.

Jane Eyre é um romance clássico inglês, publicado em plena Era Vitoriana. É uma autobiografia ficcional da personagem protagonista, em que Jane Eyre narra a sua história de sobrevivência e resistência em uma sociedade onde as mulheres não possuíam os mesmos direitos que os homens, bem como nos faz refletir sobre o destino das mulheres durante o período. Diante disso, analisamos como a imagem da personagem protagonista foi construída nos dois filmes adaptados do romance.

Como ponto de partida, entendemos que a personagem do romance critica a sociedade e a moral vitoriana ao questionar o lugar social das mulheres, bem como critica os papéis de gênero da época, criando assim uma imagem divergente do estereótipo da mulher no período vitoriano. No entanto, a personagem Jane Eyre do filme de Stevenson, que foi produzido quase cem anos após a primeira publicação do livro, é construída a partir do ideal feminino da década de 1940, possuindo personalidade frágil e subserviente, na qual os questionamentos e ideologias da personagem do romance foram silenciados e trocados por uma narrativa romântica, criando a imagem de uma Jane Eyre submissa. Percebemos também que, em boa parte do filme, o destaque é o personagem Rochester, em outras palavras, a voz de Jane, embora ela mesma nos conte sua história por meio da narração em *voice-over*, é atenuada para a voz de Rochester ganhar mais espaço, havendo assim uma ressignificação do texto de partida.

A personagem na adaptação fílmica *Jane Eyre* de Fukunaga, por sua vez, é construída como protagonista e contadora da própria história, pois ao utilizarem no filme recursos como o plano-ponto-de-vista (PPV), sendo este o da personagem, *flashbacks* de momentos da sua infância e do passado recente, como outras características do cinema contemporâneo, é dado à personagem mais espaço para sua voz e construção psicológica, na qual vivenciamos suas crises, dramas, pensamentos e também conclusões de problemas.

Sobre a relação entre literatura e cinema, ressalta-se que os estudos e a produção da crítica sobre esse campo de investigação vêm sendo construídos ao longo dos séculos XX e XXI. Essa área de pesquisa recebe o nome de Adaptação Fílmica. Os estudos mais recentes de análises de filmes adaptados da literatura entendem as adaptações como uma obra à parte, portanto, a questão de “fidelidade” ao texto de partida não é o foco na análise; a liberdade dos diretores, vistos como tradutores, ao entendermos a adaptação como tradução, é um dos aspectos principais a ser estudado ao compararmos as obras.

Baseando-nos em estudos de Adaptação Fílmica, ao observarmos os procedimentos que regem a adaptação de um livro para um filme, é importante compreender que cada adaptação, como também a obra de partida, está inserida em uma dada cultura e sua respectiva época, sendo esse outro elemento fundamental nas análises de textos em sistemas de linguagem diferentes. No caso do romance *Jane Eyre*, o contexto do século XIX, em especial a Era Vitoriana, é o tempo histórico que marca a narrativa literária.

As adaptações fílmicas de Robert Stevenson e Cary Joji Fukunaga estão afastadas temporalmente do contexto de publicação do romance vitoriano, sendo a primeira situada na década de 1940, e a segunda, no ano de 2011. Portanto, deve-se considerar que as adaptações e os sujeitos que fazem parte das adaptações, como produtores, diretores, roteiristas, atores, figurinistas etc., são originários dos séculos posteriores aos da narrativa literária, bem como os espectadores, e estes influenciam nas produções.

Desse modo, o texto traduzido para as telas passa por transformações ao utilizar conceitos e aspectos culturais da realidade do momento. Em outras palavras, a leitura que se faz do romance para ser adaptado pode ser influenciada por acontecimentos do contexto sócio-histórico da época de cada adaptação, além de aspectos político-ideológicos, bem como os parâmetros e regras do sistema cinematográfico de cada período. Diante disso, investigamos tais aspectos por meio da análise do processo tradutório da personagem Jane Eyre para as telas, levando em conta questões socioculturais que podem ter influenciado na construção da personagem na linguagem cinematográfica.

Para tanto, este trabalho está dividido em quatro capítulos, sendo o primeiro esta introdução, na qual apresentamos as considerações iniciais do trabalho, nossos objetos de estudo e principais objetivos; detalhamos também como a dissertação está composta e a base teórica que utilizamos para a nossa pesquisa.

No segundo capítulo discutimos sobre a literatura produzida por mulheres no século XIX na Inglaterra, especificamente na Era Vitoriana (1837–1901). Inicialmente, apresentamos aspectos sociais e culturais desse período, como também mudanças que ocorreram; em seguida, levantamos questões relativas à produção e à escrita de mulheres vitorianas, entre elas as irmãs Brontës, em especial Charlotte Brontë, sua biografia e produção literária. Das discussões teóricas desse capítulo, destacamos os trabalhos de Burgess (1969), Gay (1988), Showalter (1993), Gilbert & Gubar (2000), Guardini (2007), Ingham (2008), Barker (2013) e Woolf (2013; 2014).

O terceiro capítulo discute os estudos da tradução, de reescritura e de adaptações fílmicas, bem como uma apresentação da literatura de Charlotte Brontë adaptada para outras

mídias, em especial o cinema. Jakobson (1991), Plaza (2013), Lefevere (2007), Stam (2008) e Hutcheon (2013) são alguns dos principais teóricos que utilizamos para o desenvolvimento do capítulo.

A partir da fundamentação teórica dos conceitos dos estudos da tradução e de adaptação fílmica, no quarto capítulo foram desenvolvidas as análises crítico-descritivas das três narrativas em estudo. Inicialmente, observamos a construção da personagem Jane Eyre na literatura – utilizamos a obra em língua inglesa por considerarmos que as adaptações fílmicas a utilizaram como ponto de partida para as suas construções. Em seguida, realizamos a análise das adaptações fílmicas homônimas do romance (*Jane Eyre*, 1944; e *Jane Eyre*, 2011), com enfoque na construção da personagem principal a partir de traços do romance e dos filmes, observando quais aspectos, mudanças, apagamentos e ressignificações foram utilizados nas adaptações, bem como os possíveis impactos dessas ações para os produtos finais.

A crítica literária feminista a partir das análises de Showalter (1993) e Gilbert & Gubar (2000); bem como os teóricos Brait (2017), Candido (2011) e Gomes (2011), que discutem sobre a personagem na literatura e no cinema, foram importantes para nossa análise. Utilizamos trechos do romance, como também fotogramas dos filmes, destacando os tipos de enquadramento, planos fílmicos, espaço, fotografia, som, dentre outros elementos que contribuíram para a nossa leitura acerca da personagem, em um processo intertextual entre as linguagens e as obras em estudo.

Por analisarmos filmes de épocas diferentes, sendo um do ano de 1944 e outro do ano de 2011, fez-se necessária a apresentação das características do cinema clássico e do cinema contemporâneo, para tal nos baseamos em Vanoye e Goliot-lété (2012) e Bordwell e Thompson (2013). É importante destacar mais uma vez que as obras literárias e fílmicas foram contextualizadas em relação aos seus períodos de produção, considerando aspectos narrativos das linguagens artísticas, bem como aspectos socioculturais que podem ter influenciado determinadas construções da personagem no cinema.

Após o quarto capítulo, apresentamos nossas considerações finais expondo os resultados obtidos em nossa análise. Assim, atentos à importância da produção literária de Charlotte Brontë, justificamos a relevância de estudos acerca de sua obra que foi e continua sendo lida e adaptada. Com esta dissertação, esperamos contribuir com os estudos de literatura de autoria feminina, estudos da tradução, de cinema e de adaptação fílmica.

2 A LITERATURA VITORIANA DE AUTORIA FEMININA

Este capítulo discute sobre a produção literária de autoria feminina no período da Era Vitoriana – época que corresponde ao reinado da Rainha Vitória, entre os anos de 1837 e 1901, no Reino Unido –, contexto de produção e recepção do romance *Jane Eyre* de Charlotte Brontë. Para tanto, o capítulo está dividido em três tópicos: no primeiro, refletimos sobre o contexto vitoriano, apresentando as mudanças significativas que ocorreram na Inglaterra naquele momento, bem como os aspectos socioculturais, em especial o que diz respeito aos papéis sociais de mulheres vitorianas de diversas classes sociais, focando em suas formações educacionais e profissões. No segundo tópico, discutimos questões referentes à produção literária de mulheres no século XIX, analisando o sistema literário do período, temas abordados nas obras e citamos importantes escritoras da época. No terceiro e último tópico, apresentamos a escritora Charlotte Brontë, sua biografia (infância, leituras, juventude, estudos etc.), suas obras e principais temas trabalhados em seus livros.

A produção literária de autoria feminina escrita durante o século XIX na Inglaterra tem sido por muito tempo matéria de interesse de muitos pesquisadores e estudiosos. Acerca desse contexto, surgiram diversos estudos e textos, os quais utilizamos como base teórica para a nossa pesquisa. Primeiramente, destacamos o livro *A Room of One's Own* (2014) [*Um teto todo seu*], da escritora inglesa Virginia Woolf (1882-1941), ensaio publicado pela primeira vez em 1929, fruto de palestras dadas pela autora, em outubro de 1928, na Newnham College e Girton College, na época duas faculdades para mulheres na Cambridge University.

No ensaio, Woolf faz apontamentos sobre a mulher e a literatura e discute a necessidade de a mulher ter acesso à educação formal e de qualidade, como também de possuir um teto todo dela e dinheiro, ou seja, espaço, liberdade, poder e dignidade para pensar por si mesma e para conseguir desenvolver suas atividades de leitura e escrita, pois “a liberdade intelectual depende de coisas materiais. [...] É por isso que coloco tanto destaque no dinheiro e num teto próprio.” (WOOLF, 2014, p. 143-144).²

O período histórico mais citado por Virginia Woolf no ensaio é o vitoriano. Segundo a autora, foi no século XIX que as mulheres, ao conquistarem o direito à educação, começaram a escrever; ao longo dos séculos anteriores, por não possuírem instrução, dinheiro e tempo, elas não puderam estudar. Portanto, a partir de mudanças em algumas leis, como leis

² “Intellectual freedom depends upon material things. [...] That is why I have laid so much stress on money and a room of one's own.” (WOOLF, 2014, p. 143-144).

da educação e do divórcio, durante a segunda metade do século XIX, houve mais oportunidades de estudos e, conseqüentemente, possibilidades de escrita para as mulheres.

Destacamos também o livro *A Literature of their own – from Charlotte Brontë to Doris Lessing* (1993), de Elaine Showalter, publicado em 1977. Nesse livro, tendo como título uma homenagem ao livro de Virginia Woolf citado anteriormente, Showalter apresenta um estudo histórico, literário e de resgate da produção ficcional de mulheres nascidas entre os anos de 1800 até a década de 1970, na Inglaterra, além de aspectos socioculturais desse período. O resultado é uma lista de mais de 200 escritoras inglesas dos séculos XIX e XX. Entre as escritoras listadas por Showalter encontramos Charlotte Brontë, Emily Brontë e Anne Brontë, George Eliot [Mary Ann Evans Cross], Katherine Mansfield, Virginia Woolf, entre outras. Showalter apresenta também uma análise de *Jane Eyre*.

O livro *The Madwoman in the Attic, The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (2000) é um estudo sobre a literatura inglesa produzida por mulheres no século XIX, realizado por Sandra M. Gilbert e Susan Gubar e publicado pela primeira vez em 1979. Segundo as autoras, o século XIX foi o primeiro momento no qual as escritoras redefiniram a cultura e a literatura ao ocuparem esses espaços. Entre as autoras pesquisadas e que têm suas obras interpretadas por Gilbert e Gubar estão Jane Austen, Mary Shelley, George Eliot e as irmãs Brontës, em especial Charlotte Brontë.

Outra referência que merece destaque é o livro *The Brontës* (2008) escrito por Patricia Ingham. Esse estudo é um guia para pesquisadores e alunos interessados nas vidas e obras das Brontës, pois contém informações relevantes sobre as romancistas, suas biografias, análises e críticas de suas obras, apresentação do contexto histórico e social e conexões com o contexto das irmãs e a atualidade. Ingham dedica um capítulo do livro para apresentar reinterpretações e adaptações das obras das Brontës na literatura e em outras mídias, como cinema, televisão e teatro.

Os livros citados acima foram importantes para a escrita dessa dissertação. Utilizamos também os trabalhos de Burgess (1969), Gay (1988), Brantlinger & Thesing (2002), Guardini (2007), Alexander (2013) e Woolf (2013, 2019) que escrevem sobre elementos socioculturais da Inglaterra Vitoriana, entre eles o papel social da mulher, as diferenças entre classes sociais, a educação para meninas e os trabalhos que lhes eram destinados, bem como sobre a literatura produzida por mulheres e o mercado literário da época. Acerca da fortuna crítica de Charlotte Brontë, destacamos, dentre outros, os textos de Gaskell (1997), Glen (2009), Barker (2013) e Alexander & Smith (2018).

2.1 O contexto da Era Vitoriana

A Era Vitoriana se caracteriza como um período de diversas mudanças no Reino Unido, que vinha sendo por alguns séculos o maior império colonial do mundo, devido principalmente à exploração de territórios colonizados e à escravização de africanos (prática que foi abolida no país em 1834), possibilitando assim grande desenvolvimento econômico à nação (EAGLETON, 2006, p. 28). Entre os principais acontecimentos da Era Vitoriana, temos como exemplos a Revolução Industrial (que vinha ocorrendo há alguns anos), a expansão do império britânico, o desenvolvimento científico, tecnológico e geográfico, as melhorias na saúde, na facilidade de comunicação e viagens, as transformações no comércio, na economia, nos transportes e nas estradas, e as grandes reformas políticas, sociais e culturais.

O período vitoriano é marcado também como um momento de intensa atividade literária, historiográfica, artística e filosófica, cujos autores produziram um número significativo de obras importantes para diversas áreas do conhecimento e que hoje são amplamente divulgadas, discutidas, pesquisadas e estudadas. Entre as obras publicadas durante esse período destacam-se os livros: *Oliver Twist*, do escritor Charles Dickens, publicado pela primeira vez em 1838; *Vanity Fair*, de William Makepeace Thackeray, de 1847; os romances das irmãs Brontës; *O Manifesto Comunista*, de Karl Marx e Friedrich Engels, publicado em 1848; *A Origem das Espécies*, de Charles Darwin, de 1859; entre outros.

O historiador Peter Gay, no livro *A Experiência burguesa da rainha Vitória a Freud, A Educação dos sentidos* (1988), no capítulo sobre as mudanças no século aqui estudado, comenta:

Parece-me desnecessário demonstrar que mudanças são as leis da vida, e que a maioria das épocas são épocas de transição. O que ocorreu no século XIX, porém, é que a própria natureza das mudanças se modificou; elas tornaram-se muito mais rápidas e irresistíveis do que haviam sido no passado. Foram também acentuadamente irregulares: avanços nas ciências naturais não geravam automaticamente aperfeiçoamentos nos tratamentos médicos; o levantamento de informações sociais não se refletia rapidamente em reformas sociais. E tradicionais arranjos sociais, tais como a vida familiar, foram conturbados pelo choque entre as novas necessidades e os antigos hábitos. As mudanças no século XIX foram pois mais frequentemente perturbadoras do que estimulantes. (GAY, 1988, p. 43).

Apesar de tantas mudanças, a Era Vitoriana foi uma época puritana com uma moral severa, na qual a sociedade era baseada em grandes famílias sendo comandadas pelos patriarcas, enquanto as mães e os filhos eram considerados submissos à figura paterna, classificada como divina (BURGESS, 1969, p. 235). Portanto, a definição de papéis sociais para homens e

mulheres e as repressões de classes sociais foram estritamente impostas naquela sociedade. Anthony Burgess, no livro *English Literature, a survey for students* (1969), ao fazer um panorama histórico das épocas mais importantes da literatura inglesa, afirma que:

A Era Vitoriana teve um grande número de problemas a enfrentar. De muitas maneiras, foi uma era de progresso – de construção de ferrovias, navios a vapor, reformas de todos os tipos –, mas também era uma época de dúvida. Havia muita pobreza, muita injustiça, muita feiura e pouca certeza sobre a fé ou a moral – assim, tornou-se também uma era de cruzadas, reformadores e teóricos. Foi também, com todos os seus ideais, uma era curiosamente puritana: facilmente se chocavam e assuntos como sexo eram tabus. [...] A moralidade estrita e a santidade da vida familiar eram consideradas bastante importantes, muito devido ao exemplo da própria rainha Vitória, e sua influência indireta sobre a literatura, assim como a vida social. (BURGESS, 1969, p. 235).³

Com todo esse progresso, em especial a Revolução Industrial, a sociedade se desenvolveu rapidamente e como consequência dessas mudanças encontramos o aumento da população inglesa nos grandes centros industriais e comerciais. As pessoas, em busca de melhores oportunidades, migravam dos campos para a capital Londres e outras grandes cidades, como Manchester e Birmingham: “Enquanto em 1800 apenas 21 por cento da população da Inglaterra e de Gales viviam em cidades de 10 mil habitantes ou mais, em 1850 essa proporção se avizinhava dos 40 por cento, e em 1890 excedia os 61 por cento.” (GAY, 1988, p. 45). Este aumento se caracteriza como um dos problemas sociais a serem enfrentados, pois como as cidades ainda não possuíam uma estrutura organizada e definida, ocorreram vários impasses, como um grande acréscimo da pobreza, falta de emprego, saneamento básico precário e água de má qualidade que acarretavam diversas doenças.

As igrejas e as religiões, embora tenham também experimentado transformações e dúvidas em relação a quais seriam suas funções na época, tiveram um papel fundamental na construção dessa sociedade, pois ditavam a maneira como as pessoas deveriam se portar, vestir e agir, influenciando assim diretamente nas escolhas e decisões individuais de cada pessoa. Os ingleses eram, de um modo geral, obcecados por religião e “nenhum assunto ocupou tanto os

³ The Victorian age thus had a large number of problems to face. In many ways, it was an age of progress – of railway-building, steamships, reforms of all kinds – but it was also an age of doubt. There was too much poverty, too much injustice, too much ugliness, and too little certainty about faith or morals – thus it became also an age of crusaders and reformers and theorists. It was also, with all its ideals, a curiously puritanical age: it was easily shocked and subjects like sex were taboo. [...] The strict morality, the holiness of family-life, owed a good deal to the example of Queen Victoria herself, and her indirect influence over literature, as well as social life, was considerable. (BURGESS, 1969, p. 235).

vitorianos, certamente não a política de identidade, ou a sexualidade, ou o império, ou mesmo a política, [...] quanto a religião.” (GLEN, 2009, p. 192).⁴

Nesse contexto, a leitura da Bíblia era de fundamental importância para as famílias que a realizavam reunidas e “as palavras da própria Bíblia tornaram-se familiares para muitas pessoas e muitas vezes era o único livro que possuíam.” (INGHAM, 2008, p. 58).⁵ Para ilustrar, – as irmãs Brontë, especialmente Charlotte e Anne, citam passagens do texto bíblico em seus romances, algumas vezes para justificar as ações das personagens.

Essa atividade em família e muitos outros hábitos vitorianos eram influenciados pela própria rainha Vitória, que herdou o trono inglês aos 18 anos, e reinou por quase 64 anos o Reino Unido, até o dia de sua morte (de 20 de junho de 1837 a 22 de janeiro de 1901). Vitória foi uma das mais eminentes monarcas da Inglaterra, cujo reinado a tornou uma lenda (BAIRD, 2018). Segundo Luciano Trigo, no prefácio ‘Uma rainha em tamanho natural’ do livro biográfico *Rainha Vitória* (2015), de Lytton Strachey, ela foi “a última soberana inglesa a marcar de maneira pessoal a vida política de seu país.” (TRIGO, 2015, p. 13). Vitória participava de todas as decisões importantes do parlamento e muitas vezes ocorriam embates entre a rainha e os ministros. Como dito anteriormente, houve muitas mudanças significativas nesse período, e sob o comando da Rainha, a Inglaterra “transformada pela Revolução Industrial tornou-se a principal potência imperial do mundo e o país mais interessante.” (ALEXANDER, 2013, p. 259).⁶

No entanto, o reinado da Rainha Vitória caracterizou-se também como uma era conservadora e bastante religiosa, sendo a própria rainha muito zelosa e defensora da moral, do puritanismo, da família e dos valores da classe média. Apesar de ser governada por uma mulher, a Inglaterra continuava determinando muitas regras que eram impostas ao sexo feminino desde séculos anteriores. Nesse sentido, Guardini afirma que “sob o olhar do pai e, mais tarde, do marido, a mulher devia ser criada de acordo com princípios rígidos e ficar confinada à casa, ao mundo doméstico.” (GUARDINI, 2007, p. 134).

Assim, as mulheres eram tratadas de maneira diferente e inferior aos homens, não podendo trabalhar, frequentar universidades, votar, e tampouco, expressar suas ideias publicamente, uma vez que a vida pública era permitida apenas aos homens, sendo o único

⁴ “No subject occupied the Victorians, certainly not identity politics, or sexuality, or the empire, or even politics, as much [...] as religion.” (GLEN, 2009, p. 192).

⁵ “The words of the Bible itself became familiar to many people and it was often the only book they possessed.” (INGHAM, 2008, p. 58).

⁶ “Under Victoria, a Britain transformed by Industrial Revolution became the world’s leading imperial power and its most interesting country.” (ALEXANDER, 2013, p. 259).

destino das mulheres o casamento e o cuidado da casa, do marido e dos filhos, sendo submissas a eles. Ressalta-se que “durante boa parte do século XIX, e em todo o mundo ocidental, as mulheres permaneceram virtualmente na condição de propriedades dos seus pais, e depois dos seus maridos. O duplo padrão, definido e defendido pelos homens, vigorou quase sem oposição alguma.” (GAY, 1988, p. 131).

Showalter (1993, p. 14) discute que, para a classe média inglesa, a mulher deveria ser “uma Dama Perfeita, um Anjo na Casa, alegremente submissa aos homens, mas forte em sua pureza interior e religiosidade, rainha em seu próprio reino do Lar.”⁷ Este era o ideal feminino criado em séculos anteriores e que persistiu até o fim do século XIX. Nesse mesmo sentido, como afirma Virginia Woolf, a mulher, na Era Vitoriana, seguia os seguintes costumes e comportamentos:

Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio. Sacrificava-se todos os dias, [...] – em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza – enrubescer era seu grande encanto. Naqueles dias – os últimos dias da rainha Vitória – toda casa tinha seu Anjo. (WOOLF, 2013, p. 11-12).

Como podemos perceber por meio das citações anteriores, a mulher vitoriana era induzida a ser doce, calma, simpática, passiva e zelosa, sendo assim uma criatura perfeita para os moldes vitorianos. A domesticidade e a pureza eram essenciais para o ideal de mulher: era seu dever cuidar da casa e de todos os seus residentes, em especial do marido e dos filhos, de forma bastante carinhosa e submissa. Além disso, as mulheres deveriam se comportar de forma angelical (essa postura de anjo era influenciada pela igreja, instituição bastante importante no período vitoriano; segundo a igreja, o anjo é um ser que dedica sua vida a adorar e obedecer a Deus, então nenhuma mulher deve ousar ser diferente, pois do contrário, sofreria consequências).

Contudo, essas questões eram divergentes entre as classes sociais, uma vez que as mulheres pobres, diferentemente das mais abastadas, deveriam trabalhar para prover seu sustento. No romance *Jane Eyre*, por exemplo, a personagem, após estudar na escola interna de caridade Lowood School, trabalha nessa mesma instituição como professora por dois anos; em seguida, dedica-se como governanta e professora na mansão Thornfield Hall; depois, leciona em uma escola carente para filhas de camponeses, para poder se sustentar.

⁷ “A woman who would be a Perfect Lady, an Angel in the House, contentedly submissive to men, but strong in her inner purity and religiosity, queen in her own realm of the Home.” (SHOWALTER, 1993, p. 14).

As profissões mais comuns destinadas às mulheres pobres que tivessem estudado e possuíssem alguma instrução, sabendo ler, escrever, desenhar, entre outras habilidades, eram as de governantas, tutoras e professoras. A governanta, durante a Era Vitoriana, era uma jovem mulher solteira que ia morar na casa dos patrões para ensinar lições diárias, educar e proteger as crianças residentes naquele lar. Segundo Peter Gay, o emprego de governanta era “uma ocupação tão amarga, tão marcada por perspectivas de exploração obscena, de uma crueldade sutil.” (GAY, 1988, p. 135). As jovens tinham que ficar longe de suas casas e dos seus familiares, tendo que trabalhar muitas horas diárias, recebendo salários baixos – a média salarial das governantas na década de 1840 variava entre 25 a 50 libras por ano (INGHAM, 2008, p. 53) –, sem possuírem estabilidade no trabalho, e, ainda, morar na casa dos empregadores, sendo constantemente humilhadas, maltratadas e isoladas por não serem consideradas nem da família, nem criadas. Certamente, as jovens governantas sofriam com essas situações.

No entanto, mesmo com todos esses percalços, as mulheres que possuíam alguma formação durante a Era Vitoriana se encontravam em melhores condições relativamente às que não tiveram oportunidade de estudar, e as profissões de professoras e governantas eram constantemente buscadas pelas jovens e pelas famílias. Segundo Alexander & Smith (2018, p. 223), “o número de governantas privadas aumentou no início do século XIX. Mulheres jovens como as Brontës tinham poucas oportunidades de ganhar dinheiro, pois o comércio não era apropriado, os cargos de escritórios para mulheres eram quase inexistentes e tornar-se costureira era a última opção.”⁸

As mulheres que não possuíam instrução formal trabalhavam como criadas, costureiras e lavadeiras. Por vezes, eram empregadas em minas de carvão e em fábricas, estas com longas jornadas de trabalho, tarefas pesadas, nenhum direito trabalhista, pouca remuneração e salários inferiores aos dos homens que exerciam as mesmas atividades. A prostituição era outro problema social a ser enfrentado nessa sociedade de poucas oportunidades para as pessoas mais pobres. Com a falta de emprego, muitas mulheres se submetiam a essa prática que as desumanizava. No entanto, esse problema conhecido como “o grande mal social” (INGHAM, 2008, p. 55)⁹ era ignorado, sendo tratado pela sociedade como assunto impróprio para discussão.

⁸ “The number of private governess increased in the early 19th century. Young women like the Brontës had few other opportunities to earn money, for shopkeeping was not genteel, clerical posts for women were almost non-existent, and becoming a seamstress was a last resort.” (ALEXANDER & SMITH, 2018, p. 223).

⁹ “The Great Social Evil” (INGHAM, 2008, p. 55).

Ingham (2008, p. 53) relata, a respeito da educação das jovens nessa época, que às meninas pobres e filhas de clérigos e reverendos eram dadas, quando disponíveis, vagas em escolas de caridade para elas estudarem. Essas instituições de ensino básico eram mantidas por contribuições feitas por pessoas mais abastadas das regiões. Embora nem sempre possuíssem boas condições de estrutura e de ensino, as meninas poderiam, de um modo geral, se desenvolver intelectualmente, aprendendo a ler, a escrever, a falar francês, a desenhar, a costurar, entre outras disciplinas direcionadas ao público feminino. Na narrativa de Charlotte Brontë, a personagem Jane Eyre estuda em uma dessas escolas de caridade, Lowood School, onde é instruída para ser professora e governanta.

Mesmo com as diferenças existentes entre as classes sociais, as mulheres ricas e pobres eram privadas de uma educação formal em escolas de qualidade. Showalter (1993, p. 41) constata que “para a menina vitoriana de classe média, a partida de um irmão para a escola era um doloroso despertar para seu status inferior.”¹⁰ Como exemplo, Virginia Woolf, em seus escritos, constantemente reclamava de que lhe foi negada uma educação formal em escolas e universidades, como também privada de contato social com outras estudantes; enquanto seus irmãos Thoby e Adrian Stephen puderam estudar e se formar em universidades, ela e sua irmã Vanessa Stephen tiveram que se contentar em estudar em casa e ler os livros da biblioteca de seu pai.

Portanto, as meninas ricas, diferente de seus irmãos que iam para escolas privadas de qualidade onde recebiam educação formal, poderiam estudar apenas em seus lares, tendo governantas e professoras individuais para exercer a função de educadoras. Essa educação era focada no aprendizado das atividades domésticas e comportamentais que levariam futuramente essas jovens a casamentos, na maioria das vezes, arranjados; segundo Peter Gay (1988, p. 27), a prática de negociação de casamentos era bastante comum durante a Era Vitoriana e possibilitava mobilidade social entre as famílias ricas e as famílias nobres. Depois de casadas, as jovens não precisariam e não poderiam trabalhar fora de casa, sendo seu dinheiro administrado, também em boa parte dos casos, pelo marido. Nesse sentido, Ingham afirma que:

Como as mulheres se preparavam para o matrimônio, a educação das meninas de classe média tomava a forma do que se chamava de “habilidades”: um punhado de francês ou italiano, pintura, desenho, canto e piano. Essas habilidades foram projetadas para “vivificar e iluminar o lar”, uma vez que as mulheres eram abrigadas nele. A ideia de educar as meninas para o seu próprio bem raramente era mencionada;

¹⁰ “For the middle-class Victorian girl, the departure of a brother for school was a painful awakening to their inferior status.” (SHOWALTER, 1993, p. 41).

se elas não estivessem, uma vez casadas, ornamentando a sala de estar com suas habilidades, elas deveriam estar instruindo seus filhos. (INGHAM, 2008, p. 53).¹¹

Portanto, durante toda a infância e juventude, as meninas eram preparadas para o casamento através do ensino de habilidades e comportamento. A castidade, a fidelidade, a virtude e a obediência das mulheres eram muito valorizadas para os matrimônios, sendo preservadas de todas as formas possíveis.

Como podemos perceber, a forma como a sociedade vitoriana estava sendo estruturada deixava pouco espaço para o desenvolvimento intelectual de mulheres. Guardini (2007, p. 127) expõe que, nos séculos XVIII e XIX, os homens tinham a missão de trabalhar e sustentar a casa, enquanto as mulheres deveriam administrar o mundo doméstico, não sobrando assim tempo suficiente para exercícios intelectuais como ler e escrever. A casa e a família eram as bases principais, tendo o homem o papel de prover a parte financeira, e a mulher, o que lhe era ensinado desde criança, o papel de zelar pela paz, conforto e bem estar do marido, dos filhos e do lar, sendo esse considerado um trabalho divino e angelical.

Guardini (2007, p. 129) explica ainda que as diferenças na formação entre homens e mulheres diferiam nas disciplinas, uma vez que “questões literárias, filosóficas, políticas e comerciais eram território masculino, discutidas em clubes e cafés. As mulheres, ao contrário, tinham de ser instruídas na arte da conversação, na adequação do vestuário e nos cuidados domésticos.” Evidencia-se, portanto, que a educação das meninas era voltada para o lar, pois as mais pobres, se tivessem oportunidades de estudar, estavam sendo ensinadas para futuros empregos domésticos, que eram os de professoras individuais e/ou governantas, e as mais abastadas para um futuro casamento.

A falta de acesso à educação formal e de qualidade de meninas e mulheres vitorianas, e as poucas possibilidades de encontrarem trabalho, trouxeram sérios prejuízos ao sexo feminino. As mulheres eram economicamente dependentes do pai, irmão ou marido, tendo essa dependência um caráter de submissão, tornando-as vulneráveis à violência, à crueldade e ao aprisionamento doméstico.

Até a metade do século XIX e nos séculos anteriores, a mulher, de um modo geral, era considerada e tratada pelas leis como inferior, dependente e incapaz. Com pouca educação e com o mercado de trabalho com raras oportunidades para seu gênero, seu único futuro era o

¹¹ Since women were to prepare for matrimony, the education of middle-class girls took the form of what were called ‘accomplishments’: a smattering of French or Italian, painting, drawing, singing, and piano-playing. These skills were designed to ‘vivify and enlighten the home’ once the women were ensconced in it. The idea of educating girls for their own sake was seldom mentioned; if they were not, once married, ornamenting the drawing room with their accomplishments, they were expected to be instructing their children. (INGHAM, 2008, p. 53).

casamento. Na maioria dos casos, o matrimônio diminuía mais ainda seus direitos civis, como por exemplo, não ter direito à herança do pai, à guarda dos filhos e, dificilmente, direito ao divórcio.

No entanto, como a Era Vitoriana foi uma época de paradoxos e contrastes, esse período também é marcado pelas reivindicações dos movimentos dos trabalhadores e as lutas proletárias por melhores oportunidades e condições de empregos e salários. Segundo Gay (1988, p. 42), “mais do que qualquer século anterior, essa foi uma época de esperanças sem precedentes e de ansiedades desconhecidas.” Foi também o momento no qual as reivindicações dos movimentos das mulheres por direitos iguais e liberdade se apresentaram de maneira mais evidente, tendo o movimento feminista realizado diversas atividades a partir da década de 1850. Naquele contexto, “os clamores das mulheres organizadas, exigindo mudanças nas leis e nos costumes, se tornaram mais ativos, e suas vozes mais estridentes.” (GAY, 1988, p. 134).

Essas reivindicações necessárias haviam começado por volta do fim do século XVIII, principalmente após a publicação de *A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects* [*Reivindicação dos Direitos da Mulher*], no ano de 1792, livro-manifesto, hoje classificado como um dos clássicos do feminismo moderno, escrito por Mary Wollstonecraft (1759-1797), escritora e ativista da causa das mulheres, considerada a primeira feminista inglesa e a precursora da luta pelos direitos iguais e cidadania para mulheres, como também do enfrentamento das injustiças sociais.

Em seu livro, a autora reivindica educação formal e de qualidade para todas as mulheres, como também independência financeira e liberdade para participarem de espaços e atividades públicas. Wollstonecraft clama por revolução: “é hora de efetuar uma revolução nos modos das mulheres – hora de devolver-lhes a dignidade perdida – e fazê-las, como parte da espécie humana, trabalhar reformando a si mesmas para reformar o mundo.” (WOLLSTONECRAFT, 2016, p. 69).

Durante a segunda metade do século XIX, nos movimentos e manifestações, as mulheres se questionaram sobre sua situação inferior em relação aos homens e reivindicaram a liberdade e igualdade que lhes eram negadas, como também seus direitos pessoais, intelectuais, profissionais e suas independências financeiras. Exigiram principalmente acesso a espaços e ações de usos exclusivos, até então, dos homens, como o direito à educação de qualidade, acesso ao ensino superior, à política e ao mercado de trabalho. Requereram, ainda, mudanças nos sistemas político e social e nas leis que as tratavam como inferiores, como citado por Hilary M. Schor (2002), no capítulo “Gender Politics and Women’s Rights” do livro *A companion to the Victorian novel*:

Em 1855, a notável Barbara Leigh Smith organizou o primeiro comitê feminista, escrevendo o panfleto *Um breve resumo em linguagem simples das mais importantes Leis relativas às mulheres* e depois o submeteu através de um amigo à Law Amendment Society, que redigiu uma resolução e uma petição apoiando a reforma das leis que regiam a propriedade das mulheres casadas, leis que impediam as mulheres casadas de possuírem propriedades, de agirem como agentes econômicos independentes, de protegerem seus salários ou escreverem testamentos sem a permissão do marido – permissão que, espantosamente, o marido poderia revogar (invalidando o seu desejo) após a morte da esposa. O projeto foi levado ao Parlamento em 1857, o primeiro ano em que se viram propostas de mudanças nas leis de divórcio e de guarda das crianças, leis que restringiam severamente o acesso das mulheres a qualquer forma de divórcio e lhes davam poucos ou nenhum direito aos filhos após o divórcio. (SCHOR, 2002, p. 175).¹²

Diante de vários manifestos e reivindicações, as mulheres conquistaram mudanças em algumas leis que trouxeram melhorias para as suas vidas, como direitos na lei do divórcio e custódia dos filhos, em 1857. No entanto, essa lei, *Matrimonial Causes Act* [Lei das causas matrimoniais], continuava tratando as mulheres de forma desigual e inferior em relação aos homens, pois: “dava ainda ao marido o direito de requerer o divórcio com base no adultério cometido pela mulher; esta, entretanto, tinha que provar, além do adultério, que o marido cometera alguma infração horrenda, como crueldade, violação ou sodomia.” (GAY, 1988, p. 131). Nas décadas seguintes, outras leis, como *Married Women’s Property Act* [Lei das posses de mulheres casadas] de 1870 e *Guardianship of Infants Act* [Lei da guarda das crianças] de 1886, foram aprovadas e aperfeiçoadas e diminuíram a desigualdade entre os gêneros, possibilitando às mulheres terem acesso às suas heranças e posse de suas propriedades, como também conseguirem a guarda de seus filhos (GAY, 1988, p. 133).

No que diz respeito aos estudos, aos poucos a educação de qualidade e o acesso ao ensino superior foram se tornando possíveis, tendo o movimento feminista conquistado o direito ao ensino superior para mulheres inglesas na segunda metade do século XIX. Peter Gay afirma que o acesso de mulheres às universidades foi uma das principais conquistas do movimento durante o século oitocentista e assinala que:

¹² In 1855, the remarkable Barbara Leigh Smith organized the first feminist committee, writing the pamphlet *A Brief Summary in plain Language of the most important Laws Concerning Women* and then submitting it through a friend to the Law Amendment Society, which drafted a resolution and a petition supporting the reform of the laws governing married women’s property, laws which kept married women from owning property, acting as independent economic agents, protecting their wages, or writing wills without their husband’s permission – permission which, astonishingly, the husband could revoke (invalidating the will) after the wife’s death. The Bill was brought before Parliament in 1857, the year that first saw proposals for changes in the divorce and infant custody laws, laws which severely restricted women’s access to any form of divorce and gave them few or no rights to their children after divorce. (BRANTLINGER & THESING, 2002, p. 175).

Na Inglaterra, a partir da década de 1850, um punhado de externatos respeitáveis para moças, como o Ladies' College de Cheltenham, fundado em 1858 por Dorothea Beale, e a instituição de cursos de extensão em diversas cidades, haviam estabelecido os alicerces indispensáveis para a causa da educação superior para as mulheres. Na década de 1870, as duas antiquíssimas e tradicionais universidades da Inglaterra cautelosamente abriram espaço às mulheres; em Cambridge, no Girton e no Newnham College; em Oxford, no Somerville College e em Lady Margaret Hall; entretanto não lhes conferiam diplomas. A universidade de Londres começara a aceitar mulheres em 1878, e três anos depois Cambridge lhe concedia os primeiros exames. (GAY, 1988, p. 138).

Embora essa educação fosse restrita apenas às mulheres de classe média, essas ações eram os primeiros passos dados em busca de um futuro melhor para todas as mulheres, independente de classe social.

A literatura foi outra maneira que as mulheres vitorianas encontraram para fazerem suas reivindicações. Expondo os problemas sociais desse período, de maneira sutil ou não, apesar de suas limitações, as escritoras do século XIX, através da escrita, fizeram críticas, questionamentos e protestos contra as leis e os tratamentos sociais direcionados às mulheres naquela sociedade. Foi também a forma pela qual muitas mulheres conseguiram suas independências financeiras, utilizando a renda para si mesmas e para ajudar nas despesas de suas famílias.

Virginia Woolf, no início do século XX, ao fazer pesquisas sobre a condição social da mulher e a sua relação com a ficção para as palestras que resultaram nos artigos do livro *A Room of one's Own* [*Um teto todo seu*], e outros artigos e livros, reflete sobre os séculos anteriores e suas produções literárias, afirmando que “sem dúvida a literatura Elisabetana seria bem diferente do que é se o movimento das mulheres tivesse começado no século XVI e não no XIX.” (WOOLF, 2014, p. 135).¹³ Segundo a autora, a literatura produzida na Era Elisabetana é exclusivamente masculina, e, “é um enigma perene porque nenhuma mulher escreveu uma só palavra daquela literatura extraordinária quando todos os outros homens, ao que parece, eram capazes de escrever cânticos e sonetos. Quais eram as condições em que viviam as mulheres?” (WOOLF, 2014, p. 63).¹⁴ Ao questionar as razões e motivos do por que as mulheres não escreviam naquela época e refletir sobre como elas viviam, Woolf logo encontra a resposta: a mulher, na Era Elisabetana, além de não possuir dinheiro e seus bens serem administrados pelos

¹³ “Doubtless Elizabethan literature would have been very different from what it is if the women’s movement had begun in the sixteen century and not in the nineteenth.” (WOOLF, 2014, p. 135).

¹⁴ “For it is a perennial puzzle why no woman wrote a word of that extraordinary literature when every other man, it seemed, was capable of song or sonnet. What were the conditions in which women lived?” (WOOLF, 2014, p. 63).

homens da família, “[...] mal sabia ler e escrever e era propriedade do marido.” (WOOLF, 2014, p. 66).¹⁵

Ao observar a literatura produzida durante o século XIX, Woolf chega à conclusão de que a Era Vitoriana foi o momento no qual as mulheres mais escreveram e publicaram na Inglaterra. Portanto, em dado momento do século XIX, principalmente devido às lutas iniciais do movimento feminista, suas conversas, reuniões, leituras e reivindicações, como também às mudanças nas leis e nas normas, as mulheres conquistaram o acesso a uma educação de qualidade, escreveram e publicaram de forma mais intensa. Portanto, “está claro assim que a extraordinária explosão de ficção no começo do século XIX na Inglaterra foi prenunciada por inúmeras pequenas mudanças nas leis, nos costumes e nas práticas sociais. As mulheres do século XIX tinham algum tempo livre e certo nível de instrução.” (WOOLF, 2019, p. 11).

Assim, a partir desse panorama histórico sobre a Inglaterra Vitoriana no qual discutimos sobre papéis sociais das mulheres, classes sociais, condições de trabalho, qualidade da educação, movimentos sociais de trabalhadores e o movimento de mulheres, o próximo tópico aborda a literatura de autoria feminina desse período, investigando como as mulheres conseguiram escrever e publicar, apesar de todas as dificuldades e limitações de uma época que as privava de quase tudo.

2.2 Escritoras inglesas do século XIX

O contexto vitoriano de transformações caracterizou-se também, segundo Alexander (2013, p. 263), como “uma época em que milagres de engenharia apareciam todo mês e Londres recebia várias entregas por dia.”¹⁶ Esse último fato se deve ao aumento da velocidade nos meios de transporte e à melhoria na entrega de correspondências e pacotes. Brantlinger & Thesing (2002, p. 12) explicam que as editoras inglesas recebiam vários manuscritos de livros e durante a Era, “[...] publicar tornou-se uma grande indústria multimilionária que tanto se beneficiou como contribuiu para os desenvolvimentos econômicos e tecnológicos mais gerais do período vitoriano.”¹⁷

¹⁵ “[...] she could hardly read, could scarcely spell, and was the property of her husband.” (WOOLF, 2014, p. 66).

¹⁶ “an age when engineering miracles appeared every month and London had several post deliveries a day.” (ALEXANDER, 2013, p. 263).

¹⁷ “[...] publishing became a major, multi-million-pound industry that both benefited from and contributed to the more general economic and technological developments of the Victorian period.” (BRANTLINGER & THESING, 2002, p. 12).

Por volta do ano de 1840, o trabalho de romancista foi se tornando uma profissão reconhecida e os escritores vitorianos agradavam bastante os leitores. O gênero literário romance havia se tornado um grande entretenimento público, muito devido a programas de incentivo à leitura, e era tão popular que poderia ser utilizado para influenciar teses religiosas ou reformas sociais (ALEXANDER, 2013). O número de leitores vitorianos crescia muito a cada ano, portanto, vendiam-se muitos livros nesse período e conseqüentemente a Inglaterra passou por um grande crescimento na literatura, pois havia uma superprodução literária: romances, poesias, peças teatrais, entre outros gêneros literários que foram publicados aos montes, e, assim, ocorreu também um crescimento impressionante na produção de resenhas e revistas literárias.

Percebe-se também um aumento significativo de obras literárias escritas por mulheres durante o século XIX e muitas jovens estavam começando a trabalhar na área de publicação: “[...] as mulheres, na época das Brontës, estavam entrando no mercado literário em números cada vez maiores.” (GLEN, 2009 p. 7).¹⁸ Essa questão é unânime entre os pesquisadores da Era Vitoriana.

Showalter (1993) afirma que:

[...] em 1855, mesmo antes do aparecimento de George Eliot, o surgimento de romances escritos por mulheres foi tão surpreendente que a maioria dos leitores e revisores teria concordado com Margaret Oliphant em associá-lo a outros sintomas do progresso social: “essa, que é a era de tantas coisas – de esclarecimento, de ciência, de progresso – é tão distintamente a era das romancistas mulheres.” (SHOWALTER, 1993, p. 75).¹⁹

Os livros das escritoras, a maioria romances, eram bem aceitos pelo público e bastante lidos. Showalter (1993) enfatiza que as “escritoras inglesas nunca sofreram com a falta de uma audiência de leitura” (SHOWALTER, 1993, p. 3),²⁰ sendo seus livros lidos por homens e mulheres das classes letradas. No entanto, a maior parte do seu público era composto por jovens mulheres da classe média. Logo, a partir do momento no qual as mulheres começaram a escrever, as leitoras puderam ler histórias e conhecer personagens pelo ponto de vista e experiências de mulheres. Assim, elas poderiam sentir-se representadas nas histórias e

¹⁸ “[...] women were in the Brontës’ lifetimes entering the literary marketplace in increasing numbers.” (GLEN, 2009 p. 7).

¹⁹ “[...] by 1855, even before the appearance of George Eliot, the emergence of the woman's novel was so striking that most readers and reviewers would have agreed with Margaret Oliphant in linking it to other symptoms of social progress: “This, which is the age of so many things—of enlightenment, of science, of progress—is quite as distinctly the age of female novelists.” (SHOWALTER, 1993, p. 75).

²⁰ “English women writers have never suffered from the lack of a reading audience” (SHOWALTER, 1993, p. 3).

inspiradas a também escreverem. Segundo Showalter, “elas estavam escrevendo não apenas para desenvolver poder pessoal direto, mas também para mudar as percepções e aspirações de suas leitoras.” (SHOWALTER, 1993, p. 99).²¹

A literatura para as mulheres vitorianas era mais do que uma carreira profissional, era um espaço de possibilidade de transformação. Através da escrita, elas buscavam um lugar livre, um meio de se emanciparem intelectual e financeiramente, um meio de questionarem e sobreviverem naquele mundo de poucas perspectivas para o seu gênero, criando assim, novos modelos de heroínas e novos estilos de vida.

Escrever era uma forma de soltar as amarras do destino, e, ao escreverem, elas contribuíram para que outras mulheres também escrevessem, ajudando no desenvolvimento individual, intelectual, artístico e humano das pessoas. No entanto, questiona-se: como as mulheres conseguiram escrever e publicar diante de tantas dificuldades impostas e tantas restrições às suas capacidades intelectuais? Percebemos que as mulheres que escreveram tinham acesso à educação, a estímulos importantes para a produção dessa atividade e à liberdade intelectual.

O livro *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*, de Virginia Woolf, é um compilado de artigos, resenhas e ensaios sobre livros, mulheres, profissões e sobre literatura produzida por mulheres e sobre mulheres na Era Vitoriana. Nesses textos, publicados e apresentados pela autora em palestras, jornais e revistas entre os anos de 1905 a 1942, Woolf escreve sobre a profissão de escritora e os principais obstáculos que as mulheres encontravam para poderem escrever nesse período.

O primeiro texto do livro, intitulado de “Profissões para mulheres”, foi um discurso lido pela autora no dia 21 de janeiro de 1931, na Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres, em Londres, na Inglaterra. Nesse texto, ao contar sua própria experiência inicial de escrita, Woolf fala sobre os fantasmas e preconceitos que teve que combater para conseguir escrever:

[...] quando eu estava escrevendo aquela resenha, descobri que, se fosse resenhar livros, ia ter que combater um certo fantasma. E o fantasma era uma mulher, e quando a conheci melhor, dei a ela o nome da heroína de um famoso poema, “O Anjo do lar.”²² Era ela que costumava aparecer entre mim e o papel enquanto eu fazia as

²¹ “they were writing not only to develop direct personal power, but also to change the perceptions and aspirations of their female readers.” (SHOWALTER, 1993, p. 99).

²² O termo “anjo do lar” passou a ser utilizado para caracterizar as mulheres vitorianas após o escritor inglês Coventry Patmore (1823-1896) escrever um poema intitulado *The Angel in the House*, em 1851. No poema, a mulher é vista como um ser abençoado e angelical importante para a harmonia do lar e do casamento, como pode ser observado nos seguintes versos: “Os méritos dele crescem na presença dela, / Para corresponder à promessa em seus olhos, / E sopram em volta dos felizes passos dela, / Os ares autênticos do paraíso.” Tradução de “His merits in her presence grow, / To match the promise in her eyes, / And round her happy footsteps blow / The

resenhas. Era ela que me incomodava, tomava meu tempo e me atormentava tanto que no fim matei essa mulher. (WOOLF, 2013, p. 11).

Como podemos ver, para escrever, Woolf precisou matar esse fantasma que a atormentava e lhe tirava toda a concentração e raciocínio, ou seja, teve que quebrar os paradigmas que a sociedade vitoriana impunha às mulheres, teve que se libertar de toda a doutrinação criada ao longo dos séculos pelo patriarcado, e relata por que matou o Anjo do Lar: “se eu não a matasse, ela é que me mataria. Arrancaria o coração de minha escrita.” (WOOLF, 2013, p. 13). Para a escritora, o fantasma do anjo do lar implicava que as mulheres não poderiam ter opinião própria e todas as questões que fossem escrever deveriam ser abordadas de forma passiva e que agradasse a todos. Woolf (2013, p. 13-14) acrescenta: “foi uma experiência real, foi uma experiência inevitável para todas as escritoras daquela época. Matar o Anjo do lar fazia parte da atividade de uma escritora.”

Além do anjo do lar, que significa domesticidade, passividade e silenciamento, havia outros problemas a serem enfrentados pelas mulheres que escreviam, dentre eles a falta de educação de qualidade, falta de liberdade de ir e vir, de ter experiências novas e diferentes, e a dependência financeira. Se uma escritora conseguisse atravessar essas circunstâncias, ela ainda esbarrava no problema moral da opinião pública, pois não eram sobre todos os assuntos que as mulheres poderiam escrever. Os temas teriam que ser cuidadosamente escolhidos para serem aceitos pelo público e pela crítica. Segundo Gilbert e Gubar (2000), durante o século XIX, se a escritora se “recusasse a ser modesta, autodepreciativa, subserviente, recusasse a apresentar suas produções artísticas como meras insignificâncias destinadas a divertir e distrair os leitores em momentos de ociosidade, ela poderia esperar ser ignorada ou (às vezes bruscamente) atacada.” (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 61-62).²³ Por esses motivos, muitas escritoras publicaram seus romances e poemas com pseudônimos masculinos e, também “de fato, eu arriscaria adivinhar que anônimo, que escreveu tantos poemas sem assiná-los, era muitas vezes uma mulher.” (WOOLF, 2014, p. 72-73).²⁴

Showalter (1933) constata que “os vitorianos esperavam que os romances escritos por mulheres refletissem os valores femininos que eles exaltavam, embora, obviamente, a romancista em si tivesse superado o constrangedor papel feminino.” (SHOWALTER, 1993, p.

authentic airs of paradise”. Trecho retirado do poema *The Angel in the House*, de Coventry Paltmore. CANTO III. Honoria. PRELUDES. I. The Lover.

²³ “refused to be modest, self-deprecating, subservient, refused to present her artistic productions as mere trifles designed to divert and distract readers in moments of idleness, she could expect to be ignored or (sometimes scurrilously) attacked.” (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 61-62).

²⁴ “Indeed, I would venture to guess that Anon, who wrote so many poems without signing them, was often a woman.” (WOOLF, 2014, p. 72-73).

7).²⁵ Para os padrões vitorianos e o sistema literário da época, os livros deveriam seguir as normas e os parâmetros que a sociedade e os costumes ditavam para as mulheres, como passividade e servidão, dando preferência a temas relacionados à domesticidade, ao casamento, à educação e à religião. As obras deveriam também servir de exemplos, influenciar e serem didáticas, ou seja, ensinar algo e contribuir para a manutenção do sistema da época, e não o questionar.

Segundo Peter Gay (1990, p. 135), no livro *A Experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: A Paixão terna*, segunda obra do historiador que compõe a série sobre a Inglaterra Vitoriana, os críticos literários ingleses do século XIX esperavam que os romances possuíssem uma moral fundamental e pregassem a virtude, como também denunciasses os vícios humanos. Em suma, as obras deveriam focar em emoções e sentimentos, ensinando a nobreza; portanto, as personagens deveriam ser seres passivos, obedientes e angelicais. Segundo Guardini (2007):

As heroínas dos romances, portanto, funcionaram como paradigmas de feminilidade. Desse modo, a virtude, a moderação, a inocência, o decoro, o bom senso que exigiam das mulheres eram também qualidades essenciais de heroínas [...] cuja educação era baseada na defesa intransigente da virtude, entendida menos como uma questão de princípio do que como um conjunto de regras que visavam exclusivamente à preservação da castidade. Tanto na vida real quanto na ficção, elas deviam ser pacientes, modestas, humildes e delicadas; não deviam almejar o conhecimento ou aspirar à vida intelectual e nem amar antes de serem amadas; uma vez casadas, deviam a seus maridos obediência e submissão. (GUARDINI, 2007, p.133).

Ao perceberem que as escritoras estavam se desviando dos assuntos que eram esperados para elas escreverem e que estavam ditando o conteúdo dos romances para as leitoras, os críticos literários e escritores vitorianos, por medo da competição, começaram a questionar os temas escritos nos romances de autoria feminina, afirmando que não era o que mulheres deveriam escrever e o que as jovens deveriam ler, pois seriam influenciadas por essas leituras (SHOWALTER, 1993, p. 20-21), e também duvidaram da capacidade intelectual das mulheres.

Acerca dessa questão, Woolf (2014) constata que:

[...] havia uma enorme maioria de opiniões masculinas no sentido de que nada poderia ser esperado das mulheres intelectualmente. Mesmo que seu pai não lesse em voz alta essas opiniões, qualquer moça poderia lê-las por si mesma; e essa leitura, mesmo no século XIX, deve ter-lhes reduzido a vitalidade e influenciado profundamente em seu trabalho. Haveria sempre aquela afirmativa — você não pode fazer isto, você é incapaz de fazer aquilo — para protestar contra e para superar. Provavelmente, para

²⁵ “The Victorians expected women’s novels to reflect the feminine values they exalted, although obviously the woman novelist herself had outgrown the constraining feminine role.” (SHOWALTER, 1993, p. 7).

uma romancista, esse germe já não surte muito efeito, pois tem havido mulheres romancistas de mérito. (WOOLF, 2014, p. 78-79).²⁶

Essas opiniões negativas e preconceituosas eram publicadas em revistas literárias, periódicos e em livros, dificultando mais ainda o interesse das mulheres em escrever e publicar. Essa é outra razão pela qual muitas mulheres publicaram com pseudônimos masculinos. Porém, algumas escritoras já haviam conseguido superar o preconceito de que mulheres não poderiam escrever e aproveitavam o espaço que tinham conquistado para enfatizar que eram iguais aos homens na capacidade intelectual, questionando as injustiças e desigualdades da época. Para ilustrar, a personagem do romance *Jane Eyre* apresenta, através de seu discurso, uma crítica ao sistema opressor, reivindicando os direitos que lhe eram negados, bem como expõe os privilégios que eram direcionados apenas aos homens:

Das mulheres se espera que sejam muito calmas, de modo geral. Mas as mulheres sentem como os homens. Necessitam exercício para suas faculdades e espaço para seus esforços, assim como seus irmãos; sofrem com uma restrição rígida demais, com uma estagnação absoluta demais, exatamente como sofreriam os homens. E é uma estreiteza de visão por parte de seus companheiros mais privilegiados dizer que elas deveriam se confinar a preparar pudim e tricotar meias, a tocar piano e a bordar bolsas. É insensato condená-las ou rir delas se buscam fazer mais ou aprender mais do que o costume determinou ao seu sexo. (BRONTË, 2018, p. 137).²⁷

Durante os séculos XVIII e XIX, algumas escritoras criaram imagens alternativas das personagens mulheres, sem ser o anjo do lar que era requerido como qualidade essencial das heroínas dos escritos de mulheres na Era Vitoriana. Na segunda metade do século XIX, o que marca o romance da mulher vitoriana é a relação entre o desejo da heroína de explorar e conhecer um mundo novo e a resposta que a sociedade dá a esse seu desejo transformador (BRANTLINGER & THESING, 2002, p. 180). Guardini, sobre as escritoras e suas personagens, apresenta que:

²⁶ [...] there was an enormous body of masculine opinion to the effect that nothing could be expected of women intellectually. Even if her father did not read out loud these opinions, any girl could read them for herself; and the reading, even in the nineteenth century, must have lowered her vitality, and told profoundly upper her work. There would always have been that assertion – you cannot do this, you are incapable of doing that – to protest against, to overcome. Probably for a novelist this germ is no longer of much effect; for there have been women novelists of merit. (WOOLF, 2014, p. 78-79).

²⁷ Women are supposed to be very calm generally: but women feel just as men feel; they need exercise for their faculties, and a field for their efforts, as much as their brothers do; they suffer from too rigid a restraint, too absolute a stagnation, precisely as men would suffer; and it is narrow-minded in their more privileged fellow-creatures to say that they ought to confine themselves to making puddings and knitting stockings, to playing on the piano and embroidering bags. It is thoughtless to condemn them, or laugh at them, if they seek to do more or learn more than custom has pronounced necessary for their sex. (BRONTË, 2012, p. 104). (Todas as traduções do romance *Jane Eyre* são de Adriana Lisboa, da edição brasileira da editora Zahar, ano 2018).

Muitas delas criaram heroínas que não eram vítimas inocentes tentando defender-se num mundo infestado de predadores masculinos, mas sim mulheres inteligentes, fortes e desembaraçadas. Em seus livros, elas se opunham à ideia de que a virtude feminina poderia ser posta em risco pela educação, que defendiam como uma conquista importante. Apesar dos constrangimentos sociais, algumas dessas romancistas assumiram a responsabilidade de defender a mulher e seu direito à leitura séria, a interesses mais amplos e ocupações intelectuais como parte também da esfera feminina. Desafiando convenções predominantes, suas vozes se levantaram para protestar contra a subordinação feminina, contra os horizontes estreitos e a falta de oportunidades. Como escritoras profissionais, o que por si só já era um desafio aos tradicionais papéis destinados à mulher, era natural que essas romancistas se postassem contra as restrições que limitavam a vida das mulheres. (GUARDINI, 2007, p. 137-138).

Portanto, algumas autoras modificaram as heroínas dos romances e essas não eram mais paradigmas de feminilidade. Deixaram de ser personagens inocentes, calmas, passivas e submissas para se tornarem personagens que desejavam conhecimento e liberdade, e aspiravam à vida intelectual, subvertendo assim os modelos de personagens existentes.

No panorama de produções literárias de autoria feminina da Era Vitoriana, destacamos os nomes das irmãs Charlotte Brontë (1816-1855), Emily Brontë (1818-1848), Anne Brontë (1820-1849) e Elizabeth Gaskell (1810-1865). Essas escritoras fazem parte da primeira geração de romancistas mulheres inglesas do século XIX e da chamada A Era Dourada das Autoras Vitorianas: “elas abriram novos caminhos e criaram novas possibilidades.” (SHOWALTER, 1993, p. 19).²⁸

Charlotte, Emily e Anne Brontë foram escritoras e poetisas inglesas, nascidas em Thornton, Yorkshire e que cresceram em Haworth, Yorkshire, na Haworth Parsonage, casa que desde 1894 é um museu, nomeado de Brontë Parsonage Museum, em homenagem a elas. Três irmãs que juntas liam romances, poesias, revistas políticas, revistas literárias e jornais, como também, desde crianças, compartilhavam entre si a leitura de textos e de histórias de suas autorias. Três grandes nomes da literatura inglesa, mulheres que estudaram, leram, trabalharam, viajaram, escreveram e publicaram em uma época na qual para as mulheres só existia o destino do casamento e a negação para a escrita literária.

Charlotte Brontë, em 29 de dezembro de 1836, escreveu uma carta para o poeta inglês Robert Southey (1774-1843) e enviou alguns de seus poemas pedindo-lhe conselhos e opiniões sobre estes e sobre o seu desejo de se tornar poeta. Em sua resposta, enviada no dia 12 de março de 1837, o autor desencorajou-a, dizendo que, embora Charlotte tivesse talento para a poesia, “a literatura não pode ser a ocupação da vida de uma mulher e não deve ser. Quanto mais ela estiver envolvida em seus deveres, menos lazer terá para isso.” (BRONTË, 2010, p.

²⁸ “They were breaking new ground and creating new possibilities.” (SHOWALTER, 1993, p. 19).

10).²⁹ Em seguida, Charlotte lhe responde agradecendo a carta e dizendo que: “Eu me esforcei não apenas para observar atentamente todos os deveres que uma mulher deveria cumprir, mas para me sentir profundamente interessada neles – nem sempre consigo, pois às vezes quando estou ensinando e costurando, prefiro estar lendo ou escrevendo.” (BRONTË, 2010, p. 9).³⁰ O desejo de Charlotte era de escrever, publicar e ser escritora profissional, portanto, Charlotte não seguiu o conselho de Southey; ela e as irmãs continuaram a escrever e quando adultas publicaram seus poemas e romances. No primeiro romance de Charlotte, *The Professor*, escrito por volta de 1846 e publicado postumamente em 1857, a autora faz referência à resposta de Southey; em um diálogo entre o Sr. Crismworth e a senhorita Reuter, ela diz: “Parece-me que ambição, principalmente ambição *literária*, não é um sentimento a ser valorizado na mente de uma mulher.” (BRONTË, 2010, p. 111, grifos da autora).³¹

No ano de 1846, as Irmãs Brontës utilizaram uma pequena herança, deixada para elas pela tia Elizabeth Branwell (1776-1842), para publicarem a coletânea de seus poemas intitulada de *Poems by Currer, Ellis and Acton Bell* (2012). No livro *The Life of Charlotte Brontë* (1997), escrito por Elizabeth Gaskell, autora contemporânea das irmãs, encontramos uma citação do prefácio que Charlotte escreveu para uma nova edição do romance da irmã Emily, *Wuthering Heights*, em 1850, no qual conta como encontrou os poemas da irmã Emily e convenceu-a a publicá-los:

Um belo dia, no outono de 1845, descobri, acidentalmente, um caderno de versos escritos na letra de minha irmã Emily. Não fiquei surpresa, pois sabia que ela escrevia versos: li-os e algo mais do que surpresa tomou conta de mim — a certeza de que aquelas não eram efusões comuns, nem de forma alguma, semelhantes aos versos que as mulheres geralmente escrevem. Achei-os condensados e tensos, vigorosos e genuínos. Pareciam-me, também, ter uma música peculiar — selvagem, melancólica e inspiradora. Minha irmã Emily não era uma pessoa comunicativa, nem permitia que ninguém — nem mesmo a família — penetrasse, sem pedir licença, nos recessos da sua mente ou dos seus sentimentos. Foram necessárias horas para que se reconciasse comigo pela descoberta que eu fizera e dias para persuadi-la de que aqueles poemas mereciam ser publicados. [...] Entretanto, a minha irmã mais jovem ia buscar algumas das suas próprias composições, alegando que, como os versos de Emily me tinham dado prazer, talvez eu quisesse também ler os dela. Embora o meu juízo fosse parcial, achei que também aqueles versos demonstravam uma emoção sincera e original. Desde muito cedo, tínhamos alimentado o sonho de virmos um dia a ser escritoras.

²⁹ “Literature cannot be the business of a woman’s life: & it ought not to be. The more she is engaged in her proper duties, the less leisure will she have for it.” (BRONTË, 2010, p. 10).

³⁰ “I have endeavoured not only attentively to observe all the duties a woman ought to fulfil, but to feel deeply interested in them - I don't always succeed, for sometimes when I'm teaching, and sewing I'd far rather be reading or writing.” (BRONTË, 2010, p. 9).

³¹ “It appears to me that ambition, *literary* ambition especially, is not a feeling to be cherished in the mind of a woman.” (BRONTË, 2010, p. 111, grifos da autora).

[...] Concordamos em fazer uma pequena seleção dos nossos poemas e, se possível, editá-los. (GASKELL, 1997, p. 215).³²

Portanto, ao descobrir o talento de Emily e também o de Anne, Charlotte preparou os seus próprios versos, depois as irmãs selecionaram e reuniram os seus poemas, enviaram para a editora Aylott & Jones e o livro foi publicado em maio de 1846, realizando assim o sonho das irmãs Brontës de terem seus poemas publicados. Contudo, a obra vendeu apenas duas cópias, mas, segundo Ingham (2008, p. 25), recebeu críticas positivas: “um crítico descreveu o trabalho como ‘poesia boa, saudável, refrescante e vigorosa’.”³³ As irmãs, determinadas a serem escritoras profissionais e a ganharem dinheiro com seus trabalhos, não desanimaram com a baixa venda da coletânea de seus poemas e continuaram a escrever, enviando para editoras manuscritos de seus romances.

Em 1847, Charlotte, Emily e Anne Brontë publicaram os romances *Jane Eyre* (2012), *Wuthering Heights* (2011) [*O morro dos ventos uivantes*] e *Agnes Grey* (2012), respectivamente. Em junho de 1848, Anne Brontë publicou seu segundo romance, *The Tenant of Wildfell Hall* (2011) [*A Senhora de Wildfell Hall*]. Glen (2009, p. 10) afirma que cada romance das Brontës questiona de uma forma diferente os estereótipos de gênero e de classe do seu tempo, ao expor as explorações e humilhações que as governantas e professoras individuais sofriam, a violência no núcleo familiar de classe média, a hipocrisia, a construção da masculinidade, bem como a posição da mulher dentro de uma sociedade patriarcal na qual as leis não as beneficiavam, pelo contrário, privilegiavam os homens.

As três primeiras obras das irmãs, em pouco tempo, obtiveram sucesso de vendas. Como exemplo, “*Jane Eyre* tornou-se um *best-seller*: 2.500 cópias foram vendidas em três meses e o livro foi reimpresso em janeiro e novamente em abril de 1848.” (INGHAM, 2008, p.

³² One day in the autumn of 1845, I accidentally lighted on a MS. Volume of verse, in my sister Emily’s hand-writing. Of course, I was not surprised, knowing that she could and did write verse: I looked it over, and something more than surprise seized me – a deep conviction that these were not common effusions, nor at all like the poetry women generally write. I thought them condensed and terse, vigorous and genuine. To my ear they had also a peculiar music, wild, melancholy, and elevating. My sister Emily was not a person of demonstrative character, nor one, on the recess of whose mind or feelings, even those nearest and dearest to her could, with impunity, intrude unlicensed: it took hours to reconcile her to the discovery I had made, and days to persuade her that such poems merited publication. [...] Meantime, my younger sister quietly produced some of her own compositions, intimating that, since Emily’s had given me pleasure, I might to look at hers. I could not be a partial judge, yet I thought that these verses too had a sweet sincere pathos of their own. We had very early cherished the dream of one day being authors. [...] We agree to arrange a small selection of our poems and, if possible, get them printed. (GASKELL, 1997, p. 215). (Tradução de Vera Pedroso, da edição brasileira de *O morro dos ventos uivantes*, da editora Cedibra, 1985).

³³ “One reviewer described the work as ‘good, wholesome, refreshing, vigorous poetry.’” (INGHAM, 2008, p. 25).

26).³⁴ Os romances receberam muitas críticas, entre positivas e negativas, e se tornaram os seus livros mais conhecidos. Desde então “por cento e cinquenta anos, as Brontës têm sido talvez as escritoras mais populares do cânone literário inglês.” (GLEN, 2009, p. 10).³⁵

Nos seus primeiros livros publicados, as irmãs Brontës utilizaram pseudônimos masculinos: Currer Bell (Charlotte Brontë), Ellis Bell (Emily Brontë) e Acton Bell (Anne Brontë). Charlotte, no mesmo prefácio de *Wuthering Heights*, citado anteriormente, explica sobre o preconceito sofrido por ela, por suas irmãs e pelas escritoras da Era Vitoriana, apresentando os principais motivos de terem publicado suas obras com nomes masculinos:

Adversas à publicidade pessoal, ocultamos os nossos nomes sob os pseudônimos de Currer, Ellis e Acton Bell, sendo a escolha ditada por uma espécie de escrúpulo que nos levava a assumir nomes positivamente masculinos, não querendo confessarmos mulheres porque — embora então não suspeitássemos de que a nossa maneira de pensar e de escrever não era o que se chama “feminina” — tínhamos a impressão de que as escritoras eram encaradas com espírito preconcebido. Notáramos que os críticos por vezes usavam a arma do desprezo pelos escritos femininos ou, ao contrário, da lisonja gentil ao belo sexo. (GASKELL, 1997, p. 215-216).³⁶

Portanto, as irmãs Brontës e muitas outras escritoras do século XIX publicaram seus livros com nomes masculinos por vários motivos, entre estes, para preservarem suas identidades pessoais, pela dificuldade de aceitação das editoras e da crítica literária e porque os críticos tratavam de maneira diferenciada as obras que tinham por autoria mulheres.

Outra importante romancista inglesa que destacamos é Elizabeth Cleghorn Gaskell, amiga, apoiadora literária e primeira biógrafa de Charlotte Brontë; elas se conheceram e estabeleceram amizade em 1850 (GASKELL, 1997). Mrs. Gaskell nasceu em 1810, em Londres, e morou boa parte da sua vida nas cidades de Cheshire, Stratford-upon-Avon e em outros locais do norte da Inglaterra. Sua obra aborda temas como a pobreza e a situação de trabalhadores de fábricas e indústrias, como também a situação de crianças e mulheres nas cidades industriais e urbanizadas. Assim, a partir de seus livros podemos ter um retrato dos efeitos da Revolução Industrial em solo inglês para os mais pobres e para a classe média. *Mary*

³⁴ “Jane Eyre had become a best-seller: 2,500 copies were sold in three months and it was reprinted in January and again in April 1848.” (INGHAM, 2008, p. 26).

³⁵ “For a hundred and fifty years, the Brontës have been perhaps the most popular writers in the English literary canon.” (GLEN, 2009, p. 10).

³⁶ Averse to personal publicity, we veiled our own names under those of Currer, Ellis and Acton Bell; the ambiguous choice being dictated by a sort of conscientious scruple at assuming Christian names, positively masculine, while we did not like to declare ourselves women, because – without at the time suspecting that our mode of writing and thinking was not what is called “feminine,” – we had a vague impression that authoresses are liable to be looked on with prejudice; we noticed how critics sometimes use for their chastisement the weapon of personality, and for their reward, a flattery, which is not true praise. (GASKELL, 1997, p. 215-216). (Tradução de Vera Pedrosa, da edição brasileira de *O morro dos ventos uivantes*, da editora Cedibra, 1985).

Barton, de 1848 e *North and South [Norte e Sul]* (2012) de 1855 foram alguns dos seus primeiros romances publicados e grandes sucessos logo após suas publicações. Gaskell escreveu outros romances, novelas, contos, poesias e textos não-ficcionais, escrevendo também para revistas e jornais. Segundo Brantlinger & Thesing (2002):

Elizabeth Gaskell, que era uma das amigas mais próximas de Brontë e apoiadora literária (e eventualmente sua biógrafa póstuma) formou sua própria reputação literária [...] levando seus leitores para além de outras versões do convencionalismo da classe média: levantando o véu da pobreza industrial no norte da Inglaterra, e levantando sua voz em defesa daqueles que, de outra forma, não tinham direito à cultura – trabalhadores, crianças, mulheres. (BRANTLINGER & THESING, 2002, p. 178).³⁷

A pedido de Patrick Brontë, pai de Charlotte, Gaskell escreveu o livro *The Life of Charlotte Brontë* (1997), que foi publicado pela Editora Smith, Elder & Co. em 1857, dois anos após a morte da escritora, e como os romances de Charlotte e de Gaskell, a biografia teve rápida aprovação do público. Gaskell narra a vida de Charlotte da infância, passando pelos anos como escritora profissional, até o seu casamento e morte menos de um ano depois. O livro é considerado um dos grandes escritos da literatura vitoriana, sendo a primeira biografia sobre uma romancista mulher feita por uma romancista mulher e é um dos mais importantes estudos sobre a vida de Charlotte Brontë.

De um modo geral, as escritoras vitorianas produziram uma literatura na qual denunciaram a opressão de gênero e diferenças de classes sociais de sua época, bem como deram voz e vez para as mulheres comuns e suas histórias. Elas buscaram espaço para o seu gênero dentro de uma sociedade em que a carreira literária era dominada por homens, sendo eles escritores, editores e críticos literários. Ao usarem sua profissão como acesso à liberdade de utilização do pensamento e da linguagem escrita e, também, como movimento e ação no mundo, as autoras contribuíram para uma nova história da literatura inglesa da qual as mulheres fazem parte.

2.3 Charlotte Brontë

³⁷ Elizabeth Gaskell, who was one of Brontë's closest friends and literary supporters (and eventually her posthumous biographer) formed her own literary reputation [...] by taking her readers beyond other versions of middle-class conventionality: by lifting the veil on industrial poverty in the urban north of England, and by raising her voice in defense of those otherwise disenfranchised by their culture – workers, children, women. (BRANTLINGER & THESING, 2002, p. 178).

Na segunda década do século XIX, momento repleto de mudanças, nasceu a escritora Charlotte Brontë, na vila de Thornton, Yorkshire, localizada no norte da Inglaterra, no dia 21 de abril de 1816. Charlotte é filha de Patrick Brontë (1777-1861), escritor e clérigo da Church of England e de Maria Branwell Brontë (1783-1821). Charlotte é irmã mais velha das também escritoras Emily Brontë e Anne Brontë. Em abril de 1820, a família Brontë, então com 6 crianças, se mudou para Haworth Parsonage, em Haworth, também no condado de Yorkshire (ALEXANDER & SMITH, 2018). Os anos seguintes foram tristes para a família, pois Maria Brandwell, mãe dos Brontës, faleceu em 1821 e Patrick Brontë passa a criar os filhos com a ajuda da tia das crianças, Elizabeth Branwell, irmã de Maria. Em 1824, as filhas Maria (1814-1825), Elizabeth (1815-1825), Charlotte e Emily são enviadas para a instituição interna Clergy Daughters' School, em Cowan Bridge, “um lugar insalubre e rigoroso que se tornou o modelo para a Instituição Lowood em *Jane Eyre*.” (BLOOM, 2007, p. 9).³⁸ No ano seguinte, as duas filhas mais velhas, Maria e Elizabeth Brontë morreram em decorrência de tuberculose adquirida na escola. Depois do ocorrido, Partrick Brontë retira Charlotte e Emily da escola e elas, juntamente com seus irmãos Anne e Patrick Branwell (1817-1848), são educadas em casa pelo pai e pela tia.

A Srta. Branwell instruiu as crianças em horários regulares em tudo o que ela podia ensinar, transformando o seu quarto em sala de aula. O pai tinha o hábito de relatar a eles qualquer notícia pública na qual ele sentisse interesse; e a partir das opiniões de sua mente forte e independente, eles coletariam muito alimento para o pensamento. (GASKELL, 1997, p. 62).³⁹

As irmãs Brontës cresceram em Haworth, em Yorkshire, e embora fosse uma vila movimentada e populosa, elas preferiam ficar recolhidas no conforto do seu lar, lendo e escrevendo. Segundo Ingham (2008, p. 2), “esse isolamento transformou as crianças em seus próprios meios e estreitou os laços desenvolvidos através de leituras e jogos em comum.”⁴⁰ Charlotte e as irmãs tinham livre acesso à biblioteca de seu pai, e entre os autores lidos por elas quando crianças e adolescentes estão: William Shakespeare, John Milton, Sir Walter Scott, Lord Byron, Percy Bysshe Shelley, William Wordsworth, Robert Southey, Thomas Moore, os

³⁸ “an unwholesome and harsh place that became the model for Lowood Institution in *Jane Eyre*.” (BLOOM, 2007, p. 9).

³⁹ Miss Branwell instructed the children at regular hours in all she could teach, making her bed-chamber into their school-room. Their father was in the habit of relating to them any public news in which he felt an interest; and from the opinions of his strong and independent mind they would gather much food for thought. (GASKELL, 1997, p. 62).

⁴⁰ “This isolation turned the children in on their own resources, and close bonds developed through their communal reading and acting games.” (INGHAM, 2008, p 2).

livros *As Fábulas* de Esopo, *As mil e uma noites*, a Bíblia, *The Prayer Book*, *Pilgrim's Progress*, de John Bunyan, *History of British Birds*, de Thomas Bewick, além de diversos outros livros de história e geografia, revistas e periódicos literários e políticos (INGHAM, 2008). No livro *The Life of Charlotte Brontë* (1997), de Gaskell, encontramos o seguinte excerto dos diários de Charlotte, intitulado de *The history of the year 1829* [A história do ano 1829] no qual constam revistas e jornais ingleses lidos pelos Brontës, o que, segundo Gaskell, nos dá uma ideia das fontes de suas opiniões:

Papai e Branwell foram comprar o *Leeds Intelligencer*, um jornal Tory maravilhoso, editado pelo sr. Wood e pelo proprietário, o sr. Henneman. Nós compramos dois e lemos três jornais por semana. Compramos o *Leeds Intelligencer*, que é Tory, e o *Leeds Mercury*, que é Whig,⁴¹ editado pelo sr. Baines, por seu irmão, seu genro e seus dois filhos, Edward e Talbot. Lemos o *John Bull* também. Ele é bastante tory, muito violento. O dr. Driver nos empresta o *John Bull* e a *Blackwood's Magazine*, que é a melhor revista que existe. O editor é o sr. Christopher North. (GASKELL, 1997, p. 67).⁴²

Portanto, as escritoras cresceram cercadas por livros, jornais, revistas, e estavam sempre informadas sobre a política e os acontecimentos marcantes de seu país e do mundo. Todas essas leituras realizadas durante a infância, adolescência e juventude, bem como o contexto histórico em que as irmãs estavam inseridas – o século XIX, marcado por grandes mudanças e movimentos sociais – influenciaram as jovens Brontës na arte da escrita e se refletem nos seus textos; como afirma Ingham (2008, p. 70), “todos esses [livros, autores e revistas] os cativaram e, ao mesmo tempo, legitimaram o papel do imaginário em suas vidas.”⁴³

Charlotte Brontë iniciou sua produção literária juntamente com suas irmãs Emily e Anne, e o irmão Branwell Brontë, quando ainda eram crianças. Juntos “escreveram contos, histórias de fantasia, poemas e diários, e criaram uma revista mensal.” (BEER, 2014, p. 1). Os irmãos escreveram as histórias épicas de Angria e Gondal, reinos criados por eles nos quais

⁴¹ Tory e Whig: partidos políticos ingleses. No livro *A Companion to the Victorian Novel* (2002), encontramos a seguinte nota sobre os partidos: “Durante a maior parte do período vitoriano, dois partidos políticos principais disputaram o poder: o Whig e o Tory, o primeiro geralmente associado a visões liberais, o último a posições conservadoras.” Tradução de: “During most of the Victorian period, two principal political parties vied for power: the Whigs and the Tories, the former generally associated with liberal views, the latter with conservative positions. (BRANTLINGER; THESING, 2002, p. 156).

⁴² Papa and Branwell are gone for the newspaper, the “Leeds Intelligencer,” a most excellent Tory newspaper, edited by Mr. Wood, and the proprietor, Mr. Henneman. We take two and see three newspapers a week. We take the “Leeds Intelligencer,” Tory, and the “Leeds Mercury,” Whig, edited by Mr. Baines, and his brother, son-in-law, and his two sons, Edward and Talbot. We see the “John Bull;” it is a high Tory, very violent. Mr. Driver lends us it, as likewise “Blackwood’s magazine,” the most able periodical there is. The Editor is Mr. Christopher North. (GASKELL, 1997, p. 67). (Tradução de Julia Romeu, da edição brasileira *Juvenília de Jane Austen e Charlotte Brontë*, das editoras Penguin Classics & Companhia das Letras, 2014).

⁴³ “All of these [books, authors and magazines] captivated them and simultaneously legitimated the role of the imaginary in their lives.” (INGHAM, 2008, p. 70).

escreviam sobre geografia, política, economia e relações sociais. Essas histórias foram escritas em pares: os contos de Angria, que tinha como personagem principal o Duque de Zamorna, foram feitos por Charlotte e Branwell; e os contos do reino de Gondal, que era governado pela imponente rainha Augusta Almeda, por Emily e Anne (MONTERO, 2020, p. 173). A inspiração para a escrita dessas e de outras histórias surgiu a partir de doze soldadinhos de madeira que Patrick Brontë deu para o filho Branwell, em 1826, como também dos livros, revistas e jornais que liam: “A ideia para *Jovens rapazes* surgiu de alguns soldadinhos de madeira de Branwell; a ideia para *Nossos amigos*, das *Fábulas* de Esopo; e para *Ilhéus*, de diversas coisas que aconteceram.” (GASKELL, 1997, p. 67).⁴⁴

As crianças transformaram os brinquedos em elaborados personagens e criaram as sagas de Angria e Gondal. Os manuscritos dessas histórias, escritos em letras pequenas e em minúsculos livros para que fossem mantidos em segredo e lidos, inicialmente, apenas pelos irmãos, ficaram guardados por muito tempo até que a pesquisadora Fannie Ratchford (1888-1974) os transcreveu e estes foram editados e analisados por Christine Alexander (GLEN, 2009, p. 225).

Uma característica surpreendente é que estas não são terras “de conto de fadas” ou “terra do nunca”, mas países com uma geografia reconhecível na África Ocidental e no Pacífico Norte. As crianças leram relatos sobre explorações e sobre colonizações nos jornais; eventualmente, os “pequenos livros” incluem exemplos de quase todos os gêneros impressos de escrita, de debates parlamentares a colunas de fofocas e de diários pessoais a poemas épicos. (GLEN, 2009, p. 225, grifos da autora).⁴⁵

A maior parte das histórias de Gondal não sobreviveu aos dias atuais, no entanto, quase todo o material de Angria foi cuidadosamente guardado e preservado por Charlotte Brontë durante sua vida, depois por seu pai e então pela Brontë Society que administra o Brontë Parsonage Museum. Os textos foram editados e publicados anos depois. A saga de Angria foi também publicada, juntamente com histórias da escritora Jane Austen, escritas na sua juventude, no livro intitulado de *The Juvenilia of Jane Austen and Charlotte Brontë* [*Juvenília de Jane Austen e Charlotte Brontë*] (2014), organizado por Frances Beer em 1986. A Juvenília de Charlotte Brontë é dividida em três partes e nelas podemos ler sobre as origens de Angria,

⁴⁴ “The “Young Men’s” play took its rise from some wooden soldiers Branwell had; “Our Fellows” from Aesop’s Fables”; and the “Islanders” from several events which happened.” (GASKELL, 1997, p. 67). (Tradução de Julia Romeu, da edição brasileira *Juvenília de Jane Austen e Charlotte Brontë*, das editoras Penguin Classics & Companhia das Letras, 2014).

⁴⁵ One surprising feature is that these are not ‘fairy-tale’ or ‘never-never’ lands, but countries with a recognisable geography in West Africa and the North Pacific. The children had read of explorations in the journals, newspapers accounts of settlements; eventually the ‘little books’ include examples of just about every printed genre of writing, from parliamentary debates to gossip columns and from personal diaries to epic poems. (GLEN, 2009, p. 225).

sobre os angrianos, sobre as personalidades de homens e mulheres ilustres de Angria, entre outras histórias. Sobre *Angria*, Frances Beer, na introdução do livro *Juvenília* (2014), apresenta:

O protagonista central e dominante é, inquestionavelmente, Arthur Wellesley, filho do duque de Wellington, que mais tarde se tornará duque de Zamorna e rei de Angria. A princípio descrito como gentil e romântico, Arthur sofre uma mudança gradual e se torna fabulosamente belo, irresistível para as mulheres, um parlamentar eloquente, um guerreiro poderoso. Mas seus sucessos no amor e na guerra são marcados por uma crescente arrogância e amoralidade; e ele acaba se tornando uma demoníaca figura de destruição e, finalmente, depravação. (BEER, 2014, p. 23).

Os “pequenos livros” dos Brontës, escritos entre os anos de 1826 e 1839, chamados nos dias de hoje de *Juvenília*, foram a porta de entrada para o mundo da escrita, a experimentação literária para os Brontës. Nos anos seguintes, os irmãos escreverem peças teatrais: *Our Fellows’ Play* e *Islanders’ Play* (INGHAM, 2008).

Nos anos de 1831 e 1832, Charlotte estudou em Roe Head School, uma escola privada localizada em Mirfield, depois retorna à sua casa. Em 1835 foi admitida como professora nessa mesma escola, permanecendo no cargo até 1838; em 1839 Charlotte trabalhou como governanta para a família Sidgwicks e para outras famílias da região de Yorkshire (BARKER, 2013). Nos primeiros meses de experiência como governanta, Charlotte expressou, em uma carta enviada para a sua irmã Emily, seus sentimentos em relação ao seu emprego e ao tratamento recebido na casa onde trabalhava, além de descrever as condições das governantas:

Esforcei-me muito para ficar satisfeita com a minha nova situação. O campo, a casa e o espaço são, como eu disse, divinos. Mas, todos os dias existe algo como ver tudo bonito ao seu redor – bosques agradáveis, caminhos brancos sinuosos, gramados verdes e céu azul e ensolarado – e não ter um momento livre ou um pensamento livre para desfrutar deles. As crianças estão constantemente comigo, e crias mais rebeldes, perversas e incontroláveis nunca existiram. Quanto a corrigi-los, logo descobri que isso estava totalmente fora de questão: eles deveriam fazer o que quisessem. Uma reclamação para a Sra. Sidgwick traz apenas olhares maldosos e desculpas injustas e parciais para rastrear as crianças. Eu tentei esse plano uma vez. Foi tão bem-sucedido que não tentarei mais. Eu disse na minha última carta que a Sra. Sidgwick não me conhecia. Agora começo a descobrir que ela não pretende me conhecer, que não se importa com nada no mundo a não ser imaginar como a maior quantidade possível de trabalho pode ser arrancada de mim, e para isso ela me sobrecarrega com muitos bordados, metros de cambraia à bainha, toucas de musselina para fazer e, acima de tudo, bonecas para vestir. Não acho que ela goste de mim, porque não posso deixar de ser tímida em uma cena tão nova, cercada como até agora por rostos estranhos e em constante mudança. Eu costumava pensar que gostaria de estar na agitação da alta sociedade, mas já estive o suficiente – é um trabalho triste de ver e ouvir. Agora vejo com mais clareza do que jamais vi antes que uma governanta privada não existe, não é considerada um ser vivo e racional, exceto quando ligada aos cansativos deveres que ela tem que cumprir. Enquanto ela está ensinando as crianças, trabalhando para elas,

divertindo-as, está tudo bem. Se ela rouba um momento para si mesma, ela é um incômodo. (BRONTË, 2010, p. 12-13).⁴⁶

Como podemos perceber por meio da carta, Charlotte se sentia sobrecarregada no seu trabalho e era tratada de maneira inferior. Eagleton (2005, p. xiii), sobre o fato de as Brontës terem trabalhado como governantas, afirma que, para se sustentarem, as irmãs foram obrigadas a trabalhar “[...] em condições opressivas. Em grande parte desprotegidas, as irmãs se aventuraram fora do enclave civilizado de seu presbitério de Yorkshire para um mundo no qual, como governantas, eram forçadas a colocar sua cultura para funcionar como uma mercadoria.”⁴⁷ Charlotte, então, depois de alguns meses trabalhando como governanta, retornou para sua casa. No ano de 1841, Charlotte e as irmãs planejaram abrir uma escola para meninas e jovens em Haworth. Assim, Charlotte e Emily decidiram estudar em Bruxelas para melhorarem suas qualificações como professoras e se especializarem na língua francesa, enquanto Anne trabalhou em uma casa como governanta. Emily passou poucos meses em Bruxelas e Charlotte permaneceu no pensionato Heger por dois anos. Após alguns anos estudando e trabalhando como professoras e governantas em escolas e em casas de famílias, o que fez as irmãs passarem um longo período separadas, as jovens retornaram para seu lar; o plano de abrir a escola, anunciada como “The Misses Brontës’ Establishment for the Board and Education of a Limited Numbers of Young Ladies”,⁴⁸ não funcionou, pois não houve um número suficiente de matrículas de alunas. Dessa forma, as Brontës se dedicaram a estudar e a escrever os seus

⁴⁶ I have striven hard to be pleased with my new situation. The country, the house, and the grounds are, as I have said, divine. But, alack-a-day! there is such a thing as seeing all beautiful around you—pleasant woods, winding white paths, green lawns, and blue sunshiny sky—and not having a free moment or a free thought left to enjoy them in. The children are constantly with me, and more riotous, perverse, unmanageable cubs never grew. As for correcting them, I soon quickly found that was entirely out of the question: they are to do as they like. A complaint to Mrs. Sidgwick brings only black looks upon oneself and unjust, partial excuses to screen the children. I have tried that plan once. It succeeded so notably that I shall try it no more. I said in my last letter that Mrs. Sidgwick did not know me. I now begin to find that she does not intend to know me, that she cares nothing in the world about me except to contrive how the greatest possible quantity of labor may be squeezed out of me, and to that end she overwhelms me with oceans of needlework, yards of cambric to hem, muslin nightcaps to make, and above all things, dolls to dress. I do not think she likes me at all, because I can’t help being shy in such an entirely novel scene, surrounded as I have hitherto been by strange and constantly changing faces. I used to think I should like to be in the stir of grand folks’ society but I have had enough of it—it is dreary work to look on and listen. I see now more clearly than I have ever done before that a private governess has no existence, is not considered as a living and rational being except as connected with the wearisome duties she has to fulfill. While she is teaching the children, working for them, amusing them, it is all right. If she steals a moment for herself she is a nuisance. (BRONTË, 2010, p. 12-13).

⁴⁷ “[...] in oppressive conditions. Largely unprotected, the sisters ventured out from the civilised enclave of their Yorkshire parsonage into a world in which, as governesses, they were forced to put their culture to work as a commodity.” (EAGLETON, 2005, p. XIII).

⁴⁸ “O estabelecimento das Senhoritas Brontës para conselho e educação de um número limitado de jovens senhoritas”.

poemas e romances. As profissões de professora e governanta que as Brontës exerceram ao longo desses anos são retratadas na obras de Charlotte e Anne.

Como já citado no tópico anterior, no primeiro semestre de 1846, Charlotte, Emily e Anne publicaram, com pseudônimos masculinos, o livro *Poems by Currer, Ellis and Acton Bell*. Apenas depois de dois meses de sua publicação, surgiram duas críticas ao livro, contendo tanto questionamentos sobre a autoria, bem como elogios aos poemas e as poetas, como a seguinte afirmação: “faz muito tempo que não desfrutamos de um volume de poesia tão genuína quanto essa.” (BARKER, 2013, p. 587).⁴⁹

Depois do livro *Poems* ter sido publicado, as Brontës prepararam três romances e “retomando os hábitos da infância, as irmãs escreveram seus livros em estreita colaboração, lendo trechos em voz alta e discutindo o desenrolar de seus enredos e personagens, enquanto andavam em volta da mesa da sala de jantar todas as noites.” (BARKER, 2013, p. 590).⁵⁰ Em 1847, Charlotte, Emily e Anne publicaram, respectivamente, as obras *Jane Eyre*, *Wuthering Heights* e *Agnes Grey*; também com os pseudônimos Currer, Ellis e Acton Bell. Diferentemente do livro de poemas, os romances foram vendidos rapidamente e se falava muito sobre estes e sobre os desconhecidos autores, em especial *Jane Eyre* e Currer Bell. Apesar de *Wuthering Heights* e *Agnes Grey* terem sido aceitos para publicação antes do romance de Charlotte, *Jane Eyre* foi publicado dois meses antes dos outros dois romances de suas irmãs e abriu caminho para as autoras. Devido ao grande sucesso de *Jane Eyre* e de Currer Bell, os editores que preparavam os romances de Ellis e Acton Bell, aspirando também por sucesso de vendas, rapidamente publicaram *Wuthering Heights* e *Agnes Grey*.

Os três romances das Brontës possuem características do romance gótico. Esse gênero literário era conhecido e apreciado pelas irmãs desde muito cedo. Alexander & Smith (2018, p. 222) definem o romance gótico como: “ficção caracterizada por uma atmosfera de terror gerada por cenários sinistros, mistérios ameaçadores e fenômenos sobrenaturais”⁵¹ e acrescentam que “romancistas góticos colocam suas histórias em um passado remoto, considerado supersticioso e emocional, e em ambientes físicos ameaçadores associados à opressão, como castelos, prisões, masmorras, mosteiros e conventos.” (ALEXANDER &

⁴⁹ “it is long since we have enjoyed a volume of such genuine poetry as this.” (BARKER, 2013, p. 587).

⁵⁰ “Returning to the habits of their childhood, the sisters wrote their books in close collaboration, reading passages aloud to each other and discussing the handling of their plots and their characters as they walked round and round the dining-room table each evening.” (BARKER, 2013, p. 590).

⁵¹ “fiction characterized by an atmosphere of terror generated by ominous setting, threatening mysteries, and supernatural phenomena” (Alexander & Smith, 2018, p. 222).

SMITH, 2018, p. 222-223).⁵² Em *Wuthering Heights* há a presença de invocação de fantasmas, sonhos macabros e alucinações. Em *Jane Eyre* há nevoas, medo, prisões em quartos – no quarto vermelho (segundo a personagem Jane Eyre, assombrado pelo fantasma do seu falecido tio) e no sótão (Bertha Mason é presa por Rochester em Thornfield Hall) –, risadas demoníacas, entre outros acontecimentos.

O ano de 1847 foi agitado para as irmãs Brontës, uma vez que, depois de terem seus romances publicados, as escritoras tinham muitas revisões e críticas para lerem, além de muitas cartas para responderem. O segundo romance de Anne Brontë, *The Tenant of Wildfell Hall*, foi publicado em junho de 1848. Antes de sua publicação, Charlotte e Anne tiveram que ir a Londres para apresentarem a seus editores suas reais identidades, pois o editor de Anne queria publicar o seu segundo romance como de autoria de Currer Bell, pelo grande sucesso de *Jane Eyre*. Após esclarecerem, apenas aos editores, suas identidades, as jovens retornam ao seu lar e continuam a responder cartas de críticos e de leitores. Charlotte começa a escrever seu próximo romance para publicação: *Shirley*.

Depois desse ano de sucesso literário, os dois próximos são de tristeza e luto para a família Brontë, pois os três irmãos de Charlotte falecem em decorrência de tuberculose: Branwell, em 24 de setembro de 1848, Emily Brontë, em 19 de dezembro de 1848, e no ano seguinte, Anne Brontë, em 28 de maio de 1849. Charlotte fica sozinha com o pai e nos meses seguintes continua a escrever seus romances; em uma carta enviada para seu editor William Smith Williams, a escritora demonstra tristeza e afirma que escrever diminui sua solidão e dores pela perda dos irmãos: “trabalho é a única cura radical para a tristeza enraizada.” (INGHAM, 2008, p 30).⁵³

O primeiro romance que Charlotte Brontë escreveu foi *The Professor* (2010) [*O Professor*], porém em 1846 e no início de 1847 foi recusado para publicação. O livro foi publicado postumamente em 1857 e é o único romance da autora que tem como protagonista um personagem do sexo masculino, Crismsworth, um jovem rapaz professor de inglês. A história é situada inicialmente no interior da Inglaterra e depois em Bruxelas, na Bélgica. O editor da editora Smith, Elder & Co leu, em 1847, *The Professor*, gostou do romance, porém preferiu não publicá-lo e solicitou a Currer Bell um livro com três volumes e, segundo ele, mais interessante que esse primeiro.

⁵² “gothic novelists set their stories in a remote past thought to be superstitious and emotional, and in physical settings ominously associated with oppression, such as castles, prisons, dungeons, monasteries and nunneries.” (Alexander & Smith, 2018, p. 222-223).

⁵³ “Labour is the only radical cure for rooted sorrow.” (INGHAM, 2008, p 30).

Charlotte Brontë, que já havia começado a escrever *Jane Eyre* no verão de 1846, enquanto estava na cidade de Manchester cuidando de seu pai que tinha feito uma cirurgia para restaurar sua visão, concluiu o romance e o enviou para a editora Smith, Elder & Co. que o aceitou e o publicou em outubro de 1847: “Na manhã de 19 de outubro de 1847, Charlotte recebeu as seis primeiras cópias de seu novo romance, impressas em três volumes e encadernadas em capas de tecido.” (BARKER, 2013, p. 632).⁵⁴ Uma vez publicado, *Jane Eyre* obteve bastante sucesso e abriu caminho para os outros romances da autora que foram bastante aguardados pelo público e pela crítica; Charlotte também escreveu *Shirley* (2009), publicado em 1849, e *Villette* (2011), publicado em 1853.

Em seus romances, a autora aborda e enfatiza a condição social da mulher e expõe as diferenças de papéis de gênero estabelecidos na Era Vitoriana, tema que perpassa toda a sua produção literária. Em suas obras existe a rejeição da passividade imposta ao gênero feminino e o reconhecimento da necessidade de ter espaço ativo e criativo na sociedade. Ao escrever sobre mulheres e dar voz às personagens como criadoras de suas próprias histórias e narradoras de suas vidas, Charlotte possibilitou que mais histórias sobre mulheres fossem contadas, pois os seus romances, em especial *Jane Eyre*, inauguraram uma série de livros de autoria feminina que também eram protagonizados por mulheres que não se encaixavam no padrão estereotipado de construção das personagens femininas dos séculos XVIII e XIX. Showalter (1993, p. 105-106) comenta que: “Oliphant foi, no entanto, uma das primeiras a notar que *Jane Eyre* mudou a direção da tradição feminina: ‘Talvez nenhuma outra escritora de seu tempo tenha deixado sua marca tão claramente na literatura contemporânea, ou atraído tantos seguidores para seu caminho particular’.”⁵⁵ A crítica diz ainda que “a influência de *Jane Eyre* nas heroínas vitorianas foi considerada revolucionária. A heroína pós-Jane, de acordo com os periódicos, era simples, rebelde e apaixonada; ela provavelmente seria uma governanta e geralmente era a narradora de sua própria história.” (SHOWALTER, 1993, p. 122).⁵⁶ Como exemplo, podemos citar o conto “The Little Governess” de Katherine Mansfield, de 1915, que tem como protagonista uma jovem governanta inglesa em uma viagem para seu novo trabalho.

⁵⁴ “On the morning of 19 October 1847, Charlotte received the first six copies of her new novel, printed in three volumes and bound in cloth covers.” (BARKER, 2013, p. 632).

⁵⁵ “Oliphant was, however, one of the first to note that *Jane Eyre* had changed the direction of the female tradition: ‘Perhaps no other writer of her time has impressed her mark so clearly on contemporary literature, or drawn so many followers onto her own particular path’.” (SHOWALTER, 1993, p. 105 e 106).

⁵⁶ “The influence of *Jane Eyre* on Victorian heroines was felt to have been revolutionary. The post-Jane heroine, according to the periodicals, was plain, rebellious, and passionate; she was likely to be a governess, and she usually was the narrator of her own story.” (SHOWALTER, 1993, p. 122).

Jane Eyre é considerado a obra-prima de Brontë e um dos mais significativos romances da Era Vitoriana (BURGESS, 1969). A narrativa, que tem no enredo a combinação da história de Jane Eyre, uma jovem orfã inglesa tentando conquistar o seu espaço na sociedade, como também o seu romance com o patrão Rochester, a tentativa de bigamia por parte dele, a suposta loucura de sua esposa Bertha Mason e a moral religiosa de St. John, tanto agradou como desagradou o público em geral, escritores e críticos literários. O escritor inglês William Makepeace Thackeray (1811-1863) após ler, escreveu sobre o romance para o editor William Smith Williams:

Eu queria que você não tivesse me enviado *Jane Eyre*. Interessou-me tanto que perdi (ou ganhei se preferir) um dia inteiro lendo no período mais movimentado, com as impressões aguardando cópia. Quem é o autor, não posso adivinhar – se é uma mulher, ela conhece o idioma melhor do que a maioria das mulheres, ou teve uma educação ‘clássica’. Enfim, é um bom livro [...] Algumas das passagens de amor me fizeram chorar.” (BARKER, 2013, p 632).⁵⁷

Charlotte, ao descobrir a opinião do autor que ela tanto admirava sobre o seu romance, ficou bastante lisonjeada e na segunda edição do romance, dedica-o ao escritor Thackeray: “Aludi ao Sr. Thackeray porque a ele – se aceitar a oferta de alguém que não conhece – dediquei esta segunda edição de *Jane Eyre*.” (BRONTË, 2018, p. 530).⁵⁸

Houve também muitas críticas negativas ao romance; Gilbert e Gubar (2000), ao explicarem as possíveis causas dessas críticas, afirmam que foi possivelmente por este abordar um assunto bastante polêmico da época: a liberdade da mulher e ter como personagem principal uma jovem questionadora, de opinião própria, com raiva da sociedade e dos padrões que lhe eram impostos, e que buscou, durante sua jornada, respeito, conforto, segurança e amor, como também desejava mais do que sua vida limitada tinha a lhe oferecer, algo além do doméstico, se distanciando, assim, dos moldes estabelecidos na época.

Curiosamente, porém, não parece ter sido a grosseria e a sexualidade de *Jane Eyre* que chocou os críticos vitorianos (muito embora eles não gostassem desses elementos no livro), mas, como vimos, a sua recusa “anticristã” para aceitar as formas, costumes e padrão da sociedade – em suma, seu feminismo rebelde [...] a recusa da heroína em se submeter ao seu destino social. [...] Em outras palavras, o que horrorizava os vitorianos era a raiva de Jane. (GILBERT & GUBER, 2000, p. 338).⁵⁹

⁵⁷ “I wish you had not sent me *Jane Eyre*. It interested me so much that I have lost (or win if you like) a whole day in reading it at the busiest period, with the printers I know waiting for copy. Who the author can be I can’t guess – if a woman she knows the language better than most ladies do, or has had a ‘classical’ education. It is a fine book though – [...] Some of the love passages made me cry.” (BARKER, 2013, p. 632).

⁵⁸ “I have alluded to Mr Thackeray, because to him, - if he will accept the tribute of a total stranger – I have dedicated this second edition of *Jane Eyre*.” (BRONTË, 2018, p. 530).

⁵⁹ Yet, curiously enough, it seems not to have been primarily the coarseness and sexuality of *Jane Eyre* which shocked Victorian reviewers (though they disliked those elements in the book), but, as we have seen, its “anti-

Muitas das resenhas sobre *Jane Eyre*, na época de publicação, acusavam o livro de ter valores anticristãos, imorais e acusavam as personagens de terem comportamentos vulgares. Outras críticas questionavam sobre o gênero do pseudônimo Currer Bell. Brontë escreveu uma resposta para os que faziam esse questionamento: “para você eu não sou nem Homem nem Mulher – eu venho diante de você apenas como uma Autora – é o único padrão pelo qual você tem o direito de me julgar – o único fundamento sobre o qual eu aceito seu julgamento.” (INGHAM, 2008, p. 99).⁶⁰ Como os críticos literários e os leitores analisavam de maneira diferente os livros escritos por mulheres e os consideravam de qualidade inferior aos escritos dos homens, Charlotte e as irmãs, entre outras escritoras do período, preferiam ser avaliadas a partir do texto em si e não a partir de seu gênero, por isso utilizaram pseudônimos, assumindo suas identidades anos depois.

Charlotte, após o sucesso de *Jane Eyre* e de assumir sua verdadeira identidade e a das irmãs em 1850, esclarecendo todas as dúvidas quanto à autoria de seus romances, passou a viver como escritora profissional e se tornou uma celebridade literária, viajando diversas vezes para Londres, participando de vários eventos literários e artísticos – a autora assistiu várias peças teatrais e óperas, e visitou cinco vezes a Grande Exposição, ocorrida em 1851 no Palácio de Cristal, na capital inglesa (GAY, 2001, p. 31). Charlotte também conheceu e fez amizade com vários escritores e escritoras, editores e críticos literários, com destaque para Elizabeth Gaskell, Julia Kavanagh e William Makepeace Thackeray. Assim, “entre 1851 e 1853, ela levou a vida de uma celebridade, um leão literário na cena de Londres, alternando com períodos de reclusão em Haworth Parsonage.” (INGHAM, 2008, p. 31).⁶¹ Quando estava em sua casa, Charlotte recebia muitas visitas de pessoas desconhecidas que gostariam de conhecê-la, além de seus vizinhos e de seus amigos do círculo literário inglês. Charlotte também trocava muitas correspondências com escritores e editores e respondia várias críticas de seus romances. Em sua primeira biografia, escrita por Elizabeth Gaskell, encontramos várias dessas cartas, como também no livro *Selected Letters – Charlotte Brontë* (2010), editado por Margaret Smith.

Em suas correspondências e conversas com Elizabeth Gaskell, Charlotte lhe escrevia e contava sobre sua infância com seus irmãos, sobre a instituição Clergy Daughters’

Christian” refusal to accept the forms, customs, and standard of society – in short, its rebellious feminism [...] the heroine’s refusal to submit to her social destiny. [...] In other words, what horrified the Victorians was Jane’s anger. (GILBERT & GUBER, 2000, p. 338).

⁶⁰ “To you I am neither Man nor Woman – I come before you as an Author only – it is the sole standard by which you have a right to judge me – the sole ground on which I accept your judgement.” (INGHAM, 2008, p. 99).

⁶¹ “Between 1851 and mi-1853 she led the life of a celebrity, a literary Lion on the London scene, alternating with periods of seclusion in the provincial parsonage.” (INGHAM, 2008, p. 31).

School e o sofrimento que passaram lá; sobre sua juventude, sobre o período de escrita e publicação de seus romances, e sobre a reação de seu pai ao descobrir *Jane Eyre* e ler o romance, entre outros assuntos (BARKER, 2013, p. 768). Essas cartas e diálogos foram de fundamental importância para Gaskell escrever a biografia de Charlotte Brontë. A seguir, o diálogo de Charlotte e seu pai sobre a publicação de *Jane Eyre*, de acordo com Gaskell (1997):

Ela me informou que algo como a seguinte conversa ocorreu entre ela e ele. (Escrevi suas palavras um dia depois de ouvi-las; e tenho certeza de que são bastante precisas.)
 - Papai, escrevi um livro.
 - Escreveu, minha querida?
 - Sim, e quero que o senhor leia.
 - Receio que vá desgastar demais meus olhos.
 - Mas não é um manuscrito: está impresso.
 [...]
 Então ela se sentou e leu algumas das críticas para seu pai; e, o dando uma cópia de '*Jane Eyre*' que guardou para ele, o deixou ler. Quando ele veio para o chá, disse: 'Garotas, vocês sabem que Charlotte está escrevendo um livro e é muito melhor do que eu imaginava?' (GASKELL, 1997, p. 251).⁶²

Em 1854, Brontë aceitou o pedido de casamento de Arthur Bell Nicholls (1819-1906) e eles se casaram no mesmo ano. Charlotte faleceu menos de um ano depois em 31 de março de 1855, no início de uma gravidez, com apenas 38 anos, em Haworth Parsonage, onde viveu a maior parte da sua vida. A escritora deixou obras que são consideradas clássicos da literatura inglesa e que há mais de 150 anos são constantemente lidas, estudadas e adaptadas, especialmente *Jane Eyre*, nosso objeto de estudo.

Tendo apresentado o contexto histórico e literário de Charlotte Brontë e sua biografia, no próximo capítulo discutimos sobre a relação entre literatura e cinema, iniciando com o debate sobre os estudos da tradução, de reescrituras e de adaptações fílmicas. Em seguida, temos uma apresentação da literatura de Charlotte Brontë adaptada para outras mídias, em especial as adaptações do romance *Jane Eyre* para o cinema.

⁶² She informed me that something like the following conversation took place between her and him. (I wrote down her words the day after I heard them; and I am pretty sure they are quite accurate.)

'Papa, I've been writing a book.'

'Have you, my dear?'

'Yes, and I want you to read it.'

'I am afraid it will try my eyes too much.'

'But it is not in manuscript: it is printed.'

[...]

So she sat down and read some of the reviews to her father; and then, giving him a copy of '*Jane Eyre*' that she intended for him, she left him to read it. When he came to tea, he said, 'Girls, do you know Charlotte has been writing a book, and it is much better than likely?' (GASKELL, 1997, p. 251).

3 ADAPTAÇÃO FÍLMICA: A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E CINEMA

Compreendemos o cinema como uma arte que se insere em outros meios de representação, especialmente ligados à esfera da imagem em movimento. Nesse âmbito, entendemos que uma adaptação fílmica é automaticamente diferente do texto de partida, por se tratar de outro sistema de linguagem, com seus códigos e técnicas narrativas. Vale salientar que literatura e cinema, historicamente, desde a criação do segundo, produziram e produzem obras que dialogam e que se retroalimentam e criam diversas interpretações dos objetos artísticos. Dessa forma, podemos pensar essa relação intertextual entre as linguagens como uma ferramenta importante de criações que geram múltiplas perspectivas e interpretações culturais ao longo do tempo.

Diante disso, o presente capítulo discorre sobre a relação entre literatura e cinema, sobre tradução, reescrita e sobre os estudos de adaptações fílmicas e suas especificidades. Por entendermos adaptação fílmica como um tipo de tradução (CATTRYSSSE, 1992), no primeiro tópico apresentamos questões relativas às teorias da tradução e de reescrituras. Para tal, utilizamos os textos de Roman Jakobson (1991) e Julio Plaza (2013), que escrevem sobre tradução intersemiótica; Gideon Toury (1995), que trabalha com os estudos descritivos da tradução; Itamar Even-Zohar (1990), com a Teoria dos Polissistemas; e André Lefevere (2007), sobre tradução e reescrita.

Em seguida, no segundo tópico, em busca de ferramentas conceituais para analisar e estudar os processos de adaptação dos textos literários para os textos fílmicos selecionados para nossa análise, discutimos sobre os estudos de adaptação fílmica a partir das pesquisas de Patrick Cattrysse (1992), com o texto *Film Adaptation as Translation: Some Methodological Proposals* [Adaptação fílmica como tradução: algumas propostas metodológicas]; Robert Stam (2008), com o livro *A Literatura através do cinema – Realismo, magia e a arte da adaptação*; e Linda Hutcheon (2013), com a obra *Uma teoria da adaptação*. Apresentamos também nossas considerações a respeito das teorias.

No terceiro e último tópico, estabelecemos um diálogo entre o texto literário de Charlotte Brontë e outras textualidades ao fazermos um percurso histórico sobre algumas adaptações do romance *Jane Eyre* para as diversas artes e mídias, como teatro, televisão e, em especial, o cinema; para tal, utilizamos as pesquisas de Heather Glen (2009), Patricia Ingham (2008) e Alexander & Smith (2018), entre outras fontes, como cartazes e fotos de divulgação das obras fílmicas.

3.1 Os Estudos da Tradução e a Reescritura

A história da tradução data de séculos atrás, sendo a sua prática bastante antiga. Lefevere (2007, p. 15) relata que há registros de trabalhos de tradução desde a Grécia Antiga. Como disciplina, os Estudos da Tradução se consolidaram por volta da década de 1980, a partir das pesquisas de diversos estudiosos, de várias partes do mundo (LEFEVERE, 2007). Podemos então definir a tradução como um processo de leitura, interpretação e criação que possui em sua produção não apenas um contexto linguístico como também um contexto cultural, um contexto de partida e um de chegada, sendo então o seu resultado influenciado por estes. O tradutor é um sujeito sócio-histórico que parte de um lugar, logo, as questões políticas, ideológicas e culturais influenciarão nessa produção. Portanto, ao analisarmos uma tradução temos que levar em consideração os seus contextos e os sujeitos participantes.

Rosemary Arrojo (1992, p. 10), no livro *Oficina de Tradução: A teoria na prática*, declara que a tradução é “uma das mais complexas de todas as atividades realizadas pelo homem”, e essa “implica necessariamente uma definição dos limites e do poder dessa capacidade tão ‘humana’ que é a produção de significados.”

Roman Jakobson (1991), no capítulo “Aspectos linguísticos da tradução” de seu livro *Linguística e Comunicação*, ao afirmar que o significado de um signo linguístico é a sua tradução para outro signo que pode substituí-lo e que a tradução pode se dar de um sistema para o outro, expande o âmbito do conceito de tradução e classifica três maneiras de interpretar um signo verbal ou três tipos de tradução:

- 1) A tradução intralingual ou *reformulação* (*rewor-ding*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução intersemiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 1991, p. 64-65, grifos do autor).

A tradução intralingual, a primeira definida pelo autor, utiliza outro signo, palavra, texto da mesma língua para chegar ao significado que quer alcançar, ou seja, utiliza sinônimos das palavras. A segunda, tradução interlingual, é a que utiliza uma segunda língua para interpretar os signos da primeira língua, por exemplo, tradução de textos, documentos, livros etc., de uma língua para outra. A terceira classificação, a tradução intersemiótica, utiliza outro sistema de signos que não seja o verbal para a interpretação destes, “por exemplo, da arte verbal

para a música, a dança, o cinema ou a pintura.” (JAKOBSON, 1991, p. 72). Reconhecidas essas classificações, afirmamos que nosso trabalho analisa um processo de tradução intersemiótica, uma vez que tratamos de uma obra literária traduzida para o sistema fílmico, ou seja, a tradução entre dois sistemas diferentes. Dessa forma, utilizamos a teoria da tradução intersemiótica para tal propósito, juntamente com conceitos de Adaptação Fílmica, que são específicos para análises de literatura e cinema.

Podemos também definir a tradução como um campo pluridisciplinar que possui uma forte relação com a literatura, a linguística, a história, a cultura e as artes em geral, em que participam escritores, teóricos da literatura, da linguística etc., sendo, portanto, considerada uma arte, e o tradutor, um artista. Como arte, as traduções podem trazer reflexos e influências de traduções anteriores, pois como afirma Plaza (2013), “a arte não se produz no vazio. Nenhum artista é independente de predecessores e modelos.” (PLAZA, 2013, p. 2).

Julio Plaza, em seu livro *Tradução Intersemiótica* (2013, p. 18), amplia as discussões sobre tradução intersemiótica e afirma que todo pensamento é uma tradução: “Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções [...] em outras representações que também servem como signos.” O teórico define a tradução como “a forma mais atenta de ler a história” (PLAZA, 2013, p. 2), pois sempre está entre dois momentos, o passado e o presente, cabendo ao tradutor estar em um primeiro momento no tempo passado ao ler e refletir sobre o texto-objeto de partida e em seguida, ao traduzir, reatualizar esse passado para o presente. Em sua concepção, a ação da leitura é de fundamental importância para criação e recriação de obras de arte, pois “é pela leitura que damos sentido e reanimamos o passado.” (PLAZA, 2013, p. 2). Sobre a tradução Intersemiótica, Plaza (2013) a define como:

[...] “Via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição”. Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescrita da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (PLAZA, 2013, p. 14).

Portanto, a tradução intersemiótica é uma prática social, histórica e cultural que envolve sujeitos ideológicos que fazem parte de contextos e que utilizam métodos de produção específicos de cada sistema de signos, caracterizando, portanto, um espaço de transcrição e reescrita. Desse modo, tomando como premissa a adaptação fílmica em relação com a

tradução intersemiótica, devemos analisar as obras literárias e fílmicas dentro de seus contextos, levando também em consideração os diferentes mecanismos utilizados no texto de partida e no texto de chegada, ou seja, critérios como a concepção, a criação e a recepção, pois pelo fato de a literatura e o cinema possuírem dinâmicas diferentes e por cada sistema utilizar os mecanismos que lhes são próprios, no ato da tradução ocorrem novos sentidos, novas imagens, novas realidades. Para Plaza (2013, p. 109) “a operação de passagem da linguagem de um meio para outro implica em consciência tradutora capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas a partir disso, dar o salto qualitativo, isto é, passar da mera reprodução para a produção.” Por essa razão, a tradução intersemiótica é “estruturalmente avessa à questão da fidelidade” (PLAZA, 2013, p. 30), pois por partir de sistemas diferentes, não é possível alcançar tal resultado e não é esse, pelo menos não deveria ser, o interesse das traduções.

Ainda segundo Plaza (2013), na tradução intersemiótica, ao serem traduzidos, os signos podem dar origem a novos objetos, a novas leituras e a novas ressignificações e estas podem se afastar ou não dos signos de partida. O teórico, no trecho abaixo, ressalta a criatividade do tradutor e a sua importância no fazer tradutório:

A tradução, como prática intersemiótica, depende muito mais das qualidades criativas e repertoriais do tradutor, quer dizer, de sua sensibilidade, do que da existência apriorística de um conjunto de nomes e teorias [...]. Entretanto, julgamos possível ser pensada a tradução também como forma de iluminar a prática. (PLAZA, 2013, p. 210).

Os tradutores (reescritores) são de fundamental importância na atividade de tradução, pois “eles são, no presente, co-responsáveis, em igual ou maior proporção que os escritores, pela recepção geral e pela sobrevivência de obras literárias entre leitores não-profissionais.” (LEFEVERE, 2007, p. 13). Como reescritura da história, a tradução tem a função de manter vivas as obras artísticas do passado no presente, como também possui uma função modeladora na sociedade, e por toda a sua importância, ela deve ser estudada. Nesse sentido, apresentamos a contribuição de André Lefevere (2007) acerca do conceito de tradução como um tipo de reescritura e de manipulação, no qual o autor, no livro *Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária* (2007), afirma que:

A Tradução é, certamente, uma reescritura de um texto original. Toda reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética, e como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada. Reescritura é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. Reescrituras podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos artifícios e a história da

tradução é também a da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre a outra. Mas a reescritura pode reprimir a inovação, distorcer e conter, e, em uma era de crescente manipulação de todos os tipos, o estudo dos processos de manipulação da literatura, exemplificado pela tradução, poderá nos ajudar a nos tornarmos mais atentos ao mundo em que vivemos. (LEFEVERE, 2007, p. 11-12).

Segundo o autor, as traduções como reescrituras podem manipular as obras artísticas de acordo com as ideologias e poéticas de cada época e de cada reescritor para que se encaixem no sistema e na sociedade receptora. Essa manipulação, não necessariamente com conotação pejorativa, por um lado, pode valorizar e influenciar o bom desenvolvimento da literatura em determinada sociedade; entretanto, por outro lado, pode prejudicar ou impedir a leitura e reescrituras de literaturas. Isto posto, “a reescritura manipula e é eficiente. Mais uma razão, portanto, para estudá-la.” (LEFEVERE, 2007, p. 24).

Definindo reescrituras, nas palavras de Lefevere (2007), estas podem ser “[...] resumos de enredos em histórias da literatura ou obras de referências, resenhas em jornais e revistas ou revistas especializadas, alguns artigos críticos, montagens para teatro e, por último, mas não menos importante, as traduções.” (LEFEVERE, 2007, p. 21). O crítico acrescenta outras formas de reescrituras “adaptações para cinema e televisão.” (LEFEVERE, 2007, p. 24). Torna-se necessário discutir, portanto, que as traduções como reescrituras partem de um contexto e são influenciadas por ideologias e poéticas que se refletem na recepção das obras reescritas no novo contexto. As traduções são de suma importância para a valorização e atualização das obras, para a sobrevivência e para a chegada de textos em outras línguas, em outros países e para novos leitores, bem como para a canonização ou não das obras. O tradutor, ou reescritor, na visão de Lefevere, também é importante para esse processo e deve ser valorizado. Para o crítico, as reescrituras possuem a habilidade de aumentar o público das obras de partida, ao expandir o seu alcance e democratizar o seu acesso ao levá-las para épocas e culturas diferentes; por esses e outros motivos, faz-se importante a pesquisa sobre reescrituras e seu impacto sobre os sistemas de chegada:

Como os leitores não-profissionais⁶³ de literatura são, no presente, expostos à literatura mais frequentemente por meio de reescrituras do que por escritura, e já que se pode demonstrar que a reescritura teve um impacto não desprezível sobre a evolução das literaturas no passado, o estudo das reescrituras não deve ser mais negligenciado. Os envolvidos nesse estudo terão de se perguntar quem escreve, por que, sob que circunstâncias e para que público. (LEFEVERE, 2007, p. 21).

⁶³ Nota do autor sobre o termo ‘leitor não-profissional’: “o termo não implica qualquer julgamento de valor, referindo-se simplesmente à maioria dos leitores nas sociedades contemporâneas, sendo o termo ‘leitores profissionais’ usado para designar tanto professores quanto estudantes de literatura. (LEFEVERE, 2007, p. 20).

Outro ponto importante e que deve ser levado em consideração nos conceitos de Lefevere (2007) é a ideia de que os tradutores, a partir das suas reescrituras de obras, criam imagens de autores e das próprias obras em outros sistemas. Dessa forma, as reescrituras podem alcançar um público maior do que a obra de partida, ao passo que possuem uma capacidade influente de projetar a imagem do autor e da obra para outras culturas além da cultura de partida.

Para o autor:

No passado, assim como no presente, reescritores criaram imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero e, às vezes, de toda uma literatura. Essas imagens existiam ao lado das originais com as quais elas competiam, mas as imagens sempre tenderam a alcançar mais pessoas do que a original correspondente e, assim, certamente o fazem hoje. [...] as reescrituras são produzidas a serviço, ou sob as restrições, de certas correntes ideológicas e/ou poetológicas. (LEFEVERE, 2007, p. 18-19).

Entre os diversos tipos de reescritura, a tradução se destaca na divulgação de obras e escritores em outros sistemas literários, “uma vez que a tradução é a forma mais reconhecível de reescritura e a potencialmente mais influente por sua capacidade de projetar a imagem de um autor e/ou de uma (série de) obra(s) em outra cultura, elevando o autor e/ou as obras para além dos limites de sua cultura de origem.” (LEFEVERE, 2007, p. 24-25).

É necessário observar ainda, como vimos na citação supracitada, que as reescrituras são produzidas a partir das ideologias e poéticas de cada época e de cada tradutor, como também as obras de partida. As traduções – entre línguas, poéticas, culturas e sistemas – passam pela mediação dos tradutores, que podem optar por adequar-se ao sistema de chegada ou opor-se a este. O mesmo acontece com os escritores, pois eles podem escrever “obras de literatura diferentes daquelas prescritas ou consideradas como aceitáveis num momento e num lugar particulares, ou escrevendo obras literárias de maneira que elas não se encaixem na poética dominante ou na ideologia de um dado tempo ou lugar.” (LEFEVERE, 2007, p. 32).

Do mesmo modo, diretores de cinema – vistos como tradutores – transformam os textos literários influenciados ou não por ideologias e poéticas de sua época, além de perceberem as configurações estéticas do cinema e das condições mercadológicas da sétima arte, para que essas traduções e adaptações sejam bem recebidas e aceitas nos seus contextos de chegada, criando assim reescrituras e novas imagens das obras. Portanto, ao analisarmos adaptações fílmicas, devemos refletir sobre os contextos nos quais os sujeitos e as obras estão inseridos, além de observar tanto os potenciais como os limites do cinema.

Baseamo-nos também, como pressuposto teórico, em Gideon Toury (1995), que trabalha com os estudos descritivos da tradução (DTS – Descriptive Translation Studies). O

teórico considera a tradução como uma atividade que deve ter significâncias culturais, pois envolve pelo menos duas linguagens e duas tradições culturais, ou seja, diferentes sistemas de signos, ocupando assim posições e valores diversos em cada um desses sistemas. Segundo o teórico, os tradutores utilizam diferentes estratégias para traduzir, podendo assim, surgir diferentes produtos de um mesmo texto de partida num mesmo sistema receptor. Exemplificando, os filmes baseados no romance *Jane Eyre* possuem suas individualidades e características, pois foram produzidos e montados por diferentes produtores, diretores, roteiristas, atores etc., sofrendo, ainda, alterações determinadas pelos aparatos tecnológicos cinematográficos de épocas diferentes, resultando assim em novas narrativas, que apesar de não serem iguais, podem dialogar entre si a partir do texto de partida. Conforme Toury, esse diálogo pode ser realizado a partir de normas, que são entendidas não como regras, mas como comportamentos de tradução. O teórico estabelece regras operacionais do fazer tradutório e as intitula de “normas de tradução” (TOURY, 1995).

Toury (1995) comenta que “as normas são o conceito-chave e o ponto mais importante de qualquer tentativa de explicar a relevância social das atividades.” (TOURY, 1995, p. 55).⁶⁴ Há normas em todos os tipos de traduções e em todas as etapas do processo de tradução. O teórico identifica algumas dessas normas: normas preliminares, que estão relacionadas à escolha do texto a ser traduzido e as discussões sobre quais são os limites das traduções, qual linguagem traduzir e para qual linguagem traduzir etc.; normas operacionais: decisões tomadas pelo tradutor durante o processo de tradução, como, por exemplo, as escolhas linguísticas, reformulação verbal, a relação entre texto de partida e texto de chegada, entre outras.

Portanto, os estudos descritivos da tradução desenvolvidos por Toury (1995) possibilitaram um pressuposto teórico para analisarmos as adaptações fílmicas aqui pesquisadas, ao passo que nos permitiu observar as obras fílmicas como textos independentes e que, como tais, possuem diversas leituras e diferentes estratégias nas suas composições.

Outro teórico que contribuiu para fundamentar nossa pesquisa foi Itamar Even-Zohar (1990), que desenvolveu a Teoria dos Polissistemas, nos anos de 1969 e 1970. O teórico desenvolveu seu estudo a partir dos trabalhos e conceito de sistema proposto pelo Formalismo Russo e da necessidade de resolver problemas específicos relacionados às teorias de tradução, bem como problemas históricos de estrutura da Literatura Hebraica. A esse respeito, o autor menciona:

⁶⁴ “Norms are the key concept and focal point in any attempt to account for the social relevance of activities.” (TOURY, 1995, p. 55)

Trata-se, portanto, raramente de um uni-sistema, mas necessariamente um polissistema – um sistema múltiplo, um sistema de vários componentes que se interceptam e se sobrepõem, utilizando simultaneamente diferentes opções, mas que funcionam como um todo estruturado cujos membros são interdependentes. (EVEN ZOHAR, 1990, p.11).⁶⁵

Assim, com a teoria dos polissistemas – rede de sistemas semióticos, ou múltiplos sistemas que existem dentro da cultura – subentende-se que cada sistema de signos (literatura, cinema, linguagem etc.) deve ser estudado e analisado como um espaço dinâmico, observando suas complexidades e estruturas para assim ser mais bem compreendido. Portanto, entendemos que um sistema (literário e cinematográfico) não se sobressai ao outro, em outras palavras, não trabalhamos com a hierarquização das artes – embora se reconheça que essas hierarquias existam e fazem parte da dinâmica do sistema –, pelo contrário, analisamos as obras como mídias independentes, porém relacionadas culturalmente. Devemos também pensar os textos de partida e suas reescrituras dentro da cultura, entendendo que a literatura e o cinema são sistemas que pertencem a um sistema maior: a cultura. Nas palavras de Lefevere (2007, p. 33), “uma cultura, uma sociedade é o ambiente do sistema literário”, e podemos acrescentar também sobre o sistema cinematográfico: “este e os outros sistemas pertencendo ao sistema social são abertos uns aos outros: eles se influenciam mutuamente.” (LEFEVERE, 2007, p. 33). Então, reforçamos que as adaptações, entendidas como traduções, devem ser analisadas a partir dos aspectos culturais e contexto de cada época, pois, “tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para o outro. [...] com as adaptações, as complicações aumentam ainda mais, pois as mudanças geralmente ocorrem entre mídias, gêneros e muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas.” (HUTCHEON, 2013, p. 9). Assim, a teoria dos polissistemas nos auxiliou na investigação das traduções entre diferentes sistemas.

Essas e outras ideias estão relacionadas ao que foi abordado no próximo tópico, no qual discutimos a relação entre literatura e cinema, apresentando as teorias dos estudos de adaptação fílmica propostas por Cattrysse (1992), baseadas nos estudos descritivos da tradução de Toury (1995) e na teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1990); como também apresentamos as pesquisas de Stam (2008) e Hutcheon (2013).

⁶⁵ It is, therefore, very rarely a uni-system but is, necessarily, a polysystem – a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent. (EVEN ZOHAR, 1990, p.11).

3.2 Os estudos de adaptação fílmica

A relação entre literatura e cinema começou no início do século XX, pouco após a invenção do cinema, quando este dialogou com a literatura ao utilizar textos literários narrativos para a produção de filmes, sendo esse fenômeno conhecido como adaptação. Sobre o início do cinema e a sua relação com a narração, Bordwell e Thompson (2013) comentam que:

No final do século XIX, as imagens em movimento surgiram como uma forma de diversão pública e obtiveram êxito porque respondiam às necessidades criativas de um público amplo. Todas as tradições que surgiram – contar histórias de ficção, registrar fatos reais, animações de objetos ou imagens, experimentações com a forma – tinham por objetivo dar aos espectadores experiências que eles não poderiam obter a partir de outras mídias. Os homens e mulheres que faziam filmes descobriram que podiam controlar aspectos do cinema de maneira a dar ao público experiências mais ricas e envolventes. Aprendendo uns com os outros, expandindo e refinando as opções disponíveis, os cineastas desenvolveram habilidades que se tornaram a base do cinema como forma de arte. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 29).

Ao perceberem a necessidade de estruturar melhor os filmes, de contar histórias e apresentá-las ao público, os cineastas encontraram nos textos literários essa possibilidade de narrativas. A partir do desenvolvimento dessa prática na sociedade, fizeram-se necessários pesquisas e estudos sobre o fenômeno, que recebe o nome de estudos de adaptação fílmica. O teórico Stam (2006) lista termos que podem ser utilizados para definir a relação entre diferentes mídias:

A teoria da adaptação tem à sua disposição, [...] um amplo arquivo de termos e conceitos para dar conta da mutação de formas entre mídias – adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. (STAM, 2006, p. 27).

Além dos termos citados acima e das expressões “tradução intersemiótica” e “adaptação fílmica”, existem outros que são utilizados para definir esse processo tradutório, dentre os quais citamos “transposição midiática” e “intermedialidade”, cunhados por Irina Rajewsky, e “transposição intersemiótica”, designado por Claus Clüver (DINIZ, 2012). Para a nossa pesquisa, decidimos trabalhar com o termo Adaptação Fílmica, porém, podemos utilizar outros ao longo de nosso trabalho. Os teóricos Cattrysse (1992), Stam (2008), Hutcheon (2011), entre outros, desenvolvem pesquisas acerca desse processo, no qual obras literárias adaptadas para o cinema são estudadas. Estas são analisadas a partir de seus contextos e sistemas: literário

e cinematográfico, nos quais podemos encontrar várias leituras de uma mesma obra que dialogam com os seus contextos de criação e de recepção.

O estudo de adaptação como tradução surgiu na década de 1990 e foi desenvolvido por Patrick Cattrysse que, por sua vez, se baseou nos estudos descritivos da tradução postulados por Gideon Toury (1995) e na Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar (1990). Dessa forma, Cattrysse expandiu o campo dos estudos da tradução ao acrescentar adaptação à sua definição. O teórico sistematiza esses estudos, os leva para análises de textos literários e em seguida, os utiliza para investigar as adaptações fílmicas. Para o autor, o “[...] conceito de tradução e uma abordagem ao estudo do cinema (adaptação) em termos desse conceito estendido poderia nos fornecer novos *insights* sobre os padrões fundamentais de comunicação, tanto no cinema quanto na tradução.” (CATTRYSSSE, 1992, p. 53).⁶⁶

Cattrysse (1992), ao definir a adaptação fílmica como tradução, traz novas percepções para os padrões fundamentais de análises tanto dos livros como dos filmes. Os contextos de produção e recepção passam a ser importantes nas análises, uma vez que é preciso investigar o processo de reconstrução do texto de partida na cultura de chegada, ou seja, a maneira pela qual o texto é reescrito na tela, como o filme é percebido pela crítica e pelo público e as consequências da relação entre os textos literário e fílmico. Além disso, um filme adaptado de um texto de partida passa a ser encarado como produto de um novo contexto de linguagem, cujas técnicas e recursos narrativos utilizados na produção também são determinados por elementos culturais, históricos e sociais adequados ao sistema que o acolhe.

Para verificar se a sua teoria e a aplicação da Teoria dos Polissistemas funcionaria para analisar adaptações fílmicas como tradução, Cattrysse realizou um estudo de análise de filmes americanos do gênero *Noir*⁶⁷, produzidos durante a década de 1940 e 1960. A seguir, as palavras do teórico explicando o método:

Na tentativa de verificar se a abordagem de Polissistemas poderia fornecer ferramentas para o desenvolvimento de uma teoria coerente e sistemática da adaptação cinematográfica, quatro grupos de perguntas foram feitos: sobre a política de seleção dos itens de origem, a política de adaptação dos itens selecionados, a forma como as adaptações cinematográficas (como textos) funcionam no contexto cinematográfico e as relações que podem ocorrer entre as políticas de seleção e adaptação, por um lado, e a função/posição do filme adaptado no contexto cinematográfico, por outro. (CATTRYSSSE, 1992, p. 55).⁶⁸

⁶⁶ “I think that an extension of the concept of translation, and an approach to the study of film (adaptation) in terms of this extended concept could provide us with new insights into the fundamental patterns of communication in both film and translation.” (CATTRYSSSE, 1992, p. 53).

⁶⁷ Subgênero do filme policial.

⁶⁸ Within the attempt to verify whether the PS approach could provide tools for the development of a coherent and systematic theory of film adaptation, four groups of questions were asked: about the selection policy of source

Para Cattrysse (1992), a adaptação fílmica indica tanto o processo de transformação de uma obra quanto o seu resultado como um produto final. Portanto, ao se estudar adaptação, o texto adaptado deve ser entendido como um processo que resulta em um produto cultural. Outra característica que deve ser investigada é como essa adaptação funciona no contexto de chegada, e qual função e posição uma determinada adaptação passa a ter naquele novo espaço, ou seja, “é importante estudar a adaptação [...] em relação à função e à posição das adaptações como filmes dentro de seu contexto.” (CATTRYSSSE, 1992, p. 58).⁶⁹ Cattrysse comenta que quando um gênero literário é bastante prestigiado, ou mesmo uma obra ou um escritor, as adaptações tendem a ser mais conservadoras, pois o público receptor teria mais dificuldade em aceitar apagamentos e mudanças significativas; por outro lado, quando um autor e uma obra não possuem tanto prestígio no sistema literário, as adaptações tendem a ser mais inovadoras, possibilitando assim mais liberdade para a produção do filme. Em última instância, faz-se necessário compreender o funcionamento da adaptação fílmica dentro do contexto cinematográfico e as implicações que forças políticas, culturais e ideológicas desempenham na produção das narrativas audiovisuais.

Sobre a teoria dos polissistemas e sua aplicação nas análises de adaptação fílmica, como também a definição de tradução feita por Toury (1995) e o auxílio dessas na inovação dos estudos de análises de filmes adaptados de obras literárias, Cattrysse (1992) explica que:

A abordagem de polissistemas direciona a atenção para “novos” aspectos da adaptação cinematográfica. Por exemplo, uma análise sistemática da política de seleção de material original (literário ou não literário), seguida pela análise de grande *corpus* de adaptações cinematográficas, constitui outro aspecto dos estudos de adaptação cinematográfica que ainda não foi realizado. Além disso, a concepção pragmática e um tanto tautológica de uma adaptação cinematográfica (segundo a definição de tradução de Toury [1985: 20]) como um filme que funciona como uma adaptação cinematográfica, ou seja, um filme que se apresenta como uma adaptação de (um) texto(s) anterior(es) e/ou assim considerado pelo público e pela crítica, pode ajudar a acabar com a definição tradicional e normativa de adaptação cinematográfica baseada em relações postuladas de adequação entre a adaptação e o dito “original”. (CATTRYSSSE, 1992, p. 59-60).⁷⁰

items, the adaptation policy of the items that were selected, the way film adaptations (as texts) function within the cinematic context, and the relations between the selection and adaptation policies, on the one hand, and the function/position of the adapted film within the cinematic context, on the other hand. (CATTRYSSSE, 1992, p. 55).⁶⁹ “it is important to study adaptation [...] in relation to the function and position of the adaptations as films within their context.” (CATTRYSSSE, 1992, p. 58).

⁷⁰ The PS approach directs attention to ‘new’ aspects of film adaptation. For example, a systematic analysis of the selection policy of (literary or non-literary) source material, followed by the analysis of large corpora of film adaptations, constitutes another aspect of film adaptation studies which has not yet been undertaken. Also, the pragmatic and rather tautological conception of a film adaptation (following Toury’s working definition of translation [1985: 20]) as a film which functions as a film adaptation, that is, a film which presents itself as an adaptation of (a) previous text(s) and/or is regarded as such by the public and the critics, can help do away with the traditional, normative definition of film adaptation, based on postulated relations of adequacy between the adaptation and its so-called ‘original’. (CATTRYSSSE, 1992, p. 59-60).

Corroborando essa perspectiva, entendemos a adaptação fílmica de uma obra literária como a criação de outra obra. Assim, não cabem julgamentos de valores tampouco questionamento de que o filme é fiel ou não. Como alternativa de estudo, buscamos investigar os traços narrativos que são construídos a partir de cada sistema de linguagem, levando em conta a descrição e interpretação do filme como um novo produto dentro de determinados contextos. Nesse sentido, Stam (2008), no livro *A Literatura através do cinema – Realismo, magia e a arte da adaptação*, argumenta que:

Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é *possível*. Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p. 20, grifos do autor).

A visão tradicional na insistência em querer encontrar “fidelidade” em um filme baseado em um livro é equivocada pois desconsidera as diferenças fundamentais entre as duas mídias e ignora as atividades, processos e execuções do fazer literário e fílmico. O processo de adaptação de um sistema para outro (literário e cinematográfico) utiliza as possibilidades expressivas e técnicas do segundo, ou seja, da nova mídia para qual a obra de partida está sendo adaptada.

Sobre esse debate, Randal Johnson, no capítulo ‘Literatura e cinema, diálogo e recriação’ do livro *Literatura, Cinema e Televisão* (2003), comenta que:

Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas). Todos esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras. (JOHNSON, 2003, p. 42).

Considerando as ideias discutidas até aqui, devemos acrescentar que todos os sujeitos envolvidos na produção (diretores, produtores, atores, figurinistas, maquiadores) bem como outros aspectos (cenários, vestimentas, iluminação, fotografia, música etc.) de um filme contribuem de alguma maneira para a construção da narrativa, em que uma nova leitura da obra literária é inscrita no processo, sendo reinterpretada a partir de novos olhares e discursos, o que Stam (2008) chama de colaboração, ou seja, faz parte de um processo de cooperação, parcerias

e criatividade. Dessa forma, as adaptações filmicas criam imagens de obras da literatura em outra mídia com passe na contribuição de cada pessoa e de cada recurso do sistema cinematográfico. Portanto, ao analisarmos as adaptações, nos interessa conhecer um pouco dos tradutores (diretores) e, em especial, seus contextos históricos, políticos e sociais, pois segundo Hutcheon (2013, p. 24) “todos esses adaptadores contam histórias a seu próprio modo. [...] eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante.” Assim, os filmes adaptados do romance *Jane Eyre* aqui estudados representam outras leituras e ressignificações, sendo diferentes e, ao mesmo tempo, estabelecendo intertextos com o texto-fonte, ou seja, com a obra de Charlotte Brontë.

Sendo assim, o conceito de intertextualidade pode ser ligado aos estudos da adaptação. Nas palavras de Stam: “Adaptações filmicas caem no contínuo redemoinho de transformações e referências intertextuais, de textos que geram outros textos num interminável processo de reciclagem, transformação e transmutação, sem um ponto de origem visível.” (STAM, 2008, p. 22). Nesse contexto, devemos pensar a adaptação filmica como um diálogo intertextual. Stam (2008) afirma que:

Como linguagem rica e sensorialmente composta, o cinema, enquanto meio de comunicação, está aberto a todos os tipos de simbolismo e energias literárias e imagéticas, a todas as representações coletivas, correntes ideológicas, tendências estéticas e ao infinito jogo de influências no cinema, nas outras artes e na cultura de modo geral. Além disso, a intertextualidade do cinema tem várias trilhas. A trilha da imagem “herda” a história da pintura e as artes visuais, ao passo que a trilha do som “herda” toda a história da música, do diálogo e a experimentação sonora. A adaptação, neste sentido, consiste na ampliação do texto-fonte através desses múltiplos intertextos. (STAM, 2008, p. 24).

No livro *Uma teoria da adaptação* (2013), Hutcheon inicia a discussão comentando que a adaptação sempre fez parte da nossa sociedade, sendo a prática “central para a imaginação humana em todas as culturas. Nós não apenas contamos, como também recontamos nossas histórias. E recontar quase sempre significa adaptar – ‘ajustar’ as histórias para que agradem ao seu novo público.” (HUTCHEON, 2013, p. 10). Um dos motivos e objetivos pelo qual a autora publicou a sua teoria da adaptação foi para ajudar a desmistificar a ideia errônea de que as adaptações são obras inferiores aos textos de partida, sendo esse pensamento considerado um abuso crítico. Para Hutcheon (2013, p. 13), “um segundo não significa ser secundário ou inferior; da mesma forma, ser o primeiro não quer dizer ser originário ou autorizado.” Outra razão pela qual a autora desenvolveu a sua pesquisa é a grande quantidade de mídias existentes e de tipos de adaptações. A falta de estudos para abranger todas as práticas midiáticas também

foi outro fator que levou Hutcheon a expandir a compreensão do fenômeno da adaptação para além das adaptações cinematográficas de textos literários, de modo que outras atividades culturais, como peças de rádio e de teatro, óperas, séries televisivas, videogames e parques temáticos também pudessem ser considerados. Dessa forma, a autora articula discussões em torno não apenas de “[...] filmes e peças de teatro, mas também arranjos musicais e covers de canções, [...] poemas musicalizados e refilmagens” (HUTCHEON, 2013, p. 31), entre outros.

Hutcheon (2013) define a adaptação como produto e processo – assim como Cattrysse –, e afirma que as obras “pertencem a um contexto – um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura.” (HUTCHEON, 2013, p. 17). Assim, ao observarmos os critérios que regem a adaptação de um livro para o cinema, é necessário compreender que cada adaptação, como também a obra de partida que foi adaptada, está inserida em um contexto de partida: uma dada cultura, uma respectiva época, tempo, espaço e uma sociedade.

O termo adaptação, como podemos perceber, tem um sentido amplo. Na definição proposta por Hutcheon, a crítica abrange o âmbito do conceito de adaptação ao defini-la em três concepções diferentes, porém relacionadas:

Embora a ideia de adaptação possa, a princípio, parecer simples, ela é na realidade, bastante difícil de definir, em parte, como visto, porque usamos a mesma palavra tanto para o processo quanto para o produto. Como um *produto*, é possível dar à adaptação uma definição formal; como um *processo de criação e de recepção*, por outro lado, é necessário levar em consideração outros aspectos. (HUTCHEON, 2013, p. 39, ênfase nossa).

Na definição da crítica, a adaptação como produto envolve uma ou mais obras e pode acarretar várias mudanças: de mídia, de gênero, de foco e de contexto. Segundo Hutcheon (2013, p. 29-30), “recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta.” A adaptação como processo de criação, por sua vez, “envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re)criação” do texto de partida para a nova obra, o que a teórica chama de apropriação ou recuperação. Por fim, a adaptação como processo de recepção é uma forma de intertextualidade, pois esta pode nos remeter a textos existentes e conhecidos (HUTCHEON, 2013, p. 29-30). Assim,

Uma definição dupla de adaptação como um produto (transcodificação extensiva e particular) e como um processo (reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica) é uma maneira de abordar as várias dimensões do fenômeno mais amplo da adaptação. A ênfase no processo permite-nos expandir o foco tradicional dos estudos de adaptação, centrados na especificidade midiática e nos estudos de caso comparativos, de modo a incluir também as relações entre os principais modos de engajamento, ou seja, permite-nos pensar sobre como as adaptações fazem as pessoas contar, mostrar ou interagir com as histórias. (HUTCHEON, 2013, p. 47).

Sendo assim, processo e produto fazem parte de um contexto e estão inseridos em um tempo e um lugar, e devemos observá-los ao analisarmos as adaptações. Sobre a recepção, as atividades que ocorrem antes da estreia dos filmes, bem como as que ocorrem depois, também podem ser analisadas, como por exemplo, as *premières*, os lançamentos, as críticas de revistas e jornais, as entrevistas de televisão e rádio, entre outros.

Sobre a intertextualidade nas adaptações, Hutcheon (2013, p. 12) comenta que “as obras, independente da mídia, são criadas e recebidas por pessoas, e é esse contexto experiencial e humano que permite o estudo da política da intertextualidade.” Nesse sentido, e entendendo que a adaptação é um processo de criação e recepção, e “os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos” (HUTCHEON, 2013, p. 54), deve ser levado em consideração que os sujeitos que fazem parte das produções fílmicas, bem como os espectadores, são oriundos dos séculos posteriores ao da narrativa literária e de culturas e períodos diferentes – como exemplo temos o caso das adaptações do romance *Jane Eyre*, sendo uma da primeira metade do século XX e outra do início da segunda década do século XXI. Cada leitor e cada espectador possui uma experiência de mundo particular, e carrega consigo culturas e valores diferentes, portanto, tanto o texto fílmico como o cinematográfico estão abertos a diversas interpretações.

Hutcheon (2013) acrescenta que o receptor de um texto adaptado faz parte do processo de interpretação da obra, sendo, assim, um sujeito ativo. Dessa maneira, o livro que será adaptado para o cinema pode passar por transformações se utilizando de conceitos e aspectos culturais da realidade do espectador contemporâneo. Em outras palavras, a nova leitura que se faz dos romances pode ser influenciada por aspectos político-ideológicos e também mercadológicos. No caso da sétima arte, as produtoras consideram os gêneros fílmicos e temas que mais geram bilheteria no contexto em que são produzidos para adaptações, como a escolha de romances, contos e peças teatrais consagradas pelo gosto popular, bem como a escolha do elenco como forma de ampliar o público dos filmes.

Entendemos a adaptação fílmica como um fenômeno de tradução e de reescritura, e essa possibilita novos olhares para as obras e cria, conseqüentemente, uma nova obra, pois como defende Hutcheon (2013, p. 30), “a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é sua própria coisa palimpséstica”. Como a literatura e o cinema são artes distintas, ambas possuem características específicas – a literatura, na maioria das vezes, utiliza-se de signos verbais para a formação de sentidos e o cinema usa, entre outros, recursos audiovisuais para a construção de suas narrativas –, assim, as análises

comparativas de livro e filme não devem criar julgamentos de valor sobre o que o filme deixou de fazer ou não, mas entender as políticas e escolhas que geraram determinados sentidos no texto fílmico. Então, basear-nos na premissa da fidelidade entre as obras não contribui para a análise, tendo em vista que o texto literário e o texto fílmico estão dentro de sistemas semióticos distintos. Além disso, o cinema depende de muitos elementos para a sua construção e esses são diferentes dos utilizados na escrita de obras literárias, dentre os quais se destacam a fotografia, a iluminação, o som, o figurino, a montagem, a atuação dos atores, o cenário, como também as diretrizes e parâmetros do sistema cinematográfico de cada época que podem determinar e influenciar as escolhas estéticas e poéticas, os aspectos políticos e ideológicos do diretor e de toda a sua equipe. Nesse sentido, concordamos com Hutcheon (2013) no modo como a autora compreende os aspectos que divergem nas duas mídias e a maneira da história ser contada e apresentada para nós:

Cada modo adapta diferentes coisas – e de diferentes maneiras. [...] contar uma história, como em romances [...] é descrever, explicar, resumir, expandir; o narrador tem um ponto de vista e grande poder para viajar pelo tempo e espaço, e às vezes até mesmo para se aventurar dentro das mentes dos personagens. Mostrar uma história, como em filmes [...] envolve uma performance direta, auditiva e [...] visual. (HUTCHEON, 2013, p. 35).

Na produção de nossas análises cabe questionarmos sobre quais recursos foram utilizados na criação do novo texto, entendendo cada obra em seu contexto e poética, e as escolhas dos diretores (tradutores) na produção da adaptação fílmica; em outras palavras, é preciso avaliar o texto fílmico de acordo com os critérios de produção, criação e recepção, refletindo também sobre o diálogo intertextual entre as duas mídias. A partir disso, reconhecemos que os sentidos linguísticos do texto literário serão transformados em outros sentidos no texto fílmico, ou seja, quando um texto literário é adaptado para um roteiro cinematográfico, este é transformado em um novo texto, podendo, assim, a adaptação apresentar maior grau de deslocamento e distanciamento ou aproximação com o texto de partida, como também novas significações para os elementos da narrativa, como enredo, tempo, espaço e personagens.

Dessa maneira, utilizamos os princípios conceituais apresentados nesses tópicos, entendendo tanto a adaptação fílmica quanto a reescritura como formas de tradução, para analisarmos, no quarto capítulo, os processos de adaptação do romance *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, para os filmes homônimos de Robert Stevenson, de 1944, e de Cary Joji Fukunaga, de

2001, percebendo como os diretores (tradutores e reescretores) constroem as novas releituras da obra literária, com foco na tradução da personagem.

No próximo tópico faremos uma apresentação das obras de Charlotte Brontë reescritas no teatro, na televisão e em especial, no cinema, tendo como base teórica as pesquisas de Heather Glen (2009), Patricia Ingham (2008) e Alexander & Smith (2018).

3.3 A literatura de Charlotte Brontë em outras mídias

Muitas são as produções artísticas e de mídia que adaptam a literatura de Charlotte Brontë para outros sistemas de linguagens. Dos romances da autora, *Jane Eyre*, desde sua primeira publicação, foi o que ganhou mais adaptações para outras artes e mídias, sendo reescrito na literatura, no teatro, no rádio, na televisão e no cinema. No cinema, por exemplo, existem mais de trinta adaptações fílmicas baseadas no romance, o que garante um público bem maior em comparação com as outras mídias.

Em relação aos outros três romances de Charlotte Brontë (*Shirley*, *Villette* e *The Professor*), encontramos poucas adaptações para a televisão e cinema. A história de *Shirley* foi adaptada para o cinema no ano de 1922, produzida pela *Ideal Film Company*. O filme foi dirigido pelo cineasta britânico A. V. Bramble (1880-1963) e estrelado por Carlotta Breese e Clive Brook. Do romance *Villette* existem duas produções televisivas: uma primeira de seis episódios produzida pela British Broadcasting Corporation (BBC) em 1957, com os atores Jill Bennet e Michael Warre nos papéis principais; e outra também pela BBC TV, em 1970, dirigida por Moira Armstrong, em cinco episódios, e estrelada pelos atores Judy Parfitt e Bryan Marshall (INGHAM, 2008, p. 263).

Para o teatro, as adaptações de *Jane Eyre* começaram um pouco depois de sua primeira publicação: “Menos de um ano após a publicação, *Jane Eyre* havia sido transformado em um novo meio através da adaptação para uma peça de teatro; e seguiram-se dez ou mais versões dramáticas com frequentes performances nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha.” (INGHAM, 2008, p. 216).⁷¹ A primeira peça teatral baseada em *Jane Eyre* foi encenada apenas três meses depois da publicação do romance, dirigida por John Courtney – pseudônimo de John Fuller (1804–1865), famoso dramaturgo e ator inglês. A peça foi intitulada de *Jane Eyre; or, The Secrets of Thornfield Manor* e foi performada no Royal Victoria Theatre, em Londres. Em

⁷¹ “Already, within a year of publication, *Jane Eyre* had been transposed into a new medium by adaptation for a stage play; and there followed ten or more dramatic versions with frequent performances both in the United States and in Britain.” (INGHAM, 2008, p. 216).

Nova York, uma peça adaptada de *Jane Eyre* por John Brougham foi performada em 1849 e impressa em 1856 (ALEXANDER & SMITH, 2018, p. 504). Sobre a peça de John Brougham, Ingham (2008) apresenta:

Esta peça segue aproximadamente o enredo original: Blanche é descartada; Rochester tenta a bigamia; Bertha atira fogo ao oratório onde o casamento será realizado; e Rochester revela tudo gritando “Minha esposa!”. Um ano se passa e Jane é vista atingida pela pobreza e ainda sem parentes além dos Reeds quando ouve Rochester chamando. Ela volta para ele, ainda sem um tostão, para se tornar sua esposa. (INGHAM, 2008, p. 218).⁷²

Charlotte Brontë assistiu, em Londres, a uma das primeiras adaptações de seu romance para o teatro. Em uma carta enviada para seu editor e amigo William Smith Williams, a escritora, de forma franca, demonstra não ter gostado da peça:

Uma representação de ‘Jane Eyre’ no Minor Theatre foi, sem dúvida, um espetáculo bastante aflitivo para a autora dessa obra. Suponho que tudo foi totalmente exagerado e dolorosamente vulgarizado pelos atores e atrizes em tal palco. O que - não posso deixar de me perguntar - eles fizeram do Sr. Rochester [*sic*]. E a imagem que minha fantasia evoca como resposta é algo humilhante. O que eles fizeram de Jane Eyre? Vejo algo empolgante e muito afetado como resposta a essa pergunta. (INGHAM, 2008, p. 216).⁷³

Segundo Ingham (2008, p. 218), a personagem Jane Eyre das primeiras peças teatrais, em contraste com a personagem do romance, não era representada com uma mulher forte e rebelde, mas como uma moça vulnerável e desamparada que precisava de proteção. Possivelmente, essa foi uma das razões que tanto aborreceram Charlotte ao assistir *Jane Eyre* no teatro.

Se durante o século XIX *Jane Eyre* foi adaptado diversas vezes para os palcos de teatro, durante o século XX foi a vez das telas de cinema, e depois da metade desse mesmo século, a televisão (porém, não exclusivamente). Entre 1910 e 1926 foram produzidos mais de doze filmes adaptados do romance, quase todos homônimos e a maior parte foi produzida nos Estados Unidos (INGHAM, 2008, p. 263).

⁷² This play roughly follows the original plot: Blanche is discarded; Rochester attempts bigamy; Bertha sets fire to the oratory where the wedding is to take place; and Rochester reveals all by crying out ‘My wife!’ A year elapses and Jane is seen poverty-stricken and still without relatives other than the Reeds when she hears Rochester calling. She returns to him, still penniless, to become his wife. (INGHAM, 2008, p. 218).

⁷³ A representation of ‘Jane Eyre’ at a Minor Theatre would no doubt be a rather afflicting spectacle to the author of that work. I suppose all would be woefully exaggerated and painfully vulgarized by the actors and actresses on such a stage. What – I cannot help asking myself – would they make of Mr Rochester. And the picture my fancy conjures up by way of reply is a somewhat humiliating one. What would they make of Jane Eyre? I see something pert and very affected as an answer to that query. (INGHAM, 2008, p. 216).

A primeira versão cinematográfica da obra é um filme italiano lançado no ano de 1909 e a segunda versão um filme norte-americano de 1910, ambos da época do cinema mudo. A adaptação de 1910 foi produzida pela Thanhouser Company nos Estados Unidos, com a atriz Irma Taylor no papel de Jane Eyre e Frank Crane como Rochester, tendo sido dirigido por Theodore Marston (1868-1920). O filme possui cerca de 10 minutos de duração.

Christine Alexander e Margareth Smith, no livro *The Oxford Companion to the Brontës* (2018), listam os filmes baseados no romance *Jane Eyre* produzidos durante as primeiras décadas do século XX:

O ano de 1915 teve pelo menos cinco versões cinematográficas: uma adaptação de Travers Vale para a Biograph Company, com Louise Vale e Franklin Ritchie; outros três, com Alan Hale, Richard Tucker e Conway Teale como Rochester; e uma versão italiana intitulada *The Castle of Thornfield*. A adaptação de Paul West de 1918 apareceu sob o título *Woman and Wife*; dirigida por Edward Jose para a Select Pictures, apresentava Alice Brady como Jane, Elliot Dexter como Rochester e Leonora Morgan como a esposa insana. Nesta versão, Rochester acredita que sua esposa louca esteja morta até que ela seja levada para casa por motivos de chantagem. Depois de interromper o casamento, ela se afoga. Em 1921, Hugo Ballin adaptou, produziu e dirigiu um filme para a W. W. Hodkinson Corporation, com Mabel Ballin e Norman Trevor. [...] Em 1920, um filme foi produzido na Hungria sob o título de *The Orphan of Lowood* e, portanto, presumivelmente derivado da peça de Charlotte Birch-Pfeiffer, *Die Waise Von Lowood*, impressa em 1870. *Die Waise Von Lowood* também foi o título da adaptação alemã de Curtis Bernhardt, filmada em 1926. (ALEXANDER & SMITH, 2018, p. 190-191).⁷⁴

Todos os filmes citados fazem parte do cinema mudo. A primeira adaptação de *Jane Eyre* do cinema falado é de 1934, com título homônimo, dirigido por Christy Cabanne e com roteiro de Adele Comandini. Foi produzida por Bem Verschleirer para a Monogram Pictures. O filme é um clássico do cinema hollywoodiano e foi estrelado por Virginia Bruce no papel de Jane Eyre, que “se torna uma loira totalmente americana, bem vestida e com disposição doméstica.” (INGHAM, 2008, p. 227).⁷⁵ Portanto, ao glamorizar a figura feminina, o filme ressignifica a importância ideológica da personagem Jane Eyre. O ator Colin Clive estrelou

⁷⁴ The year 1915 saw at least five film versions: a three-reel adaptation by Travers Vale for the Biograph Company, with Louise Vale and Franklin Ritchie; three others, with Alan Hale, Richard Tucker, and Conway Teale as Rochester; and an Italian version entitled *The Castle of Thornfield*. Paul West's adaptation of 1918 appeared under the title *Woman and Wife*; directed by Edward Jose for Select Pictures, it was five reels long and featured Alice Brady as Jane, Elliot Dexter as Rochester, and Leonora Morgan as the insane wife. In this version, Rochester believes his mad wife to be dead until she is brought to the house for purposes of blackmail. Having interrupted the wedding, she is finally drowned. In 1921, Hugo Ballin adapted, produced, and directed a seven-reel film for the W. W. Hodkinson Corporation, with Mabel Ballin and Norman Trevor. [...] In 1920 a film was produced in Hungary under the title *The Orphan of Lowood*, and thus presumably derived from Charlotte Birch-Pfeiffer's play, *Die Waise Von Lowood* printed in 1870. *Die Waise Von Lowood* was also the title of Curtis Bernhardt's German adaptation, filmed in 1926. (ALEXANDER & SMITH, 2018, p. 190-191).

⁷⁵ “she becomes an all-American blonde, prettily dressed and of a domestic disposition.” (INGHAM, 2008, p. 227).

como Rochester nessa produção. Clive representou um Rochester gentil, amoroso e carinhoso com Jane, Adele e todas as outras pessoas da mansão, diferente do herói de Charlotte. Thornfield Hall não é coberta de mistérios, pelo contrário, é uma mansão sem segredos, onde todos os moradores aparentemente são felizes. A personagem Adele, que no romance é filha de Rochester e da dançarina de ópera francesa Celine Varens, no filme é descrita como sobrinha querida de Rochester. Não há referências à família e à herança recebidas por Jane Eyre na obra literária. O filme faz referência ao romance ao ser iniciado com um livro aberto apresentando o nome do filme, dos atores, produtores e da escritora Charlotte Brontë. A adaptação possui uma hora e três minutos de duração e é em preto e branco.

No início da década de 1940 o romance foi roteirizado e adaptado com título homônimo para o cinema com a direção do cineasta inglês Robert Stevenson e no time de roteiristas havia o famoso escritor inglês Aldous Huxley – entre as obras de Huxley, destacamos o romance *Brave New World* [*Admirável Mundo Novo*], de 1932; o escritor foi também roteirista do filme *Pride & Prejudice* de 1940, dirigido por Robert Z. Leonard, e adaptado do romance homônimo de Jane Austen. O filme *Jane Eyre*, lançado em 1943 na Inglaterra e em 1944 nos EUA, foi produzido nos Estados Unidos, e faziam parte do elenco principal Joan Fontaine (1917-2013) no papel de Jane Eyre e Orson Welles (1915-1985) como Edward Rochester; ambos eram, no momento em questão, astros da cinematografia norte-americana e tiveram grande influência no sucesso do filme. Sobre a adaptação, Alexander & Smith (2018, p. 191) escrevem:

O filme tem muitos enfeites góticos e a trilha sonora de Bernard Herrmann contribui muito para sua estranha atmosfera climática. [...] o filme exagera a polarização de gênero; Joan Fontaine, que interpretou a garota que se torna a segunda Sra. De Winter em *Rebecca* (1940), é uma Jane moderada e subserviente que preenche a vasilha de lavar os pés de Rochester em seu primeiro encontro, enquanto Orson Wells é um Rochester opressivo. Os discursos rebeldes de Jane são atenuados e a trama severamente interrompida, omitindo a mudança de Jane e a família Rivers, sugerindo que tudo o que Jane precisa é de seu homem. Este é um filme memorável que deve seus elementos básicos a Charlotte Brontë.” (ALEXANDER & SMITH, 2018, p. 191).⁷⁶

⁷⁶ “The film has many Gothic trappings and the musical score by Bernard Herrmann contributes a great deal to its eerie weather-bound atmosphere. [...] “the film exaggerates gender-polarization; Joan Fontaine, who played the girl who becomes the second Mrs. de Winter in *Rebecca* (1940), is a subdued and subservient Jane who fills Rochester’s footbath at their first meeting, while Orson Wells is an overwhelming Rochester. Jane’s rebellious speeches are toned down, and the plot severely truncated, omitting Jane’s flight and the Rivers family, thus suggesting that all Jane needs is her man. This is a memorable film which owes its bare elements to Charlotte Brontë.” (ALEXANDER & SMITH, 2018, p. 191).

Na época, *Jane Eyre*, de Stevenson, foi anunciado como “A Love Story Every Woman Would Die a Thousand Deaths to Live!”⁷⁷ Na arte do cartaz de divulgação é possível ver o desenho de Rochester e Jane Eyre. O cartaz, tendo a cor laranja como predominante, entra em contraste com o filme reproduzido todo em preto e branco. As cores vibrantes contribuem para destacar a imagem do fogo, crucial na reviravolta do romance de Jane e Rochester (ver figura 1):

Figura 1 – Cartaz do filme *Jane Eyre* de 1944



Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0036969/mediaviewer/rm1839784448>

No Brasil, o filme recebeu os subtítulos ‘A paixão de Jane Eyre’ e ‘Alma Rebelde’. No próximo capítulo, no tópico 4.2, intitulado “‘*Please, don’t send me away*’: Jane Eyre sob a perspectiva clássica de Robert Stevenson”, analisamos com mais detalhes essa adaptação fílmica.

Outra adaptação de *Jane Eyre* de 1970, dirigida por Delbert Mann, começa com uma melancólica música da trilha sonora de John Williams, enquanto uma carruagem passa pela estrada, por campos e fazendas, no que parece ser ou o início da manhã ou um fim de tarde, enquanto créditos aparecem na tela informando os nomes dos atores, produtores, diretor e que o filme é baseado no romance de Charlotte Brontë. A carruagem para em frente a uma escola,

⁷⁷ “Uma história de amor que toda mulher morreria mil vezes para viver!”

Lowood Institution, e o condutor anuncia: Jane Eyre. O filme é estrelado por Susannah York, no papel da personagem protagonista. A atriz, em 1969, tinha sido indicada ao Oscar de Melhor Atriz por sua atuação no filme *They Shoot Horses, Don't They?* No filme *Jane Eyre* de 1970 quase não há referência às famílias de Jane e o foco é dado ao romance entre ela e Edward Rochester.

Em 1996 foi a vez de Franco Zeffirelli dirigir uma adaptação do romance. Na narrativa, a personagem Jane Eyre (interpretada pela atriz Anna Paquin, quando criança, e Charlotte Gainsbourg, quando adulta), inicia contando sua história em *voice-over*⁷⁸. Enquanto é apresentada ao espectador a frente da mansão Gateshead Hall, a personagem fala: “Meus pais morreram quando eu era muito jovem. Fui enviada para morar com minha tia, a Sra. Reed e os seus filhos em Gateshead Hall. Por dez anos, eu suportei sua maldade e crueldade. Eles não me amavam. Eu não poderia amá-los.” (ZEFFIRELLI, 1996).⁷⁹ Em seguida, no interior da casa, Jane é colocada pelos primos e pela tia no quarto vermelho. Depois dessa cena, aparecem na tela as informações da produção e direção do filme, como também o nome dos atores e a informação de que o filme é baseado no romance de Charlotte Brontë. Após as informações do filme há um plano sequência com Jane sendo apresentada para o senhor Brocklehurst, diretor da escola Lowood, para onde Jane será enviada para estudar e morar permanentemente; depois, vemos ambos na escola, local onde o diretor coloca Jane sobre um banco e faz o seu “julgamento”, no qual ele, segundo acusações da Sra. Reed, diz às alunas e às professoras da escola que Jane é uma criança mentirosa. Em Lowood, apesar do diretor e das péssimas condições sanitárias, Jane encontra amigas e o carinho da professora Miss Temple, que em seus discursos fala para as garotas que elas receberão educação adequada para serem mulheres inteligentes, independentes e livres.

Nessa narrativa fílmica, alguns personagens são substituídos em seus papéis. Como exemplo, John River, que no romance é clérigo em Moor House, no filme é representado como reitor local de Gateshead Hall. Edward Rochester foi interpretado pelo ator William Hurt. Nota-se que, nesse filme, Zeffirelli faz uso da narração em *voice-over* para acentuar o ponto de vista de Jane Eyre. Contudo, segundo Ingham (2008, p. 239), “embora sua narração preencha lacunas na narrativa, ela não revela nada de seus pensamentos interiores.” (INGHAM, 2008, p. 239).⁸⁰

⁷⁸ *Voice-over* é uma narração utilizada nas produções audiovisuais na qual podemos ouvir as vozes das personagens em segundo plano.

⁷⁹ “My parents died when I was very young. I was sent to live with my aunt, Mrs. Reed and her children at Gateshead Hall. For nearly ten years I endured their unkindness and cruelty. They did not love me. I could not love them.” (ZEFFIRELLI, 1996).

⁸⁰ “Though her voice-over fills in gaps in the narrative, it reveals nothing of her inner thoughts.” (INGHAM, 2008, p. 239).

Apesar de no início o filme apresentar Jane Eyre como uma personagem rebelde e questionadora, o foco se dá no romance de Jane e Rochester e este “termina com Jane e Rochester congelados na forma de uma gravura convencional, que pode ilustrar qualquer romance vitoriano.” (GLEN, 2009, p. 233).⁸¹. Portanto, na última cena, quando a câmera se aproxima do casal, há uma pausa para enquadrá-los em uma espécie de fotografia, conforme a figura 2:

Figura 2 – Cena final do filme *Jane Eyre* de 1996



Fonte: (ZEFFIRELLI, 1996)

Ainda sobre a adaptação de Zeffirelli, Ingham (2008) comenta que “talvez o aspecto mais interessante do filme seja o tratamento de Bertha, que é vista de rosto inteiro várias vezes: ela não é mais o animal selvagem do romance, mas uma linda mulher de cabelos escuros e visivelmente caucasiana que é mentalmente desorientada”. (INGHAN, 2008, p. 239).⁸² A crítica entende que possivelmente os debates sobre raça e sobre doenças mentais durante a década de 1990 tenham se refletido na obra de Zeffirelli. Apesar de não ser o foco da presente dissertação, as representações da personagem Bertha nos filmes adaptados do romance *Jane Eyre* se caracterizam como outras perspectivas de estudos e pesquisas.

Um ano depois, *Jane Eyre* ganha mais uma adaptação fílmica, essa roteirizada por Kay Mellor. O filme *Jane Eyre* de 1997, dirigido por Robert Young e produzido pela LWT,

⁸¹ “ends with Jane and Rochester frozen in the form of a conventional engraving such as might illustrate any Victorian romance.” (GLEN, 2009, p. 233).

⁸² “Perhaps the most interesting aspect of the film is the treatment of Bertha who is seen full-face several times: she is no longer the savage animal of the novel but a beautiful dark-haired and visibly Caucasian woman who is mentally disturbed.” (INGHAN, 2008, p. 239).

começa com a personagem Jane sendo colocada no quarto vermelho, e em seguida aparecem as inscrições: *Jane Eyre, de Charlotte Brontë. Roteiro de Kay Mellor* (YOUNG, 1997). Sobre a escolha da roteirista e sobre o contexto de produção do filme, Ingham (2008) escreve que:

A escolha de Mellor como roteirista é evidentemente o resultado de uma determinação em transformar essa história em uma história de mulher e recuperá-la para Jane, escolhendo assim uma escritora conhecida por sua abordagem contemporânea às questões feministas. Pois agora a Grã-Bretanha havia experimentado sua primeira primeira-ministra mulher; a Lei de Discriminação Sexual tinha mais de vinte anos; e algumas mulheres foram longe o suficiente em suas profissões para argumentar por algo mais que os direitos básicos e reclamar do ‘teto de vidro’. (INGHAM, 2008, p. 240).⁸³

A personagem Jane Eyre, interpretada por Samantha Morton, conta durante todo o filme, em *voice-over*, sua história, seus pensamentos, sentimentos, medos e sonhos. Mesmo não recebendo herança no final do filme, Jane é a protagonista de sua história e escolhe o seu destino final ao retornar para Rochester, interpretado por Ciaran Hinds, e se casar com ele.

Percebemos que, no conjunto dos filmes, o ponto de vista é sempre da personagem Jane. Entendemos esse aspecto como uma estratégia recorrente em relação às adaptações fílmicas de Jane Eyre citadas acima: nos filmes de 1944, 1996 e 1997, a personagem Jane apresenta sua história em *voice-over*. Acreditamos que esse elemento em comum ocorre pelo fato do romance ser narrado em primeira pessoa pela protagonista. Dessa forma, o recurso de *voice-over* utilizado nesses filmes representaria a narração em primeira pessoa do romance. Outro aspecto em comum é que os filmes até aqui citados seguem a linearidade e a cronologia do texto de partida, com alguns cortes no enredo e apagamento de personagens periféricos. Uma escolha em comum que encontramos nos filmes de 1944 e 1970 é o castigo sofrido injustamente pela melhor amiga de Jane na infância, Helen Burns, que, mesmo doente, é colocada para ficar fora da escola e longe da lareira, na chuva e no frio. Esse castigo pode ser visto como um diálogo entre os roteiros dos filmes, não existindo essa cena no romance.

Até o ano de defesa dessa dissertação, 2021, a adaptação fílmica mais recente do romance de Charlotte Brontë é a de 2011, dirigida por Cary Joji Fukunaga. O filme *Jane Eyre* tem roteiro da dramaturga inglesa Moira Buffini, foi filmado em 2010 em Derbyshire, na Inglaterra, e teve sua estreia mundial em 2011, com Mia Wasikowska, no papel de Jane Eyre,

⁸³ The choice of Mellor as scriptwriter is evidently the result of a determination to make this a woman’s story and reclaim it for Jane by choosing a writer known for her contemporary approach to feminist issues. For by now Britain had experienced its first female prime minister; the Sex Discrimination Act was over twenty years old; and some women had gone far enough in their professions to argue for something more than basic rights, and to complain of the ‘glass ceiling’. (INGHAM, 2008, p. 240).

Michael Fassbender como Edward Rochester e Judi Dench como a Sra. Fairfax. A adaptação foi produzida pela Focus Features, BBC Films e Ruby Films. Com características e aspectos da cinematografia contemporânea, o filme nos apresenta a personagem Jane Eyre em busca de igualdade e liberdade. No próximo capítulo, no tópico 4.3, intitulado de “‘*I am a free human being with an independent will*’: Jane Eyre sob a perspectiva contemporânea de Cary Joji Fukunaga”, apresentamos a análise crítico-descritiva dessa adaptação fílmica. Na imagem a seguir, o cartaz de divulgação do filme (ver figura 3):

Figura 3 – Cartaz do filme *Jane Eyre* de 2011



Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt1229822/mediaviewer/rm4096362240>

O romance *Jane Eyre* também passou por processos de tradução para séries televisivas desde a década de 1930. A primeira é uma série da BBC, produzida no ano de 1937, com a atriz Curriewen Lewis interpretando Jane Eyre. A primeira série norte-americana de *Jane Eyre* é de 1939, com Flora Campbell e Dennis Hoey. No ano de 1949, a TV estadunidense CBS lança outra série baseada no romance de Charlotte Brontë, estrelada por Mary Sinclair e Charlton Heston. O canal de televisão brasileiro TV Tupi também produziu sua adaptação de *Jane Eyre* no ano de 1955. Em 1956, a BBC produziu mais uma série de *Jane Eyre*, com seis episódios, cada um de trinta minutos, e foi estrelada por Daphne Slater como Jane Eyre e Stanley Baker como Rochester. A série foi dirigida por Campbell Logan e roteirizada por

Constance Cox. Nos anos de 1973, 1983 e 2006, o canal britânico BBC voltou a adaptar o romance para a TV. A adaptação televisiva de 1973 foi dirigida por Joan Craft e roteirizada por Robin Chapman. Jane Eyre e Edward Rochester foram interpretados por Sorcha Cusack e Michael Jayston (ALEXANDER & SMITH, 2018, p. 492).

A série *Jane Eyre* da BBC de 1983, dirigida por Julian Amyes com roteiro de Alexander Baron, possui onze episódios de cerca de vinte e nove minutos cada. A atriz Zelah Clarke interpretou Jane Eyre e o ator Timothy Dalton interpretou Edward Rochester. Por possuir mais de cinco horas, a série consegue apresentar muitos episódios, acontecimentos e diálogos do romance. Ingham (2008, p. 237) acredita que a BBC quis dar ao público “uma versão abrangente do romance.”⁸⁴ Sobre os episódios exibidos na série, Ingham (2008) acrescenta:

Mais significativamente, há um tempo dedicado a cobrir a parte dos Rivers em detalhes, que registra a privação física de Jane depois de deixar Thornfield [...] Seu tempo como professora da aldeia é mostrado, bem como a proposta de St John depois que Jane herdou sua fortuna, restabelecendo as tentações contrastantes representadas para ela por Rochester e St. John, a quem ela diz com firmeza, como no romance: ‘Eu desprezo sua ideia de amor!’ (INGHAM, 2008, p. 237).⁸⁵

O fato de a série de 1983 conseguir apresentar muitos acontecimentos do livro faz com que muitos fãs e leitores do romance a definam como a melhor adaptação da obra literária: “Provavelmente a melhor adaptação televisiva até hoje.” (ALEXANDER & SMITH, 2018, p. 493).⁸⁶

A série *Jane Eyre* de 2006, produzida pela BBC em parceria com a emissora de TV estadunidense WGBH de Boston, possui 4 episódios com cerca de cinquenta e sete minutos cada, o que totaliza duzentos e vinte e oito minutos de história. A série foi dirigida por Susanna White, roteirizada por Sandy Welch e estrelada por Ruth Wilson como Jane Eyre, e Toby Stephens como Edward Rochester. A narrativa principia com Jane Eyre em sua infância (interpretada por Georgie Henley), em uma espécie de ambiente onírico, pois ela sonha ou imagina que está em um deserto observando o pôr do sol. Em seguida, vemos a menina lendo um livro na sala de Gateshead Hall, casa em que morava, até ter sua leitura interrompida por seu primo, John Reed. A cena gera o sentido de que a leitura a leva para outro mundo, um lugar

⁸⁴ “a comprehensive version of the novel.” (INGHAM, 2008, p. 237).

⁸⁵ Most significantly, there is time given to covering the Rivers section in detail, which records Jane’s physical privation after leaving Thornfield [...] Her time as village teacher is shown as well as St John’s overdue proposal after she has inherited her fortune, thus reinstating the contrasting temptations represented for her by Rochester and St John, whom she tells sternly, as in the novel, ‘I scorn your idea of love!’ (INGHAM, 2008, p. 237).

⁸⁶ “Probably the best television adaptation to date.” (ALEXANDER & SMITH, 2018, p. 493).

de fantasia, caracterizando, assim, o primeiro indicativo do desejo de liberdade da protagonista. Os sonhos de Jane e a realidade se intercalam nas cenas, por exemplo, quando Jane, após a discussão com seu primo, é enviada para o quarto vermelho. No local, observamos o quarto todo vermelho e a presença fantasmagórica do tio de Jane que faleceu há anos. Esses acontecimentos são presenciados apenas por Jane e pelo espectador a partir da personagem, ou seja, por meio de seu ponto de vista. Jane é, então, enviada para a escola Lowood, onde apesar de todas as dificuldades encontradas na escola, encontra amigas e se torna uma mulher educada e inteligente. O espectador presencia a sua ida a Thornfield Hall e a Moor House, onde há o episódio da família Rivers e a descoberta de sua herança material e familiar. A adaptação possui mais tempo para o seu desenvolvimento, contendo muitos diálogos entre Jane e Rochester, nos quais podemos observar e acompanhar o relacionamento e amor dos dois. Como a série de 1983, essa possui mais tempo para o seu desenvolvimento, e há várias cenas que não encontramos em outras adaptações, a exemplo de quando a cartomante conversa com Jane, – encontrada também na série de 1983 –, e cenas na Jamaica, quando Rochester conhece Bertha e se casa com ela.

Como podemos perceber, desde a primeira publicação do romance *Jane Eyre*, há interesse em reescrevê-lo em diversas mídias, e isso se deve ao gosto popular pela história, como destaca Ingham (2008, p. 223). Acreditamos que a popularidade do romance e as recorrentes adaptações se deem pela atualidade de seu tema, uma jovem órfã, que enfrenta sozinha muitas dificuldades e que questiona o sistema patriarcal opressor. Com novas adaptações a cada década, a história de Jane Eyre é recriada, recontada e projetada para mais pessoas e assim é cada vez mais conhecida. Segundo Hutcheon “as histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios *em virtude da* mutação – por meio de suas “crias” ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem.” (2013, p. 59, grifos da autora). No próximo capítulo, analisamos a obra de Charlotte Brontë e os filmes homônimos dirigidos por Robert Stevenson e Cary Joji Fukunaga.

4 A TRADUÇÃO DE *JANE EYRE* DA LITERATURA PARA O CINEMA

O presente capítulo analisa, a partir dos conceitos de estudos da tradução, reescrituras e de adaptação fílmica, o processo de adaptação do romance *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, para o sistema cinematográfico, com enfoque na tradução da personagem protagonista. Para tal, a princípio, discutimos a personagem na narrativa romanesca e, em seguida, examinamos como *Jane Eyre* foi adaptada para as duas narrativas cinematográficas escolhidas: os filmes homônimos de Stevenson, de 1944, e de Fukunaga, de 2011.

O capítulo está dividido em três tópicos. No primeiro tópico fazemos uma análise da narrativa de Charlotte Brontë, abordando como ocorre a construção da personagem dentro do contexto vitoriano. Com base na fortuna crítica de Charlotte, destacamos as autoras Showalter (1993), Gilbert & Gubar (2000), Glen (2009) e Ingham (2008). No que se refere à construção de personagens literárias baseamo-nos nos postulados de Candido (2007) e Brait (2017).

Nos segundo e terceiro tópicos, analisamos as adaptações da narrativa nas telas de cinema, observando como a personagem foi traduzida para os dois filmes aqui estudados, como também outros elementos importantes para essas traduções e quais diretrizes e procedimentos foram escolhidos na reescritura para o sistema fílmico. A análise do *corpus* foi feita a partir de traços narrativos do romance e dos filmes. Utilizamos trechos do texto de partida que revelam a personagem Jane questionadora e livre. Nos textos cinematográficos, foram escolhidas cenas, falas e outros recursos do cinema que apresentam a construção da personagem Jane na linguagem fílmica.

Discutimos também, nos segundo e terceiro tópicos, as características do cinema clássico e do cinema contemporâneo, respectivamente. Apontamos as novas leituras, imagens, mudanças e ressignificações que surgiram diante do processo de adaptação da narrativa do sistema literário para o sistema cinematográfico. Com ênfase na construção da personagem no cinema, utilizamos o teórico Gomes (2011).

Devemos enfatizar que, ao estudar os processos de tradução do romance *Jane Eyre* para as telas de cinema, compreendemos as obras fílmicas como produtos inseridos em contextos mercadológicos específicos, sendo estes diferenciados da literatura, portanto compreendemos que são obras diferentes e que cada uma utiliza nas suas construções os métodos que lhe são próprios.

4.1 “*Speak I must*”: *Jane Eyre* e a construção da personagem na literatura

Jane Eyre, publicado pela primeira vez em 16 outubro de 1847, com outras edições em menos de um ano da primeira publicação, é o romance mais conhecido e o mais estudado de Charlotte Brontë, como também o que teve mais adaptações para outras mídias, como visto no último tópico do capítulo anterior.

A obra se caracteriza como um romance de autobiografia ficcional da personagem protagonista, pois é narrado em primeira pessoa por Jane Eyre. A personagem Jane, por diversas vezes, conversa com o leitor, o que estabelece uma proximidade maior entre a narradora e o seu público: “Um novo capítulo num romance é como uma nova cena numa peça de teatro. Quando eu levantar a cortina desta vez, leitor, deve se imaginar num quarto no George Inn, em Millcote.” Em outro momento, a narradora afirma: “Embora eu me encontre confortavelmente acomodada, leitor, minha mente não está tranquila.” (BRONTË, 2018, p. 118).⁸⁷ A narradora também se desculpa por nos contar a verdade: “(ah, leitor romântico, desculpe-me por dizer a verdade nua e crua!)” (BRONTË, 2018, p. 137)⁸⁸, entre outros momentos em que a presença do leitor é requerida. Além de proporcionar uma maior aproximação com a história, essa postura da narradora permite ao leitor ter acesso aos seus pensamentos.

Segundo Peter Gay (1999, p. 264), “esse estratagemas permite ao autor criar uma cumplicidade com o leitor dando-lhe acesso imeditato à mente do protagonista.” E acrescenta que “numa ficção dessa natureza, o autor é ao mesmo tempo o romancista, o narrador e também o protagonista, empenhado por assim dizer em uma conversa unilateral com o leitor.” (GAY, 1999, p. 264). O subgênero autobiográfico se tornou bastante comum na tradição do romance inglês na Era Vitoriana. O primeiro título do romance aqui analisado foi *Jane Eyre: an autobiography*; o subtítulo foi sugerido pelo editor George Smith; depois, Brontë, nas edições seguintes, decidiu intitular-lo apenas de *Jane Eyre*.

O romance é composto por trinta e oito capítulos. A narrativa principia com a protagonista Jane contando sua história quando era criança, em torno de dez anos de idade, e se prolonga até a sua vida adulta. Portanto, *Jane Eyre* possui características de um *Bildungsroman*, ou seja, um romance de formação, no qual o leitor acompanha o desenvolvimento da personagem protagonista. Segundo Moretti (2020, p. 99), “em linhas gerais, o *Bildungsroman* faz com que o leitor perceba o texto através dos olhos do protagonista: o que é completamente

⁸⁷ “A new chapter in a novel is something like a new scene in a play; and when I draw up the curtain this time, reader, you must fancy you see a room in the George Inn at Millcote” [...] “Reader, though I look comfortably accommodated, I am not very tranquil in my mind.” (BRONTË, 2012, p. 88).

⁸⁸ “(oh, romantic reader, forgive me for telling the plain truth!)” (BRONTË, 2012, p. 105).

lógico, visto que este é aquele que deve se formar, e a leitura se propõe, também, como um percurso de formação”. *Jane Eyre* possui um enredo linear, com início, meio e fim, o que é um traço dos romances do século XIX. Charlotte constrói uma narrativa psicológica, explorando pensamentos e sentimentos de Jane Eyre. No curso da narrativa, a jovem se depara com vários conflitos e provações, e enfrenta dilemas morais e éticos, o que a torna uma mulher confiante, complexa e que utiliza a razão para a solução dos seus problemas.

O romance apresenta diferentes espaços internos e externos que acompanham as transformações da personagem ao longo de sua vida. Gilbert e Gubar (2000, p. 342) afirmam que “Jane Eyre faz uma jornada de vida que é uma espécie de progresso mítico de um lugar com um nome significativo para outro.”⁸⁹ Entre esses lugares, destaca-se o espaço doméstico (casa – lar vitoriano), em especial as casas *Gateshead Hall*, *Lowood School*, *Thornfield Hall* e *Moor House* como lugares que representam o desenvolvimento da personagem da infância à fase adulta. Cada local possui um nome significativo e ilustra algum acontecimento importante na vida da personagem. A domesticidade é um traço marcante na vida reclusa das mulheres no século XIX. Nesse sentido, segundo Xavier (2012, p. 24), no século XIX, “a casa era a extensão da família, o famoso lar. Nela residiam o marido, a mulher e filhos, sempre chefiados pela figura paterna.”

Para Xavier, no livro *A casa na ficção de autoria feminina* (2012), “a casa pode ter uma conotação negativa, como um espaço fechado, que ‘protege’ e cerceia a liberdade. Deixa de ser ninho para ser jaula.” No caso do romance em análise, há vários espaços internos que produzem significações diferentes acerca do estado da personagem protagonista. Como exemplos, temos *Gateshead Hall*, a casa da senhora Reed, tia de Jane, onde ela vive na infância e a primeira casa descrita na narrativa, sendo caracterizada como um local no qual Jane sofre violência física e psicológica da tia e de seus primos, e que dá abertura para outro local, funciona como um portão (*gate*) para outra jornada, outra vida da personagem. *Lowood Institution*, por sua vez, é a escola onde Jane estuda e posteriormente trabalha como professora – lugar que representa o extremismo religioso e punitivo, uma fundação de caridade para meninas órfãs que usa a religião para preservar a moral vitoriana (GLEN, 2009, p. 202); é interessante notar o termo “low” (baixo) na palavra “Lowood”, o que caracteriza um momento “baixo”, “inferior” e de repressão na vida de Jane. *Thornfield Hall*, mansão que se localiza em algum lugar do norte da Inglaterra, é onde Jane se torna governanta. Trata-se de uma casa enorme e misteriosa, que possui muitos quartos vazios, solitários e secretos, muitos corredores, solidão (ambiente gótico)

⁸⁹ “Jane Eyre makes a life-journey which is a kind of mythical progress from one significantly named place to another.” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 342).

e onde Jane, apesar de em alguns momentos se sentir amada e querida, sofre muito; o nome “thorn”, que pode ser traduzido por “espinho”⁹⁰ e “aflição”, reforça a significação desse episódio de tristeza na jornada da personagem. Há ainda Moor House (Marsh End – local repleto de moral cristã), a casa onde Jane é acolhida após a sua partida de Thornfield Hall, onde encontra seus parentes e acontece a reviravolta na sua história, quando ela recebe a herança e decide voltar para Thornfield Hall; “Moor” pode remeter a natureza⁹¹ e pode significar a liberdade e a identidade que Jane alcança no local. E, por fim, Ferndean Manor – onde ocorre o desfecho da narrativa e local onde Jane inicia uma vida nova. Para Gilbert e Gubar (2000, p. 339), esses lugares estão intimamente ligados à existência feminina, pois “cada mulher em uma sociedade patriarcal deve encontrar e superar: opressão (em Gateshead), fome (em Lowood), loucura (em Thornfield) e frieza (em Marsh End).” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 339).⁹²

O romance apresenta Jane, aos 10 anos de idade, em uma tarde chuvosa de inverno: “Naquele dia, não havia a menor possibilidade de sair para uma caminhada. [...] o vento frio do inverno trouxera nuvens tão negras e uma chuva tão penetrante que estava fora de cogitação fazer exercício ao ar livre.” (BRONTË, 2018, p. 19).⁹³ Em seguida somos apresentados aos primos e tia de Jane: Eliza, John, Georgiana e Sra. Reed. Jane, excluída do grupo da família, se refugia perto da janela observando o dia e lendo o livro *History of British Birds* [História dos passáros britânicos] do escritor Thomas Bewick.

Os pais de Jane Eyre faleceram quando ela ainda era bebê, sua mãe era uma mulher da classe média alta e seu pai era um clérigo da classe pobre. A família da mãe de Jane não aceitara o seu casamento e, ao escolher se casar, ela perdera sua posição social e sua fortuna. Jane conhece esse fato ao escutar as babás Abbot e Bessie conversando sobre ela e seus pais:

Na mesma ocasião fiquei sabendo pela primeira vez, graças às conversas da srta. Abbot com Bessie, que meu pai tinha sido um homem do clero, e pobre; que minha mãe tinha se casado com ele contra a vontade dos parentes próximos, que o consideravam inferior a ela; que meu avô Reed ficou tão irritado diante dessa desobediência que a deixou sem um vintém; que um ano após o casamento de minha mãe e meu pai este contraiu febre tifoide ao visitar os pobres numa grande cidade industrial onde se situava o seu vicariato, e onde essa doença era comum; que minha mãe contraiu dele a enfermidade, e ambos morreram num intervalo de menos de um mês. (BRONTË, 2018, p. 40).⁹⁴

⁹⁰ Segundo o Dictionary of Contemporary English – For Advanced Learners, Longman.

⁹¹ Segundo o Dictionary of Contemporary English – For Advanced Learners, Longman.

⁹² “Every woman in a patriarchal society must meet and overcome: oppression (at Gateshead), starvation (at Lowood), madness (at Thornfield), and coldness (at Marsh End). (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 339).

⁹³ “There was no possibility of taking a walk that day. [...] the cold winter wind had brought whit it clouds so sombre, and a rain so penetrating, that further outdoor exercise was now out of the question.” (BRONTË, 2012, p. 1).

⁹⁴ On that same occasion I learned, for the first time, from Miss Abbot’s communications to Bessie, that my father had been a poor clergyman; that my mother had married him against the wishes of her friends, who considered the

A partir do casamento indesejado pela família da noiva e das mortes dos pais, começa o sofrimento da protagonista. Após Jane ficar órfã, o seu tio materno, Sr. Reed, a leva para morar com ele e a família, sua esposa e seus três filhos, na mansão Gateshead Hall. Porém, após um ano, o tio, em seu leito de morte, pede que sua esposa prometa que cuidará de Jane como sua própria filha. No entanto, após a morte do marido, a Sra. Reed não cumpre a promessa. A senhora Reed é uma mulher de temperamento difícil e que despreza e maltrata a sobrinha ainda na idade infantil. A personagem descreve como era tratada pela tia:

Esses, Eliza, John e Georgiana, agrupavam-se agora em torno da mãe na sala de estar: ela estava recostada num sofá ao lado da lareira, e com os seus queridos filhos ao redor (por ora, nem brigando nem chorando) parecia imensamente feliz. Quanto a mim, dispensara-me de me juntar ao grupo, dizendo que “lamentava ver-se obrigada a me deixar de lado, mas, até que Bessie lhe dissesse (e ela própria pudesse observar) que eu estava me esforçando ardentemente para adquirir uma disposição mais sociável e inocente, um comportamento mais afável e alegre – uma atitude mais leve, mais franca, mais natural, por assim dizer –, realmente teria de me excluir dos privilégios destinados apenas a criancinhas satisfeitas e felizes. (BRONTË, 2018, p. 19).⁹⁵

Jane, como visto no trecho acima, era tratada de forma diferente dos primos e a senhora Reed não a aceitava, recriminando-a a todo o momento, tratando-a mal, afastando-a do contato com os primos e permitindo que eles, como também os trabalhadores da casa, a maltratassem, resultando assim em questionamentos, tristezas e revolta por parte de Jane Eyre. Em determinados momentos, os primos e as empregadas até questionavam o fato de Jane não pagar por seu sustento e ser, segundo eles, uma dependente:

Você não tem nada que pegar os nossos livros; é uma dependente, é o que a mamãe diz. Não tem dinheiro, seu pai não lhe deixou nada. Você devia estar mendigando, e não vivendo aqui com filhos de gente de bem como nós, comendo as mesmas refeições que comemos, usando roupas às custas da mamãe. (BRONTË, 2018, p. 23).⁹⁶

match beneath her; that my grandfather Reed was so irritated at her disobedience, he cut her off without a shilling; that after my mother and father had been married a year, the latter caught the typhus fever while visiting among the poor of a large manufacturing town where his curacy was situated, and where that disease was then prevalent: that my mother took the infection from him, and both died within a month of each other. (BRONTË, 2012, p. 20).

⁹⁵ The said Eliza, John, and Georgiana were now clustered round their mama in the drawing-room: she lay reclined on a sofa by the fireside, and with her darlings about her (for the time neither quarreling nor crying) looked perfectly happy. Me, she had dispensed from joining the group: saying, “She regretted to be under the necessity of keeping me at a distance; but that until she heard from Bessie, and could discover by her own observation that I was endeavouring in good earnest to acquire a more sociable and childlike disposition, a more attractive and sprightly manner – something lighter, franker, more natural, as it were – she really must exclude me from privileges intended only for contented, happy little children. (BRONTË, 2012, p. 1).

⁹⁶ You have no business to take our books; you are a dependent, mama says; you have no money; your father left you none; you ought to beg, and not to live here with gentlemen’s children like us, and eat the same meals we do, and wear clothes at our mama’s expense. (BRONTË, 2012, p. 4-5).

Após uma briga com seu primo John Reed, Jane é colocada de castigo no quarto vermelho, local que em sua mente é um lugar assombrado e habitado pelo fantasma de seu falecido tio. Após esse episódio, tia Reed resolve enviar Jane para a escola interna Lowood Institution, convoca o diretor da escola e tem uma reunião com ele e Jane. A Sra. Reed fala para o diretor, o sr. Brocklehurst, que Jane é mentirosa e malcriada e que na escola ela deve ser tratada como tal; Jane entende que a tia não a quer feliz e amada. Depois que Brocklehurst vai embora, Jane confronta a tia e desabafa sobre todos os anos em que foi humilhada e maltratada por ela:

- Não sou mentirosa. Se fosse, deveria dizer que *amo* a senhora, mas declaro que não amo: detesto a senhora mais do que qualquer outra pessoa no mundo, exceto John Reed [...]
- [...]
- O que mais tem a dizer? – perguntou, num tom que uma pessoa poderia usar ao se dirigir a um adulto, mais do que o que habitualmente se emprega com uma criança.
- [...]
- Que bom que a senhora não é parente minha. Nunca mais vou chamá-la de tia, enquanto viver. Nunca virei visitá-la quando tiver crescido, e se alguém me perguntar se gostava da senhora e como me tratava, vou dizer que me sinto mal só em me lembrar da senhora, e que me tratou com uma crueldade terrível.
- Como ousa afirmar isso, Jane Eyre?
- Como ousa, sra. Reed? Como ousa? Porque essa é a *verdade*. Pensa que não tenho sentimentos, e que posso viver sem um grama de amor ou gentileza, mas não posso. E a senhora não tem piedade. Vou me lembrar para sempre de como me atirou, bruscamente, com violência, no quarto vermelho, e me trancou ali, embora eu estivesse muito angustiada, embora eu gritasse, sufocando de tristeza, “Tenha piedade! Tenha piedade, tia Reed!”. E a senhora me castigou assim porque seu filho me bateu... me derrubou no chão, sem motivo algum. Vou contar essa história, exatamente, a qualquer um que me faça perguntas. As pessoas acham que a senhora é uma mulher boa, mas a senhora é má, tem o coração frio. A *senhora* é mentirosa! (BRONTË, 2018, p. 52-53, grifos da autora).⁹⁷

⁹⁷ “I am not deceitful: if I were, I should say I loved *you*; but I declare I do not love you: I dislike you the worst of anybody in the world except John Reed [...]

[...]

“What more have you to say?” she asked, rather in the tone in which a person might address an opponent of adult age than such as is ordinarily used to a child.

[...]

“I am glad you are no relation of mine: I will never call you aunt again as long as I live. I will never come to see you when I am grown up; and if anyone asks me how I liked you, and how you treated me, I will say the very thought of you makes me sick, and that you treated me with miserable cruelty.”

“How dare you affirm that, Jane Eyre?”

“How dare I, Mrs. Reed? How dare I? Because it is the *truth*. You think I have no feelings, and that I can do without one bit of love or kindness; but I cannot live so: and you have no pity. I shall remember how you thrust me back—roughly and violently thrust me back—into the red-room, and locked me up there, to my dying day; though I was in agony; though I cried out, while suffocating with distress, ‘Have mercy! Have mercy, Aunt Reed!’ And that punishment you made me suffer because your wicked boy struck me—knocked me down for nothing. I will tell anybody who asks me questions, this exact tale. People think you a good woman, but you are bad, hard-hearted. *You* are deceitful!” (BRONTË, 2012, p. 30-31, grifos da autora).

Mesmo angustiada, Jane se sente, depois desse episódio, com a sensação de vitória e de liberdade: “Era como se uma antiga amarra se tivesse rompido, e eu tivesse com esforço encontrado uma libertação inesperada.” (BRONTË, 2018, p. 53).⁹⁸ A partir desse momento, por necessidade, se inicia o processo de transformação e amadurecimento da personagem. A ligação de Jane com essa família precisa ser cortada e ela dá lugar agora ao desejo de crescimento e independência.

Portanto, Jane Eyre é enviada para estudar e morar permanentemente em Lowood School, acontecimento que, segundo Showalter (1993), representa a primeira liberdade que Jane conquista. Em Lowood School, “uma fundação de caridade para meninas órfãs que usa a religião [...] para manter a atual ordem social” (GLEN, 2009, p. 202),⁹⁹ a protagonista permanece por oito anos, seis como aluna e dois como professora. Ao longo desse período não mantém nenhum contato com a senhora Reed e com os primos.

Há uma vívida descrição da vida (e da morte) nas escolas típicas do período vitoriano, com sua estrita e severa disciplina e seu tratamento para com as crianças. Na escola havia vários problemas, tais como falta de conforto, alimentação inadequada, vestimenta insuficiente nos meses de inverno, além disso, a conduta rígida, a repressão e as regras a serem seguidas tornavam o lugar ainda mais difícil. Segundo Showalter (1993), o propósito da escola em deixar as crianças com fome e rezando nos momentos em que não estavam estudando seria para criar “criaturas intensamente espiritualizadas que os vitorianos idealizavam como o anjo na casa.” (SHOWALTER, 1993, p. 117).¹⁰⁰

Mesmo em tais condições, a escola era o melhor lugar em que Jane poderia ficar naquele momento: “Eu já não trocaria Lowood, como todas as suas privações, por Gateshead e seu luxo cotidiano.” (BRONTË, 2018, p. 97).¹⁰¹ Na escola, Jane Eyre pôde estudar inglês, francês, desenho, ter aulas de comportamentos, entre outras disciplinas destinadas às meninas pobres que estudassem em tais instituições. Gilbert e Gubar (2000, p. 344) postulam que “Lowood oferece a Jane um refúgio [...] uma chance de aprender a controlar sua raiva enquanto aprende a se tornar uma governanta na companhia de algumas mulheres que ela admira.”¹⁰²

⁹⁸ “It seemed as if an invisible bond had burst, and that I had struggled out into un hoped-for liberty” (BRONTË, 2012, p. 31).

⁹⁹ “a charity foundation for orphan girls that uses religion [...] to maintain the current social order” (GLEN, 2009, p. 202).

¹⁰⁰ “intensely spiritualized creatures the Victorians idealized as the Angel in the House.” (SHOWALTER, 1993, p. 117).

¹⁰¹ “I would not now have exchanged Lowood with all its privations for Gateshead and its daily luxuries.” (BRONTË, 2012, p. 69).

¹⁰² “Lowood offers Jane a valley of refuge [...] a chance to learn to govern her anger while learning to become a governess in the company of a few women she admires.” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 344).

Jane, ainda criança, percebe que precisa estudar para poder conquistar e realizar os seus desejos e ascender socialmente. Então, em Lowood, estuda fervorosamente e encontra algumas amigas – a colega Helen Burns, que morre de tuberculose numa grande epidemia que acomete a escola; e a professora senhorita Temple, que conforta as crianças da forma que encontra para deixar os seus dias mais tranquilos e a quem Jane Eyre agradece: “às suas instruções devo a nata dos meus conhecimentos.” (BRONTË, 2018, p. 108)¹⁰³. Após seis anos de estudos, Jane se torna uma mulher educada e inteligente, preparada para a vida profissional: “Aproveitei integralmente os benefícios que me foram oferecidos. Com o tempo, cheguei a ser a primeira aluna da primeira classe, depois confiaram-me o posto de professora, que ocupei com dedicação por dois anos, ao fim dos quais fui embora.” (BRONTË, 2018, p. 108).¹⁰⁴

No período em que vive na instituição, Jane Eyre passa a agir sempre com a razão e não com suas emoções. Isso não significa que a personagem tenha tido seus sentimentos reprimidos durante o internato. Porém, entendemos que essa posição pode significar que a jovem percebeu que, na condição social em que vivia, para sobreviver, ela precisaria sempre usar a razão nas suas escolhas e não agir impulsivamente. Com isso, Jane não se deixa ser aprisionada por ninguém. Faz o que acha certo para si mesma e para a sua felicidade, pensa e age de acordo com a sua consciência individual.

Depois de oito anos vividos em Lowood School, Jane demonstra cansaço por aquela vida reservada e afastada do mundo. A jovem decide partir e conhecer outros lugares, outras pessoas, e, em primeiro lugar, exercer a liberdade que ela almejava e lhe foi, na maior parte de sua vida, negada, como também decide esquivar-se do destino de submissão, como podemos observar no trecho da narrativa abaixo:

As regras e obrigações da escola, seus hábitos e noções, suas vozes e rostos e frases, costumes, preferências e antipatias: isso era o que eu sabia da existência. E agora sentia que não era o bastante. Cansei-me, numa tarde, da rotina de oito anos. Desejava liberdade, ansiava pela liberdade; pela liberdade rezei uma oração, que pareceu se dispersar no vento suave. (BRONTË, 2018, p. 109).¹⁰⁵

¹⁰³ “to her instruction I owed the best part of my acquirements.” (BRONTË, 2012, p. 79).

¹⁰⁴ “I availed myself fully of the advantages offered me. In time I rose to be the first girl of the first class; then I was invested with the office of teacher; which I discharged with zeal for two years: but at the end of that time I altered. (BRONTË, 2012, p. 79).

¹⁰⁵ [...] school-rules, school-duties, school-habits and notions, and voices, and faces, and phrases, and costumes, and preferences, and antipathies — such was what I knew of existence. And now I felt that it was not enough; I tired of the routine of eight years in one afternoon. I desired liberty; for liberty I gasped; for liberty I uttered a prayer; it seemed scattered on the wind then faintly blowing. (BRONTË, 2012, p. 80).

Nesse momento do romance, percebemos como Jane não deseja passar a vida inteira presa em um internato. A partir dessa reflexão, a jovem anseia por algo para mudar seu destino, mesmo que seja um emprego difícil: “dê-me pelo menos uma nova servidão!” (BRONTË, 2018, p. 110).¹⁰⁶ A jovem busca também por amor e conexões para o seu mundo isolado. Jane anuncia em um jornal da região e logo é contratada pela senhora Fairfax para trabalhar como governanta e professora na mansão Thornfield Hall, longe da escola e mais longe ainda da casa da senhora Reed. Em Thornfield Hall, Jane Eyre tem a função de ensinar inglês à menina francesa Adèle, – “Aparentemente uma pobre criança órfã, como a própria Jane, Adèle é evidentemente a filha natural da juventude dissipada de Edward Rochester” (GILBERT; GUBAR, 200, p. 350)¹⁰⁷–, além de orientá-la com história, geografia e outras disciplinas.

Na mansão, Jane Eyre parece viver dias melhores e, em comparação com Lowood, sua vida é transformada, tanto financeiramente quanto emocionalmente, tendo seu próprio quarto e ganhando 30 libras por ano, um grande passo desde que deixa Lowood Institution, onde recebia 15 libras por ano e dividia um quarto com outra professora. A personagem narra: “Uma época mais agradável da vida começava para mim, época que teria suas flores e prazeres, bem como seus espinhos e labutas.” (BRONTË, 2018, p. 123).¹⁰⁸ No entanto, a protagonista sente falta de alçar voos mais altos, como por exemplo, viajar e conhecer outros lugares e outras pessoas, desejos que eram difíceis de serem realizados para uma mulher pobre e solteira naquele período. Jane expõe suas vontades de sempre querer conhecer o novo, mesmo diante dos julgamentos de valores existentes na sociedade vitoriana:

Quem quiser pode me culpar, mas acrescento que vez por outra, quando caminhava sozinha pela propriedade, em que ia até os portões e olhava através deles para a estrada, ou em que, enquanto Adèle brincava com a sua aia, e a sra. Fairfax preparava geleias na despensa, eu subia as três escadas, abria o alçapão do sótão e, chegando às ameias, olhava na direção dos sossegados campos, e colinas e mais além, para a difusa linha do horizonte – nessas ocasiões eu desejava ter uma visão que me pudesse ultrapassar esses limites, que pudesse chegar ao mundo movimentado, às cidades, às regiões cheias de vida sobre as quais eu ouvira falar mas que nunca vira. Nesses momentos, desejava mais experiência prática do que a que possuía, mais convívio com o meu semelhante, mais contato com gente variada do que estava ao meu alcance. Valorizava o que havia de bom na sra. Fairfax, o que havia de bom em Adèle, mas acreditava na existência de formas de bondade distintas e mais vívidas, e desejava ter diante dos olhos isso em que acreditava. (BRONTË, 2018, p. 136).¹⁰⁹

¹⁰⁶ “grant me at least a new servitude!” (BRONTË, 2012, p. 80).

¹⁰⁷ “Ostensibly a poor orphan child, like Jane herself, Adèle is evidently the natural daughter of Edward Rochester's dissipated youth.” (GILBERT; GUBAR, 200, p. 350).

¹⁰⁸ “A fairer era of life was beginning for me, one that was to have its flowers and pleasures, as well as its thorns and toils.” (BRONTË, 2012, p. 93).

¹⁰⁹ Anybody may blame me who likes, when I add further, that, now and then, when I took a walk by myself in the grounds; when I went down to the gates and looked through them along the road; or when, while Adele played with her nurse, and Mrs. Fairfax made jellies in the storeroom, I climbed the three staircases, raised the trap-door

No trecho acima, compreendemos que Jane Eyre mostra-se diferente do que era esperado de uma mulher vitoriana, pois não aceita as normas e regras que eram impostas a ela e às mulheres de sua época. A jovem questiona os padrões sociais e é inconformada com a sua condição, subvertendo e desconstruindo valores socioculturais no modo como expõe suas atitudes e reflexões. Em suma, Jane não aceita as limitações que eram impostas ao seu sexo e deseja mais do que sua vida limitada tem a oferecer: “Quem pode me culpar? Muitos sem dúvida; haveriam de me chamar de insatisfeita. Eu não podia evitar: a inquietude estava em minha natureza, e às vezes me agitava a ponto de me causar sofrimento.” (BRONTË, 2018, p. 136).¹¹⁰

Em Thornfield Hall, Jane conhece, depois de algum tempo trabalhando na mansão, o proprietário da casa e responsável por Adèle, Edward Fairfax Rochester, um homem excêntrico, impulsivo e misterioso, – “um herói byroniano mal-humorado” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 337)¹¹¹ – com quem Jane tem muitos diálogos sobre a vida, sobre filosofia, sobre literatura e sobre amor. Edward Rochester trata Jane Eyre como sua igual e ela se apaixona por ele e é correspondida. A heroína descreve o relacionamento com Rochester:

A naturalidade de sua maneira de agir me libertou de uma dolorosa contenção. A franqueza amigável, tão correta quanto cordial, com que ele me tratava atraía-me para ele. Sentia, às vezes, que era meu parente, mais do que meu senhor. [...] Fiquei tão feliz e tão agradecida por esse novo interesse que surgia em minha vida que deixei de ansiar por uma família. O estreito crescente do meu desejo parecia se alargar; os vazios da existência eram preenchidos. (BRONTË, 2018, p. 179).¹¹²

Ao se apaixonar por Rochester, Jane deixa de ansiar por uma família e o seu sentimento por mais liberdade muda, afinal o casamento a tornaria presa ao ambiente doméstico. No entanto, devemos levar em consideração o contexto histórico da narrativa e as regras e parâmetros do sistema literário no qual Charlotte Brontë estava inserida, em que o casamento e o espaço doméstico eram temas importantes nos romances. Portanto, a autora

of the attic, and having reached the leads, looked out afar over sequestered field and hill, and along dim sky-line — that then I longed for a power of vision which might overpass that limit; which might reach the busy world, towns, regions full of life I had heard of but never seen — that then I desired more of practical experience than I possessed; more of intercourse with my kind, of acquaintance with variety of character, than was here within my reach. I valued what was good in Mrs. Fairfax, and what was good in Adèle; but I believed in the existence of other and more vivid kind of goodness, and what I believed in I wished to behold. (BRONTË, 2012, p. 104).

¹¹⁰ “Who blames me? Many, no doubt; and I shall be called discontented. I could not help it; the restlessness was in my nature; it agitated me to pain sometimes.” (BRONTË, 2012, p. 104).

¹¹¹ “a scowling Byronic hero” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 337).

¹¹² The ease of his manner freed me from painful restraint: the friendly frankness, as correct as cordial, with which he treated me, drew me to him. I felt at times as if he were my relation rather than my master: [...] So happy, so gratified did I become with this new interest added to life, that I ceased to pine after kindred: my thin crescent-destiny seemed to enlarge; the blanks of existence were filled up. (BRONTË, 2012, p. 141).

utilizou os temas que estavam a sua disposição, bem como produz críticas e denúncias ao sistema social da época através da voz da personagem protagonista.

Em certo momento da narrativa, Jane Eyre recebe uma carta de sua tia Reed solicitando sua presença. Então, Jane viaja à Gateshead Hall e ao chegar lá descobre que um tio materno seu, John Eyre, que mora em Madeira, a havia procurado três anos antes para deixar para ela toda a sua fortuna como herança. No entanto, a senhora Reed, ao receber a carta do tio de Jane o respondera informando que Jane tinha falecido há alguns anos. Na presença de Jane Eyre, e agora doente, a senhora Reed se arrepende do que fez e revela a história para a jovem. Jane a perdoa e deixa a casa, não sem antes enviar uma resposta a seu tio sobre o seu paradeiro.

Ao retornar à Thornfield Hall, Jane é pedida em casamento por Rochester e, após um longo diálogo, no qual Jane tem certeza de que o sentimento de Rochester é verdadeiro, bem como estará em um relacionamento de companheirismo e igualdade, aceita o pedido com a seguinte declaração:

Não estou dizendo estas palavras com o filtro dos costumes, convenções, nem mesmo da carne mortal... é o meu espírito que se dirige ao seu espírito; como se ambos tivéssemos passado pela sepultura e estivéssemos aos pés de Deus, como iguais... que é o que somos!
- Que é o que somos! – repetiu o sr. Rochester. (BRONTË, 2018, p. 298).¹¹³

Ao chegar o dia do casamento, no exato momento da cerimônia, Jane Eyre descobre, através de Richard Mason, que Rochester já é casado e que a sua esposa, Bertha Mason, vive trancada no sótão de Thornfield Hall. Só conhecemos a história de Bertha um pouco depois da metade do livro, não por sua perspectiva, mas pela descrição de seu esposo. Rochester conta a Jane Eyre que, logo após o seu casamento com Bertha, segundo ele, um casamento arranjado entre os pais dos noivos, Bertha apresenta um comportamento insano e violento. Rochester resiste a interná-la em um asilo, por não aceitar e não acreditar na forma como as pessoas eram tratadas naquele local, optando assim por trancá-la em segredo no sótão da sua mansão, escondida da sociedade e de todos que moram e trabalham lá. Bertha fica aos cuidados de apenas uma empregada, Grace Poole.

A loucura de Bertha pode ser lida como um resultado do casamento forçado, sendo assim obrigada a deixar sua terra natal e família – Bertha era da Jamaica, colônia do Reino Unido no período em que o romance foi escrito. Sua insanidade também pode ser analisada

¹¹³ “I am not talking to you now through the medium of custom, conventionalities, nor even of mortal flesh – it is my spirit that addresses your spirit; just as if both had passed through the grave, and we stood at God’s feet, equal, – as we are!” “As we are!” repeated Mr. Rochester. (BRONTË, 2012, p. 245-246).

como uma reação ao modo como a sociedade patriarcal tratava as mulheres que se rebelam contra as limitações e imposições dadas a elas durante o século XIX. Segundo Showalter (1993, p. 121-122), “muito da desumanização de Bertha, o relato de Rochester deixa claro, é o resultado de seu confinamento, não sua causa. Após dez anos de prisão, Bertha se tornou uma fera enjaulada.”¹¹⁴ Portanto, após anos presa no sótão, Bertha torna-se mais violenta e atormentada, e em alguns momentos consegue escapar do local, coloca fogo no quarto de Rochester, e rasga o véu de noiva de Jane Eyre, em uma clara revolta contra o casamento que Rochester ia tentar realizar com Jane. Em umas dessas escapadas, depois que Jane não se encontra mais na casa, Bertha atea fogo na mansão e, na ocasião, se joga do telhado da casa e morre.

Essa personagem trágica inspirou a autora dominicana Jean Rhys (1890-1979) à escrita do romance *Wide Sargasso Sea* [*Vasto mar de sargaços*], *prequel* de *Jane Eyre*, publicado pela primeira vez em 1966. O livro se tornou um *best-seller*. Na narrativa, a autora reescreve e dá voz à personagem Bertha, chamada de Antoinette Cosway, narradora em primeira pessoa, que reconta a sua história pela própria perspectiva. *Wide Sargasso Sea* é um romance com problemáticas pós-coloniais, especialmente com relação ao choque entre as culturas caribenha e inglesa, como também apresenta uma sociedade repleta de ódio, racismo e repressão.

Segundo Gilbert e Gubar (2000), no livro *The Mad Woman in the Attic*, Bertha Mason representa um confronto secreto interior da própria Jane, como se a protagonista guardasse dentro de si um espírito faminto, de rebelião e raiva, em outras palavras, para Jane, Bertha representa “um diálogo secreto entre si e a alma.” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 339).¹¹⁵ Nesse sentido, a personagem Bertha seria tudo aquilo que Jane não poderia expressar nos padrões sociais da Inglaterra, estando, as duas personagens, entre o racional e o irracional.

Dialogando com Gilbert e Gubar (2000), Showalter (1993, p. 28) entende que Bertha simboliza o *alter ego* de Jane Eyre, “a esposa louca trancada no sótão simboliza o lado apaixonado e sexual da personalidade de Jane, um *alter ego* que sua educação, sua religião e sua sociedade ordenaram que ela encarcerasse.”¹¹⁶ Assim, temos a leitura de que Jane e Bertha seriam a mesma pessoa, uma representando a razão, e outra a emoção.

¹¹⁴ “Much of Bertha’s dehumanization, Rochester’s account makes clear, is the result of her confinement, not its cause. After ten years of imprisonment, Bertha has become a caged beast.” (SHOWALTER, 1993, p. 121-122)

¹¹⁵ “A secret dialogue of self and soul.” (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 339).

¹¹⁶ “the mad wife locked in the attic symbolizes the passionate and sexual side of Jane’s personality, an alter ego that her upbringing, her religion, and her society have commanded her to incarcerate.” (SHOWALTER, 1993, p. 28).

Nesse contexto de descobertas de segredos, Jane e Rochester não se casam. Rochester pede a Jane para viver com ele, mesmo ele tendo Bertha como esposa, e na luta de Jane entre a razão e a emoção, a razão fala mais alto e ela não aceita. Jane sofre em deixá-lo, mas para ela, agir é ser livre, é dar um passo para sua independência. Rochester a questiona: “Quem será prejudicado pelo que você fizer?” Indômita foi, contudo, minha resposta: ‘*Eu me importo comigo. Quanto mais solitária, mais destituída de amigos, mais sem amparo eu estiver, mais vou me respeitar.*’” (BRONTË, 2018, p. 370, grifos da autora).¹¹⁷ Para Jane, a felicidade é estar tranquila e em paz consigo mesma.

Jane, então, parte. Enquanto Bertha fica enclausurada por Rochester, Jane foge dele para começar uma nova vida. Depois desse acontecimento, a personagem vai embora da mansão durante a madrugada sem dinheiro e sem ter para onde ir. Passa alguns dias andando sozinha com fome e frio até chegar à propriedade Moor House, onde pede ajuda. Nessa casa, moram duas moças, Mary e Diana Rivers, e um rapaz, John Rivers. Lá, eles cuidam de Jane até a sua recuperação total. Quando está recuperada, a jovem, com a ajuda de John Rivers, abre uma escolinha para as crianças pobres da região. Jane passa a viver dias tranquilos com o seu novo trabalho e sua nova vida.

É nesse momento da narrativa que Jane recebe a carta que informa que seu tio John Eyre falecera e deixara toda a sua fortuna para ela, além de descobrir, também, que os Rivers que a acolheram são seus primos. Então, Jane Eyre decide dividir sua fortuna com os novos parentes, que de início hesitam, mas acabam aceitando, o que a deixa muito feliz, pois pôde recompensar o que eles fizeram por ela. Moor House é o local onde Jane emerge financeiramente, alcançando sua independência e onde a personagem encontra o que mais desejava desde criança: uma família e primos que a amassem.

Porém, John Rivers, seu primo, pede-lhe para ir embora com ele, como sua esposa e missionária para a Índia, afirmando que o papel de Jane é servir a Deus e não necessariamente ser amada:

Deus e a natureza a destinaram a ser esposa de um missionário. Não são dotes físicos, mas sim mentais, que lhe conferiram: você foi feita para o trabalho, não para o amor. Deve ser esposa de um missionário, e há de ser. Seja minha: eu a reivindico, não para o meu prazer, mas para o serviço do meu soberano. (BRONTË, 2018, p. 466).¹¹⁸

¹¹⁷ “‘who will be injured by what you do?’ Still indomitable was the reply – “*I care for myself. The more solitary, the more friendless, the more unsustained I am, the more I will respect myself.*”” (BRONTË, 2012, p. 307, grifos da autora).

¹¹⁸ God and nature intended you for a missionary’s wife. It is not personal, but mental endowments they have given you: you are formed for labour, not for love. A missionary’s wife you must—shall be. You shall be mine: I claim you—not for my pleasure, but for my Sovereign’s service. (BRONTË, 2012, p. 391).

Jane, inicialmente, aceita ir, mas não como sua esposa e sim como sua irmã, pois afirma que não o ama: “Estou pronta para ir à Índia, se puder ir livre.” (BRONTË, 2018, p. 470).¹¹⁹ John diz que não é possível para uma mulher viajar sozinha com um homem sem ser casada, e que o amor fraterno que sentem um pelo outro é suficiente. Jane responde: “Desprezo a sua ideia de amor [...] Desprezo o sentimento falso que me oferece. Sim, St. John, e desprezo você quando me propõe algo assim.” (BRONTË, 2018, p. 474).¹²⁰ Jane recusa o pedido, pois não deseja casar-se sem amor.

A jovem, então, decide retornar a Thornfield Hall. Ao chegar ao local, descobre que a casa foi destruída por um grande incêndio causado por Bertha e que Rochester está, agora viúvo, vivendo em uma outra casa, Ferndear Manor. Ela, então, vai ao seu encontro.

O desfecho do romance acontece com a protagonista conquistando sua liberdade com condições financeiras favoráveis a um bom estilo de vida, sendo uma mulher independente com seu próprio dinheiro e fortuna: “Sou independente, senhor, bem como rica. Sou senhora de mim mesma.” (BRONTË, 2018, p. 504).¹²¹ E casando-se por vontade própria com Rochester: “Leitor, casei-me com ele” (BRONTË, 2018, p. 520),¹²² sendo ela a dona do seu destino, ao escolher casar-se por amor, em uma época em que as mulheres não tinham o direito de serem protagonistas da própria vida.

A narrativa se passa na Inglaterra Vitoriana, que como vimos no segundo capítulo, época caracterizada por uma sociedade patriarcal na qual a mulher encontrava-se enclausurada dentro do que seria o lar perfeito de uma família que a sociedade vitoriana havia construído. Nesse contexto, Jane Eyre se apresenta como uma personagem que questiona e desconstrói determinados valores impostos ao sexo feminino. A personagem posiciona-se contrária às regras e à moral que eram direcionadas ao seu gênero, o que para nós significa uma crítica feita pela autora aos padrões sociais da época. Para ilustrar, no capítulo XXIII da narrativa, a personagem reitera: “Não sou um pássaro, e rede alguma me prende; sou um ser humano livre, e de arbítrio independente [...]” (BRONTË, 2018, p. 298).¹²³ Tampouco a personagem Jane Eyre é caracterizada como um anjo do lar que habitava as casas vitorianas: “– Não sou um anjo

¹¹⁹ “I am ready to go to India, if I may go free.” (BRONTË, 2012, p. 394).

¹²⁰ “I scorn your idea of love [...] I scorn the counterfeit sentiment you offer: yes, St. John, and I scorn you when you offer it.” (BRONTË, 2012, p. 397).

¹²¹ “I am independent, sir, as well as rich: I am my own mistress.” (BRONTË, 2012, p. 424).

¹²² “Reader, I married him.” (BRONTË, 2012, p. 437).

¹²³ “I am no bird; and no net ensnares me; I am a free human being with an independent will” [...] (BRONTË, 2012, p. 246).

– afirmei -; e não serei até morrer: serei eu mesma. Sr. Rochester, o senhor não deve esperar nem exigir nada celestial de mim... pois não vai receber” (BRONTË, 2018, p. 305).¹²⁴

No romance, a autora também critica a hipocrisia de religiosos e a hipocrisia das pessoas de bem: a senhora Reed, esposa de seu tio que jurou cuidar de Jane e faz nada menos que o contrário, e Sr. Brocklehurst, um conservador religioso e filantrópico que administrava a escola de Lowood e que usa a religião para amedrontar, reprimir e julgar as meninas que estudam na instituição na qual ele trabalha. Há também críticas ao sistema educacional vitoriano, ao papel social das pessoas, ao tratamento dado às governantas e à ideologia vitoriana do anjo do lar que era destinada às mulheres. Segundo Gilbert e Gubar (2000, p. 336), Charlotte “parece definitivamente ter aberto seus olhos para as realidades femininas dentro dela e ao seu redor: confinamento, orfandade, fome, raiva e loucura.”¹²⁵ Portanto, a personagem Jane Eyre é corajosa, sempre expondo suas opiniões, questionando vários padrões vitorianos e lutando por liberdade e inclusão social. Assim, encontramos no romance uma protagonista que difere de personagens femininas estereotipadas da época. No livro *Mulheres e Ficção* (2019), Woolf afirma que em *Jane Eyre* encontramos “alguém que se ressentido do tratamento imposto a seu gênero e defende seus direitos.” (WOOLF, 2019, p. 13).

Sobre o romance, o contexto no qual este foi publicado e os padrões da literatura vitoriana, Hilary M. Schor, no capítulo “Gender Politics and Women’s Rights”, do livro *A companion to the Victorian novel*, comenta:

Para o leitor iniciante de ficção vitoriana, essa voz é uma surpresa, dada a poderosa ideologia que cerca os papéis das mulheres em meados do século XIX. Esperava-se que as mulheres centrassem suas vidas em casa e na família; esperava-se que elas se comportassem, e de fato, se vestissem com modéstia e propriedade; esperava-se que achassem os comandos do dever e as delícias do serviço suficientes, de fato enobrecedoras, limites para suas vidas. Jane tem sido notável por sua ousadia em atravessar fronteiras ao longo do romance, iniciando o livro com uma declaração negativa (“não havia possibilidade de passear naquele dia...”) E seguindo-a diretamente com uma afirmação do que nossas mães sempre nos diziam que era apenas “nossa opinião”: “nunca gostei de longas caminhadas. Terrível para mim foi a volta para casa no crepúsculo...” Longe de ecoar os comandos dos outros, Jane Eyre é uma heroína que não tem medo de dizer o que pensa. (SCHOR, 2002, p. 172-173).¹²⁶

¹²⁴ ““I am not an angel,” I asserted; “and I will not be one till I die: I will be myself. Mr. Rochester, you must neither expect nor exact anything celestial of me – for you will not get it.” (BRONTË, 2012, p. 253).

¹²⁵ “seems here definitively to have opened her eyes to female realities within her and around her: confinement, orphanhood, starvation, rage even madness.” (GILBERT, GUBAR, 2000, p. 336).

¹²⁶ To the first-time reader of Victorian fiction, this voice comes as somewhat of a surprise, given the powerful ideology surrounding women’s roles in the middle of the nineteenth century. Women were expected to center their lives on home and family; they were expected to conduct themselves, indeed drape themselves, in modesty and propriety; they were expected to find the commands of duty and the delights of service sufficient, in fact ennobling, boundaries for their lives. Jane has been remarkable for her boldness in crossing borders throughout the novel, beginning the book with a negative statement (“there was no possibility of taking a walk that day...”) and following it up directly with an assertion of what our mothers would always tell us was just “our opinion”: “I never liked

Assim, em *Jane Eyre*, podemos identificar problemáticas e aspectos da sociedade inglesa, tais como as questões de gênero, a moral da era vitoriana e as diferentes relações entre classes sociais. A narrativa representa um objeto de estudo relevante para compreendermos aspectos sociais e ideológicos daquele período, em especial o papel social da mulher.

No que concerne à personagem de ficção romanesca, Antonio Candido (2011, p. 71) estabelece sete modos de construção de personagens romanescas criadas pelos escritores. O primeiro corresponde a “personagens transpostas com relativa fidelidade de modelos dados ao romancista por experiência direta, - seja interior, seja exterior”, ou seja, personagens baseadas em experiências vividas direta ou indiretamente pelo escritor. Esse primeiro modo pode ser encaixado como a escolha utilizada por Charlotte Brontë para a escrita de *Jane Eyre*, pois a personagem possui traços biográficos de sua autora, como por exemplo: a rigidez da escola onde estudou quando criança, a morte de suas irmãs pelo descuido da escola, o seu trabalho como professora e governanta, entre outros. Esses aspectos são bastante estudados e pesquisados por diversos pesquisadores.

Entre os outros modos de criação de personagens, estabelecidos por Candido, estão as personagens criadas a partir de modelos já existentes que o autor reconstrói; personagens criadas a partir de pessoas reais e que são conhecidas pelo autor; personagens criadas a partir de alguém conhecido indiretamente pelo autor; personagens construídas a partir de uma pessoa real e dominante; personagens criadas a partir de fragmentos de várias pessoas e, por fim, aqueles personagens que nem modelo existente possuem. Para concluir, o crítico declara que: “a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista.” (CANDIDO, 2011, p. 74.)

Torna-se necessário discutir aqui a contribuição de Beth Brait, no livro *A personagem* (2007), sobre a construção da personagem e os recursos utilizados nessa criação. Ao debater sobre esse ponto, Brait escreve sobre a participação primordial do narrador: “Qualquer tentativa de sintetizar as maneiras possíveis de caracterização de personagens esbarra necessariamente na questão do narrador, essa instância narrativa que vai conduzindo o leitor por um mundo que parece estar se criando à sua frente.” (BRAIT, 2007, p. 74). Portanto, para estudar os modos de caracterização da personagem, a teórica utiliza a classificação narrador em terceira pessoa e narrador em primeira pessoa. Brait compara o narrador e a personagem a uma câmera narrativa e afirma: “Assim como não há cinema sem câmera, não há narratividade sem narrador.” (BRAIT, 2007, p. 74).

long walks. Dreadful to me was the coming home in twilight...” Far from echoing the commands of others, Jane Eyre is a heroine who does not fear speaking her own mind. (SCHOR, 2002, p. 172-173).

O romance aqui estudado, como dito anteriormente, é narrado pela personagem protagonista, ou seja, narrado em primeira pessoa. No tópico “Apresentação da personagem por ela mesma”, Brait comenta que “quando a personagem expressa a si mesma [...] cada página procura expor a ‘vida’ à medida que se desenvolve, flagrando a existência da personagem nos momentos decisivos de sua vida, ou pelo menos nos momentos registrados como decisivos.” (BRAIT, 2007, p. 84). Dessa maneira, Jane Eyre nos conta em detalhes a trajetória de sua vida, da infância à vida adulta, descrevendo as tristezas, frustrações, solidão, medo, descobrimentos, paixão e, principalmente, como conseguiu superar os obstáculos que foram lhe destinados. Ao inscrever a seguinte mensagem no início da narrativa: “Resisti durante todo o caminho” (BRONTË, 2018, p. 25)¹²⁷, Jane antecipa o percurso vivido pela personagem ao longo das páginas do livro. No final do romance, Jane declara: “Meu Edward e eu, então, somos felizes. E ainda mais felizes porque aqueles que amamos também são.” (BRONTË, 2018, p. 524).¹²⁸

Feita a apresentação do romance e as considerações críticas sobre a personagem romanesca, analisaremos, nos próximos tópicos, as adaptações fílmicas de *Jane Eyre* dirigidas por Robert Stevenson e Cary Joji Fukunaga, observando como foram realizadas as traduções da personagem, comentando as estratégias escolhidas e apontando os deslocamentos e/ou apagamentos, bem como aproximações com relação à narrativa literária.

4.2 “*Please, don’t send me away*”: Jane Eyre sob a perspectiva clássica de Robert Stevenson

Em 1943, o romance *Jane Eyre* foi roteirizado e adaptado com título homônimo para o cinema com a direção do cineasta inglês Robert Stevenson. O escritor inglês Aldous Huxley escreveu o roteiro do filme juntamente com Stevenson, John Houseman e Henry Koster. O longa foi produzido pela Twentieth-Century Fox, tendo por produtor, inicialmente, David O. Selznick, que depois passou o projeto para William Goetz. A adaptação foi produzida nos Estados Unidos, e faziam parte do elenco Joan Fontaine no papel de Jane Eyre e Orson Welles como Edward Rochester. A atriz Peggy Ann Garner interpretou Jane Eyre quando criança e a jovem atriz Elizabeth Taylor interpretou Helen Burns, amiga de Jane.

Stevenson foi um famoso diretor, roteirista e ator inglês que nasceu em 31 de março de 1905 e faleceu em 30 de abril de 1986. Dirigiu vários filmes ingleses durante a década de

¹²⁷ “I RESISTED ALL THE WAY” (BRONTË, 2012, p. 6).

¹²⁸ “My Edward and I, then, are happy: and the more so, because those we most love are happy likewise.” (BRONTË, 2012, p. 440).

1930, até se mudar para Hollywood ao receber uma proposta de trabalho do produtor de filmes David O. Selznick. Para a Walt Disney Company, Stevenson dirigiu vários filmes nas décadas de 1950, 1960 e 1970, entre eles o musical *Mary Poppins* de 1964, para o qual recebeu a indicação do Oscar de melhor diretor.

A atriz Joan Fontaine (Joan de Beauvoir de Havilland) nasceu em 22 de outubro de 1917, em Tóquio, no Japão, no entanto possuía nacionalidade britânica e norte-americana. Filha de Lillian Fontaine (1886-1975), atriz britânica e irmã da também atriz Olivia de Havilland (1916-2020). Joan Fontaine havia sido indicada até 1943 a três Oscars, e ganhou o Oscar de Melhor Atriz, em 1942, por sua atuação no filme *Suspicion* (1941) de Alfred Hitchcock. A atriz atuou no filme *Rebecca, A Mulher Inesquecível* (1940), dirigido também por Alfred Hitchcock – o filme *Rebecca* foi baseado no romance homônimo de Daphne Du Maurier, publicado em 1938, que por sua vez teve seu enredo influenciado por *Jane Eyre*. Segundo Ingham (2008, p. 248), “*Rebecca* relata as experiências de uma jovem que se torna a segunda esposa de um homem mais velho e rico, Maxim de Winter. O romance se apoia no segredo sombrio relacionado à morte de sua primeira esposa que, como a existência secreta de Bertha, finalmente surge”.¹²⁹ Joan Fontaine publicou, em 1978, uma autobiografia intitulada *No Bed of Roses – An Autobiography*. Na introdução do livro, Fontaine escreve sobre sua vida e carreira:

Sendo mulher, encontrei o caminho mais difícil que se tivesse nascido homem. Diferentes defesas, diferentes códigos de ética, diferentes abordagens de problemas e personalidades são o destino de uma mulher. Preferi evitar o que é conhecido como artifícios femininos, o subterfúgio da sutileza, a confiança nas lágrimas e na paquera para moldar meu caminho. Eu sou franca, muitas vezes direta. Aprendi a ser realista, apesar de minha natureza romântica e emocional. Não tinha ilusões, os rigores da minha profissão, as decepções e os sonhos não realizados não deixaram sua marca. Tenho orgulho de ter trilhado meu caminho na terra quase inteiramente por meus próprios esforços, orgulho de ter comprometido minha carreira apenas quando não tive outro recurso, quando os compromissos financeiros ou contratuais exigiram. Orgulho por nunca ter me envolvido em uma ligação física, a menos que estivesse profundamente atraída ou apaixonada. Orgulho de que, quaisquer que sejam meus bens terrenos, eles foram alcançados por meu próprio trabalho. Meus arrependimentos são o que poderiam ter sido. (FONTAINE, 1978, p. 8).¹³⁰

¹²⁹ “Rebecca recounts the experiences of a prim young girl who becomes the second wife of a rich older man, Maxim de Winter. The novel hinges on the dark secret relating to the death of his first wife which, like the secret existence of Bertha, finally emerges”. (INGHAM, 2008, p. 248).

¹³⁰ Being a woman, I have found the road rougher that I had I been born a man. Different defenses, different codes of ethics, different approaches to problems and personalities are a woman’s lot. I have preferred to shun what is known as feminine wiles, the subterfuge of subtlety, reliance on tears and coquetry to shape my way. I am forthright, often blunt. I have learned to be a realist despite my romantic, emotional nature. I have no illusions that age, the rigors of my profession, disappointments, and unfulfilled dreams have not left their mark. I am proud that I have carved my path on earth almost entirely by my own efforts, proud that I have compromised in my career only when I had no other recourse, when financial or contractual commitments dictated. Proud that I have never been involved in a physical liaison unless I was deeply attracted or in love. Proud that, whatever my worldly goods may be, they have been achieved by my own labors. My regrets are the what-might-have-beens. (FONTAINE, 1978, p. 8).

Joan Fontaine e Orson Welles, astros da cinematografia clássica hollywoodiana, têm grande influência no sucesso do filme *Jane Eyre*. Orson Welles, no período do filme, era um ator e diretor consagrado em Hollywood, tendo atuado e dirigido *Citizen Kane* [*Cidadão Kane*] (1941), um dos filmes mais importantes do cinema clássico hollywoodiano e que foi indicado a nove Oscars, tendo ganhado o Oscar de melhor roteiro original. Welles nasceu em 6 de maio de 1915, em Kenosha, no estado de Wisconsin. Foi ator de rádio, teatro e de cinema e ficou conhecido como um dos maiores gênios da cinematografia mundial. No livro *Orson Welles* (2006), escrito em 1950, o crítico de cinema André Bazin apresenta a biografia artística do grande ator e cineasta americano. O autor afirma que Welles inovou a forma de dirigir e criar filmes em Hollywood e mostra a originalidade do diretor ao apresentar as técnicas escolhidas e utilizadas por ele nas construções de seus filmes. Bazin afirma ainda que:

Quaisquer tenham sido as intenções, conscientes ou não, de Welles, seus filmes estão aí, independentemente do que sabemos acerca de seu autor. A influência de *Cidadão Kane* na evolução do cinema e sua importância exemplar sugerem de longe a admirável lição de direção dramática que tentamos comentar. Para além da valorização original de uma ação particular, foram as próprias estruturas de linguagem cinematográfica, tais como quase universalmente praticadas em torno de 1940 e ainda hoje com grande frequência, que Welles veio subverter. (BAZIN, 2006, p. 87-88).

Em 1942, Joan Fontaine e Orson Welles são elencados para atuarem em *Jane Eyre*. O filme é em preto e branco, tem noventa e sete minutos de duração e se tornou um clássico hollywoodiano. Sobre a definição de “cinema clássico de Hollywood”, Bordwell e Thompson (2013, p. 179) comentam: “Esse modo é definido como ‘clássico’ devido a sua história influente, estável e longa; e de ‘Hollywood’ porque o modo assumiu sua forma mais elaborada nos filmes de estúdios norte-americanos.” Dentro desse contexto, *Jane Eyre* se caracteriza como uma narrativa fílmica de padrões clássicos, pois além de ser um filme de estúdio, possui no elenco atores do *star system* da época.

O filme *Jane Eyre* começou a ser pensado em 1942 por David O. Selznick, com produção e gravação em 1943, em Hollywood, e teve sua estreia na Inglaterra em dezembro desse mesmo ano e nos Estados Unidos no início de 1944, em plena Segunda Guerra Mundial. Segundo Sabadin (2018), o cinema era, nessa época, o maior canal de divulgação, difusão e manipulação das populações. David A. Cook, no livro *A History of Narrative Film* (2016, p. 285-286), destaca que, durante a Segunda Guerra, Hollywood foi pressionada a servir o governo norte-americano e os estúdios de cinema deveriam estar mobilizados para o esforço de defesa nacional. Então, produziram-se diversos filmes sobre a importância do governo, sobre as

questões da guerra, sobre as forças armadas norte-americanas, sobre o estilo de vida americano, entre outros temas (COOK, 2016).

A indústria cinematográfica norte-americana produziu muitos filmes durante a Segunda Guerra Mundial e, entre 1942 e 1944, cerca de 440 longas foram produzidos anualmente, sendo a maioria sobre a guerra (SABADIN, 2018). Muitos romances e contos também foram adaptados nesse período. Hutcheon (2013, p. 25) comenta que “os filmes de Hollywood do período clássico apostaram em adaptações de romances populares, a que Ellis (1982, p.3) chama de ‘provados e testados’.” Filmes dramáticos e góticos foram bastante produzidos nesse momento histórico, com ênfase para a própria narrativa *Jane Eyre*. Como “a obra é reescrita para alinhar-se à “nova” poética dominante” (LEFEVERE, 2007, p. 40), analisamos o filme de 1944, a partir de seu contexto histórico e das características cinematográficas da época em questão.

Segundo Bordwell (2005), no artigo “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”, presente no livro *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*,

O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos. O principal agente causal é, portanto, o personagem, um indivíduo distinto dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos. (BORDWELL, 2005, p. 278 e 279).

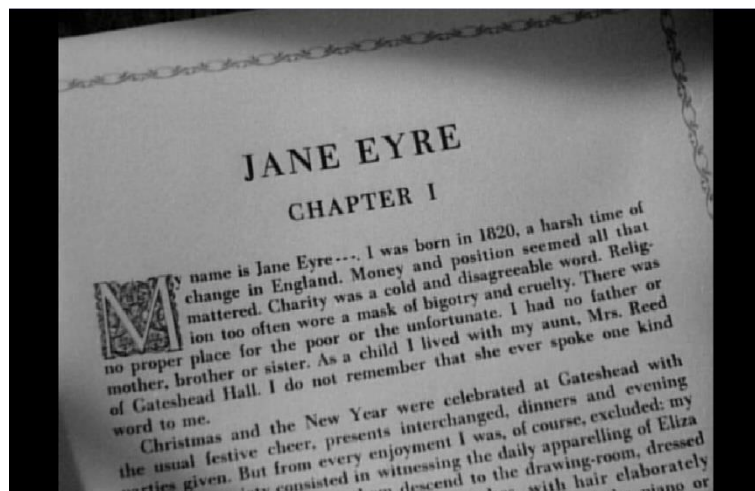
Sobre a narrativa clássica desenvolvida por Hollywood, segundo Vanoye e Goliot-lété (2012) “as técnicas cinematográficas empregadas na narrativa clássica serão, portanto, no conjunto, subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim como, é claro, a seu impacto dramático.” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 25). Observa-se, portanto, que o filme *Jane Eyre* possui características da narrativa cinematográfica clássica. O filme possui um enredo linear – Jane narra sua história da infância até o final clássico, no qual ela retorna para Rochester –; também possui um impacto dramático e gótico, representado por névoas, fotografia sombria, cenários inquietantes e música dramática. A fotografia é de George Barnes e a música de Bernard Herrmann.

O filme começa com a estratégia de apresentar que é baseado em um romance, então, vê-se um livro e na sua capa está escrito “Jane Eyre by Charlotte Brontë”. Essa é uma marcação intertextual importante entre as obras em questão. O livro é aberto e os créditos são

apresentados: nome dos atores, dos roteiristas, diretores de fotografia, música, figurino, entre outras funções, como também o nome do diretor. Outra marca de intertextualidade entre as obras é que a personagem Jane Eyre, no filme, também narra a sua história para o espectador, sendo, portanto, narradora personagem; emprega-se a técnica de focalização mental (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ, 2012, p.45), na qual a personagem-narradora sabe dos acontecimentos e faz com que o espectador os reconheça.

Há a marcação de data e local, tendo a história ocorrido nas décadas de 1820, 1830 e 1840, em Yorkshire, no norte da Inglaterra; esta é uma característica de filmes clássicos, em que “a fase de introdução caracteristicamente envolve um plano que estabelece os personagens no tempo e no espaço.” (BORDWELL, 2005). Na primeira cena do filme (ver figura 4), outra página do livro é aberta e nesta podemos ver o primeiro capítulo da história de Jane, e ela, em *voice-over*¹³¹, nos conta sua história, contextualizando o período no qual vivia, citando questões de classe e de religião e, em seguida, sua posição nessa sociedade. Stevenson optou por iniciar o filme apresentando ao espectador os infortúnios da personagem protagonista.

Figura 4 – Primeira cena do filme *Jane Eyre* de 1944



Fonte: Stevenson (1944)

Jane Eyre: Meu nome é Jane Eyre..., nasci em 1820, uma época difícil de mudanças na Inglaterra. Dinheiro e posição pareciam tudo o que importava. A caridade era um mundo frio e desagradável. A religião, muitas vezes, uma máscara de intolerância e crueldade. Não havia lugar para os pobres ou desafortunados. Não tenho pai ou mãe, irmão ou irmã. Quando criança, morei com minha tia, a Sra. Reed de Gateshead Hall. Não me lembro de que ela alguma vez tenha dito uma palavra gentil para mim. (STEVENSON, 1944).¹³²

¹³¹ *Voice-over* é uma narração na qual podemos ouvir as vozes dos personagens em segundo plano.

¹³² My name is Jane Eyre..., I was born in 1820, a harsh time of change in England. Money and position seemed all that mattered. Charity was a cold and disagreeable world. Religion too often a mask of bigotry and cruelty. There was no place for the poor or the unfortunate. I had no father or mother, brother or sister. As a child I lived

O discurso da personagem (em *voice over*; som diegético interno) apresentado na citação acima, só é percebido pelo espectador, permanecendo ausente para as demais personagens. Cenas semelhantes se repetem durante a adaptação, as quais situam os espectadores nos acontecimentos da narrativa, bem como fornecem transições para as próximas cenas, sendo esse também um estilo característico da narração clássica.

Segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 176) temos familiaridade com essa estratégia de narradores personagens utilizada na cinematografia muito devido à literatura. Os autores citam o romance *Jane Eyre* e a contação de sua história de vida. Como recurso para traduzir o efeito da narração presente no livro, o diretor optou por ter a personagem Jane Eyre narrando sua história em *voice-over*. Sobre a narração e o narrador cinematográfico, Bordwell e Thompson (2013) comentam que:

A narração, então, é processo pelo qual o enredo apresenta informações da história ao espectador. Esse processo pode se alternar entre os alcances restrito e irrestrito do conhecimento e graus variados de objetividade e subjetividade. A narração também pode ser um *narrador*, um agente específico cujo propósito é nos contar a história. Um narrador pode ser um *personagem* da história. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 176, ênfase dos autores).

Conforme Gomes (2011, p. 108), no texto ‘A personagem cinematográfica’, essa estratégia da palavra como instrumento narrativo foi utilizada com bastante frequência no cinema clássico e essa “fala narrativa se desenrola paralelamente, às vezes em contraponto, à narração por imagens e ruídos.” Essa narração falada pode ocorrer de várias maneiras e de pontos de vistas diferentes, “ora impera o narrador ausente da ação, outras vezes a narração se faz do ponto de vista e naturalmente com a própria voz de uma das personagens” (GOMES, 2011, p. 108), sendo esta última o caso de *Jane Eyre*. Acreditamos que essa estratégia utilizada no filme ocorre pelo fato de o romance ser narrado em primeira pessoa, e isso contribui para criar uma relação ampliada e direta entre a mente da protagonista e a percepção dos espectadores.

Na visão de Gomes (2011), o cinema é uma simbiose entre teatro e romance, e a sua análise da personagem cinematográfica é realizada a partir da comparação com essas duas artes citadas. Para o crítico, as personagens cinematográficas – diferentemente das romancescas que, na maioria dos casos, são feitas exclusivamente de palavras – são “encarnadas em pessoas”

with my aunt, Mrs. Reed of Gateshead Hall. I do not remember that she ever spoke one kind word to me. (STEVENSON, 1944).

(GOMES, 2011, p. 111), ou seja, é um/uma ator/atriz – uma pessoa real – que interpreta um ser fictício, e que diferentemente da peça teatral encenada, em que realmente vemos as pessoas encarnadas em personagens, no filme, por sua vez, temos não a pessoa em si, mas “o registro de suas imagens e vozes”. Esse fato nos possibilita uma proximidade maior com a personagem cinematográfica, pois os acontecimentos na tela se passam de forma menos convencional que no teatro, facilitando, assim, a nossa identificação. Portanto, quando a personagem de um romance é reescrita para o cinema, essa nos será apresentada por um(a) ator/atriz que por muitas vezes nos é conhecido e que deu corpo e contribuiu a várias personagens no cinema, como no caso de Fontaine e Welles. É importante perceber também que a personagem nos será apresentada de acordo com as técnicas desenvolvidas para a produção do filme, além de aspectos socioculturais presentes nos contextos da adaptação fílmica.

Sobre o filme *Jane Eyre* e o contexto histórico da época, em especial a condição social da mulher, Ingham (2008) destaca que:

Jane Eyre, lançado em 1944, volta aos primeiros filmes mudos ao identificar a história como um romance imortal: omite o episódio dos Rivers e o papel de Rochester é assumido pelo opressor Orson Welles, provavelmente escolhido para indicar domínio. O filme foi feito com a Segunda Guerra Mundial perto de seu final, quando as mulheres trabalhavam em fábricas produzindo munições, substituindo trabalhadores rurais do sexo masculino ou servindo como motoristas para a elite militar. Mas, com a perspectiva de os homens retornarem dos campos de batalha aos seus empregos anteriores, talvez fosse necessário que as mulheres retornassem ao seu ambiente natural e à esfera doméstica, uma vez que ainda eram o que Simone de Beauvoir, em sua obra de 1949, chamou de *O Segundo Sexo*. Certamente, as visões tradicionais das mulheres foram enfatizadas novamente. (INGHAM, 2008, p. 232).¹³³

A partir da descrição do contexto do filme, podemos entender que a obra aqui estudada pode refletir e auxiliar nessa ideia de necessidade de a mulher retornar ao lar no período em questão. Retomando a cronologia do filme, após a leitura e descrição de *Jane Eyre* da primeira parte de sua história, a narrativa foca na infância infeliz da personagem protagonista em Gateshead Hall, casa de sua tia Reed (interpretada pela atriz Agnes Moorehead). Em uma cena, é noite e dois empregados estão indo em direção a um quarto, o homem diz: “Cuidado, Bessie, ela morde!” (STEVENSON, 1944)¹³⁴ Eles abrem cuidadosamente a porta do quarto,

¹³³ *Jane Eyre*, released in 1944, harks back to the earlier silent films in identifying the story as a deathless romance: it omits the Rivers episode, and the role of Rochester is taken by the overpowering Orson Welles, presumably chosen to indicate dominance. The film was made as the Second World War drew to a close, when women were working in factories making munitions, replacing male farm-labourers, or serving as chauffeurs to the military elite. But with the prospect of men returning from the battlefields to their previous employment, it was perhaps necessary that women should return to their natural nurturing and domestic sphere, since they were still what Simone de Beauvoir, in her 1949 work, referred to as *The Second Sex*. Certainly traditional views of women were re-emphasized. (INGHAM, 2008, p. 232).

¹³⁴ “Careful, Bessie, she bites!” (STEVENSON, 1944).

lugar onde Jane estava de castigo. Ela está ajoelhada no chão quando um dos empregados a levanta puxando sua orelha e a leva para a sala de estar para uma reunião com a senhora Reed, seu primo John e o senhor Brocklehurst, diretor da escola Lowood para a qual Jane será enviada (ver figura 5). A cena ocorre após a discussão que houve entre John Reed e Jane Eyre, o espectador não assiste o episódio, e o acontecimento é apenas citado na reunião. Essa briga é uma das razões pela qual Jane será enviada a morar permanentemente na escola interna, na qual inicia o processo de crescimento da personagem. O sr. Brocklehurst (Henry Daniell) a questiona sobre sua fé e sobre o seu comportamento e diz que na escola ela será instruída a ser uma jovem calma e humilde.

Figura 5 – Jane Eyre, sra. Reed, John Reed e sr. Brocklehurst



Fonte: Stevenson (1944)

As cenas que ocorrem em Gateshead Hall são todas à noite, e quando Jane deixa a mansão para ser levada à escola, lá fora está repleto de névoas, ambiente gótico que representa a solidão da personagem (ver figura 6). A trilha sonora também contribui para a representação do gótico no filme e para o estado emocional da protagonista, que está muito abalada pelos últimos acontecimentos. Ainda no portão de Gateshead, a personagem fala para a senhora Reed, que está em uma das janelas a observando: “Adeus, Sra. Reed. Eu te odeio e odeio tudo em você. Eu não vou vir lhe ver quando for adulta e não a chamarei de tia enquanto eu viver e se alguém me perguntar como você me tratou eu direi que você é má e de coração ruim, só de olhá-la me sinto mal.” (STEVENSON, 1944).¹³⁵ No caminho para a escola há um momento de

¹³⁵ “Goodbye, Mrs. Reed. I hate you and I hate everything about you. I’ll never come see you when I’m grown up and I never call you aunt as long as I live and if anyone asks how you treated me I’ll say you are bad, hard-hearted and mean, the very sight of you makes me sick.” (STEVENSON, 1944).

paz e felicidade e este é representado na tela pelo dia e por uma música alegre. Jane demonstra alegria em deixar Gateshead e ir para a escola, onde faz planos de estudar bastante e acredita que fará amizades e será querida e feliz.

Figura 6 – Jane Eyre indo embora de Gateshead



Fonte: Stevenson (1944)

Em seguida, o espectador acompanha a passagem da personagem pela escola Lowood. Nesse momento da narrativa fílmica, o espectador é levado a observar as experiências e acontecimentos a partir do ponto de vista da personagem protagonista. Na escola, Jane fica desapontada e triste com o local, sua conduta rígida e condições precárias: “Eu acordei de manhã e encontrei meus sonhos sobre Lowood destruídos. Em seu lugar estava uma escola que mais parecia uma prisão, dominada pela crueldade fria e implacável do Sr. Brocklehurst.” (STEVENSON, 1944).¹³⁶ Na instituição, ela e as outras crianças passam frio, fome e são maltratadas, especialmente pelo diretor. O mesmo acontece no romance, no qual na escola há uma rígida rotina e muitas regras a serem seguidas.

Em seu primeiro dia na escola, Jane é humilhada pelo diretor Brocklehurst na frente de todas as alunas e professoras sob a acusação de ser mentirosa, dita por sua tia Reed na reunião na qual decidiu enviá-la para Lowood. Na cena, Jane é colocada sobre um banco no meio de uma sala e todos da escola ficam ao redor, enquanto o diretor faz acusações e sentencia a criança (ver figura 7). Ele solicita às pessoas da escola que isolem Jane Eyre e a privem de amizade.

¹³⁶ “I was to awaken in the morning to find my dreams of Lowood shattered. In their place was to stand a school that was more like a prison, dominated by the cold, implacable cruelty of Mr. Brocklehurst.” (STEVENSON, 1944).

Na sequência, o espectador acompanha o diretor sair da sala, com as alunas e as professoras abandonando o local em seguida, o que amplifica o sentido de isolamento da protagonista.

Figura 7 – Jane Eyre sendo ‘julgada’ por sr. Brocklehurst



Fonte: Stevenson (1944)

Apesar de a escola ser um local difícil, a jovem criança encontra amizade, sonha com o futuro, em viajar e conhecer novos lugares e pessoas: “De Londres a Dover e do outro lado do mar à França, e depois pelas montanhas e para a Itália [...] Nós iremos para lá um dia, quando crescermos, Helen, em uma linda carruagem. [...] E eu terei lido todos os livros do mundo.” (STEVENSON, 1944).¹³⁷ Apesar da rotina difícil e muito devido a sua própria conduta, a jovem se torna uma mulher educada e inteligente e que está disposta a deixar a instituição e ir para outros locais.

Seguindo o roteiro do romance, Jane, agora adulta, buscando independência, anuncia em um jornal seu trabalho como professora e faz a escolha de deixar a escola onde tanto sofreu, indo trabalhar em Thornfield Hall. Durante a viagem para Thornfield, a personagem se mostra ansiosa e apreensiva. A sequência é apresentada ao espectador com uma música de suspense e novamente com o auxílio de aspectos do gótico. A mansão é retratada como um lugar misterioso e sombrio, no qual Jane, ao chegar ao seu novo local de trabalho durante a noite é apresentada na tela de forma minúscula contrastando com o tamanho da casa (ver figura 8). A personagem é recebida pela senhora Fairfax (interpretada pela atriz Edith Barrett).

¹³⁷ “From London to Dover and across the sea to France, and then over the mountains and down to Italy [...] We’ll drive along it one day when we’re grown up, Helen, in a lovely couch. [...] And I’ll have read all the books in the world.” (STEVENSON, 1944).

Figura 8 – Jane Eyre chegando em Thornfield Hall



Fonte: Stevenson (1944)

Thornfield é construída como um ambiente de mistério, com quartos secretos, longos corredores e longas escadas, típicas de uma casa burguesa vitoriana. O dono de Thornfield Hall é Edward Rochester, tão misterioso quanto a casa. Nos primeiros dias de Jane na mansão, Rochester não está presente, porém em todas as conversas e cenas ele é mencionado, seja pela senhora Fairfax ou por Adèle (interpretada pela atriz Margaret O'Brien), menina francesa de quem Rochester é tutor, e aluna de Jane. O chefe do lar no século XIX, e aqui incluímos o lar vitoriano, sempre é lembrado, seja por moradores da casa, por seu retrato ou por objetos pessoais (XAVIER, 2012).

É o caso de uma das cenas em que Adèle comenta sobre Rochester, sobre a sua poltrona e suas ações: “Essa é a sua poltrona. Ele senta aqui, olha para o fogo e franze a testa dessa maneira” (STEVENSON, 1944). As referências ao dono da mansão indicam a importância da figura masculina, cuja presença é constante nos diálogos, nos elementos da cena e nos objetos que decoram o lugar (ver figura 9).

Figura 9 – Adèle comentando sobre Rochester



Fonte: Stevenson (1944)

Todas as informações ditas pela senhora Fairfax e por Adele à Jane Eyre sobre Rochester fazem com que ela, – como também o espectador –, fique bastante curiosa e reflita sobre o caráter, personalidade e comportamento dele: “Que tipo de homem era esse dono de Thornfield?” (STEVENSON, 1944).¹³⁸ Ao conhecer Rochester, Jane pode observá-lo e formar sua opinião sobre ele, sendo esse agora o foco de suas preocupações.

No que diz respeito à adaptação das personagens Jane e Rochester, acreditamos que o foco narrativo, após a chegada de Jane a Thornfield Hall, seja no personagem Edward Rochester, uma vez que em comparação com Jane, sua voz é acentuada, chegando a ser o protagonista da maioria das cenas com Jane Eyre. Em um dos seus primeiros encontros, Jane Eyre se ajoelha e coloca água na vasilha de lavar os pés de Rochester, cena essa que indica subserviência (ver figura 10).

¹³⁸ “What sort of man was this master of Thornfield?” (STEVENSON, 1944).

Figura 10 – Rochester e Jane Eyre



Fonte: Stevenson (1944)

Algumas técnicas do cinema tais como o tipo de câmera e o elemento de *voice-over* podem indicar uma personagem enquanto centro da instância narrativa, como é o caso de Jane narrando a própria história durante toda a narrativa fílmica. No entanto, o filme tem a capacidade de modificar o ponto de vista com certa dinamicidade, especialmente pela quantidade de planos e cortes produzidos na esfera da montagem, que pode dar voz a outro personagem, modificando, desse modo, o ponto de vista no decorrer da história; no caso do filme de Stevenson, a narrativa passa a dar mais voz e foco a Rochester. Em outras palavras, os planos e as posições nos quais os personagens nos são apresentados, estando Jane sempre em posição de submissão, demonstram a superioridade de Rochester e a inferioridade de Jane.

Percebemos, então, que há uma mudança de foco, pois o filme começa com uma posição da personagem Jane com anseios de liberdade, mas depois da introdução de Rochester na história, este toma todo o espaço da narrativa, apagando os traços de transgressão da protagonista. Isso acontece da seguinte forma, em quase todas as cenas de Jane e Rochester, o ator é sempre colocado em um plano mais alto do que a personagem feminina, como evidencia a figura 11. Quando Jane conhece Rochester, ela se torna submissa e passiva a ele e às suas ordens e não o enfrenta nos diálogos. No filme, Jane Eyre é criada a partir da imagem de Rochester, se tornando assim o outro. Há um apagamento da personagem questionadora, que critica a sociedade vitoriana, rejeita a passividade e que busca igualdade, além de não haver diálogos ou questionamentos por parte da personagem em querer mudanças em sua vida, exceto quando criança e ao deixar a escola Lowood. Ao conhecer Rochester, o foco muda e a figura

masculina se sobressai. Segundo Ingham (2008, p. 232) “Orson Welles domina o filme fisicamente e tematicamente.”¹³⁹

Figura 11 – Jane e Rochester, foco em Rochester



Fonte: Stevenson (1944)

Figura 12 – Casamento Jane e Rochester



Fonte: Stevenson (1944)

Ao longo da narrativa fílmica, Jane se apaixona por Rochester e é correspondida: “Eu amava e era amada” (STEVENSON, 1944).¹⁴⁰ Assim como no romance, apesar de ter um grande segredo (o matrimônio com Bertha Mason), Rochester pede Jane para casar-se com ele. No dia do casamento (ver figura 12 acima), durante a cerimônia, descobre-se que Rochester é casado e sua esposa está aprisionada em um quarto em Thornfield Hall. Depois desse

¹³⁹ “Orson Welles dominates the film physically and thematically.” (INGHAM, 2008, p. 232).

¹⁴⁰ “I loved and I was loved.” (STEVENSON, 1944).

acontecimento, Jane Eyre decide ir embora da mansão e vai para a casa da tia Reed, Gateshead Hall.

Na narrativa romanesca, Jane Eyre decide sair de Thornfield Hall e viaja sem um destino em mente. Nessa aventura, é acolhida na casa de uma família composta por três irmãos, os Rivers, e ela descobre, em seguida, que são seus parentes. No filme, contudo, Stevenson optou pela exclusão dessa parte da história e pelo apagamento de seus familiares, reforçando a importância de Rochester como único capaz de salvá-la. Sobre supressão de ações e apagamento de personagens nos filmes adaptados de textos literários, Cattrysse (1992, p. 56-57) comenta que esta é uma prática comum e que os acontecimentos e personagens que não são tão importantes para o desenvolvimento da história principal geralmente são retirados no ato de adaptação. No entanto, acreditamos que essa parte da história, como também os personagens que foram suprimidos são de fundamental importância na narrativa literária, pois é a partir do encontro com essas pessoas que se tem a reviravolta na vida de Jane.

Observa-se, ainda, que além da supressão da família Rivers, parentes de Jane Eyre, o filme apaga alguns aspectos narrativos do romance com relação à liberdade da protagonista, como o fato do recebimento da herança que ela herda de um tio materno quase no final da história romanesca, o que traria condições financeiras favoráveis e liberdade para a protagonista e igualdade de classe social entre Jane e Rochester – a herança não é mencionada no filme. Então, Jane permanece por um tempo com a tia Reed, que, por negligência de seu filho John, está falida e precisa leiloar tudo de sua casa. Jane Eyre fica sem saber para onde ir, e está prestes a escrever uma carta para o sr. Brocklehurst, solicitando emprego em Lowood School, quando escuta Rochester a chamar. Assim, ela decide retornar a Thornfield Hall.

James Naremore na introdução ‘Film and the Reign of Adaptation’ do livro *Film Adaptation* (2000), comenta sobre a recepção do romance *Jane Eyre* nos Estados Unidos e a produção do filme aqui analisado: “Uma pesquisa de público conduzida por David Selznick na década de 1940 determinou que poucas pessoas tinham lido *Jane Eyre* e o filme baseado no romance não precisava ser especificamente fiel ao romance.” (NAREMORE, 200, p. 11-12).¹⁴¹ Portanto, como o produtor inicial da adaptação percebeu, segundo a pesquisa feita, que poucas pessoas nos Estados Unidos conheciam a história de Jane Eyre, ele se sentiu mais livre para fazer modificações que achou necessárias no enredo e o adequou ao momento no qual o livro foi adaptado e às condições existentes na indústria cinematográfica.

¹⁴¹ “An audience survey conducted by David Selznick in the 1940s determined that very few people had read *Jane Eyre* and the movie based on the novel did not need to be specific faithful to the novel.” (NAREMORE, 200, p. 11 e 12).

Assim, ao optar pelo não recebimento da herança de Jane, como também outros aspectos supracitados, a adaptação fílmica representa uma narrativa mais tradicional e que não segue uma tendência vanguardista, quanto à abordagem de alguns temas – diferente do livro escrito em 1847 em plena Era Vitoriana –, devido, principalmente, ao estilo e à escolha dos tradutores (diretor, roteiristas, produtores, atores) e à época de adaptação.

Na parte final do filme, Jane volta para Rochester e descobre, pela narração da senhora Fairfax, que Bertha colocou fogo em Thornfield Hall e que está morta. Na narrativa romanesca, após o incêndio, Edward Rochester não mora mais em Thornfield Hall e sim em Ferndear Manor. No filme, no entanto, Stevenson optou por deixá-lo morando em Thornfield, numa parte da casa que não foi destruída. A penúltima cena, apresentada na figura abaixo (ver figura 13), explicita mais uma posição de submissão de Jane, quando a personagem implora para que Rochester não a mande embora: “Não me mande embora, por favor, não me mande embora.” (STEVENSON, 1944).¹⁴² Utilizamos essa citação no título desse tópico para fazermos uma reflexão sobre a submissão da personagem Jane durante boa parte do filme. Portanto, essa cena analisada faz com que Rochester seja o protagonista de toda a ação final do filme, contrastando com o romance.

Figura 13 – Penúltima cena do filme: Jane retorna a Thornfield Hall



Fonte: Stevenson (1944)

Compreendemos, pois, que esses deslocamentos em relação ao livro definem uma condição tradicional nas produções fílmicas do período de guerra, em que a mulher continuava sendo colocada em papéis submissos e dependentes do homem. Ao finalizar a nossa análise, entendemos, portanto, que a imagem criada de Jane Eyre no filme de Stevenson reflete traços

¹⁴² “Don’t send me away, please, don’t send me away.” (STEVENSON, 1944).

que indicam que a personagem foi construída a partir do ideal feminino da época, sendo a mulher o ser submisso da relação e da sociedade americana da década de 1940.

4.3 “*I am a free human being with an independent will*”: Jane Eyre sob a perspectiva contemporânea de Cary Joji Fukunaga

O filme *Jane Eyre*, de direção do cineasta norte-americano Cary Joji Fukunaga e roteiro da dramaturga inglesa Moira Buffini, foi filmado em 2010 na Inglaterra, lançado em 11 de março de 2011 nos Estados Unidos, e em 9 de setembro no Reino Unido e na Irlanda. O filme é colorido, tem cento e vinte minutos de duração e foi filmado em Derbyshire, na Inglaterra. A adaptação *Jane Eyre* é uma produção conjunta da Focus Features, BBC Films e Ruby Films, tendo como produtores Alison Owen e Paul Trijbits. O diretor de fotografia é o brasileiro Adriano Goldman, e a música é do compositor Dario Marianelli. A atriz Mia Wasikowska interpretou Jane Eyre e o ator Michael Fassbender fez o papel de Edward Rochester; ambos já possuíam, no momento em questão, certa fama no sistema cinematográfico, sendo esse um motivo importante para a projeção da película e aceitação do público. A personagem da senhora Fairfax é interpretada pela atriz britânica Judi Dench.

Sobre o contexto histórico do filme, destacamos que a primeira década do século XXI é marcada por muitos protestos, manifestações e solicitações de mudanças pelo mundo, com mulheres marchando por direitos iguais para seu gênero, estudantes pedindo educação pública e gratuita em várias partes do globo, manifestações nos países árabes, entre outros. No contexto cinematográfico, no ano de 2011, houve muitas produções e lançamentos de filmes, com destaque para adaptações de livros, por exemplo, os últimos filmes das sagas de livros *Harry Potter* e *Twilight*; *Sherlock Holmes*, e a adaptação de *Jane Eyre* dirigida por Fukunaga, entre outros.

Cary Joji Fukunaga é um cineasta, roteirista, produtor cinematográfico e diretor de séries televisivas, nascido em 10 de julho de 1977, na Califórnia, Estados Unidos. O diretor ganhou destaque na indústria cinematográfica ao escrever e dirigir o filme *Sin Nombre* em 2009 e ao dirigir *Jane Eyre* em 2011. *Jane Eyre* recebeu diversas críticas positivas e foi indicado a vários prêmios, entre eles o Oscar de Melhor Figurino; Michael Fassbender recebeu a indicação e ganhou o prêmio de Melhor Ator na Los Angeles Film Critics Association (LAFCA).

Sobre os atores principais, a atriz Mia Wasikowska, nascida em 25 de outubro de 1989, em Camberra, Austrália, começou a trabalhar como atriz em 2004 em séries televisivas. Em 2010, atuou no filme *Alice in Wonderland* (2010), dirigido por Tim Burton, adaptado do

romance clássico vitoriano *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll. A atriz interpretou a personagem Alice. O filme foi um sucesso de bilheteria, tendo a atriz alcançado fama internacional. A experiência na produção de Burton pode ter influenciado na escolha da atriz para atuar na adaptação do romance de Brontë. Por *Jane Eyre*, Wasikowska foi indicada ao prêmio de Melhor Atriz e Melhor Atriz Internacional nas premiações British Independent Film Awards e Australian Academy of Cinema and Television Arts Awards.

Michael Fassbender, por sua vez, é um ator nascido na Alemanha em 2 de abril de 1977, porém criado na Irlanda. O ator começou sua carreira na televisão em 2001 atuando na série *Band of Brothers*, produzida por Steven Spielberg e Tom Hanks. Estreou nas grandes telas em 2006 no filme *300*. O ator ganhou notoriedade ao atuar, em 2008, no filme *Hunger*. Em 2011, interpreta o misterioso Edward Rochester. Pela sua atuação em *Jane Eyre* e em outros filmes de que também participou em 2011, Fassbender foi indicado na categoria de Melhor Ator em várias premiações, entre elas, National Board of Review Awards, Los Angeles Film Critics Association Awards, Evening Standard British Film Awards, Sant Jordi Award, tendo ganhado em todas as premiações citadas. É importante reiterar que ambos, Wasikowska e Fassbender, foram figuras importantes para a divulgação e projeção do filme aqui analisado.

Como dito anteriormente, *Jane Eyre* foi gravado em Derbyshire. As localidades escolhidas possuem paisagens que retratam o cenário da Inglaterra rural, semelhantes às descrições do livro: “Um lugar mais ao norte, ocupado pela charneca e recortado pelas montanhas: isso eu posso ver. Há extensas charnecas atrás de mim e dos dois lados; há ondas de montanhas ao longe, para lá do profundo vale a meus pés.” (BRONTË, 2018, p. 376).¹⁴³ Nesse contexto, por exemplo, os locais de gravação são uma marcação intertextual entre as obras em questão (ver figura 14).

¹⁴³ “A north-midland shire, dusk with moorland, ridged with mountains: this I see. There are great moors behind and on each hand of me; there are waves of mountains far beyond that deep valley at my feet.” (BRONTË, 2012, p. 313).

Figura 14 – Paisagem que representa a Inglaterra rural



Fonte: Fukunaga (2011)

Outro intertexto importante com o livro é o impacto dramático e gótico, representado por névoas, sombras, cenários inquietantes, chuvas, música dramática, entre outros. Esse mesmo aspecto também se faz presente no filme de 1944, sendo as representações do gótico do romance. Enquanto o filme de 1944 possui características dos filmes clássicos, o filme de 2011 possui características da narrativa cinematográfica contemporânea, com o enredo não-linear – enquanto no livro temos uma narrativa linear, onde há a história de Jane da infância à vida adulta e o conflito central da personagem ocorre no meio da narrativa, no filme, por sua vez, este conflito é apresentado na primeira cena, na qual Jane Eyre já se encontra na fase adulta, no momento de crise. Portanto, o tempo utilizado na narrativa fílmica é o tempo psicológico, em que momentos do presente e do passado de Jane são mostrados ao espectador através de *flashbacks*. Diferentemente do filme de 1944, que apresenta ao espectador o local e a data da história, no filme de 2011 não há marcação de período ou datas, o que faz com que o espectador não familiarizado com a obra literária (se não tiver assistido ao *trailer* ou à sinopse do filme) só perceba que se trata de um filme de época a partir das vestimentas, ornamentações das casas e pela pouca iluminação. A iluminação que é composta apenas pela utilização de luz de velas, lamparinas, lareiras e de sombras na parte noturna para representar uma época que não havia energia elétrica possui um efeito interessante nessa adaptação, sendo usada para criar um ambiente de tensão psicológica.

No que diz respeito à cinematografia contemporânea, Vanoye & Goliot-lété (2012) apontam algumas características existentes e técnicas utilizadas nos filmes contemporâneos:

Com relação ao modelo clássico, o filme moderno caracteriza-se:

- por narrativas mais frouxas, menos ligadas organicamente, menos dramatizadas, comportando momentos de vazio, lacunas, questões não resolvidas; [...]
- por personagens desenhados com menor nitidez, muitas vezes em crise (crise de casais, crises psicológicas), pouco dados à ação;
- por procedimentos visuais ou sonoros que confundem as fronteiras entre subjetividade (do personagem, do autor) e objetividade (do que é mostrado): sonhos, alucinações, fantasias, lembranças mostradas sem transição com imagens do “presente objetivo”; [...] manipulações temporais que produzem no espectador efeitos de confusão entre presente, passado e tempo imaginário. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 33).

O espectador encontra várias das características descritas acima na narrativa fílmica abordada. O filme, então, inicia com os nomes das produtoras, e em seguida, em letras simples, aparece o nome da adaptação: *JANE EYRE*. A única referência à Charlotte Brontë aparece no final do filme. Na primeira cena, vemos a personagem Jane, em um plano centralizado, abrindo a porta para sair de uma casa ao amanhecer (ver figura 15) – inicialmente, o espectador não sabe de qual lugar a personagem está fugindo, porém, ao longo do filme, entende-se que era de Thornfield Hall –, ela olha para trás por poucos segundos, como se fosse desistir da fuga ou para refletir sobre tudo o que viveu nesse local, e depois segue em frente, vai embora chorando e correndo, seguida pela música dramática. Nessa cena, a personagem nos é apresentada em uma escala que vai do primeiro plano (*close-up* – câmera filmando o seu rosto) para planos gerais (Jane e o espaço), o que a reduz diante da paisagem; Jane está só, em meio a um campo aberto repleto de névoas, querendo fugir de algo que inicialmente não entendemos. Chove bastante. A cena é marcada por mistérios. A personagem, sozinha, cansada e perdida continua andando em meio à chuva até encontrar repouso. O clima, com chuva, trovões e nuvens pesadas, bem como a trilha sonora são indicativos de que a personagem está vivenciando experiências no seu interior: solidão e turbulência.

Figura 15 – Primeira cena: Jane indo embora de Thornfield



Fonte: Fukunaga (2011)

Ainda nesse momento da narrativa, a personagem, ao deixar Thornfield, carrega consigo uma bolsa, no entanto, pouco tempo depois na cronologia fílmica, o espectador a vê numa estrada sem o objeto. No romance, Jane pega uma diligência e ao descer esquece a bolsa. No filme, por sua vez, o diretor suprime a cena da diligência, construindo uma jornada com elipses e poucas conexões, o que contribui para realçar uma Jane mais solitária e imersa em uma tensão psicológica, evidenciando que o foco da narrativa se tornou outro.

Figura 16 – Estrada com quatro direções



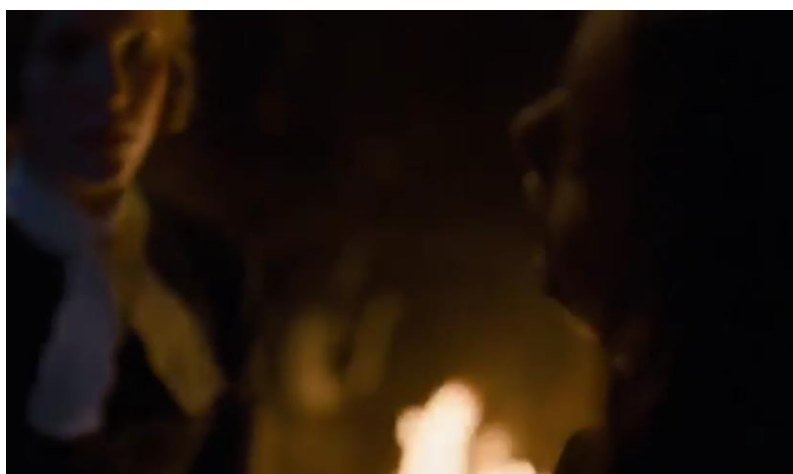
Fonte: Fukunaga (2011)

Em seguida, a personagem chega a uma estrada que dá a quatro direções (ver figura 16 acima), uma nítida significação de que a personagem se encontra em um momento de dúvidas e indecisões sobre qual rumo seguir. Na cena, ela escolhe uma estrada e depois se encontra perdida, com fome, sede e sem nenhuma casa à vista. Ao anoitecer e debaixo de muita chuva, Jane avista uma casa (Moor House) e pede ajuda aos moradores. Ao entrar no local, as vozes dos moradores ficam um pouco inaudíveis e as imagens embaçadas, reforçando o caráter psicológico da cena, cujo ponto de vista é o da personagem protagonista e essa também invoca episódios da sua infância. Como recurso técnico, o diretor explora o plano-ponto-de-vista (PPV), que pode ser explicado como “um plano em que a câmera assume a posição de um sujeito de modo a nos mostrar o que ele está vendo.” (BRANIGAN, 2005, p. 251).

Bordwell e Thompson (2013) comentam sobre os níveis do plano ponto de vista e as técnicas cinematográficas específicas para cada um. Entre os níveis, destacamos o da subjetividade mental, que ocorre em algumas cenas do filme aqui analisado, no qual o enredo entra na mente da personagem protagonista. Nesse nível “podemos ouvir uma voz interna que relata os pensamentos da personagem ou ver as imagens internas da personagem, representando memórias, fantasia, sonhos ou alucinações.” (BORDWELL & THOMPSON, 2013, p. 169).

Portanto, a narrativa fílmica representa o estado físico e mental da personagem através da imagem desfocada e do som distorcido, com a voz dos outros personagens da cena falhando (ver figura 17). Como o PPV e a subjetividade mental é de Jane, o espectador tem, então, a percepção de Jane do acontecimento e, ao estar mergulhado na mente da personagem, presencia tudo da forma que ela está vivendo e sentindo, estando os outros personagens em segundo plano. Em outras palavras, o foco narrativo do filme é na personagem Jane Eyre e no seu universo psicológico (dramas, pensamentos e sonhos), sendo essa uma característica da narrativa cinematográfica contemporânea.

Figura 17 – Um plano ponto de vista de Jane Eyre (subjetividade mental)



Fonte: Fukunaga (2011)

Nas cenas seguintes, a partir de *flashbacks* da personagem (lembranças de acontecimentos do passado – técnica geralmente utilizada para esclarecer lacunas antecedentes de uma dada situação) o espectador acessa o íntimo de Jane, e através de perguntas feitas a ela pelos moradores de Moor House, St. John, Mary e Diana (Jamie Bell, Tamzin Merchant e Holliday Grainger), aos poucos conhecemos a história de Jane Eyre. Ao ser questionada sobre seu nome e como pode ser ajudada, Jane relembra momentos da infância na casa da sua tia Reed (interpretada pela atriz Sally Hawkins), (ver figura 18). Dessa forma, a narrativa ocorre *in media res*.

Figura 18 – Sala de estar de Gateshead Hall



Fonte: Fukunaga (2011)

A mansão da senhora Reed, Gateshead Hall, é uma típica casa burguesa vitoriana: com muitos quadros nas paredes, vários quartos, e muitas cortinas. Como atesta Gay (1988, p. 31), “poucos lares burgueses estariam completos se não tivessem quadros nas paredes, música na sala de estar, clássicos nas estantes de portas envidraçadas.” (GAY, 1988, p. 31). Na primeira cena lembrada por Jane através de *flashback*, o espectador a vê com seus 10 anos de idade (interpretada pela atriz Amelia Clarkson) atrás de uma cortina com um livro na mão se escondendo de seu primo John Reed que a atormentava (ver figura 19). John (Craig Roberts) a encontra, bate nela com o livro, e Jane bate a cabeça na porta. Por meio de *close-up*, o espectador vê o sangue escorrendo no rosto da protagonista. Jane, num acesso de raiva, bate nele de volta. Depois desse acontecimento, a menina é forçada a ficar trancada, como forma de castigo, no assombrado quarto vermelho. No lugar, o diretor explora o espaço em tom fantasmagórico, mostrando a agitação e o nervosismo de Jane, especialmente quando uma nuvem de fuligem explode da lareira, fazendo com que Jane se jogue sob a porta e desfaleça no chão. A música dramática e os planos *plongée*, em que sua imagem é vista de uma perspectiva elevada, intensificam a atmosfera de horror da cena.

A personagem, privada de amor e de carinho na casa da tia, sofre muito, e essa atmosfera de tristeza é passada para o espectador a partir do foco nas expressões e sentimentos da protagonista. Com essa dinâmica, Fukunaga perfaz o caminho de Jane conhecido no romance. Assim, a sra. Reed decide enviar Jane para a instituição de caridade Lowood School. Como no filme de 1944, neste também há a cena na qual o diretor da escola, sr. Brocklehurst (Simon McBurney), a senhora Reed e Jane Eyre conversam na sala de estar de Gateshead Hall, momento no qual a menina é informada de que irá estudar em Lowood (ver figura 18 acima).

Figura 19 – Jane Eyre se esconde de John Reed



Fonte: Fukunaga (2011)

Na sequência seguinte, o espectador vê Jane novamente em Moor House, ou seja, no tempo presente da narrativa (presente objetivo). Dessa forma, a narrativa intercala momentos da personagem entre o passado e o presente. Quando questionada pelo St. John sobre a educação que teve na infância, uma cena de uma aluna sendo chicoteada em Lowood passa rapidamente – lapsos de memória da personagem protagonista presenciados apenas por ela e pelos espectadores do filme. Em seguida, Jane se recorda dos primeiros dias na escola, do dia que foi ‘julgada’ pelo diretor, a amizade com Helen Burns (Freya Parks), e do dia que Helen morreu. A cena do ‘julgamento’ de Jane no filme de Fukunaga faz-nos lembrar da cena do filme de Stevenson, analisado no tópico anterior, na qual a personagem é colocada sobre um banco e as alunas permanecem ao seu redor enquanto o diretor a acusa de ser mentirosa e solicita às alunas que neguem o seu amor a Jane Eyre. (ver figura 20).

Figura 20 – Jane Eyre sendo ‘julgada’ por Brocklehurst



Fonte: Fukunaga (2011)

Como podemos perceber, no jogo entre passado e presente, o espectador vai construindo a imagem da protagonista e entendendo os conflitos atuais. No tempo presente, Jane é ajudada por St. John e suas irmãs, acontecimento de grande importância para a história da personagem. St. John, então, oferece emprego de professora para Jane Eyre, que aceita.

Depois de instalada na nova residência, temos mais um *flashback* da personagem. Esse é um *flashback* longo que dura cerca de uma hora na narrativa fílmica. Jane recorda ir a Thornfield Hall, local onde foi trabalhar após deixar Lowood. Jane chega à mansão à noite, no inverno, e é recebida pela senhora Fairfax, governanta de Thornfield Hall, que a acolhe muito bem. Ao ser encaminhada até seu quarto, Jane descobre que a mansão pertence a Edward Rochester. No dia seguinte, a personagem conhece Adèle Varens (interpretada pela atriz Romy Settbon Moore), sua aluna. Adèle é francesa e está sob os cuidados de Rochester. Thornfield Hall também é uma grande casa, escura e antiga, com muitos quartos e andares. O lugar carrega uma história assombrada de que uma mulher passeia por seus corredores durante a noite (Adèle conta essa história para Jane) – características dos romances e filmes góticos. Assim como no romance, a mansão é o espaço onde Jane experimenta momentos felizes, mas que são interrompidos com o episódio da descoberta de Bertha Mason, esposa de Rochester. Thornfield Hall é representada na narrativa fílmica por uma grande mansão que parece um castelo grande e imponente e que ao fim é destruída por um incêndio, ocasionado por Bertha Mason, que dá um fim à casa onde foi presa por muitos anos, e conseqüentemente acaba com a sua vida.

No final de um dia, após três meses trabalhando em Thornfield, a protagonista sobe ao sótão e observa o horizonte e se questiona o porquê de às mulheres não ser permitido viajar, e conhecer cidades e pessoas diferentes. Jane, tendo o acesso à cidade bloqueado, é prisioneira do seu próprio destino de mulher e tem o horizonte como limite. Ela está presa entre um passado triste e um futuro incerto. Almeja algo desconhecido. Nessa cena, temos o movimento da personagem, a juventude e a velhice. Temos a imobilidade da câmera e da janela (câmera gravando de fora para dentro) e temos a calma dos campos lá fora. E depois do horizonte (o desconhecido, o desejado) o futuro. A cena é contracenada com a senhora Fairfax que, percebendo a solidão de Jane, conversa com ela.

Na seqüência abaixo (ver figura 21), a câmera estática nos apresenta Jane de fora para dentro da casa, como forma de ilustrar a prisão em que a personagem vivia por não poder ter a liberdade que tanto buscava. Nos planos, Jane observa a paisagem e os campos distantes, de uma maneira triste, pois não poderia desbravá-los e porque está em lugar muito calmo e solitário. A senhora Fairfax percebe o que talvez Jane esteja pensando e ambas, em um momento de compartilhamento e solidariedade feminina, conversam sobre a solidão da vida na

mansão. A senhora Fairfax comenta: “É uma vida calma, não é? Esta casa isolada. É uma condenação para uma jovem.” (FUKUNAGA, 2011)¹⁴⁴ A personagem, de forma transgressora, se questiona sobre o fato de o gênero feminino não ter os mesmos direitos que o gênero masculino:

Jane Eyre: Eu gostaria que uma mulher tivesse uma vida mais ativa, como um homem. Me dói só de pensar que o horizonte ali seja sempre nosso limite. Anseio às vezes por um poder de visão que o supere. Se eu pudesse ver tudo o que imagino. Nunca vi uma cidade, nunca conversei com homens. E temo que minha vida inteira passará. (FUKUNAGA, 2011).¹⁴⁵

Figura 21 – Sequência Jane Eyre e Sra. Fairfax



Fonte: Fukunaga (2011)

É essencial analisar, ainda, que no romance, no capítulo XII, após os pensamentos de liberdade expressos por Jane Eyre e que certamente seriam censurados pela sociedade vitoriana, a personagem é interrompida pela risada que ela achava ser de Grace Poole. No filme, a senhora Fairfax, percebendo que Jane precisava sair e sentir ar fresco, a encarrega de ir postar cartas. Como no romance, o modo como o filme constrói Jane Eyre reforça a personagem

¹⁴⁴ “It’s a quiet life, isn’t it? This isolated house. A still doom for a young woman.” (FUKUNAGA, 2011)

¹⁴⁵ I wish a woman could have action in her life, like a man. It agitates me to pain that the skyline over there is ever our limit. I long sometimes for a power of vision that would overpass it. If I could behold all I imagine. I’ve never seen a city, I’ve never spoken with men. And I fear my whole life will pass. (FUKUNAGA, 2011).

questionadora e crítica com relação ao sistema sociocultural em que estava inserida e ao que era destinado ao gênero feminino. O modo como os seus diálogos questionam a condição feminina reforça os anseios da heroína em querer mudanças em sua vida e na vida das mulheres.

O primeiro encontro de Jane com Rochester ocorre em um bosque próximo a Thornfield, um ambiente nebuloso, acompanhado de uma música de suspense, o que revela um relacionamento envolto em dúvidas. Na cena, Rochester cai do cavalo, quando este se assusta com a presença de Jane. Jane o ajuda e ambos seguem seus caminhos. Ao retornar à Thornfield Hall, Jane é avisada de que o sr. Rochester está em casa e deseja vê-la. A partir desse ponto, ambos se aproximam e compartilham diversos diálogos e suas conversas são ricas em elementos da literatura, filosofia, mitos etc., e Rochester a trata como sua igual, sem a diferenciação entre patrão e empregada.

No que concerne à tradução das personagens Jane e Rochester, diferentemente da adaptação de 1944, nesta o foco narrativo é no aspecto psicológico da personagem Jane Eyre e na formação da sua identidade. Na relação entre as personagens há a construção de vários diálogos, e nestes, Jane sempre se destaca como protagonista, não se calando diante das perguntas e insinuações de Rochester, às vezes o deixando sem palavras. Jane é caracterizada como uma personagem ativa com poderes de decisão.

Após algum período convivendo e se conhecendo, Jane e Rochester se apaixonam. Em uma cena, Rochester diz a Jane, se referindo a ela: “Nesta primavera, voltei para casa com o coração ferido e a alma seca. E eu conheci uma estranha gentil cuja companhia me faz reviver.” (FUKUNAGA, 2011).¹⁴⁶ Rochester pede Jane em casamento, porém, antes do pedido, ele diz que irá se casar e que Jane precisa deixar Thornfield, Jane então lhe responde da seguinte forma:

Jane Eyre: Eu vivi uma vida plena aqui. Não fui esmagada, nem petrificada. Não fui excluída de nenhum lampejo de luz. Eu o conheci, Sr. Rochester, e me magoa muito ter que me afastar de você.

Rochester: Então, por que você deve partir?

Jane Eyre: Por causa de sua esposa!

Rochester: Não tenho esposa.

Jane Eyre: Mas você vai se casar.

Rochester: Jane, você deve ficar.

Jane Eyre: E me tornar nada para você? Sou uma máquina sem sentimentos? Você acha que porque eu sou pobre, obscura, simples e pequena, não tenho alma ou coração? Tenho alma, como você e coração também. E se Deus tivesse me abençoado com beleza e riqueza, eu poderia tornar tão difícil para você me deixar quanto é para eu deixar você. Eu não estou falando com você através de meu corpo mortal. É o meu

¹⁴⁶ “This spring, I came home heart sore and soul withered. And I met a gentle stranger whose society revives me.” (FUKUNAGA, 2011).

espírito que se dirige ao seu espírito como se tivéssemos passado pela sepultura e estivéssemos aos pés de Deus, iguais, como somos.

Rochester: Como somos.

Jane Eyre: Eu sou um ser humano livre com uma vontade independente que agora exerço para deixá-lo.

Rochester: Então, deixe sua vontade decidir seu destino. Eu te ofereço minha mão, meu coração. Jane, peço-lhe que passe o resto de sua vida ao meu lado. Você é minha igual e minha semelhante. Você quer se casar comigo?

Jane Eyre: Você está brincando comigo?

Rochester: Você dúvida de mim?

Jane Eyre: Totalmente. (FUKUNAGA, 2011).¹⁴⁷

O diálogo acima tem muitos traços com o diálogo do romance, no qual, entre outras passagens, Jane diz a mesma frase que é dita na obra literária: “Eu sou um ser humano livre com uma vontade independente que agora exerço para deixá-lo.” (FUKUNAGA, 2011).¹⁴⁸ (Ver figura 22). As escolhas de Fukunaga em utilizar essas citações do romance ilustram a personagem do filme, como da narrativa literária, com a sua natureza racional e direta e consciente de que é uma mulher livre, bem como demonstra que suas ações são frutos de suas escolhas pessoais para a sua felicidade.

¹⁴⁷ Jane Eyre: I have lived a full life here. I have not been trampled on, I have not been petrified. I have not been excluded from every glimpse of what is bright. I have known you, Mr. Rochester, and it strikes me with anguish to be torn from you.

Rochester: Then why must you leave?

Jane Eyre: Because of your wife!

Rochester: I have no wife.

Jane Eyre: But you are to be married.

Rochester: Jane, you must stay.

Jane Eyre: And become nothing to you? Am I a machine without feelings? Do you think that because I am poor, obscure, plain, and little, that I am soulless and heartless? I have as much soul as you and full as much heart and if God had blessed me with beauty and wealth, I could make it as hard for you to leave me as it is for I to leave you. I'm not speaking to you through mortal flesh. It is my spirit that addresses your spirit as if it were passed through the grave and stood at God's feet, equal, as we are.

Rochester: As we are.

Jane Eyre: I am a free human being with an independent will which I now exert to leave you.

Rochester: Then, let your will decide your destiny. I offer you my hand, my heart. Jane, I ask you to pass through life at my side. You are my equal and my likeness. Will you marry me?

Jane Eyre: Are you mocking me?

Rochester: You doubt me.

Jane Eyre: Entirely. (FUKUNAGA, 2011).

¹⁴⁸ “I am a free human being with an independent will, which I now exert to leave you.” (FUKUNAGA, 2011).

Figura 22 – Jane Eyre e Rochester



Fonte: Fukunaga (2011)

Como visto acima no diálogo, Rochester confessa seu amor por Jane e pede-lhe em casamento. Após certificar-se de que ele a ama verdadeiramente e de que eles são iguais, Jane aceita o pedido. Os dois, então, ficam noivos e começam os preparativos para o casamento. No dia do casamento Rochester está apressado e inseguro. No momento em que começa a cerimônia um homem chega e lê uma carta de Richard Mason informando que Rochester é casado há 15 anos com Bertha Antoinetta Mason; ele volta furioso para a mansão com Jane e mostra para todos sua esposa Bertha (interpretada pela atriz Valentina Cervi), que ele aprisionava em Thornfield. Bertha está trancada em um quarto sem móveis ou objetos, pois segundo Grace Poole, mulher que cuida de Bertha, ela utiliza tudo o que tem a mão como arma. Ao entrarem no quarto, Bertha está entoando uma canção e após alguns momentos ataca Jane e Rochester.

Com a situação, Rochester pede perdão a Jane, conta sua história e a de Bertha, como teve o seu casamento arranjado pelo pai e como o comportamento insano de Bertha os privou de terem um casamento normal. Ele implora para que Jane viva com ele, mas a heroína diz não e foge de Thornfield. A cena inicial do filme se repete, na qual vemos Jane deixando a mansão. A partir desse momento, o espectador assiste ao desfecho da história no tempo presente objetivo.

Assim, vemos Jane trabalhando como professora da escola na paróquia de St. John. Em uma noite fria e com bastante neve, alguém bate na porta de Jane, ela abre e vê Rochester, porém, a cena é construída como se fosse um sonho. Ao despertar, Jane percebe que é St. John contando que descobrira seu verdadeiro nome, – ela tinha dito inicialmente que seu nome era Jane Elliot –, e que o advogado de seu tio John Eyre estava à sua procura para entregar-lhe a

herança de 20 mil libras (equivalente a £1,800,000 em 2019) deixada por seu tio. Jane decide dividir a herança com St. John e suas irmãs e todos moram juntos em Moor House, como uma família. Como a família que Jane sempre desejou ter.

Com o passar do tempo, John River a convida para ir embora com ele como sua esposa e missionária para a Índia: “Deus a fez para ser esposa de um missionário. Eu quero reivindicar você.” (FUKUNAGA, 2011).¹⁴⁹ Ao ser pedida em casamento por ele, Jane nega e diz que vai para a Índia se for livre. No entanto, St. John insiste no pedido de casamento, acreditando que o amor suficiente os seguirá, ao passo que Jane responde: “Amor suficiente? Suficiente? Perdoe-me, mas o próprio nome do amor é um ponto de discórdia entre nós [...]. Casar-se com você me mataria.” No que John responde: “Mataria você? Mataria você? Essas palavras não são femininas e são falsas.” (FUKUNAGA, 2011).¹⁵⁰ A proposta de casamento de John é feita sem amor e sem paixão, e ele deixa isso bastante claro ao fazer-lhe uma proposta fria, como se fosse de um trabalho e não de um relacionamento. Jane não o ama como marido e nega veementemente seu pedido. A protagonista, mais uma vez, mostra-se decidida a seguir um caminho trilhado por suas próprias decisões.

Nessa mesma cena em que se nega a casar-se com John River, Jane escuta Rochester chamá-la e decide retornar à Thornfield Hall. Ao chegar à mansão, Jane e o espectador veem Thornfield, seus quartos e objetos totalmente destruídos, um *close-up* dado em uma boneca queimada pode significar a perda de seus moradores e a destruição dos bens materiais da casa. Logo, Jane descobre pela senhora Fairfax todos os acontecimentos, que houve um incêndio causado por Bertha em uma de suas saídas de seu quarto-prisão e que ela, Bertha Mason, estava morta. Rochester está morando agora em outra casa e Jane vai ao seu encontro (ver figura 23).

¹⁴⁹ “God intended you for a missionary's wife. I want to claim you” (FUKUNAGA, 2011)

¹⁵⁰ “Enough of love? Of love? Forgive me, but the very name of love is an apple of discord between us [...] To marry you would kill me!” Kill you? Kill you? Those words are unfeminine and untrue.” (FUKUNAGA, 2011).

Figura 23 – Jane Eyre retorna a Thornfield Hall



Fonte: Fukunaga (2011)

Na sequência, a personagem caminha de Thornfield a um outro local perto da mansão e encontra Rochester sentado próximo a uma árvore, se aproxima dele em silêncio, pega em sua mão e diz: “Edward, eu voltei para você!” (FUKUNAGA, 2011).¹⁵¹ Surpreso ao ver Jane ao seu lado, Rochester diz que esse acontecimento é um sonho, no que a protagonista o responde: “ acorde, então.” (FUKUNAGA, 2011).¹⁵² Essa cena final difere da última parte do filme de 1944, na qual Jane, ao retornar a Thornfield, implora a Rochester que não a mande embora; no filme de Fukunaga, por sua vez, Jane com calma e convicção demonstra estar de volta e que este agora é o seu lugar.

Concluimos, portanto, a partir das análises e trechos das cenas apresentadas acima, que a personagem Jane Eyre no filme de 2011, como no romance e diferentemente do filme de Stevenson de 1944, é construída como protagonista de sua história, sendo o foco da narrativa dado à construção de seu amadurecimento e identidade, e Jane Eyre caracterizada como responsável por suas escolhas e decisões.

¹⁵¹ “Edward, I’ve come back to you!” (FUKUNAGA, 2011).

¹⁵² “Wake, then!” (FUKUNAGA, 2011).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa dissertação teve por principal objetivo analisar o romance vitoriano *Jane Eyre*, da escritora inglesa Charlotte Brontë, e duas adaptações fílmicas homônimas baseadas no livro, sendo elas o filme produzido em 1944, de Robert Stevenson, e o filme de 2011, dirigido por Cary Joji Fukunaga. O eixo de investigação da análise foi o processo de criação da personagem protagonista nas três obras analisadas, de modo que traçamos as mudanças e ressignificações que ocorreram no processo de adaptação da literatura para o cinema.

Nosso trabalho foi dividido em quatro capítulos e as considerações finais, sendo o primeiro capítulo a introdução, que contém a apresentação da dissertação, dois capítulos teóricos e um capítulo de análises. No segundo capítulo, intitulado de “A literatura vitoriana de autoria feminina”, discutimos questões relativas ao momento histórico e social do período no qual a autora viveu, escreveu e publicou o romance aqui analisado, bem como questões relativas ao universo literário da época, as principais escritoras do período e a apresentação da biografia da escritora Charlotte Brontë. Para embasamento teórico da escrita do citado capítulo, utilizamos os textos de Burgess (1969), Gay (1988), Showalter (1993), Gilbert & Gubar (2000), Guardini (2007), Ingham (2008), Barker (2013) e Woolf (2013; 2014), entre outros teóricos que discutem o período vitoriano, a escrita de autoria feminina e a vida e obra de Brontë. Durante a escrita desse capítulo, a partir dos textos teóricos utilizados, percebemos que as escritoras do período vitoriano, apesar de todos os problemas e negações encontrados e enfrentados ao longo de suas vidas pessoais e profissionais, conseguiram modificar a história da literatura inglesa e inseriram seus nomes e suas obras no panorama literário inglês e ocidental.

Para termos base teórica para analisarmos o processo de tradução de uma obra literária para uma obra fílmica, no terceiro capítulo discutimos a relação entre literatura e cinema, tradução, reescritura e adaptação fílmica, produzindo um estudo sobre como a literatura de Charlotte Brontë vem sendo, ao longo dos anos, adaptada para as diversas mídias existentes, em especial a mídia cinematográfica. Para tal, foram utilizados para o desenvolvimento do capítulo os teóricos Jakobson (1991), Catrysse (1992), Plaza (2013), Lefevere (2007), Stam (2008), Hutcheon (2013), Glen (2009), Ingham (2008) e Alexander & Smith (2018).

Compreendidos como processos de leitura, criação e recriação entre sistemas diferentes, a tradução intersemiótica e os estudos descritivos da tradução permitem aos teóricos analisar as adaptações fílmicas como um tipo de tradução e como um produto independente. Como objetos de estudo, tanto a obra de partida como a de chegada partem de contextos

socioculturais e épocas diversas. Considerando, ainda, que os receptores encaram essas narrativas com experiências diferentes, entendemos que cada obra deve ser observada e analisada a partir desses critérios supracitados, além de características e técnicas específicas de cada linguagem e sistema.

Após a discussão teórica sobre a literatura vitoriana e a obra de Charlotte Brontë, bem como os conceitos de tradução, reescritura e estudos de adaptação fílmica apresentados nos segundo e terceiro capítulos, no quarto capítulo, intitulado de “A tradução de Jane Eyre da literatura para o cinema”, desenvolvemos as análises crítico-descritivas das três obras em estudo, o romance *Jane Eyre*, de 1847, o filme *Jane Eyre*, de 1944 e o filme *Jane Eyre* de 2011, nas quais analisamos, entre outros aspectos, a construção da personagem principal nas obras, verificando traços do romance e dos filmes, e observando os aspectos narrativos, as escolhas dos diretores e as ressignificações que foram utilizados nas narrativas fílmicas.

Os romances da escritora Charlotte Brontë têm sido, desde suas publicações, matéria de interesse de leitores, alunos e pesquisadores da literatura inglesa. *Jane Eyre* é considerado um dos grandes livros do século XIX, apresentando em seu enredo algumas questões centrais relativas ao seu período histórico. Durante a análise do romance, e partindo do ponto de vista de que a obra literária está inserida no contexto da Era Vitoriana, um tempo de opressão ao gênero feminino no qual a construção social colocava as mulheres como sujeitos inferiores aos homens e incapazes de serem donas da própria vida, inclusive legal e economicamente, identificamos que a personagem Jane Eyre desconstrói essa afirmativa sobre as mulheres, pois a protagonista se questiona sobre a ideologia do período e se preocupa com o seu destino e o destino das mulheres, desafiando assim as convenções sociais e a moralidade vitoriana, bem como se mostra dona de si e das próprias escolhas, sendo essas escolhas baseadas em suas razões e opiniões.

A partir das análises fílmicas, observamos que, no que se refere especificamente à tradução da personagem, o que diferencia as principais escolhas das obras fílmicas é o enfoque. O diretor Stevenson evidenciou a história entre Jane Eyre e Rochester; Fukunaga, por sua vez, destacou o amadurecimento e o universo psicológico da personagem Jane Eyre, deixando em segundo plano a relação de amor de Jane e Rochester. Entendemos, dessa maneira, que as adaptações refletem bastante os contextos nos quais foram produzidas, sendo a primeira, de 1944, um contexto de fim de guerra, no qual as mulheres deveriam abandonar seus empregos, retornar para o lar e receber filhos e maridos que voltavam de seus postos na guerra; e a segunda, de 2011, um contexto de mudanças e decisões políticas nas quais as mulheres conseguem um espaço maior e com mais poderes de escolha. Com isso, a personagem do filme de Stevenson,

diferente da personagem de Brontë e da de Fukunaga, não faz questionamentos importantes para a melhoria de vida de seu gênero, havendo assim uma ressignificação da personagem Jane Eyre que reflete os valores da década de 1940 e a ideologia dos tradutores.

Mesmo se tratando de obras independentes, ambas as adaptações dialogam com o romance de Brontë de diversas maneiras, citemos algumas: o uso de intertextos ao utilizarem frases e diálogos relevantes da obra literária; a escolha da narração em *voice-over*, de *flashbacks* e do plano ponto de vista para enfatizar a história contada a partir da personagem Jane, ao apresentarem ao espectador a infância da protagonista e o seu desejo por conexões e amor, além do seu grito por liberdade quando criança. No entanto, no filme de Stevenson, o foco de interesse da personagem protagonista muda quando adulta ao encontrar o personagem Rochester, de modo que o romance dos dois tende a ser o mais importante aspecto na narrativa. No filme de 2011, por ser reflexo de seu período e por relações e intertextos com a obra literária de Brontë, há a construção de uma personagem protagonista ativa que ecoa a sua voz e faz seus desejos e anseios serem escutados. Concluímos, portanto, que as traduções das personagens protagonistas nas narrativas fílmicas *Jane Eyre* de Robert Stevenson, de 1944, e *Jane Eyre* de Cary Joji Fukunaga, de 2011, estão conectadas aos contextos nos quais estão inseridas e refletem as suas ideologias e poéticas.

Entendemos que as obras fílmicas são e devem ser diferentes do texto de partida e que cada uma representa uma importância para a arte cinematográfica e para a valorização e permanência das obras literárias das quais foram adaptadas em outros contextos históricos e para outros públicos.

Assim, ao percebermos a relevância da produção literária de Charlotte Brontë e o ensejo das reescrituras de suas obras para outras mídias, em especial a mídia cinematográfica, esperamos, com nossa pesquisa, contribuir com os estudos de literatura de autoria feminina, literatura vitoriana e com as pesquisas sobre a vida e obra de Charlotte Brontë, sempre dialogando com os estudos da tradução, a relação entre literatura e cinema e as pesquisas em adaptação fílmica.

A partir deste trabalho, buscamos abranger a fortuna crítica de Charlotte Brontë, pontuando as diversas adaptações de seus textos para as mídias, de modo que abrimos, também, a possibilidade de desdobrar o foco desta pesquisa em outros textos, incluindo as obras de Anne Brontë e Emily Brontë, com o objetivo de investigar como as irmãs Brontës chegam até o leitor/espectador brasileiro, por meio de suas histórias, que estão sendo adaptadas e traduzidas para as diversas mídias, no que diz respeito, especialmente, a representação das personagens femininas dos romances.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, Christine. SMITH, Margaret. *The Oxford companion to the Brontës*. New York: Oxford University Press, 2018.
- ALEXANDER, Michael. *A history of English literature*. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1992.
- AUSTEN, Jane; BRONTË, Charlotte. *Juvenília*. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Penguin Classics & Companhia das Letras, 2014.
- BAIRD, Julia. *Vitória, a rainha: a biografia íntima da mulher que comandou um Império*. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- BARKER, Juliet. *The Brontës: wild genius on the moors: the story of a literary family*. New York: Pegasus Books, 2013.
- BAZIN, André. *Orson Welles*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- BEER, Frances. Introdução. In: AUSTEN, Jane; BRONTË, Charlotte. *Juvenília*. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Penguin Classics & Companhia das Letras, 2014. p. 1 a 38.
- BLOOM, Harold. *Bloom's Guides: Charlotte Brontë's Jane Eyre*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2007.
- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. London: The University of Wisconsin Press, 1985.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, F. P. (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 277-318.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Tradução de Roberta Gregoli. São Paulo: Editora da Unicamp; Editora da USP, 2013.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Contexto, 2017.
- BRANIGAN, Edward. O plano-ponto-de-vista. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 251-275.
- BRANTLINGER, Patrick; THESING, William. B. *A companion to the Victorian novel*. Oxford: Blackwell Publishing, 2002.
- BRONTË, Anne; BRONTË, Charlotte; BRONTË, Emily. *Poems of the Brontë sisters by Currer, Ellis and Acton Bell (Charlotte, Emily and Anne Brontë)*. London: Digireads Publishing, 2012.

- BRONTË, Anne. *The Tenant of Wildfell Hall*. London: Collins Classics, 2011.
- BRONTË, Anne. *Agnes Grey*. In: BRONTË, Anne; BRONTË, Charlotte; BRONTË, Emily. *The Brontë sisters, three novels*. New York: Barnes & Noble, 2012.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. London: Wordsworth Classics, 1999.
- BRONTË, Charlotte. *Shirley*. Ware: Wordsworth Classics, 2009.
- BRONTË, Charlotte. *Selected letters*. New York: Oxford University Press, 2010.
- BRONTË, Charlotte. *The professor*. Ware: Wordsworth Classics, 2010.
- BRONTË, Charlotte. *Villette*. London: Collins Classics, 2011.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. USA: Signature Editions, 2012.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Tradução de Vera Pedroso. São Paulo, Cedibra, 1985.
- BRONTË, Emily. *Wuthering Heights*. New York: Barnes & Noble, 2011.
- BURGESS, Anthony. *English Literature: a survey for students*. London: Longman, 1969.
- CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 51-81.
- CATTRYSSE, Patrick. Film (adaptation) as translation: some methodological proposals. *International Journal of Translation Studies – Target*, Amsterdam, v. 4, p. 53-70. 1992.
- CITIZEN Kane. Direção de Orson Welles. Produção de Orson Welles. Los Angeles: 1941. 1 DVD, (119 min), son., p & b.
- COOK, David. *A history of narrative film*. New York: W. W. Norton & Company, 2016.
- DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- EAGLETON, Terry. *Myths of power, a marxist study of the Brontës*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EVEN-ZORAH, Itamar. Polysystem studies. Poetics today: *International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*. Durham, v. 11, n. 1, p. 2-50. 1990.

FONTAINE, Joan. *No bed of roses: an autobiography*. New York: Berkley Publishing Corporation, 1978.

GASKELL, Elizabeth. *The life of Charlotte Brontë*. New York: Penguin Classics, 1997.

GASKELL, Elizabeth. *North and south*. London: Penguin Books, 2012.

GAY, Peter. *A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos*. Tradução de Per Salter. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GAY, Peter. *A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: a paixão terna*. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GAY, Peter. *A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: o coração desvelado*. Tradução de Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GAY, Peter. *A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: guerras do prazer*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2000.

GLEN, Heather. *The Cambridge companion to The Brontës*. New York: Cambridge University Press, 2009.

GUARDINI, Sandra Vasconcelos. *A formação do romance inglês*. São Paulo: HUCITEC, 2007.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio *et al*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 103-119.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechnel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

INGHAM, Patricia. *The Brontës*. New York: Oxford University Press, 2008.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991.

JANE Eyre. Direção de Theodore Marston. Los Angeles: Produzido por Thanouser Film Corporation, 1910. (10 min), p & b.

JANE Eyre. Direção de Christy Cabanne. Produção de Bem Verschleiser. Los Angeles: Monogram Pictures, 1934. 1 DVD, (62 min), son., p & b.

JANE Eyre. Direção de Robert Stevenson. Produção de William Goetz. Los Angeles: 20th Century Fox, 1944. 1 DVD, (97 min), son., p & b.

JANE Eyre. Direção de Delbert Mann. Produção de Frederick H. Brogger. London: Omnibus/Sagittarius Productions, 1970. 1 DVD, (110 min) son., color.

JANE Eyre. [Minissérie]. Direção de Joan Craft. Produção de McRae. London: BBC TV, 1973. 1 DVD, (275 min) son., color.

JANE Eyre. [Minissérie]. Direção de Julian Amyes. Produção de Barry Latts. London: BBC TV, 1983. 1 DVD. color. son.

JANE Eyre. Direção de Franco Zeffirelli. Produção de Riccardo Tozzi e Guy East. London: Flach Film e Miramax Films, 1996. 1 DVD, (116 min), son., color.

JANE Eyre. Direção de Robert Young. Produção de Greg Brenman. London: A&E Television Networks, 1997. 1 DVD, (108 min) son., color.

JANE Eyre. [Minissérie]. Direção de Susanna White. Produção de Diederick Santer. London: BBC TV, 2006. 2 DVDs, (228 min) son., color.

JANE Eyre. Direção de Cary Joji Fukunaga. Produção de Alison Owen e Paul Trijbits. London: Focus Features, BBC films, Ruby Films, 2011. 1 DVD, (120 min), son., color.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 37-59.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007.

MANSFIELD, Katherine. *15 contos escolhidos/Katherine Mansfield*. Tradução de Mônica Maia. São Paulo: Mediafashion, 2017.

MARY Poppins. Direção de Robert Stevenson. Produção de Walt Disney. Los Angeles: Walt Disney Productions, 1964. 1 DVD, (139 min), son., color.

MAURIER, Du Daphne. *Rebecca*. New York: Harper Collins Publishers, 2002.

MONTERO, Rosa. As irmãs Brontë: corajosas e livres. In: MONTERO, Rosa. *Nós, mulheres*. Tradução Josely Vianna batista. São Paulo: Todavia, 2020. p. 170-179.

MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Tradução Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.

NAREMORE, James. *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

PALTMORE, Coventry. Classic Poetry Series. *The angel in the house*. PoemHunter.com- The World's Poetry Archive, 2014. Disponível em: www.gutenberg.org/files/4099/4099-h/4099-h.htm. Acessado em: 08 jun. 2019.

PELLEGRINI, Tânia *et al.* *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PRIDE and Prejudice. Direção de Robert Z. Leonard. Produção de Hunt Stromberg. Los Angeles. 1940. 1 DVD, (118min), son., p & b.

REBECCA. Direção de Alfred Hitchcock. Produção de David O. Selznick. Los Angeles. 1940. 1 DVD. (130 min), son., p & b.

RHYS, Jean. *Wide sargasso sea*. New York: W. W. Norton & Company, 2016.

ROCHA, Patrícia Carvalho. *A estética da dissonância nas obras de Charlotte Brontë*. 230 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

SABADIN, Celso. *A história do cinema para quem tem pressa*. Rio de Janeiro: Valentina, 2018.

SCHOR, M. Hilary. Politics and Women's Rights. In: BRANTLINGER, Patrick.; THESING, William. B. *A companion to the Victorian novel*. Oxford: Blackwell Publishing, 2002. p. 172-188

SHIRLEY. Direção de Albert Victor Bramble. London: Produzido por Ideal Film Company, 1922. 1 DVD, p & b.

SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own: from Charlotte Brontë to Doris Lessing*. London: Virago Press, 1993.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: *Revista Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STRACHEY, Lytton. *Rainha Vitória*. Tradução e prefácio de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.

SUSPICION. Direção de Alfred Hitchcock. Produção de Harry E. Edington e Alfred Hitchcock. Los Angeles. 1941. 1 DVD, (99 min), son., p & b.

THORNLEY, G. C.; ROBERTS, Gwyneth. *An outline of English literature*. Harlow: Longman, 2008.

TOULET, Emmanuelle. *O cinema, invenção do século*. Tradução de Eduardo Brandão. Rio de Janeiro: Objetiva, 1988.

TOURY, Gideon. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1995.

TRIGO, Luciano. Uma rainha em tamanho natural. Prefácio. In: STRACHEY, Lytton. *Rainha Vitória*. Tradução e prefácio de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015. p. 9-19

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2012.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos direitos da mulher*. Tradução de Ivania Pocinho Motta. São Paulo: Boitempo, 2016.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2013.

WOOLF, Virginia. *A room of one's own*. London: Collector's Library, 2014.

WOOLF, Virginia. *Mulheres e ficção*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin Classics & Companhia das Letras, 2019.

XAVIER, Elódia. *A casa na ficção de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012.