



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

RICELLY JÁDER BEZERRA DA SILVA

A TRADUÇÃO DA PERSONAGEM ELIZABETH BENNET, DE *PRIDE &*
***PREJUDICE*, PARA O CINEMA**

FORTALEZA

2014

RICELLY JÁDER BEZERRA DA SILVA

A TRADUÇÃO DA PERSONAGEM ELIZABETH BENNET, DE *PRIDE & PREJUDICE*, PARA O CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

FORTALEZA

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- S583t Silva, Ricelly Jáder Bezerra da.
A tradução da personagem Elizabeth Bennet, de *Pride and prejudice*, para o cinema / Ricelly Jáder Bezerra da Silva – 2014.
112 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2014.
Área de Concentração: Literatura comparada.
Orientação: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.
1. Austen, Jane, 1775-1817. *Orgulho e preconceito* – Crítica e interpretação. 2. Austen, Jane, 1775-1817 – Personagens – Mulheres. 3. Leonard, Robert Z., 1889-1968. *Orgulho e preconceito* (Filme) – Adaptações para cinema. 4. Literatura – Adaptações – Traduções. 5. Cinema e literatura. I. Título.

CDD 791.436570904

RICELLY JÁDER BEZERRA DA SILVA

A TRADUÇÃO DA PERSONAGEM ELIZABETH BENNET, DE *PRIDE & PREJUDICE*, PARA O CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Metre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

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

Prof^a. Dr^a. Patricia Anne Vaughan
Universidade Federal do Piauí (UFPI)

Prof^a. Dr^a. Roseli Barros Cunha
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À minha mãe Dasdores Bezerra.

À minha tia Auxiliadora Beserra.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva, pela excelente orientação, que contribuiu para a realização deste trabalho, mas, substancialmente, para minha formação como professor, pesquisador e como sujeito social.

Aos professores participantes da banca examinadora, Prof^a. Dr^a. Patrícia Anne Vaughan e Prof^a. Dr^a. Roseli Barros Cunha.

Aos professores Ana Maria César Pompeu, Cid Bylaardt, Marcelo Peloggio, Ana Márcia, cujas disciplinas contribuíram para aprofundar meu conhecimento sobre Literatura.

Aos amigos que conheci no curso, pelo apoio e pela motivação.

Agradeço também à minha mãe Dasdores e à minha tia Auxiliadora, pelo apoio incondicional.

Ao querido Felipe Lucena, pela motivação e pelo apoio constantes.

À CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

“I was not ladylike, nor was I manly. I was something else altogether. There were so many different ways to be beautiful.”

(Michael Cunningham)

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar o processo de tradução da personagem Elizabeth Bennet, protagonista do romance *Pride & Prejudice*, publicado em 1813, de autoria da escritora inglesa Jane Austen, para o filme *Pride and Prejudice* (1940), de Robert Z. Leonard. Em sua obra, Austen constrói uma crítica a padrões socioculturais que relegam posição inferior à mulher do século XIX em relação ao sexo masculino. Tal crítica está presente de maneira sutil em sua narrativa, principalmente, centrada na personagem Elizabeth Bennet, pois Austen a apresenta como uma mulher inteligente, irônica, decidida e ousada; qualidades que não eram associadas ao comportamento feminino durante o século XIX. Por apresentar personagens femininas de caráter decidido, suas criações ganham qualidade atemporal, sendo projetadas à posteridade por meio de traduções. *Pride & Prejudice* foi adaptado pela primeira vez para o cinema hollywoodiano em 1940, na versão supracitada de Leonard. E, sendo o cinema um meio que atinge grande público formado por leitores e não leitores de obras literárias, indagamo-nos quais estratégias foram empregadas no processo tradutório da referida personagem para a narrativa fílmica. Portanto, partimos da hipótese de que, ao ser traduzida para as telas, a personagem é reestruturada e a crítica é apagada para ceder lugar a uma narrativa cômica e romântica. Como base teórica, utilizamos princípios de Estudos da Tradução: Lefevere (2007), com o conceito de tradução como Reescritura e Cattrysse (1995), que concebe a adaptação fílmica como tradução. Quanto aos estudos de cinema e literatura, utilizamos Martin (2005), Eisenstein (2002) e McFarlane (2010); e no que diz respeito a questões literárias, utilizamos Candido (2011), Rosenfeld (2011), Bakhtin (2011), Gomes (2011) e Forster (2004). Os resultados mostraram que ocorreram mudanças na configuração da personagem cinematográfica, obedecendo aos critérios do sistema receptor e apagando o teor crítico encontrado no romance de Austen. Mostraram ainda que a obra fílmica projetou o universo literário do romance para um público mais amplo, dada as reedições do romance durante aquela década, em decorrência da exibição do filme.

Palavras-chave: Cinema. Literatura. Reescritura. Tradução.

ABSTRACT

This dissertation aims at analyzing the process of translating the character of Elizabeth Bennet, protagonist of the novel *Pride & Prejudice*, first published in 1813 by the English author, Jane Austen, into the film version *Pride & Prejudice* (1940), by Robert Z. Leonard. In her novel, Austen criticizes sociocultural patterns which relegate women to an inferior position in relation to the male sex. Such criticism is subtly present in the narrative and, especially, in the character of Elizabeth Bennet, who is seen as an intelligent, ironic and decisive woman. These qualities differ from the moral idea of women in nineteenth-century England. The presentation of this type of female character assures her of a timeless quality which is transmitted to posterity by means of translations. *Pride & Prejudice* was first translated for the Hollywood film in 1940, in the above mentioned Leonard's version. Since the cinema is a medium that reaches a large audience of both readers and non-readers of literary works, one may question the strategies that are implied in the translation process of such character to the silver screen. It may be correctly assumed that when thus translated, any social criticism presented by the principal literary character tends to give way to a narrative which proposes entertainment, focusing on the love and comical relationship between the protagonists of the novel. The theoretic basis for the present analysis is based on the following concepts of translation: Lefevere's translation rewriting (2007) and Catrysse's postulate (1995) which conceives film adaptation as a type of translation. Concerning film adaptation, Martin (2005), Eisenstein (2002) and McFarlane's (2010) studies, which regard cinema as a linguistic art in its own right, were incorporated into our analysis as were those of Candido (2011), Rosenfeld (2011), Bakhtin (2011), Gomes (2011) and Forster (2004), all of whom discuss the structure of the fictional character. Such studies have resulted in a new configuration of the cinematographic character. Based on the criteria on the target system, this configuration permits the deleting of the critical level found in the universe of the novel and introduces the original work to a wider audience, as can be proved by the republishing of the novel in various editions after the release of the film version in 1940.

Keywords: Cinema. Literature. Rewriting. Translation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Lizzy, Mr. Wickham e Mr. Darcy.....	95
Figura 02 – Lição de arco e flecha.	96
Figura 03 – Cidade de Meryton.	98
Figura 04 – Introdução de Lizzy	99
Figura 05 – “Cinco irmãs famintas por amor”.....	100
Figura 06 – “...e como elas conseguiram seus maridos!”	100
Figura 07 – Moças Bennet.....	101
Figura 08 – Darcy consola Elizabeth.	102
Figura 09 – Mary cantando e desafinando	103
Figura 10 – Kitty bêbada.	104
Figura 11 – Elizabeth tenta fugir de Mr. Collins	105
Figura 12 – Elizabeth conversa com Charlotte.....	106
Figura 13 – Elizabeth recusando o pedido de Darcy	108
Figura 14 – Reação de Mr. Darcy ao ouvir a resposta de Lizzy	108
Figura 15 – Mr. Wickham e Lydia ricos	110
Figura 16 – Mary e Lydia com seus pretendentes	110
Figura 17 – O beijo final	110
Figura 18 – <i>The end</i>	111

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	<i>PRIDE AND PREJUDICE</i> & AUSTEN: CONTEXTO SOCIOCULTURAL..	14
2.1	Jane Austen e a Mulher escritora no século XIX	14
2.2	<i>Pride and Prejudice</i>: estrutura narrativa.....	24
3	REESCRITURA E ADAPTAÇÃO COMO TRADUÇÃO	35
3.1	Reescritura: mecenato, sistema e poder.....	35
3.2	Adaptação fílmica como tradução.....	43
3.3	Literatura e cinema: artes em diálogo.....	49
4	A TRADUÇÃO DE ELIZABETH BENNET PARA O CINEMA	62
4.1	Composição da personagem literária.....	62
4.2	Composição da personagem cinematográfica.....	69
4.3	Elizabeth Bennet no romance: configuração e crítica.....	72
4.4	<i>Pride & Prejudice</i> na comédia norte-americana.....	92
4.5	Elizabeth Bennet reescrita no cinema.....	99
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	118
	REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	122

1 INTRODUÇÃO

O cinema tem se apropriado de textos literários desde o século XIX, e essa relação tem gerado consequências para dois meios de linguagem. *A priori*, a narrativa literária serviu de base para a fundamentação de uma composição mais estruturada à narrativa fílmica (CORRIGAN, 2010, p. 30). Porém, durante o século XX, depois da introdução do som, das cores e do uso da câmera como narrador, a literatura incorporou elementos cinematográficos, especialmente em textos que apresentam a técnica do fluxo de consciência.

Apesar dessa troca de valores entre os dois meios, uma adaptação fílmica ainda é considerada, erroneamente, como cópia por alguns críticos ou espectadores, levando à constatação de que “o livro é melhor do que o filme”, como relata McFarlane (2010, p. 15), ao discorrer a respeito de adaptações literárias para o cinema. Entretanto, esta afirmação não procede, uma vez que o cinema é um meio narrativo com linguagem própria, que não usa apenas o texto escrito, mas uma variedade de elementos sonoros, visuais e, sobretudo, o movimento. Estas são as principais características de sua composição narrativa que, por sua vez, é geradora de discursos.

Assim, ao ser adaptada para o cinema, uma obra literária não será assimilada plenamente e tampouco seu conteúdo será copiado para a tela. Haverá interpretação a respeito da obra e de seu conteúdo a partir da leitura dos sujeitos envolvidos no processo de adaptação, tais como: diretores, roteiristas, atores; em suma, quem lida com o processo de transmutação da obra literária para a tela. Outro elemento que se deve levar em consideração é o deslocamento temporal, isto é, uma obra literária que foi publicada há mais de duzentos anos, como é o caso do objeto deste estudo, *Pride & Prejudice*, ao ser traduzida para o cinema, é realocada em outro contexto sociocultural. Dessa forma, trata-se de engano e ingenuidade esperar que uma adaptação fílmica seja “fiel” ao texto de partida.

O conteúdo é, também, outro componente relevante. Pois, obras literárias encerram discursos, são produtos de seu meio sociocultural e, assim, apresentam elementos que acarretam reproduções de valores. Portanto, quando ocorre a tradução de uma obra literária através do cinema para outro momento sociocultural, sua função não é meramente para fruição. Como a literatura, o cinema também gera discursos que, no

caso de uma adaptação de obra literária, podem ser apoiados em um autor canônico para questionar valores vigentes de uma determinada sociedade ou, ao contrário, para legitimar tais valores em seu contexto de chegada.

Quando uma obra literária é traduzida para o cinema, ela não é apenas ‘alterada’ por estar em nova conjuntura sociocultural. Há fatores determinantes que influenciam na escolha de certas obras em detrimento de outras, bem como no processo de transmutação, tais como os investidores e os empresários, por exemplo, pois o retorno financeiro deve ser garantido. Dessa forma, recorrem-se geralmente a obras consideradas clássicas ou aos *best-sellers*, em função da possibilidade de lucro ser maior. Em contrapartida, atores e diretores não conhecidos podem conseguir fama e *status* ao trabalharem com adaptações de textos literários canônicos e/ou amplamente divulgados pela indústria cultural.

Ao ser adaptado para as telas, um texto literário é apresentado a leitores e não leitores que, normalmente, recorrem à obra escrita se o filme for bem sucedido, ou seja, se for aceito pelo público receptor. Há uma relação de auxílio mútuo entre essas duas modalidades, isto é, entre a literatura e o cinema, quando se trata de sucesso e de lucro. Embora o propósito de ambas possa ser distinto em seus respectivos meios, assim, o texto no papel e a imagem na tela; textos literários clássicos normalmente geram críticas em seus contextos, ao passo que quando são traduzidos para filmes, outros aspectos são enfatizados, portanto, alterando e recriando o discurso sobre a obra escrita.

Neste trabalho objetivamos analisar a tradução da personagem Elizabeth Bennet, do romance de Jane Austen, *Pride and Prejudice* (1813), para a personagem Elizabeth Bennet do filme *Pride and Prejudice*, dirigido por Robert Z. Leonard, exibido em 1940. Tal romance foi escrito em um contexto sociocultural onde a mulher tinha funções sociais limitadas em relação ao homem, não podendo atuar no campo da política ou frequentar a universidade, por exemplo. Sendo, portanto, considerada intelectualmente inferior, e suas obrigações eram restringidas ao lar. O filme de Leonard, por outro lado, foi produzido durante um período no qual os EUA se recuperavam de uma crise econômica e se preparavam para uma eventual intervenção nos conflitos europeus que culminaram na Segunda Guerra Mundial. Deste modo, por ser adaptada em um contexto distinto de sua produção inicial, isto é, o século XIX, indagamo-nos a respeito de quais estratégias foram empregadas no processo de tradução

da referida personagem para o cinema da década de 1940, bem como quais as implicações de tal tradução para a obra de Austen e para o sistema receptor.

Partimos da hipótese de que Elizabeth Bennet constitui uma anti-heroína, pois não remete à típica heroína de romances do século XIX. Elizabeth foi construída de forma que, por meio de sua interação com as demais personagens do romance, apresenta crítica aos valores socioculturais da Inglaterra daquele período. Entretanto, ao ser traduzida para o cinema dos anos de 1940, a personagem teve seu discurso e sua função alterados na narrativa fílmica por influência do sistema receptor. Assim, a crítica composta por Austen, cede lugar a outro discurso criado por Leonard, que compõe uma comédia de costumes e projeta nova imagem do universo literário do livro. Para procedermos com a análise, baseamo-nos nos princípios teóricos de tradução como reescritura de Lefevere (2007), e no conceito de adaptação como tradução de Cattrysse (1995). Tendo como foco principal a personagem Elizabeth Bennet, iremos utilizar os estudos de Candido (2011), Rosenfeld (2011), Gomes (2011), Forster (2004) como base para estudarmos a composição e a função dessa personagem no texto literário e na narrativa fílmica.

Para desenvolvimento da pesquisa, detivemo-nos ao texto de Austen, bem como ao filme de Leonard, considerando o aparato teórico que nos serviu de base. Entretanto, para a análise, selecionamos apenas alguns fragmentos do texto da autora e os comparamos com cenas do filme do diretor, por entendermos que são suficientes para fortalecer nosso argumento.

Este trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, apresentamos dados a respeito da escritora Jane Austen e do contexto de produção da obra literária *Pride & Prejudice*, bem como discutimos acerca de sua estrutura narrativa. De modo que, nos baseamos, principalmente, nos trabalhos de Jones (2004), Gilbert e Gubar (1984), Burrows (2009). No segundo, discutimos pressupostos teóricos sobre estudos da tradução, e ainda a respeito da narrativa cinematográfica, no qual utilizamos os textos de Martin (2005), Eisenstein (2002), McFarlane (2010), entre outros. Finalmente, no terceiro, apresentamos nossa análise a respeito da personagem no romance de Austen e no filme de Leonard, onde procedemos com uma comparação entre a composição de Elizabeth Bennet em cada uma das narrativas, bem como sua função; seguido de nossas considerações finais.

2. *PRIDE AND PREJUDICE* & AUSTEN: CONTEXTO SOCIOCULTURAL

Neste capítulo discutimos a respeito da produção literária feminina do século XIX, bem como acerca da obra de Jane Austen, *Pride & Prejudice* (1813). Esta seção está dividida em dois tópicos: no primeiro, debatemos sobre o contexto de produção de Jane Austen e, no segundo, apresentamos algumas características e nossas considerações no que tange a aspectos narrativos da obra de Austen que serão relevantes para esta pesquisa.

2.1 Jane Austen e a mulher escritora no século XIX

Jane Austen, considerada uma das principais escritoras da literatura inglesa, nasceu na cidade de Steventon, interior da Inglaterra, em 16 de dezembro de 1775. Seu trabalho inclui os seguintes romances: *Sense & Sensibility* (1811), *Pride & Prejudice* (1813), *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1816), *Northanger Abbey* (1818) e *Persuasion* (1818). Além dessas obras, há mais três escritos inacabados, são eles: *Sanditon* e *The Watsons*, ambas escritas em torno de 1795, e *Lady Susan*, que data de 1805. Entretanto, estes romances foram publicados apenas depois da morte da autora. Há, ainda, *Juvenalia*¹, um conjunto de textos escritos durante a juventude de Austen, publicados em 2007.

A autora viveu em um período cujo sistema sociocultural era bastante restrito em relação à estratificação de classes sociais e ao papel da mulher, que era atrelado ao espaço doméstico. Ao discutir a esse respeito, Jan Fergus (2009, p. 13) sintetiza o lugar ocupado pelo sexo feminino ao declarar que: “Mulheres socialmente aceitáveis [...] eram modestas, reservadas, essencialmente domésticas e discretas”². Sua atuação ativa na sociedade, em todos os âmbitos que não fosse a casa, era limitada ou inexistente, ou seja, suas obrigações eram restritas à administração do lar.

Sandra M. Gilbert e Susan F. Gubar (1984, p. 54-55) afirmam que a mulher era induzida a acreditar na própria vulnerabilidade e delicadeza e, também em sua pureza. As autoras declaram que: “[...] qualquer jovem garota, mas especialmente uma vívida ou imaginativa, está inclinada a experienciar sua educação em docilidade, submissão, abnegação,

¹ *Juvenalia* ou *Juvenilia* foi um conjunto de textos escritos no de ano de 1787 e, também entre 1794-95.

² Proper women [...] were modest, retiring, essentially domestic and private. [Todas as traduções sem referência são do autor deste trabalho]

[...]” (GILBERT; GUBAR, 1984, p. 54)³. Para alcançar o ideal de feminilidade, as jovens eram incitadas a explorar sua fragilidade física e intelectualmente, bem como qualidades morais, como a subserviência, por exemplo; consideradas sinais de educação e respeito. Como consequência, tinha-se a noção de que, sendo delicada, tendo intelecto limitado e atitudes dóceis, a mulher não estaria apta a exercer funções onde concentração e/ou força fossem necessárias. Portanto, qualquer atividade que fugisse aos parâmetros estabelecidos para o sexo feminino naquela sociedade, isto é: docilidade, subserviência e discrição; poderia ocasionar à perda da feminilidade e, conseqüentemente, a decadência moral do sexo feminino.

Entretanto, em determinadas condições, a mulher poderia exercer funções com fins lucrativos. Situações envolvendo problemas financeiros nos quais não se pudesse recorrer à figura masculina, isto é, ao esposo, ao pai, ao irmão ou a qualquer parente desse sexo, eram justificáveis e aceitáveis para que a mulher pudesse exercer uma atividade remunerada. Essa situação induziu muitas jovens a escreverem com o intuito de obterem lucro financeiro. Eram mulheres letradas, oriundas de famílias pertencentes a classes sociais intermediárias, como a própria Jane Austen. Todavia, as publicações de obras de autoria feminina deveriam apresentar justificativas esclarecendo o motivo pelo qual suas autoras as escreviam. Fato que obliterava a noção de atividade profissional das escritoras e, em contrapartida, preservava sua reputação e a moral do seu sexo.

Os textos femininos ocupavam, assim, posição marginal no sistema literário inglês dos séculos XVIII e XIX. A educação das mulheres restringia-se aos deveres domésticos, de tal modo que o aperfeiçoamento da atividade intelectual era deixado de fora das suas obrigações e, portanto, não frequentavam as universidades. Destarte, ao recorrer à escrita como fonte de renda, uma escritora o fazia “[...] sem ter o aprendizado e o gosto necessários” (FERGUS, 2009, p. 14)⁴ e, como consequência, suas produções eram consideradas como inferiores às produções de autoria masculina.

Daryl Jones (2004, p. 6-7), ao discutir a questão, esclarece que a crítica literária considerava a produção feminina como simplista, pois o gênero ao qual pertenciam aquelas produções, isto é, a novela⁵, era de fácil leitura. Enquanto o drama, por exemplo, gênero

³ [...] any young girl, but especially a lively or imaginative one, is likely to experience her education in docility, submissiveness, self-lessness [...].

⁴ [...] without having the necessary learning and taste.

⁵ Termo empregado para qualificar e identificar as produções literárias de autora feminina daquele período. Produções estas que possuíam, também, temáticas e estilos semelhantes. Todavia, ao longo desta seção, utilizaremos o conceito como sinônimo de romance.

considerado mais complexo, demandaria uma educação apurada sobre os clássicos por parte dos escritores que iniciassem produções do tipo; algo que as mulheres não tinham acesso, visto que não podiam estudar em cursos universitários. Por essa razão, as novelas estavam, para a crítica, em um patamar inferior, apesar da ampla aceitação do público composto por homens e mulheres de várias classes sociais.

De modo geral, os textos masculinos eram objetos de estudo e discussão da crítica literária. Havia revisões e resenhas em revistas especializadas, fato que possibilitava maior número de vendas. Por esse motivo, muitas mulheres escritoras usavam pseudônimos masculinos, apenas assumindo sua identidade feminina após alcançarem o prestígio da crítica literária e do público leitor (FERGUS, 2009, p. 14). Tal estratégia foi largamente empregada durante décadas. As irmãs Charlotte, Emily e Anne Brontë⁶, por exemplo, publicaram poesias e romances como sendo produções de autores masculinos; do mesmo modo o fez George Eliot, pseudônimo de Mary Ann Evans, que ganhou destaque com *Adam Bede* (1859) e *Middlemarch* (1871-2). Ann Redcliffe usou o sobrenome do esposo como estratégia para publicar seus trabalhos. Após o sucesso de *The Mysteries of Udolpho* (1794), a autora tornou-se conhecida e aceita pelo público e pela crítica inglesa do século XVIII.

Ao discutirem acerca da composição de escritas femininas dos séculos XVIII e XIX, Gilbert e Gubar (1984, p. 62) relatam que as heroínas de tais histórias, muitas vezes, eram frágeis e dóceis, como espelhamento do ideal de feminilidade do período. Enquanto personagens femininas insurgentes eram apresentadas como histéricas ou loucas, cujo desfecho era trágico. Características tais reforçavam a concepção de quais as qualidades que deveriam ser cultivadas pelas jovens de boa conduta, inserindo assim, reforço da compreensão dos valores morais vigentes. De modo geral, as narrativas dos romances tinham temática associada à esfera moral e ao casamento, ou seja, narrativas vinculadas ao espaço doméstico e, em muitos casos, apresentavam aspectos do gótico (GILBERT, GUBAR, 1984, p. 64), como: descrições de paisagens misteriosas, casarões mal-assombrados, passagens secretas. Esses elementos atraíam a atenção das jovens leitoras e do grande público, mantendo um mercado consumidor de textos de autoria feminina, conquanto, com menor prestígio em relação aos trabalhos de autoria masculina.

⁶ Respectivamente, as obras mais conhecidas das autoras são: *Jane Eyre* (1847), *Wuthering Heights* (1847) e *The Tenant of Wildfell Hall* (1848).

O número de publicações de escritoras, embora muitos sob alcunha de nomes masculinos, aumentou, paulatinamente, a partir da sanção do *The Copyright Act of 1710*⁷. Em decorrência de tal medida, houve expansão do mercado literário, pois os livros tornaram-se financeiramente mais acessíveis e, além disso, a nova lei ocasionou o surgimento das *circulating libraries* (JONES, 2004, p. 8). Esses locais eram destinados às camadas média e alta da sociedade, lugares onde se poderia alugar obras literárias, científicas, políticas, etc. Sua estrutura era muito similar a das bibliotecas do século XXI, pois para ter acesso ao acervo, a pessoa interessada deveria afiliar-se; o que era possível por meio de inscrição e pagamento de um imposto anual, sendo que taxas extras eram cobradas para o aluguel de livros e, em casos de devoluções fora dos prazos estipulados, o locatário deveria pagar multa. Tais locais eram, igualmente, espaço de encontros para onde convergiam pessoas de diferentes classes sociais e, assim, contribuía para a manutenção da nova estrutura de uma indústria cultural que estava se configurando, isto é, a abertura do mercado literário. O público leitor passou a ser composto por homens, mulheres, jovens e crianças, o qual crescia cada vez mais e, conseqüentemente, exigia novas demandas. Fator que impulsionou a quantidade de publicações de obras de autoria feminina, ocasionando o aumento no número de escritoras de romances, que estava superior àquele de escritores masculinos, durante as primeiras décadas do século XIX. A esse respeito, Jones declara que:

Nos anos de 1810 [...] no qual todos os romances de Austen foram originalmente publicados, o romance doméstico ou sentimental (estruturado, como os romances de Austen o são, em torno do enredo do casamento) eram, de fato, a forma dominante de ficção, com 344 novos títulos nomeados, identificados ou implícitos de escritoras femininas, contra 191 nomeados, identificados ou implícitos como [escritores] masculinos (JONES, 2004, p. 10).⁸

Portanto, devido ao crescente número de mulheres que passaram a escrever e a vender seus trabalhos, constituiu-se, como resultado, um sistema de escritos de temática doméstica, cuja poética estava relacionada ao conjunto de características mencionadas anteriormente, como o casamento, a moral e a presença de elementos góticos em grande número de obras. Este acontecimento, gradualmente, levou à profissionalização das escritoras,

⁷ Também conhecida como Ato da Rainha Anna. Este ato determinava que os valores dos trabalhos literários vendidos deveriam ser divididos entre os editores e os escritores por um período de quatorze anos, renovável por mais quatorze anos, no caso de o escritor estar vivo.

⁸ In the 1800's [...] in which all of Austen's novels were originally published, the domestic or sentimental novel (structured, as Austen's novels are, around the marriage plot) really was the dominant form of fiction, with 344 new titles published by named, identified or implied women writers, as against 191 by authors named, identified or implied as male.

permitindo que muitas conseguissem se estabelecer no mercado, como ocorreu com Jane Austen.

Outra mudança apontada por Jones (2004) diz respeito à fortificação da divisão de classes e do valor atribuído às produções literárias. O autor declara que: “Até mesmo nas próprias bibliotecas, os romances eram direcionados a diferentes públicos leitores, divididos conforme suas classes e reconhecidos de acordo com o editor” (JONES, 2004, p. 9).⁹ Nesse sentido, tais produções eram divididas pelo valor social. Assim, editores como *Longman*, *Hookham and Carpenter*, por exemplo, eram direcionados aos públicos das camadas sociais mais elevadas e *Minerva Press*, para os membros das camadas intermediárias, como advogados e comerciantes, por exemplo. Desse modo, as *circulating libraries* passaram a acentuar a divisão de classes, corroborando, ainda, o conceito de alta e baixa literatura, de popular e erudito; portanto, exacerbando a noção de inferioridade dos textos femininos, conceituados como novelas, que eram textos mais baratos e direcionados ao grande público.

Contudo, esse sistema de escrita de autoras femininas foi importante para que Jane Austen pudesse publicar seus textos em busca da carreira profissional de escritora. A esse respeito, Fergus afirma que:

Austen escreveu quando as oportunidades para publicação de textos de mulheres não poderiam ser melhores [...]. Sua carreira literária dependeu, de certo modo, das outras mulheres romancistas de seu tempo, que criaram e sustentaram um mercado de ficção doméstica [escrito] por mulheres e cujas iniciativas na escrita, como a própria Austen, tornaram-se cada vez mais profissionais (FERGUS, 2009, p. 13).¹⁰

No início do século XIX, muitas mulheres escritoras eram conhecidas. Havia um mercado literário organizado que, por sua vez, proporcionou a possibilidade de estabilidade na carreira literária, configurando um sistema que permitia novas publicações de escritos de autoria feminina. Além disso, Jane Austen recebeu apoio de seu círculo familiar e manteve contato com algumas escritoras, como sua prima Cassandra Cooke e, da mesma maneira, com sua amiga Anne Lefroy¹¹.

⁹ [...] even within the libraries themselves, novels were aimed at different readerships divided on traditional class grounds and signalled according to choice of publisher.

¹⁰ Austen wrote when opportunities for women to publish had never been greater [...]. Her literary career depended on some extent upon the other women novelists of her time, who created and sustained a market for domestic fiction by women, and whose attitudes towards writing, like Austen's own, became increasingly professional.

¹¹ Cassandra Cooke publicou *Battleridge: An Historical Tale, Founded on Facts*, em 1799; Anne Lefroy publicou poemas durante sua vida, sendo comprovados por referências em seu obituário (FERGUS, 2009).

Peter Leithart (2009, p. 5-7), ao tratar da biografia de Austen, afirma que a família da escritora exerceu influência relevante para sua formação intelectual. A mãe, Cassandra Leigh, por exemplo, mantinha contato com acadêmicos e o pai, George Austen, clérigo da Igreja Anglicana, trabalhou na Universidade de Oxford e, até mesmo, possuía uma biblioteca em casa, cultivando o hábito de ler e escrever; rotina que teria influenciado seus filhos¹² a praticarem as mesmas atividades. Além disso, constantemente realizava leituras de poesias para a família, costume que, posteriormente, seria exercido, também, por Jane Austen ao escrever e apresentar peças para seus parentes nos momentos de lazer. A esse respeito, J. E. Austen Leigh (2010, p. 42), em sua versão biográfica da vida da autora¹³, afirma que aquelas ocasiões de aprofundamento intelectual com seus familiares eram bastante apreciadas por parte da jovem escritora, e acrescenta que:

É impossível afirmar o quão jovem ela começou a escrever. Há cadernos existentes contendo contos dos quais alguns podem ter sido produzidos enquanto ela ainda era uma jovem moça, pois ao chegar aos dezesseis anos, havia considerável volume de escritos seus. Suas primeiras histórias são de uma textura leve e frágil e, geralmente, tendem a ser incoerentes, mas tal incoerência possui muito espírito em si (LEIGH, 2010, p. 42).¹⁴

O autor infere que desde cedo a prática de escrever esteve presente na vida de Jane Austen e aponta para leveza e fragilidade nos seus textos, estruturados para parecerem sem sentido, compostos sem muitos ornamentos estéticos, com simplicidade e que carregam em si algo mais profundo, um nível subjacente mais significativo. A afirmação de Leigh (2010) reforça o argumento do Leithart (2009), de que as atividades dos familiares teriam instigado Jane Austen a escrever desde muito jovem.

¹² A autora teve sete irmãos: George Austen (que recebeu o mesmo nome do pai) teria problemas neurológicos e surdez e, por isso, foi enviado aos cuidados de parentes distantes. Outro irmão, Edward Austen foi, também, criado por parentes distantes, que lhe garantiram boa educação e fortuna, como herança, com o qual lhe foi possível ajudar a família a estabelecer-se em *Chawton House*, no condado de Hampshire, após a morte de seu pai (Foi durante sua vida nessa casa que Jane Austen publicou seus textos). Henry-Thomas Austen morou em Londres, possuía relação muito próxima com a irmã e a ajudou na publicação de seus romances. Seus irmãos mais novos, Charles-John e Francis-William Austen ingressaram na Marinha Britânica, mantendo contato com a família por meio de cartas. Leigh (2010, p. 19) afirma que devido a tais correspondências, a escritora pôde referir-se a elementos externos da vida referente à classe média britânica, pois, segundo o autor, ela não mencionava nada que não tivesse conhecimento a respeito. Assim, as alusões à marinha ou aos militares em seus textos devem-se, substancialmente, a informações providas por esses dois irmãos. Cassandra-Elizabeth Austen foi confidente de sua irmã, uma relação apenas revelada nas cartas que sobraram dentre as correspondências das duas.

¹³ A primeira edição data de 1871.

¹⁴ It is impossible to say at how early an age she began to write. There are copy books extant containing tales some of which must have been composed while she was a young girl, as they had amounted to a considerable number by the time she was sixteen. Her earliest stories are of a slight and flimsy texture, and are generally intended to be nonsensical, but the nonsense has much spirit in it.

Além de seu pai, outra influência pode ter vindo de seu irmão mais velho, James Austen, que publicou poemas durante a juventude, quando este foi editor da revista *The Loiterer* (1789-90), que se tratava de um periódico universitário com projeção considerável no ambiente acadêmico de Oxford.

Leithart (2009, p. 16) sugere que nesse período teria ocorrido a primeira publicação de um texto de Austen. *The Loiterer* divulgou uma carta assinada por Sophia Sentiment, cujo conteúdo criticava a ausência de textos voltados para o público feminino. Tal carta, segundo o autor, apresenta grande semelhança com o estilo dos primeiros textos de Austen, isto é, os escritos de *Juvenalia*. Contudo, a jovem teria usado um pseudônimo.

Dessa forma, o apoio da família e a presença de obras de autoria feminina, bem como de outros tipos de textos, todos disponíveis nas *circulating libraries*, constituíram elementos importantes para que Austen pudesse lançar-se na carreira de escritora. Pois, tais trabalhos permitiram o aprimoramento intelectual de muitas jovens, o que superava a educação formal existente destinada àquele público. Portanto, acreditamos que a jovem Jane Austen tenha buscado se aprimorar e estudar, pois durante sua vida, a autora sempre manteve o hábito de ler e escrever, sendo assinante de uma *circulating library*; fato facilitou seu acesso aos livros. Em uma de suas correspondências à irmã Cassandra Austen, datada de janeiro de 1813, a escritora relata que: “*Eu* estou lendo *Society-Octavo*, um ensaio sobre a Política e Instituições Militares do Império Britânico, do capitão Pasley [...], um livro que eu resisti de início, mas após uma avaliação, eu acho deliciosamente escrito e muito divertido” (AUSTEN, 1813, p. 133).¹⁵

Assim, fica evidente que a autora tinha contato com diversos tipos de textos, incluindo aqueles de cunho político, como a própria escritora menciona em sua carta. Em várias outras correspondências enviadas à irmã, Austen faz referências a leituras que realizava durante suas horas livres, em visita aos familiares ou para tratar de negócios referentes às suas obras.

Jones (2004, p. 103) sugere que a autora teria tido, também, contato com o livro *A Vindication of the Rights of Woman* (1790) da escritora Mary Wollstonecraft¹⁶. Texto de

¹⁵ *I am reading a Society-Octavo, an Essay on the Military Policy & Institutions of British Empire, by Capt. Pasley [...], a book which I protested against at first, but which upon trial I find delightfully written & highly entertaining.*

¹⁶ Mary Wollstonecraft (1759 – 1797) foi ativista feminista contemporânea de Austen, e sua produção estava relacionada a textos críticos, de conteúdo político.

conteúdo político que denunciava problemas no sistema de educação destinado à mulher. Ao tratar sobre a inclinação política de Austen, Jones (2004) afirma que:

No entanto, a inter-relação do pessoal com o político, como chamaríamos hoje, existe nos escritos de Austen desde o início. Seu fragmento inicial *The History of England from the reign of Henry the 4th to the death of Charles the 1st* (1791) é um relato pseudo-sério, muito parcial da história monárquica que dá pouca importância para a ortodoxia historiográfica, oferecendo, em vez disso, uma posição de relativa simpatia com Richard III, enquanto propondo uma agenda consistente anti-Tudor [...]. *The History of England* reserva a sua maior simpatia pela rainha Mary da Escócia [...] (JONES, 2004, p. 29).¹⁷

A autora, em sua juventude, escreveu um extenso texto narrando a história da Inglaterra de uma maneira própria, ou seja, interpretou fatos e opinou a respeito. Embora, *The History of England* seja ficcional, contenha humor e apenas tenha sido escrito para o deleite pessoal dentro do círculo familiar da escritora, é possível, contudo, afirmar que Jane Austen estaria a par, de certo modo, das ocorrências no cenário sócio-político-cultural de seu tempo.

Austen publicou seu primeiro romance em 1811, *Sense & Sensibility*, e este foi bem recebido pela crítica. Ao contrário de muitas escritoras contemporâneas a ela, a autora deixou evidente que seu romance era fruto do trabalho intelectual de uma mulher, pois assinava da seguinte forma: ‘Por uma Dama’ (BAUTZ, 2010, p. 02)¹⁸. Seu livro seguinte, publicado em 1813, *Pride & Prejudice*, recebeu muitas referências positivas por parte da crítica especializada e, do mesmo modo, foi amplamente aceito pelo público leitor.

Annika Bautz (2010, p. 13-16), ao discutir sobre a crítica literária contemporânea à Austen e à sua obra, revela que *Pride & Prejudice* foi mencionado positivamente em relação à forma como a escritora estruturou sua narrativa. Seu romance foi revisado em três revistas especializadas que publicaram resenhas elucidando a qualidade da obra. Tais foram as revistas: *The British Critic*, que divulgou uma resenha apenas um mês após a publicação, em fevereiro de 1813; *The Critical Review*, em março daquele ano; e *The New Review*, no mês seguinte. Bautz afirma que:

Ser revisada já foi uma grande conquista, pois os periódicos da época incluíam poucos artigos a respeito de romances. Os principais pontos levantados [em *Pride &*

¹⁷ Yet the interrelatedness of the personal and the political, as we would call them today, is there in Austen’s writings from the very beginning. Her early fragment *The History of England from the reign of Henry the 4th to the death of Charles the 1st* (1791) is a very partial, pseudo-serious account of monarchical history which has little time for historiographical orthodoxy, offering instead a position of relative sympathy with Richard III while propounding a consistently anti-Tudor agenda [...]. *The History of England* reserves its greatest sympathy for Mary Queen of Scots [...].

¹⁸ By a Lady.

Prejudice nas três revistas] eram similares [...]: as lições concretas para serem aprendidas do romance, a descrição realista do dia-a-dia e das vidas das personagens, o prazer gerado por sua leitura, e o romance sendo, de modo geral, superior a outros (BAUTZ, 2010, p. 12).¹⁹

É relevante considerar o fato de que, para uma escritora do início do século XIX, pouco tempo após ter seu romance publicado, o mesmo ser objeto de avaliação, consecutivamente, em três revistas e, ainda, as três considerarem sua obra como um trabalho superior às outras escritas do gênero, ou seja, em comparação com outras produções de autoria feminina. Todavia, a crítica menciona o comportamento de Elizabeth Bennet, heroína do romance, como algo a ser revisto, pois uma obra escrita por mulher tinha função de reforçar valores morais, e a heroína supracitada carecia de alguns valores, como obediência, por exemplo.

O sistema para publicação de livros após a sanção do *The Copyright Act of 1710*, configurou-se em quatro formas distintas, que foram: (1) por assinatura, no qual os assinantes/leitores pagavam antecipadamente pela obra; (2) publicação por participação nos lucros ou *profit-sharing* que, neste caso, a editora se responsabilizaria legalmente pela propaganda e pela publicação da obra, dividindo os lucros com o autor, que geralmente eram ajustados em 50% para cada uma das partes envolvidas; (3) venda dos direitos autorais, que consistia na venda dos escritos para um editor, por uma considerável quantia e, mesmo se a obra não gerasse lucros suficientes, a editora seria obrigada a pagar a quantia estipulada ao autor, que ficava isento de qualquer exposição; (4) publicação por comissão, no qual o autor arcava com os custos de impressão e publicação, ficando, assim, para a editora, a responsabilidade sobre os cálculos e a distribuição da obra para o comércio, e lucrando 10% do valor de cada exemplar vendido (FERGUS, 2009, p. 15-17).

Jane Austen optou pela opção de ‘publicação por comissão’, ou seja, ela preferiu arcar com os custos de impressão e publicação, pois a possibilidade de lucro seria maior. Apenas, no caso de *Pride & Prejudice*, a autora cedeu os direitos da obra para a editora. Em uma de suas cartas à irmã Cassandra Austen, em novembro de 1812, a autora lamenta ter vendido sua segunda obra por um preço menor do que gostaria. Austen escreve que:

¹⁹ To get reviewed at all was an achievement, since contemporary periodicals included few articles on novels. The main points raised are similar [...]: the concrete lessons to be learned from the novel, the realistic depiction of everyday life and characters, the pleasure derived from reading the novel, and its being altogether superior to others.

P. & P. está vendido. – Egerton oferece £110 por ele. – Eu gostaria de ter conseguido £150, mas nós dois não poderíamos ficar satisfeitos e eu não estou nada surpresa de ele preferir não arriscar tanto [...]. O dinheiro será pago até o final do ano (AUSTEN, 1812, p. 132).²⁰

A declaração de Austen sugere sua intenção de se tornar uma profissional e sustentar-se financeiramente a partir da venda de seus romances. Pois, o trabalho lhe rendeu lucros consideráveis e posição de destaque no meio literário naquele período, tornando-a uma das mais apreciadas escritoras da literatura inglesa. Tal posição foi consolidada quando *Sir Walter Scott* (1891), ao se pronunciar sobre a escrita de Austen, escreve que: “Há uma verdade de pintura em seus escritos que sempre me agrada. É verdade que eles não vão além das classes médias da sociedade, mas lá ela é inimitável” (SCOTT, 1891, p.37).²¹ O escritor se refere à composição das personagens, situações descritas e a ambientação doméstica em sua narrativa. No entanto, não da mesma forma que os críticos das revistas citadas anteriormente, mas Scott (1981) demonstra admiração à maneira como a autora delinea o comportamento humano. Outro escritor que se pronunciou a respeito das obras de Austen foi Richard Simpson (1968)²². O autor aponta para o aspecto irônico e crítico de seus romances e a compara a Shakespeare, por considerar que ela, como o dramaturgo, criticava seu próprio meio e compunha suas personagens de forma primorosa.

Jane Austen estava inserida em um sistema literário organizado e com parâmetros rígidos. Seus romances seguiam, então, as regras operantes nesse sistema, isto é, as obras de autoria feminina deveriam centrar seu enredo em torno do casamento e, deveriam, também, inserir o espaço da casa, além de discursos moralistas. Assim, a autora utilizou tais elementos que estavam a sua disposição para compor seus escritos. Entretanto, em Austen, a casa pode ser tomada como metonímia da sociedade inglesa do início do século XIX, pois no ambiente doméstico se discute a respeito do papel da mulher, de *status* e poder social e, igualmente, dos valores socioculturais vigentes naquele período. Em *Pride & Prejudice*, o ambiente doméstico é apenas o cenário onde há embates ideológicos acerca de determinados elementos que constituem a sociedade inglesa do

²⁰ P.&P. is sold. – Egerton gives £110 for it. – I would rather have had £150, but we could not both be pleased, & I am not at all surprised that he should not chuse [*sic.*] to hazard so much. [...] The money is to be paid at the end of the twelvemonth .

²¹ There is a truth of painting in her writings which always delights me. They do not, it is true, get above the middle classes of society, but there she is inimitable.

²² Texto publicado primeiramente em 1870.

século XIX, como o poder patriarcal, que limita as obrigações e os direitos das mulheres, por exemplo.

Jane Austen faleceu no dia 18 de julho de 1817, com 41 anos de idade, sendo uma escritora de “novelas” para o público feminino, gênero que, segundo Fergus (2009, p.13), nunca a envergonhou. A causa apontada para sua morte é a doença conhecida, atualmente, como Insuficiência Adrenal Crônica ou Doença de Addison. Porém, a autora, curiosamente, continua a ganhar espaço e a se impor dentro de determinados sistemas, como exemplo, citamos uma campanha, no ano de 2013, para que sua imagem estampasse a nota de £10,00, e assim, tornou-se a primeira mulher a figurar entre as personalidades que têm suas imagens impressas em notas monetárias na Inglaterra.

2.2 *Pride & Prejudice*: estrutura narrativa

*Pride & Prejudice*²³ teve sua primeira edição em 1813, em três volumes e, desde então, a obra tem sido reeditada e adaptada para diversas mídias. O romance se passa em uma cidade do interior da Inglaterra, Meryton, durante as primeiras décadas do século XIX.

A narrativa tem início quando a notícia de que um jovem cavalheiro rico, de nome Charles Bingley aluga a propriedade de *Netherfield Park*. Acontecimento que provoca grande empolgação nas famílias residentes em Meryton, especialmente na família Bennet, composta por Mr. e Mrs. Bennet e suas cinco filhas: Jane Bennet, Elizabeth Bennet, também chamada de Lizzy, Mary Bennet, Kitty e Lydia Bennet. Sua mãe tem como principal objetivo de vida casar todas elas, pois, assim, poderá assegurar o futuro financeiro das filhas.

Dias depois da chegada do cavalheiro, há um baile. Na ocasião, as moças Bennet são apresentadas a Mr. Bingley, que se sente fortemente atraído por Jane Bennet, passando boa parte da noite dançando com ela. Seu amigo, um nobre que o acompanha, Mr. Darcy, se mostra menos satisfeito com o evento e desdenha os residentes daquela comunidade, além disso, se recusa a dançar com Elizabeth Bennet, provocando reação negativa por parte dos participantes da festa, que desaprovam suas atitudes e passam a vê-lo como um homem arrogante, pomposo e desprezível.

²³ O primeiro título da obra foi *First Impressions*, alterado para o título atual, antes de sua submissão para publicação.

Ao longo das semanas seguintes, as jovens mantêm contato com Mr. Bingley e, assim, Mr. Darcy, que é seu hóspede, tem a oportunidade de conhecer Elizabeth melhor, constatando o quão inteligente e bela é a moça. A relação de Jane com o Mr. Bingley também continua se estreitando, o que culmina em um convite, por meio de carta, para um jantar em sua mansão. Jane aceita, mas durante a viagem ocorre uma forte chuva e, em decorrência, a jovem contrai gripe, tendo que permanecer em *Netherfield Park* por alguns dias.

Os Bennet recebem uma postagem que narra o que ocorrera com Jane e, assim sendo, Elizabeth decide visitá-la e caminha até a mansão de Mr. Bingley. Ao chegar e ao ser anunciada, a jovem atrai a atenção de Miss Bingley, irmã de Charles Bingley, por suas roupas estarem sujas de lama, em consequência da caminhada que fez até aquela mansão, em meio a poças d'água deixadas pela chuva da noite anterior. Mr. Darcy também a recebe, de maneira mais educada. No entanto, Ms. Bingley passa a ter ciúmes de Darcy, pois percebe o interesse do cavalheiro por Lizzy.

Logo que se recupera, Jane retorna à sua casa com a irmã, onde recebem a notícia, enviada por carta, de que Mr. Collins, um clérigo e primo distante de Mr. Bennet, irá lhes fazer uma visita de algumas semanas. O cavalheiro é o futuro herdeiro da propriedade de Mr. Bennet, caso nenhuma das jovens consiga se casar antes da morte do pai. Collins é considerado um tolo pomposo, mas se mostra muito interessado nas moças da família Bennet. De tal modo, pouco depois de sua estadia, ele pede Elizabeth em casamento. A jovem recusa, ferindo o orgulho de seu pretendente e entrando em conflito com sua mãe. Sua situação é resolvida apenas quando o pai de Lizzy intervém e a apoia. Após esse episódio, Mr. Collins considera Elizabeth uma moça teimosa e tola, pois, não estaria disposta a obedecer ao esposo e, por isso, desiste de casar-se com ela. Pouco tempo depois, casa-se com a melhor amiga de Lizzy, Charlotte Lucas, que o aceita por questões financeiras.

No que diz respeito às moças mais novas, Kitty e Lydia se envolvem com oficiais da milícia que chegam para passar uma temporada na cidade de Meryton. Entre os milicos está Mr. Wickham, um jovem charmoso e educado soldado, que se torna amigo de Elizabeth e a confia que fora criado juntamente com Mr. Darcy, mas que este, friamente, o deixara sem dinheiro após a morte do pai, forçando-o a registrar-se na milícia para sobreviver. Por isso, o desprezo de Elizabeth para com Mr. Darcy se torna mais intenso.

No início do inverno, Mr. Bingley e Mr. Darcy decidem deixar *Netherfield Park* e retornar à Londres. Ao saber da notícia, Jane entristece, mas apoiada pela irmã, resolve

visitar aquela cidade e se hospedar na casa dos tios, Mr. e Mrs. Gardiner, com a esperança de que possa reencontrar o cavalheiro. Durante o período em que está na companhia dos familiares, a moça troca correspondências com Ms. Bingley que resolve visitá-la. No entanto, durante a visita, a dama se comporta de forma indiferente e hostil, além de fazer falsas afirmações a respeito de seu irmão estar interessado em outra mulher. Informação que provoca profunda tristeza e, conseqüentemente, faz com que Jane desista de Bingley, embora ainda o ame.

Durante a primavera, Elizabeth visita Charlotte que, após seu casamento, muda-se com seu esposo para a propriedade de *Rosings*, pertencente à Lady Catherine De Bourgh, viúva, de descendência nobre e é, também, tia de Mr. Darcy. Esta senhora convida Mr. Collins e sua família, bem como Lizzy para um jantar e, durante o banquete, faz várias perguntas à Elizabeth, que não se intimida e responde com jocosidade, provocando desconforto na viúva. Em pouco tempo, Darcy chega como convidado e hóspede de sua tia, e encontra Elizabeth entre os convidados; ocorrência que o deixa intrigado, levando-o a fazer reiteradas visitas à casa dos Collins, onde a jovem está hospedada. Entretanto, para a surpresa da moça, em uma dessas visitas, Mr. Darcy faz uma proposta de casamento, na qual elucida que tentou resistir aos seus sentimentos, mas que apesar do nível social de Lizzy, da origem e do comportamento de sua família, ele a ama e deseja casar-se com ela. Elizabeth, por sua vez, já enfurecida pelo teor do discurso do jovem, recusa prontamente seu pedido. A jovem diz a Mr. Darcy que ela o considera arrogante e desagradável, em seguida, o acusa de ter separado Bingley de Jane e, ainda, o culpa pela situação de Mr. Wickham. Mr. Darcy escuta atentamente, assume ter separado sua irmã e o amigo e, logo após, deixa a jovem. Pouco tempo depois, ele reaparece com uma carta e a entrega.

Em seu escrito, Darcy apresenta a justificativa pelo qual pediu seu amigo, Mr. Bingley, para se distanciar de Jane, afirmando que o fez por pensar que a jovem não correspondia as expectativas do rapaz. Em relação a Mr. Wickham, ele informa à Elizabeth que o oficial é um homem mentiroso e confidencia que a causa real de sua discordância foi uma tentativa frustrada, por parte de Mr. Wickham, de fugir com Georgiana Darcy, a jovem irmã de Mr. Darcy. Na carta, o cavalheiro relata que o soldado a seduzira com o intuito de receber parte da herança da adolescente, mas a abandonara quando percebera que não teria sucesso em sua empreitada. Após a leitura, Elizabeth se sente confusa e inicia uma autoanálise no qual avalia sua forma de ver as pessoas, suas considerações acerca de Mr.

Darcy e, principalmente, seus conceitos a respeito de si. A jovem entra em um processo de maturidade.

Ao retornar à sua casa, ela passa a tratar Mr. Wickham com certa indiferença. Para alívio da jovem, pouco tempo depois de seu retorno, a milícia deixa a cidade. Tal acontecimento entristece as duas irmãs mais jovens de Lizzy, deixando-as num estado de lástima. Contudo, Lydia consegue obter a permissão de seu pai para passar o verão com uma amiga da família em Brighton, local onde se instalará o regimento de Mr. Wickham. Com a partida da jovem e com o retorno de Jane, a família Bennet retoma suas atividades usuais, até que um convite dos tios de Elizabeth para que ela os acompanhe numa viagem pelo campo é proposto e, ao aceitar, a moça sai numa jornada pelo interior da Inglaterra com seus parentes. Eles se deslocam para a região onde se encontra *Pemberley*, propriedade de Mr. Darcy, e ao chegarem Mrs. Gardiner sugere que eles visitem a mansão do cavalheiro. Porém, Elizabeth apenas aceita a proposta depois de ter certeza de que Darcy não estará presente em sua mansão. Assim, durante a visita, ela se impressiona com o ambiente: o lago ao lado da casa, as montanhas ao fundo, as árvores, os jardins, tudo o que compõe a paisagem. Ao entrar e visitar os cômodos, a jovem também escuta depoimentos positivos dos empregados de Mr. Darcy, que entre vários elogios, elucidam sua gentileza e sua honestidade.

Inesperadamente, o cavalheiro chega e encontra os visitantes. Ao se deparar com o grupo, embora um pouco surpreso, trata a todos com educação e cordialidade. Desse modo, surge amizade entre os tios de Lizzy e Mr. Darcy, assim como afeto mútuo ascende entre os dois jovens. Entretanto, uma carta endereçada à Elizabeth, com a notícia de que sua irmã Lydia fugira com Mr. Wickham e, ainda, que o casal não teria deixado pistas de seu paradeiro, interrompe seu passeio e o apreço que estava crescendo entre o casal. Por temer o pior, Elizabeth resolve retornar à sua casa imediatamente.

Em *Longbourn*, após mais esclarecimentos sobre o ocorrido, Mr. Gardiner e Mr. Bennet planejam viajar à Londres com o intuito de procurar por Lydia. E assim o fazem, entretanto, após alguns dias de buscas, Mr. Bennet retorna sem notícias. Não obstante, para a surpresa da família, algumas semanas após a busca frustrada, uma carta de Mr. Gardiner é entregue com notícias de que o casal fora encontrado e que Mr. Wickham estaria de casamento marcado com Lydia, em troca de uma renda anual. A família Bennet é, também, informada de que tal quantia teria sido paga por seu parente, Mr. Gardiner. Posteriormente,

Elizabeth descobre que, na verdade, Mr. Darcy foi o responsável por promover o casamento e pela renda anual oferecida a Wickham.

Algum tempo após o casamento de Mr. Wickham e Lydia, Mr. Bingley volta à *Netherfield* e, sem avisar, vai ao encontro de Jane. Ao ficarem a sós, o jovem se declara e pede, formalmente, a Mr. Bennet, permissão para casar-se com a moça; todos concordam prontamente.

Enquanto a família celebra, Lady Catherine De Bourgh, subitamente, chega à propriedade dos Bennet. Ela exige conversar particular com Elizabeth e, uma vez distante dos familiares, a viúva a informa que sabe a respeito de suas intenções de casar-se com seu sobrinho, Mr. Darcy. O intuito de Lady De Bourgh é impedir a união dos dois, pois considera Elizabeth imprópria para Darcy, do mesmo modo que considera sua família e a classe social a qual pertencem. Por essa razão, as duas discutem, e a jovem afirma que não pode prometer nada contra sua própria felicidade; sua resposta deixa Lady De Bourgh furiosa e, percebendo que a iniciativa de tentar persuadir Elizabeth não surtira efeito, ela se retira. A seguir, Lizzy e Darcy se encontram e conversam. Novamente ele se declara e propõe casamento, e ela aceita.

A história termina com dois casais, Jane e Mr. Bingley, Elizabeth e Mr. Darcy. Kitty, a mais nova das irmãs, muda seu comportamento, pois seus ímpetos são refreados pelas duas irmãs mais velhas. Lydia passa o resto dos dias pedindo favores aos parentes, porque seu esposo, constantemente, contrai dívidas além do que sua renda lhes permite pagar. Mary não tem perspectiva de casar-se, e permanece em sua casa para cuidar de seus pais.

Pride & Prejudice apresenta narrador onisciente e enredo linear, com começo, meio e fim definidos. Embora, no desenvolvimento da narrativa ocorram muitos conflitos, como a separação da Jane e Mr. Bingley, a aproximação de Elizabeth e Mr. Darcy, a paixão que nasce dessa aproximação; há mudanças de ambiente, pois parte da história é contada na propriedade de Lady Catherine De Bourgh e outra parte na região de Derbyshire, onde se encontra *Pemberley*, a propriedade de Mr. Darcy, sendo o desfecho em *Longbourn*. Há, ainda, a aparição de Mr. Wickham, que flerta com Elizabeth, tornando-se um rival para Mr. Darcy. Além disso, há, também, a fuga de Lydia que coloca toda a família em risco de perder sua reputação.

Assim, podemos dizer que *Pride & Prejudice* é, a seu próprio modo, um romance capaz de despertar ansiedade, paixão (pelas personagens), surpresa, desapontamento, raiva, indignação e alegria. Ao tratar da autora, Anthony Burgess (2008, p. 209) declara que: “Como

a primeira mulher que se tornou romancista importante, preenche a lacuna entre os séculos XVIII e XIX, mas não pode ser enquadrada em nenhum grupo.” Seus textos não contêm muitas descrições dos ambientes, nem minudencia as aparências das personagens e, tampouco há constante detalhamento de suas emoções. As referências a tais características ocorrem quando se introduz uma personagem ou um ambiente novo e/ou em momentos de conflito e tensão. Por exemplo, quando Darcy propõe casamento à Elizabeth e esta recusa o pedido, o narrador apresenta o seguinte: “O sr. Darcy estava apoiado na lareira com os olhos cravados no rosto dela [...]. Seu rosto empalideceu de raiva e a confusão de sua mente era visível em cada traço” (AUSTEN, 2010, p. 154)²⁴. Há, nesta passagem, descrição de suas expressões faciais, referências a gestos e objetos em cena, por tratar-se de um momento tenso e conflituoso, pois Darcy tenta lidar com a rejeição de Elizabeth.

A referência mais significativa que temos do tipo físico de Elizabeth, por exemplo, são seus olhos negros. Quando Darcy começa a se sentir atraído pela jovem, tem-se o seguinte:

Mas, assim que se convenceu a si mesmo e aos amigos de que seu rosto não tinha nenhum traço belo, começou a descobrir que **ela se tornava excepcionalmente inteligente pela bela expressão de seus olhos negros**. A tal descoberta se seguiram outras igualmente torturantes. Embora tivesse detectado com seu olho crítico mais de uma falha nas formas dela, em relação à perfeita simetria, foi obrigado a reconhecer que suas feições eram suaves e agradáveis; e, embora afirmasse que os modos dela não fossem os da sociedade mais elegante, **ficou cativado por sua graça simples**. (AUSTEN, 2010, p. 28, grifos meus).²⁵

Como se pode observar, o narrador apresenta as conjecturas de Darcy e, apesar da referência aos olhos negros e às formas do corpo, os adjetivos mais relevantes para descrição da jovem são: “excepcionalmente” e “inteligente”. Além disso, é sua “graça simples”, isto é, seu comportamento que o seduz. O que remete a características psicológicas, ou seja, suas atitudes e sua personalidade. Do mesmo modo, ocorre com Mr. Bennet e Mrs. Bennet no início do romance, quando o narrador afirma que aquela senhora possui mente medíocre e seu esposo um humor sarcástico. E, igualmente, com Mr. Collins que, apenas após ter

²⁴ [A tradução que utilizamos da obra *Pride & Prejudice* para o português, *Orgulho e Preconceito*, é de Roberto Leal Ferreira] Mr. Darcy, who was leaning against the mantelpiece with his eyes fixed on her face [...]. His complexion became pale with anger, and the disturbance of his mind was visible in every feature.

²⁵ But no sooner had he made it clear to himself and his friends that she hardly had a good feature in her face, than he began to find it was rendered uncommonly intelligent by the beautiful expression of her dark eyes. To this discovery some others equally mortifying. Though he had detected with a critical eye more than one failure of perfect symmetry in her form, he was forced to acknowledge her figure to be light and pleasing; and in spite of his asserting that her manners were not those of the fashionable world, he was caught by their easy playfulness.

características psicológicas reveladas pela leitura de sua carta, é descrito como um “[...] jovem alto e corpulento, de vinte e cinco anos” (AUSTEN, 2010, p. 60)²⁶. É dessa maneira que os personagens são apresentados, quer dizer, as descrições dos aspectos físicos são menos relevantes que das características psicológicas.

Outro elemento recorrente na obra é a utilização de cartas. Elas são importantes para a introdução e a caracterização das personagens, além disso, apontam para mudanças significativas no enredo, como se apresentassem um prólogo de ação futura. Por exemplo, quando Jane recebe a carta de Miss Bingley informando sobre sua partida para Londres, ela a lê para a irmã. Lizzy escuta atentamente e, ao ser questionada sobre o conteúdo, responde o seguinte: “– [...] A srta. Bingley sabe que seu irmão está apaixonado por você e quer que ele se case com a srta. Darcy. Ela o segue até Londres na esperança de mantê-lo lá e tenta convencê-la de que você é indiferente para ele” (AUSTEN, 2010, p. 102)²⁷. Esta afirmação é confirmada posteriormente, quando Mr. Bingley retorna à *Longbourn* e confessa que não soube que a jovem estivera em Londres a sua procura.

Jones (2004, p. 101) argumenta que as cartas têm um efeito *split-screen*²⁸, pois podem apresentar duas histórias simultaneamente. Como exemplo, citamos o momento em que Elizabeth recebe uma carta de sua família relatando a fuga de Lydia com Mr. Wickham. Por meio dessa correspondência, o leitor tem acesso ao que ocorreu com a irmã de Lizzy e sobre o estado de sua família, ao mesmo tempo que vislumbra o que está ocorrendo com Elizabeth na companhia dos tios e de Darcy, em *Pemberley*. Nesse sentido, as cartas têm uma função relevante no romance, porque apresentam prólogos, introduzem personagens e, ainda, permitem ao leitor que tenha conhecimento de duas narrativas paralelas.

Nesta obra, não se tem referências diretas a passagem de tempo. Contudo, é possível afirmar que a história se desenrola no decorrer de um ano, iniciando-se durante os festejos de *Michaelmas*, festa religiosa cristã em homenagem ao arcanjo *Saint Michael*, ocorrida no final de setembro. A partir de então, as menções mais diretas são alusões às estações do ano, por exemplo: Mr. Bingley parte de Meryton à Londres pouco antes do inverno, que começa em torno de dezembro no hemisfério norte. E, também, menções aos meses, pois é após o mês de março que Elizabeth visita sua amiga, Charlotte. Na primavera, a

²⁶ He was tall, heavy-looking young man of five and twenty.

²⁷ Miss Bingley sees that her brother is in love with you, and wants him to marry Miss Darcy. She follows him to town in the hope of keeping him there, and tries to persuade you that he does not care about you.

²⁸ *Split-screen* se refere ao efeito visual, recorrente no cinema, de se colocar duas imagens uma ao lado da outra, apresentando duas ações diferentes, com tempo e espaços distintos.

jovem viaja com os tios e reencontra Darcy em *Pemberley*. Além de tais referências, a voz do narrador também indica quando ocorre passagem de tempo, mas de maneira indireta, como acontece no momento em que Lydia é convidada por uma amiga para viajar à Brighton. A seguir:

Mas a melancolia das perspectivas de Lydia logo se dissipou, pois recebeu um convite da sra. Forster, a esposa do coronel do regimento, para acompanhá-la à Brighton. Essa preciosa amiga era uma mulher muito jovem, casada havia muito pouco tempo. A semelhança de humor e de boa disposição atraíram a ela e a Lydia uma à outra, e, *três* meses depois de se conhecerem, já eram amigas íntimas havia *dois* (AUSTEN, 2010, p. 183).²⁹

Como a personagem sra. Forster é esposa de um coronel do regimento, fica indiretamente exposto o período de tempo que os soldados permaneceram na cidade, isto é, cerca de três meses. Além disso, também percebe-se que há muito tempo as jovens Bennet e Mr. Wickham mantinham contato.

Outro recurso empregado por Austen é a ironia. Tal estratégia, juntamente com a paródia, estava presente em muitos textos de produção feminina daquele período. Segundo Gilbert e Gubar (1984), trata-se de uma medida empregada para criticar o *status quo* vigente. As autoras afirmam ainda que: “Paródia, dubiedade, extraordinariamente sofisticados, toda esta escrita feminina é revisionista e revolucionária, mesmo quando é produzida por escritoras que nós frequentemente pensamos serem modelos angelicais de resignação (GILBERT, GUBAR, 1984, p. 80)³⁰.”

De outro modo, muitos textos de escritoras utilizavam recursos como a ironia, o pastiche ou a paródia para, além de entreter, criticar seu próprio lugar e, também, os agentes dominantes em sua sociedade. Em *Pride & Prejudice*, o teor irônico é perceptível, mas encobre um pano de fundo mais crítico e cruel, que denuncia a sujeição da mulher ao esposo, critica a divisão de classes e os problemas gerados por essa configuração. Elizabeth Bennet, com seu comportamento questionado pela crítica da época, pode ser considerada a voz que promove tal revelação. Para tanto, utilizar determinados recursos, como neste caso a ironia, com o intuito de disfarçar sua crítica, fazia-se necessário.

²⁹ But the gloom of Lydia's prospect was shortly cleared away; for she received an invitation from Mrs. Forster, the wife of the Colonel of the regiment, to accompany her to Brighton. This invaluable friend was a very young woman, and very lately married. A resemblance in good humour and good spirits had recommended her and Lydia to each other, and out of their *three* months' acquaintance they had been intimate *two*.

³⁰ Parodic, duplicitous, extraordinarily sophisticated, all this female writing is both revisionary and revolutionary, even when it is produced by writers we usually think of as models of angelic resignation.

Ao tratar do conceito de ironia, Genilda Azerêdo (2003) alega que este elemento seria estruturado por meio de contraste, isto é, caracteriza-se por um jogo de significados no qual o sujeito que ironiza comunica algo com o intuito de negar-lhe, ou nega algo com o intuito de afirmar-lhe, por exemplo, e que ainda encerra um teor crítico em seu conteúdo. Assim, Azerêdo afirma que: “O discurso irônico, portanto, lida, de modo bastante substancial e complexo, com a contradição e o conflito de significados, com a duplicidade e a dialogicidade da linguagem” (AZERÊDO, 2003, p. 26). Em outras palavras, o discurso irônico é produzido por meio de uma composição que usa o potencial da palavra em um determinado contexto. Dessa forma, um sujeito pode utilizar uma frase cujo significado formal remete a elogios, quando, na verdade, seu discurso altera o significado do enunciado, com o intuito de gerar uma repreensão.

D.C. Muecke (1970, p. 49) concebe o discurso irônico por meio de duas categorias primárias: a Ironia Verbal e a Ironia Situacional³¹. O primeiro conceito, isto é, o de ironia verbal diz respeito ao discurso e à intenção do interlocutor; e o segundo, o conceito de ironia situacional, é mais abrangente, pois se refere a situações que podem ser consideradas como tal, por um espectador. O autor também aponta para cinco principais elementos que constituem o discurso irônico. São eles: o elemento de inocência (real ou disfarçada), o elemento de contraste entre aparência e realidade, um elemento cômico, um elemento de distanciamento e um elemento estético³².

O elemento de inocência ocorre quando o sujeito que sofre a ironia não percebe. Nesse contexto, ele julga que sua situação é boa quando está, de fato, ruim, ou que é ruim, quando não há nada que lhe cause nenhum tipo de coerção. De modo geral, neste caso, a ironia é percebida por um espectador.

Em relação ao elemento de contraste entre aparência e realidade, ou seja, o que é fato e o que se diz sobre ele; a ironia ocorre quando se apresenta uma situação no qual há um comunicado de conteúdo ambíguo, quer dizer, ao mesmo tempo verdadeiro e falso. Nesse caso, cabe ao observador julgar o que é a ‘mentira’ e o que é a ‘verdade’. Esse elemento é a base estrutural do discurso irônico, uma vez que envolve duas informações, uma verdadeira: a que se deseja expressar; e uma falsa: a que se diz de fato. Por exemplo, quando um

³¹ Respectivamente: *Verbal Irony* e *Situational Irony*.

³² Os termos foram cunhados na língua inglesa. Desconhece-se sua possível tradução para o meio literário na língua portuguesa, assim, acha-se necessário apresentá-los em sua língua de origem. Dessa forma, respectivamente, têm-se: The element of innocence (real or pretended), the element of contrast of appearance and reality, a comic element, an element of detachment, and an aesthetic element.

interlocutor afirma que algo é belo, mas, sua intenção é, por meio do adjetivo, ressaltar a falta de beleza em tal objeto.

Um dos efeitos do uso da ironia é o riso. Por essa razão, Muecke (1970, p. 33) aponta para o elemento cômico. Este ocorre devido a relação entre a realidade e o que é descrito e apresentado de fato, em outras palavras, o contraste entre o que é expresso e o seu significado subjacente. Como consequência dessa estrutura, há, segundo o autor, uma tensão emocional que resulta no riso.

Entretanto, o riso ocorre quando não há compaixão de quem assiste a uma situação. Por esse motivo, o autor também aponta para o elemento de distanciamento. Este se refere ao fato de que o sujeito que ironiza uma determinada situação, seja ela política, cultural ou social, expressa sua opinião de forma indireta, porém, causando um efeito impactante no espectador.

Por fim, o elemento estético, que se refere à capacidade de contar ou reproduzir uma determinada situação como sendo irônica; de perceber os contrastes e proceder de recortes para a representação do que realmente trata do aspecto irônico; de usar um linguajar que mostre as incongruências de um diálogo ou que descreva um episódio como sendo irônico; tudo isso, de forma sutil e organizada.

Os elementos apresentados, ou seja, o elemento de inocência, o elemento de contraste entre aparência e realidade, um elemento cômico, um elemento de distanciamento e um elemento estético, não se manifestam num discurso irônico de maneira independente, pois estão interligados. Tais características podem ser encontradas na narrativa de *Pride & Prejudice*. Como exemplo, citamos a frase que inicia o romance: “É uma verdade universalmente reconhecida que um homem solteiro e muito rico precisa de esposa” (AUSTEN, 2010, p. 13)³³. A ironia aqui consiste em afirmar que o desejo de casamento é do homem rico, quando, ao contrário, é da mulher. Pois, na Inglaterra do século XIX, o casamento era o principal meio de garantir uma vida respeitável e economicamente estável para a mulher. Dessa forma, o desejo de conseguir um esposo com posses partia delas e não dos homens. Pode-se perceber, assim, um jogo de palavras que inverte os papéis, como sugerindo uma piada. Porém, encerra uma crítica subjacente e expõe a situação dependente e limitada na qual a mulher se encontrava naquele contexto.

³³ It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife.

A ironia nesta obra compreende diálogos, descrições de situações e de comportamento das personagens, isto é, faz-se presente na narrativa, ora nas atitudes das personagens, ora nas falas, gerando, também, um teor cômico, porém, apenas o suficiente para disfarçar um discurso político. Além disso, compreende os conceitos postulados por Muecke (1970), de ironia situacional e ironia verbal; e seus elementos estruturadores podem ser percebidos em ambas as categorias dentro na narrativa de *Pride & Prejudice*.

O emprego de ironia na obra de Austen trata-se de um recurso que, reiteramos, foi utilizado por outras escritoras durante o século XIX. Destarte, nesse romance de Austen, tal recurso é empregado como um elemento que contribui para a composição e à função crítica da personagem Elizabeth Bennet, no sentido de denunciar e criticar um sistema social opressor.

Pride & Prejudice é uma obra cujo enredo trata de amor, fraternidade, separação, ironia e crítica. Esta última qualidade é expressa por meio das atitudes e das falas da personagem Elizabeth Bennet. Sua personalidade complexa, suas dúvidas e medos mascarados por seu sorriso e impetuosidade, a forma como ela reconhece seus erros e mais, as atitudes diante de alguns valores, a transformam em uma heroína que transcende seu tempo e, ao mesmo tempo, uma anti-heroína em seu próprio *locus*.

3 REESCRITURA E ADAPTAÇÃO COMO TRADUÇÃO

Este capítulo concentra-se na discussão acerca de aspectos teóricos relevantes no que tange aos conceitos de tradução aplicados à esta pesquisa. Primeiramente, apresentamos o conceito de reescritura como uma forma de tradução, bem como nossas considerações a esse respeito e, a seguir, discutimos o conceito de adaptação fílmica como tradução. Por fim, discorremos sobre as relações entre a literatura e o cinema.

3.1 Reescritura: mecenato, sistema e poder

A atividade de traduzir é parte integrante do processo de produção literária. André Lefevere (2007, p. 15) afirma que há indicações de trabalhos nesse campo desde a Roma Antiga, quando os escravos das famílias abastadas organizavam textos gregos em função de ensinar seus jovens senhores. Esta atividade perdurou nas produções renascentistas, período no qual se buscava resgatar os clássicos greco-romanos, bem como nos trabalhos dos críticos de literatura do século XIX, que produziam compêndios de obras literárias consideradas importantes para a educação dos jovens; e, ainda, no ofício dos tradutores da primeira metade do século XX, que se esmeravam na busca pela equivalência entre textos traduzidos e seus “originais”. Constituindo, de tal modo, uma atividade de grande relevância em voga em nossa sociedade contemporânea.

Nesse campo, os estudos de Lefevere (2007) são de fundamental importância. O autor, seguindo a linha de contextualizar a tradução com elementos sociais, históricos e culturais, cunhou o conceito de reescritura em tradução. Em suas palavras, reescrituras compreendem: “[...] resumos de enredos em histórias da literatura ou obras de referências, resenhas em jornais ou revistas especializadas, alguns artigos críticos, montagens para teatro e, por último, mas não menos importante, as traduções” (LEFEVERE, 2007, p. 21). Portanto, reescrituras são produções textuais que remetem a obras literárias e fazem parte do sistema literário de uma cultura. Essas produções são fruto do trabalho de críticos literários, resenhistas, jornalistas, colunistas, acadêmicos, tradutores e de instituições; podem ser encontradas em compêndios de literatura, em revistas especializadas para públicos diversos, em adaptações de obras literárias para públicos de diferentes faixas etárias, para o teatro, para a TV e para o cinema. Esses trabalhos referem-se a uma obra de partida, projetam sua imagem

dentro de uma cultura, permitindo sua aceitação ou sua negação. É por meio das reescrituras que muitas informações sobre obras literárias chegam ao grande público.

Como se percebe, o conceito de reescritura é abrangente e, como a própria produção literária, acarreta reprodução de valores. Dessa forma, consideram-se as reescrituras como elementos reguladores de um sistema literário e cultural, visto que promovem, por meio de discursos proferidos por agentes detentores de prestígio, como a crítica literária, acadêmicos, jornalistas, por exemplo, a projeção de obras literárias. Como consequência, geram discursos acerca de tais textos, projetando-os para outros públicos e culturas, muitas vezes, por meio de traduções.

Lefevere (2007, p. 13) ressalta a importância dos reescritores como mantenedores do sistema literário e refuta a ideia de que uma obra é reescrita por possuir um valor intrínseco único. Para o autor, há um conjunto de elementos em um determinado momento sócio-histórico que determina que algumas obras sejam prestigiadas e, como resultado, publicadas em detrimento de outras. Como exemplo, ele cita textos de cunho feminista, difundidos entre as décadas de 1970 e 1980. A esse respeito, o autor afirma que:

De forma semelhante, muitos clássicos feministas “esquecidos”, originalmente publicados nos anos 20, 30 e 40 do século 20, foram republicados no final dos anos 70 e 80. O conteúdo dos romances era, supostamente, não menos feminista do que é agora, uma vez que estamos lidando com os mesmos textos. A razão pela qual os clássicos feministas são republicados não se encontra no valor intrínseco dos textos, ou mesmo na (possível) falta desse valor, mas no fato de que eles estão sendo agora editados sobre o pano de fundo de um impressionante conjunto de crítica feminista, que os anuncia, os incorpora e os suporta (LEFEVERE, 2007, p. 14).

Tais obras, para o autor, sempre mantiveram seu valor intrínseco, mas sua reedição se deveu a um determinado contexto onde ocorreu uma nova interpretação. Portanto, devido a lutas sociais pelos direitos das mulheres, que se tornaram evidentes e mais fortes a partir dos anos de 1960, gerou-se um contexto que acolheu os textos de cunho feminista, os interpretou e os projetou naquele sistema literário. Embora seu conteúdo permanecesse inalterado, isto é, fosse o mesmo de cerca de quarenta anos antes, o valor atribuído a tais trabalhos foi outro, relacionado ao novo contexto sócio-histórico, no qual havia público propenso à recepção daquelas obras.

Assim sendo, ao ser reescrito, um texto recebe a leitura do agente (tradutor, jornalista, crítico literário) e essa leitura está condicionada ao lugar de fala desse profissional, à sua visão de mundo, à sua posição política. Consequentemente, haverá ali um trabalho

mediado por uma leitura específica. Além disso, a sociedade e o público, bem como instituições, também exercem influência no processo de produção de uma reescritura, dentro de um determinado sistema sociocultural.

Quanto ao conceito de sistema, Lefevere (2007, p. 30) o concebe como um conjunto de elementos sociais, históricos, políticos e econômicos que se influenciam mutuamente, interagindo e constituindo a sociedade; incluindo aspectos culturais, como a dinâmica entre grupos marginalizados e não marginalizados, música, política, história, economia, literatura, etc. Citamos, como exemplo, o sistema social de produção de Jane Austen, uma sociedade patriarcal e rígida quanto a aspectos morais do ponto de vista público. Essa estrutura sociocultural influenciava e se refletia no sistema literário, a título de exemplo: restringindo o espaço para escrituras femininas, configurando uma poética. Assim, havia um sistema de literatura de autoria feminina que coexistia e interagia com outras poéticas de autoria masculina, porém, o sistema literário feminino era, como apresentamos na seção anterior, “inferior” ao sistema literário masculino em termos de valor intelectual. Nessa sociedade havia um sistema literário amplo, formado por subsistemas que interagiam entre si. Com o passar do tempo e a influência de outros elementos, esse sistema se modificou, tornando-se aberto para publicações de mulheres. Tal sistema constitui o sistema literário inglês, que compõe o sistema literário ocidental, interagindo, por meio de traduções, com outras culturas, como a brasileira.

No que diz respeito ao sistema literário, Lefevere (2007, p. 33) afirma que ele é mantido por dois fatores principais, encontrados em todas as sociedades globalizadas: um fator interno e um fator externo.

O fator interno ao sistema é composto por aqueles que trabalham diretamente com textos, como os críticos literários, acadêmicos, resenhistas, tradutores e escritores. Esses profissionais, de modo geral, produzem seus textos de acordo com restrições existentes em seu sistema. Como exemplo, citamos uma tradução do romance *Pride and Prejudice*³⁴ para o público jovem brasileiro. Nesse texto, a famosa frase que abre o romance de Austen não é diretamente traduzida, ao contrário, a voz do narrador é passada para a personagem Elizabeth Bennet, que abre o texto da seguinte forma: “Finalmente *Netherfield Park*, um enorme solar de nossa cidade, foi alugado! Estava há muito tempo vazio, esperando por alguém rico o bastante para pagar seu preço” (AUSTEN, 2009, p. 9). Podemos inferir que o texto, pela

³⁴ Produzida pelo tradutor João Pedro Roriz, lançado pela editora Paulus na série encontro com clássicos.

forma como foi traduzido, foi adequado a um público composto por jovens que não conhecem o trabalho da autora e são leitores iniciantes, isto é, leitores que não têm contato com textos clássicos. Assim, essa tradução ou reescritura, será a responsável por apresentar a obra de Austen para tais leitores.

O tradutor, como um componente interno do sistema, desenvolve seu trabalho de acordo com parâmetros necessários para contemplar determinado público. Portanto, o fator interno do sistema engloba os profissionais envolvidos, que trabalham de forma a reforçar os parâmetros estéticos e discursivos das obras que serão traduzidas, contribuindo para fortalecer conceitos e valores. Porém, também é possível o contrário, isto é, que esses profissionais possam inserir novos elementos estéticos ou discursivos, ocasionando mudança. Isso é possível quando um sistema entra em colapso, devido ao desgaste de suas normas internas; fator que assinala uma mudança nos conceitos e valores pertencentes a tal sistema. De outro modo, produções que não obedecem aos parâmetros do sistema receptor poderão ser inseridas, mas ficarão à margem deste, relegadas a grupos, também, marginais.

O fator externo ao sistema é denominado de mecenato, por Lefevere (2007, p. 34). O mecenato compreende grupos ou indivíduos dominantes em sistemas literários e culturais, ou seja, aqueles que detêm poder sobre as produções e, segundo o autor, operam, sobretudo, no campo ideológico:

[...] uma organização religiosa, um partido político, uma classe social, uma corte real, editores e, por último, mas não menos importante, pela mídia, tanto jornais e revistas quanto grandes corporações de televisão. [...] Como regra, operam por meio de instituições montadas para regular, senão a escritura de literatura, pelo menos sua distribuição: academias, departamentos de censura, jornais de crítica e, de longe o mais importante, o estabelecimento de ensino (LEFEVERE, 2007, p. 35).

O mecenato compreende diferentes esferas no sistema literário, contudo, o objetivo principal é regular sua produção a fim de que se possa manter o controle do sistema. Assim, há dois tipos de mecenato: o mecenato diferenciado e o mecenato indiferenciado. O primeiro corresponde a um sistema aberto, onde obras estabelecidas podem competir com novas obras. Nesse tipo de sistema, os textos canônicos dividem espaço com os *best-sellers* e com as produções ‘marginais’, ou seja, aquelas que não obedecem às regras do sistema ao qual pertencem. O principal elemento para produção e, portanto, incentivo e inserção de textos nesse sistema é o fator econômico. Uma obra que possa gerar lucros tem mais chances de ser inserida e publicada, mas, para tanto, ela deverá se adaptar a certas regras dominantes na estrutura da cultura para o qual será inserida.

As obras de Jane Austen, bem como de outras escritoras contemporâneas suas, apenas foram publicados porque o sistema de publicação de textos literários em sua época estava estruturado dentro do conceito que Lefevere (2007) apresenta como de mecenato diferenciado. Pois, apesar das restrições, havia várias possibilidades para se publicar livros, principalmente, se levarmos em consideração as mudanças provocadas pelo *The Act of Copyright of 1710*, que expandiu o mercado literário e permitiu maior publicação de textos de autoria feminina.

Quanto ao mecenato indiferenciado, este sistema está presente em sociedades com normas mais rígidas. Normalmente em regimes totalitários, onde a publicação de textos está sujeita a análises mais restritas e à censura, se não corresponderem exatamente aos parâmetros socioculturais daquele sistema. Em outras palavras: não há possibilidade legal de publicação de textos considerados, em qualquer nível, destoantes do conteúdo ou da forma dominante sustentada pelo mecenato indiferenciado.

Lefevere (2007, p. 35) aponta três elementos que constituem o mecenato: a ideologia, a economia e o *status*. A ideologia opera no campo cultural, isto é, corresponde aos parâmetros e conceitos socialmente aceitos pela maioria ou pelos setores dominantes em um determinado sistema. Esse elemento age no que diz respeito à escolha do tipo de texto a ser produzido ou traduzido, bem como em relação à sua estética. A economia, por sua vez, está relacionada ao pagamento do escritor ou tradutor, pois o mecenas garante que seu empregado receba um salário. Finalmente, o *status* refere-se ao grupo ao qual pertence o profissional, e.g., se se trata de uma grande empresa com estabilidade, projeção e influência no mercado; isso se reflete no ofício, e pode gerar privilégios, o que faz com que muitos tradutores, escritores e reescritores procurem por instituições estáveis e com prestígio. Deste modo, cria-se uma relação permanente entre os mecenas e os profissionais. A esse respeito, Lefevere esclarece que:

A aceitação do mecenato implica, portanto, que escritores ou reescritores trabalhem dentro dos parâmetros estabelecidos por seus mecenas e que eles estejam dispostos a autenticar e sejam capazes de legitimar tanto o *status* quanto o poder de seus mecenas [...]. (LEFEVERE, 2007, p. 39)

Uma vez estabelecidas, tais relações tendem a promover a manutenção do sistema, como aludido anteriormente. Contudo, com o fator econômico sendo o principal componente em sistemas de mecenato indiferenciado, como são as sociedades capitalistas, os mecenas tendem a se adequar ao sistema, como uma estratégia de se manter no poder, e as adaptações

ou traduções de obras clássicas seguem sua orientação. Em suma: elas continuam sendo reescritas (ou adaptadas para as telas) embora adequem-se a novos padrões instituídos dentro dos sistemas literários. Novamente, a título de exemplo, citamos uma reescritura de *Pride and Prejudice*, produzida por Seth Grahame-Smith e Tony Lee, publicada em 2009 nos EUA, pela editora *Ballantine Books*, intitulada de *Pride and Prejudice and Zombies*. Trata-se de uma *graphic novel*, ou história em quadrinhos (doravante HQ), que reinsere as personagens clássicas de Austen em uma atmosfera mórbida, onde as heroínas lutam com zumbis que invadem as casas da cidade de Meryton e atacam seus moradores. Percebe-se uma adequação, como referenciada por Lefevre (2007), promovida pela intenção de conquistar novos leitores e pelo reconhecimento de um público estável de leitores do gênero HQ. Tal reescritura projeta a obra de Austen, que não perde seu *status* canônico, para o público aludido anteriormente, embora o novo texto seja consideravelmente distinto.

Consideramos que, ao adaptar a obra para HQ, a alternativa é manter o poder do mecenato dominante por meio da adequação a novos parâmetros, desde que estes possam ser enquadrados ou contidos pelo sistema vigente. Visto que, no exemplo exposto, não se trata de qualquer produção de HQ, mas de uma obra canônica que foi reescrita em um contexto distinto e para um público peculiar, que poderá oferecer o retorno financeiro esperado. Assim, é aceitável que esse gênero possa ser projetado, embora existam inúmeras outras obras em formato de HQ que serão excluídas por não se enquadrarem nos padrões dos mecenas ou pela possibilidade do retorno financeiro ser ínfima. Em decorrência, esses trabalhos são considerados desfavoráveis ao sistema e acabam sendo recusados, relegados à sua margem. Embora possam ser publicados fora dele, não sendo parte constituinte de sua poética dominante.

Outro elemento que orienta a produção de reescrituras é a poética. Para Lefevre (2007, p. 51), a poética de um sistema é estruturada por dois fatores principais: (1) o texto em si, isto é, sua estrutura de composição estética, os elementos tidos para compor a criação de um texto literário; (2) a posição do texto no sistema literário, ou seja, seu valor, que é resultado das normas e parâmetros instituídos, e serve de modelo para outras produções.

A codificação de uma poética é o processo de criação de identidade por meio de instauração de padrões que, por sua vez, ao serem estabelecidos agregam determinados tipos de textos e excluem aqueles que não se encaixam no parâmetro desenvolvido. Como exemplo de codificação de poética, Lefevre (2007, p. 57) cita os postulados de Platão e Aristóteles

que, após o surgimento de textos e narrativas, tais pensadores criaram conceitos a respeito das produções escritas de sua cultura, sistematizando, dessa forma, aquela poética e gerando preceitos para as gerações posteriores.

Nesse processo, a reescritura é fundamental, tanto para a codificação, que é a formação de uma poética, quanto para sua manutenção, isto é, a propagação dos textos e dos conceitos a seu respeito, bem como o estabelecimento de parâmetros. Ao tratar do papel da reescritura na codificação de uma poética, Lefevere (2007, p. 54) relata que: “O processo de codificação é mais aparente nos sistemas em que o ensinamento dependia mais de exemplos escritos do que de preceitos [...]” Sua afirmação confirma o papel fundamental das reescrituras no processo de formação de um sistema literário a partir da codificação de determinadas produções e das críticas a seu respeito.

Uma poética pode influenciar a formação de outra em lugares onde não há produção literária escrita, onde a poética não está totalmente estabelecida e, finalmente, por meio da dominação cultural. Todavia, ao influenciar outro sistema, a poética estrangeira sofre transformações, pois ocorre interação entre duas culturas, embora uma possa ser dominada por outra. A respeito da influência de uma poética sobre outra, Lefevere alega que:

O Romantismo, é [*sic.*] um exemplo brilhante de como uma poética transcende línguas e entidades étnicas e políticas, insiste que a língua de fato representa o caráter dominante de uma obra literária, ou que uma literatura está circunscrita à língua na qual ela é produzida (LEFEVERE, 2007, p. 59).

Sabemos que a literatura não está limitada à linguagem escrita e ao significado literal das palavras. Porém, é por meio da interação entre línguas que uma poética transcende e pode influenciar um sistema literário e cultural estrangeiro. O principal agente responsável nesse empreendimento é a reescritura.

Não obstante, um sistema literário não é estanque, mas dinâmico, embora seu ritmo seja lento em relação a outras transformações que ocorrem na sociedade. Por exemplo, ainda há temas literários que encerram o melodrama utilizado na literatura, no cinema e em novelas televisivas. Trata-se de uma composição narrativa, cuja origem remete ao teatro grego antigo. Entretanto, concomitantemente ao melodrama, há outras composições narrativas surgidas há menos tempo, como o fluxo de consciência, empregado primeiramente por James Joyce e Virginia Woolf e, posteriormente, adotado por outros escritores, como William Faulkner, nos EUA e Clarice Lispector, no Brasil, por exemplo. O fato é que o sistema literário se renova por sua própria natureza dinâmica, mas não exclui definitivamente um

elemento, apenas o relega à periferia quando este está desgastado. Essas alternâncias ocorrerão como resultados sócio-históricos, dependendo do momento vivido pelos mecenas e demais componentes do sistema literário. E, nesse processo, novos elementos são inseridos por meio de reescrituras.

Uma poética, qualquer poética, é uma variável histórica: não é absoluta. Num sistema literário, a poética dominante no presente é bastante diferente daquela dominante no início do sistema. Seus componentes funcionais provavelmente terão mudado [...]. Porém, toda poética tende a se apresentar como absoluta, para dispersar seus predecessores (resulta na prática numa integração deles a si mesma) e negar sua própria transitoriedade [...] (LEFEVERE, 2007, p. 63).

Assim, a poética de um sistema se constitui por meio de mudanças ocorridas internamente. Tais transformações promovem a inserção de elementos novos e, via de regra, estrangeiros quando necessário, através do afrouxamento em relação às normas ou aos padrões existentes em seu centro, resultando em um processo de interação e renovação entre sistemas diferentes, sendo que o principal fator responsável por todas essas mudanças é a tradução, ou seja, a reescritura. Apesar dessa dinâmica, algumas instituições conservadoras demoram a adotar tais mudanças, o que permite a prevalência de velhos padrões, embora de forma não tão forte no sistema como um todo. Geralmente, as instituições acadêmicas assumem essa postura.

Lefevere (2007, p.16) critica a academia, por considerar que não está afinada com as mudanças ocorridas. O autor considera que a instituição é um agente conservador e que, muitas vezes, assume o papel de mecenas ao insistir em manter a distinção entre conceitos de boa ou de má literatura, por exemplo. As produções de cunho literário, críticas, resenhas, pesquisas, principalmente dos textos canônicos, estão relegadas, sobretudo, aos muros da academia. Todavia, a literatura, atualmente, está voltada a narrativas dinâmicas e mais simples se comparadas com os grandes volumes de romances oriundos do século XIX e do início do século XX. Além disso, o leitor contemporâneo não profissional tem relutado a ler tais textos (LEFEVERE, 2007, p. 16).

Entretanto, a literatura clássica consegue sobreviver e volta, de tempos em tempos, às prateleiras das livrarias por meio de textos que são reescritos, não apenas para outras línguas, mas também para o cinema. Esta modalidade, isto é, o cinema, que está ganhando mais espaço e conquistando públicos maiores é, em parte, responsável pela manutenção de sistemas literários, posto que obras de autores canônicos são adaptadas ou reescritas para as telas. Esses produtos audiovisuais projetam os textos para novos públicos

leitores, ocasionando a reedição dos livros. Consideramos essa tendência como sendo um ciclo de renovação, por meio da tradução, pertinente ao próprio sistema literário em diálogo com outros sistemas como, no nosso caso, o cinematográfico.

3.2 Adaptação fílmica como tradução

Patrick Cattrysse (1995), ao mostrar que a adaptação fílmica seria um tipo de tradução, contribuiu de maneira substancial para tais estudos. Para o autor, a tradução é um fenômeno semiótico que, por essa qualidade, pode contemplar textos e filmes; embora admita que os campos de estudos sejam distintos. Entretanto, cinema e literatura possuem muitos componentes em comum, como narrativa, enredo, personagens, simbolismo, passagens de tempo e, até mesmo, ação. Conquanto, expressos de maneira peculiar a cada meio, não são isentos de gerar discursos.

Cattrysse (1995, p. 54) investigou a tradução do cinema *noir*³⁵ norte-americano e constatou que muitas análises de adaptações fílmicas têm sido produzidas sem uma metodologia estruturada, levando a resultados não sistêmicos e embasados em estudos tradicionais de tradução, isto é, estudos que levam em consideração apenas o texto de partida. Por essa razão, o autor buscou desenvolver um método que considerasse a relação complexa entre os dois meios, ou seja, a literatura e o cinema.

Do mesmo modo que Lefevere (2007), o autor emprega o conceito de sistema. Para tal, recorreu à teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990). É importante considerarmos uma breve exposição a respeito da teoria dos polissistemas de Even-Zohar.

O autor, ao tratar dos estudos literários, cunhou uma nova abordagem em que, assim como Lefevere (2007), remete ao conceito de sistema dos formalistas russos. Este enfoque constitui estruturas hierárquicas dentro de uma cultura, desta forma, relações de poder entre elementos dominantes (centro), que constituem o *mainstream*³⁶ por um determinado período de tempo, e elementos que são excluídos (periferia) quando não seguem o parâmetro estabelecido. Constitui-se, dessa forma, uma dinâmica de permutas entre os

³⁵ Gênero de filme adaptado de romances policiais, publicados de forma mais intensa durante a Grande Depressão nos EUA. Este gênero foi objeto de estudo do autor que selecionou 250 filmes *noir*, produzidos entre os anos de 1940 a 1960, nos EUA.

³⁶ Termo de origem estadunidense que pode designar tanto cultura popular, isto é, cultura de massa, ou cultura hegemônica, corrente cultural dominante em uma sociedade (MARTEL, 2012, p. 21). Neste trabalho adotamos o segundo sentido.

elementos pertencentes aos dois polos, que não são homogêneos. Ao tratar do conceito de sistema, Even-Zohar declara que:

Trata-se, portanto, raramente de um uni-sistema, mas necessariamente um polisistema – 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).³⁷

O conceito desenvolvido pelo autor contempla múltiplos elementos socioculturais e suas inter-relações e, ainda, os desdobramentos dessas relações com outros sistemas, uma vez que sua estrutura é dinâmica e age de forma sincrônica e diacrônica³⁸.

Quanto à conexão dos polissistemas às teorias de tradução, Even-Zohar (1990) não alude a ideias de valor. Todavia, admite a existência de hierarquias sociais numa relação dinâmica. Dessa forma, se, para um sistema de literatura canonizada (centro) não existisse uma oposição, isto é, a não canônica (periferia), o sistema se estagnaria e não seria possível, por exemplo, a inserção de novos textos (traduções, novas teorias no campo da literatura, por exemplo) e, conseqüentemente, a renovação desse sistema, o que levaria ao colapso do mesmo.

No que tange ao emprego da teoria dos polissistemas, Cattrysse (1995, p. 54) afirma que, ao considerar o processo de tradução ou adaptação como pertencendo a um sistema, percebeu que tal concepção revelava limitações de outras linhas de pesquisas ao ser confrontada com abordagens tradicionais. Dessa forma, o autor, com base na teoria dos polissistemas, comparou a metodologia que escolheu com outras correntes tradicionais que não consideravam o contexto sociocultural do sistema de chegada. De tal modo, têm-se as seguintes abordagens:

(a) Teorias tradicionais:

- partem do texto fonte, assim concebem a tradução como cópia;
- são de cunho prescritivo, pois, procuram na tradução elementos que as tornem equivalentes ou fiéis ao texto fonte. Procuram prescrever como se pode produzir boa tradução. Aplicam julgamento de valor;

³⁷ 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.

³⁸ Sincrônico/diacrônico: “[...] adotar uma interpretação sincrônica de um fenômeno é examiná-lo em momento único na história ou como algo existente fora da história. O diacrônico é, portanto, preocupado com os aspectos históricos ou temporais de um fenômeno” (EDGAR; SEDGWICK, 2003, p. 307).

- as comparações são realizadas a partir de fragmentos entre duas línguas, especialmente, àqueles que correspondem às expectativas dos estudiosos. De modo geral, desconsideram elementos políticos, culturais, sociais e históricos.

(b) Teorias não tradicionais:

- a análise é iniciada a partir do produto final, isto é, o objeto traduzido. Considerando-se que a tradução é um novo objeto;
- são de cunho descritivo, pois buscam entender como se deu o processo de tradução e quais as razões e as circunstâncias. Não demandam julgamento de valor;
- consideram elementos sincrônicos e diacrônicos da cultura (política, história, economia e sociedade).

Nesse sentido, as teorias não tradicionais que levam em consideração aspectos socioculturais são mais abrangentes, pois revelam limitações. De tal modo, reconhece-se que o texto traduzido é resultado de um processo permeado por elementos relevantes advindos das culturas receptoras (no caso dos filmes, incluem-se as audiências) que, por sua vez, direcionam a prática, bem como seu produto e, conseqüentemente, acarretam reproduções de ideologias e valores.

Um exemplo, nessa perspectiva, envolve a tradução do romance *Pride & Prejudice*, para uma série de TV produzida pela BBC de Londres em 1995, dirigida por Simon Langton. Nesta adaptação, há um episódio no qual o personagem Mr. Darcy, ao sair de um lago, completamente molhado e usando uma blusa branca, é visto por Elizabeth Bennet, de modo que o espectador e a personagem possam perceber sua musculatura. Essa cena não está no romance e, tampouco há referências tão explícitas a elementos eróticos no texto de Austen. Tal recurso, na nossa visão, foi utilizado em uma adaptação para uma audiência feminina do final do século XX, com o intuito de chamar atenção e permitir identificação com aquele público, pois como afirmam Linda Troost e Sayre Greenfielf (2001, p.6), este tipo de modificação concentra mais elementos e ideais de nosso próprio contexto cultural do que daquele do autor ou do exposto no romance, isto é, algumas alterações em filmes refletem valores sociais vigentes no que diz respeito aos sistemas que recebem as traduções.

Cattrysse (1995), ao discutir sobre seu estudo envolvendo a adaptação de filmes *noir*, declara que: “[...] os estudos de tradução e as adaptações fílmicas são ambos relacionados às transformações do texto fonte no texto alvo, sob algumas condições de

‘invariabilidade’ ou ‘equivalência’” (CATTRYSSSE, 1995, p. 54)³⁹. Sua afirmação em relação às transformações ocorridas no processo tradutório apenas corrobora o fato de que a tradução é geradora de significados, e pode ser empregada para atender a determinadas demandas previamente estabelecidas dentro de sistemas culturais, como ocorreu no exemplo exposto no parágrafo anterior. Para tanto, Cattrysse (1995, p. 55-58) estabelece quatro campos a serem analisados em sua pesquisa:

1. política de seleção: refere-se a quais textos foram selecionados pelos críticos e por qual o motivo;
2. política de adaptação: refere-se ao modo como o texto será desenvolvido na tela;
3. política de função: como o filme é percebido pela crítica e pelo público;
4. relações: trata-se das consequências das relações estabelecidas entre texto e as adaptações fílmicas.⁴⁰

No que diz respeito ao campo (1), isto é, a ‘política de seleção’, o autor constatou que, apesar de 67% dos filmes analisados serem adaptações de textos literários e apenas 22% serem produções próprias, somente nomes de escritores famosos foram citados nos créditos finais exibidos nos filmes. O que confere o apagamento de nomes de escritores menos famosos. Acerca de tal constatação, o autor relata o fato de um escritor chamado Cornell Woolrich ter sido objeto de estudo apenas anos depois de outro escritor, Horace McCoy; sendo que o primeiro havia contribuído com vasta produção literária e tivera muitas obras adaptadas para as telas. Ao passo que, o segundo, apenas teve um trabalho adaptado para o meio fílmico e não há registros de outras produções suas ligadas ao gênero *noir*. A esse respeito, Cattrysse comenta que: “[...] até recentemente, críticos tendiam a dar mais importância a escritores de literatura em relação ao seu prestígio literário, ao invés de sua importância (qualitativa ou quantitativa) para o filme *noir*” (CATTRYSSSE, 1995, p. 55)⁴¹. Um fator que contribuiu, segundo o autor, foi o texto de um acadêmico a respeito da obra de ambos os escritores, sendo que, como McCoy era conhecido por público maior e, por isso, detinha prestígio, o texto do acadêmico reforçou sua posição, tornando esse autor referência

³⁹ [...] translation studies and film adaptation studies are both concerned with the transformation of source into target texts under some condition of “invariance” or equivalences.

⁴⁰ Respectivamente; 1. Selection Policy; 2. Adaptation Policy; 3. The Functioning of Adaptations; 4. The Relations between Functions and Policies.

⁴¹ However, until recently, critics tended to attach more importance to literary writers and books in terms of their literary prestige, rather than to their (quantitative or qualitative) importance for the *film noir* itself.

para o campo de estudos, em detrimento de Woolrich. Esse exemplo ratifica o conceito de valor e a presença do poder aludidos por Lefevere (2007), pois sendo um escritor conceituado e recebendo crítica positiva do meio acadêmico, McCoy teve sua posição reforçada dentro daquele sistema. Nesse sentido, o texto escrito a partir de sua obra, trata-se de uma reescritura que a projetou positivamente para um sistema no qual o autor detinha prestígio.

Em relação ao ponto (2), a ‘política de adaptação’, percebeu-se que além da narrativa textual, várias outras estratégias foram empregadas para tornar o enredo atraente e envolvente. Ao estudar essa questão, o autor percebe que, como estratégia de adaptação há adições ou subtrações de cenas, bem como justaposições de imagens. Assim sendo, ocorreu simplificação da narrativa em parte dos filmes dessa modalidade. Tal configuração estruturou os filmes de maneira que todo o desenrolar de seu enredo ocorresse progressivamente, ou seja, as adaptações passaram a apresentar uma narrativa linear.

Outro assunto discutido por Cattrysse (1995, p. 57) refere-se à adição ou substituição de cenas⁴². Percebeu-se que muitas modificações, cortes ou acréscimo de cenas tornaram a narrativa fílmica mais complexa. O autor cita um exemplo: “Assim, uma (mais ou menos) das mais dramáticas práticas consiste em adicionar cenas onde os antagonistas (exemplo: o criminoso e o detetive) são apresentados juntos no mesmo ou num lugar próximo” (CATTRYSSSE, 1995, p. 57)⁴³. Como efeito de tais alterações, há provocação da tensão no espectador. Assim, o autor considera que existam elementos que guiam esses modelos de tradução para o cinema, quando se trata de filmes *noir*.

No tocante ao ponto (3), ‘função das adaptações’, percebeu-se que, de modo geral, os filmes apresentam dados que indicam quando se trata de adaptações de textos literários ou de roteiros ‘originais’. Entretanto, as produções fílmicas cujas obras eram de autores famosos, indicavam de maneira explícita sua ‘origem’, enquanto filmes cujos autores não eram conhecidos, não apresentavam indicativos tão claros, expondo créditos dos estúdios e os nomes dos diretores em primeiro lugar. Outro fator relacionado ao entendimento do funcionamento nesse sistema é que, nos EUA, segundo Cattrysse (1995, p. 58), os críticos evidenciavam o papel dos filmes e escondiam sua origem literária, pois a literatura policial era tida como de menor prestígio em relação a outros gêneros textuais.

⁴² Como o nome aponta, na versão fílmica há cenas que são inseridas com o intuito de substituir trechos da narrativa textual que serão excluídos da tradução.

⁴³ Thus one (more or less) dramatic practice consists in adding scenes where antagonists (e.g. the criminal and the detective) are brought together in the same, or in an adjoining place.

Essa relação remete à discussão sobre o sistema literário e o papel das reescrituras como agentes geradores de significado e seu emprego para a manutenção do poder por parte dos mecenas (LEFEVERE, 2007). Nos EUA, a literatura policial era considerada produção marginal. De tal modo, as reescrituras, isto é, os textos divulgados pela crítica em relação à produção de tais filmes, acabaram por ratificar aquele conceito, favorecendo os filmes em detrimento dos livros e, conseqüentemente, camuflando trabalhos e nomes de escritores do gênero, como Woolrich, por exemplo, bem como suas produções. Entretanto, autores de centro, como McCoy que: “[...] nunca escreveu um único roteiro para *filme noir* e teve apenas um romance adaptado para *filme noir* [...]” (CATTRYSSSE, 1995, p. 56)⁴⁴, tiveram seus nomes projetados de forma positiva pela crítica. Consideramos que os dois fatores influenciaram essa relação, assim, percebemos uma poética fílmica relacionada ao cinema norte-americano, onde os escritores seguiam os parâmetros do que deveria ser tido como produção artística de qualidade, quer dizer, o que era instituído como sendo de valor artístico. E, ainda, o mecenato, que garantia que tais parâmetros fossem seguidos, ou seja, a manutenção daquela estrutura por parte dos mecenas (críticos), com o intuito de preservar seu *status quo*.

Finalmente, (4) ‘as relações’, que se referem aos resultados da interação entre texto e literatura para os sistemas literário e cinematográfico. Cattrysse (1995, p. 59) argumenta que quando um gênero fílmico está no centro de um sistema, os textos que são selecionados para adaptação contêm temáticas e enredos similares àqueles e, acrescenta que, se forem de autoria de um escritor de centro, isto é, um escritor famoso e conceituado, os textos e os filmes tendem a ser sincronizados. Em outras palavras, tenta-se ser “fiel” à fonte, há referência ao autor inclusive, pois, ambos, filme e texto, compartilham de uma mesma função e posição, ratificada por mecenas que possuem algum tipo de interesse econômico ou ideológico.

Todavia, quando o texto não é central, mas há elementos que corroboram características assimiladas na produção fílmica dentro de um determinado contexto, tal texto é, ainda, adaptado. Mesmo assim, referências à obra escrita são suprimidas em detrimento dos nomes do diretor e da empresa que produzem o filme, por exemplo. Se, no entanto, o estilo de filme estiver desgastado, a tendência é procurar renovação nos textos literários; inserir algo

⁴⁴ [...] never wrote a single screenplay for a *film noir*, and had only one novel adapted into a *film noir* [...].

que possa reavivar aquela estrutura. Assim, a adaptação pode agir como modelo conservador ou inovador em um sistema.

Consideramos, portanto, que o estudo de Cattrysse (1995) corrobora o postulado de Lefevere (2007), no que tange à influência do sistema literário receptor de um texto. Os dois autores mencionam elementos que interferem na produção das reescrituras e das adaptações, e também convergem quando afirmam que há coerções dentro e fora do sistema que receberá a obra reescrita ou adaptada.

Por esse motivo, a adaptação de uma obra literária para o meio audiovisual passa pelo mesmo processo de tradução de textos literários que serão inseridos em outras sociedades. Muitos elementos culturais, intrínsecos e extrínsecos aos sistemas literário e cinematográfico, tais como o poder, o mecenato e a ideologia são fatores que permeiam o processo de tradução entre quaisquer meios, sejam eles impressos ou sejam eles fílmicos. Essas características corroboram, na maioria dos casos, discursos e ideologias que pretendem se sustentar em uma posição privilegiada dentro de um determinado sistema. E, nesse ínterim, a tradução possui papel fundamental, visto que lida com construções, manipulações e estabelecimento de conceitos.

Dessa forma, utilizaremos os princípios teóricos supracitados, considerando tanto a adaptação quanto a reescritura como uma forma de tradução para analisarmos o processo de tradução do romance *Pride & Prejudice* (1813), de Jane Austen, para o filme *Pride & Prejudice* (1940), de Robert Z. Leonard. Nosso foco recairá sobre a personagem Elizabeth Bennet, entendendo que, por meio de sua postura e diálogos que entram em contraste com outras personagens, ela se apresenta como um agente de oposição a valores que silenciavam determinados grupos sociais na Inglaterra do século XIX.

3.3 Literatura e Cinema: Artes em Diálogo

Desde seu advento, o cinema tem mantido relações dialógicas e complexas com a literatura, dado o grande número de adaptações de textos literários para as telas. De acordo com Sue Parrill (2002, p. 3), estima-se que de todos os filmes exibidos nos EUA anualmente, cerca de 20% a 30% são adaptações de obras literárias. A autora também afirma que desde 1977, metade dos filmes indicados ao prêmio *Best Picture of the Year* pela *Academy of Motion Pictures* são adaptações de romances literários.

Não obstante, ao ser desenvolvido em fins do século XIX, o cinema concentrava outra categoria de apresentação para entretenimento, as chamadas exhibições de *vaudeville*⁴⁵. Tratava-se de modalidade artística ligada às classes trabalhadoras e a grupos sociais iletrados (CORRIGAN, 2010, p. 29), tendo pouco prestígio como arte autônoma. Contudo, concomitantemente a essa modalidade, logo se começou a produzir adaptações de obras literárias, como exemplo: *Hansel and Gretel* (1897), *Cinderella*⁴⁶ (1899), bem como obras de Shakespeare (CARTMELL, 2010, p. 5).

De modo geral, nesse período, as exhibições fílmicas variavam entre fatos jornalísticos, apresentações de *vaudeville* e adaptações de romances, contos ou novelas. Entretanto, foi a partir de exposições dessa última modalidade, isto é, de filmes baseados em textos literários, que se evidenciou a qualidade econômica da “nova arte”. Assim sendo, adaptações de obras literárias tornaram-se uma importante fonte para produções cinematográficas e, ainda, legitimaram o cinema como modalidade cultural de prestígio, equiparando-o a outras artes, como o teatro e/ou a própria literatura. Por conseguinte, o público burguês, letrado, conhecedor e apreciador de obras literárias tornou-se alvo principal de tais produções. A esse respeito, Timothy Corrigan (2010) afirma que:

Em torno de 1903 os filmes se estabelecem como indústria de entretenimento, desligando-se de sua herança de *vaudeville* para a promessa de uma posição cultural mais elevada, associada ao teatro e à literatura. [...] os filmes começam a adaptar temas literários a fim de sugerir e promover uma espécie de ascensão cultural que, presumivelmente, refrearia muitas das suspeitas morais e sociais a respeito de seu poder sobre crianças, mulheres e os supostamente ignorantes (CORRIGAN, 2010, p. 34)⁴⁷.

Em decorrência, a partir do início do século XX, o cinema consolida-se como fonte lucrativa destinada ao entretenimento, sobretudo, das classes abastadas. Sua fonte principal foram textos clássicos de cunho realista, oriundos da literatura do século XIX. Tais textos reforçavam discursos que, de modo geral, procuravam descrever comportamentos e relações constituídas entre os grupos sociais humanos e apontar ou justificar suas causas. Por

⁴⁵ Espetáculos nos quais uma grande variedade de artistas – como atores, dançarinos, cantores, acrobatas – se apresentavam para o grande público.

⁴⁶ Conhecidos no Brasil como as histórias infantis João e Maria e Cinderela ou A Gata Borralheira, respectivamente.

⁴⁷ By 1903 movies are establishing themselves as an entertainment industry moving definitely out of their vaudevillian heritage towards the promise of the higher cultural position associated with theater and literature. [...] the movies begin to adapt literary subjects to suggest and promote a kind of cultural uplift that would presumably curb many of the social and moral suspicions about their power over children, women, and putatively uneducated.

esse motivo, serviram como espécies de roteiros para os filmes, pois por meio de descrições contidas em seu discurso narrativo, apresentavam diálogos prontos, descreviam cenários e a forma física e ou psicológica das personagens, da mesma maneira que encerravam enredos finalizados. Tal estratégia, isto é, a constante busca por modelos na literatura empregada pelos produtores de filmes, revela que o cinema apresentava uma estrutura narrativa ainda em formação naquele período.

A esse respeito, Virginia Woolf (1978, p. 180-186) critica a relação que a narrativa fílmica estabelece com o meio literário. A escritora compara o cinema a uma orquestra onde os músicos não sabem tocar seus instrumentos que, afinados e não sendo manuseados de forma adequada, apenas conseguem atrair atenção por meio do barulho. Entendemos que, ao estabelecer essa comparação, Woolf (1978, p. 80) refere-se a tal balbúrdia como sendo o encanto ou a curiosidade que a imagem em movimento gera no espectador. Em outras palavras, atrai a atenção do público por uma característica evidente e peculiar, que não possuindo uma estrutura narrativa elaborada, limita-se àquilo que é típico da representação fílmica: a imagem em movimento. Como efeito dessa limitação, as exposições fílmicas, de acordo com a autora, apenas alavancavam surpresa ou encanto pelo recurso da ação sem, todavia, contemplar as paixões humanas do modo como se faz em obras literárias.

Por esse motivo, Woolf (1978, p. 81) não considera que a relação estabelecida entre essas duas modalidades seja favorável para a literatura. Porquanto, um romance permite que o leitor vislumbre o processo de pensamento nas mentes das personagens, que possa conhecer intimamente suas personalidades e, ainda, que perceba e pondere a respeito de situações de seu próprio cotidiano refletidas na obra. Ao passo que, quando se refere ao cinema, a escritora percebe a adaptação fílmica do texto literário como algo simplificado, porque no cinema todas as características das personagens, todo o enredo, estariam estritamente ligados às imagens, às expressões dos atores e aos objetos do cenário, apresentando, desse modo, algo superficial nas telas. Ao tratar dessa relação, a escritora discorre acerca de uma adaptação do romance *Anna Karenina*, de Leo Tolstoy:

O olho diz: 'Aqui está Anna Karenina'. Uma dama sensual, em veludo negro, usando pérolas diante de nós. Mas, o cérebro diz: 'Essa não é Anna Karenina tanto quanto não é a rainha Victoria'. Pois, o cérebro conhece Anna quase inteiramente pelo interior de sua mente, seu charme, sua paixão, seu desespero. Toda a ênfase é

colocada, pelo cinema, em seus dentes, suas pérolas e seu veludo (WOOLF, 1978, p. 182)⁴⁸.

Como podemos observar, a autora sugere que a construção dessa personagem é definida de forma a enfatizar suas características físicas, suas vestimentas, sua beleza e, tal constituição imagética acaba por silenciar as paixões, escondendo a complexa personalidade da personagem Ana Karenina do romance de Tolstoy. Dessa forma, a interação que ocorre entre leitor e texto não se tornaria possível de ser realizada entre espectador e filme, porque, de acordo com a escritora, as imagens prevalecem sobre o texto e projetam discursos pouco profundos a respeito da obra que, não explorado devidamente o texto, desfavorecem a narrativa literária.

Woolf (1978) não pretende, contudo, desqualificar o cinema como um meio de expressão artística. Ao contrário, a autora reconhece que essa modalidade tem potencial narrativo próprio e afirma que “[...] parece evidente que o cinema encerra em seu domínio inúmeros símbolos para as emoções que até o momento não conseguiram encontrar expressão” (WOOLF, 1978, p. 183)⁴⁹. E, ao discorrer, novamente, a respeito da adaptação de *Anna Karenina*, aponta para símbolos expressos nas atitudes dos atores, nos contrastes entre os tons de cores⁵⁰, nos objetos que, juntamente com palavras, anunciam sentimentos, caracterizando, por fim, uma peculiaridade da narrativa fílmica. Por esse motivo, apesar de considerar o cinema uma modalidade superficial, a autora alega que, devido a tal qualidade, futuramente o cinema se tornaria uma arte complexa e geradora de significados:

Contudo, se tanto de nosso pensamento e sentimento está conectado com o ato de enxergar, algum resíduo de visão emocional que não tenham qualquer utilidade para o pintor ou o poeta, pode, ainda, esperar pelo cinema. Que tais símbolos serão muito diferentes dos objetos reais que vemos diante de nós, parece muito provável. Algo abstrato, algo que se move por meio de uma arte controlada e consciente, algo que clama pela mínima ajuda das palavras ou música para se fazer inteligível, entretanto, as utilizando subservientemente – de tais movimentos e abstrações, os filmes podem, com o tempo, ser compostos (WOOLF, 2008, p.)⁵¹.

⁴⁸ The eye says 'Here is Anna Karenina.' A voluptuous lady in black velvet wearing pearls comes before us. But the brain says, 'That is no more Anna Karenina than it is Queen Victoria.' For the brain knows Anna almost entirely by the inside of her mind—her charm, her passion, her despair. All the emphasis is laid by the cinema upon her teeth, her pearls, and her velvet.

⁴⁹ [...] it seems plain that the cinema has within its grasp innumerable symbols for emotions that have so far failed to find expression.

⁵⁰ Mesmo que na década de 1920 o cinema ainda não fosse colorido como o é atualmente, pode-se falar em contraste de tons de cores, tendo como base a iluminação e a presença do branco, do preto e do cinza nas imagens, bem como referência a cores nas falas das personagens.

⁵¹ Yet if so much of our thinking and feeling is connected with seeing, some residue of visual emotion which is of no use either to painter or to poet may still await the cinema. That such symbols will be quite unlike the real objects which we see before us seems highly probable. Something abstract, something which moves with

Portanto, a autora assinala a qualidade semiótica do cinema, isto é, a capacidade de gerar significados a partir do emprego de signos distintos que, neste caso, trata-se de imagens em movimento, complementadas por outros elementos. Constituindo, dessa forma, um meio próprio de expressão, com uma configuração que apresenta reconstrução de uma obra literária diferente daquela impressa em palavras. A autora sugere a existência de conceitos ligados às paixões humanas que não sendo abarcados e ou expostos por componentes próprios de outras artes, como as cores na pintura, as palavras na literatura, os sons na música, poderiam, por sua vez, ser expressos pelo cinema através de símbolos imagéticos e, igualmente, pela utilização complementar de elementos oriundos de modalidades como a música ou o teatro, por exemplo. Desse modo, percebe-se as imagens como estruturas que apresentam significados que, apreendidos a partir da representação fílmica, não são e/ou serão iguais aos do texto literário ou a qualquer outra modalidade artística que tenha sido utilizada pelo cinema.

Marcel Martin (2005, p. 24) ao discutir acerca da linguagem fílmica, afirma que a imagem é a representação de uma realidade em sua forma mais direta, como o faz a fotografia, por exemplo. Contudo, ao ser trabalhada e editada, ela ganha um sentido, constituindo um discurso a partir do contexto de criação do produtor, e tal discurso pode ser efetivado pela participação ativa do espectador na construção de significados do filme. O autor declara que: “[...] a imagem, apesar de sua exactidão figurativa, é extremamente maleável e ambígua ao nível de sua interpretação (MARTIN, 2005, p. 34)”. Em outras palavras, a imagem fílmica, capta o real ou o fragmento do real e, a partir de sua edição, determinados arranjos podem ser produzidos com o intuito de gerar conceitos para os espectadores, porém, tais conceitos serão efetivados se houver participação por parte deles e, ainda assim, o propósito inicial do produtor pode ser reinterpretado por aquele que assiste ao filme, dependendo de seu conhecimento acerca da obra, se se trata uma adaptação de obra literária, dos conhecimentos históricos e etc. Martin (2001, p. 34) ainda afirma que: “[...] o sentido das imagens pode ser controverso, tal e qual como o das palavras, e poderá dizer-se que cada filme tem tantas possibilidades de interpretação quantos forem os espectadores.” Assim, tal qual a literatura, a imagem fílmica é passível de várias leituras, a partir da construção do filme até a recepção por parte do espectador.

controlled and conscious art, something which calls for the very slightest help from words or music to make itself intelligible, yet justly uses them subserviently—of such movements and abstractions the films may in time to come be composed.

Não obstante, o modo como a linguagem cinematográfica foi estruturada remonta suas origens aos textos literários da literatura inglesa. Embora, o terreno fértil para o desenvolvimento do cinema tenha sido os EUA, foi a partir da adaptação dos textos do escritor inglês Charles Dickens, feitas pelo diretor norte-americano David Wark Griffith que o cinema, de fato, iniciou o processo de renovação e fundamentação de uma linguagem própria e mais elaborada.

Sergei Eisenstein (2002, p. 176-224) discorre a respeito da influência que as obras do escritor inglês Charles Dickens exerceram na configuração do cinema norte-americano por meio das produções de Griffith. Ao discutir acerca da construção da narrativa cinematográfica, o autor estabelece um paralelo entre as produções de Dickens e de Griffith quando compara a estrutura discursiva dos textos do escritor com a composição da estrutura fílmica desenvolvida pelo cineasta. Os textos do autor inglês influenciaram no desenvolvimento de uma narrativa cinematográfica mais elaborada, a chamada montagem paralela ou método de ação paralela. Para Eisenstein (2002, p. 183), “Griffith chegou à montagem através do método de ação paralela, e foi levado à idéia [*sic*] da ação paralela por – Dickens!”. O autor exemplifica e explica essa estratégia ao apresentar um extrato de *Oliver Twist* de Dickens, publicado primeiramente entre os anos de 1837 e 1838.

Trata-se do momento em que o garoto, que fora acolhido por um velho senhor, é incumbido da tarefa de devolver alguns livros. Em seu caminho, Oliver é surpreendido por uma gangue de ladrões da qual fizera parte e é levado como cativo. Em seguida, essa narrativa é interrompida e se introduz outro ambiente e outros personagens, assim: a casa do velho senhor, sua governanta e um amigo que aguardam o retorno do garoto; porém, esperam durante horas, até que concluem que o jovem não voltará. Após tal constatação, há outra interrupção desta narrativa por meio de passagem de tempo e a introdução de outro personagem. Nesta cena, os dois senhores recebem a notícia de que o adolescente é um delinquente e que poderia ter enganado a todos, surpreendendo o velho senhor e sua governanta, mas não seu amigo, que previamente desconfiara da índole do jovem. Sabendo disso, o idoso decide esquecer Oliver. Ao pronunciar sua decisão, há, novamente, uma interpelação na continuidade desta cena e volta-se para Oliver, que está em um tipo de taverna, à mercê das ameaças e chantagens de seus ex-companheiros.

Durante todo o desenvolvimento da narrativa, há cortes seguidos de interpolações, como a apresentação dos ex-companheiros de Oliver em uma taverna, antes de este ser

surpreendido e levado. Dessa forma, quando se segue a narrativa dos momentos nos quais o menino está na condição de prisioneiro, ora apresenta-se a espera dos velhos senhores e sua crescente ansiedade, ora se expõe o garoto sendo humilhado pela gangue da qual fora integrante. A estrutura do discurso dessa obra de Dickens estabelece tal configuração com cenas alternadas, com diferentes personagens e, em diferentes lugares, de forma que o leitor possa apreciar o total, mas por meio de cortes e interpolações na narrativa, de maneira que são vinculados e organizados linear e progressivamente. Como resultado, o enredo torna-se dinâmico por meio da ação ocasionada pela troca de cenas e há aumento na tensão durante seu desenvolvimento. O leitor, assim, é levado a vislumbrar vários acontecimentos seguidos. Pois, os cortes e as seguidas interrupções não são danosos ao texto e, tampouco à história, devido aos efeitos de tensão e drama gerados por essa composição. Tal estratégia foi adotada por Griffith e aplicada em seus filmes.

De acordo com Corrigan (2010, p. 34), essa nova configuração foi essencial para o estabelecimento cultural do cinema, pois ao recorrerem à literatura clássica do século XIX, ocorreu um procedimento de padronização da própria narrativa fílmica, possibilitando o surgimento do cinema clássico. Dentre os principais nomes destaca-se o de Griffith, que assimilando o estilo de Dickens, promoveu uma renovação na composição da narrativa fílmica e, paulatinamente, o desenvolvimento de uma estrutura fílmica peculiar.

Seu *The Birth of a Nation*, de 1915, adaptado de *The Classman* (1905), romance e peça de Thomas E. Dixon Jr., não apenas estabelece a estrutura central da narrativa fílmica clássica, de acordo com aquelas estruturas – uma narrativa linear, por meio da lógica de causa e efeito ocasionada pela ação de um ou dois personagens –, mas também introduz um novo padrão cultural para filmes, constituídos por uma estilística maior e mais complexa, claramente imitando os romances do século XIX e os melodramas teatrais (CORRIGAN, 2010, p. 34)⁵².

The Birth of a Nation (1915) retrata a Guerra da Secessão ou Guerra Civil Americana⁵³. Neste filme, há o emprego de cortes nas cenas e, também, da técnica de ação paralela, construído, assim, por meio de talhes que permitem a troca constante de cenas

⁵² His 1915 *Birth of a Nation*, adapted from *The Classman* (1905), Thomas E. Dixon Jr.'s novel and play, not only establishes the central structures of classical film narrative according to those structures – a linear narrative with a cause-and-effect logic driven by the agency of one or two main characters – but also introduces a new cultural standard for films equipped with grander and more complex stylistics, clearly imitating nineteenth-century novels and theatrical melodramas.

⁵³ Batalha ocorrida entre os anos de 1861 e 1865 nos Estados Unidos. Esta guerra deu-se por conta de diferenças culturais, políticas e, principalmente, econômicas entre estados do norte, que estava em processo de industrialização consolidado e estados do sul dos EUA, que conservavam uma economia agrícola com emprego de mão de obra escrava.

aparentemente desvinculadas umas das outras que, no entanto, organizadas de modo linear, permitem que os acontecimentos sejam desencadeados coerentemente, gerando a impressão de causa e efeito. Devido à montagem de ação paralela, empregada por Griffith, suscita-se uma tensão crescente no desenrolar do enredo, como ocorre nos textos de Dickens.

Eisenstein (2002, p. 179) discute, ainda, a similaridade na constituição das personagens de ambos, Dickens e Griffith. As personagens daquele são construídas a partir de uma descrição caricaturesca, beirando a representação simbólica de emoções estanques – isto é, um personagem que com boa índole, generoso, sensível, assim o é durante toda a história, sem grandes mudanças em seu modo de agir – e, ainda, pelo emprego de chavões. Tal composição é rematada pela criação de uma atmosfera que complementa o temperamento da personagem, como a “[...] figura do Sr. Dombey ^[54] [que] é revelada através do frio e da afetação. E a impressão de frio fica em todos e em tudo – em toda parte” (EISENSTEIN, 2002, p. 179). Nesse sentido, a capacidade de Griffith assemelha-se à de Dickens no que tange a elaboração de suas personagens que, no cinema, compunham-se pelo figurino e pelos gestos teatrais, bem como por sua caracterização estereotipada, complementadas por uma atmosfera que acabava tornando-se uma extensão de seu caráter e personalidade.

Outro aspecto em comum, é que nos trabalhos de ambos há emprego de uma composição melodramática, tanto na voz narrativa, quanto nas atitudes das personagens. O melodrama ganhou destaque e atingiu seu apogeu no final do século XIX nos EUA. Esse gênero engloba temas sentimentais, amorosos e sociais, bem como encerra narrativa maniqueísta no qual “[...] vilania sempre é a mais perversa possível; a virtude, boa demais para ser verdadeira” (BURGESS, 2010, p. 233). Em outras palavras, as personagens apresentam-se como sendo boas ou más, desde o início, de maneira caricatural; os vilões são maus por natureza, bem como os heróis são destemidos e generosos devido a algo intrínseco. Desde o início da história, o narrador é onisciente e tem poder sobre os planos, as atitudes, os pensamentos e os destinos das personagens.

Para além de textos do século XIX, entre as décadas de 1920 e 1930, o cinema recorreu a adaptações de literatura e o melodrama foi, aos poucos, cedendo espaço para outros tipos de produção, sem nunca perder totalmente seu lugar em narrativas fílmicas. Dois fatores principais permitiram essa mudança: (1) a introdução do som, que promovia a “[...] recriação

⁵⁴ Personagem do romance *Dealings with the Firm of Dombey and Son: Wholesale, Retail and for Exportation*, de Dickens, publicado entre os anos 1846 e 1848.

mais completa de diálogos literários e teatrais, da psicologia das personagens e da complexidade do enredo encontrados nos romances” (CORRIGAN, 2010, p. 35)⁵⁵. Ou seja, o som passa a ser utilizado como um elemento complementar no cinema, como sugeriu Woolf (1978), servindo para fundamentação de uma narrativa mais complexa do que anteriormente era possível; (2) a criação do *The Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA) e de seu departamento *Will Hay's Production Code*, órgãos responsáveis por fiscalizar a “qualidade” moral dos filmes produzidos a serem exibidos nos EUA. Como exemplo do poder e atuação dessas entidades, Corrigan (2010) relata que uma adaptação de *An American Tragedy* (1931), de Theodore Dreiser, foi feita para as telas por dois diretores: Eisenstein e Josef Von Sternberg. A adaptação do primeiro concentrava uma abordagem que ressaltava um discurso político e social, enquanto a adaptação do segundo centrava-se em uma discussão moral acerca de obsessão sexual. Sendo que destas, o MPPDA juntamente com *Will Hay's Production Code* vetaram o filme de Eisenstein e permitiram o lançamento da produção de Sternberg, que estava de acordo com o *status quo* social vigente de moralidade da época.

Todavia, com o intuito de evitar averiguações e censuras, as produções daquele período passaram a recorrer a adaptações de obras literárias de autores canônicos, que apresentavam crítica político-social. Dessa forma, o MPPDA, bem como qualquer outra entidade ligada a esse órgão, não poderiam proibir as produções sem justificativas bem fundamentadas. Tal estratégia deu origem ao *Prestige Film*, filmes adaptados da literatura clássica.

Posteriormente, a literatura iria contribuir com o surgimento do chamado Filme de Herança⁵⁶. Estas produções surgiram como um tipo de resgate de tradições, dadas as transformações culturais iniciadas na década de 1960, passando por movimentos político-sociais nos anos subsequentes e, mesmo, devido a problemas econômicos vividos pela Inglaterra e França.

Em meio ao clima contemporâneo de violência política e multiculturalismo [...] essas imagens confortáveis de um passado literário amiúde representam uma nostalgia terapêutica pelos “tradicionais” valores nacionais, enquanto, ao mesmo

⁵⁵ [...] to more fully recreate literary and theatrical dialogue, character psychology, and plot complexity found in novels.”

⁵⁶ Heritage Films.

tempo, promovendo aqueles valores para públicos estrangeiros como uma visão independente, estável e unificada de outra cultura (CORRIGAN, 2002, p. 36)⁵⁷.

Os filmes de herança eram produzidos com o intuito de resgatar tradições e promover a manutenção de relações conservadoras que estavam em colapso. Como exemplo, citamos as adaptações fílmicas para TV produzidas entre a década de 1970 e 1980 na Inglaterra, pois o país passava por um período de turbulência econômico-cultural, com greves, protestos e privatizações de empresas do Estado. Nesse contexto, os filmes de herança serviram como um paliativo ideológico-cultural, desviando a atenção que parte da população direcionava para aqueles problemas e sugerindo um senso de nação, de ordem e de moral que se tinha perdido. *Pride & Prejudice* foi uma das obras adaptadas para o meio audiovisual naquele período; há uma produção que data de 1980 e há registros da recepção positiva por parte da crítica e dos fãs, que enaltecera a “fidelidade” da obra ao texto de Austen (CARTMELL, 2010, p. 8). Levando em consideração o contexto de produção da obra, discutido na seção anterior e, também o contexto de produção do filme, entendemos que o conceito de fidelidade expresso refere-se ao reforço de certos aspectos tradicionais encontradas no texto, como a ênfase nos costumes e na moral de épocas passadas. Pois, o principal objetivo de produções relacionadas aos filmes de herança era projetar uma imagem de pureza cultural e ordem, mascarando problemas sociais, políticos e econômicos presentes em seus sistemas sociais.

Algumas dessas adaptações apropriavam-se de textos com teor crítico, como os de Jane Austen. Ao serem adaptadas para as telas, determinadas características contidas em suas obras eram enfatizadas em detrimento de outras. No caso dos textos da autora, há muitas referências aos costumes tradicionais e à cultura inglesa, bem como a regras de conduta praticadas em sociedade. Não obstante, as estratégias em relação a quais aspectos enfatizar e a quais excluir eram baseadas no conceito de fidelidade à obra, assim, aferia-se sua qualidade, pois tal conceito era proferido pela crítica.

Ao tratar de adaptação de obras literárias, Brian McFarlane (2010, p. 15-28) afirma que a noção de fidelidade não é um critério para julgar a qualidade de um filme. Ademais, o autor questiona a legitimidade de tal abordagem, uma vez que um texto literário

⁵⁷ Within a contemporary climate of political violence and social multiculturalism [...] these comfortable images of a literary past often represent a therapeutic nostalgia for “traditional” national values, while at the same time marketing those values to foreign audiences as a self-contained, stable, and unified vision of another culture.

não produz efeito unânime em seus leitores, isto é, cada leitor ou grupo de leitores irá relacionar-se com o texto de uma forma diferente e própria.

Em se tratando da recepção do texto literário, Luiz Costa Lima (2011, p. 26) postula que o texto não é um produto que possui uma verdade imanente ou que representa o “real”, ao contrário, ele será significativo para o leitor a partir de sua interação e interpretação do mesmo. Em outras palavras, trata-se da interpretação do texto a partir do contexto do leitor, as conclusões que o leitor poderá tirar com base em seu conhecimento prévio – de mundo, influências culturais, históricas, sociais – e sua interação com o texto e o que este apresenta. Por isso, a necessidade de que o leitor participe ativamente da construção significativa do texto, do preenchimento do ‘lugar vazio’, isto é, das ‘lacunas’ existentes no texto, pois exigem preenchimento de significado por parte do leitor.

Nesse sentido, McFarlane (2010, p. 24) afirma que o mesmo ocorre com cinema. Isto posto, o autor questiona se é possível, em meio a várias interpretações, afirmações, conceitos, mesmo entre críticos, definir qual o critério de fidelidade a ser usado para comparar filme e texto literário. E acrescenta que: “[...] como alguma versão fílmica, sendo elaborada por meio da contribuição de inúmeros colaboradores poderá produzir as mesmas reações, a não ser por uma ínfima possibilidade?” (McFARLANE, 2010, p. 15)⁵⁸.

Em resposta a essa condição, surgiu na França, entre os anos de 1950 e 1960, uma nova forma de utilizar a câmera, chamada de *La Camera-Style* (CORRIGAN, 2010, p. 37). Em outras palavras, a câmera passou a ser utilizada de maneira a apreender diferentes ângulos em uma cena, até mesmo se movimentando, permitindo a aproximação do rosto do ator afim de captar suas expressões de maneira mais acurada. Corroborando, dessa forma, à inovação estética na narrativa cinematográfica. Essa abordagem não era nova, pois de acordo com Martin (2001, p. 33), a câmera perdeu sua posição de registradora passiva da narrativa para participar efetivamente do enredo de forma ativa, isto é, atuando como narradora e inferindo significados, desde o início do século XX. Porém, isso ocorria de maneira simples, por meio de movimentos de aproximação e distanciamentos, perspectivas apresentadas por outros ângulos além do frontal e, ainda, deslocamentos aéreos e frontais, por exemplo. O autor ainda afirma que uma tentativa de inovar de forma radical o uso da câmera foi efetuada nos anos de

⁵⁸ [...] how is any film version, drawing on the contributions of numerous collaborators, ever going to produce the same responses except by the merest chance?

1940, no filme *Lady in The Lake*⁵⁹, de Robert Montgomery, mas o público rejeitou. Apenas cerca de vinte anos após essa tentativa, novas abordagens foram realizadas e aceitas pelo público sem causar grande impacto ou estranhamento, projetando nomes de diretores e de autores de filmes, tornando-os famosos, mesmo que suas produções ainda fossem adaptações de obras literárias. Destarte, o binômio diretor famoso/obra clássica de literatura apenas fundamentou outro importante elemento já presente na adaptação dos clássicos: o fator econômico.

A esse respeito, Parrill (2002, p. 03) declara que os “[...] estúdios de *Hollywood* sempre estiveram interessados em produzir filmes de baixo orçamento, com prestígio intelectual e com possibilidade de ganhar prêmios importantes”⁶⁰. Dessa forma, compreende-se que, mesmo com a tecnologia inovadora e roteiros ‘originais’, isto é, histórias elaboradas apenas para filmes, como a produção de Montgomery, por exemplo, sendo produzidas desde a década de 1930 até a contemporaneidade, as adaptações de romances, de contos e, em menor escala, de poesias, ainda são muito presentes no cinema (CORRIGAN, 2002). Outro fator relevante é que textos de autores clássicos, como Jane Austen, são de domínio público, assim, não há barreiras legais ou a possibilidade de surgir conflitos por direitos autorais quando se recorre à adaptação de tais obras.

Pride and Prejudice, por exemplo, tem sido adaptado para as telas e, conseqüentemente, projetado para gerações mais jovens a cada década desde sua primeira aparição em 1940, no cinema hollywoodiano. Outro fator que contribui é a posição da escritora na tradição literária canônica, que assegura retorno financeiro considerável. Além disso, adaptações, não apenas das obras de Austen, mas de autores como Charles Dickens, E. M. Forster, Oscar Wilde; inclusive autores contemporâneos, como Michael Cunningham, J. R. R. Tolkien ou J. K. Rowling acabam por projetar obras literárias, ocorrendo, como alude Silva (2011, p. 85), uma retroalimentação entre os meios cinematográfico e literário, bem como a manutenção desses sistemas.

Dessa forma, consideramos que o cinema, como a literatura, é uma força motriz geradora de significados capaz de cristalizar valores socioculturais, como no caso dos filmes

⁵⁹ Filme policial do gênero *noir*, no qual a narrativa é contada pelo protagonista, bem como as cenas e são apresentadas do seu ponto de vista. De outro modo, a câmera age como se fosse a personagem, apenas mostrando o rosto do mesmo, quando este se refletia em algum espelho. O objetivo foi provocar no público a sensação de estarem participando diretamente da história. Outra inovação neste filme é o fato de não ter trilha sonora.

⁶⁰ Hollywood film studios have always been interested in producing a few medium to low budget films which have some intellectual cachet and which may win prestigious awards.

de herança, por exemplo, ou, ainda, questionar tais valores. Entretanto, ressaltamos que as formas de expressão são peculiares a cada meio.

Enquanto que o romance nos faz confidentes acerca das mudanças nas vidas das personagens por meio das palavras faladas e através da prosa discursiva que os envolve, o filme requer que atentemos os detalhes da *mise-en-scène* (atores em interação com o cenário, apresentados para o espectador por meio do ângulo da câmera, da distância, do movimento [desta] e da iluminação) e como o processo de edição e música estão dirigindo nossa atenção (McFARLANE, 2010, p. 22).⁶¹

O discurso literário engendra críticas sociais, contém as paixões humanas, reflete a complexidade da vida por meio da caneta, do papel e da criatividade do autor. O cinema, por sua vez, procede da mesma forma, porém, utilizando elementos próprios como a câmera, a luz, o som e o elemento humano. Para McFarlane (2010, p. 28), as duas modalidades podem ser consideradas parentas, uma vez que concentram características em comum, como a narrativa e a busca por novas formas de expressão que, neste campo, acabam por influenciarem e estimularem uma a outra.

Nesse sentido, pode-se afirmar que a literatura também buscou inovações no cinema. Autores como James Joyce e Virginia Woolf empregam estratégias narrativas em seus textos que remetem às apropriações de tempo e de espaço do cinema. Trata-se da técnica do fluxo de consciência, isto é, da descrição do processo de pensamento das personagens, o que permite utilizar a tática de passagem de tempo e lugar de forma similar a apresentada pela câmera no cinema.

As duas modalidades narrativas diferenciam-se no que diz respeito aos planos de expressão. Enquanto a literatura permite a criação de imagens por meio da palavra escrita, o cinema as apresenta prontas. Em outras palavras, o cinema exhibe personagens e cenário construídos, bem como uma narrativa desenvolvida a partir de seus elementos peculiares. Não obstante, é seguro afirmar que ambas, cinema e literatura, geram discursos que provocam a criação de imagens e conceitos na mente do leitor/espectador. E, como resultado de sua interação, ocorre renovação entre os dois meios, tornando-os expressões artísticas perenes e carregadas de significados, não estando uma acima da outra, mas numa relação dialógica. Entretanto, sua relação é intermediada e efetivada pela tradução ou adaptação fílmica.

⁶¹ Whereas the novel will make us privy to the changing lives of the characters through their spoken words and through the discursive prose that surrounds them, the film requires us to attend to the details of the *mise-en-scène* (actors in collaboration with their physical surroundings as manifested to the viewer through camera angle, distance and movement, and lighting), and to how the editing processes and sound-track are directing our attention.

4 A TRADUÇÃO DE ELIZABETH BENNET PARA O CINEMA

Neste capítulo discutimos acerca dos conceitos de personagem de ficção literária e de ficção cinematográfica que empregamos neste trabalho. Em seguida, apresentamos nossas análises, primeiramente da personagem Elizabeth Bennet, do romance *Pride and Prejudice* e, finalmente, da personagem Elizabeth Bennet, do filme homônimo de 1940.

4.1 Composição da personagem literária

A personagem de ficção é um ser que desde tempos remotos acompanha o homem e sua relação com o mundo. Pode-se notar sua presença nas histórias mitológicas, nas canções medievais, na poesia, na música, na pintura, na literatura e no cinema. Assim sendo, é correto afirmar que sua presença é um dos fatores determinantes na constituição da ficção.

O enredo de um conto, de um romance, de um filme, ou de qualquer outra forma de arte que apresente estrutura narrativa, centra-se em uma ou mais personagens, quer trate-se de objetos, de pessoas, de animais e/ou de plantas. E, mesmo que ela não apareça diretamente, a voz narrativa poderá ocupar tal função. Para Anatol Rosenfeld (2011, p. 28), “[...] a palavra, recurso sucessivo, não pode apreender adequadamente a simultaneidade de um objeto, ambiente ou paisagem [...], o que no fundo [se] exige é a presença de personagens que atuam.” Assim, é por meio de tais entes fictícios que o leitor interage com o texto e, nessa interação, a história ganha dinamicidade e ideias são construídas. Em outras palavras, a personagem deve estar em coerência com o que ocorre no texto e, como o texto é uma obra de ficção, podem ocorrer ações que não serão possíveis no mundo material fora dele.

Para Mikhail Bakhtin (2011, p. 6), o processo de criação da personagem é uma atividade reflexiva e estética. Portanto, o autor de obra literária vislumbra todos os aspectos de sua criação, ao passo que, ao se basear em outra pessoa ou em si mesmo, o escritor não poderia abarcar o todo, uma vez que o ser humano não pode ter acesso direto aos pensamentos e aos sentimentos do outro ou conhecer-se a si mesmo em sua totalidade. Assim, não seria possível para o autor escrever sobre si ou sobre o outro de forma tão completa como o faz com a personagem de ficção. Nesse sentido, ao escrever a respeito de si ou acerca de alguém, o autor, inevitavelmente, inventaria aspectos, traços psicológicos e físicos, em suma, criaria e se desviaria do “real”. Desse modo, o escritor pode usar referências externas, de acordo com o

conceito de *mimeses* aristotélica. Mas, ao estruturar sua personagem, ele entrevê toda sua consciência, todo o seu ser; não de seu próprio ponto de vista, porém do ponto de vista da personagem, e esta, assim, ganha identidade. Ao debater acerca do processo de elaboração da personagem, Bakhtin afirma que:

As personagens criadas se desligam do processo que as criou e começam a levar uma vida autônoma no mundo, e de igual maneira o mesmo se dá com seu real criador-autor. É nesse sentido que se deve ressaltar o caráter criativamente produtivo do autor e sua resposta total à personagem; o autor não é o agente da vivência espiritual, a sua reação não é um sentimento passivo nem uma percepção receptiva; ele é a única energia ativa e formadora, dada não na consciência psicologicamente agregativa [...] mas em um produto cultural de significação estável, e sua reação ativa é dada na estrutura – que ela mesma condiciona – da visão ativa da personagem como um todo, na estrutura da sua imagem, no ritmo de seu aparecimento, na estrutura da entonação e na escolha dos elementos semânticos [...] (BAKHTIN, 2011, p. 6).

Como reforça o autor, o escritor – agente criador – reflete a respeito de sua personagem e estabelece seus problemas, defeitos, qualidades e a forma como estes serão desenvolvidos no texto. Todavia, tudo isso é vivenciado de fora, pois não são os problemas ou sentimentos do autor, mas de sua personagem. Não se trata de um processo psicológico consciente de transposição de sentimentos internos do criador para o ser criado, ao contrário, o ato da criação da personagem constitui um trabalho estético e consciente.

Não obstante, Bakhtin (2011, p. 8) não refuta a possibilidade de o escritor expressar suas próprias opiniões por meio da personagem. Entretanto, tais concepções devem ser adaptadas ao contexto interno da obra, isto é, à verossimilhança interna e às características da personagem criada. Assim, o discurso passa a não ser diretamente do autor, mas da própria personagem e, se isso for feito de outra maneira, se o discurso do autor for reproduzido de forma destoante da personalidade criada para o ser fictício, o resultado incorre na não coerência interna e, por conseguinte, não há relação produtiva entre leitor e obra. Portanto, a personagem é elaborada tendo em vista um contexto específico: o texto; sendo que deve estar em conformidade com os elementos estéticos desse meio, ou como aponta Beth Brait (2006, p. 32), com sua verossimilhança interna (doravante coerência interna). Por essa razão, Bakhtin (2011, p. 9) critica as abordagens sociológicas ou psicológicas surgidas na segunda metade do século XVIII, pois as considera limitadoras e excludentes do elemento estético.

Antonio Candido (2011, p. 53) também discute a respeito do processo de criação de personagens de ficção, retoma a discussão acerca de *mimeses* e atenta, como o faz Brait (2006), para a concepção errada que se pode ter sobre cópia da realidade. O autor reconhece

que há referências externas que servem como índices para a criação da personagem, porém, ainda assim, a personagem não deixa de ser uma criação estética, pois, novamente, deve obedecer à coerência interna do texto, e o autor acrescenta ainda que esta não contempla toda a natureza humana, opinião que converge para o discurso de Bakhtin (2011).

Candido (2011, p. 71-73) aponta para sete mecanismos iniciais de criação da personagem, são eles: (1) personagens criadas com base em experiências vividas direta ou indiretamente pelo autor. Neste processo, o escritor pode utilizar lembranças de um período de sua própria vida ou de contatos com outras pessoas para proceder com a caracterização da personagem; (2) personagens desenvolvidas a partir de modelos anteriores, como documentos históricos ou relatos orais, os quais são utilizados pelo autor como matéria prima para o desenvolvimento das particularidades de suas criações; (3) personagens estruturadas a partir de modelos reais e identificáveis (física ou psicologicamente), ou seja, podem ser pessoas que fazem parte do círculo íntimo do autor, entretanto, o processo de elaboração na mente criativa do escritor as transforma, tornando-as pouco identificáveis para aqueles que não o conhecem em sua intimidade; (4) personagens construídas tendo por base modelos conhecidos direta ou indiretamente, isto é, um sujeito famoso, por exemplo, pode servir como um modelo inicial. Porém, o resultado final pode ser completamente diferente do esperado, ou tendo poucos traços em comum que remetem àquele modelo inicial, como um gesto, um bordão ou algum aspecto físico. A diferença deste e o imediatamente anterior está no fato de que neste processo o modelo inicial pode ser qualquer sujeito conhecido, sendo ou não parte integrante do círculo social do autor; (5) personagem elaborada a partir de um modelo principal, mas que envolve a inserção de outros modelos menos predominantes, assim, constituindo, *grosso modo*, um ser fictício por meio de uma amálgama de vários modelos reais em torno de um modelo matriz trabalhados pela imaginação do autor; (6) personagem constituída a partir de elementos de vários modelos sem a predominância de um sobre os demais, como ocorre no processo exposto no item cinco; (7) trata-se da personagem construída de forma que não se pode identificar o modelo inicial, por isso, pode ser considerada uma personagem simbólica.

Em todos esses casos, o processo de criação da personagem remete ao conceito de *mimeses* de Aristóteles. O modelo inicial, isto é, a realidade externa do autor, é apenas um ponto de partida de onde elementos exteriores serão selecionados e passarão por um processo de leitura do escritor, que resultará num produto estético: a personagem. O autor, enquanto

sujeito ativo na criação do ser fictício, terá função determinante no delineamento da personalidade e na forma como a personagem se harmonizará com o texto.

Ao abordar esse assunto, E. M. Forster (2004, p. 60-105) explica que:

O romancista [...] arranja uma série de massas verbais [...], atribui-lhes nomes e sexo, esboça-lhes um conjunto de gestos plausíveis e faz com que falem, por meio de aspas, e até, quem sabe, com que se comportem adequadamente. Essas massas verbais são seus personagens. Assim, eles não lhe ocorrem friamente; precisam ser criados num estado de excitação delirante; mesmo a sua natureza está condicionada pelo que ele adivinha sobre outras pessoas, e sobre si próprio, e depois é modificado pelos outros aspectos de seu trabalho (FORSTER, 2004, p. 70).

Como podemos observar, na visão do autor, todo o processo é produzido na mente criativa do escritor, não estando preso aos modelos iniciais, mas constituindo a personagem de fora para dentro. Em outras palavras, o escritor concebe a personagem a partir do trabalho intelectual criativo sobre quaisquer dos modelos que podem lhe servir de parâmetro e, adiante, desenvolve-a ao ponto de distanciá-la do modelo inicial, desenvolvendo um ser original passível de ser contemplado em sua totalidade interna e externa. Nesse sentido, autor e personagem são, pois, seres distintos, constituindo o que Forster (2004, p. 80) denomina de *Homo Sapiens* e *Homo Fictus*. Aquele em referência ao sujeito social, autor, leitor; este em alusão ao ser formado de palavras.

Portanto, Forster (2004, p. 72) considera a personagem como um ente simplificado, por ser sua natureza fictícia. Em outras palavras, apesar de remeter ao humano, o habitante do romance é completo, acabado. As vicissitudes, medos e emoções do leitor podem encontrar correspondência nas de uma personagem, uma vez que são canalizadas para ela. Porém, as paixões humanas são inconstantes, pois mudam durante toda a vida de um indivíduo. Ao passo que as emoções da personagem de ficção, por mais intensas que sejam, por mais profundas que se mostrem, serão sempre as que o autor lhe conferiu. Assim sendo, o leitor vislumbra, mesmo que apenas ao final de uma história, todo o ser da personagem, seus sentimentos e emoções, sua moral, seus medos, em suma, as paixões que a constituem e os motivos que subjazem em suas atitudes. Por essa razão, reafirmamos que a personagem é um ser fictício, simplificado e distinto de seu autor e, por natureza, estético.

Dessa forma, a personagem como ser ativo no texto de ficção pode assumir, segundo Forster (2004, p. 91), duas funções principais: personagem plana e personagem

redonda. O primeiro conceito advém do termo *humour*⁶², empregado no século XVII para descrever personagens, geralmente, de cunho cômico ou sem profundidade psicológica. O segundo conceito refere-se a personagens mais complexas e não bem definidas pelo autor.

Não obstante, é possível apresentar maiores esclarecimentos a respeito de tais conceitos. A personagem plana pode representar uma ideia fixa e pode, também, ser resumida por meio de frases curtas ou bordões. Sua atuação permanece inalterada em uma história, isto é, o leitor não percebe grandes alterações de humor ou mudanças de postura por parte desse tipo de personagem. Forster (2004, p. 92) afirma que tal personagem é mais fácil de ser lembrada pelo leitor devido à forma constante e leve com o qual se apresenta no discurso narrativo. Além disso, o autor também alega que sua caracterização pode ser associada a objetos, a fim de que seja esteticamente coerente com o texto.

Um exemplo de personagem plana pode ser apontado no romance *Pride & Prejudice*. Miss Bingley e suas irmãs, por exemplo, são apresentadas pelo narrador pela visão de Elizabeth, como mulheres fúteis, arrogantes e egocêntricas. Assim, vejamos o seguinte extrato, referente ao momento em que Jane Bennet, que é hóspede na casa da família Bingley, piora de sua condição física e Mr. Bingley é orientado a chamar um médico de fora da cidade: “[...] suas irmãs afirmaram estar arrasadas. Elas, porém, consolaram-se de sua tristeza cantando duetos após o jantar [...]” (AUSTEN, 2009, p. 42)⁶³.

A forma como as orações são construídas soam de modo que se evidencia o comportamento indiferente das irmãs, pois não estavam realmente abaladas, apenas agiram como se estivessem para demonstrar educação. Mas, o contraste entre a primeira oração no qual temos: “afirmaram estar arrasadas”, com a segunda, onde podemos ler: “consolaram-se de sua tristeza cantando duetos após o jantar”, nos sugere que as jovens não se abalaram de fato. O primeiro trecho remete a sentimentos fortes, exagerados para a situação apresentada; o último remete a uma atividade que pressupõe um estado de alegria. Nesse sentido, o leitor percebe que a voz narrativa está acentuando a personalidade superficial das irmãs Bingley ao descrever suas atitudes por meio de situações tão contrastantes, organizadas em sequência e, ainda, que seu comportamento mantém-se coerente com a lógica interna da obra, isto é, por

⁶² Alusão à índole ou temperamento; a este termo também se agregam os conceitos de tipo e caricatura. (FORSTER, 2004, p. 91)

⁶³ [...] his sisters declared that they were miserable. They solaced their wretchedness, however, by duets after supper [...].

meio do emprego da ironia e da apresentação dessa passagem através do ponto de vista de Elizabeth, que percebe a ocorrência com certo desdém.

A personagem redonda, por sua vez, é caracterizada por complexidade e profundidade. Segundo Forster (2004, p. 100), ela tem o poder de surpreender o leitor através de mudanças em suas atitudes ou em seu caráter no decorrer da narrativa. Um tipo de personagem redonda, também tendo como referência nosso objeto, trata-se de Elizabeth Bennet. A princípio, a jovem é crítica em relação ao comportamento alheio, nada escapa ao seu senso mordaz de julgamento. No entanto, ao se deparar com a decisão de sua amiga, Charlotte Lucas, de casar-se por conveniência e, principalmente, para sobreviver, bem como ao discutir com Darcy e, posteriormente, ler sua carta, Elizabeth entra em um processo de autoavaliação, culminando em uma postura mais madura diante da vida, que difere do comportamento apresentado no início do romance. O narrador descreve suas reflexões e seus sentimentos para o leitor:

Nesse estado de espírito perturbado, com pensamentos que em nada se detinham, ela seguiu seu caminho; mas não conseguiu; meio minuto depois, tornou a desdobrar a carta e, recompondo-se o melhor que podia, recomeçou a torturante leitura de tudo que se relacionava com Wickham e se controlou para examinar o significado de cada sentença (AUSTEN, 2010, p. 165).⁶⁴

Deste modo, percebe-se que há um conflito íntimo, ocasionando mudança e revelando outros aspectos da personalidade de Lizzy, até então, desconhecidos para o leitor. Essa mudança indica que, de acordo com a discussão supracitada sobre a personagem de ficção, Elizabeth possui profundidade. Pois, nesse momento, a jovem expõe outra particularidade: a insegurança. Tal processo não ocorre apenas entre Lizzy e determinadas ações na obra, mas entre ela e outras personagens, de forma constante no texto.

Para além da personagem redonda, Forster (2004, p. 97) também menciona aquelas que são, *a priori*, planas. Essas personagens alteram seu comportamento e/ou revelam uma nova faceta para o leitor, mesmo que, posteriormente, retomem a postura que apresentavam antes de sua transformação. Apesar de o autor não utilizar um termo específico, pode-se considerar tais personagens como planas ou “[...] capazes de redondez” (FORSTER, 2004, p. 97), pois tendem a mudar em algum momento na história; não constituindo

⁶⁴ In this perturbed state of mind, with thoughts that could rest on nothing, she walked on; but it would not do; in half a minute the letter was unfolded again, and collecting herself as well as she could, she again began the mortifying perusal of all that related to Wickham, and commanded herself so far as to examine the meaning of every sentence.

‘redondez’ de modo geral, mas não se enquadrando na definição de personagem plana. Como exemplo, citamos Mrs. Bennet, que exerce, primariamente, função cômica na obra de Austen; uma característica de personagens planas. Entretanto, seu comportamento e sua preocupação com o casamento das filhas, e as artimanhas que arma para que possam conseguir maridos ricos, são reflexos de padrões sociais daquele período, dos quais ela é vítima e mantenedora, pois parece ter consciência de sua condição, embora não resista e corrobore àquele sistema. Em suma: os motivos que a levam a agir de tal forma são sociais e econômicos. Paradoxalmente, sua postura dentro da estética de Austen constitui crítica a um sistema opressor. Por esse motivo, consideramos Mrs. Bennet uma personagem plana com possibilidade de ‘redondez’.

Outra questão discutida por Forster (2004, p. 100) no que tange à personagem é a respeito do ponto de vista da narrativa. Para o autor, a voz do narrador pode ser da própria personagem, de uma personagem que participa da ação ou de um narrador onisciente. Em *Pride & Prejudice*, por exemplo, a narração é contada em terceira pessoa. Em outras obras como *Wuthering Heighs* (1847), de Emily Brontë, uma personagem plana ou com possibilidade de redondez narra os acontecimentos. Em contraste, há outros casos em que o ponto de vista da narrativa alterna-se entre diferentes personagens, como no romance contemporâneo *A Home at the End of the World* (1992), do escritor norte-americano Michael Cunningham.

Entretanto, a perspectiva pela qual a narrativa é desenvolvida, isto é, se é uma personagem ou não que conta a história, se há diferentes vozes, cada uma apresentando seu ponto de vista, não segue uma regra na produção literária. Considerando que a literatura é um fazer estético, formas diferentes e bem delineadas acabam por contribuir para tal. Nesse sentido, recorreremos a Forster (2004), para reforçarmos a ideia de que “[...] toda a intrincada questão do método não se resolve por meio de fórmulas e sim na capacidade do autor de mexer com o leitor, para que aceite o que ele [autor] afirma [...]” (FORSTER, 2004, p. 101). Assim sendo, a personagem apenas reafirma sua função estética, pois sua natureza humanizada em sua totalidade acabada permite o estabelecimento de empatia com o leitor, uma vez inserida de forma harmoniosa com o todo da obra e, ao mesmo tempo, difunde um discurso, consentindo a criação de valores na mente do leitor.

Nesse sentido, consideramos que, ao elaborar Elizabeth Bennet, Jane Austen a fez partindo da observação e da leitura de seu próprio mundo. Apesar de Meryton ser uma cidade

fictícia, Austen insere referências externas que remetem aos costumes, ao comportamento das pessoas, bem como aos valores relacionados ao papel da mulher e à divisão de classes. Porém, quanto a esses valores, a autora os referencia por meio da ironia, que apenas tem sentido quando relacionada à Elizabeth, uma vez que esta personagem atua como um contraponto em relação às outras personagens do romance, produzindo, de tal modo, uma crítica que denuncia um sistema opressor.

Por meio de Elizabeth Bennet, Austen engendra crítica e revela valores socioculturais de sua época que impunham a submissão da mulher a um sistema dominado pelo sexo masculino.

4.2 Composição da personagem cinematográfica

As características discutidas a respeito da construção da personagem não estão limitadas apenas à literatura. Para Paulo Emílio Salles Gomes (2011, p. 103 – 119), as formas de apreender e situar a personagem fílmica são similares às aquelas do romance e a posição e a função do narrador são análogas em ambas às modalidades. Deste modo, podemos encontrar personagens mais complexas e mais simples na narrativa fílmica, isto é, personagens redondas e planas. Outro aspecto comum é o da câmera como narradora; ação que ocorre de maneira que a imagem apresentada ao espectador é posta a partir do ponto de vista de uma personagem ou organizada de modo linear, expondo os acontecimentos sem que seja preciso diálogos para a compreensão da imagem. A respeito de tal analogia, Rosenfeld comenta que:

[...] no cinema ou romance, a personagem pode permanecer calada durante bastante tempo, porque as palavras ou imagens do narrador ou da câmera narradora se encarregam de comunicar-nos os seus pensamentos, ou simplesmente, os seus afazeres, o seu passeio solitário etc (ROSENFELD, 2011, p. 32).

Percebe-se que cinema e literatura compartilham de mais uma característica em comum, contudo, explorada de forma distinta. Na literatura, usam-se recursos tais como: palavras, pontos, vírgulas, sinais de interrogação, de exclamação, travessões, aspas, entre outros elementos formados a partir do efeito estético que os vocábulos adquirem para estruturar a personagem. No cinema, além do emprego de palavras, há, também, as diferentes tomadas de ângulo da câmera, o roteiro, as cores, a música, a luz, a direção e a própria presença do ator. Elementos estes que, dentro de seu contexto, estruturam e dão vida à personagem de ficção.

No que tange ao emprego das palavras no cinema, Gomes (2011, p. 110) argumenta que sua função sempre está amparada pela imagem. Dessa forma, é possível ao espectador ser apresentado a uma personagem por meio de sua descrição a partir da voz de outrem e, ao mesmo tempo, pode-se ter o emprego de imagens que se referem à personagem apresentada, como: objetos, paisagens, roupas ou, ainda, a própria personagem mencionada executando determinada ação, apresentada pela voz do narrador. O autor declara que:

A personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas, e já vimos que mesmo nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual (GOMES, 2011, p. 111).

Destarte, o espectador contemporâneo não contempla apenas frases apresentadas de formas interpoladas com as imagens em telas de cinema, como ocorria durante as primeiras décadas de exibição fílmica, pois a imagem tem função elementar na composição da narrativa cinematográfica e em sua significação. Por isso, a personagem fílmica é estruturada a partir da escolha do ator, da forma de se vestir, dos elementos que estarão no cenário, dos movimentos de câmera, da luz e da sombra e, também, da leitura do interprete, isto é, do ator. Todos esses elementos estruturam a personagem fílmica.

Outro ponto em comum entre a personagem literária e a personagem cinematográfica, apresentado por Gomes (2011, p. 107), está relacionado à perspectiva no qual a história é contada. No cinema, o narrador pode ser identificado por meio da lente da câmera e dos recursos associados a essa ferramenta, por exemplo: movimentos em direções diversas, enquadramentos panorâmicos, aproximações e distanciamentos de determinados objetos, bem como dos atores. Tudo isso associado ao som e às cores. Há, ainda, a perspectiva apresentada por meio das personagens e, neste caso, a câmera também é usada para indicar tal enfoque. No entanto, o foco recai sobre a figura dramática, por meio da posição de espaço apresentada, centrando-se em uma personagem e, em outra, de maneira intermitente.

Tal abordagem iniciou-se no início do século XX, porém, a partir da década de 1960 foi aprofundada devido às inovações promovidas por cineastas daquela geração, como Jean-Luc Godard, por exemplo, que introduziu novas formas de utilização da câmera, configurando renovação na estética cinematográfica e a câmera, como consequência, tornou-se o equivalente à “pena do escritor” (CORRIGAN, 2010, p. 37). Por meio dessa nova abordagem, começou-se a explorar maneiras inovadoras de filmar e editar as imagens, a fim de se conseguir construir novos efeitos e significados no filme.

Essa inovação refletiu-se, também, na composição da personagem cinematográfica. Portanto, de maneira similar ao que ocorre na literatura, subsídios internos da narrativa fílmica, neste caso o *mise-en-scène*, isto é, elementos do próprio cenário, corroboram a composição psicológica ou emocional da personagem fílmica, constituindo, do mesmo modo, a própria estética do filme. Consequentemente, a personagem cinematográfica necessita, igualmente, ser inserida no contexto de sua produção de forma coerente com a estrutura interna de sua narrativa.

Outro meio indispensável para a existência da personagem fílmica é a presença do ator. Este ser real encarna elementos que remetem a um ente produzido – a partir de palavras – e o personifica diante das câmeras. Gomes (2011, p. 114), contudo, aponta alguns problemas no que tange à personificação da personagem pelo ator, principalmente, quando se trata de uma adaptação de obra literária.

Para o autor, o ator é, quando famoso, uma personagem em si, pois ao estabelecer um público cativo ele deve seguir padrões de comportamento e composição física que correspondam à demanda daquele público e não, necessariamente, à sua personalidade, tornando-se o que o autor chama de mito. Assim, de acordo com Gomes (2011, p. 115), ao encarnar uma personagem, esta está condicionada à imagem criada pelo ator, isto é, a presença do ser que interpreta sobressai-se à da personagem (literária ou fílmica⁶⁵), portanto, o mito é responsável por representar a personagem no filme. Nesse sentido, Gomes (2011, p. 115) infere que “O que persiste não é propriamente o ator ou a atriz, mas essa personagem de ficção cujas raízes sociológicas são muito mais poderosas do que a pura emanção dramática”. De outro modo, a figura pública criada sobre a imagem da pessoa ator, isto é, o mito, será o divulgador da personagem fictícia nas telas, bem como poderá influenciar sua composição.

Consideramos que, em se tratando de tradução, quando um ator “mito” encarna uma personagem literária, esta será ressignificada para seu público alvo, dessa maneira, adaptada para a audiência daquela personalidade, bem como a outros públicos leitores e não leitores de obras literárias. Processo que ocorre de acordo com as demandas internas do contexto sociocultural que recebe o filme.

⁶⁵ Personagem fílmica aqui se refere àquelas criadas sem vínculo com textos literários, dos chamados ‘roteiros originais’.

No que se refere à personagem Elizabeth Bennet, consideramos ser uma personagem redonda e simbólica, assumindo no texto de Austen uma função crítica. Entendemos que a elaboração de Lizzy pode ser relacionada a dois dos processos iniciais discutidos por Candido, que são: o número seis, onde a personagem é criada a partir da existência de vários modelos iniciais, não remetendo a um único ponto de partida; e o número sete, no qual a personagem toma relevância. Além disso, concordamos com Bakhtin (2011, p. 7) quando este afirma que é possível autor manifestar uma crítica por meio da personagem, desde que isso ocorra dentro da harmonia textual, isto é, quando a figura dramática está em concordância com os acontecimentos internos do texto e assume sua natureza plenamente estética.

Portanto, além dos costumes, dos lugares e dos discursos que são apresentados pelo narrador em *Pride & Prejudice*, em nada mais Lizzy remete a uma mulher inglesa real pertencente ao início do século XIX. A natureza literária da obra (a ficção) e o conceito referente aos escritos de mulheres (a novela, uma categoria de menor prestígio) permitiram que Elizabeth fosse configurada de forma que questionasse a postura submissa e a limitação imposta às mulheres de sua época, a partir da apresentação dessas características. No entanto, em um aspecto mais amplo, remete também a toda uma estrutura social baseada no poder econômico e em tradições que estavam em processo de mudança. Em suma: Lizzy é uma personagem que questiona os valores e as categorias de poder vigentes naquele período, valores estes que podem ser identificados atualmente como as relações de poder na sociedade contemporânea.

Levando em consideração tais considerações, indagamo-nos como se deu o processo de tradução da personagem Elizabeth Bennet do romance de Jane Austen, para o filme *Pride and Prejudice* de Robert Z. Leonard, exibido em 1940.

4.3 Elizabeth Bennet no romance: configuração e crítica

Elizabeth Bennet é a principal personagem da obra *Pride & Prejudice*, da escritora Jane Austen. Em uma carta à sua irmã Cassandra, datada de janeiro de 1813, a autora registra que: “Eu devo confessar que eu acho ela a criatura mais encantadora que já foi publicada, e como eu suportarei aqueles que não gostarem dela [...] eu não sei (AUSTEN,

1813, p. 137).”⁶⁶ Austen não teria como saber que sua criação preferida seria uma das mais populares personagens da literatura ocidental. Elizabeth Bennet é uma heroína imperfeita, mas devido as suas falhas, ela se mostra uma personagem humanizada, complexa ou redonda (FORSTER, 2004, p. 96), que vem suscitando reflexões ao longo dos seus duzentos anos de existência.

Lizzy é apresentada ao leitor por seu pai, Mr. Bennet, que durante conversa com a esposa, Mrs. Bennet, sobre a visita que faria a Mr. Bingley, menciona a inteligência da moça, bem como a preferência que sente por ela:

- [...] Estou certo de que o sr. Bingley ficará muito contente em vê-la; e eu vou mandar a ele um bilhete por seu intermédio, garantindo-lhe o meu caloroso consentimento ao casamento dele com qualquer uma das minhas filhas, à escolha dele; **mas devo escrever umas palavrinhas em favor da minha pequena Lizzy.**
- Não quero que faça isso. Lizzy não é nem um pouco melhor do que as outras; e tenho certeza de que **não tem a metade da beleza de Jane, nem metade do bom humor de Lydia.** Mas você sempre dá a *ela* a preferência.
- Nenhuma delas tem muita coisa que as recomende – replicou ele –, **são todas tolas e ignorantes, como as meninas sempre são; mas Lizzy é um pouco mais esperta do que as irmãs** (AUSTEN, 2010, p. 14 – grifos meus).⁶⁷

Fica evidente, desde o início, que a personagem terá função relevante no romance. A afirmação de seu pai sobre a astúcia da jovem em detrimento das qualidades intelectuais das irmãs a coloca em destaque em relação às outras moças da família Bennet. Além disso, o discurso de sua mãe apresenta outras qualidades nas irmãs de Lizzy que contrastam com sua inteligência, deste modo, enfatizando, por meio de comparação, tal característica na personagem. Elizabeth apresenta sua capacidade intelectual em diversas ocasiões onde a jovem assume atitudes tomadas com base em observação e análise mental. Como exemplo, citamos o momento no qual a família Bennet recebe uma carta de Mr. Collins. Em seu texto o clérigo discorre a respeito de sua posição como padre da igreja anglicana, apresenta elogios exagerados à sua patronesse, Lady Catherine De Bourgh, lamenta ser o herdeiro da propriedade de *Longbourn* e demonstra ansiedade e desejo de conhecer as jovens da família Bennet. Ao ler a carta, Elizabeth avalia e questiona o caráter do primo:

⁶⁶ I must confess that I think her as a delightful a creature as ever appeared in print, & how I shall be able to tolerate those who do not like her [...], I don't know.

⁶⁷ “[...] I dare say Mr. Bingley will be very glad to see you; I will send a few lines by you to assure him of my hearty consent to his marrying whichever of the girls; though I must throw in a good word for my little Lizzy.”
 “I desire you will do no such thing. Lizzy is not a bit better than the others; and I am sure she is not half so handsome as Jane, nor half so good humoured as Lydia. But you are always giving *her* the preference.”
 “They have none of them much to recommend them,” replied he; “they are all silly and ignorant like other girls; but Lizzy has something more of quickness than her sisters.”

O que mais chamou a atenção de Elizabeth foi sua extraordinária deferência perante Lady Catherine e sua boa intenção de batizar, casar e sepultar seus paroquianos sempre que necessário.

– Acho que ele deve ser meio esquisito – disse ela. – Não consigo imaginá-lo... Há algo pomposo em seu estilo... E o que quer dizer ele com essas desculpas por ser ele o futuro herdeiro?... Não é de crer que ele mudasse isso se pudesse... É possível que ele seja um homem sensato, papai?

– Não, querida, acho que não. Tenho grandes esperanças de que seja o exato oposto disso. Há um misto de subserviência e de presunção em sua carta que é bem promissor. Estou impaciente por vê-lo (AUSTEN, 2010, p. 60).⁶⁸

Neste fragmento, podemos perceber que as considerações de Lizzy são semelhantes às suposições de seu pai. Os dois concluem que o parente e futuro herdeiro de *Longbourn* é um homem tolo, soberbo e subserviente a pessoas que possuem *status* e poder, como sua patronesse, o qual ele faz constantes referências. As irmãs de Elizabeth, ao contrário, não manifestam uma análise tão crítica. Jane, por exemplo, acredita na boa intenção expressa nas palavras do clérigo, quando este afirma que, se pudesse, não receberia a propriedade dos Bennet como herança. Lydia e Kitty são indolentes, e Mary faz observações superficiais a respeito da redação da carta: “– Em matéria de redação [...] a carta não parece má” (AUSTEN, 2010, p. 60)⁶⁹. Sua mãe lamenta-se por não poder herdar aquela propriedade.

Lizzy, em contraste com as demais personagens femininas, ao analisar o conteúdo da carta e afirmar que, mesmo que Mr. Collins pudesse, ele não recusaria sua herança; exhibe seu caráter crítico. Além disso, seu discurso faz referência a uma lei vigente naquele período, cujas normas delegavam que as posses de uma família passariam para o parente masculino mais próximo após a morte de seu proprietário. O que implica que, sendo a família Bennet composta por seis mulheres e apenas um homem, todos os seus bens passariam a pertencer a Mr. Collins quando Mr. Bennet falecesse. Por esse motivo, Elizabeth coloca as afirmações de seu primo em dúvida. O discurso da jovem, além de apresentar ao leitor algumas características da personalidade do primo, aponta, ainda, para determinadas normas daquela sociedade que definiam os papéis dos sexos masculino e feminino, como o fato de o homem possuir mais direitos que as mulheres.

⁶⁸ Elizabeth was chiefly struck by his extraordinary deference for Lady Catherine, and his kind intention of christening, marrying, and burying his parishioners whenever it were required.

“He must be an oddity, I think,” said she. “I cannot make him out. – there is something very pompous in his style. – And what can he mean by apologising for being next in the entail? – We cannot suppose he would help it if he could. – Could he be a sensible man, sir?”

“No, my dear, I think not. I have great hopes of finding him quite the reverse. There is a mixture of servility and self-importance in his letter, which promises well. I am impatient to see him.”

⁶⁹ “In point of composition [...] the letter does not seem defective.”

Por ser inteligente, Elizabeth assume posição privilegiada no círculo familiar. Sua proximidade com o pai a permite manifestar seus pensamentos e lhe confere liberdade para discutir e interferir em vários assuntos, como ocorre em outro momento, no qual a moça questiona uma decisão de Mr. Bennet, quando este permite que Lydia, sua irmã mais jovem, viaje à Brighton com uma amiga da família:

Quanto a Elizabeth, aquele convite estava tão longe de provocar nela os mesmos sentimentos que em sua mãe e Lydia, que o considerava o golpe de misericórdia em qualquer possibilidade de senso comum nesta última; e, por mais detestável que tal ato a tornaria se viesse a ser descoberto, não pôde deixar de aconselhar secretamente o pai a não deixá-la ir. Ela lhe falou de toda a inconveniência do comportamento geral de Lydia [...].

[...]

– [...] Nossa posição, nossa respeitabilidade perante o mundo devem ser afetadas pela extrema leviandade, pela audácia e pelo desdém por toda compostura próprios do caráter de Lydia. Peço perdão, pois tenho que falar claro. Se o senhor, papai querido, não se der ao trabalho de combater seus impulsos exuberantes e de ensinar a ela que as suas ocupações atuais não devem ser o seu objetivo de vida, ela logo se tornará um caso perdido. O caráter dela estará definido e, aos dezesseis anos, será a mais completa namorada, levando ao ridículo a si mesma e à família; namorada no pior sentido da palavra; sem nenhum atrativo a não ser a juventude e uma aparência razoável; e, pela ignorância e futilidade, completamente incapaz de enfrentar o desprezo geral que a sua sede de admiração provocará. Também a Kitty corre este perigo. Ela vai imitar Lydia em tudo. Vaidosa, ignorante, preguiçosa e completamente descontrolada! Ah! Querido papai, como pode imaginar que elas não serão criticadas e desprezadas em todos os lugares onde forem conhecidas e que as irmãs delas não vão ser prejudicadas por essa desgraça? (AUSTEN, 2010, p. 184).⁷⁰

Esta situação demonstra e reforça a capacidade racional de Elizabeth, bem como sua forte personalidade, qualidades que a distinguem das irmãs e da mãe. A jovem não se mostra contente pela possibilidade da irmã mais jovem viajar para a região de Brighton, que servirá de sítio para soldados e, entre eles, Mr. Wickham, com o qual Lydia mantém contato constante. Após analisar a situação, Lizzy percebe que tal iniciativa poderá acarretar graves

⁷⁰ As for Elizabeth herself, this invitation was so far from exciting in her the same feeling as in her mother and Lydia, that she considered it as the death warrant of all possibility of common sense for the later; and detestable as such a step must make her were it known, she could not help secretly advising her father not to let her go. She represented to him all the improprieties of Lydia's general behavior, [...].

[...]

“[...] Our importance, our respectability in the world must be affected by the wild volatility, the assurance and disdain of all restraint which mark Lydia's character. Excuse me, for I must speak plainly. If you, my dear father, will not take the trouble of checking her exuberant spirits, and of teaching her that her present pursuits are not to be the business of her life, she will soon be beyond the reach of amendment. Her character will be fixed, and she will, at sixteen, be the most determined flirt that ever made herself or her family ridiculous; a flirt, too, in the worst and meanest degree of flirtation; without any attraction beyond youth and a tolerable person; and, from the ignorance and emptiness of her mind, wholly unable to ward off any portion of that universal contempt which her rage for admiration will follow wherever Lydia leads. Vain, ignorant, idle, and absolutely uncontrolled! Oh! My dear father, can you suppose it possible that they will not be censured and despised wherever they are known, and that their sisters will not be often involved in the disgrace?”

problemas para a família. Por essa razão, a jovem conversa com seu pai e apresenta as preocupações e os motivos pelos quais Mr. Bennet não deveria permitir o passeio da irmã. Ainda assim, seu pai, indulgente, a escuta, mas refuta seus argumentos e permite que Lydia viaje.

No entanto, por meio de ironia situacional, isto é, um momento que pode ser percebido como irônico quando observado por quem não faz parte da ação (MUECKE, 1970, p. 49), toda a apreensão demonstrada pela moça deveria ser vislumbrada e expressa por seu pai. Pois, trata-se de uma figura masculina que remete à posição central e dominante do homem naquela sociedade. A atitude de Elizabeth a insere, assim, em um *locus* masculino, pois, ao procurá Mr. Bennet para conversar; apresenta um discurso coerente, revelando problemas que poderiam decorrer a partir do comportamento de Lydia. Dessa forma, dialogando em situação de igualdade com seu pai.

De acordo com Gilbert e Gubar (1984, p. 55.), muitas heroínas de romances do século XIX reuniam e apresentavam qualidades que remetiam a um ser angelical, como: beleza, fragilidade, passividade e delicadeza, a fim de expor e reforçar as características atribuídas ao sexo feminino. No entanto, por meio da racionalidade, Elizabeth assume posição contrária a esses atributos, constituindo uma atitude ativa na história e, como resultado, aponta para incongruências na própria figura masculina do pai, de maneira que transgride um padrão de comportamento tipicamente feminino: a resignação. Mr. Bennet, na condição de homem, deveria cumprir com suas obrigações de prover educação para as filhas e zelar pela respeitabilidade da família. Entretanto, ele não demonstra interesse nos argumentos de sua filha e afirma que é necessário que Lydia passe por situações vexatórias em público, pois dessa maneira aprenderá a se comportar, quando declara que: “[...] Lydia não vai sossegar até se comprometer publicamente num ou outro lugar [...]” (AUSTEN, 2010, p. 184)⁷¹. Em outras palavras, ele delega seu papel de pai e educador moral para a sociedade, reforçando a crítica apresentada por Elizabeth em seu comportamento.

Tal crítica é composta dentro de um contexto coerente, isto é, correspondendo à construção interna do texto de Austen, pois como aponta Rosenfeld (2011, p. 28), as personagens devem obedecer à coerência interna do texto de ficção para que tenham sentido e estabeleçam comunicação lógica com o leitor e evitando, desse modo, incongruências no discurso narrativo. Assim, o carinho manifestado por Mr. Bennet para com sua filha, a forte

⁷¹ “Lydia will never be easy until she has exposed herself in some public place or other [...]”.

personalidade da jovem e sua inteligência constituem alguns dos elementos que, apresentados desde o início da história, permitem que a situação discutida acima, isto é, da atitude ativa de Elizabeth ao abordar o pai e expressar seu pensamento livremente, bem como colocar-se em posição de figura masculina, seja possível e aceitável na narrativa de um texto literário produzido no contexto sócio-cultural de Jane Austen.

Todavia, como resultado da decisão de Mr. Bennet, Lydia, pouco tempo depois de chegar à Brighton, se envolve e foge com Mr. Wickham, pois o considera um homem ideal para constituir família. Essa ocorrência coloca os Bennet sob o risco de perder sua dignidade diante da sociedade inglesa do século XIX, além de comprometer o futuro das outras irmãs da jovem. E, em contrapartida, faz com que o pai reconheça sua falha e perceba a intervenção de Elizabeth como positiva. Ao retornar de sua busca por Lydia em Londres, Mr. Bennet é questionado por Lizzy a respeito daquela situação:

Só a tarde, quando ele se juntou a elas para o chá, Elizabeth se arriscou a tocar no assunto; e, então, depois que ela exprimiu brevemente sua dor por tudo o que ele deveria ter sofrido, replicou ele:

– Não vamos falar sobre isso. Quem mais deve sofrer, a não ser eu? Foi minha culpa e só eu devo sofrer.

– O senhor não deve ser tão severo consigo mesmo – tornou Elizabeth.

– Você faz bem em me alertar contra esse mal. A natureza humana lhe é tão propensa! Não, Lizzy, deixe que uma vez na vida eu sinta o quanto fui culpado. Não temo ser vencido por essa impressão. Ela logo passa.

[...]

Em seguida, depois de uma breve pausa, prosseguiu:

– Lizzy, não guardo rancor por estar certa no conselho que me deu em maio. Considerando-se o que aconteceu, mostra certa grandeza de espírito (AUSTEN, 2010, p. 233-4).⁷²

Novamente, Elizabeth toma a iniciativa de conversar em torno de um assunto delicado. Pois, trata-se de uma circunstância que envolve, além da reputação de Lydia e da família, o papel de Mr. Bennet como sujeito dominante na estrutura familiar. Todavia, Mr. Bennet admite que Lizzy agiu de maneira correta ao alertá-lo. Nesse sentido, ele está, mais

⁷² It was not till the afternoon, when he had joined them at tea, that Elizabeth ventured to introduce the subject; and then, on her briefly expressing her sorrow for what he must have endured, he replied, “Say nothing of that. Who should suffer but myself? It has been my own doing, and I ought to feel it.”

“You must not be too severe upon yourself”, replied Elizabeth.

“You may well warn me against such an evil. Human nature is so prone to fall into it! No, Lizzy, let me once in my life feel how much I have been to blame. I am not afraid of being overpowered by the impression. It will pass away soon enough.”

[...]

Then after a short silence he continued:

“Lizzy, I bear you no ill-will for being justified in your advice to me last May, which, considering the event, shows some greatness of mind.”

uma vez, reforçando o discurso crítico de Elizabeth, dando suporte à sua racionalidade e, conseqüentemente, à postura ativa da personagem e, ainda, admite sua própria incompetência. Indicando, dessa maneira, que o sexo feminino é, também, capaz de agir de maneira racional e lógica e, também, que o homem é passível de erros. Portanto, a situação apresentada sugere que os dois sexos estão em posições iguais.

Outras características de Elizabeth, além de sua inteligência, são apresentadas ao leitor no decorrer da narrativa. A jovem está constantemente analisando as pessoas ao seu redor e julgando seus comportamentos. Além disso, Lizzy se mostra impertinente quando irritada e se posiciona diante de assuntos que a interessam, sem que sua opinião seja solicitada. Tais qualidades são perceptíveis por meio de contraste entre a ação da jovem e a sua interação com as demais personagens do romance. Sua irmã Jane Bennet, por exemplo, remete à figura da heroína frágil, dependente, bela e submissa, comum em grande parte das produções literárias femininas do século XIX (GILBERT; GUBAR, 1984, p. 77). Sempre disposta a enxergar atitudes positivas nas pessoas, evitar julgar o comportamento dos demais à sua volta; a jovem não expressa sua opinião a não ser que seja requisitada e agrada a todos com sua simpatia e delicadeza. As duas personagens são muito próximas, mas a caracterização de Jane contrasta com os atributos de Elizabeth, ou seja, uma apresenta qualidades proporcionalmente díspares em relação à outra. Em um diálogo entre as duas, Lizzy critica a aptidão de Jane a ser passiva diante das pessoas e das ocorrências:

[Elizabeth] – Ah! Você sabe que tem muita propensão a gostar das pessoas em geral. Nunca vê defeito em ninguém. Todos são bons e simpáticos aos seus olhos. Nunca vi você falar mal de um ser humano em toda a minha vida.

[Jane] – Não gostaria de ser precipitada ao censurar alguém; mas sempre digo o que penso.

[Elizabeth] – Sei disso; e é *isso* que me dá o que pensar. Com o *seu* bom senso, ser tão sinceramente cega para as loucuras e os absurdos dos outros! Afetar candura é uma coisa muito comum (**topamos com isso toda a hora**). **Mas ser cândido sem ostentação ou intenção (pegar o que há de bom no caráter de todos e torná-lo ainda melhor, e nada dizer do que há de mal), só mesmo você. E então, gostou das irmãs do rapaz, não é? O comportamento delas não é igual ao dele** (AUSTEN, 2009, p. 22 – grifos meus).⁷³

⁷³ “Oh! You are a great deal too apt, you know, to like people in general. You never see a fault in anybody. All the world are good and agreeable in your eyes. I never heard you speak ill of a human being in your life.”

“I would not wish to be hasty in censuring anyone; but I always speak what I think.”

“I know you do; and it is *that* which makes the wonder. With *your* good sense, to be so honestly blind to the follies and nonsense of others! Affectation of candour is common enough – one meets with it everywhere. But to be candid without ostentation or design – to take the good of everybody’s character and make it still better, and say nothing of the bad – belongs to you alone. And so you like this man’s sisters, too, do you? Their manners are not equal to his.”

Ao apontar as qualidades de Jane, Elizabeth reforça as suas de forma contrastante, ou seja, ela aponta na irmã, características que não possui. A personagem tem o hábito de, ao analisar as atitudes das pessoas ao seu redor, deduzir o quão bom ou ruim é o caráter de alguém. Conduta que não corresponde à de Jane. Entretanto, ao distinguir as qualidades da irmã, seu discurso faz referência a valores morais no que concerne ao comportamento do sexo feminino em sociedade naquele período, uma vez que candura, delicadeza, passividade eram sinais de boa educação e de feminilidade. Desse modo, Jane corresponde ao ideal de mulher daquele período. Como apontam Gilbert e Gubar (1984, p. 54), o objetivo de muitas jovens do século XIX era se tornarem frágeis, para tanto, recorriam a várias estratégias, inclusive a ingestão de vinagre com o intuito de atingir tal fim, isto é, o aspecto de frágil e doente.

Por essa razão, acreditamos que quando Lizzy afirma que aqueles atributos são encontrados em qualquer lugar e que seriam motivos de ostentação, trata-se de uma crítica a tal comportamento, bem como à educação destinada à mulher. Pois, tais atitudes eram perigosas, uma vez que apenas reforçavam o papel inferior da mulher em sociedade. Além disso, o reconhecimento de que apenas Jane é uma figura que reúne essas características de maneira natural, implica em uma crítica e questionamento a respeito de tal comportamento. Porquanto, se somente em Jane, isto é, uma figura de ficção, tais habilidades são possíveis, fora desse âmbito sempre é presumível encontrar falhas. Em outras palavras, o discurso de Elizabeth coloca em dúvida aqueles valores. Em *Pride & Prejudice*, a Lizzy não manifesta tal comportamento, pois, como mencionamos anteriormente, ela é uma personagem ativa e com características masculinas, como a intelectualidade. Portanto, uma personagem transgressora.

Por esse motivo, acreditamos que Austen elaborou uma crítica a esses padrões utilizando a voz de Elizabeth como canal. Visto que, como afirma Bakhtin (2011, p. 6), é possível que o autor de um texto literário utilize a personagem para expressar uma opinião pessoal, desde que o faça de acordo com a coerência interna do texto. Nesse sentido, a forte ligação entre as duas irmãs e o emprego de ironia, são estratégias utilizadas para que uma crítica mais incisiva seja postulada de maneira subjacente na narrativa de Austen. Destarte, o discurso de Elizabeth é coerente com seu comportamento impertinente, não destoando da estética de Austen.

Todavia, acreditamos que o comportamento de Jane atua como amenizador para a postura crítica de Elizabeth, pois personagens femininas com personalidades transgressoras eram conceituadas como 'loucas' (GILBERT; GUBAR, 1984, p. 55). Se a caracterização de

Elizabeth fosse estruturada desta forma, a crítica em sua postura e em seu discurso não seria efetiva, uma vez que essas personagens tinham, geralmente, fins trágicos como a morte, ou seja, eram punidas por sua desobediência. Assim, a relação íntima entre as duas irmãs, Lizzy e Jane, revela para o leitor os sentimentos mais delicados da jovem, apresentando, também, sua feminilidade. Essa característica é incitada pela natureza dependente e frágil de Jane, obrigando Lizzy a atuar como responsável e protetora da irmã, de modo que ressalta sua sensibilidade e compaixão.

Do mesmo modo que Jane, as outras irmãs de Lizzy: Mary, Lydia e Kitty apresentam qualidades que não são encontradas naquela. As três moças mais jovens perpetuam as noções de estupidez e futilidade, elementos atribuídos, também, ao sexo feminino. Qualidades que, novamente, contrastam com a racionalidade e atitudes de Elizabeth. A voz do narrador apresenta tais características durante o primeiro baile onde Mr. Bingley é apresentado à Jane: “Mary soubera que fora descrita à srta. Bingley como a mocinha mais culta da vizinhança; e Catherine e Lydia tiveram a boa sorte de não ficarem nunca sem par, o que era sua única preocupação num baile, segundo o que tinham aprendido” (AUSTEN, 2010, p. 20).⁷⁴

Mary tem o hábito de ler livros cujo conteúdo versa sobre moral e conduta e, ainda, costuma citar frases memorizadas, o que sugere a superficialidade de tais estudos. Lydia e Kitty não se interessam por leitura ou qualquer atividade intelectual, sua diversão está nas idas e vindas à cidade de Meryton e nas compras que fazem quando estão lá, ações apoiadas pela passividade do pai. Percebemos, portanto, que ao apresentar esses elementos como estruturadores das personalidades das irmãs, o narrador infere efeito similar ao que a presença de Jane exerce sobre as iniciativas críticas de Elizabeth. Entretanto, ao contrário daquela, o que se obtém é mais próximo do ridículo, gerando efeito cômico, de modo que também minimiza o efeito crítico expresso pela personagem Lizzy.

Outro momento em que a atitude de Elizabeth revela crítica e denúncia a respeito de determinados padrões se dá quando esta recusa o pedido de casamento de seu primo, Mr. Collins, e entra em conflito com sua mãe. Mrs. Bennet e as outras filhas são produtos de seu meio. De tão inserida naquele sistema, ela é caracterizada com tom cômico, como as duas

⁷⁴ Mary had heard herself mentioned to Miss Bingley as the most accomplished girl in the neighbourhood; and Catherine and Lydia had been fortunate enough to be never without partners, which was all that they had yet learnt to care for at a ball.

filhas mais jovens, porém, seu comportamento revela que está apenas cumprindo a função que lhe foi atribuída e para a qual foi educada. Ela não entra na biblioteca do esposo para ler, ao contrário, seu propósito é reclamar as ajudas de Mr. Bennet e pedir-lhe que force sua filha a casar-se: “– Ah! Sr. Bennet, preciso de você imediatamente; Estamos todos em alvoroço. Venha e diga a Lizzy que se case com o sr. Collins, pois ela jura que não o fará, e se você não se apressar ele vai mudar de ideia e desistir *dela*” (AUSTEN, 2010, p. 96).⁷⁵

A atitude de Mrs. Bennet de procurar o esposo apresenta para o leitor a limitação na atuação da mulher, até mesmo em seu próprio espaço, que se configura na casa. E, ao ouvir a decisão do marido de apoiar a recusa de Lizzy, Mrs. Bennet não o desafia, mas age de maneira histérica e exagerada, referindo-se a seus nervos: “[...] Sou muito cruelmente maltratada e ninguém tem pena dos meus pobres nervos” (AUSTEN, 2010, p. 98)⁷⁶. Tal assertiva é recorrente nos diálogos de Mrs. Bennet, gerando um efeito cômico, pois a fragilidade e a doença deveriam ser inerentes a aspectos da qualidade de ser mulher. Nesse sentido, as constantes afirmações de Mrs. Bennet a respeito de seus nervos ridicularizam essa premissa, porque ela nunca está verdadeiramente doente e, novamente, questionam valores sociais ligados ao papel da mulher como sujeito inferior. Sua atitude demonstra o quão obediente a mulher deveria ser ao homem, pois age como se Lizzy necessitasse casar com Mr. Collins de maneira urgente e não o contrário, quando é ele quem procura por uma esposa. A reação de Elizabeth atua como um questionamento àquela situação, isto é, do fato de as mulheres não possuírem escolhas e direitos nesse campo, porquanto o casamento arranjado e sem sentimento não levaria à felicidade, mas apenas fortaleceria a situação marginal da mulher.

Em decorrência da decisão de Lizzy, Mr. Collins determina não mais casar-se com ela, visto que, como havia demonstrado personalidade forte, a jovem não estaria apta para ser uma boa esposa.

– Peço perdão por interrompê-la, minha senhora – exclamou o sr. Collins –, mas, se ela é realmente **cabeça-dura** e **tola**, não sei se seria absolutamente uma boa esposa, desejável para um homem da minha condição, que naturalmente busca a felicidade no matrimônio. Se, pois, ela persistir a recusa de minha oferta, talvez seja melhor

⁷⁵ “Oh! Mr. Bennet, you are wanted immediately; we are all in an uproar. You must come and make Lizzy marry Mr. Collins, for she vows she will not have him, and if you do not make haste he will change his mind and not have *her*.”

⁷⁶ “[...] I am cruelly used, nobody feels for my poor nerves.”

não forçá-la a me aceitar, pois, se tiver tais falhas de personalidade, não pode contribuir para a minha felicidade (AUSTEN, 2010, p. 96 – grifos meus).⁷⁷

Como podemos observar, os adjetivos utilizados enfatizam as qualidades de Elizabeth, como inteligência e coragem de outra maneira: “cabeça-dura e tola”. É possível identificar um artifício no emprego das palavras, no qual se utiliza determinados termos com o intuito de significar outra coisa. Nesse sentido, ao ser considerada teimosa e pueril, Lizzy não se enquadra nos parâmetros que ditam como uma mulher ideal para o casamento deve ser naquele período. Como esse discurso é apresentado pela voz de Mr. Collins, um homem que é descrito como pomposo e egocêntrico, a utilização de ironia verbal se faz evidente, pois, assim, a afirmação não destoa da coerência interna do texto e, ao contrário, ao destacar as qualidades da jovem, ao mesmo tempo, opera como uma crítica àquele padrão. Ao recusar a proposta, Elizabeth mostra que é uma mulher capaz de fazer escolhas por si e não se permite ser objetificada ou submetida a um sistema opressor.

Entretanto, ao contrário da jovem, sua amiga, Charlotte Lucas, ao ser cortejada pelo clérigo, aceita o pedido de casamento de Mr. Collins, embora não o considere um homem virtuoso. Ao receber a proposta de Mr. Collins, Charlotte pondera e seu pensamento é apresentado pelo narrador:

O sr. Collins, com certeza, não era nem inteligente nem agradável; sua companhia era maçante e seu amor por ela, provavelmente imaginário. Mesmo assim, ele seria o seu marido. Sem ter em alta conta nem os homens, nem o matrimônio, o casamento sempre fora o seu objetivo; era o único futuro para uma moça bem-educada, de pequena fortuna, e, ainda que não fosse certo que trouxesse a felicidade, devia ser a mais agradável proteção; e aos vinte e sete anos de idade, sem nunca ter sido bonita, percebia quanta sorte tivera. A parte menos agradável de tudo aquilo seria a surpresa que provocaria em Elizabeth Bennet, cuja amizade apreciava mais do que qualquer outra pessoa (AUSTEN, 2010, p. 105).⁷⁸

A personagem argumenta que o casamento não é, necessariamente, motivo de felicidade, mas trata-se de estratégia de sobrevivência ou de sorte, se o esposo for homem

⁷⁷ “Pardon me for interrupting you, Madam,” cried Mr. Collins; “but if she is really headstrong and foolish, I know not whether she would altogether be a very desirable wife to a man in my situation, who naturally looks for happiness in the marriage state. If therefore she actually persists in rejecting my suit, perhaps it were better not to force her into accepting me, because if liable to such defects of temper, she could not contribute much to my felicity.”

⁷⁸ Mr. Collins to be sure was neither sensible nor agreeable; his society was irksome, and his attachment to her must be imaginary. But still, he would be her husband. -- Without thinking highly either of men or of matrimony, marriage had always been her object; it was the only honourable provision for well-educated young women of small fortune, and however uncertain of giving happiness, must be their pleasantest preservative from want. This preservative she had now obtained; and at the age of twenty-seven, without having ever been handsome, she felt all the good luck of it. The least agreeable circumstance in the business was the surprise it must occasion to Elizabeth Bennet, whose friendship she valued beyond that of any other person.

com posses. Essas atitudes contrastam com o comportamento e as opiniões de Elizabeth. Dessa forma, a crítica se manifesta quando Lizzy não segue esses padrões, não é nervosa como a mãe, não é meiga como Jane ou fútil como as outras irmãs, e ainda, quando dialoga diretamente com os homens, desafiando-os ou provocando-os. Jones (2004, p. 103) alega que Elizabeth Bennet seria uma versão idealizada da mulher proposta pela ativista feminista Mary Wollstonecraft, ou seja, uma heroína que personifica resistência à estrutura de classes e à submissão de seu gênero, não correspondendo às demandas sociais no que diz respeito aos conceitos que definem o sexo feminino.

A esse respeito, o diálogo da personagem com Mr. Darcy na mansão de *Netherfield* é bastante representativo. Novamente, pelo emprego de ironia, tanto verbal, quando situacional (MUECKE, 1970), a postura de Elizabeth critica um discurso opressor sobre o sexo feminino.

- A sua lista das prendas mais comuns – disse Darcy – é muito bem observada. A palavra é aplicada a muitas moças que só a merecem por fazerem bolsinhas de malha ou forrarem biombos. Mas estou muito longe de concordar com você na sua avaliação das mulheres em geral. Não posso gabar-me de conhecer mais do que meia dúzia delas, entre todas as minhas relações, que sejam realmente prendas.
- Nem eu, com certeza – disse a srta. Bingley.
- Então – observou Elizabeth –, a sua ideia de uma mulher prendada deve ser muito exigente.
- Sim, é muito exigente.
- Ah! Certamente – exclamou seu fiel assistente – nenhuma mulher pode ser considerada prendada se não superar em muito o que se costuma fazer. Deve ter um conhecimento profundo da música, do canto, do desenho, da dança e dos idiomas modernos para merecer a qualificação; e, além de tudo isso, deve possuir algo no modo de ser e na maneira de caminhar, no tom de voz, no trato e nas expressões, para que a palavra não seja merecida senão em parte.
- Tudo isto ela deve ter – acrescentou Darcy –, e a tudo isso ela deve acrescentar algo mais essencial: o cultivo da inteligência pelas amplas leituras.
- Já não estou surpresa por você conhecer *só* seis mulheres prendas. Meu espanto agora é por você conhecer *tantas*.
- Será que você é tão severa com seu próprio sexo para duvidar da possibilidade de tudo isto?
- Nunca vi uma mulher assim. Nunca vi assim juntos o bom gosto e a capacidade e a aplicação e a elegância, como você os descreve (AUSTEN, 2010, p. 41).⁷⁹

⁷⁹ “Your list of the common extent of accomplishments,” said Darcy, “has too much truth. The word is applied to many a woman who deserves it no otherwise than by netting a purse or covering a screen. But I am very far from agreeing with you in your estimation of ladies in general. I cannot boast of knowing more than half-a-dozen, in the whole range of my acquaintance, that are really accomplished.”

“Nor I, I am sure,” said Bingley.

“Then,” observed Elizabeth, “you must comprehend a great deal in your idea of an accomplished woman.”

“Yes, I do comprehend a great deal in it.”

“Oh! Certainly,” cried his faithful assistant, “no one can be really esteemed accomplished who does not greatly surpass what is usually met with. A woman must have a thorough knowledge of music, singing, drawing, dancing, and the modern languages, to deserve the word; and besides all this, she must possess a certain something in her air and expressions, or the word will be but half-deserved.”

O que se constata é um embate mais direto nesse momento do enredo, pois a impetuosidade de Lizzy e seus argumentos são mais explícitos. Durante a discussão, a jovem aponta diretamente para a impossibilidade da existência de uma mulher perfeita, denunciando um sistema falho. Seu discurso desafia tal conceito e, ao mesmo tempo, reafirma sua fala em outro momento, quando a jovem assegura que apenas Jane é uma moça no qual a candura se faz natural, presumivelmente, por tratar-se de ser uma personagem de ficção. Lizzy, portanto, questiona a existência de uma mulher que corresponda àquele padrão. Entretanto, Mr. Darcy adiciona um elemento que, segundo Jones (2004, p. 103) remete à heroína wollstonecraftiana, isto é, uma mulher independente e adepta ao exercício da intelectualidade por meio da leitura de diversos tipos de textos. Portanto, há, também, uma referência à educação feminina no que tange não apenas a textos literários, mas a outros tipos de literaturas, como história e política, por exemplo. Assim, o complemento de Mr. Darcy, em referência à própria Elizabeth, de que a mente feminina deveria ser lapidada pela leitura, apoia sua postura crítica e, por ser uma voz masculina, a enfatiza. Por essa razão, consideramos que ao apresentar o discurso de Mr. Darcy em relação à leitura como elemento importante para o caráter da mulher, o intuito seja legitimar a crítica de Elizabeth ao fato de não existir uma mulher que reúna todos os conceitos e virtudes exigidas pela moral daquele período.

Tal estratégia deriva do emprego da ironia, da paródia ou da duplicidade. Elementos, estes, característicos da produção da escrita feminina no século XIX (GILBERT; GUBAR, 1984, p. 80), uma vez que, no contexto social de Austen, havia uma poética para criação de textos femininos e, como tal, existiam parâmetros que deveriam ser seguidos com o intuito de as produções fossem aceitas pelo público e pela crítica. Esses textos traziam o enredo em torno do casamento, a história de amor (JONES, 2004, p. 18) e a caracterização da heroína de maneira que remetesse aos padrões de comportamento esperados das jovens damas; resultado do conceito de inferioridade da mulher, reforçando a importância da moral vigente, e cuja produção textual tinha como fim último a diversão e não a reflexão (GILBERT; GUBAR, 1984, p.

“All this she must possess,” added Darcy, “and to all this she must yet add something more substantial, in the improvement of her mind by extensive reading.”

“I am no longer surprised at your knowing *only* six accomplished women. I rather wonder now at your knowing *any*.”

“Are you so severe upon your own sex as to doubt the possibility of all this?”

“I never saw such a woman. I never saw such capacity, and taste, and application, and elegance, as you describe united.”

61). De tal modo, uma personagem explicitamente contestadora correria o risco de não ser bem aceita pelos leitores e críticos do período. Devido a esse sistema, estratégias, como o emprego dos elementos acima citados, eram necessárias para driblar o *status quo* e denunciar ou criticar determinados padrões socioculturais.

Em *Pride & Prejudice*, além de crítica à situação relegada à mulher, também há referências à divisão de classes. Quanto a esse elemento, apontamos duas situações que se apresentam em evidência. A primeira se dá na relação de Elizabeth e Lady Catherine De Bourgh. A primeira ocorre na mansão daquela senhora que, durante um jantar, faz perguntas à Lizzy a respeito de sua família. A jovem responde com ar cínico, provocando desconforto na anfitriã:

[...] Alguma de suas irmãs mais moças já foi apresentada à sociedade srta. Bennet?
 – Sim, minha senhora, todas elas.
 – Todas! Como assim, as cinco de uma vez? Que esquisito! E você é só a segunda. Apresentar as mais moças antes que as mais velhas estejam casadas! Suas irmãs mais moças devem ser muito jovens?
 – São sim. A mais moça ainda não tem dezesseis. Ela talvez seja jovem demais para frequentar a sociedade. Mas na verdade, minha senhora, acho que seria duro demais para as minhas irmãs mais moças não terem a sua parte de vida social e diversão, pois talvez as mais velhas não tenham meios ou inclinação para casarem cedo. A caçula tem tanto direito aos prazeres da juventude quanto a mais velha. E ser retida por *esse* motivo! Acho que não é muito provável que isso promova a afeição entre as irmãs ou a delicadeza da alma.
 – Ora vejam – disse Sua senhoria –; você dá sua opinião com muita firmeza para uma pessoa tão jovem. Qual é sua idade?
 – Com três irmãs mais moças já crescidas – replicou Elizabeth, sorrindo –, Vossa Senhoria não deve esperar que eu confesse.
 Lady Catherine pareceu atônita por não receber uma resposta direta; e Elizabeth suspeitou ser a primeira pessoa que jamais ousou gracejar com tão majestosa impertinência (AUSTEN, 2010, p. 137).⁸⁰

⁸⁰ “[...] Are any of your younger sisters out, Miss Bennet?”

“Yes, ma’am, all.”

“All! What, all five out at once? Very odd! And you only the second. The younger ones out before the elder ones are married! Your younger sisters must be very young?”

“Yes, my youngest is not sixteen. Perhaps *she* is full young to be in company. Not really, ma’am, I think it would be very hard upon younger sisters, that they should not have their share of society and amusement, because the eldest may not have the means or inclination to marry early. The last-born has as good a right to the pleasures of youth at the first. And to be kept back on *such* a motive! I think it would not be very likely to promote sisterly affection or delicacy of mind.”

“Upon my word”, said her ladyship, “you give your opinion very decidedly for so young a person. – Pray, what is your age?”

“With three younger sisters grown up,” replied Elizabeth smiling, “your Ladyship can hardly expect me to own it.”

Lady Catherine seemed quite astonished at not receiving a direct answer; and Elizabeth suspected herself to be the first creature who had ever dared to trifle with so much dignified impertinence!

Percebe-se que os questionamentos de Lady De Bourgh são provocadores e, ao mesmo tempo, remetem a uma estrutura autoritária. Novamente, a posição contestadora de Elizabeth desafia a aristocrata ao respondê-la daquela forma, bem como aponta para mudanças sociais que estavam ocorrendo no período. Pois, Elizabeth é uma jovem que encontra-se inserida em um mundo onde a aristocracia está cedendo lugar à burguesia e, portanto, as estruturas sociais estão sendo alteradas. Ocorrência que enfraquece o domínio dos nobres. Lady De Bourgh, em contraste, é uma senhora presa às tradições patriarcais, dona de um título que lhe confere *status* e poder, não está habituada a ser contrariada; é, também, representante de um sistema conservador. E, ao se posicionar, Lizzy contesta padrões sociais ainda vigentes, porém, em transformação.

Outro exemplo que, no texto, remete às mudanças sociais é a presença da filha de Lady De Bourgh, a jovem Anne De Bourgh. A moça é descrita como um ser frágil e doente, pequeno e magro, ao contrário de sua mãe, apresentada ao leitor como robusta e de feições marcadamente fortes. Entendemos a presença de Anne, em contraste com a de Elizabeth, durante sua visita à *Rosings*, como uma referência ao enfraquecimento da aristocracia. Pois, Anne, além de ser doente, não fala e não participa ativamente nas conversas de sua mãe. Enquanto Elizabeth, jovem, bonita e altiva, contrapõe aos argumentos de Lady De Bourgh com frequência e consistência. Em outras palavras, a introdução de Anne, filha e herdeira de Lady Catherine, é uma alusão à progressiva perda de poder da classe aristocrata e conservadora.

De acordo com Eric Hobsbawn (2012, p. 63), na Inglaterra da segunda metade do século XVIII, a produção de manufatura e também a produção agrícola estavam voltadas ao mercado econômico e, portanto, para o acúmulo de bens, configurando, de tal modo, uma estrutura industrial e o início do sistema capitalista como se conhece atualmente. Essa nova composição não comportava padrões antigos de exploração do trabalho, como a estrutura feudal e, por isso, o poder das famílias nobres que governavam o país começou a declinar, cedendo lugar, de forma paulatina, aos burgueses. Assim, algumas tradições também foram questionadas e, uma mudança bastante representativa foi o fato de mulheres de classes abastadas ingressarem em mercados estruturados como o mercado literário e, ainda, conseguirem se estabelecer, de algum modo, como profissionais, como é o caso de Austen, que pertencia a uma família da *gentry society*. Fato que lhes garantia maior liberdade intelectual, embora, não pudessem romper com conceitos morais e sua situação e produção

ainda fossem consideradas inferiores dentro daquele sistema. Todavia, é possível apontar referências a essas mudanças e uma crítica substancial em *Pride & Prejudice*, como o papel de Lady Catherine De Bourgh, sua filha doente e o embate com Elizabeth Bennet.

Outra referência a mudanças sociais externas ao texto se dá na figura de Mr. Bingley. Na narrativa, ele é descrito como filho de um industrial e oriundo do norte da Inglaterra, região que, segundo Jones (2004, p. 98), concentrava grande número de fábricas do país. Sendo o melhor amigo de Mr. Darcy e mantendo boas relações com Elizabeth, Mr. Bingley configura uma representação da presença da burguesia entre os nobres. Hobsbawn (2012, p. 63) afirma que: “Tudo que os industriais precisavam para serem aceitos entre os governantes da sociedade era bastante dinheiro.” Nesse sentido, a referência à compra de uma propriedade privada, remete ao costume dos burgueses de negociar sua ascensão social. Assim, a presença de Mr. Bingley é outro elemento que aponta para representação de mudanças que estavam ocorrendo naquele período.

Mr. Bingley é um personagem burguês e possui relação amigável com Lizzy, o que reforça o discurso da jovem em referência às mudanças sociais supracitadas. Acreditamos que essas alusões externas ao enfraquecimento do poder da aristocracia e ao fortalecimento da burguesia corroboram a própria caracterização da personagem, pois servem como elementos estruturadores de um discurso crítico. Em outras palavras, a presença de personagens burgueses no romance permite que Elizabeth critique aquele sistema e seu discurso permaneça coerente com a estrutura interna da obra, dado que no próprio texto há representantes que subverteram a divisão de classes. Portanto, reafirmamos que a voz e a atitude críticas de Lizzy não destoam da estética de Austen.

Além de um discurso político representado na voz de Elizabeth, como mencionamos anteriormente, também consideramos que sua caracterização tenha sido a partir de vários modelos iniciais externos e pertencentes ao contexto social de Jane Austen. Destarte, Elizabeth corresponde aos modelos (6) e (7), respectivamente, conforme discute Candido (2011, p. 71) ao apresentar sete modelos iniciais para a caracterização da personagem de ficção. Lizzy trata-se de uma personagem constituída a partir de elementos de vários modelos, sem a predominância de um sobre os demais e, de forma, que não se pode identificar o modelo inicial, ou seja, não se pode identificar uma única matriz.

A presença de Mr. Darcy também apoia a posição crítica da jovem. A relação entre os dois é, inicialmente, conflituosa, porém, torna-se amigável e, finalmente, amorosa.

Entretanto, ao se declarar para a Lizzy, Mr. Darcy o faz de maneira que apresenta todas as concepções que justificam a recusa da heroína. Em sua declaração, Mr. Darcy ressalta as qualidades negativas da jovem e de sua família, embora tenha a certeza de que, por seu *status* e fortuna, ela o aceitará. Entretanto, Lizzy não entende os motivos de seu discurso, que soa ofensivo e, por isso, se impõe, quase perdendo o controle de suas emoções, culminando em sua rejeição:

Ele falou bem; mas havia sentimentos além dos do coração a serem explicados; e ele não foi mais eloquente em termos de carinho do que de orgulho. A ideia da inferioridade dela, da degradação, dos obstáculos familiares que sempre se opuseram ao amor foram tratados com um ardor que parecia dever-se à sua condição social ferida, mas tinha pouca probabilidade de valer pontos para a sua causa (AUSTEN, 2010, p. 153).⁸¹

Apesar dos obstáculos apresentados por Mr. Darcy, é Elizabeth quem diz não. A atitude do cavalheiro corrobora o espírito crítico da personagem. Ao declarar que ela pertenceria a uma classe inferior, Mr. Darcy abre precedente para que a jovem exponha sua crítica a esse tipo de preconceito. Nesse sentido, ele atua como uma ponte para que Elizabeth possa se posicionar e contestar alguns parâmetros sociais de forma mais direta, como apresentado previamente neste capítulo, quando a jovem faz objeção a existência de uma mulher perfeita, conforme os padrões ideológicos da época. Assim, os momentos em que há crítica a paradigmas sociais, expressa por Elizabeth Bennet, ficam mais evidentes quando ocorrem conflitos mais diretos e calorosos, como em sua relação com Mr. Darcy. Além disso, é na relação com esse cavalheiro que Lizzy passa por um processo de transformação, ao ser levada a confrontar suas próprias atitudes. Fator que, além de revelar uma personagem redonda (FORSTER, 2004), também indica sua importância para a narrativa de *Pride & Prejudice*.

Outra questão relevante no que tange à composição de Lizzy se dá em sua relação com o narrador, ora a voz narrativa está em terceira pessoa, ora parece misurar-se aos pensamentos e emoções de Elizabeth. O período em que a personagem está como hóspede na casa de Mr. Bingley nos serve como exemplo:

O irmão delas, de fato, era o único por quem sentia simpatia. A preocupação dele com Jane era evidente, e suas atenções com ela muito gentis, o que a impediu de se

⁸¹ He spoke well; but there were feelings besides those of the heart to be detailed; and he was not more eloquent on the subject of tenderness than of pride. His sense of her inferiority – of its being a degradation – of the Family obstacles with a warmth which seemed due to the consequence he was wounding, but was very unlikely to recommend his suit.

sentir uma completa intrusa, como acreditava ser considerada pelos demais. Só ele parecia dar-se conta de sua presença. A srta. Bingley estava absorvida pelo sr. Darcy, e o mesmo se podia dizer de sua irmã; e quanto ao sr. Hurst, ao lado do qual se sentou Elizabeth, era um homem indolente, que vivia só para comer, beber e jogar baralho; que, quando viu que ela preferia um prato simples a um *ragout*, nada mais teve a lhe dizer (AUSTEN, 2010, p. 37).⁸²

Nota-se, por meio do narrador, que o leitor tem acesso às impressões de Elizabeth sobre seus anfitriões e à sua sensação de desconforto por estar ali, entre eles. Esse recurso é empregado em diversos momentos no romance, isto é, há várias passagens em que o narrador parece concordar ou mesmo dividir as mesmas opiniões da personagem, o que nos leva a consideração de que a história é contada a partir de ponto de vista de Lizzy.

Entretanto, para Jocelyn Harris (2011, p. 40 – 44), ao apresentar os pensamentos de Elizabeth para o leitor, o narrador a coloca como uma personagem teatral. Pois, sua reflexão se assemelharia a um monólogo apresentado em um palco; observado pela plateia. Além disso, a autora afirma que cada personagem tem um papel definido, bem como suas entradas e saídas; tal qual ocorre em um espetáculo teatral. Harris (2011, p. 40) afirma que se percebe “[...] solilóquios, diálogo, idioletos distintos, direções de palco, gestos e expressões significativas, indicações de tom e ritmo, figurino, [...] entradas e saídas dramáticas [...]”⁸³. Ou seja, a composição do texto de Austen engloba vários aspectos encontrado no teatro.

Apesar do conhecimento de que Austen costumava escrever e representar peças para a família em sua juventude (LEIGH, 2010, p. 42), a narrativa de *Pride & Prejuice* não apresenta características tão marcadas como as aludidas por Harris (2011). O que a autora aponta como solilóquio remete ao fluxo de pensamento das personagens, principalmente, de Elizabeth Bennet. Por meio dessa estratégia, o leitor tem acesso aos sentimentos e às emoções da jovem, porém, não há descrição detalhada de ambiente ou de postura corporal que possa ser caracterizado como teatral. A atitude de Elizabeth, ao receber a carta de Mr. Darcy, após seu desentendimento, apresenta descrição das reações da personagem, mas não do ambiente, por exemplo:

⁸² Their brother, indeed, was the only one of the party whom she could regard with any complacency. his anxiety for Jane was evident, and his attentions to herself most pleasing, and they prevented her feeling herself so much an intruder as she believed she was considered by the others. She had very little from any but him. Miss Bingley was engrossed by Mr. Darcy, her sister scarcely less so; and as for Mr. Hurst, by whom Elizabeth sat, he was an indolent man, who lived only to eat, drink and play cards; who, when he found her to prefer a plain dish to a *ragout*, had nothing to say to her.

⁸³ [...] soliloquies, dialogue, distinctive idiolects, stage directions, meaningful gestures and expressions, indications of tone and pace, costume, [...] dramatic entrances and exits [...].

Se Elizabeth, quando o sr. Darcy lhe entregou a carta, não esperava que nela ele renovasse as suas propostas, não alimentara nenhuma expectativa sobre o teor dela. Mas, dada a natureza do conteúdo, não é difícil imaginar com que impaciência ela a leu e quantas emoções contraditórias aquela carta provocou. Enquanto lia, seus sentimentos eram indefiníveis. Com espanto, primeiro ela observou que ele acreditava poder desculpar-se; e estava firmemente convencida de que ele não podia dar nenhuma explicação que um justo sentimento de vergonha não aconselhasse a esconder (AUSTEN, 2010, p. 164).⁸⁴

Este fragmento relata o momento em que Elizabeth recebe a carta de Mr. Darcy, com explicações a respeito de suas atitudes e revelando a verdadeira história de sua relação com Mr. Wickham. Percebemos que o narrador apresenta os sentimentos e emoções de Lizzy em terceira pessoa, não sendo possível vislumbrar tal passagem na forma de um monólogo, tampouco há referência à sua postura, tom de voz ou vestimenta. O que há nesse discurso são as emoções e os pensamentos da jovem através da voz do narrador.

Não obstante, as descrições ocorrem, de maneira mais detalhada, quando há introdução de novo ambiente ou personagem, como quando a propriedade de *Rosings* e a região de *Pemberly* são apresentadas ao leitor, bem como quando ocorre a introdução da irmã de Mr. Darcy, uma jovem alta, tímida e bem educada. O mesmo se pode afirmar em relação às vestes das personagens, cujas referências são poucas e utilizadas para complementar os aspectos de traços de suas personalidades, por exemplo, quando Kitty e Lydia estão esperando o retorno de Elizabeth da propriedade de Lady Catherine e, ao encontrarem-na, relatam sua ida a uma loja de chapéus e mencionam as compras que fizeram. Seu discurso complementa a personalidade fútil e tola de ambas, mas descrições desse tipo não ocorrem a todo o momento no enredo. Ao contrário, nos momentos de maior tensão, ao invés de referências ao ambiente e ou caracterização corporal das personagens, a narrativa se concentra, sobretudo, na descrição das emoções e pensamentos das personagens, remetendo à técnica do fluxo de consciência.

A esse respeito John F. Burrows (2009, p. 174) declara que Austen utiliza uma escrita “oca”⁸⁵, isto é, a autora não procura reproduzir a forma fonética das falas das pessoas ou utiliza expressões idiomáticas que remetam a uma determinada classe social, em

⁸⁴ If Elizabeth, when Mr. Darcy gave her the letter, did not expect it to contain a renewal of his offers, she had formed no expectation at all of its contents. But such as they were, and what a contrariety of emotion they excited. Her feelings as she read were scarcely to be defined. With amazement did she first understand that he believed any apology to be in his power; and steadfastly was she persuaded, that he could have no explanation to give, which a just sense of shame would not conceal.

⁸⁵ *Shallow modelling*, termo criado por Mary Lacelles.

decorrência da valorização da correta utilização da língua em voga durante o século XVIII. Por isso, sua escrita é composta de maneira formal. O autor infere que:

Uma vez que este [recurso] permite que a atenção do leitor se volte para diferenças sutis nas atitudes entre os seus personagens, [seu emprego] tem o efeito paradoxal de intensificar seus conflitos. A energia progressiva de suas discussões é outra inovação estilística (BURROWS, 2009, p. 174)⁸⁶.

Desse modo, não remete a um monólogo teatral, pois não se assemelha a um discurso verbal e objetivo, ao contrário, apresenta conjecturas e emoções em um fluxo de pensamento contínuo, porém, organizado.

Burrows (2011, p. 172) afirma, também, que o estilo de Austen é inovador e marcante para a história da produção literária, pois é capaz de penetrar nas mentes das personagens principais revelando suas paixões, assim como o emprego do discurso formal permite que a autora utilize palavras que geram um efeito cômico. E, esse efeito é fundamental para que um discurso crítico possa ser desenvolvido em um sistema rígido, como era a sociedade inglesa do século XIX para com o sexo feminino.

Assim sendo, consideramos que Elizabeth Bennet constitua uma personagem crítica, que representa um discurso de resistência a determinados padrões sociais, revelados por meio da pena de Jane Austen. Nessa perspectiva, a personagem é constituída a partir da interação com as demais personagens do romance e sua crítica é resultado dessa interação, apenas sendo possível pela presença da ironia que, disfarça o discurso crítico e torna o comportamento de Elizabeth coerente com o texto.

Portanto, as atitudes de Elizabeth a deslocam para um lugar masculino, que contrasta com as qualidades em outras personagens do romance, como candura, subserviência e resignação. Dessa forma, a personagem transgrede valores de seu tempo ao criticá-los e/ou expor problemas nesse sistema social, levando o leitor à reflexão acerca do papel da mulher na Inglaterra do século XIX, bem como pode suscitar questionamentos quanto à própria conjuntura social contemporânea, onde a figura masculina ainda ocupa lugar central e as relações são, do mesmo modo, baseadas em valores que remetem ao *status* e poder advindo da riqueza. Nesse sentido, Elizabeth torna-se uma anti-heroína, pois além de exercer um papel crítico essencial na obra de Austen, também, apresenta características de personagem redonda

⁸⁶ Since this allows the reader's attention to be concentrated on subtler differences of attitude among her characters, it has the paradoxical effect of intensifying their conflicts. The onward-moving energy of their disputes is another stylistic innovation

devido às mudanças que ocorrem em sua personalidade, o que enfatiza sua relevância para o teor crítico do texto.

4.4 *Pride & Prejudice* na comédia norte-americana

Pride & Prejudice, de Robert Z. Leonard, com roteiro de Aldous Huxley, produzido em 1939, foi exibido nos EUA em 1940. Segundo Kenneth Turan (1989, p. 140), o que incentivou a produção fílmica foi uma peça de teatro de autoria de Helen Jerome, exibida no estado da Philadelphia, em 1935, que tinha como título: “*Pride and Prejudice: a sentimental comedy in three acts*”. Desse modo, uma reescritura da obra de Austen fez sucesso e influenciou sua adaptação para o cinema.

Ao ser traduzido para as telas, o romance foi inserido no contexto de produção cinematográfico conhecido como *Screwball Comedy*. Gênero fílmico dominante naquele período. Trata-se de uma comédia que, de modo geral, encerra, como personagens principais, um casal cuja relação é conflituosa até o desfecho da história. Eles vivenciam um romance complicado e têm assistência de outras personagens coadjuvantes que são atrapalhadas, caem, bebem demasiadamente, arremessam objetos uns nos outros.

Esse estilo de filme desenvolveu-se nos EUA durante a segunda metade da década de 1930. De acordo com Wes D. Gehring (1983, p. 2), a depressão econômica ocorrida no período e as restrições impostas às produções fílmicas pelo *MPPDA (Motion Pictures Productions Code)* foram elementos que influenciaram a ascensão do gênero que, sendo cômico, não apresentaria impedimentos relevantes para aprovação por esse órgão e, ainda, podia ser produzido a baixo custo. Assim, para o autor, o primeiro filme que apresenta elementos que apontam para o *screwball comedy* foi *It Happened One Night*, de Frank Capra, em 1936, ano considerado como marco inicial para esse tipo de produção cinematográfica.

O *Screwball Comedy* apresenta uma renovação na configuração do herói no cinema norte-americano. O antigo herói esteve presente na comédia cinematográfica desde a década de 1830 e era conhecido como *crackerbarrel philosopher*; vinculado à vida rural e descrito como um homem sábio, humilde, disposto, paternal e inteligente, sempre pronto a dar conselhos. Entretanto, foi substituído por uma nova composição que passou a apresentá-lo com características que remetem à imperfeição. Assim, configurando-se como um homem fraco, infantilizado e, por isso, assistido por outra personagem que lhe garante apoio,

conforto, proteção e orientação, tornando-se, na verdade, um anti-herói. Além disso, este anti-herói é tido, também, como desocupado e alheio ao mundo a sua volta, não demonstrando interesse em política (assunto que não é usual nesse gênero fílmico), bem como em constante conflito com o sexo feminino, sendo frustrado pelo mesmo. Seu surgimento remete a mudanças que estavam ocorrendo na própria dinâmica social norte-americana. Ao tratar do assunto, Gehring (1983) declara que:

Em um novo século sobrecarregado de uma mecanização confusa e população crescente, quando a promessa do sonho americano parecia ameaçada por um mundo cada vez mais irracional, tornou-se muito mais fácil para associar o humor com um valor baseado em frustração (GEHRING, 1983, p. 6)⁸⁷.

Assim, esse novo herói ou anti-herói, promovia associação com o público daquele período, por meio da identificação de problemas, isto é, de frustrações presentes na rotina da população das grandes cidades. Esta é outra característica do *Screwball Comedy*: a inserção do elemento urbano. Pois, esta sintetiza os problemas da vida moderna em contraposição à presença do campo, que remete ao sucesso, à paz, à ordem e ao herói sábio e perfeito.

Apesar de o cenário deste gênero fílmico ser a cidade grande com todos os seus problemas, as personagens principais pertencem às classes abastadas. Assim, a presença de profissionais é uma referência a funções que, no contexto do filme, não são operantes. A esse respeito, Gehring (1983, p. 8) cita a introdução da figura do ‘professor distraído’⁸⁸ que, mesmo sendo um profissional independente, mantém contato constante com a classe rica. Como exemplo, o autor cita a personagem de um professor no filme *Bringing Up Baby* (1938) de Howard Hawks, que passa parte considerável de seu tempo em contato com membros da alta sociedade e, quando não, montando o esqueleto de um dinossauro. Deste modo, nunca se encontra em sala de aula, mas sempre possui tempo para outras atividades. O mesmo ocorre quando há a introdução de outras profissões, como taxistas ou jornalistas, por exemplo, que, geralmente, são pessoas ricas disfarçadas, como que numa brincadeira. Ainda que haja a presença de empregados ou outros profissionais, sua aparição serve como um fator de realce para o personagem rico; frequentemente, o anti-herói e os demais de seu círculo pessoal.

A presença da figura feminina tem função relevante no *Screwball Comedy*. Sua caracterização é de uma mulher louca ou boba, porém, cativante. Geralmente, essa mulher é o

⁸⁷ In a new century encumbered with confusing mechanization and soaring population, when the promise of the American dream seemed threatened by an increasingly irrational world, it became much easier to associate humor with a figure based in frustration.

⁸⁸ Absent-minded professor.

par romântico do anti-herói, com o qual entra em conflito e, por meio dessa relação, o homem é submetido a uma posição inferior perante sua parceira, de modo que a personagem feminina é mais esperta e, constantemente, supera o homem em diversas atividades.

Tal troca de papéis é uma estratégia para gerar o riso, pois como afirma Henri Bergson (1987, p. 15), o riso é provocado quando há desvio de uma ordem estabelecida, aceita e praticada em sociedade. Nesse sentido, o poder da mulher sobre o homem no *Screwball Comedy*, em seu contexto inicial, ou seja, a década de 1930, não implica em crítica ou posição política, mas, em uma tática para gerar e manter o tom cômico na narrativa fílmica. Em decorrência do sucesso dessa categoria de filme, Gehring (1983, p. 3) afirma que a troca de papéis tornou-se um padrão na comédia norte-americana.

Finalmente, outra característica do gênero é a presença de atores e atrizes bonitos. Fato que rompeu definitivamente com a maneira de fazer comédia antes dos anos de 1930 e configurou-se como padrão no sistema cinematográfico hollywoodiano.

Pride and Prejudice, de Leonard, apresenta características que remetem a esse gênero fílmico, como a relação conflituosa entre Elizabeth e Darcy, por exemplo. Além do contexto sociocultural de produção, como referido anteriormente.

A produção de Leonard foi ambientada na década de 1830. A esse respeito, Linda V. Troost (2010, p.76) sugere que foi uma estratégia para maior aceitação do público, pois, um ano antes, *Gone With the Wind* (1939), com direção de Victor Fleming, George Cukor e Sam Wood, fora lançado e obtivera grande sucesso de bilheteria. Assim, ao inserir a família Bennet na terceira década do século XIX, o público poderia reconhecer alguns elementos entre os dois filmes, o que facilitaria a aceitação da obra de Leonard na cultura norte-americana.

Um elemento que chama a atenção na produção de Leonard são as roupas exageradamente grandes, tornando o caminhar das atrizes desengonçado, revelando uma característica típica daquele tipo de comédia: o excesso. Portanto, trata-se de uma estratégia para a inserção da obra nos parâmetros estéticos da *screwball comedy*, ou seja, há uma poética fílmica e um sistema que a estabelece. Desse modo, ao ser traduzido para o cinema norte-americano daquele período, *Pride and Prejudice* (1813) foi submetido aos padrões estéticos daquele sistema sociocultural. As largas roupas usadas em quase todo o filme pelas personagens femininas são o resultado de uma interpretação que visa ressaltar um teor cômico, as vestimentas, assim, tornam-se um veículo para tal.

O gênero *screwball comedy*, por não necessitar de muitos aparatos e ornamentos, também é executado de maneira muito rápida. Assim, ao ser traduzido para o cinema, o romance sofreu modificações, de forma que algumas personagens foram retiradas, como os Gardiners, tios de Lizzy, Georgiana Darcy, irmã de Mr. Darcy, Mrs. Hurst e seu esposo, que na obra acompanham Mr. Bingley, por exemplo. Outra mudança se deu em relação aos bailes. No romance de Austen, há dois bailes principais, no primeiro ocorre a introdução de Mr. Bingley e Mr. Darcy na comunidade de Meryton, ocasião na qual Mr. Darcy se recusa a dançar com Elizabeth. O segundo baile ocorre na mansão de *Netherfield Park*, onde Elizabeth dança com Mr. Darcy, e sua família se expõe, deixando a jovem envergonhada.

Na narrativa fílmica, contudo, há apenas um baile onde a moça é preterida por Darcy, que enfatiza o comportamento da família dela como sendo negativo. Porém, em seguida, sem saber que as pessoas as quais ele se referira eram seus familiares, o cavalheiro a convida para dançar, ao que recebe uma resposta negativa. Sem saber como agir, ele se resigna, mas antes que se retire, Mr. Wickham se aproxima e pede para dançar. Lizzy aceita prontamente, deliberadamente agindo com certa grosseria e implicando com Mr. Darcy, em resposta à sua atitude anterior, isto é, de ter dito palavras ásperas a respeito de sua família. A segunda ocasião onde eles se reencontram é em uma festa no jardim da propriedade de Mr. Bingley; não num baile e, nessa ocasião, os familiares de Elizabeth a envergonham. A narrativa fílmica compactou várias situações que se passam no decorrer de semanas no romance escrito e os justapôs por meio da introdução de vários personagens em um mesmo ambiente, como ocorre no primeiro baile, onde Mr. Wickham e Mr. Darcy ficam ao lado um do outro, por exemplo.

F1 – Plano de conjunto: Lizzy, Mr. Wickham e Mr. Darcy.



Essa estratégia provoca conflito, pois Elizabeth, na ocasião, recusa-se a dançar com Darcy e aceita o convite de Wickham, logo em seguida, ou seja, um confronto direto entre as personagens é gerado aqui. Pois, os dois homens disputam a atenção de Lizzy. Como consequência, a narrativa se torna mais dinâmica, da forma como o gênero fílmico exige.

Contudo, desde o primeiro contato, Mr. Darcy demonstra interesse em Elizabeth, embora durante quase todo o filme ela o rejeite, o faz passar por constrangimentos e o provoca, como na cena onde ele a convida para dar-lhe uma aula de arco e flecha. Na ocasião a moça demonstra ser muito hábil e o deixa envergonhado, superando suas expectativas. Vejamos:

F2 – Plano de conjunto: Lição de arco e flecha.



O sucesso por parte da personagem durante a aula reforça uma característica comum dentro do gênero fílmico de *screwball comedy*, visto que, como mencionado anteriormente, a mulher teria vantagens sobre o homem. Nessa cena, a jovem atinge o centro do alvo três vezes seguidas, enquanto Mr. Darcy não consegue atingi-lo nenhuma vez. Esta ocorrência, que o envergonha e ressalta a esperteza de Elizabeth, remete à relação conflituosa, porém, cômica entre anti-herói e sua parceira, nos parâmetros do gênero *Screwball Comedy*. O fato de uma mulher demonstrar ser exímia em um esporte que não havia sido mencionado anteriormente ao espectador, causa surpresa e, por ser incomum, provoca o riso. Contudo, essa situação não é retratada no romance de Austen. Trata-se, pois, de uma adição ao filme, com o intuito, reforçamos, de contemplar o gênero fílmico supracitado.

Outra mudança significativa se dá em relação ao personagem Mr. Collins que, nesta tradução, é um bibliotecário e não um clérigo. A esse respeito, Cartmell (2010, p. 79)

sugere que tal alteração foi necessária para evitar censura por parte do *Will Hay's Production Code* e para não ofender o clero. Uma alteração estratégica que, ao mesmo tempo que evitaria qualquer manifestação contrária por parte do clero e, conseqüentemente, sanção do *MPPDA*, insere, também, um elemento comum ao estilo de filme para o qual a obra foi adaptada. Nesse sentido, sua presença remete àquela do professor distraído, aludida por Gehring (1983, p. 8), pois, não sendo rico, mantém contato com pessoas de classes sociais elevadas e, ainda, é subserviente à Lady Catherine De Bourgh. Dessa forma, sua presença no filme, remete tanto ao universo literário do romance, quanto aos parâmetros do gênero fílmico.

Parrill (2002, p. 50) discute acerca de outro aspecto que influencia uma tradução audiovisual: a escolha do elenco. A autora argumenta que a presença de atores e atrizes famosos dentro desse gênero fílmico foi importante para a projeção e aceitação de *Pride and Prejudice* pelos espectadores. Assim, parte considerável do elenco era conhecida e apreciada pelo público norte-americano, o que garantiu sucesso e retorno financeiro considerável nas bilheterias. Entretanto, como se tratou da tradução de uma obra da literatura inglesa, contemplou dois públicos distintos que compreendiam espectadores britânicos e americanos. Acreditamos que os nomes de Greer Garson, que atuou como Elizabeth Bennet, e do galã Laurence Olivier, Mr. Darcy, foram importantes para legitimação da obra e, também, para melhor aceitação do público inglês, uma vez que estes profissionais eram de origem britânica. Do mesmo modo, outros nomes famosos do gênero comédia tiveram papel importante nessa produção, como a presença das atrizes estadunidenses Edna May Oliver, que atuou como Lady Catherine De Bourgh e Mary Boland, que interpretou Mrs. Bennet, pois ambas eram atrizes consagradas e tinham público cativo.

A função dos atores é relevante quando se trata de adaptação fílmica, porquanto são eles que, física e psicologicamente, personificam as personagens. Nesse sentido, os intérpretes, como sujeitos culturais, farão sua leitura das personagens e poderão apresentar novas facetas delas para o público. Esse processo é mais intenso quando se trata de atores famosos que, normalmente, como discutimos em seção anterior, constituem personagens públicas (GOMES, 2011, p. 115). Desse modo, se sua imagem está associada a um determinado perfil, será difícil que qualquer personagem literário que seja interpretado por esse profissional não seja adequado aquele padrão de interpretação. Foi o que ocorreu com a atriz Edna May Oliver que, com um público consolidado e carreira estável, sua imagem sempre fora associada à “megera de bom coração”, de tal modo que, ao interpretar Lady

Catherine De Bourgh, a atriz transferiu para seu papel as mesmas características de outras personagens suas conhecidas pelo público norte-americano (PARRILL, 2002, p. 50).

Vale ressaltar que, ao enfatizarmos essas diferenças, não estamos sugerindo que tal fator é ruim ou bom. Afinal, como também discutimos previamente, o cinema constitui uma arte diferente da literatura e, como aponta Lefevere (2002, p. 14), a tradução de uma obra está sujeita a todo um sistema estruturado que influenciará o processo de inserção do texto estrangeiro na cultura receptora.

Essa tradução de *Pride & Prejudice* apresenta uma Inglaterra que remete a um estado idílico, isto é, sem violência, sem problemas sociais, as ruas são limpas, as pessoas simpáticas e felizes. Na cena de abertura, no qual se introduz Meryton, a cidade apresenta um dia ensolarado, sugerindo um estado de paz e satisfação geral. Não há divisão de classes e as mulheres parecem satisfeitas em suas funções sociais.

F3 – Plano geral: Cidade de Meryton.



Como podemos perceber, são apresentadas casas dispostas de maneira que lembram pequenos castelos, animais nas ruas, pessoas conversando nas calçadas, carruagens passando na estrada, árvores e pequenos animais. A forma como a câmera apresenta a imagem, assemelha-se um quadro de arte realista, pois enquadra elementos harmoniosos, como se remetendo a uma pintura clássica de uma época pacífica. Constrói para o espectador o retrato de uma cidade do interior, aconchegante, de um passado saudosista, contestando a noção, para o público norte-americano, de uma Inglaterra povoada por pessoas arrogantes e, ainda, devido à ocorrência da Segunda Guerra Mundial, remete para o público britânico, a imagem de um passado puro e feliz.

Se no romance o conflito é gerado por questões de valor e de moral, no filme é provocado pela disputa por um esposo rico e bonito. Dessa forma, há a adição de novos elementos no enredo. Podemos citar a inserção de uma corrida de carruagem entre Mrs. Bennet e sua vizinha, Mrs. Lucas, no momento em que tomam conhecimento da chegada de Mr. Bingley. Então, alvoroçam-se e entram em uma disputa silenciosa pela mão e a fortuna do rapaz, para assegurar o futuro e bem estar de suas filhas.

Com novo foco no desenvolvimento do enredo, a narrativa do romance assume, igualmente, novos contornos no contexto de recepção. Ao discutir a esse respeito, Troost (2010, p. 77) afirma que tais mudanças ocorreram porque era necessário fortalecer os laços entre a Inglaterra e os EUA, pois a Europa estava em guerra. Desse modo, uma imagem que não apresentasse ingleses esnobes, porém, simpáticos e não tão presos a tradições seria ideal, bem como uma Inglaterra utópica, pelo qual valesse a pena proteger e lutar ao lado, com o intuito de que o público americano pudesse se identificar.

4.5 Elizabeth Bennet reescrita no cinema

Se no romance de Austen, Elizabeth Bennet é estruturada a partir de suas características psicológicas, o mesmo não ocorre no cinema. Pois, a narrativa fílmica depende da imagem e, dessa forma, Lizzy é introduzida para o espectador por meio de um plano americano. Recurso este que apresenta a beleza da personagem, como é usual na narrativa hollywoodiana. Destacando aspectos físicos em detrimento dos psicológicos.

F4 – Plano americano: introdução de Lizzy.



Elizabeth aparece vestida de forma que suas feições recebem destaque, por conta dos adereços que usa e, como efeito, tem sua beleza destacada. Ela está numa loja de roupas com sua irmã, Jane e sua mãe, Mrs. Bennet. Todas estão olhando os tecidos que pretendem comprar para produzirem roupas. Esta ação remete à feminilidade das personagens e, também, à sua consonância. Portanto, ao contrário do que ocorre no romance de Austen, Lizzy não está em contraste com as demais personagens de seu meio. Pois, ela é apresentada juntamente com as irmãs e em harmonia com o grupo. Essa configuração é bastante evidente desde a chamada para o filme. Vejamos:

F5 – Plano de conjunto – chamada: “Cinco irmãs famintas por amor...”



F6 – Plano de conjunto – chamada: “... e como elas conseguiram seus maridos!”



Nestas imagens, podemos perceber que a jovem está localizada ao centro do grupo e ao lado de sua mãe. O que nos indica que essa disposição aponta para inserção da personagem num ambiente feminino, que a aloca no mesmo nível das outras personagens. No

romance de Austen, ocorre o inverso, ou seja, Elizabeth é descrita de forma que seu comportamento e sua personalidade a colocam em posição de igualdade com o sexo masculino. Sua relação com o pai, Mr. Bennet, por exemplo, é muito próxima e ocorre pelo fato da jovem distanciar-se do padrão de comportamento relegado ao sexo feminino e tomar um lugar masculino por meio de suas atitudes e das críticas que faz.

A relação de Lizzy com seu pai na produção de Leonard é, igualmente ao romance, pacífica e próxima. No entanto, é estabelecida pela semelhança no que diz respeito ao sarcasmo inerente aos dois personagens, isto é, a uma única característica em comum: seu temperamento. Apesar do carinho expresso por Mr. Bennet, Lizzy está sempre junto às outras moças, o que enfatiza esse distanciamento e sua proximidade com sexo feminino.

No momento em que Mrs. Bennet, num ato de desespero, como tentativa de forçar o esposo a entrar em contato com Mr. Bingley, abre as portas de sua biblioteca e clama para que seu marido observe as “pobres garotas” na sala de sua casa, Elizabeth está entre elas, em conjunto com as demais. Portanto, a jovem pertence ao universo feminino tanto quanto suas irmãs e a única característica que tem em comum com o pai é a tendência ao sarcasmo. Na obra de Austen, ao contrário, sua relação é mais complexa, pois à moça é permitido questionar e apontar problemas nas decisões do pai.

F7 – Plano de conjunto: moças Bennet.



Em um plano de conjunto, todas as moças são apresentadas e, também, sua relevância na narrativa fílmica. Assim, apesar de Elizabeth, nesta tradução, fazer parte do universo feminino, o destaque que recebe indica sua posição como a protagonista da narrativa fílmica, seguida por sua irmã, Jane e as outras moças Bennet, mais ao fundo.

Outro aspecto que confere maior ênfase ao aspecto feminino da personagem são os momentos nos quais ela chora. Apesar de a Elizabeth de Austen se emocionar e chorar, isso não ocorre com tanta frequência como ocorre no filme de Leonard. Dessa forma, consideramos que, ao expressar suas emoções de tal maneira, a personagem demonstra a fragilidade do sexo feminino, como um artifício natural para atrair a atenção do sexo masculino e, ainda, para prender a atenção do público.

F8 – Plano médio: Darcy consola Elizabeth.



Desse modo, ao apresentar suas emoções por meio do ato de chorar, Lizzy está abrindo precedente para a aproximação de Darcy. Além disso, a fragilidade demonstrada pela jovem, bem como sua beleza, realçadas por um cenário que remete a uma Inglaterra idílica, permitem a identificação da personagem com um número maior de espectadoras, compreendendo as que conhecem a obra e as que não a conhecem, bem como atinge o público masculino. Assim, a inclusão da jovem na companhia das irmãs e de sua mãe, o distanciamento de seu pai e, também, a demonstração da emoção e da fragilidade simbolizados no choro de Elizabeth, são estratégias empregadas na tradução para ressaltar um caráter mais feminino e romântico da personagem.

Outros elementos importantes, concernentes ao gênero fílmico para o qual *Pride & Prejudice* foi traduzido, isto é, o *Screwball Comedy*, têm função primordial na estruturação de Elizabeth para a narrativa fílmica. Pois, apesar de ter elementos do universo feminino introduzidos e enfatizados na sua composição para o cinema, ainda mantém uma atitude jocosa diante de algumas situações, o que remete a dois fatores: primeiramente é uma alusão

ao próprio texto de Austen e, em segundo lugar, é um aspecto da composição da personagem feminina do gênero fílmico para o qual a obra de Austen foi traduzida.

Nesse sentido, a competitividade entre as mulheres ocorre por ciúmes e não por disputa pelos pretendentes, o que permite a Lizzy ser sarcástica. De acordo com Gehring (1983, p. 1), na narrativa do *Screwball Comedy*, há disputa entre mulheres no qual, normalmente, uma é considerada bela e a outra é tida como feia. A esse respeito, durante o baile em Meryton, Lizzy senta-se para conversar com Charlotte, sua amiga, e se questiona: “por que a Inglaterra está amaldiçoada com mais mulheres do que homens?”⁸⁹. Esta pergunta remete à rivalidade entre as mulheres e as cenas de disputa, como entre Mrs. Bennet e Mrs. Lucas, durante a corrida de carruagem. Além disso, parece justificar as atitudes e as estratégias elaboradas pelas damas para conseguirem um esposo. Contudo, apesar da competição exigir o belo e o feio, que ressaltam o efeito cômico, o cinema hollywoodiano prestigia a beleza. Assim sendo, outros elementos foram empregados para ressaltar o efeito de comédia durante as provocações entre mulheres.

Tais elementos são retirados do próprio romance de Austen. Portanto, na disputa entre Miss Bingley e Elizabeth Bennet, o que gera o conflito, além do ciúme da primeira, é o fato da família de Lizzy não se comportar devidamente em público, causando vexame e envergonhando a moça. Notemos:

F9 – Plano americano: Mary cantando e desafinando.



⁸⁹ “Why is England cursed with so many more women than man?”

Nesta figura vemos Mary cantando e, por sua expressão, percebe-se o esforço para que ela atinja uma nota alta. Além disso, sua postura também aponta para um traço cômico. A seguir, podemos ver uma das irmãs mais jovens de Lizzy em estado de embriaguez.

F10 – Plano de conjunto: Kitty bêbada.



Há dois elementos expostos pertencentes ao *Screwball Comedy*; o fato de Mary tentar cantar remete ao traço da atrapalhada, boba. Ela acredita que está indo bem, quando ocorre o inverso. As pessoas não apreciam e a aplaudem por educação. Na outra figura vemos Kitty bêbada. Porém, não há menção à bebida alcoólica no texto de Austen e, tampouco qualquer das irmãs mais jovens fica embriagada no romance da autora. Desse modo, *Pride & Prejudice* fornece elementos para que, ao serem inseridos na narrativa fílmica desse gênero de comédia, sejam transformados e devidamente adequados aos parâmetros do *Screwball Comedy*. Assim, a figura do bêbado ou da pessoa desastrada, como é o caso das duas moças citadas, são elementos presentes e relevantes nesse tipo de gênero fílmico.

A adição da cena onde Kitty surge bêbada e a ênfase no desempenho burlesco de Mary, tendo como base as personalidades extravagantes das irmãs de Elizabeth, foram necessárias devido ao gênero fílmico. Porém, tais ocorrências geram motivos para conflitos entre Elizabeth e Miss Bingley. Entretanto, os desentendimentos entre essas personagens surgem por conta de ciúmes ou enganos, mas, não necessariamente, por preconceito ou poder, como ocorre com a narrativa de Austen. Assim, Miss Bingley enciumada agride Elizabeth verbalmente, referindo-se ao comportamento vexatório dos familiares e, também, às habilidades de Lizzy com arco e flecha. Essa provocação deixa Elizabeth sem palavras e ela

se retira para chorar. Logo em seguida, Mr. Darcy percebe, se aproxima e tenta consolar a jovem que logo recupera sua estima.

A presença de Mr. Darcy remete a do anti-herói do *Screwball Comedy*. Pois, ele não trabalha e desde o início do filme tenta se aproximar de Elizabeth, que frustra suas investidas. Darcy também dependente financeiramente de sua tia, Lady Catherine De Bourgh, o que corrobora sua posição como anti-herói do gênero fílmico e, assim, sua presença e interação com Elizabeth constroem o teor cômico do filme.

Outro momento onde as atitudes da jovem e sua interação com um personagem masculino reforçam o teor cômico, ocorre quando Mr. Collins propõe casamento à Elizabeth. A jovem, apesar de recusar, não consegue convencê-lo e sua alternativa é correr.

F11 – Plano de conjunto – Elizabeth tenta fugir de Mr. Collins.



Ao sair em disparada pela porta da biblioteca, ela encontra seu pai e pede, diretamente, seu apoio, o que Mr. Bennet faz com disposição. Em cenas como esta, as vestimentas de Lizzy estão exageradas, características que enfatizam a comédia. Do mesmo modo, as posturas das personagens Mr. Collins, ajoelhado e Elizabeth de costas para ele, apresentadas nesse plano de conjunto realçam a vantagem que a mulher possui sobre o homem nesse gênero fílmico. A câmera posiciona-se de maneira frontal, apresentando toda a cena, como se o público estivesse de frente para um palco. Acreditamos que esse recurso foi utilizado para contribuir com o teor cômico da narrativa, que se centra no comportamento das personagens e no modo como estas interagem com o *misen-en-scène*. Mr. Collins, por exemplo, colide com objetos, se posiciona e arrasta-se de joelhos. No *Screwball Comedy*,

tombos ou a presença personagens desastradas são elementos utilizados para gerar o riso. Nesse sentido, o bibliotecário ocupa tal função na narrativa de Leonard.

A seguir, como Mr. Collins não consegue sua esposa entre as moças da família Bennet e, ao saber que Lizzy é teimosa, ele desiste e procura outra jovem. De tal modo, ele recorre à Miss Charlotte Lucas e a propõe casamento, ocorrência que deixa Mrs. Bennet em prantos, e Lizzy surpresa.

F12 – Plano de conjunto – Elizabeth conversa com Charlotte.



No romance, Elizabeth se decepciona com a atitude da amiga, mas no filme, ao contrário, ela a apoia e demonstra apenas preocupação com a felicidade de Charlotte. Não há conflito em relação ao fato de a mulher basear sua escolha visando, principalmente, a sobrevivência, como ocorre no diálogo entre Lizzy e Charlotte, no texto de Austen.

No filme, ao se afastarem para discutir o assunto, a postura das personagens não demonstra o fato de Charlotte casar por interesse ou por necessidade, mas apenas por sua vontade, como sendo um objetivo atingido com sucesso, sugerindo a felicidade da jovem. As duas, nesta cena, aparecem de mãos dadas, demonstrando o apoio que Elizabeth oferece à amiga, embora não concorde com sua decisão. Há, portanto, duas atitudes distintas e, como consequência, duas ideias diferentes. Enquanto no romance, Lizzy se recusa a compreender, julgando sua amiga, e sua relação com Charlotte é abalada, no filme, ela a compreende e a felicita, indo visitá-la pouco tempo após o casamento. Por isso, não há crítica ou menção a discurso político. Uma vez que essa cena foi estruturada dentro do gênero *Screwball Comedy*, não é viável inserir crítica de qualquer natureza, pois um dos elementos apontados por

Gehring (1987) é a falta de comprometimento político. Portanto, a composição de Elizabeth está de acordo com a coerência da narrativa fílmica.

Quando Elizabeth viaja em visita à sua amiga, ela encontra Lady Catherine De Bourgh, visto que Charlotte e Mr. Collins vivem na propriedade de *Rosings*. Na casa da amiga, Lizzy observa Lady De Bourgh de uma janela há alguns metros e a compara com Mr. Darcy. Em seguida, há um corte na cena e Elizabeth é apresentada na casa de Lady De Bourgh, sendo orientada por Mr. Collins que a apresenta os quadros, a decoração da casa, demonstrando para o espectador a riqueza e requinte daquela senhora. Dessa forma, como ocorre o texto, a ambientação complementa características das personagens, neste caso, de Lady De Bourgh..

Após um breve momento, Mr. Darcy entra e, surpreso, dirige-se à Elizabeth. Mrs. De Bourgh apenas observa curiosa e convida Lizzy a sentar-se para poderem conversar. Em seu diálogo, Lizzy é questionada a respeito de suas habilidades e sobre sua família. Mr. Darcy se mostra interessado e elogia o temperamento da jovem, quando esta responde as provocações de sua tia. Novamente, o teor crítico é apagado, dando lugar a uma moça que, com seu temperamento e charme, seduz o sobrinho preferido de Lady Catherine.

Como mencionamos anteriormente, há cortes e passagens rápidas no filme, como demanda a dinâmica do cinema e o gênero em discussão. Assim, logo depois da cena do jantar, Lizzy é apresentada entrando na casa de Charlotte, como uma referência as caminhadas que a moça costuma fazer no romance, nos arredores de *Rosings*. Ao ser recebida pela amiga, Elizabeth é avisada que Mr. Darcy a espera e deseja conversar com ela. Quando entra na sala e o encontra, a jovem age com frieza, senta-se e o escuta falar.

Mr. Darcy faz cortejos e se declara para Elizabeth. Esta se trata de uma cena dramática. Portanto, as roupas e as atitudes de Elizabeth são diferentes das que a personagem utilizou quando Mr. Collins se declarou, pois não possuem mangas exageradas, bem como o chapéu que carrega é harmonioso à sua composição, ressaltando a beleza da jovem e tudo está em acordo com teor dramático e romântico da cena. Os movimentos de Mr. Darcy também não se assemelham aos de Mr. Collins, que se arrastou de joelhos e agarrou a mão de Lizzy. Ao contrário, Mr. Darcy se mostra um homem galanteador, aproxima-se, toca Elizabeth, beija sua mão. Nessa perspectiva, a construção do personagem demonstra atitudes típicas do galã do cinema norte-americano. No entanto, não há referências a tais iniciativas no romance de Austen.

Entretanto, apesar dos esforços de Mr. Darcy, a jovem nega seu pedido de casamento e os dois discutem. No ponto mais alto do debate, Elizabeth chora mais uma vez, atitude essa que assenta sua feminilidade e fragilidade, suavizando a discussão dos dois; não acabando em um drama puro e simples. Nesta cena há, também, efeitos de elipse e primeiro plano, isto é, a câmera apresenta as reações da personagem que está escutando o interlocutor. De tal modo, enquanto Lizzy discursa, o telespectador percebe as reações de Darcy e vice-versa. Este recurso torna a cena dinâmica e acentua a tensão gerada. Como se pode perceber pelas figuras a seguir:

F13 – Plano aproximado e elipse: Elizabeth recusando o pedido de Darcy.



F14 – Plano aproximado e elipse: Reação de Mr. Darcy ao ouvir a resposta de Lizzy.



O mesmo recurso é empregado na cena onde Lady Catherine De Bourgh e Elizabeth discutem a respeito de Darcy; quando a viúva decide investigar as intenções da

moça para com seu sobrinho. Ao chegar em sua casa, Lady De Bourgh conversa com Elizabeth e a estratégia de alternar em entre plano aproximado e elipse, ora mostrando o semblante de um, ora o de outra, acentua a seriedade da cena que, como a narrativa aponta desde o início, encerra um final equilibrado. Lady De Bourgh não vai com intenção de impedir Lizzy de casar-se com Mr. Darcy; sua conversa é orientada no sentido de investigar se a moça realmente o ama. Durante o diálogo ela ameaça destituir seu sobrinho caso ele case-se com Lizzy. Mas ainda assim, a moça insiste em não declarar sua desistência.

O recurso de elipse é utilizado para gerar tensão e apresentar um teor mais dramático no filme, bem como a exibição das personagens por meio do plano aproximado, que torna as reações faciais mais nítidas para o público. Ao contrário, por exemplo, do que ocorre na cena do pedindo de casamento de Mr. Collins, no qual se usa o plano de conjunto com o intuito de enfatizar o teor cômico.

Ao sair da casa da família Bennet, Lady De Bourgh encontra seu sobrinho que a esperava do lado de fora, e o conta a respeito do resultado da conversa. Essa relação remete mais uma vez, à composição do anti-herói da *Screwball Comedy*, pois por ser imaturo e frustrar-se, é necessário que receba cuidados de outras personagens, o que permite que Lady Catherine seja apresentada como uma mulher aparentemente dura, mas que possui boa índole, desviando da representação de uma aristocracia em declínio apresentada por meio das atitudes de Lizzy no texto de Austen, como discutimos anteriormente.

Darcy a agradece com um abraço, entra na casa e procura por Elizabeth; quando a encontra, os dois saem e vão para um jardim com aspecto romântico, onde conversam e, novamente, Mr. Darcy se declara e, dessa vez, Elizabeth o aceita como esposo. A presença do Jardim remete ao campo, ao meio natural que, no contexto do *Screwball Comedy*, indica perfeição, paz. Por esse motivo, o segundo pedido de casamento é feito em meio à natureza. Do mesmo modo que Lizzy, suas irmãs atingem seus objetivos, isto é, conseguem se casar. Esse final, no qual todas as moças terminam comprometidas, reforça, novamente, o papel de Elizabeth como uma personagem tipicamente feminina do gênero *Screwball Comedy*, cuja presença é mais para gerar o riso do que crítica.

F15 – Plano de conjunto: Mr. Wickham e Lydia ricos.



F16 – Plano de conjunto: Mary e Lydia com seus pretendentes.



F17 – Plano de conjunto: O beijo final.



F18 – Plano aproximado – *The end.*



Trata-se, assim, de um final feliz, por meio de adição de cenas, de acordo com a expectativa do público receptor. Há um desfecho que é contemplado pelas irmãs de Lizzy também, pois Jane e Bingley ficam juntos, Lydia que havia fugido com Wickham volta para visitar os pais, e os dois revelam que estão ricos. Mary e Lydia terminam de maneira, igualmente, romântica, com seus pretendentes ao seu lado. Mary toca piano, acompanhada de um homem com uma flauta e, ao cantar, consegue atingir uma nota aguda com perfeição, o que se harmoniza com o contexto final de felicidade geral do filme. Kitty encontra-se abraçada a um soldado na varanda de uma dependência de sua casa. Mrs. Bennet assiste a tudo com um grande sorriso e fecha as portas de seu lar, sinalizando o final do filme.

A produção de Leonard fez sucesso na época, pois de forma divertida amenizou o sofrimento das pessoas envolvidas nos conflitos europeus e, ainda, de acordo com Turan (1989, p.3): “o filme atraiu a maior audiência semanal do mês de agosto na história do *Radio City Music Hall* [...]”⁹⁰. Inserido no estilo *screwball comedy*, *Pride and Prejudice*, apresentou elementos importantes do gênero, como tombos, na figura de Mr. Collins, bêbados, na personagem de Kitty, disputa entre mulheres, embora ambas sendo belas, como é o caso de Miss Bingley que compete pela atenção de Mr. Darcy, ao ponto de humilhar Elizabeth.

Lizzy, no romance de Austen, é uma personagem redonda, e assume uma postura crítica com relação ao seu sistema sociocultural. Uma vez que é devido as suas atitudes e as suas falas em contraste com as atitudes e as falas das demais personagens que o discurso

⁹⁰ The film Drew the largest weekly August audience in Radio City Music Hall’s history [...].

crítico é evidenciado. No filme, Lizzy é ressignificada e passa a apresentar características mais fortes de personagem plana.

Como resultado dessa primeira adaptação fílmica da obra de Austen, o romance foi reeditado nos EUA em dois momentos, no início e no final da década de 1940.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa analisamos o processo tradutório da personagem Elizabeth Bennet, criação da escritora inglesa Jane Austen, para o filme homônimo *Pride & Prejudice*, de Robert Z. Leonard. Austen é considerada uma das mais influentes escritoras inglesas e está imortalizada no cânone literário ocidental; suas obras são objetos de diferentes estudos, que levam em consideração aspectos políticos, sociais, culturais e estéticos.

Pride and Prejudice, publicado em 1813, foi apresentado em três revistas contemporâneas à autora, sendo descrito como uma obra de ordem superior aos outros romances de autoria feminina no contexto sociocultural de Austen, tornando-se, dessa forma, o seu trabalho mais conhecido. Este romance retrata uma história de amor, cujo enredo gira em torno do casamento e da vida doméstica, bem como da moral, isto é, aspectos relacionados, entre outras coisas, ao comportamento da mulher, como: a subserviência, a passividade, a fragilidade. Características que estavam de acordo com os parâmetros de como deveriam ser os escritos produzidos por mulheres no século XIX. Entretanto, Jane Austen ao elaborar Elizabeth Bennet, utilizou elementos daquele sistema sociocultural, como os imediatamente supracitados, e os da poética dominante em seu período para criticar o próprio meio social, assim, criando uma personagem subversiva, pois Lizzy não corresponde ao padrão estético da heroína típica dos romances voltados ao público feminino daquele período. Ao contrário, como percebemos, a heroína é ativa, racional, inteligente e crítica no texto de Austen. Nesse sentido, Elizabeth atua como contraponto e se posiciona diante de um sistema social repressor, por meio de contraste entre as relações dessa personagem com as demais personagens do romance, revelando assim, uma sociedade rígida para com o sexo feminino, criticando suas estruturas e denunciando suas incoerências.

Lizzy é a personagem mais conhecida do universo literário de Jane Austen, preferida até por sua autora. Elizabeth apresenta qualidades humanas, pois a personagem passa por um processo de amadurecimento na narrativa de *Pride & Prejudice*. Ao mesmo tempo, não se encaixa no contexto social de seu tempo, visto que encerra atributos masculinos em sua composição, como: racionalidade, iniciativa, energia e forte personalidade; características encontradas, atualmente, na mulher contemporânea, mas também presentes nas mulheres silenciadas daquele período. Por essa razão, consideramos que Elizabeth constitui uma personagem atemporal. Prova disso, dá-se pelas várias traduções desse romance para

outras línguas. Como exemplo, citamos que apenas no ano de 2010 ocorreram três traduções de *Pride & Prejudice* para o português brasileiro lançadas por diferentes editoras. Além destas, há, desde o final da década de 1930, cerca de treze adaptações fílmicas feitas dessa obra para a TV e o cinema. Entretanto, segundo Cartmell (2010, p. 6), a primeira tradução audiovisual de *Pride & Prejudice*, produzida em 1939 na Inglaterra, perdeu-se, o que leva-nos a consideração de que a primeira tradução cinematográfica oficial da obra ocorreu em 1940, sob a direção de Leonard.

Esta adaptação foi projetada para o grande público, visando as audiências britânica e norte-americana, pessoas leitoras e não leitoras da obra de Austen. Por esse motivo, além do contexto de chegada ser distinto do contexto inicial de produção no qual o livro foi escrito, houve, também, a influência dos conflitos que culminaram na Segunda Guerra Mundial. Em razão disso, temos nos respectivos contextos de chegada, duas sociedades com problemas graves, pois Inglaterra enfrentava um conflito bélico, e os EUA recuperavam-se de uma crise econômica. Por este motivo, as produções fílmicas eram produzidas a baixo custo na indústria cinematográfica norte-americana, o que favoreceu o florescimento do gênero fílmico *Screwball Comedy*. Assim sendo, ao ser adaptada para o cinema da década de 1940, a obra de Austen foi influenciada por esse gênero fílmico e, acreditamos ainda que alguns fatores internos e externos àquele sistema tenham contribuído para maneira como o romance foi adaptado.

Primeiramente, destacamos a influência da adaptação teatral, de Helen Jerome, que foi bem sucedida (TURAN, 1989, p. 140) e, portanto, reescreveu *Pride & Prejudice* de maneira positiva para uma parcela do público norte-americano. Tal resultado foi importante para que se despertasse o interesse dos investidores, pois quando se trata da adaptação fílmica, o retorno financeiro deve ser garantido. Assim, a produção de Leonard contou com a presença de atores e atrizes famosos e que correspondiam ao padrão de beleza hollywoodiano. Sendo que destes, os nativos ingleses Laurence Olivier e Greer Garson, interpretando, respectivamente, Mr. Darcy e Elizabeth Bennet, conferiram maior legitimidade à obra cinematográfica. Além disso, a posição de Austen no cânone literário inglês e o fato da obra pertencer ao domínio público são fatores que impulsionam seus textos a serem objetos de adaptações fílmicas (PARRIL, 2002, p. 3).

Dessa forma, podemos perceber a presença de um sistema regulador no que tange à adaptação fílmica. Dentro desse sistema apontamos o fator de *status*, isto é, o valor canônico

da obra traduzida, reforçado pela reescritura (LEFEVERE, 2007) teatral que, por sua vez, devido à recepção positiva pelo público, proporcionou a tradução para as telas. Além disso, há, ainda, o componente econômico, ou seja, o baixo custo das produções fílmicas daquele período; centrado no gênero dominante: *Screwball Comedy*, que demandava pouco investimento nos cenários e nas indumentárias. Ao lado desses elementos, citamos um órgão maior e regulador, o MPPDA (*The Motion Picture Producers and Distributors of America*) e seu escritório *Will Hay's Production Code*, que controlavam a “qualidade” das produções fílmicas, podendo liberar ou vetar a exibição de determinado filme. Em outras palavras, as produções que não se enquadravam em seus parâmetros eram proibidas de irem a público.

Assim, percebemos uma poética que se constituiu, segundo Gehring (1983, p. 8), devido a mudanças econômicas e sociais nos EUA, o qual substituiu o antigo herói rural, pelo novo anti-herói urbano, um sujeito fraco, frustrado, dependente e subserviente à mulher. Ademais, esse gênero narrativo, também apresenta personagens bobos, embriagados e atrapalhados e, igualmente, uma rivalidade entre mulheres. Tais características, acreditamos, facilitaram a adaptação do romance de Austen para a comédia, pois pudemos observar, ao longo de nossa análise, elementos que remetem a essa estrutura.

Na obra da autora, há uma mulher independente, Elizabeth Bennet que entra em conflitos com homens, principalmente, com Mr. Darcy e Mr. Collins, sempre se sobrepondo a eles. Além disso, há ainda, sua indisposição com a mãe, Mrs. Bennet, a rivalidade com Ms. Bingley e o conflito com Lady Catherine De Bourgh. Suas irmãs, fúteis e bobas também apresentam contrastes com sua personalidade e geram problemas para a personagem durante o desenvolvimento do enredo no texto literário. Estas características podem ser associadas àquelas encontradas no *Screwball Comedy*. Como o fato de Kitty embriagar-se, Mary se expor de maneira constrangedora para si e para a família, Ms. Bingley humilhar Elizabeth em uma festa.

Jane Austen ambienta seu enredo em meio à *gentry society* inglesa, ou seja, não há menção direta às classes sociais pobres. Particularidade, essa propriedade acentuou a qualidade correspondente ao requinte e, também, à ambientação em espaços ocupados por pessoas de classes sociais elevadas, típicas do gênero fílmico para o qual a obra da escritora foi traduzida.

Além disso, pelo fato de o *Screwball Comedy* não pretender difundir discursos de cunho político, o momento no qual o filme foi adaptado favoreceu a projeção de uma

Inglaterra idílica para o público norte-americano, conforme discutido anteriormente e, também, criou e reforçou um passado glorioso para os ingleses, onde reinava a paz e a prosperidade; efeito positivo em um período de grandes conflitos e que antecedeu a Segunda Guerra Mundial. Paradoxalmente, esse reforço dado pela narrativa fílmica a tais qualidades corroborou as ideias de Winston Churchill⁹¹ que, segundo Jones (2004, p. 37), prezava por um país calmo e conservador. Dessa maneira, a adaptação de Leonard também atuou no campo ideológico ao projetar uma Inglaterra sem problemas sociais ou políticos, onde todas as pessoas estavam felizes e satisfeitas em suas classes sociais, apagando a noção dos ingleses como pessoas arrogantes; mas engraçadas, elegantes e tradicionais.

Portanto, reiteramos que *Pride & Prejudice* foi selecionado, principalmente, devido ao sucesso de uma reescritura e, também, por corresponder aos parâmetros da poética fílmica dominante naquele período, controlada em parte, por um órgão político maior, o *MPPDA* e seu escritório, além, do baixo teor de custos. Assim, houve mudanças que apontam para adições e apagamentos de situações e personagens, como no caso das personagens Mr. e Mrs. Gardiner que não aparecem nesta adaptação. No que diz respeito ao acréscimo de situações, citamos o momento onde Kitty surge bêbada em meio a militares, inserção que condiz com o gênero de filme para o qual a obra de Austen foi adaptada. Não obstante, o filme foi bem sucedido e plenamente aceito pelo público receptor. De maneira, que além da função paliativa no que diz respeito aos problemas enfrentados pelos públicos americano e inglês, a tradução proporcionou o estreitamento dos laços entre EUA e Inglaterra, fundamental para a situação de conflito no qual o mundo se encontrava.

Entretanto, a personagem Elizabeth Bennet foi estruturada, na narrativa fílmica, de maneira que perdeu seu discurso social crítico, dando lugar a uma personagem feminina sem referências a uma tomada de poder por parte de seu sexo, como ocorre na obra de Austen. Porém, cômica, cujo conflito com o sexo masculino centra-se apenas no intuito de gerar o riso, mas não de suscitar reflexões a respeito de qualquer problema social, visto que elementos que remetem a tais problemas foram apagados da obra.

Outro resultado foi a reedição do livro nos EUA. Dessa forma, constatamos que o cinema e a literatura mantêm uma relação muito próxima e necessária para as duas linguagens. Ao passo que o cinema se apropria de uma obra literária, há a possibilidade de desenvolver novas formas de linguagem, além de projetar a obra para a posteridade. Como

⁹¹ Primeiro-ministro da Inglaterra entre os anos de 1940 a 1945.

ocorreu com *Pride & Prejudice*, a adaptação de Leonard ampliou o público leitor do livro, de maneira que renovou o sistema literário, mantendo-o ativo, da mesma forma que renova sua própria composição. É, pois, uma relação benéfica em termos de estruturação e manutenção. Entretanto, reiteramos que as adaptações de obras literárias estão subordinadas a um sistema sociocultural, onde o poder econômico tem função primordial. Assim, uma obra será adaptada, principalmente, se gerar lucros, além de que deve se adequar a conceitos da cultura que a recebe. Como é o caso do objeto analisado neste trabalho.

Nosso objetivo foi analisar como se deu o processo tradutório da personagem do romance para o filme. Para tanto, comparamos empiricamente a estrutura e aspectos estéticos das obras envolvidas no estudo, isto é, *Pride & Prejudice* (1813) de Austen e *Pride and Prejudice* (1940) de Leonard. Utilizamos, como base teórica, os conceitos de reescritura, de Lefevere (2007) e adaptação como tradução, de Patrick Cattrysse (1995). Também recorreremos aos estudos de Parril (2002), Cartmell (2010), Gehring (1983), Jones (2004), Candido (2011), Bakhtin (2011), Forster (2004), entre outros. A partir de então, discorreremos sobre alguns trechos representativos das características que estruturam a personagem do texto da autora para, por fim, compararmos com a personagem cinematográfica.

Os aspectos estudados na composição da personagem Elizabeth Bennet e sua função no texto e na tela analisados ao longo da pesquisa não esgotam as possibilidades de outros olhares relacionados à *Pride & Prejudice*, de Jane Austen. Outras investigações podem ser feitas considerando, por exemplo, um estudo que contemple adaptações fílmicas sob a perspectiva da Semiótica; o posicionamento da Crítica brasileira a respeito das traduções e como as traduções interferem na ampliação de público leitor da autora, bem como o estudo de outros elementos que possuem funções importantes no texto de Austen, como a configuração do espaço doméstico como metonímia da sociedade daquele período.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUSTEN, Jane. (Chawton). Carta para: Cassandra Austen (Steventon). 1813, January 24th. In: **Jane Austen: selected letters**. Oxford University Press, 2009. p. 133.

_____. (Chawton). Carta para: Cassandra Austen (Steventon). 1813, November 20th. In: **Jane Austen: selected letters**. Oxford University Press, 2009. p. 137.

_____. (Chawton). Carta para: Martha Lloyd (Kintbury). 1812, November 20th. In: **Jane Austen: selected letters**. Oxford University Press, 2009. p. 132.

_____. **Orgulho e Preconceito**. Tradução de João Pedro Roriz. São Paulo: Paulus Editora, 2009.

_____. **Orgulho e Preconceito**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martin Claret, 2010.

_____. **Pride and Prejudice**. New York City: HarperTeen, 2009.

AZERÊDO, Genilda. **Jane Austen, adaptação e ironia: uma introdução**. João Pessoa: Editora Manufatura, 2003.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAUTZ, Annika. Film and Television Adaptations. In: BAUTZ, Annika. **Jane Austen: Sense and Sensibility/ Pride and Prejudice/ Emma – a reader's guide to essential criticism**. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, England: Palgrave Macmillan, 2010.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre o significado do cômico**. Traduzido da 375^a edição francesa. Rio de Janeiro, RJ: Editora Guanabara S.A., 1987.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo: Ática, 2006.

BRONTË, Emily. **Wuthering Heights**. London: Wordsworth, 2003.

BURGESS, Anthony. **A Literatura Inglesa**. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 2008. p. 209.

BURROWS, Jonh F. Style. In: COPELAND, Edward; Juliet, McMaster. **The Cambridge Companion to Jane Austen**. New York: Cambridge University Press, 2009. p. 177- 188.

CANDIDO, Antonio [et al]. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio [et al]. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 51-81.

CARTMELL, Deborah. **Screen Adaptations Jane Austen's Pride and Prejudice: the relationship between text and film.** London: metuem/drama, 2010.

CATTRYSSE, Patrick. Film (adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals. In: **Target – International Journal of Translations Studies.** Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1995. p. 53-70.

CORRIGAN, Timothy. Literature on screen, a history. In: **The Cambridge Companion to: Literature on screen.** CARTMELL, Deborah; WHELEHAM, Imelda. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 29 – 43

CUNNINGHAM, Michel. **A home at the end of the world.** New York: Penguin Books, 1991.

EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter. **Teoria Cultural de A a Z: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo.** Tradução de Marcelo Rollemberg. São Paulo: Contexto, 2003. p. 307.

EISENSTEIN, Sergei. Dickens, Griffith e Nós. In: **A Forma do Filme.** EISENSTEIN, Sergei. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. p. 176 – 224.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. In: **Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication.** Durham, NC, USA: Duke University Press, vol. 11, number 1, p. 2-50, spring, 1990.

FERGUS, Jan. The professional woman writer. In: COPELAND, Edward; Juliet, McMaster. **The Cambridge Companion to Jane Austen.** New York: Cambridge University Press, 2009. p. 12- 23.

FORSTER, E. M. **Aspectos do Romance.** Tradução de Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2004. p. 69-105.

GHERING, Wes D. **Screwball Comedy: defining a film genre.** Muncie, Indiana: Ball State University, 1983.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **The Mad Woman in the Attic.** New Harvey and London: Yale University Press, 1984.

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

HARRIS, Jocelyn. Pride and prejudice and Mansfield park. In: COPELAND, Edward; McMASTER, Juliet. **The Cambridge companion to Jane Austen.** 2nd ed. UK, Cambridge: Cambridge University Press, 2011. p. 39 – 54.

HOBSBAWN, Erik J. **A Era das Revoluções 1789-1848.** Tradução de Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel. São Paulo: Paz e Terra, 2012. p. 58-66.

- JONES, Daryl. **Critical issues: Jane Austen**. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.
- LEIGH, J. E. Austen. **A memoir of Jane Austen**. Edited by Howard F. Clarkee. USA: CreateSpace, 2010.
- LEITHHART, Peter. **Jane Austen**. United States of America: Thomas Nelson, 2009.
- LIMA, Luiz Costa. O contexto original da Rezeptionsästhetik. In: LIMA, Luiz Costa (org. e trad.). **A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2011. p. 67-85.
- MARTER, Frédéric. **Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 21.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa, Portugal: Sinalivros, 2005.
- McFARLANE, Brian. Reading Film and Literature. In: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. **The Cambridge Companion to Literature on Screen**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2010. p. 15-28.
- MUECKE, D. C. **Irony: the critical idiom**. Great Britain: Associated Book Publishers Ltd., 1970.
- PARRILL, Sue. **Jane Austen on Film and Television: a critical study of the adaptations**. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2002.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio [et al]. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 9-50.
- SCOTT, Sir Walter. **The journal of Sir Walter Scott from the Original Manuscript at Abbotsford**. New York: Harper & Brothers, Franklin Square, 1891. p. 37.
- SILVA, Carlos Augusto Viana da. **A tradução cinematográfica de A Portrait of the Artist as a Young Man**. Nonada Letras em Revista – Estudos da tradução, Porto Alegre, Vol. 1, nº 16, edição 812, p. 81 – 92, jan. –jun., 2011.
- SIMPSON, Richard. Richard Simpson on Jane Austen – 1870. In: SOUTHAM, B. C. (editor). **The Critical Heritage**. Great Britain: W & J Mackay & Co ltd, Chatham, 1968. p. 241-259.
- THORNLEY, G. C. and ROBERTS, Gwyneth. **An Outline of English Literature**. Essex: Longman, Thirteenth impression, 1994.

TROOST, Linda V. The Nineteenth-century novel on film: Jane Austen. In: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. **The Cambridge Companion to Literature on Screen**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2010. p. 75-89.

TROOST, Linda; GREENFIELD, Sayre. **Jane Austen in Hollywood**. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2001.

TURAN, Kenneth. **Pride and Prejudice: an informal history of the Garson-Olivier Motion Picture**. In: <http://www.jasna.org/persuasions/printed/number11/turan.html>
Acessado em: 01/10/2013.

WOOLF, Virginia. The cinema. In: **The Captain's Death Bed and other Essays**. WOOLF, Virginia. San Diego, New York, London: Harcourt Brave Janovitch, 1978. p. 180 – 186.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

CAPRA, Frank. **Aconteceu Naquela Noite [It Happened One Night]**. Com Clark Gable, Claudette Colbert, Walter Connolly. USA, 1934. 105 min.

FLEMING, Victor; CUKOR, George. **E o Vento Levou [Gone with the Wind]**. Com Clarke Gable, Vivian Leigh, Thomas Mitchell. USA, 1940. 238 min.

GRIFFITH, D. W. **O Nascimento de uma Nação [The Birth of a Nation]**. Com Lillian Gish, Mae Marsh, Henry B. Walthall. USA, 1915, 165 min.

HAWKS, Haward. **Levada da Breca [Bringing Up Baby]**. Com Katherine Hepburn, Cary Grant e Charles Ryggles. USA, 1938. 102min.

LEONARD, R. Z. **Orgulho e Preconceito [Pride and Prejudice]**. Com Greer Garson e Laurence Olivier. EUA, 1940. 118min.

MONTGOMERY, Robert. **A Dama do Lago [Lady in the lake]**. Com Robert Montgomery, Audrey Totter, Lloyd Nolan. USA, 1947. 105min.

STERNGBERG, Josef Von. **Uma tragédia Americana [An American Tragedy]**. Com Philips Holmes, Sylvia Sidney, Frances Dee. EUA, 1931. 96 min.